

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TOPLUMSAL DEĞİŞME AÇISINDAN
SERVET-İ FÜNUN DÖNEMİ TÜRK ROMANI

73109

DOKTORA TEZİ

Mustafa Kemal ŞAN

73109

Enstitü Anabilim Dalı : SOSYOLOJİ

Enstitü Bilim Dalı : GENEL SOSYOLOJİ

Bu tez 23/07/1998 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği/Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

.....

Jüri Başkanı

f. Dr. Baykan SEZER

.....

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Sami SENER

.....

Jüri Üyesi

Doc. Dr. Abdulkah TOPGUOĞLU

.....

Jüri Üyesi

Doc. Dr. A. Rıza ABAY

.....

Jüri Üyesi

Yrd. Doc. Dr. Hüseyin TORULMAZ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Sosyoloji, toplumla ve toplum olayları ile ilgili bilgilerimizin sistemli bir bütünü oluşturmaktadır. İfade aracı olarak dili kullanan edebiyat da sosyoloji'nin ilgi alanına giren sosyal bir olgudur. Edebiyat ve sosyoloji arasında var olan ilişkinin tarihi her ne kadar sosyoloji biliminin XIX. yüzyılda doğuşundan sonra temellendirilmeye başlanmışsa da, çok eski çağlardan beri birçok düşünür, edebiyat ve toplum etkileşimine temas etmişlerdir. Platon, Aristo gibi düşünürlere göre sanat ve edebiyat bir yansıtmadır. Edebiyatın toplumsal yapıyı yansıttığı görüşü XIX. yüzyıl düşünürlerince de sıklıkla tekrarlanan bir ifadedir.

Toplum olaylarının bütününe açıklamaya koşulmuş bir bilim olan sosyoloji için de edebi metinlerin vazgeçilmez bir önemi bulunmaktadır. Nasıl ki sosyoloji, insanlığın geçmiş tecrübelerinden istifade etmek amacı ile tarih bilimi ile iş birliği içine girmek zorunda ise, yazdıkları çağ'ın birer müşahidi sıfatını taşıyan edebi eserlerle de irtibat halinde bulunmak durumundadır. Edebi eserlerin toplumsal araştırmalarda bir belge değeri taşıması gerçeği, sosyolojiyi bu alana çekmektedir.

Biz de bu çalışmamızda, toplumsal tarihimizin bir kesitinde meydana gelen değişmelerin, edebi türler içinde sosyolojik analize en elverişli tür olan romanlara yansımaları ele almaya çaba gösterdik. Bu boyutu ile çalışmamız, edebiyat sosyolojisi'nin bir alt dalı olan roman sosyolojisi denemesi olarak ifade edilebilir. Bu konuda, ülkemizde fazlaca bir çalışmanın yapılmamış olması bizi belli güçlüklerle karşılaştırsa da, tez çalışmamızı yöneten saygıdeğer hocam Prof.Dr.Sami ŞENER'in benim için büyük değer ifade eden katkı ve desteği ile bu güçlükleri aşma çabası içinde olduk. Bu sebeple kendisine kalbi teşekkürlerimi sunmak benim için önemli bir borçtur.

Yine, bu konunun bir tez kapsamında ele alınmasının önemini vurgulayan ve bu konuda yardımlarını esirgemeyen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Yrd.Doç.Dr. M.Fatih ANDI beyefendiye, çalışmamızda kullandığımız romanların bir kısmının orijinallerini bize kendi kütüphanesinden sağlayan

değerli bilim adamı Prof.Dr.Orhan OKAY'a, talebesi olmaktan kıvanç duyduğum ve akademik çalışma ortamına girme konusunda beni destekleyen İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyeleri Prof.Dr.Baykan SEZER, Prof.Dr.Ümit Meriç YAZAN ve Doç.Dr.Ertan EĞRİBEL'e, ele aldığımız konuyu zaman zaman benimle tartışan ve ufuk açıcı fikirleri ile katkısını esirgemeyen Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi Yılmaz DAŞÇIOĞLU'na ve bu çalışma ortamını bana hazırlayan Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyelerine teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca, bu çalışma sürecinde bana maddi ve manevi desteğini esirgemeyerek büyük bir güç kazandıran değerli eşim Mukaddes Hanımefendiye teşekkürlerin en büyüğünü borçluyum. O'nun destek ve çabası olmasaydı bu çalışma belki ortaya çıkamazdı.

Adapazarı, Haziran 1998

Mustafa Kemal ŞAN

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	iii
ÖZET	vi
SUMMARY	vii

GİRİŞ	1
--------------------	----------

1. TOPLUMSAL DEĞİŞME VE ROMAN	14
--	-----------

1.1. Toplumsal Değişme Kavramı.....	14
-------------------------------------	----

1.2. Toplumsal Değişmenin İtici Güçleri.....	15
--	----

1.3. Edebiyat ve Toplum.....	19
------------------------------	----

1.3.1. Sosyal olayları Tesbitte Kaynak Olarak Edebiyat.....	19
---	----

1.3.2. Roman, Sosyal Gerçeklik ve Toplumsal Değişme.....	27
--	----

1.4. Toplumsal Değişme ve Romanın Türkiye'ye Girişi.....	32
--	----

1.4.1. Türk Romanının Doğuş Dönemlerinde Toplumsal Değişme.....	33
---	----

1.4.2. Roman Öncesi Osmanlı Nesri.....	42
--	----

1.5. Roman Türünün Osmanlı'da Gelişimini Zorlaştıran Unsurlar	45
---	----

1.5.1. Roman Sanatının Batı'da Doğuş Şartlarına Uygun Olmayan	
---	--

Toplumsal Ve Tarihi Gelişme Çizgisi	46
---	----

1.5.2 Osmanlı Bireyi'nin Olmaması İddiası.....	47
--	----

1.5.3. Sosyo-Kültürel Yapı İle Uyumsuzluk	49
---	----

1.6. Tanzimat Döneminde Roman.....	52
------------------------------------	----

2. SERVET-İ FÜNUN ROMANI	55
---------------------------------------	-----------

2.1. Servet-i Fünun Romanının Ortaya Çıktığı Devrin Toplumsal ve	
Siyasal Yapısı	55

2.1.1. Eser-Devir İlişkisi	55
----------------------------------	----

2.1.2. Yazar-Eser İlişkisi.....	68
---------------------------------	----

2.2. Servet-i Fünun Nesli.....	74
--------------------------------	----

2.3. Servet-i Fünun Edebiyatı'nın Temel Özellikleri.....	78
--	----

2.3.1. Servet-İ Fünun Edebiyatı'nın Batı'yı Algılayış Tarzı.....	78
2.3.2. Toplumsal Yapıdan Kopukluk.....	84
2.3.3. Kötümser Ve Bedbin Bir Edebiyat Anlayışı.....	89
2.3.4. Hayal ve Gerçek Arasında Sıkışma.....	92
2.4. Servet-i Fünun Edebiyatı'na Yönelen Eleştiriler.....	93
2.4.1. Dışarıdan Gelen Eleştiriler.....	93
2.4.2. Servet-İ Fünun Edebiyatı'nda Özeleştiriri.....	106
3. TOPLUMSAL DEĞİŞME VE SERVET-İ FÜNUN ROMAN BİREYİ.....	111
3.1. Servet-i Fünun Roman Kişisi'nin Özellikleri	111
3.2. Hayal Dünyasında Yaşamak.....	113
3.3. Hayattan Ve Yaşanan Toplumdan Şikayet.....	132
3.4. Batı Değerlerine Ve Batı Kültürüne Aşırı Bağlılık Ve Aşağılık Duygusu...141	
3.5. Toplumdan Kopukluk ve Toplumsal Yapı İle Örtüşmeyen Köksüzlük.....	160
4. KÜLTÜREL ALANDA YAŞANAN DEĞİŞMELER.....	185
4.1. Sanat Kurumu.....	189
4.1.1. Müzik.....	189
4.1.2. Diğer Güzel Sanat Dalları.....	214
4.2. Eğitim Kurumu.....	220
4.3. Yabancı Dil.....	234
4.4. Modern Âdâb-ı Muâşeret.....	245
4.4.1. Kılık Kıyafet ve Moda.....	252
4.4.2. İçki.....	264
4.4.3. Mürebbiyeler Eliyle Çocuk Eğitimi.....	268
4.5. Eğlence Hayatı.....	270
4.5.1. Geleneksel Eğlence Mekanları Mesireler ve Beyoğlu Kahveleri.....	274
4.5.2. Balolar ve Çay Partileri.....	283
4.6. Din ve Ahlak Kurumlarında Yaşanan Değişmeler.....	287
4.6.1. Din.....	287
4.6.2. Ahlak.....	290

4.7 Alışveriş Merkezleri ve Tüketim Alışkanlıklarında Değişme.....	295
5. KADIN VE AİLE HAYATINDA MEYDANA GELEN DEĞİŞMELER	300
5.1 Aileye İlişkin Genel Yaklaşım.....	300
5.2. Batılılaşma Dönemi Kadın ve Aile Tartışmaları.....	302
5.3 Servet-i Fünun Romanında Kadın ve Aile.....	311
5.3.1. Servet-i Fünun Romanlarında Yeni Kadın Tipi.....	312
5.3.2. Servet-i Fünun Romanında Aile.....	327
5.4. Evlilik Kurumu.....	348
5.4.1. Geleneksel Evlilik Tarzlarına Yönelik Eleştiriler.....	348
5.4.2. Evliliğe İnançsızlık.....	356
5.4.3. Yabancılarla Aşk ve Evlilik.....	359
5.4.4. Evlilik Dışı Aşk ve Cinsellik.....	363
6. SONUÇ.....	368
7. KAYNAKÇA.....	375
8. İNCELENEN ROMANLAR.....	388
9. ÖZGEÇMİŞ.....	389

ÖZET

Toplumsal değişme belirli bir süre içinde toplumda gözlenen başkalaşım, önceki sosyal yapı veya oluş tarzındaki çeşitlenmeler olarak tanımlanabilir. Toplumsal değişimin incelediği birçok unsur arasında edebiyat da yer almaktadır. Doğası gereği hayatın tasviri ile meşgul olan bir olgu olarak edebiyat hem tarihi ve hem de sosyolojik hadiselerin yer aldığı bir alan olarak önemli bir değer taşımaktadır. Kanaatımızca edebiyat, değerler ve hislerin bir yansıması olarak hem farklı toplumlardaki değişme derecelerini, hem de kişilerin toplumsallaştıkları sosyal yapının değişimine ayak uydurmaları ve ona karşı geliştirdikleri kendi tecrübelerini içinde barındıran olayları ifade etmektedir. Edebiyat, toplumsal değişmelere yönelik yansıtıcı fonksiyonunun yanında bizatihi toplumsal değişmeyi yönlendiren bir unsurdur aynı zamanda. Edebiyat türleri içinde bu vazifeyi yerine getirme açısından roman türünün belirgin bir üstünlüğü bulunmaktadır. Endüstri toplumunun meydana getirdiği sosyal olayların tasviri ile yaygınlaşan romanlar, insanın ailesiyle, politikayla ve Devlet'le olan ilişkilerinden oluşan sosyal dünyamızın yeniden inşa edilmesi çabası içine girmiştir. Roman, kişinin aile içindeki ve diğer sosyal kurumlardaki rollerinin, çatışmalarının, gruplar ve sosyal sınıflar arasındaki gerginliklerinin resmini çizer ve büyük ölçüde yazıldığı çağa tanıklık görevini yerine getirir.

Roman türü Türk değişim tarihi açısından da önemli bir belge hüviyeti taşımaktadır. Yaklaşık iki yüz yıl gibi uzun bir süreden beri köklü değişim ve başkalaşım geçiren toplumumuzun, değişim tarihinin en geçerli bir çizgide izini sürmek, bu farklılaşmaların Türk toplumunda meydana getirdiği sonuçları gözlemlemek için, Türk romanı önemli belgeler içermektedir.

Bu sebeple Servet-i Fünun dönemi Türk romanı bize bu değişim ve başkalaşımın önemli unsurlarını görme imkanı vermektedir. Bu çalışmamızda toplumumuzda meydana gelen değişmeleri, romanlara yansıtış tarzı ile ele aldık. Servet-i Fünun romanlarında üretilen yeni insan modelleri ve bu modellerde gözlemlenen değişmeler; sosyo-kültürel alanlarda tanık olduğumuz başkalaşmalar; aile ve kadın hayatında ortaya çıkan temel değişmeler içerik analizi ile açık bir şekilde gözler önüne serilerek; bu devir toplumsal değişme hayatına ışık tutmaya gayret edilmiştir.

SUMMARY

Social change can be defined variations in the preceding social structure or the style of being within the certain time. The variations are searched by a lot of disciplines, one of which is literature. Due to the aspect of interesting the describe of life, literature provides a lot of historical and sociological datas. As a reflexion of values and feelings, literature demonstrates degree of changes in different societies. Besides, it explains the adpotations of individuals to change of socialized social structure. All of its sociological respects, make literature important for sociological researches.

Literature is not only acts reflextory but it also directs social change. Among the knids of literature, novel describes prierily social events happen by Industrial society. It also an effort, to re-construct of social world, which is the web of relations between individuals and his/her family, politica and also state. Novel draws the picture of tensions among social classes and groups. Furthermore, it shows acts and conflicts of persons within family and other social institutions, as a witness of to be written century.

The Turkish Novel contents inportant documents for observing radical change and metamorphism occurred from the approximately two century.

In this thesis, follewed way is to deal with the reflexition style of change and metamorphism in Turkish society in Servet-i Funun period to novals. The effort to shed light on social change, produced new people models in Servet-i Funun Novels and the changes observed in these models illustrated by content analysis.

GİRİŞ

Sosyoloji bir bilim olarak ortaya çıktığı XIX. yüzyıldan bu yana toplumu kuşatan tüm sorunlara eğilirken, toplumu analiz etmek için birçok bilim dalı ile birlikte çalışmak ihtiyacı duymuştur. Bu çabanın ürünü olarak sosyolojinin bu bilim dalları ile kurduğu ilişki sonucu; İktisat sosyolojisi, Hukuk sosyolojisi, İletişim sosyolojisi vb. yan sosyoloji branşları oluşarak toplumsal analizler daha sağlıklı ve daha detaylı bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Bu ek branşlara son yıllarda Edebiyat sosyolojisi de oldukça gecikmeli bir biçimde eklenmiştir.

Edebiyat ve sosyoloji aslında birbirinden tamamiyle farklı disiplinler olmayıp, tersine toplumu anlamada birbirini tamamlayan disiplinlerdir. Ancak, tarih boyunca her iki disiplin birbirinden ayrı kalma eğilimi içinde gelişmelerine devam etmişlerdir. XIX. yüzyıl'daki ilk sosyologlar Comte ve Spencer, XX. yüzyılda Durkheim ve Weber hayal gücü yüksek edebiyata (imaginative literature) bazı durumlarda referans vermişlerse de, genel olarak edebiyat, sosyal yapı çalışmalarının bir unsuru olarak kalmıştır (Laurenson-Swingewood, 1972 : 13).

Ancak bir kültürel ifade türü olarak edebiyat, son yıllarda sosyolojik bir gerçek olarak incelenmeye başlanmıştır. Edebiyatı toplumsal tarihten ayrı, tarih-dışı, toplum-dışı, siyaset-dışı bir varlık olarak kabul etmek mümkün değildir. Bunların ötesinde edebiyat bir toplum için belli bir "bilinçlenme tarzı" önermekte, bu bilinci kuşaklar arası aktarmada önemli fonksiyonlar icra etmektedir.

Çalışmamızda edebiyat eserinin hem tarihi ve hem de sosyolojik bir değer taşıması gerçeğinden hareketle, toplumsal tarihimizin bir kesitine ışık tutmaya çaba göstereceğiz. Her edebiyat eseri, sosyal bir olgudur. Temelinde barındırdığı kök, sosyal varlığın birer ürünü, birer yansımasıdır. Edebiyat, insan ve insan ilişkilerinin dille oluşturulmuş estetik bir görünümü ise; insan ilişkilerinin, toplum yasalarının bilimi olan sosyolojinin içine girmesi bu bilimin içeriğinde kendi yerini, kişiliğini bulması kaçınılmaz olacaktır. Edebiyatı toplumsal bir özden soyutlamak, insanı toplumsal bir varlık olmaktan çıkartmak

anlamına gelir. Oysa ki her ikisi de birbiriyle sımsıkı bağı, birbirinden ayrı düşünülemez kavramlardır. Bu kavramsal ilişkilerden çıkarılacak sonuç da, edebiyata dair olguların sosyal bir temel, sosyo-kültürel bir yapı içinde görmemizi gerektirmektedir. Bu çabayı gerçekleştirmeye, edebiyat diğer bilim dalları ile kıyaslanarak belli güçlükler barındırsa da, en azından onun multi-disipliner yapısı sebebiyle oldukça geniş imkanları da sunmaktadır. Bireyin, sosyal çevreden kopması mümkün olmayacağı gibi, edebiyatçının da bir birey olarak eserinde toplumsal bir izdüşümü görmek tabiidir. Nitekim bir takım toplumsal ve tarihi olayların açıklanmasında da edebi eserlere başvurulması, toplumsal yapıyı anlamlandırmak için vazgeçilmez birer kaynak görevi ifa etmektedir. Zamanın siyasi ve toplumsal sorunları ile en ilgisiz görünen bir edebiyatçı bile eserinde, içinde yaşadığı devrin, tarihi hadiselerinin şahitliğini yapmaktadır. Thomas Warton'un ifadesi ile edebiyat; "çağların kendine has yönlerini kaydetmek, örf ve âdetlerin en canlı ve tesirli ifadelerini saklamak bakımından özel bir değere sahiptir" (Wellek-Varren, 1993 : 82). Bu sebeple bir edebi eserin incelenmesinde onu çevreleyen sosyal yapının asla gözden ırak tutulmaması lâzımdır. Çoğu zaman oldukça sembolik ve sürrealist tarzda olan edebi eserler, en kapalı alegori, en gerçek-dışı bir tabiat tasviri, en kötü tasvir bile doğru bir şekilde incelendiğinde bize o devir toplumu hakkında bir şeyler söyleyecektir. Bu bakımdan lirik şiirleri bile incelemiş olsak, bu şiirlerle devrin aşk modaları, dini telâkkileri, tabiat anlayışları arasında bağlantılar kurmak mümkündür (Wellek-Varren, 1993 : 85).

Edebi eserlerin, yazıldıkları çağlara birer şahit olarak, birer gözlemci sıfatı ile tanıtılması XIX. yüzyıl romancıları'nın bize aktardığı bilgiler içinde bulunmaktadır. Ünlü Fransız romancısı Stendhal, romanı; yol boyunca gezdirilen bir *aynaya* benzetiyordu. Yine Stendhal'ın çağdaşı Fransız romancıları Goncourt kardeşler, romanı benzeri bir bakış ile değerlendiriyorlardı : "Tarih, yazılı belgelerle oluşturulduğu gibi, bugünkü roman da anlatılmış ya da doğadan çıkarılmış belgelerle oluşturulmaktadır. Tarihçiler geçmişin anlatıcıları, romancılar da bugünün anlatıcılarıdır" (Özkırımlı, 1984 : 533).

Edebiyatın temeli toplumsal olgulara dayanmaktadır. Bu sebeple toplumdan ayrı bir eser düşünülemez. Ancak burada bir sorun karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat mı toplumu

etkilemektedir, yoksa toplum mu edebiyatı belirlemektedir? Toplumsal olguların, toplumsal şartların edebiyatı etkilediği veya edebiyatın toplumsal olguları etkilemesi düşünülürken, bu iki şekilden hiç birine öncelik tanınmaz. Bu iki kavram, aslında birbirini bütünüleyici bir hadisedir ve iç içe geçmiş halde bulunmaktadır. *Çünkü toplumsal olguları bazen o devir edebiyatı hazırlar oluşturursa da, toplumsal bir durumun etkisiyle edebiyat da önemli değişikliklere uğrayabilir.* Ancak dikkat edilirse, toplumsal koşulların edebiyat eserlerini etkilemesi daha öncelik taşır. Oluşumu diğerine göre öncedir. Toplumun edebiyata etkisini birkaç örnekle açıklayalım.

Bir çok dünya edebiyatında özellikle romanların yazıldıkları çağ için sosyal bir belge olarak kullanılmak istendiğinde toplumsal tarih için önemli verileri ihtiva edebilmektedir. Wellek'in ifadesi ile "sosyal bir belge olarak edebiyattan toplum tarihinin ana çizgileri çıkarılabilir. Chaucer ve Langland 14. yüzyıl toplumuna ait iki ayrı görüşü temsil eder. Canterbury Tales'in prologu'nun toplumdaki çeşitli tiplerin hemen hemen tam bir tablosunu sunduğu çok erken fark edilmişti. Windsor'un Şen Kadınlarında; Shakespeare'nin bazı piyeslerinde; Ben Jonson ve Thomas Dolonex bize bir ölçüde Elizabeth devri burjuvazisini anlatır. Addison Fielding ve Smollet eserlerinde 18. yüzyıl'ın yeni burjuvazisinin; Jane Austen 19. yüzyıl başlarında ülkenin orta sınıf aydını ve insanların; Trollope, Thackerary ve Dickens Victoria çağının bir portresini verir. Yüzyılın sonunda Galsworthy, İngiltere'deki orta sınıfın yüksek tabakalarını, Wells aşağı tabakalarını, Bennett ise taşra kasabalarını bize gösterir.

Aynı şekilde Amerikan edebiyatında da Harriet Beecher Stowe ve Howells'tan Ferrel ve Steinbeck'in romanlarına kadar sosyal hayata dair birçok tasvir bulunabilirdi. Balzac'ın "İnsanlık Komedi"nin sayfalarında kaynaşan yüzlerce karakterde Restorasyon sonrası Paris ve Fransa hayatını görmek kabildir. Proust çöken Fransız aristokrasisindeki sosyal tabakalaşmaları sonsuz bir ayrıntı içinde anlatır. 19. yüzyıl toprak sahiplerinin Rusya'sı, Turgenyev ve Tolstoy'un romanlarında gözüktür" (Wellek-Varren, 1993 : 82-83).

Hiç kuşkusuz toplum-edebiyat etkileşimi için daha birçok örnekler sıralanabilirse de, bu kadarı bile konuyu açıklamak için yeterlidir. Sadece toplumun yazarı etkilediği

düşünülemez, yazar da toplumu etkiler. Sanat hayatı sadece kopya etmez, aynı zamanda onu şekillendirir de. İnsanlar roman ve hikayelerdeki kadın ve erkek kahramanların davranışlarını kendi yaşamları için örnek alabilirler. Bazıları Goethe'nin, "Werther'in Acıları" veya A.Dumas Fills'in "Üç Silahşörler"inde olduğu gibi, bu kitaplara bakarak aşık olmuş, suç işlemiş, intihar etmiştir. Bizim edebiyatımızda da buna örnekler vermek mümkündür. Bizim asıl inceleme konumuz olan edebi akım, Servet-i Fünun romancısı Halit Ziya Uşaklıgil'e göre "hayatı yapan romanlardır". Bu konuda Servet-i Fünun dergisinde bir yazı neşreden Tevfik Fikret, özelde Halit Ziya'nın eserlerinde, genelde ise romanların insanlar üzerindeki tesirini incelemiştir. Tevfik Fikret'in yazısının başlığı "Romanların Te'siri" ismini taşıyor. Fikret'e göre yazarların hayata büyük etkileri vardır, özellikle de romanların : "Romanlar öyle mikroplardır ki hayat üzerinde, velev mevzii ve şahsi olsun, bir te'sir-i ahlâkiyeleri daima görülür. Sanat mes'uliyet-i ahlâkiyye kabul etmesin, pek güzel; bu âdem-i kabul ile o mes'uliyetinden fikdan lâzım gelmez ki; o yine mevcuddur(...). Bir Bihter (Aşk-ı Memnu'nun kahramanı) bütün ihtiyar kocalı genç kadınları arkasında sürüklemeyi; fakat Bihter mizacında, onun terbiyesinde, onun ahlâkında yahud ahlâksızlığında, onun serbestliğinde, hâsılı onun mevkiinde bulunan kadınlara, bunların zâf-ı ahlâkileri arasında, pek meş'um bir rehber, pek zehirli bir misal-i sükut olacağına şüphe yoktur" (Fikret, 1900 : 15).

Bu satırlar arasında, Romanın toplumsal değişme ve çözülmevi hızlandırıcı yönde olumsuz bir etkiyi sağlamış olduğuna dair izler bulabiliyoruz.

Fikret, yine aynı yazısında romanların okuyucuları üzerindeki tesirini açıklamak için ünlü Fransız romancısı Mösyö Eduvard Rod'un "Aşk ve Ölüm" isimli romanının kahramanı ile özdeşim kuran bir kızın; eseri okuduktan sonra kitabı yatağının üstüne bırakarak intihar ettiğini söylüyor. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarındaki kahramanların eser yayınlandıktan sonra toplum hayatı üzerindeki tesirlerini ele alan birkaç örneğe daha bakabiliriz :

"Behlül ile Firdevs hanımı, Nihal'i, Bihter'i ile o, bu mahlukların geldiği dünyaya kapılarını yeni açmış olan bir cemiyete kopyeleri süratle teksir edilecek olan modeller

vermiştir. Esasen o modellerin müspetlerine de, menfisine de tamamen yabancı olan bir cemiyetin masum gözlerine, şairâne bir dekor içinde, menfilerini çıkarmanın makus bir netice vereceği meydanda idi. En basit bir hakikat olarak onlar hayat tarafından şuursuzca taklid olunacaklardı” (Birey, 1942 : 298).

Romanların toplum hayatındaki etkilerini araştıran ilk sosyologumuz sıfatına haiz Ziya Gökalp de bu konuya değışnen araştırmacılar arasında bulunmaktadır.

“Roman” başlıklı yazısının bir yerinde Gökalp, şu noktalara temas ediyor : “Halit Ziya Bey’in “Mai ve Siyah”ında en canlı, en muzec olan Ahmet Cemil, Servet-i Fünun zümresinin en yaşayan bir timsalinden başka bir şey değildir.

Reşat Nuri Bey’in en canlı eseri olan “Çalığışu”ndaki Feride en muzeci de bugünkü hayatın bir ma’kesidir. Fakat gerek Ahmet Cemil, gerek “Çalığışu” bir kere edebiyat kisvesine büründükten sonra, zamanlarının genç ruhları üzerinde müessir olmağa başladılar. Servet-i Fünun devrinde birçok gençler, tıpkı Ahmet Cemil gibi duymaya, düşünmeye, ifade etmeye yeltendiler. Bunlardan birini gören “İşte bir Ahmet Cemil tipi daha!” derlerdi.

“Çalığışu” yazıldıktan sonra, bütün genç kızlar birer Çalığışu kesildiler. Edebiyatın hayat üzerindeki müessirliğine en iyi misaller Ahmet Cemil ile “Çalığışu”dur. İkisinin de bu kuvveti haiz olmaları daha evvel içtimai hayata bir canlı mâkes olmalarındandır” (Gökalp, 1992 : 108).

Görüldüğü gibi edebiyat eseri ile toplum arasındaki ilişki karşılıklı bir ilişki olup, her ikisi de birbirlerine tesir icra etmektedirler. Bu karşılıklı etkileşim sosyoloji bilimi için oldukça verimli sahalarla doludur. Sosyoloji eğitiminden geçmiş kişilerin edebiyata, sanata uzaklığı, bu alanı sadece edebiyat eleştirmenlerine açık bir alan haline getirmiştir. Ancak onların da daha çok sanat eleştirisini belli bir biçimsellik içinde ele almış olmaları, edebi eserlerin toplumsal değerlendirmesini zorlaştırmaktadır. Halbuki bu alanda bırakılan

boşluklar, özellikle bizim toplumumuz gibi belli bir değişim ve farklılaşmaları günümüzde bile yaşayan toplumlar için oldukça hoyratça israf edilmiş bir zenginliği içermektedir.

İki yüz yıldır bir uygarlık krizi içinde bocalayan ülkemizin bunalım ve buhranları hâlâ sürmektedir. Halbuki bu başkalaşım ve değişim sancılarının en kalıcı mecrada izini sürmek, en kapsamlı bir biçimde açılımlarıyla yorumlamasını yapabilmek için, Türk Edebiyatı izlenecek yolun görmezlikten gelinemeyecek işaret ve yapı taşlarını ihtiva etmektedir. Edebi eserin aynı zamanda bir “sosyal belge” oluşu, bir “*sosyal mektep*” oluşu ve neticede “sosyal gerçeklik” hüviyetinin en vazgeçilmez görünüşleriyle tezahür edişi, her halde en çok bu son iki yüzyılda kendisini gösterir (Andı, 1995 : 8).

Oysa ki bu önemli kaynağın taşıdığı vazgeçilmez öneme oranla gerektiği gibi değerlendirilemediği de bir vakiadır. Meseleye “toplumumuzun modernleşmesi” bağlamında yaklaşan Şerif Mardin, Türk modernleşmesinin izlerini romanlarda aramayı salık veriyor :

“Osmanlı romanı, Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynaktır. Oysa, birçok roman yazıldıkları zamana ait İstanbul seçkin çevrelerinin durumu hakkında bize önemli bilgiler verir. Bu kaynaklar, ayrıca, Osmanlı aydınlarının *sosyal değişimin* getirdiği sorunlara nasıl yaklaştıklarını da belgeler. Türk edebiyatını inceleyen bir kişinin daha önce de gösterdiği üzere, ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu *toplumsal ve siyasal değişimin* yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlardır” (Mardin, 1991 : 33).

Hiç kuşkusuz edebiyat türleri içinde toplumsal sürece açıklık getirebilecek en geçerli tür roman sanatıdır. Roman, edebiyatın sanat kollarının zaman zaman tarih, sosyoloji, felsefe ödevlerini de yüklenen en önemli etki aracıdır. İnsanları, bilhassa toplumların hayatı üzerinde etkisi olabilecek insanları, tek başına yakalayıp iyicene sarsarak uyabilecek güce sahiptir roman (Tahir, 1990 : 41).

Roman'ın bu önemli hususiyetlerini çok erken bir dönemde kavramış olan sosyolog Ziya Gökalp romana yüklemiş olduğu sosyolojik vazifeyi şöyle anlatıyor :

“ Roman, tarihten daha doğru bir tarihtir’ demişler. Bence roman müşahhas bir sosyolojidir; sosyolojinin en derin meselelerini romanlar halletmektedir. Bu zamanda sosyolog olmayan bir yazar, iyi bir romancı olamaz. İyi bir romancı olabilmek için memleketimizin sosyolojisini, milletimizin ve asrımızın psikolojisini tetkik etmiş olmak lazımdır. Bugün bize mahsus içtimai meseleler vardır ki, Avrupa’da yoktur.

(...) Bizdeki bu aile meselelerini halledecek romandır. Nasıl ki, Avrupa mekteplerinde de aile meselelerini halleden roman olmuştur. Roman, bizim için tatlı bir mekteptir. Bu mektepte, muhtaç olduğumuz her şey öğrenilmelidir. Bir mektep ki, biz evimizde otururken o ayağımıza gelir. Bizi hem eğlendirir, hem de malumatlı kılar.

Roman bizim için, hayatlı bir müzedir. Orada, orijinal şahsiyetlerinin canlı heykellerini görürüz. Roman bizim için, asırlık vakaları bir saatlik temâşaya sığdırabilen bir sinemadır” (Gökalp, 1992 : 111).

Ziya Gökalp’in ifadelerinden onun şahsında dönemin ilk Türk sosyoloğunun romana olan yaklaşımını da almış oluyoruz. Gökalp’e göre roman aynı zamanda bir sosyo-kültürel değişim aracı fonksiyonu icra eder. Yine aynı makalesinde şu görüşlere yer veriyor :

“ ... Madem ki Türk halkı bugün romandan başka bir şey okumuyor ve madem ki çok kitap okumak da medeniliğin miyandır, bugünün mürebbileri de romancılar olmak iktiza eder. Ah romancılar, ah romancılar! Bugün siz elinizdeki kuvveti biraz bilseydiniz, az zamanda memleketin ahlâkını değiştirebilirdiniz.

Gazetelerde hergün müteaddid intihar vakıaları okuyoruz. Bunların yüzde doksanında romanların tesiri vardır. Romanların ruhlar üzerindeki tesirleri büyüktür. Roman bir taraftan halktan alır, diğer taraftan halka verir” (Gökalp, 1992 : 108).

Roman'ı sosyolojik gözle görmek isteyen edebiyatçılarımız da vardır hiç kuşkusuz. Her romanın belli bir toplumun ve belli bir tarihin özgül bir ürünü olduğunu kabul eden Peyami Safa ise meseleyi şu şekilde ortaya koyar :

“Birbuçuk asırdan beri hızlı bir gelişme halindeki hikaye sanatının bütün inceliklerini kazandıktan başka, felsefeyi ve psikolojiyi de kendi müşahede ve izah sistemi içine alan roman; çatlak veya düzgün, çarpık veya doğru, fert ruhunun olduğu kadar cemiyetin de aynasıdır. Sanatın ve roman'ın cemiyetten ayrıldığı doğru değildir; bilâkis bunlar ve bilhassa roman, çözülüş halinde bulunan cemiyetlerin fert iştahlarına bölündüğünü gösteriyorsa, bütün sosyologların gözlerini açtıracak unsurlar ve misaller veriyor demektir. Bu çözülüşün sebeplerini ve mesuliyetini içtimai vak'aların aynasından başka bir şey olmayan romanda, yani hadiselerin akislerinde ve gölgelerinde değil, cemiyet bünyelerinde ve bunların geçirdikleri istihalelerde aramak lazımdır” (Safa, 1976 : 220-221).

Görüldüğü gibi genelde edebiyat ve özelde roman, toplumsal tarihi aktarmada tam anlamıyla mutlaklık taşımasa da, -ki bu noktada tarih bilimi bile mutlaklık iddia edecek durumda değildir (*) - yazıldığı çağa önemli ölçüde ışık tutabilir.

Edebiyatın sosyal araştırmalarda bir malzeme olarak kullanılmasının bir diğer nedeni de, edebi eserlerde belli bir fikri tavrın da dikkate alınıyor olmasıdır. Kuşkusuz bu fikrin derecesi, felsefi bir eserde rastlayacağımız türden olmasa da her edebi eser belli bir politik tavır geliştirecektir. Hiçbir edebi eser politik bakımdan tarafsız olamaz. Bundan ötürü eserin okuyucu ve toplum üzerindeki etkileri her zaman için söz konusudur. Bu sebeple edebiyat ne kadar soyutlamalara giderse gitsin, çağının gerçekleri ile doğrudan ya da dolaylı bir biçimde etkileşim içinde olacaktır. “Her sanatçı, kendi çağının türküsünü söyleyecektir ister istemez. Elbet yüklendiği sorumluluğunun farkındaysa. Değilse, eskiden söylenmiş türküleri yinelemekten başka bir şey yapıyor olmayacaktır” (Özdenören, 1986 : 46).

(*) “Tarihin olguları arı bir biçimde varolmazlar ve varolamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansır” E.H.Carr (Bkz.)

Ancak, her edebi eserin taşıdığı fikri unsur, farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Sözgelimi XIX. yüzyıl romancıları edebiyatta realizme kayan bir çizgide eserler verirken, birey ve toplum sorunlarına geniş yer vermişlerdir eserlerinde. Nitekim Balzac, Dostoyevski, Dickens, Tolstoy gibi romancıların eserleri birer tarihsel geçit-resmini andırır. Rus eleştirmeni Plehanov'un Balzac'ın eserleri için savunduğu görüş, romanlarda fikri boyutun önemini açıklamak için ilginçtir :

“Balzac'ın eserleri o devir ne kadar profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçi varsa hepsinin bütün eserlerinden daha öğretici olmuştur” (Plehanov, 1962 : 119).

Bizim edebiyatımız için de fikir unsurunun önemi gözden uzak tutulamaz. M.Akif'in şiirlerinde savunduğu İslâmî birlik temaları ile Tefkik Fikret'in materyalist temayülleri, sanatçıların sahip oldukları dünya görüşleri ile yakından ilişkilidir. Yine bir çok düşünürümüz ideolojik fikirlerini belli bir sistem tasarımı içinde sunmadan önce bunu edebiyatın imkanları içinde “şiiir”, “roman”, “tiyatro” gibi sahalarda tecessüm ettirmeye gayret etmişlerdir. Tanzimat dönemi düşünce adamlarımızın tamamının aynı zamanda edebiyat ile çok derinden ilgili olmaları elbette boşuna değildir. Bu dönem edebiyatının Batı'dan gelen yeni fikir akımları ile kurduğu ilişkiler sonucu gelişen yeni medeniyet, yeni insan tipleri, şiir ve romanların eksenini kuvvetli bir biçimde etkiler. İbrahim Şinasi Efendi'nin “Tanzimat Devri” ve bu devrin kurucusu saydığı Reşit Paşa'ya ilişkin yazdığı kasidede bütün bu zihinsel dönüşümler anlatılmaktadır (Tanpınar, 1988 : 204). Döneme hâkim olan bütün kavram ve fikirler sanat vasıtası ile adeta belgelenmiştir. Yine Cumhuriyet'e doğru gelişen Türk düşününün önemli isimlerinden ve Türkiye'de sosyoloji biliminin kurucusu konumunda olan Ziya Gökalp de sosyoloji ve ideolojiye yönelik görüşlerini önce şiir biçiminde vermiş, milliyetçilik düşüncelerini yayıp toplumu yenileştirme yolunda edebiyatın kullanılması gerektiğini savunmuştur. Yine Mehmet Akif, Mehmet Emin, Tefkik Fikret karşıt görüşlere sahip olmalarına rağmen, şiir sanatında toplumsal sorunlarla ilgilenen şairlerdi (Karpat, 1961 : 30).

Ancak bütün bu söylediklerimiz edebiyat eserinin edebi özelliğini ortadan kaldıracak boyutta, edebi eseri adeta salt bir fikir aktarma aracı gibi gören anlayışlara da taraf olmadığımızı belirtmek isteriz.

Edebiyat ve toplumsal tarih ilişkisini açıklarken belirtildiği gibi, sanat eserleri hem tarihe ışık tutabilecek ve hem de yazıldığı günlerde olup bitenlere hangi yönden katılabileceğimiz hakkında bize özlü bilgiler verirken, geleceği ait projeksiyonlarda da bulunabilir. Ancak, romanın tarih bilimine nazaran sahip olduğu bir diğer avantaj daha vardır ki, üzerinde durulması zaruridir.

Türk romanı üzerine yapılmış bir çalışmada Taner Timur'un belirttiği gibi romancılarımız Osmanlı değişim sürecine tarihçilere nazaran çok daha önyargısız bir şekilde yaklaşabilmişlerdir. Özellikle resmi tarih yazarlarının yazdıkları ile siyasal yapı arasında kurulması gereken ilişki sebebiyle bir tarihçi, yazdıklarını gerçeklere çok aykırı da olsa onların olup bitenlere uygun olduğunu savunmak zorundadır. Aksi takdirde kendi eserini bizzat mahkum etmiş olur. Ünlü tarihçi Carr'ın ifadesi ile "tarihin olguları arı bir biçimde var olmazlar ve var olamazlar; her zaman kayıt tutanın zihninde kırılırlar". Hal böyle iken bir romancı, toplumsal evrimi tarihçiden çok daha gerçekçi bir biçimde çözümlenebile, romanın bir hayal ürünü olduğunu ileri sürerek -olası eleştirilere karşı- kendine belli bir savunma sağlayabilir.

Romancıların tarihçilere görece özgürlük sorununun ötesinde bir diğer avantajı da, romancıların tarihçilerin aksine romancıların topluma daha geniş bir perspektiften bakabilmiş olmalarıdır. Gerek örf adetlerin ve gerekse belli bir dönemin yaşama biçiminin bilgilerini romanlarda daha açıkça elde edebiliriz. Oysa ki tarihçi daha çok siyasal ve askeri döneme yönelik çalışmalar yapar (Timur, 1991 : 8).

Biz de çalışmamızda Türk edebiyatı içinde oldukça önemli bir yere sahip olan "Servet-i Fünun, bir başka deyişle Edebiyat-ı Cedide romanlarını" toplumsal tarihimize önemli ölçüde açıklamalar getireceği gerekçesi ile incelemeye çalıştık. Osmanlı Batılılaşmasının oldukça kısa (1896-1901) bir kesitini kapsamasına rağmen dönem, edebiyat tarihimiz

açısından olduğu kadar, Türk düşünürünün evrilmesinde de önemli bir dönemeci oluşturmaktadır. Kuşkusuz edebiyat tarihinin, yeniden incelenmeden bugünkü konumumuzu kavramak, geleceğe yönelik eylemlerimizde isabetli kararlar verebilmemiz olası değildir. Ülkemizde Batı kompleksinin had safhaya ulaşması bizi kendi yazınsal mirasımızdan ve bu miras üzerinde çalışmaktan, bu mirası ciddiye almaktan zaman zaman uzak tutmaktadır. Halbuki “Türkiye’nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı hiç şüphesiz ki edebiyat olacaktır” (Karpaz, 1961 : 15).

Gerçekten de Türk romanı için önemli bir dönüm noktası konumunda bulunan Servet-i Fünun romanlarına eğilmek bize toplumsal tarihimiz açısından önemli veriler sunmaktadır. Türk toplumunun yaşam ve düşünce tarzlarında meydana gelen değişim ve dönüşümler romanlara belli ölçülerde olsun yazarının prizmasından kırılarak yansıyabilmişlerdir. Bu sebeple bu romanların derinlemesine bir incelemesi bize geçen yüzyılda Türkiye’de yaşanan değişimlerin de önemli bir dökümünü verebilir. Bu bakımdan çalışmamız bir edebiyat araştırması olmayıp, edebi metinlerde gizlenmiş sosyolojik verilerin ortaya çıkarılıp toplumsal tarihimizin bir kesitini aydınlatmasına matuftur.

Çalışmamızın ilk bölümünde genel olarak toplumsal değişme olgusu ile edebiyat arasında var olan ilişkinin altını çizmeye gayret ettik. Bu ilişkinin açıklığa kavuşabilmesi için de özellikle XX. yüzyılda önemli gelişmelere sahne olan edebiyat sosyolojisinin tarihi gelişme çizgisine temas ettik. Bu, bize edebiyatın sosyolojik bir olgu olarak ele alınmasının önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Çalışmamız, bir roman incelemesi olduğuna göre, salt edebiyat terimi ile yetinilemezdi. Bu sebeple, edebiyat türleri içinde romanın toplumsal gerçeklikle ilişkilerinin açıklanması gerekiyordu. Bu çaba ile romanın, Batı’da ve bizde izlemiş olduğu süreci toplumsal gerçeklik ve toplumsal değişme açısından ele aldık. Burada bazı sorunlarla karşılaştık. Batı romanının geçirmiş olduğu evreler ile Türk romanı arasında doğrusal bir ilişki yoktu. *Roman bizde herşeyden önce XIX. yüzyıl ile başlayan uygarlık değişiminin bir yan ürünü olarak doğmuştur.* Bu sebeple; Türk romanının doğduğu sosyo-kültürel ortamın roman türünün bizdeki ilk

örneklerinden hareketle ele alınması, bu türün bizde ortaya çıkışını zorlaştıran unsurların gözden geçirilmesi gerekiyordu.

İkinci bölümde ise ana inceleme konumuz olan Servet-i Fünun Edebiyatı'nı, eser ve devir ilişkisi içinde ele almaya çaba gösterdik. Bu çerçeveden olmak üzere bu edebi akımın roman koluna mensup olan yazarların yetişme şartları, sınıfsal kökenleri, özel hayatları eserleri ile irtibatlandırılarak yazar-eser ilişkisi temellendirildi. Her edebi eser yazıldıkları çağ ile şöyle ya da böyle bir etkileşim içinde olacağı gerçeğinden hareketle II. Abdülhamid döneminin siyasal ve toplumsal ortamı da ele alındı. Bu edebiyat akımının temel özellikleri, toplumsal meselelerle olan irtibatları, toplumsal değişmeye ilişkin fikirleri de yine bu bölümün konuları arasında yerini aldı. Ayrıca, gerek kendi edebi ekollerinin dışından ve gerekse kendi kendilerine yönelttikleri eleştirilere de yer verilerek eserlerin toplumsal etkilerine de temas edilmeye çalışıldı.

Çalışmamızın üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinde ise direkt olarak Servet-i Fünun romanlarının içerik çözümlemesine yönelindi. Roman sanatı açısından birey'in taşıdığı önem sebebiyle öncelikle bu romanlarda karşılaşılan roman kişilerinin, toplumsal değişme karşısında almış oldukları tavırların incelenmesi bizim için önemliydi. Bu sebeple toplumsal değişmenin bir yan ürünü olarak, toplumumuzda ortaya çıkan yeni insan modellerinin romanlara nasıl yansıdığı, bu roman kişilerinin temel özellikleri çerçevesinde açıklanmaya çalıştık. Dördüncü bölümde ise toplumsal değişmenin Servet-i Fünun romanlarındaki sosyo-kültürel yansımaları çeşitli başlıklar altında sınıflandırılarak incelendi. Son bölümde ise, toplumsal değişmenin en belirgin bir biçimde ortaya çıktığı, "kadın ve aile" meselelerinin romanlarda işgal ettiği ağırlıklı yer incelenerek, aile kurumu ve onunla önemli ölçüde bağlantılı olan kadın'da meydana gelen değişmeler, romanlara yansıdığı şekliyle ortaya konuldu.

Edebiyat ve edebiyat türlerinden biri olan roman, toplumsal değişmenin etkili araçlarından birisidir. Servet-i Fünun Edebiyatı'nın oluştuğu devre de, Türk toplumunun en hızlı bir biçimde değiştiği bir döneme tekabül etmektedir. Bu sebeple romanların, toplumumuzda meydana getirdiği değiştirici fonksiyonu en derin biçimde bu dönem

yazılan romanlar aracılığı ile ortaya çıkmış, müteakip devrelerde de bu süreç devam etmiştir. Romanın edebi bir tür olarak bizim edebiyatımıza girişi bir “medeniyet dönüşümü” sonucu olması gözönünde bulundurulacak olursa, bizatihi romanın kendisi bile bir toplumsal değişime tekabül etmektedir. Bu sebeple biz, Servet-i Fünun romanlarını toplumsal değişimin bir aracı, yer yer bu değişmelerin yorumlayıcısı olarak görüyoruz. Bu çalışmanın bütününde edebiyatın toplumsal değişmeyi yorumlayan özelliği ile alakalı olarak geçerli bilgilere ulaşmayı umuyoruz.



1. TOPLUMSAL DEĞİŞME VE ROMAN

1.1. Toplumsal Değişme Kavramı

Toplumsal değişme belirli bir süre içinde doğada ve toplumda gözlenen başkalaşım, önceki bir durum veya oluş tarzındaki çeşitlenmeler olarak tanımlanabilir. Değişmenin olmadığı bir insan topluluğundan söz edilemez. Bu nedendir ki, genelde bir toplumun kültürel yapısı gelecek kuşaklara herhangi bir değişime uğramaksızın aktarılamaz. Değişme olgusu tüm toplumlar için karşılaşılabilecek bir kader olmasına karşılık; değişimin hızı, toplumdan topluma farklılıklar göstermektedir. Toplumsal değişme konusu daha sosyoloji biliminin ortaya çıktığı ilk aşamalardan itibaren, bu bilim dalı içinde en önemli sorunların başında gelmiştir. Bunun en temel nedeni hiç kuşkusuz sosyoloji biliminin “XIX. yüzyılda ortaya çıktığı dönemde Avrupa toplumlarının derin bir değişim süreci geçiriyor” olmasıdır (Stewart-Glynn, 1985 : 519).

Toplumsal değişme konusunda ortaya atılan tanımlamalara bakıldığında bu tanımlamaların birbirini tamamlayan bir yapı içinde oldukları görülecektir. Bottomore’a göre toplumsal değişme, “toplumsal yapıda (toplumun büyüklüğündeki değişimler de bunda yer almaktadır), belirli toplumsal kurumlarda ya da toplumsal kurumlar arasındaki ilişkilerde değişim” olarak tanımlanmaktadır (Bottomore, 1984 : 313). Berelson ve Steiner ise şu tanımlamayı getirir: “Her ne kadar hayatta her şey değişmekte ise de, toplumsal değişme yalnızca toplumun yapısındaki temel ve geniş değişimleri belirtir. Ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlarındaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojiadaki değişimler. Terim, toplumun temel kurum ve örgütlenişindeki kaymaları belir”. Wilbert E. Moore’de toplumsal değişmeyi “toplumsal eylem ve etkileşim kalıpları olan, toplumsal yapının değişmesi” olarak ele almaktadır. Ginsberg’e göre ise toplumsal değişme, “toplumsal yapıdaki değişme, yani toplumun büyüklüğünde, parçaları arasındaki kompozisyon ya da denge ya da örgütlenme şeklinde meydana gelen değişme” olarak ele alınmaktadır (Kongar, 1995 : 55).

Yukarıda ifade edilen tanımlamalara bakıldığında toplumsal değişme, “toplumun yapısında meydana gelen değişmeler” olarak kabul edilebilir. Toplumun yapısı, toplumsal kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerden meydana geldiğine göre, değişme bu ilişkiler ağının değişmesi anlamına gelmektedir. Farklı bir ifadeyle sosyoloji açısından toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler ağının ve bunları belirleyen kurumların değişmesi, toplumsal değişme açısından önem taşır.

1.2. Toplumsal Değişmenin İtici Güçleri

Toplumsal değişme, toplumların dinamik fonksiyonlarından biridir. Toplum bazen ileriye, bazen de geriye doğru bir değişim içine girer. Toplumdaki değişim çok yönlü etki ve tepkilerin meydana getirdiği bir olaydır. Toplum canlı bir organ gibi, kendini bu değişmelere karşı uyanık tutmak ve değişimin istikametini müsbet bir yöne çevirmek, değerlendirmek ve ona göre bir tavır almak durumundadır. Toplumsal değişme, toplumun tabii dinamikleri içinde meydana gelen bir olaydır. Bu dinamiklerin normal çalışması ve fonksiyonunu yapması ile alınan karar, toplumun geleceğini tayin edecektir (Şener, 1996 : 127).

Toplumsal değişme, sosyologlara göre toplumun kendisi ve kurumlarındaki farklılaşma olarak anlaşılmaktadır. Ancak bu farklılaşma ve başkalaşmanın nedenleri nelerdir? Toplumsal değişme neden ortaya çıkmakta, toplumsal değişime neden olan olay ve olgular hangi noktalarda toplanmaktadır. Bu konuda sosyologların tam bir konsensüs içinde bulduklarını söylemek zordur. Sosyologların sahip oldukları sosyolojik bakış açılarına göre, toplumsal değişmenin nedenleri de farklılaşmaktadır. Organizmacı, evrimci, diyalektik modeller olarak ifade edilen büyük boy sosyoloji teorilerine göre; toplumsal değişmenin temel dinamikleri fiziki çevre, biyolojik faktörler ve teknoloji olgularında aranmalıdır. Bu yaklaşıma göre; “insanların ilişkilerinin değişmesi demek olan toplumsal değişme, hem üretim ve mülkiyet ilişkilerinin değişmesine, hem de anlamların, değerlerin, kuralların değişmesi genel toplumsal değişmeye yol açabilir. Bir başka deyişle

toplumsal değişmenin temelinde belli bir anda, belli bir toplum ya da teknoloji, ya da ideoloji yatar. Değişme bir defa başladıktan sonra ise, teknoloji ve ideoloji birbirlerini etkilemeye başlarlar (Kongar, 1995 : 24). Teknoloji faktörünü, başka bir ifade ile üretim araçlarının toplumsal değişmedeki rolü daha çok Marxist kuramcılar tarafından öncelenirken, toplumsal değişmenin ana dinamiğinin ideolojide yattığı görüşü de özellikle Weber tarafından savunulmuştur. Ancak toplumsal değişmeyi salt bir etmene bağımlı olarak düşünmek, sözelimi toplumsal farklılaşmaların biricik aracı unsuru olarak teknolojiyi kabul etmek, “tekniki yaratan kültürü gözönüne almadan teknolojiyi bağımsız düşünmek ve insanoğlunun evriminde temel belirleyici faktör olarak ele almak hem eksik, hem de yanlış”tır (Erkal, 1983 : 200). Görüldüğü gibi toplumsal değişmenin itici güçleri olarak ortaya konulan unsurlardan herhangi birisinin temel belirleyiciliğine saplanıp kalmak ve toplumsal analizi bu tek etmene bağlamak çoğu kez yanıltıcı neticeler doğurabilir. Zaten bu tarz değişim teorileri günümüzde büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiştir. Değişim faktörleri tek ve yeterli nedenlermiş gibi algılanmamaktadır günümüzde. Değişimin tek nedeni olarak coğrafi çevre, biyolojik kalıtım, doğaüstü tanrısal güçler veya kişisel dehayı almak doğru olmayacağı gibi, değişimin temel nedeni olarak ekonomik determinizmi ve benzeri açıklamaları vurgulamak da tarihsel gerçeklere aykırı düşmektedir (Fichter, 1994 : 170). Ancak büyükboy teoriler, toplumsal değişmeyi tek bir nedene bağımlı olarak açıklama eğiliminde olmakla birlikte, bu teorilerin determinizmi aşan boyutlarından da sözedilebilir. Sözelimi Comte ve Spencer, toplumsal evrimde sonlu bir yasa olduğunu ileri sürmüşlerse de, fiili toplumsal değişimi incelediklerinde birçok etmenleri gözönünde tutmuşlar; bireylerin bilinçli ve iradi eylemlerini de hasaba katmayı unutmamışlardır. Hobhouse, Toynbee ve Sorokin gibi daha sonraki teorisyenlerde toplumsal nedensellik ilişkisinin karmaşıklığı daha iyi anlaşılmuş; özellikle Sorokin toplumsal değişmede yer alabilecek çeşitli etmenleri dikkatli bir biçimde incelemiştir (Bottomore, 1984 : 318).

Toplumsal değişmenin açıklanması konusunda ortaya atılan bir diğer genel yaklaşım kümesi de “orta boy teorileridir”. Bu yaklaşımlar bir ölçüde “büyük boy teorilere” karşı XX. yüzyıl sosyologlarının verdikleri cevap olarak nitelenebilir. Bu modelleri geliştiren sosyologlar, toplumsal değişmeyi, büyük boy teoriler çerçevesinde ele alanların değişmeyi

açıklamakta başarısız olduklarına dair bir görüş sahiptirler. Orta boy teoriler içinde en belirgin çizgi yapısal-fonksiyonel model olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapısal-fonksiyonel model, toplumsal değişme açısından bütün insanlığı kapsayacak genişlikte “değişme” teorileri ortaya koyma iddiasında değildir. Yine onlara göre toplumsal değişme, büyük boy teorilerde olduğu gibi tek etmenle açıklanamayacak kadar karmaşık süreçlere bağlıdır. Bu sebeple yapısal-fonksiyonel yaklaşım, toplumsal değişmeyi çoklu bir nedensellik bağlamında ele alma eğilimindedir. Yapısal fonksiyonel yaklaşım, toplumu sistemli, birbiri ile ilişkili, iç bağımlı, gelişen, denge-uyumlu bütün olarak ve önemli sistem gereksinmelerini ya da fonksiyonlarını temsil ediyor olarak görür. Toplum denge eğilimli, istikrarlı olarak işleyen bir sistemdir (Horton-Hunt, 1987 : 16).

Yapısal-fonksiyonel yaklaşımın en önemli açılımı, yapılar ve fonksiyonlar arasında ortaya koydukları ilişkidir. Bu yaklaşıma göre, her yapı, bir fonksiyon sahibi olduğu için gelişir; yoksa yapılar var olduğu için belli fonksiyonlar ortaya çıkmaz. Bir başka deyişle, fonksiyonlar, yapılardan önce ortaya çıkar ve kendilerini yerine getirecek yapıların yaratılmasına yol açarlar (Martindale, 1960 : 447; Kongar, 1995 : 153). Yapısal-fonksiyonel yaklaşıma göre toplumsal değişme, devrimsel değişmeden çok, esas olarak yavaş ve uyumlu bir süreçtir. Toplumsal değişme sırasında toplumun istikrarı ve dengesi bozulursa da uzun zaman geçmeden denge-istikrar yeniden oluşur ve eğer belli bir toplumsal değişme istikrarlı bir denge ortaya çıkarıyorsa işlev görür. Bu teoriye göre, toplumsal değişme toplumun değişen ihtiyaçlarından kaynaklanır, yoksa çatışma teorilerinde iddia edildiği gibi bir sınıfın diğer bir sınıfa kendi çıkarlarını kabul ettirmesinden kaynaklanmaz.

Yapısal-fonksiyonel modele çok sayıda sosyolog katkıda bulunmuş, bu sebeple de farklı tiplerde fonksiyonel anlayışlar ortaya çıkmıştır. Toplumu oluşturan en önemli fonksiyonların neler olduğu hususu, her alt yaklaşımda başkalaşmalara uğramıştır. Yapısal-fonksiyonel modeller önemli ölçüde büyük boy evrimci teorilerden etkilendikleri için, bu teorisyenlerin ilkleri arasında Auguste Comte, Durkheim gibi büyük boy kuramcılar ifade edilmektedir (Martindale, 1960 . 4569. Ancak bu kuram asıl şöhretini, Recliffe-Brown, Bronislaw Malinowski, Robert K. Merton, Talcott Parsons, William F.

Ogburn gibi toplumbilimcilere borçludur. Bu teorisyenlerin yapısal-fonksiyonel bakış açısından toplumsal değişmeyi algılayış tarzlarına birkaç örnek verelim.

XX. yüzyılın en önemli teorisyenleri arasında gösterilen Talcott Parsons'a göre toplumsal değişimin odağında "farklılaşma" bulunmaktadır. Bu farklılaşma ona göre aynı zamanda bir yeniden bütünleşme gerekliliği ortaya koyar. Bu da köprü vazifesi yapan kurumlar aracılığıyla, çeşitli fonksiyonları yerine getiren toplumsal üniteler arasındaki ilişkileri düzenleyen bir normatif sistemin varlığını gerektirir (Kongar, 1995 : 158). Parsons'a göre çeşitli toplumsal fonksiyonlar, farklılaşma süreci içinde yeni yapılara dönüşürler. Örneğin toplumsallaşmanın aileden okula kayması, üretimin bireysel işyerlerinden atölye ve fabrikalara geçmesi gibi. Farklılaşma, yani fonksiyonların bölünmesi, aynı zamanda yeni bir bütünleşmeyi gerektirir. İşte bu durumda eski ve yeni toplumsal yapılar arasındaki ilişkileri kültürel sistem düzenler ve kurumlardan yararlanır. Belirli bir sistemde fonksiyonların farklılaşması, bir yapısal aracılığı ve kültürel sistemlerin yardımıyla başka bir biçim ve düzeyde yeni bir bütünleşmeye yönelir. Kısacası toplumsal değişme, belirli bir denge içerisinde oluşan bir toplumsal evrim olarak belirlemektedir (Tezcan, 1984 : 70).

Yapısal-fonksiyonel modele mensup bir başka sosyolog William F. Ogburn'da toplumsal değişmeyi "kültürel evrim" sonunda ortaya çıkan bir olgu olarak ele almaktadır. Ogburn'un kuramına göre toplumlar dengeleşim mekanizmaları olarak işlerler, toplumun bir bölümünde dengeyi bozan değişmeler, bu dengeyi yeniden sağlayacak telafi edici değişimler doğurma eğilimindedir. Fakat bu durumda yeni denge durumu eskisinden farklıdır ve iki denge durumu arasında bir gecikme vardır. Kültürün birbiri ile ilişki içinde olan iki parçasından birisi, diğeri değişmeden önce değişirse, ya da ondan daha fazla değişirse bir gecikmeden söz edilebilir. Ogburn buna "kültürel gecikme" adını vermektedir (Appelbaum, Tarihsiz : 58).

Ogburn kültürel gecikmenin doğasını değerlendirmek için de dört aşamalı bir yapı analizi önerir: 1. En azından iki değişkenin belirlenmesi, 2. Bu değişkenlerin uyum içinde olduklarının belirlenmesi, 3. Bir değişken değişirken diğerrinin değişmediğinin ya da

birinin diğersinden daha fazla değiştiğinin tarihlerle gsterilmesi, 4. Bir değişkenin diğersinden önce ya da ondan daha fazla değişmesi durumunda, önce olandan daha az doyurucu bir uyumun bulunduğunun gsterilmesi (Appelbaum, Tarihsiz : 59). Ogburn “kültür boşluğu”nun daha çok maddi kültürü meydana getiren teknoloji alanında ortaya çıkan icatlara uygun toplumsal örgütlenmenin gerçekleştirilememesinden doğduğunu ifade etmektedir (Kongar, 1995 : 170). Ona göre, maddi kültür (en önemlisi, buluşlar), uyumsal kültürden (gelenekler, inançlar, felsefeler, yasalar, değerler, hukuk) daha büyük bir hızla değişir ve sürekli toplumsal uyumsuzluklara yol açar. Ogburn’a göre, şimdiki buluşlar daha sonraki buluşların üzerine oturtulabileceği bir temel oluşturduğu için buluşlar, geometrik olarak artar, kültürün diğer parçaları bu buluşlara ancak bir gecikme döneminden sonra uyum sağlayabilir. Buna bir örnek olarak Ogburn, ağaçların sayısı bol ve nüfus yoğunluğu azken başlayan ormanların genel kırımı ile korumacılık hareketi arasındaki gecikmeyi göstermektedir (Appelbaum, Tarihsiz : 59).

Toplumsal değişmeye ilişkin bu sözü edilen makro ve orta boy teorilerin yanı sıra kültürel etmenleri merkeze alan kültür değişmesi ekseninde de toplumsal değişmeyi açıklayan yaklaşımlar bulunmaktadır.

1.3. Edebiyat ve Toplum

1.3.1. Sosyal olayları Tesbitte Kaynak Olarak Edebiyat

Sosyoloji toplum olaylarını açıklayan, toplumdaki insanı, sosyal kurumları ve sosyal süreçleri inceleyen bilimsel objektif bir disiplindir. O, bir toplumun nasıl mümkün olduğunu, nasıl işlediğini, niçin süreklilik arzettiği sorularına cevap arar. Sosyoloji gibi edebiyat da insanların sosyal dünyasını ve onun topluma adaptasyonunu ve ondaki değişim isteği ile ilgilenir. Aydınlanma döneminin en önemli sosyal sonuçlardan biri olan romanlar da, insanın ailesiyle, politikayla ve devletle olan ilişkilerinden oluşan sosyal dünyamızın yeniden şekillendirilme gayreti ve çabası içindedir. Roman, kişinin aile içindeki ve diğer sosyal kurumlardaki rollerinin, çatışmalarının, gruplar arasındaki ve

sosyal sınıflar arasındaki gerginliklerinin resmini çizer. Bütüncü bir belgesel bakışla denilebilir ki, roman, aynı zamanda sosyolojideki gibi sosyal, ekonomik ve politik unsurları içeren bir metindir. Ancak roman, bundan daha fazlasını da tartışma konusu yapmaktadır. Sanat ve edebiyat sadece açıklayıcı ve objektif bilimsel alanlardan öte, sosyal yaşamın yüzeyine de nüfuz eder. Bu noktada Richard Hoggart'ın ifadesi oldukça çarpıcıdır: "Tam bir edebi müşahade olmaksızın bir toplum öğrencisi toplumun bütününe kör kalacaktır" (Laurenson-Swingewood, 1972 : 13). Dolayısıyla toplumsal çözümlerlerin daha sağlıklı sonuçlara varabilmesi için edebi metinlerin de incelenmesi, bu metinlerin toplumsal gerçeklikle olan ilişkileri geniş bir biçimde ele alınmalıdır.

Edebi metinleri biçimsel olarak irdeleme geleneği bir edebiyat teorisi oluşturma temayülü gelişkin bir hale gelmeden çok önceleri, edebi eserlerin "*sosyal bir gerçeklik*" olarak incelenmesi yoluna gidilmiştir. Bu yaklaşımların temelinde de XIX. yüzyıl sosyoloji kuramları etkin bir biçimde görülmektedir. Bu türden yaklaşımların ortak özelliği, edebiyatı "*çağının tanığı*" ya da "*belgesi*" olarak görmek diye tanımlayabileceğimiz bir noktada yoğunlaşmaktadır. Bu temayüllerin temelini XVIII. yüzyıl aydınlanma filozofu Giambattista Vico'nun 1725'de yayımladığı "*Scienza Nuova*" (Yeni Bilim) adlı esere kadar geri götürmek mümkündür. Bu kitap, toplumsal şartların Tanrı tarafından değil, insan tarafından yaratıldığını savunması ve toplumsal kurumların o toplumun maddi koşullarıyla açıklanabileceğini göstermesi bakımından çağının çok ötesinde bir sosyoloji çalışması olarak ilgi çekmiştir (Hamilton, 1974 : 4). Bu, yalnızca Vico'nun zamanındaki geleneksel tarih çalışmalarından değil, toplumla organik ve çok katlı ilişkide olan birçok şeyden, örneğin o toplumun dili, mitleri, folkloru ve ekonomisinin durumundan yola çıkılarak ele alınabilecektir. Bu nedenle, belli bir toplumun değerleri yalnızca o toplum bağlamında açıklanmalıdır (Hampson, 1991 : 156).

Edebiyata sosyolojik bir noktadan yaklaşan XIX. yüzyıl'ın önemli düşünürleri, bütün toplumsal kurumları iklim, coğrafya, ulusal özellikler, gelenekler ve siyasi yapıyla açıklamaya çalışırlar. Bu yaklaşımların odağında daha çok Fransız düşünürleri bulunmaktadır. Bu düşünürlerden ilki Louis de Bonald (1754-1840)'a göre edebiyat "yaşanan çağa tutulan ayna"dır. O'na göre herhangi bir ülkenin ulusal edebiyatının

dikkatlice okunması, o ülke insanların daha önceden nasıl olduklarının bilinmesini kolaylaştıracaktır. Nitekim ünlü Fransız romancısı Stendhal, “Kırmızı ve Siyah” romanında, roman’ı “bir yol boyunca gezdirilen ayna”ya benzetmektedir. Bu bakış açısına göre edebiyat, sosyal yapının farklı görünümüleri olan aile ilişkileri, sınıf çatışmaları, boşanma trendleri, nüfus kompozisyonlarının direkt bir yansımasıdır (Lauresnos-Swingewood, 1972 : 13). Yine bir başka Fransız düşünür, Madam de Staël’de de benzer yaklaşımlarla karşılaşılmaktadır. 1800’lerde yayımladığı “De la litterature Consideree dans ses rapports avec les intitutions sociales” (Edebiyatın toplumsal kurumlarla ilişkisi açısından incelenmesi) adlı eseriyle Madam de Staël edebiyat sosyolojisinin mübeşşirleri arasında gösterilmektedir (Meriç, 1970 : 8). Bu çalışmasında yazar amacını şu şekilde açıklamaktadır: “Dinin, âdetlerin, kanunların edebiyat üzerinde, edebiyatın da din, âdetler ve kanunlar üzerinde ne gibi tesiri olduğunu incelemeyi kendime hedef tuttum” (Staël, 1967 : 1).

Yine Madam de Staël ile aynı dönemlerde yaşamış olan Herder (1744-1803) de edebiyatı sosyolojik diyebileceğimiz bir tarzda incelemiştir. Herder için temel sorun “belirli edebiyatlar niçin belli başlı yerlerde ortaya çıkmaktadır?”. Herder bu soruya cevap bulabilmek için; iklim, ırk, gelenekler ve politik yapıyı incelemeyi önermektedir. Ancak Herder; ırk, iklim ve politik yapı yerine daha çok ve sıkça sosyolojik olarak anlamsız olan “zamanın ruhu”, “ırkın ruhu” gibi tanımlamaları ön plana çıkarmıştır (Lauresnos - Swingewood, 1972 : 26). Edebiyat ve toplum etkileşimini açıklamaya yönelik çabalara bir başka Fransız düşünürü François Guizot’un da katkıları bulunmaktadır. “Shakespeare Üstüne İncelem” adlı eserinde (1821) Guizot, belli bir ülke edebiyatının onun toplumsal tarihinin ürünü olduğunu hiçbir kuşkuyla düşmeksizin tutarlı bir mantıkla savunmuştur. O’na göre Shakespeare, İngiltere’nin Elizabeth dönemi toplumsal ilişkileri ile yasal törelerinin bir çocuğudur. Guizot’un düşüncesine göre klasizm çağını doldurduysa, bunun en temel nedeni, onun parlak bir anlatımla yansıttığı toplumun artık var olmamasıdır (Freville-Plehanov, 1991 : 117).

Ancak edebiyat eleştirisini bilimsel bir temele oturtmak amaç ve çabasında en iddialı XIX. yüzyıl eleştirmen ve sosyologu Hippolyte Taine’dir. İngiliz edebiyat tarihini sosyolojik

açından inceleyen “Histoire de la litterature anglaise” (İngiliz Edebiyat Tarihi” (1858) adlı eserinde herhangi bir edebiyat geleneğini bilimsel bir biçimde incelemek için üç kategori önerir: Irk, çevre, an. Bu üç kategori, bir ülke edebiyatını belirleyen temel unsurlardır. Irk derken Taine, biyolojik üstünlük kaygılarına bulaşmaz; bir ulusun ulusal özelliklerini kasteder daha çok. Fransızların, Almanların, İngilizlerin kendilerine özgü zihniyetleri, duyarlılıkları, bir dünya bakışları vardır. Ulusal karakter, bir toplumun insanlarında doğuştan mevcut özelliklerdir (Moran, 1994 : 75). Taine'nin sosyolojik edebiyat kuramını dayandırdığı üçlü unsurdan ikincisi “çevre” faktörü de “bir ulusun tâbi olduğu şartların tümü”dür ve “geçmiş zamanın şimdiki zamanı itiş, bir ulusun evriminde düşüncesiyle vardığı nokta”, kazanılmış bir içtepi olan an'dan ayrılamaz (Carlavi-Fillox, 1985 : 40).

Taine'den sonra sosyolojik yaklaşımı kullanan bir başka yazar da Hennequin'dir. Hennequin, belli açılardan takipçisi olduğu Taine'nin kuramında yer alan tarihsel ve toplumsal dar görüşlü nedenselliği eleştirir. O'na göre çevrenin yazarı belirlemesi her zaman sözkonusu değildir. Nitekim pek çok sanaktar çevresiyle ters düşmemiş midir? Dolayısıyla bu yaklaşıma göre, genel toplumsal özelliklerden hemen esere girmek doğru olmaz. Toplumsal etkinin varlığı kesin olmakla birlikte, bunu saptamak için okuyucularının, hayranlarının tümünü dikkate almak ve eserin kimlere hitap ettiğini anlamaya çalışmak gereklidir. İşte Hennequin'in önerdiği sosyolojik çözümleme bu noktalarda yoğunlaşmaktadır (Carlavi-Fillox, 1985 : 47).

Edebiyat olgusunu toplumla ilişkisi bakımından ele alanların başında hiç kuşkusuz marxistler gelmektedir. Tüm alanlarda olduğu gibi edebiyatı da doktriner bir biçimde çözümler marxistler. Toplumsal hayatın, “maddi hayatın ürünlerinden” oluşmuş bir “alt yapısı” vardır. Maddi hayat, insanın tabiatla olan ilişkisinin belli bir dönemini belirtir, tespit eder ve toplumun temel yapılarını yaratır. Marxist edebiyat eleştirisi, edebiyata değişik açılardan yaklaşabilir. Örneğin, onda toplumun bir yansımasını görebilir. Bu yansıma, gerçekçi eserlerde bulunduğu gibi gerçeklikten çok uzak eserlerde de bulunabilir. Marxistler, sanat eserlerini belirli hayat şartlarını az ya da çok gerçekçi bir tutumla yansıtılmaları açısından inceleyip çözümlerler. Marxist öğretiyi ilk kez bir estetik

kuram haline sokmaya çaba gösteren Georgi Phelanov (1856-1918), sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişki, estetik, zevk ve fayda gibi sorunlar üzerine eğilmiş ve Marxist felsefenin temel fikri olan maddi ve ekonomik nedenlerle açıklama ilkesine göre bu sayılan sorunları açıklama yoluna gitmiştir: “Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin zevklerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü zevkler, çoğunlukla bu toplumu oluşturan sınıflara göre değişir” (Freville-Plehanov, 1991 : 47). Plehanov’a göre sanat ve güzellik ancak insanlara yararlılıkları ölçüsüyle değerlidir. Bir eser, sanat bakımından güzel olabilir, fakat politik bakımdan yararlı değilse o ölçüde değer kaybeder. O halde O’na göre, sanatın toplumcu yanı, estetik ve edebi (sanatsal) yanından daha ağır basmalıdır. Plehanov’un bu görüşleri daha sonra Sovyetler Birliği’nde geliştirilecek olan “toplumcu gerçeklik” kuramına temel olmuştur. 1934’de toplanan “Sovyet Yazarlar Birliği”nin birinci kongresinde “Toplumcu Gerçeklik” kuramı resmen devreye sokulmuş, ünlü Rus romancısı Maxim Gorki de bu terimin isim babası ve en önemli teorisyenleri arasında yer almıştır (Fischer, 1995 . 106).

Toplumcu gerçeklik kuramına göre sanat bir yansıtma işlemidir. Sanatın yansıttığı gerçek ise toplumsal gerçekliktir. Toplumcu gerçekçi yazar; toplumu, diyalektik materyalizmin tarih çizgisi üzerine yerleştirerek, sosyal gerçekliği yansıtmak için kullanmaktadır. Her dönemin sosyo-ekonomik şartları kendine göre sanatın yapılarını, biçimlerini belirler. Sanat da, bu şekilde din, ahlak ve felsefe gibi üst yapı kurumları arasında yer almaktadır. Bu üst yapı da Marxist teori gereği alt-yapı olan ekonomik temele dayanmak zorundadır. Plehanov’dan sonra bu kuramın en önemli teorisyeni Georg Lukacs’dır (1885-1971). Lukacs’a göre sanat, edebiyat bir yansıtmadır ve yansıtma yöntemleri de başlıca ikiye ayrılır: Gerçekçilik ve Tabiatçılık. Edebiyat teorisine ilişkin görüşlerini; “Roman Kuramı”, “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı”, “Avrupa Gerçekçiliği”, “Estetik” adlı eserlerinde oluşturmaya çalışan Lukacs’ın, sanatın sosyal gerçekliği yansıtması meselesini şu şekilde özetlemek mümkündür:

“Sanat, sosyal gerçekliğin yansıtılmasıdır; bunu edebiyat kendine özgü yoldan, yani somutlaştırarak yapar. Belli bir takım insanlar, belli bir takım olaylar ve durumlar çizer yazar. Bunların gerçekliği doğru olarak yansıtılması için tipik olmaları gerekir. Çünkü, somut ve tikel (particular) olan, ancak tipik olursa “genel”i ya da “tümel”i temsil edebilir. Yazar nasıl yapar bunu? Her şeyden önce gerçekliği doğru olarak kavraması şarttır. Kavramışsa bir perspektife sahip demektir ve bu sayede gerçekliğin özünü ve dolayısıyla bütünü yansıtacak ayrıntıları seçebilir. Bütün mesele seçilen ayrıntılardadır, zira bunların gelişi güzel seçilmesi, özün elden kaçırılmasıyla sonuçlanır. (...) Madem ki insan tabiatı eninde sonunda sosyal gerçeklikten koparılamaz bir şeydir, öyleyse eserdeki her ayrıntı, birey olarak insanla sosyal bir varlık olan insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği ölçüde anlam ve önem kazanır” (Moran, 1994 : 83).

Edebiyat sosyolojisinin ilk sistemli çalışmaları olarak ele alınabilecek “toplumcu gerçeklik” kuramına Lukacs’ın açtığı yoldan devam eden bir önemli teorisyen de Fransız sosyolog Lucien Goldmann’dır. Goldmann; edebiyatı sosyolojik bir bakış açısı ile incelediği “The Hidden God” ve “Towards a Sociology of the Novel” adlı çalışmalarıyla sahip olduğu Marxist yaklaşımları daha da ileri aşamalara getirmiştir. Goldmann “Bir Roman Sosyolojisine Doğru” adlı eserinde, romanı belli bir arayışın ve yeni değerlerin inşası aşamasında bir araç olarak kabul etmekte ve edebiyat sosyolojisinin bilimsel araştırma arasına dahil etmektedir. Goldmann’a göre roman, “çürümüş, bozulmuş, düzey ve değerini yitirmiş bir arayışın tarihidir. Lukacs buna “şeytani” (demoniacal) bir arayış demektedir. Bir başka düzeyde ilerlemiş ve bir başka biçim kazanmış, kendisi de çürümüş bir dünyada bozulmamış değerlerin arayışdır” (Goldmann, 1975 : 1). O’na göre roman, “bir yaşam öyküsü” ve hem de günü gününe yazılmış tarihi-toplumsal olayların bir dökümü olduğuna göre edebiyat sosyolojisinin bir alt dalı olarak roman sosyolojisine ihtiyaç vardır^(*) : “Bir roman sosyolojisi sorunu, her zaman edebiyat sosyologlarının kafasını kurcalayıp durmuştur. Ancak, bize öyle geliyor ki şimdiye kadar, bu sorunun aydınlatılması yolunda kararlı bir adım atılmış değildir. Aslında roman, kendisine ait

(*) Bu konuda oldukça detaylı bilgi için bakınız: Mary F. Rogers. “Novels, Novelist and Readers -Toward a Phenomenological Sociology of Literature-” State University of New York press. 1991. Yine aynı konu için bakınız: Diana T. Laurenson and Alan Swingewood. *The Sociology of Literature*, Schocken Books New York. 1972. Özellikle üçüncü bölüm; *Towards the Sociology of the Novel*.

bütün bir birinci bölümde, bir yaşam öyküsü ve günü gününe yazılmış bir tarihsel olaylar dizisi olduğuna göre, her zaman, aktüel olanı dile getiren toplumsal olayların da az çok, zamanın toplumunu yansıttığını gösterebilmiştir. Bu saptama için de sosyolog olmaya hiç gerek yoktur” (Goldmann, 1974 : 6).

Şimdiye kadar ele aldığımız sosyologların görüşlerini bir noktada yoğunlaştıracak olursak bu görüşlerin daha çok edebiyat-toplum etkileşiminde toplumun tek yönlü belirleyiciliğine inandıkları görülmektedir.

Edebiyat ve toplum etkileşimini çok yönlü etmenlerle ele alan sosyologlar da bulunmaktadır. Bu bakış açılarına göre edebiyat ve sanat, tek yönlü bir determinizm ile toplum tarafından belirlenmemekte, aynı zamanda toplumsal yapıya da tesirler icra etmektedir. Bu bağlamda Arnold Hauser’in edebiyat ve sanat sosyolojisi meselelerini ele aldığı “Sanat ve Edebiyatın Sosyal Tarihi” ve “Sanat Sosyolojisi” adlı eserleri örnek gösterilebilir. Bu eserlerde Hauser; “kültür ve sanatla ilgili üst yapının ekonomik temelle mekanik bir nedensellik ilişkisi içinde olmadığı” görüşünü savunmaktadır. O’na göre, “sanatla toplum arasında tek yönlü bir suje-obje ilişkisi yoktur. Bunlardan her biri hem suje, hem de obje rolü oynayabilir. “Bu nedenle her iki yapı arasında daha çok göreceli bir bağımsızlık ilişkisi sözkonusu olmaktadır” (Güllülü, 1988 : 40).

Aslında Arnold Hauser’in görüşlerinin şekillenmesinde ünlü bilgi sosyologu Karl Mannheim’in önemli tesirleri vardır. Mannheim’e göre de edebiyat ve sanat faaliyetleri ile o faaliyeti yapan yazar ve sanatçı arasında da doğrusal bir bağıntı bulunmamaktadır. Marxist edebiyat sosyolojisinin yazar ve sınıfsal bağlantı ilişkisini de Mannheim reddetmektedir. O’na göre sanatçı toplumsal açıdan bağımsız bir anlayışa sahiptir. O’nu herhangi bir sınıfa bağımlı sayamayız. Hangi grup ve tabakaya yöneleceğine ve hangisini etkileyeceğine sanatçı kendisi karar verecektir (Güllülü, 1988 : 34). Gerçekten de bir çok edebiyatçı, içinden çıktıkları sınıfın ideal ve ideolojisi dışında başka yollar benimsemişlerdir. Sözgelisi Shelley, Carlyle, Tolstoy’un durumları kendi “sınıflarına ihanet”in açık örneklerini oluşturmaktadır. Yine Rusya’nın dışındaki Marxist yazarların

çoğu işçi sınıfından değildir (Wellek-Varren, 1993 : 76). Görüldüğü gibi yazar ve onun sınıfsal kökeni de her zaman okuyucu kitle ile doğrudan bağlantılı olmamaktadır.

Toplumsal faktörlerin sanat üsluplarının oluşum ve değişimine nereye kadar katıldıklarını araştıran Erich Rothacker'e göre ise sanat alanında meydana gelen farklılaşmalar daha çok sosyal değişmelerin karşılığı olarak ortaya çıkmakta ise de daha sonraki aşamalarda sanat ve toplum bir birine karşılıklı tesir icra etmektedir. "Sanatlar hayata tesir ederler, buna pek çok misal verilebilir. Sanatlar hayata tesir eder ve hayata şekil verirler. Bu şekil alan hayat, yeniden sanata ve edebiyata tesir eder ve böylece hayat ve form, formla hayat arasında bir devir hareketi sürüp gider" (Güllülü, 1988 : 37).

Görüldüğü gibi başlangıçtan günümüze yapılan edebiyat sosyolojisi çalışmalarının temel sorunu, edebiyat ve toplum arasında var olan etkileşimin niteliğini açıklığa kavuşturmak olarak ifade edilebilir. Bu tartışmalara burada kısaca yer verdik. Kanaatimize göre edebiyat; değerler ve hislerin bir yansıması olarak hem farklı toplumlardaki değişme derecelerini, hem de kişilerin toplumsallaştıkları sosyal yapının değişimine ayak uydurmaları ve ona karşı geliştirdikleri kendi tecrübelerine işaret etmektedir. Edebiyat, kişilerin bıkkınlıklarını, ümitlerini, isteklerini kısacası ihtişam ve sefaletlerini resmettiğinden dolayı muhtemelen insanoğlunun sosyal kuvvetlere karşı verdiği cevabı gösteren en etkili sosyolojik barometrelerden birisidir. Edebiyat, toplumsal değişmelere yönelik aracı fonksiyonunun yanında bizzat toplumsal değişmenin bir aygıtı olarak da vazife icra etmiştir. Edebiyat türleri içinde bu vazifeyi yerine getirme açısından roman türünün belirgin bir üstünlüğü bulunmaktadır. Çünkü roman bizi bir bütünlüğü ve belli bir sürekliliği olan yaşam kesitleriyle karşı karşıya bırakarak, sosyolojik çözümleme için önemli ölçüde veri çeşitliliği sağlamaktadır. Bu bakımdan roman ve toplumsal değişme ilişkisini bu sanat dalının doğduğu Batı toplumlarından hareketle incelememiz gerekmektedir.

1.3.2. Roman, Sosyal Gerçeklik ve Toplumsal Değişme

Roman edebi bir tür olarak Batı'da Ortaçağ düzeninin sarsılmaya başlağı bir dönemde halkın, daha doğrusu yükselen bir sınıf olan burjuvazinin içinde doğmuştu. Ortaçağ'da bilgi ve bilimin dili olan Latince dışında bir kısım halk, isteğini Latince kırmasıyla (roman dili) anlatıyordu. İşte bu dilde yazılan şeylerin hemen hepsi öykü niteliğinde olduğu için, roman kelimesi, gitgide öykü anlamında anılmaya başlandı. Böylece halk dilinin adı, zamanla halkın en çok hoşlandığı ve benimsediğı bir edebiyat türünün adı oldu (Siyavuşgil, 1971 : 155).

Roman'ın edebi bir tür olarak ortaya çıkması ile Avrupa'nın geçirmekte olduğu toplumsal ve siyasal değişmeler arasında belirgin bir paralellik gözlenmektedir. Bu devrede Avrupa toplumları yeniden inşa edilmekte, birbiri ardı sıra gelen devrimlerle çalkalanmaktadır. Aydınlanma düşüncesinin doğurmuş olduğu birey'i ve toplum'u yeniden yorumlama çabalarına bağlı olarak yeni bir edebiyat türü olarak roman gündeme gelmiştir. Her türlü mitos ve ortaçağ kalıntısı fikirlerin tasfiye edildiğı bir çağda ortaya çıkmaya başlayan edebi bir tür olan roman da içinde yaşanılan devrin temel özelliklerini yansıtır bir hal almıştır. Aydınlanma filozoflarının "birey ve insan"ı mutlaklaştırdıkları bir dönemde roman da gerçek izlenimi veren, düzenli ve akılla kavranabilir bir dünyanın varlığını savunuyor, aynasında böyle bir sembol yaşatmaya uğraşıyordu. Ursula Brumm, Ian Watt'a dayanarak Avrupa romanının "*aydınlanma çağının ve tarihçiliğinin bir çocuğı*" olduğunu söylemektedir. Buna göre: Defoe, Fielding ve Richardson'un romanları, Rene Descartes ve John Locke'un felsefeleri olmadan düşünülemez. Bu devrin romanları, insan gerçeğinin hatasız bir benzerini yaratmak amacı ile işe başladıkları için değil, sadece aktüel olanın insanın kaderi hakkında güvenilir malzeme sağlayabileceğini savunduğı için gerçekçidir (Burmm, 1988 : 324).

Roman türünün Avrupa'da gelişimini oldukça ileri tarihlere geri götürebilsek de romanın edebi bir tür olarak asıl gelişim ve yaygınlaşması XIX. yüzyıl şartlarında olmuştur. Dolayısıyla roman'ın doğuşunu en mükemmel anlamıyla bu yeni çağın iç

koşulları içinde aramak durumundayız. XIX. yüzyıl Batı için iç çalkantılar ve devrimler yüzyılı olduğu kadar, dünya egemenliğini ele geçirdiği bir çağdır aynı zamanda. Yine XIX. yüzyıl Avrupa ülkelerinin kendi iç sorun ve çelişkileri nedeniyle zaman zaman çöküşün sınırına geldikleri izlenimine kapıldıkları bir dönemdir (Sezer, 1985 : 15). Bu dönem Batı için çalkantılı olduğu kadar kendi sorunlarına çözüm yolları bulma açısından da oldukça verimli bir çağ olmuştur. Bir yandan insan bilimlerin de yeni yeni gelişmeler olurken, öte yandan bu bilim dallarının uzanamadığı alanlara edebiyatın kuşatıcı iklimi ile yaklaşılmaya gayret edilmiştir. Öyle ki romancılar toplumsal analizcilerin ele alamadıkları alanlarda, adeta bir ressam gibi canlandırdıkları sosyal hayatı bir psikolog, bir sosyolog gözü ile tahlil ederek toplumsal yapıyı aksettirmeye çaba harcamışlardır. Philip Stevick bu noktaları şu şekilde açıklamaktadır: “XVIII. Yüzyıl başından günümüze kadar batı kültürü hakkında söyleyebileceğimiz hemen her şey, romanın konusu içinde yer alır. Çünkü roman bu devirdeki kültürün karakteristik özelliklerini ifade etmiş, eleştirmiş veya ona hizmet etmiştir. Bu tarihi devirde, organik toplum kavramının çöküşünün, ferdiyetçiliğin gelişiminin, sınıf dinamizminde gittikçe gelişen imkanların, şehirleşmenin yaygınlaşmasının ve buna benzer şeylerin edebi bir çeşit olarak romanın konusu içine girdiğini görüyoruz. Toplum bilincindeki değişmeye gelince, dini inancın çöküşü, dünyevi bir ahlakın gelişmesi, insan ve sosyal değerlerin birbirinden kopması gibi konular da romanın yansıttığı, şekillendirdiği ve ayrıntılı bir şekilde sunduğu meseleler olmuştur. Kültür tarihindeki gelişmeye bakarsak, psikoloji, sosyoloji, bilimsel metot, Hume ve Burke, Marx ve Freud’un dünya görüşleri gibi Batı kültürünü şekillendiren unsurlar, romanın özünü de etkileyen unsurlar olmuşlardır. Romanın, içinde geliştiği kültürün hakim unsurlarını tanımlamak, romanı tanımlamak gibi bir şey olmuştur. Bununla beraber küçümseyemeyeceğimiz şey, romanın karakteristik niteliklerine bakış tarzımızdır; çünkü roman, kültürle ilişkisi üzerinde ısrarla duran bir edebi çeşittir” (Stevick, 1988 : 7-8).

Bu ifadelerden anlaşıldığı gibi, roman bir edebi tür olarak hem içinde bulunulan sosyal şartlara yönelik yansıtılarda bulunmakta, hem de bu devrin hakim unsurlarına yönelik olarak toplumsal değişirme gücü olarak fonksiyon icra etmektedir. Bu sebeple roman ister toplumsal değişmenin yansıtıldığı bir ayna, isterse de toplumsal değişmenin unsuru olarak ele alınsın, sonuç değişmeyecektir. Her halükarda roman sosyal bir olgu olarak ele

alınmalıdır. Edebiyat sosyolojisinin roman incelemelerine getirdiği temel yaklaşım da bu noktada yoğunlaşmaktadır. Bu bakış açısına göre bir edebi tür olan roman, içinde yaşanan toplumsal konteksi öyle veya böyle yansıtma kabiliyetine sahiptir. XIX. yüzyıl romancılarının da bu tezi doğrulayan epeyce açıklamaları ile karşılaşmaktadır. Nitekim Fransız romancısı Stendhal'ın "*Kırmızı ve Siyah*" romanında ifade ettiği bu *roman-ayna* benzetmesi adeta bir roman darb-ı meseli olarak anılmaktadır. Burada ünlü romancı şu ifadelerle yer verir: "Roman, uzun bir yolda taşınan ayna gibidir. Bu ayna bir an için mavi gökyüzünü yansıtırken, bir an sonra ayaklarımızın altındaki çamur ve su birikintilerini yansıtır. Çantasında böyle bir ayna taşıyan adamı ahlaksızlıkla itham etmek yerine, üzerinde çamurlu su birikintileri bulunan yolu veya yolda suyun birikip çukurların oluşmasına izin veren sorumlu kişileri suçlayınız" (Stevick, 1988 : 355). Benzer bir yaklaşımı bir başka Fransız romancısı Gustov Flaubert de gündeme getirmektedir: "Benim işim, beşeri hareketlerin sebeplerini bulmaktır" (Meriç, 1980 : 87). Hal böyle olunca romanın toplumsal olayları aksettirmedeki *ayna* fonksiyonu hiçi değilse -gereksiz bir abartmaya kaçmadan- realizm iddiası taşıyan bütün romancılar için, hatta hatta bulantı ve sürrealist tavrı benimseyen düşünürler için de geçerli olabilecektir. Bu konuda ünlü existansiyalist filozof-edebiyatçı Albert Camus, işi daha ileri bir raddeye vardırıarak büyük romancıların aynı zamanda filozof olduklarını ve onların hikaye anlatmaktan öte adeta evren yarattıklarına işaret etmektedir (Tahir, 1989 : 127). Bunlara ilave olarak Roland Bourneur ve Real Quillet'in "Roman Dünyası ve İncelemesi" adlı eserinde romana getirdiği yaklaşım da konumuz açısından ilgi çekicidir: "XVIII. yüzyılda Montesquieu, Voltaire ve Rousseau'ya göre roman, münevverlerin zaferi bakımından elzem bir unsurdur. *Tom Jones* ve *Wilhelm Meister*, *La Comedie Humaine* ve *Le Rouge et le Noir*, *I' Education Sentimentale* ve *Rougon-Macquart*, *Les Freres Karamazof*, *Guerre et Paix* ve *Les Buddenbrooks* gibi eserler, kahramanlarının ferdi kaderleriyle bütün bir devri yansıtan ve insan biyografisini hayat felsefesi haline dönüştüren gerçek bir alem oluştururlar" (Bourneur-Quillet, 1989 : 2-3).

Yukarıda ifade edilen romanlar XIX. yüzyılın önemli realist romancılarının eserlerine atıfta bulunmaktadır. Gerçekten de Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoyevsky, Tolstoy, Fielding gibi büyük realist yazarların eserleri ile yaşadıkları toplumun yapısı

arasında önemli benzerlik ve paralellikler bulunmaktadır. Yazarlar bu eserlerinde çevrelerinde meydana gelen başdöndürücü toplumsal değişmelere karşı çeşitli tavırlar geliştirmişler, toplumlarının hem yapı, hem değer hükümleri bakımından değişikliklerini edebiyat aracılığı ile anlatmışlar ve bunların içinde insanın değerini, acılarını, ihtişam ve sefaletlerini, endüstri devrimiyle tümüyle başkalaşan üretim biçiminin doğurduğu yeni kölelik (fabrikaların ağır çalışma şartlarında 15-16 saat çalışılması gibi) anlayışları derin biçimde kritiğe tabi tutmuşlar, bu boyutu ile toplumsal değişmeye farklı boyutlar kazandırmışlardır. Bu romancılar içinde eserlerinden *sosyal bir belge* olarak bahsedilen Balzac'ın önemli bir konumu bulunmaktadır.

Fransız romanının bu büyük ismi, bir başka romancı Fielding'in tanımlamasıyla "özel yaşamın tarihçisi"dir (Lukacs, 1987 : 93). Balzac'ın yaşadığı XIX. yüzyıl Fransa'sı Avrupa'nın en çalkantılı ülkesidir. 1789 ile başlayan yeni dönem, toplumu yeni temeller üzerine oturtma mücadelesi içinde geçmektedir. Birbiri ardı-sıra gelen sosyal çalkantılar, siyasal istikrarsızlıklar yurdu bu çağda Fransa.

Napolyon'un Elbe adasına sürgüne gönderilmesi üzerine, Bourbon hanedanından bir kral olan XVIII. Louis'in Fransa'nın başına geçmesiyle başlayan ve X. Charles'in tahttan indirilmesi ile sona eren restorasyon döneminde yaşamıştır Balzac. Napolyon'un fetihlerini yaptığı yıllarda ise henüz çocuktur. Napolyon'un tüm Avrupa'da estirdiği rüzgarların hızı ile büyüyen Balzac'ın rüyası da dünyayı fethetmektir. Ancak O, Napolyon'un yapamadığını, kılıçla sona erdiremediğini kalem ile başarmaya çalışacaktır. Buna muvaffak da olmuştur. Balzac'ın bir sanatçı duyarlılığının en derin örneklerini sunduğu eserine "*İnsanlığın Komedyası*" ismini vermesi de onun bu derin duyusunun bir nevi ironisini oluşturmaktadır. O'nun hayattan aldığı geniş izlenimler bir tanıklık niteliğindedir. Balzac'ta toplumun tüm katmanlarını görmek mümkündür. Kibar tabakanın yaşadığı banliyölerden, en derin sefaletin hüküm sürdüğü yerlere; köylü kulübelerinden Saint Germain banliyösünün saraylarına geçmektedir. Napolyon'un özel dairelerine girmekte, her yerde en son duvarları yıkıp, en kapalı evlerin sırrını ortaya çıkarmaktadır. Soylular, rahipler, işçiler, şairler, sanatkarlar, bilginler... Kibar tabakanın elli kadar salonundan tek bir salon Cadignan düşesinin salonu, yüz kadar bankerden

Baron Nucingen ve bütün tefecilerden Gobseck'i, bütün doktorlardan Horace Bianchon'u ortaya çıkarmıştır (Zweig, 1989 : 11). Görüldüğü gibi Balzac'ın eserlerinde tümüyle toplumsal bir analiz ile karşılaşmaktadır. Bu sebeple O'nun romanları o devir toplumsal hayatını inceleyecek olan sosyolog ve tarihçiler için önemli belgeler ihtiva etmektedir (Eyüboğlu, 1971 : 228).

Nitekim Marx da Balzac'ın eserlerinde yansıtmış olduğu tarihi ve toplumsal verilerden istifade ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda Marx, Balzac'ın eserlerinin zamanın en önemli tiplerini çözümlenemeye kalmadığını, aynı zamanda, "Louis Philippe zamanında henüz tohum halinde bulunan ve Louis Philippe'nin ölümünden sonraya kadar gelişmemiş, ancak Napolyon III'ün egemenliğinde gelişen tipleri kahince yarattığını" söylemektedir (Lukacs, 1987 : 267). Ünlü Marxist edebiyat sosyologu Ğ.V. Plenarov'a göre de Balzac'ın eserleri o devir toplumsal tarihini araştıracak kişiler için en temel başvuru kitapları arasında yer almaktadır: "O'nun eseri Fransız toplumunun Restorasyon ve Louis Philippe devirlerindeki psikolojisini incelemek için eşi bulunmaz bir kaynak teşkil eder" (Plehanov, 1987 : 145). Yine, Plehanov'a göre, Balzac'ın eserleri devrin ne kadar profesyonel tarihçi, iktisatçı, istatistikçi varsa hepsinden daha öğretici bir kaynaktır (Plehanov, 1987 : 146). Bir başka Marxist kuramcı Engels de Balzac'ın eserlerine benzer bir noktadan atıfta bulunarak O'nun eserlerinden çok şey öğrendiğini vurgulamaktadır: "1888'de yazdığı bir mektupta Balzac'ın eserlerinden iktisadi ayrıntılar -örneğin, devrimden sonra toprağın yeniden taksimi gibi- hakkında dönemin tüm profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerin yazdıkları eserlerin toplamından daha fazla şey öğrendiğinden" söz etmektedir (Timur, 1991 : 100).

Tüm bu değerlendirmeler de göstermektedir ki Balzac, yaşadığı topluma karşı sanatçı sorumluluğunu sonuna kadar yerine getirmiş, yaşadığı çağda meydana gelen toplumsal değişimleri hem eserleri ile yansıtmış hem de bu değişimlerin yönü konusunda çeşitli katkılarda bulunmuştur. Kuşkusuz burada Balzac için ortaya koymaya çalıştığımız gerçekler, diğer büyük romancıların eserleri sözkonusu edildiğinde de kolaylıkla temellendirilebilir. Ancak meselemiz, tüm Batı roman geleneği içinde yer alan

romancılarının eserlerini toplumsal gerçeklik ve toplumsal değişme açısından ele almak olmadığı için burada ifade edilenlerle sınırlamak istiyoruz.

1.4. Toplumsal Değişme ve Romanın Türkiye'ye Girişi

Romanın batıda sürdürmüş olduğu gelişme çizgisi ile kıyaslandığında Türk romanının doğuşu Batı romanından belli farklılıklar taşımaktadır. Daha önce ifade edildiği gibi, Batı'da özellikle XIX.yüzyılın başlarında derin değişim ve dönüşümler yaşanmaktadır. Bu dönüşüm, özellikle yeni edebiyat türlerinin doğmasını da sağlamıştır. Bu bakımdan Avrupa'nın toplumsal tarihi ile roman sanatı arasında belli bir paralellik gözlemlenmektedir. Bu devirde özellikle Batı Avrupa toplumlarında hem niteliksel, hem de niceliksel anlamda bir roman furyası ile karşılaşmaktadır. Raymond William bunu "Liberal burjuva ideolojisinin yaygınlık kazanmasıyla" açıklamaktadır (Yavuz, 1977 : 26). Oysa ki Osmanlı toplumunda Batı'da da yaşanan gelişme çizgisine paralel bir seyir takip etmemiştir. Roman sanatının Batı'da takip etmiş olduğu birkaç yüzyıllık macera ve toplumsal değişmelerin doğal bir sonucu olarak doğmuş olmasına görece, Türk romanı bu süreçleri yaşamadan devletin toplumlar arası ilişkilerde benimsediği yeni siyaset olan Batılılaşmanın bir yan ürünü olarak edebiyatımıza girmiştir. Tanpınar, edebiyatımızda XIX. yüzyılın sonlarında yaşanan bu başkalaşmayı "medeniyet dönüşümünün" bir uzantısı olarak görmektedir (Tanpınar, 1977 : 102). Berna Moran da Türk romanının doğuş dönemlerini inceleyen bir yazısında Türk romanının doğuşundan günümüze iki ana çizgi üzerinde gelişme gösterdiğini ifade etmektedir. Birinci çizgiyi bir düşünce kalıbına dökülen toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi de, bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturmaktadır (Moran, 1981 : 63).

Bu sebeple her ne kadar Türk romanı tarihi ve toplumsal şartlar itibariyle doğal bir gelişme çizgisinin bir uzantısı olarak doğmamış olsa da, yerine getirdiği fonksiyonları itibariyle toplumumuzda yaşanan toplumsal değişme süreçlerine doğrudan katılmış, yer yer bu süreçleri hızlandıran, bazen de bu başkalaşım sürecini eleştiren bir noktada

konumlanmıştır. Roman, bizim edebiyatımıza bir medeniyet dönüşümün sonrası girmiş olması, onun toplumsal değişme sürecine olan katkısını ilk başlarda değişimin “öncü gücü” olması neticesini doğurmuştur. Bu sebeple ilk başlardan itibaren yazılan romanlarda bu durum kendisini tüm açıklığı ile ortaya koymaktadır.

Roman'ın toplumumuzda gelişimi bir uygarlık krizi sonucu olarak ortaya çıktığına göre öncelikle Osmanlı Batılılaşmasının ana noktalarına kısaca değinilmesi zaruridir. Böylece, bu edebi türün ortaya çıktığı ortam daha net bir biçimde ele alınabilecektir. Bu, ana inceleme konumuz olan Servet-i Fünun romanlarına kadar gelen süreçte romanın Türk toplumunda yerine getirmiş olduğu fonksiyonları toplumsal değişmeye karşı aldığı tavrı, toplumsal değişmelerin roman'a nasıl yansıdığını da ortaya çıkaracaktır.

1.4.1. Türk Romanının Doğuş Dönemlerinde Toplumsal Değişme

Türk romanı, XIX. yüzyıl'ın ikinci yarısında, etkisi iki yüzyıl gibi uzun bir sürece dayanan derin bir medeniyet krizinin ürünü olarak doğmuştur. Osmanlı toplumunun daha kökleri 1700'lü yıllara kadar geri getirilebilecek bir çalkantılar ve buhranlar içinde yaşaması, gerek siyasal ve askeri alanlarda ve gerekse toplum yaşamında meydana gelen derin değişmeler ve dönüşümler her alanda olduğu gibi edebiyatımızda da etkisini göstermiştir. Bu, yeni edebiyatın bir medeniyet dönüşümü sonucu ortaya çıktığı noktasına bizi götürmektedir.

“Modern Türk edebiyatı, bir uygarlık kriziyle başlar. (...) Bu edebiyatın, bir uygarlık değişmesinin sonucu olarak doğduğunu gözönünde tutmak gerekir. 1826'da Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başlayan ve 1839'da Tanzimat Fermanı'yla Devlet kurumlarının ve toplum yapısının yavaş yavaş Avrupalılaşmasına varan ve sırasıyla 1876'da I.Meşrutiyet, 1908'de II.Meşrutiyet devirlerini kapsayan bu uygarlık krizi, 1923'de Cumhuriyetin ilânı, Ankara'nın başkent oluşu, Atatürk devrimleri gibi kesin görünümlü aşamalarla Türk toplumunun bugünkü durumuna kadar gelir” (Tanpınar, 1977 : 102).

Roman'ın edebi bir tür olarak Batı'da doğuşu şartlarını değerlendirirken belirttiğimiz gibi, roman belli bir toplumsal ve siyasal dönüşümün sonunda ortaya çıkan yeni bir medeniyet anlayışının ürünüdür. Bu da Feodalizmin yıkılıp yerine Burjuvazinin egemen olduğu modern Avrupa medeniyetidir. Roman türü bugünkü başarısını sosyal hayatta meydana gelen değişikliklere borçludur. Gerçekten, Avrupa edebiyatı tarihinde de romanın toplumla birlikte geliştiğini görüyoruz. İlk örneklerini daha XV. yüzyılda vermeye başlayan Avrupa romanı, belli bir medeniyet ve kültür dairesinde başlayan derin değişmelerin ve dönüşümlerin sadece bir ürünüdür, hiçbir biçimde nezhur bir tür olarak değerlendirilemez (*).

Tanpınar'ın ifadeleriyle söyleyecek olursak; “Bu eserler bütün bir medeniyet ve kültür an'anesine, bir hayata, bir maziye bağlı olduğunu, zevkin ve mükemmeliyetin mücerret tebessümleri halinde tattığımız güzelliklerin, tıpkı dalında sarkan veya ince sapında güzel bir meyva veya çiçek gibi bir ağaca, bir uzviyete ve onun da toprağın altında gözün görmediği hazinelerden beslenen bir köke bağlı olduğunu anladık. Ve ona bakarak, sadece güzelliğine imrenerek ve onu taklit ederek yaptığımız eserin bu derinleşmiş ve bir tarihin içine dalbudak sarmış kökten mahrum olduğunu gördük. O zaman zevahirin peşinde koştuğumuzu, doğru ve güzellik gibi ideallerin bir milletin ancak hayat ve mazisinde mevcut olabileceğini farkettilik (Tanpınar, 1977 : 89).

Bize gelince; edebiyatımıza giren yeni türler içinde roman'ı yerli yerine oturtabilmek için öncelikle Osmanlı Devleti'nde kökeni Lale devrine kadar giden yenileşme hareketlerini özlü bir biçimde değerlendirmemiz gerekmektedir. Böylece bu türü doğuran toplumsal ve tarihi şartlar daha iyi anlaşılacaktır. Edebiyat türleri ile kültür ve medeniyet arasında kurulacak bir korelasyon, açıklamalarımızı daha belirgin kılacaktır.

(*) “Batıda romanın bir orta sınıf (burjuvazi) destanı olarak ortaya çıktığını, başlangıçta orta sınıf değerlerini olduğu gibi ve olması lazım geldiği gibi işlediğini, daha sonra naturalizm ve realizmle toplumun bütün katlarında insan gerçeğini ele aldığına değinmiştik. Ayrıca Batıda romanın, pozitivizmle yıkılan geleneğin yerine, pragmatik ve hümanist metotlarla modern bir gelenek oluşturmaya çalıştığı da bir gerçektir” (Doç.Dr.Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanında Modernizm, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara. 1988).

Sıkça yinelediğimiz gibi Türk romanının şartları büyük ölçüde bir uygarlık krizinin tabii bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Başlangıçtan günümüze kadar gelen romancılarımızın işlediği, üzerinde ısrarla durdukları gerçek, Türk toplumundaki çözülme ve bu çözülmenin sebep olduğu sosyal problemler ve yabancılaşmadır. Türk toplumunda meydana gelen çözümleri anlamak için de XVIII. yüzyıl ile iyice hız kazanan Osmanlı Batılaşması meselesine dönmemiz kaçınılmazdır.

Batı dünyasının üstünlüğüne karşı ilk duyarlık, süregelen askeri yenilgiler sonucudur ki, bunlardan en göze batanı Bonapart'ın Mısır seferidir (Palmer, 1992 : 64-65). Bu sebeple Osmanlı'da yenileşme ya da Batılılaşma çabalarının temelini de hiç kuşkusuz askeri alanda göreceğiz. Fransız devriminin patlak verdiği yıl, Osmanlı tahtına çıkmış olan III.Selim, Louis XVI ile gizli mektuplaşma halindeydi (*). Bu sebeple III.Selim Batı ile olan ilişkilerde Fransa'yı ön plana alması Osmanlı'nın bu yüzyıldan sonra siyasetine derinden tesir edecek ve İttihatçıların Alman yanlısı siyasetine kadar Osmanlı batılılaşmasının ana eksenini Fransız tarzı oluşturacaktır. Genel olarak Nizam-ı Cedid (***) şeklinde adlandırılan bu devir yenileşme hareketlerinin ağırlık noktasını askeri ıslahatlar tutmaktadır (Lewis, 1988 : 60). Selim III'ün ıslahat çabalarına karşı halkın hoşnutsuzluğunu çok iyi kavrayan ve ıslahatları bir nevi "gavurlaşma" olarak gören Yeniçeri güçleri Kabakçı Mustafa'nın önderliğinde başlattıkları isyanla dönemi kapatırlar. Çıkan isyanı Osmanlı tarihçisi Cevdet Paşa halkın ve Yeniçerilerin yenileşmeyi "alafrangalaşma" olarak aldıklarını belirterek bu hareketlerden derin bir huzursuzluk duyulduğuna işaret eder :

(*) "Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılaşma girişimlerinin Fransız İhtilali sırasında, III.Selim'in saltanat yıllarına rastlaması boşuna değildir. Batının bu bölünmesi sonunda Osmanlı, Doğuda aruk yeterince değerlendiremediği hizmetlerini taraflardan birisine sunabilmek ve böylece yeniden yeni bir dünya siyaseti oluşturabilmek imkânlarına kavuşabilmiştir. Bu nedenle biz, Osmanlı'da Batılaşmadan söz ediyoruz. Batılılaşma demiyoruz. Toplumun yapısını Batı toplumları örneğinde yeniden düzenleme, Osmanlı'da söz konusu olmamıştır. Osmanlı'da çaba, Batı'nın kendi arasında boğuşmasından yararlanarak boşa dönmeye başlamış muazzam örgütün hizmetlerini gereği gibi değerlendirebilmek çabasıdır. Bu yüzden Batı'yı "gavur milleti" olarak bir sayan Osmanlı, Batılaşma çabalarından sonra ayrı milletler olarak görmeye başlamıştır". Prof.Dr.Baykan Sezer, Türk Sosyologları ve Eserleri, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi-1. Sayı, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1989.

(***) Nizam-ı Cedid için bkz. Ord.Prof.Enver Ziya Karal, Selim III'ün Hat-ı Hümayunları, Nizam-ı Cedid 1789-1807, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.

Cevdet Paşa, Kabakçı İsyanı'nın sebepleri arasında İstanbul halkında peyda olan aksülamelden bahsederken “Atabekan-ı saltanat ve nev hevesan-ı memûrin-i ise hadd-i ma'rufu tecavüz edende bütün bütün bir alafrangaya da döküldüler ve lüzumlu lüzumsuz her hususda Avrupa usulüne tevfik-i hareket eder oldular, bu ifratlarında amme ürküp onları tefsik ve tefkire ibtidar ettiler ve ... bir takım muhteriat-i müstahseneden bile mücerret alafrangadır deyü nefret ederek tarik-i taasubun ta öte ucuna gittiler” 1808'den sonra uzun müddet memlekette hakim olan psikolojinin en iyi izahıdır (Tanpınar, 1988 : 62).

Tüm bu olup bitenlere rağmen Osmanlı batılılaşma programında herhangi bir değişme olmamıştır. Devlet, halktan gelen tepkileri anlamak ve makul çözüm yolları aramak yerine ıslahat programlarını daha da radikalleştirerek sürdürmüştür. II.Mahmut ve çevresinde bulunanların temel fikri artık iyice netleşmektedir : Varılan sonuç, Yeniçerilerin hiçbir askeri gücü olmadığı fikri yayılarak modern bir ordunun bir an önce kurulması noktasına gelinmişti. Kısacası III.Selim'in Nizam-ı Cedid fikrinin yeniden canlandırılması arzu ediliyordu. Bunun içinde ilk yapılacak iş, hiç kuşkusuz yeniliğin can düşmanı olarak gösterilen Yeniçeriliği ortadan kaldırmaktı. Buna meşru gerekçe olarak da Yeniçeriliğin hem yeniliğin önünde bir engel olduğu ve hem de savaşı gücünü yitirdiği noktası ön plana çıkarılmıştı. Oysa ki en tarafgir tarihçilerin bile ifade ettiğine göre yeniçeriler modernleşme girişimlerine hiçbir zaman karşı çıkmamışlar, ancak zaman zaman bu konudaki tavırlarında isteksizlik göstermişlerdir. Yeniçerileri direnmeye iten asıl faktör, II.Mahmut ve selefi III.Selim'in gerçek hedefinin ocaklarının tamamen yok edilmesi olduğunu hissetmiş olmalarıdır. Ayrıca iddia edildiği gibi yeniçeriler, askeri güçlerini de tamamen kaybetmiş değillerdi. Napolyon Bonapart, Türkler'i Ruslar'a karşı savaşa sokma amacıyla Sebastini'yi İstanbul'a yolladığında, Cevdet Paşa'nın yazdığına göre “Yeniçerileri kaldırırsanız Rusya sizi ezer” demiş ve imparatorluğun imdadına yeniçerilerin koşacağını söylemiştir. Aslında II.Mahmut ve şürekasının yeniçerilere en büyük itirazı, bu kurumun tabandan gelen bir baskıyla halkçı ve zamanın şartlarına göre sosyal adaletçi bir rol oynamasıydı. II.Mahmut reformdan ve yenileşmeden çok, mutlak iktidar istiyordu. Padişah'ın sözünü klasik çağda olduğu gibi, “Kanun” haline getirmek amacındaydı (Timur, 1989 : 134). Ve tüm bu tartışmalar içinde 1826 yılında, tarihlere bir

ibret vesikası olan “Hayırlı Olay” cereyan etti. Aslında Yeniçeri Ocağının lağvedilmesi meselesi salt bir askeri ıslahat olmaktan çok öte anlamlar içermektedir kuşkusuz^(*). Bir kere Devlet bünyesindeki muvazenenin yıkılması ve yüzyıllarca süren düzenin tamamen terk edildiğinin bir vesikasıdır bu olay. Ocağın ortadan kalkmasıyla beraber, onunla hükümdarlık makamı arasında bir nevi denge unsuru olarak rol sahibi olan ulema sınıfı da birden bire önemini kaybetmiş, bu suretle hükümdarlık müessesesi tek başına hakim kalmıştır. Bu hadiselerin Devletin mukadderatı üzerinde oynadığı olumsuz neticeler, zaman geçtikçe hissedilecektir. Gerçekten de katliamdan sonra halktaki ilk şaşkınlık ve zafer sevinci, yerini derin bir düşünceye ve giderek üzüntüye terk etmiştir. Bundan sonra artık Sultan II.Mahmud’u dizginleyebilecek ve onun despotik eylemlerini bir dengeye oturtabilecek son güç de yok edilmiştir. Osmanlı Sultanı iktidarına en büyük kısıtlamayı getiren bu ocağın yok edilmesinden sonra, Sultan tüm kaprislerini gerçekleştirmede herhangi bir beis görmeyecektir (Timur, 1989 : 143).

Sultan’ın bundan sonraki yeni hedefi olan fiziksel çevre ve kılık kıyafete yönelik olarak başlattığı reformlar onu halk nezdinde “Gavur Padişah” diye anılmaya kadar götürür. Resmi müesseselere hükümdarın askeri merasimle kendi resmini astırması epey dedikodu çıkartsa da, yeniçerilerin kanlı ilgasını gören İstanbul halkında bu gibi şeylere itiraz edecek hal kalmamıştır (Tanpınar, 1988 : 70).

Sultan Mahmud II’nin 1839 tarihinde ölümü üzerine yerine geçen Abdülmecid’in zamanında ilan edilen Gülhane Hattı Hümayunu ile Osmanlı toplum hayatında yeni bir dönem başlar. Bu ferman, medeniyet dönüşümünün Devlet eliyle resmen onaylanması anlamına gelmesinin ötesinde, toplum hayatında da derin izler bırakmıştır. Gerçekten de Tanzimat’tan sonra Türk toplumuna tesir eden en önemli olay, Batı medeniyetine geçme zorunda bırakılış ve bunun doğurduğu, medeniyet buhranıdır. Çünkü medeniyet eğişi toplu bünyesinde, hayat görüşü ve temel değerlerde köklü çatışmalara yol açmıştır.

Öte yandan Tanzimat döneminin Padişah’ı için az çok Fransızca okuyup söyleyen, piyano çalan, tiyatroyu ve Batı musikisini seven, Fransızca resimli gazetelerden hoşlanan

(*) Prof.Dr.Tuncer Baykara, “Yeniçeri Ocağının Kaldırılmasının Sosyal Sonuçları”. Sultan II.Mahmud ve Reformları Semineri. İ.Ü. E.F. Tarih Araştırmaları Merkezi. İstanbul. 1990.

biri olarak bahs edilmesi, onun yenilik anlayışının da odak noktasını bizlere açıklamaktadır. Tanzimat'ın toplum hayatında getirmiş olduğu tesirleri kendisine özgü cümlelerle açıklayan Cevdet Paşa'nın ifadeleri bu dönem yaşam tarzını gözler önüne sermektedir : Cevdet Paşa Mısır'dan gelen hanımların alafrangalığından yakınıdır. Bu değişimler toplum hayatına yeni amillerin girmesiyle büsbütün genişler. Cevdet Paşa, gerek "Maruzat"ında ve gerek onun daha genişletilmiş bir nüshası gibi görünen "Tezakiri Cevdet"inde, İstanbul'da başlayan yeni ve israflı hayattan bahsederken, zengin Mısırlı Paşa, bey ve hanımların eski başkente gelip yerleşmelerinin, alafranga yaşayış modalarının şehirli arasına girmesinde büyük tesiri olduğunu ve biraz sonra başlayan Kırım muharebesi dolayısıyla ecnebilerle temas genişleyince bu akımın büsbütün arttığını söyler. Cevdet Paşa, Batılı yaşam tarzını İstanbul halkından çok önce taklid etmeye başlayan Mısırlı hanımların ve beylerin İstanbul hayatındaki tesirlerini şu şekilde açıklıyor :

"Şöyle ki; bâlâda iş'ar olunduğu üzre Abbas Paşa valiliğinde Mısır'dan Dersaâdet'e pek çok paşalar ve beyler ve hanımlar hicret eylediler. Gali bahâlar ile konaklar ve yalılar aldılar. Alafranga tecemmulât ile tefriş-ü tezyin ettiler. Bol bol paralar sarf-u israf eylediler. Ebvâb-ı sefahati açtılar. Vükelâ ve kibâr-ı İstanbul, bu Mısır döküntüleriyle aşık atmaya ve vükelâ haremeleri de Mehmet Ali Paşa kerimesi Zeyneb Hanım'a taklid ile israf-ı sefâhata kalkıştılar. Bu cihetle Âli Paşa'nın dairesi mesârifi, şehriyüzyile üç dört bin altuna vardı ve Âli nam Çâr-ebri delikanlısının mesârifi, efendiden bir âdemin hanesini kibârâne surette idare edebilirdi. Bu cihetle sadâret ma'âşi vefa etmez oldu.

Sultan efendiler ise beher-hâl ve bihakkın vükelâ haremlerinden üstün olmak üzre hesapsız masraf etmeğe başlayub, artık ma'aşları idare etmez olduğundan, düyûna müstağrak oldular. Ez-kadim Harem-saray-ı hümayunda mazalla-nişin-i tesettürü ihtifa olan kadın efendiler de hükm-i zemâne icabınca arabalar ile gezmeğe başladılar ve bi't-tabî şehirlere tefevvuk etmek üzre israf-u sefâhata daldılar ve anlar da borçlu oldular ve ahz-u i'tâlarına vâsita olan kahveci ve baltacılar pek acib sû-i istimalata koyuldular.

(...) Kaldı ki Kırım muharebesinde Fransız ve İngiliz asâkiri İstanbul'a vürudlarında altınları su gibi akıttılar. İstanbul esnafı bu yüzden azim temettü ettiler. Ol esnada vuku

bulan sūr-i hümayunlarda ise çarşı esnafı, ale'l-husus kuyumcular, fevkalâde istifade ederek anlarda kibârane yaşamaya alıştılar ve Boğaziçi'nde yalılar tutmağa kalkıştılar. O zaman Kadıköyü ve Adalar henüz mamur olmamış idi. Kızıltoprağın adı yok idi. Şitaiyye İstanbul ile Beyoğlu'na ve sayfiyüzyile Boğaziçi'ne münhasır idi. Boğaziçi'nde istikra olunacak köşe bucuk kalmadı. Büyükdere'de saâdete nail olmak gibi bir muzafferiyet sayılıyor idi.

(...) O zaman Boğaziçi, cennet'ten bir nümune idi. Hele mehtap geceleri denizin yüzü, seyirci kayıklarıyla resmi alınacak bir şekle-ü hey'etde idi. Ma'lûmal en güzel mehtabı olan Bebek koyu ile Büyükdere koyudur. Nas, "Gümüş-Servi" temâşası için, kimi Büyükdere ye koyulur ve kimi Bebek sahillerine inerler idi. "Gümüş-servi" mazmunları şairlere sermaye olup buna dair güzel şiirler söylerdi (Cevdet Paşa, 1980 : 7-9).

Böylece Sultan Abdülmecid'in Tanzimat idaresinin batılılaşma anlayışı, Batı hayat biçimini taklid etmek ve Batı tüketim kalıplarına uyum göstermek biçiminde anlaşılır. Kısa sürede bu algılayış, saray ve ekâbir konağından, yalılara ve köşklere geçer. Öte yandan Avrupa ile ticaretin artması ve Kırım savaşı yüzünden Batılıların İstanbul'a gelmesi ile ticari hayat canlanır, emlak fiyatları pahalılaşır, kazanç artar. Cevdet Paşa'nın "Servet-i Kâzibe" adını verdiği sun'i bir refah başlar.

Artık Batılı yaşam demek olan "alafranga" yaşama biçimi merkezden çevreye gidildikçe de görülmeye başlayan bir yapı arzeder ^(*). Alafranga'nın yavaş yavaş orta sınıf ve oradan Anadolu'ya ve Rumeli'ye girmesinin bir tesiri de memleketteki küçük sanayi ve yerli tekniklerde görülür. "Hiçbir müdafaa kıymeti kalmamış olan gümrüklere rağmen memleket hayatını tutan küçük tezgahhtarlar ve teknikler hızla çökmeye başlar" (Tanpınar, 1988 : 158). Osmanlı iktisadi yaşamını dumura uğratan bu gelişme, kuşkusuz sadece

(*) O dönemlerde İstanbul'da bulunan ünlü İtalyan edibi Edmondo De Amicis: "İstanbul 1874" isimli eserinde bu değişimi şöyle yazar :

"Her sene binlerce kaftan kaybolmakta ve binlerce İstanbulun ortaya çıkmaktadır. Her gün eski bir Türk ölmekte ve Tanzimatçı bir Türk doğmaktadır. Gazete tesbihin, sigara çubuğun, şarap iyi suyun, yaylı araba arabanın, piyano davulun, Fransız grameri Arap sarf ve nahiv'inin, kargir ev ahşap evin yerini almaktadır. Herşey bozuluyor, herşey değişiyor. Belki de bir asra kalmadan, eski Türkiye'yi aramak için Anadolu'nun en uzak vilayetlerine gitmek gerekecek. Nitekim eski İspanya'da Endülüs'ün en ücra köylerinde aranacak". Edmondo de Amicis. İstanbul 1874. Çev.Prof.Dr.Beynun Akyavaş. Tür Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993.

Tanzimat idaresi ile başlamamıştı. Daha Selim III ve Mahmud II'nin devirlerinde başlayan batılı tarz giyim kuşama rağbet, Avrupalı mobilya ve Avrupalı ürünlere geniş ilgi, bilhassa Beyoğlu'nda umuma açılmış olan dükkanlar, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkanlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olurlar. Devrin gazetelerinde görülen ilanlar hergün Avrupa'dan yeni bir modanın girişini belgeler. Tanzimat yıllarında İstanbul'da yaşamış olan seyyahlar ve diplomatların daha sonradan yazmış oldukları hatıraları bu dönem İstanbul hayatında başgösteren tüketim ve batılı olana duyulan derin teslimiyeti simgeleyen ifadelerle doludur. Edmundo de Amicis isimli İtalyan edip Pera'da Müslüman unsurun halini şu şekilde tasvir ediyor :

“... Türk erkekleri berber dükkanlarındaki balmumundan yapılmış bebekleri seyretmek için duruyorlar. Türk kadınları da ağızlarından sular akarak terzi camekanlarının önünde takılıp kalıyorlar; Avrupalı sokağın ortasında yüksek sesle konuşuyor, gülüyor, şakalaşiyor; Müslüman kendisini gurbette gibi görüyor ve başını İstanbul'daki kadar dik tutmuyor” (Amicis, 1993 : 59).

Batılı tarz muaşeret ve tüketimi benimseyen toplumsal sınıflar giderek ayrılmakta ve beğeni odakları statü gruplarının gündelik hayatı yaşama biçimleri doğrultusunda çeşitlenmeye başlamaktadır. El sanatlarına dayalı üretimin bu çeşitlenmeyi her yönüyle tatmin edecek estetik standartları o zaman için sözkonusu değildi.

İktisadi hayata canlılığını katan ve yüzyılların bir birikimi olan geleneksel mesleklerin yavaşça birer birer yok olması salt bir ekonomik değişimi göstermez. Aslında meselenin bir kültür ve medeniyet dönüşümü boyutu da bulunmaktadır :

“İktisadi yaşantının en trajik boyutu, geleneksel mesleklerin ortadan kalkmaya başlamasıyla 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Her mesleğin ölümü, onu destekleyen değerlerin, bilgi ve becerinin yok olmasına yol açar. Bu tür bir alt üst oluş ise, gündelik hayatın değerler sisteminde boşluklar doğurur. 19. yüzyılda meslek çarşılarının iktisadi yaşantı üzerinde egemen sembol olmaktan çıkması, üretime dayalı geleneksel norm

düzeninden ithalata dayalı norm düzenine geçişin kesin ifadesidir. Bir malın üretim süreci salt teknik beceriyi kapsamaz; bu sürecin bir de kültürel içeriği vardır. üretilen malın hangi toplumsal tüketim tabakasında maddi değerini bulabileceği sorunu, üretimin kültürel içeriğidir” (Işın, 1985 : 551-552).

Tüm çehreleri ile Batılı yaşam tarzının İstanbul’un hemen her köşesinde görülmeye başladığı bu devirde kültür hayatımızın bir ikilik içinde olduğu da sıkça bahsedilen bir gerçektir :

“1839’dan sonraki devrin bir hususiliği de memlekette gittikçe kuvvetini artıran bir ikilik doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hatta fikir hayatında o zamanlardan kalan “alafranga” ve “alaturka” (musikide olduğu gibi), “eski” ve “yeni” (zihniyet meselelerinde) tabirleriyle ifade edilen bir ikilik realitesi Tanzimat’ın en büyük fatalitesidir” (Tanpınar, 1988 : 136).

Bu devirde yaşanan zıtlasma ve ikiliklerin temelini yenileşme ile birlikte açılan yeni müesseselerin yanı başında onlara yabancı ve uzun müddet birbirine kapalı eski müesseselerin varlığını sürdürmesi oluşturmaktadır. “Başka bir tabirle Tanzimat’ı takip eden devirde ve bu devrin mütefekkirlerinde tam bir düalizm hâkimdir. Medrese karşısında mekteple bu ikilik yakın zamanlara kadar devam etti. Evvela her iki taraf birbirinden habersiz yaşadı. (...) Tanzimat’ı takip eden tefekkür ya tamamiyle kendi muhitine kapılarını tamamen kapamış bir garp hayranıdır, yahud onun içinde iki şahsiyet yaşar : Bir tarafında içine kapanmış ve şeklini kaybetmiş Şark; ötede muhtevassız ve realiteyle bağları zayıflamış Garb. Ruhta İslâm ve Şark’lı, şekilde Garp’lı olmak isteyen bu düalist Tanzimat zihniyetini en güzel ifade eden Namık Kemal’dir” (Ülken, 1940 : 761-762). Şerif Mardin de bu ikiliği ünlü antropolog Robert Redfield’ten hareketle, “büyük kültür”, “küçük kültür” ayrımı çerçevesinde ele almıştır (Mardin, 1991 : 24).

Hayatın hemen her noktasına kadar uzanan bu çifte gerçekli toplum anlayışı her geçen gün yeni olanın bir adım daha öne çıkmasını sağlıyordu. Devletin geleneksel kurumları

tasfiye etme, hiç olmazsa onları olurlarına bırakma siyaseti yanında, Avrupa Devletlerinin tazyiki de bu oluşuma hız veriyordu.

Tanzimat'la gelen yeni merkezi yönetim biçimi, geniş ve yetişmiş bir bürokrasiyi gerektiriyordu. Bu bürokrasi, Devletin kazandığı yeni işlevleri görececek bilgi ve beceriye sahip olmalıydı. Bu ise geleneksel kadro kaynağı durumunda olan Enderun dışında yeni eğitim kurumlarının kurulmasını zorunlu kılmaktaydı. Ancak siyasal hayata hâkim olan ikilik eğitim alanında da kendini göstererek, Enderun ve medreseler varlıklarını bu dönemde de sürdürecektir.

İlber Ortaylı'nın tabiriyle; "artık Bâb-ı Âli asrı başlamıştır" (Ortaylı, 1983 : 64). Tanzimat'ın ortaya çıkardığı Tanzimat bürokrasisinin yürütücülüğü görevinde bulunan mutlakiyetçi paşalar, yine bu dönem içinde açılan eğitim ve bürokratik kurumların birer ürünüdür. Tanzimat döneminden az önce 1832'de açılan "Bâb-ı Âli Tercüme Odası"nın ise bu kurumlar arasında ayrıcalıklı bir yeri vardır. Osmanlı Devleti'nin, Avrupa Devletleriyle sürdürdüğü diplomatik ilişkilerde, Bâb-ı Âli'nin tercümanlık görevlerini yerine getiren ve çoğu Rum bir kısım azınlık unsurun, Yunan isyanı ile Devletten kopması ve ihanetleri sebebiyle, Devletçe bir zorunluk sonucu açılan bu kurum, daha sonra Türk aydınının doğum odası olarak da anılacaktır (Küçük, 1990 : 470). Tanzimat aydınları ve roman bireyleri açısından önemli bir yer tutan bu kurum, Servet-i Fünun romanları ele alınırken ayrıca incelenecektir. Her alanda olduğu gibi siyaset kadrolarının kökeni konusunda da derin dönüşümler yaşanmaya başlandı. Tanzimat devresi, Cemil Meriç'in tabiri ile; "Bâb-ı Âli'nin Avrupalılaşması"ndan ibarettir (Meriç, 1993 : 135).

1.4.2. Roman Öncesi Osmanlı Nesri

Roman'dan önce klasik Osmanlı nesri daha çok orijini Farsça olan mesnevilerle kendini göstermiştir. Bunlar arasında en çok bilinenleri "Leyla ile Mecnun", "Yusuf ile Züleyha", "Kerem ile Aslı", "Asuman ile Zeycan", "Gül ve Bülbül", "Ethem ve Hüma", "Hurşit ve Ferruhat", "Hüsrev ile Şirin", "Bostan ve Gülistan" vb.'dir. Bu eserlerin şiir düzleminde

olanları olduğu gibi, nesir şeklinde yazılanları da mevcuttur. Şiir dili ile yazılan eserlerde aruz vezni kullanılmış ve konu itibariyle efsaneleşmiş sevdâ temaları işlenmiştir. Daha çok seçkin bir çevreye hitap eden bu mesnevi ve divanlarda işlenen manzum öyküler, İslâmî edebiyatın ortak konularını işlemektedirler. Bu öykülerde tema genelde aşk'tır ve bu aşk çoğunlukla sevgiliye duyulan romantik bir aşk karakteri taşısa da, Fuzulî'nin "Leyla ile Mecnun"unda olduğu gibi ilahî aşka doğru yönelişler de bulunmaktadır. Bu öykülerde zaman ve yer kavramları da çok belirsiz ve yer yer karışıktır. Olgü kuruluşunda da normal bir ilgileri yoktur. Osmanlı nesrinin diğer bazı önemli ürünleri ise, Hint orijinli olup Beydaba'dan Türkçe'ye aktarılan "Kelile ve Dimne", İranlı Sufî şair Feriddüddin-i Attar'ın eserleri "Mantık el-Tayr", "İlahiname", Hafız-ı Şirazi'nin eserleri ve adeta doğulu denilince Batılıların zihninde hemen parıldayan "Binbir Gece Masalları", ilk elde sayılabilecek olanları ihtiva eder (*).

Bunlara ek olarak tesiri Batı romanının doğuş yıllarına kadar aksetmiş olan İbn Tufey'in "Hay ibn-i Yakzan" isimli felsefi romanını da burada belirtmek istiyoruz. Bu eserde bir insanın tek başına ıssız bir ada'da gerçeğin doğasına ulaşmasının gizemli öyküsüyle karşılaşılıyor. 1671'de Latince'ye de tercüme edilen bu roman, Daniel Defoe'ye (1661-1731)'de ilham vererek yazarın ünlü romanı "Robenson Crusoe" adlı eserini yazmasına sebebiyet vermiştir.

Bunun dışında ayrıca, Dede Korkut gibi ulusal destanlara bağlı olarak ya da folklor niteliği taşıyan "Köroğlu"; köy çevrelerinde daha çok yaygın olan "Karacaoğlan", "Kerem ile Aslı" vb. hikayelerden başka "Battal Gazi"; Hazreti Ali'nin yaşamından alınmış kahramanlık öyküleri, aşıkların romanlaştırılmış yaşantıları, Tutiname hikayeleri, özellikle hikaye türünü özümleyen "Hançerli Hanım", "Tayüzyıllarzade" ve "Çevri Çelebi"nin hikayeleri, roman'ın doğuşundan önceki anlatım türlerini oluştururlar (Dino, 1978 : 13-14).

Modern roman'a geçmeden önceki devirlerde Türk nesrinde modern Avrupa romanının realizm endişesi ile, olayları rasyonel bağlarla birbirine bağlama tekniği bulamıyoruz.

(* Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Mustafa Nihat Özön, Türkçe'de Roman, İletişim Yay., İstanbul, 1985.

Bunlarda, masallarda ve şövalye romanlarında olduğu gibi bazı fantastik unsurlar yer alıyor, hadiseler akıldışı bir sebep-sonuç münasebeti içinde akıp gidiyordu. İlk romancılarımızdan olan Namık Kemal, bunu farketmiş görünmektedir :

“Roman bölümünü de yeni yeni çıkmaya başladığımızı şaşılmasın! Eski eserlerde “İbret-
numa” (16. yüzyılda yaşamış olan Lâmiî'nin mesnevisi) gibi, Muhayyelât-ı Aziz Efendi
gibi, Aslı ile Kerem gibi birtakım hikayeler vardı. Fakat edebiyat kitaplığımızda bulunan
birkaç çeviriden de anlaşılacağı üzere, romandan maksat, geçmemişse bile, geçebilecek
gibi olan bir olayı ahlak ve töre, duygu ve olasılıkla ilgili her türlü açıklama ile birlikte
anlatmaktır. Romanlara pek az ruhi varlıkların karıştırıldıkları da olur. İlk her türlü
hayallere ne düşünceyle başvurulduğunu, meselenin anlatılışında apaçık meydana çıkar.
Halbuki bizim hikayeler önce olağanüstü etki ile gömü bulmak, bir yerden denize batıp
sonra yazarın hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi, bütün
bütün dogma ve gerçeğin dışında birer konuya dayanan ve anlatırken ahlak -töre
açıklaması ve ruhi tahlil gibi, edebiyat koşullarının hepsinden yoksun olduğu için roman
değil, kocakarı çeşidindedir. “Hüsn-ü Aşk” ve “Leyla ile Mecnun” gibi manzumeler de,
gerek konularına ve gerekse yazılışına göre, adeta birer ‘tasavvuf’ kitapçıklarıdır”
(Namık Kemal, 1971 : 11).

Pertev Naili Boratav, Türk romanı öncesi nesrimizin taşımış olduğu bu “olumsuzlukları”
aşmada başarılı olarak, reel dünyayı yansıtan ve toplumsal gerçeklikleri insani surette
vermeye çalışan “meddah hikayeleri” ni gösterir (Boratav, 1991 : 308). Gerçekten de
meddah hikayelerinde realizm esas şarttır. Meddah, ancak her gün rastlayabileceğimiz
olağan hadiseleri, alelade insanların alelade ölçüler içinde geçen maceralarını anlatır.
Ancak, meddah hikayelerini de roman türü için bir örnek göstermek zordur. Zira bu
hikayelerin yalnız “vak’a”sı roman’a uygun düşen bir durum arzeder. Romancı belirli bir
plan çerçevesinde adeta bir mimar gibi romanı inşa eder. O bir sanatçıdır, eserine
şahsiyetinin damgasını vurur; kendisi de toplumun belli bir kesimine, belli bir zihniyete
mensuptur. O, bu zümre ve zihniyetin temsilcisidir :

“Onun davası bir terkip işidir. Bir hayat halk etmektir. Kıymet hükümleriyle yaşayan bir varlık vücuda getirmek vazifesini üstüne alan romancı, artık mücerret tabiatın kanunlarını değil, hayatı, yaşayan, kımıldayan tabiatı, hayatın ta kendisini yoğuracaktır. Hayatın kendisi parçalanmış, tasnif edilmiş, gruplara ayrılmış, mukayeseleri yapılmış bir realite değildir. Hayatın karmaşıklığıdır ki birtakım insanları sun’i bir surette meslekler ve ihtisaslar grubuna ayırır. Romancı; yaşayan, kımıldayan, hayatı aksettiren insandır (Ertem, 1936 : 15).

1.5. Roman Türünün Osmanlı’da Gelişimini Zorlaştıran Unsurlar

Roman’ın Batı’da doğuş koşulları ile Türk romanı’nın doğuş koşulları birbirinden oldukça ayrı noktalara tekabül etmektedir. Batı romanı ile ilgili verilen bilgileri yeterli görerek burada bu konudan söz açmak istemiyoruz. Amacımız; roman sanatının bizde gelişim göstermesini geciktiren unsurları tarihi ve sosyolojik realiteler önünde sınamaktır. Roman bir tür olarak Osmanlı Devleti’nin uygarlık krizi içinde olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla roman sanatına duyulan ilgi, her şeyden önce tüm diğer Batılı unsurlara duyulan ilgi ve merakla bu “Batılı”yı tanıma, arkasından tercüme ve adaptasyon devresiyle başlamıştır. (Andı, 1995 : 26). Yine romanımızın doğuşu konusunda ortaya atılan yaygın görüşlerden biri de batı öykünmeciliğinin (*) bir yan ürünü olarak edebiyatımıza girmiş olduğudur (Doğan, 1981 : 62).

Ancak bu türü; Batılı hemcinsleri karşısında ilk başlarda zorlayan, Batılı anlamda büyük romanları ortaya koymamızı engelleyen unsurlar tartışılmadan konu derinliğine anlaşılamayacaktır. Bu konuda ortaya atılan görüşleri şu şekilde özetlemek mümkündür :

(*) Türk romanının doğuş koşullarını ele alan Jale Parla’nın değerlendirmeleri de bu noktada yoğunlaşıyor : “Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu. Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavrı aldı ama, vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önünde geldi. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı”. Jale Parla. Babalar ve Oğullar-Tanzimat romanının Epistemolojik Temelleri, s.12-13. İletişim Yay., İstanbul, 1990.

1.5.1. Roman Sanatının Batı'da Doğu Şartlarına Uygun Olmayan Toplumsal Ve Tarihi Gelişme Çizgisi

Batı'da roman sanatının ortaya çıkışı konusunda ileri sürülen yaklaşımların başında, bu türün Batı'nın tarihi ve toplumsal gelişme çizgisi ile yakın irtibatı gelmektedir. Gerçekten de roman, bir orta sınıf (burjuvazi) edebiyatı olarak ortaya çıkmış, başlangıç itibariyle de burjuva sınıfının değerlerini olduğu gibi ve olması gerektiği gibi işleyerek gelişimini sürdürmüştür. Rönesans, Reform ve Aydınlanma süreçlerini yaşayan Avrupa toplumlarında roman bir nevi iç hesaplaşma aracı olarak yeni değerlerin duyurulduğu bir platformdu. Octavio Paz'ın ifadeleri ile söylersek Batı romanı; “kendi kendini eleştiri üzerine bina eden bir toplumun destanı olarak, bizzat bu toplum üzerine zimmi bir yargıdır” (Paz, 1993 : 19).

Roman sanatı, tartışmalarının odağına da toplumun bütün katmanlarını ve esas itibariyle de insan (birey) gerçeğini koymaktadır. Bunu yaparken de geleneksel değerlerden arınmış bir zihinsel süreci işletmektedir. Batı'da yüzyıllarca süren tarihi ve toplumsal değişim ve dönüşümler ile gelişen yeni bir epistemoloji, yeni bir insan ve kâinat görüşü bu sanat türüne doğrudan tesir etmiştir. Batı'da yıkılan değerlerin yerine inşa edilen pozitivist, pragmatik ve hümanistik bir dünya tasarımının edebiyatıdır roman:

“Roman Osmanlı kültürüne 19. yüzyılın son otuz yılında 1870-1890 yılları arasında girdi. Roman kuramcılarına göre, roman'ın batıda ortaya çıkışı Batı'nın burjuvalaşmasıyla eşzamanlıdır ve yeni bir ideolojinin (liberalizmin) ve yeni bir epistemolojinin (ampirik pozitivistizmin) temel ilkelerini yansıtır” (Parla, 1990 : 9).

Oysa ki Osmanlı toplumu söz konusu edilen değişim ve dönüşümleri yaşamamış, salt siyasi amaçlarla konjonktürel durumların gerektirdiği kadarı ile Batı ile sınırlı ve maksatlı ilişkiler yürütmüştür. Bu sebeple Türk romanı söz konusu edilen toplumsal şartlara uygun bir yapı arz etmemesi sebebiyle hem geç doğmuş ve hem de kuruluşu aceleye gelmiştir. Roman sanatına ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında ulaşılabilmektedir. Dolayısıyla “Batı

romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumuyla Türk romanının doğuş ortamı arasında hiçbir benzerlik yoktur” (Dino, 1978 : 13).

Gerçekten de toplumsal gelişme çizgimizle paralellik arzetmeyen bir dünyanın kendi iç sorunları muvacehesinde ortaya çıkan bir edebi türdür roman. Ancak; nesir konusunda çok başarılı bir geçmişimizin olmaması bu türe şiir’e nazaran daha kolay adapte olabilmemizi sağladı.

1.5.2 Osmanlı Bireyi’nin Olmayışı İddiası

Roman sanatının bizde ortaya çıkışını geciktiren bir diğer husus da birey olgusunun toplumumuzda belirgi olmaması iddiasıdır. Bu noktada Tanpınar’ın açıklamalarını aktaralım. O’na göre roman türünün bizde gelişmemesinin asıl sebebi, psikolojik tefahhus’un olmaması ve ferdin inkâr edilmesidir :

“Eski alemimizin ufku dardı, insanı pek az tanır ve ancak şöyle böyle kıymetlendirirdi. Dış hayata gelince, onunla pek az meşgul olurdu.

Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insan ruhu, onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik bir şekilde derinleştirmeye çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumi bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir.

Eski sanatlarımızın bazılarının yarım kalmasına ve bazı sanatları -resim ve heykel gibi- hiç inkişaf etmemesine İslâmi akidenin sebep olduğu söylenir. Bugün, yeni baştan ve haklı surette münakaşa sahasına giren bu hüküm üzerinde duracak değilim. Bizce İslâmi akidenin hakikaten akim bıraktığı bir saha varsa, o da psikolojik tefâhhustur.

Ferdi inkar eden ve hayata göz yuman bir telakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikayesinin değişebilmesi için ferdin

kıymetlenmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez. Bir hayal perdesindeki gölgenin macerası ancak bizi bir hikmete eriştirmek için ehemmiyetli olabilir.

Şüphesiz ki hayat eskilerin de üzerine tazyikini yapıyordu. Fakat bu tazyike karşı onlar ya din'e, yahut hülyaya kaçıyorlardı. Bu bütün ortaçağ insanının vaziyetidir. Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıdır. Eğer hikayeden kastımız, bir şeyler dinleyerek -veya okuyarak- avunmak ise, -bir manada elbet böyledir- dünyanın en lezzetli romanı "Binbir Gece"dir. Fakat bir noktayı unutmamalı... Kaçmakla kahraman teşekkül etmez" (Tanpınar, 1977 : 58-60).

Ancak bunu tırnak içinde bir kusur olarak saymak sözkonusu olabilir. Kendi tarihsel ve toplumsal arka planının Batılı ile aynı değerde olmasını beklemek, olsa olsa tarihin yegane çizgisinin Batılı çizgi olduğunu kabul etmek anlamına geleceği için, belli bir yanlışlığı bünyesinde taşımaktadır. Bütün köklü uygarlıklar gibi Osmanlı uygarlığı da bireyselliği aşacak çapta bir kültür üretmeyi başarmıştı. Bu da toplumsal bir çözümün egemen oluşunun bir kanıtıdır. Kaldı ki bireysellik ve bireyin ön plana çıkması meselesi Batı için bile çok yeni bir olgu olarak kabul edilmektedir (Lukes, 1995 : 14-15).

Ayrıca bizim geleneksel nesir örneği olarak gördüğümüz, "Leyla ile Mecnun", "Mantık el-Tayr", "Hüsn-ü aşk" gibi metinler bir boyutu ile kutsal olanla irtibatlı eserlerdir. Ve bu eserler bir dünya ve medeniyet görüşünün birer tezahürleri, bir kültürün kendi kendini oluşturmada tercih ettiği Tanrı eksenli zihniyetin yansımalarıdır. Oysa ki modern zamanlarda ortaya çıkan Batı romanı Osmanlı'nın sahip olduğu dünya telakkisi ile çelişki arz etmektedir. Temelini seküler değerlerin oluşturduğu roman, ilahi otorite'den bağımsızlaştırılmış, özerk bir varlık alanı olarak birey'e yönelmektedir. Bir bakıma Tanrı merkezli bir evren anlayışı yerini insana terketmektedir. İnsanı herşeyin merkezine koyan ve bu konumlanma ile varoluşu ilahi olandan koparan bir anlayış -ki bu anlayış en somut biçimi ile Descartes'in "Düşünüyorum, o halde varım" ifadesinde kendisini gösterir- bedeni ve zihni yapısıyla bir küçük Tanrı kompleksine doğru sürüklenmiştir.

Gerçekten de romancı eser yazmaz. Yeni bir dünya yaratır. Mauriac'den aktaran Cemil Meriç şu noktalara temas eder :

“Bütün insanlar içinde Tanrı'ya en çok benzeyen Romancıdır. Tanrının maymunu. O da canlı varlıklar yaratır, kaderler icat eder, onları olaylarla, felaketlerle örer; birbirleriyle karşılaştırır, akıbetlerine götürür” (Meriç, 1980 : 86).

Görüldüğü gibi Tanpınar'ın Osmanlı'ya ve genelde Doğu'ya izafe ettiği “kusur”lar hiçbir biçimde mutlaklaştırılacak şeyler değildir. Sadece belli bir medeniyet dairesinin edebiyat ve sanata ilişkin mümkün tavır alışlardan birini oluşturmaktadır. Dahası, doğuş koşullarını uzun uzun irdelediğimiz Batı romanının ortaya çıktığı toplumsal yapı ile Osmanlı toplumu arasında telif edilemez ayrımlar bulunmaktadır. Herşeyden önce, Batı romanını ortaya çıkaran zihinsel dönüşümler ve Batı toplumlarının ortak özelliği olan sınıf çatışmaları, ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkileri Osmanlı toplumu için söz konusu edilemez. Elbet bir takım sorunlar vardır. Ancak bunlar yapısal bir konum arzetmemektedir. Bu bakımdan olay Tanpınar'ın takdim ettiği gibi bize ait kusurlarla ilgili değildir. İddia edildiği gibi, eski insanımızın hayal dünyası dar, düşünce ufukları sınırlı değildir. Yeri geldiğinde soyut'u somutlaştırmasını biliyordu. Reelle ideal arasındaki dengeyi bozmamak şartıyla hayal semasının namütenahi hudutlarında kanat çırpabiliyordu (Gürlek, 1977 : 67).

Ancak yine de Türk Bireyi'nin oluşamamış olduğunu kabul etmek ve bunun bireye dayanan bir edebiyat türü için ne derece sakıncalı olacağını da kabul etmek gerekecektir. İlk romancılarımızın bu sebeple kendi bireylerini oluşturmada kendi toplumsal yapılarından hareket etmek yerine sözgelimi, Fransız toplumsal gerçeği ile örtüşecek bireyler oluşturmuşlar; bu tavır da uzun zamana kadar sürgit devam edegelmiştir.

1.5.3. Sosyo-Kültürel Yapı İle Uyumsuzluk

Herşeyden önce roman bize Batılı bir edebi tarz olarak aktarılmış ve Batılılaşma serüvenimizin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Esas itibariyle bu türe karşı gösterilecek

tepkinin ilk nedeni olarak da Batılı olması yeter sebep olarak görülmüş ve uzun zaman roman türü, aylak insanların zamanlarını boşa geçirdikleri bir faaliyet olarak algılanmıştır. Kuşkusuz bu tavrın doğmasına sebep olan belli başlı unsurlar bulunmaktadır. Bunların ilki, roman türünün doğası gereği insan hayatının tüm boyutlarını tartışmaya açmasında, onun tüm giz ve sırlarını ifşa etmesinde yatmaktadır. Bu sebeple halk nazarında roman serpilip gelişebilmek için, kendi bildiği, tanıdığı, içinde soluduğu cemaat yahut toplumun genel kabullerine, estetik değer yargılarına, günlük hayatın içine taşıdığı edebi zevkine ve hepsinden önemlisi ahlaki normlara ters düşen bir dünyanın, bir zihniyetin insanlarını arzulamaktadır. Üstelik kendi halali dünyasında ürettiği böyle insan örneklerini bir zaman sonra gerçek hayata da yansıtmaktadır. Romanla başbaşa kalan nesiller birgün gelmekte başka bir dünyanın ahlaki ölçülerini, adâb-ı muâşeret kurallarını hasılı yabancı bir iklimin yaşama biçimini benimsemeye başlayacaklardır (Andı, 1997 : 42). İşte roman türüne karşı toplumumuzda başgösteren bu tereddütler yukarıda açıklandığı gibi roman türünün doğası ile ilgili olduğu kadar, toplumsal yapımıza ve ahlaki telakkilerimize de ters düşmesi ile yakından ilgili olmuştur. Cemil Meriç de romanın bu boyutuna vurguda bulunmaktadır:

Batı'nın ilk romanlarından biri "Topal Şeytan". Kahraman evlerin damını açar, bizi yatak odalarına sokar. Roman, başlangıcından itibaren, bir ifşa'dır. Osmanlı'nın ne yaraları vardır, ne de yaralarını teşhir etmek hastalığı. Hikayeleri ya bir destan parçasıdır, yahut hisse alınacak bir kıssa.

Roman'ın burjuvazi ile doğduğunu söylerler. Burjuvazi Avrupa'nın imtiyazı, daha doğrusu yüz karası. Demek ki roman, başka bir dünyanın, başka bir ruh ikliminin, başka bir toplumun eseri. Daha zavallı bir dünyanın, daha dışı bir manevi iklimin, daha geveze bir toplumun.

Şöyle diyelim; bu edebi nev'i, bir buhranın, bir uyuşmazlığın, reel ile ideal arasındaki bir nispetsizliğin çocuğu. İçtimai bir sıhatsızlık, hiç değilse , bir tedirginlik alameti. Sınıf kavgaları ile sahneye çıkışı bundan. İnanmış bir toplumda, pürüzlerini yok etmiş bir

toplumda, hayali çözüm yolları aramaya ihtiyaç duymayan bir toplumda romanın ne işi var?” (Meriç, 1980 : 173).

Gerçekten de Cemil Meriç’in değerlendirmelerinde belli bir haklılık payı bulunmaktadır kuşkusuz. Ancak, bu türün edebiyatımız girdiği yıllarda Osmanlı toplumunun da sağlık şartlarının pek iyi olduğu söylenemez. Romanı bilinen özellikleriyle Batı’da ortaya çıkaran ve yaygınlaştıran etkenler, (şehirleşme, bireycilik, rasyonel ilişkiler, sanayileşme, seküler tabiat anlayışı) benzer özelliklerin görüldüğü toplumlar içinde niçin açıklayıcı olmasın? Kemal Tahir’in Notlar’da ifade ettiği gibi “roman, insanoğlunun sosyal-psikolojik hayatında çıkmaza düşmesi anında başlar” (Tahir, 1989 : 141). Bu gerçek, romanın Osmanlı toplumunun kriz içinde olduğu bir devrede oldukça anlamlı yansımalara sebep olmuştur. Roman sanatı niçin bunalım içinde olan Osmanlı toplumu için çözüm arıyor olmasın. Kuşkusuz ilk romancılarımızın tavrı da, bu eksende olmuştur. Ancak; zaman zaman toplumsal gerçekliliğimizi kavramada önemli açmazlara düştükleri de bilinen bir gerçektir.

Fakat, Meriç’in ifade ettiği gibi Osmanlı toplum yapısı ve zihniyeti ile bu sanat türünün bağdaşmayan yönleri de yok değil. İlk romanların yazılması öncesinde Batı’dan yapılan çeviriler ve ilk te’lif çalışmalarına halkın bazı kesimlerinden, hatta hatta roman yazarlarından dahi tepki gelmesi oldukça ilginçtir. Mehmet Celâl özellikle kadınların, talebelerin ve belli bir yaşa ulaşmamış kimselerin roman okumalarına hoş bakmamaktadır (Andı, 1995 : 17). Kuşkusuz bu tavrın ardında, romanın yabancı bir epistemolojinin sözcülüğünü yapıyor olması gelmektedir: Romanın, gelişmesi için istediği ve daha cazip hâle getirerek topluma sunduğu yaşama tarzı (modern hayat), zihniyet (bireyin özgür olarak var olması) ve insanı ilişkiler (bedeni aşk, flört, ifşa, ihanet, kazanma hırsı vs.), sürdürdüğü geleneksel hayatın mazbut ve mahdut ortamı içinde XIX. asır Osmanlı insanına “ters” gelmiş ve neticede kendi yaşama normlarına göre fazla serbest, baştan çıkarıcı ve “dişi” olarak gördüğü bu “anormal” türü ahlâkılık olgusu odağında değerlendirerek kendisini ve ailesini bu “yabancı”ya kapamaya çalışmayı tercih etmiştir (Andı, 1995 : 43).

Batı toplumları için bile hazmı güç sosyal ve ahlaki değişim önerileri getiren romanlar, dönemin Osmanlı toplumu için hiç kuşkusuz fazlasıyla tedirgin edici bulunmaktaydı. Sözgelimi ilk yayınlandığında Fransa’da büyük gürültüler koparan, Flaubert’in, “Madam Bovary” adlı eserinin benzerlerini Osmanlı toplumuna taşınması doğal olarak tartışmalara yol açacaktı. Madam Bovary gibi iffetten sapan ve aile mahremiyetine ihanet eden roman kahramanlarının bizde de zuhur etmesi (Bihter buna en açık örnektir) roman türüne toplumumuzda duyulan tereddütleri açıklamakta yeterli olmaktadır. Dönemin edebiyatçılarından Teodor Kasap’ın ifadeleri de bu noktaya yoğunlaşmıştır :

“Şu modadan önceki hikâyelerimizin hemen hepsi acemice şeyler olduğundan, şimdiki çevirilerden daha fena duygular bırakmaktaydı. Hele hamdolsun, azıcık önü alınır gibi oldu. Fakat üzüntüyle söylenir ki, onların meydana getirdiği kötülüklerin yerine, Fransız ahlâkı yerleşmek istidadını göstermeye başladı.

... Biz, tarih, bilim ve fenle ilgili hikâyeler isteriz. Yoksa birinci bölükten olanlara muhtaç olmadıktan başka, çevirisinde yanlışlık yapmış oluruz. Fransız ahlâkı başka, Müslüman ahlâkı başka. Onlarda iyilikten sayılan ahlâkın belki de üçte ikisi bizde zarar vericidir. Bu halde böylelerini bizim çevirmemiz yanlıştır” (Teodor Kasap, 1971 : 12).

1.6. Tanzimat Döneminde Roman

Her roman, sui generis bir toplum tanımı yapar, ama bazı kişisel özelliklerin ve bazı sorunların yinelenişi, çağın süregelen sorunlarına da dikkati çeker. Osmanlı romanının bu ilk doğuş devresinde, toplumsal farklılaşmaların hat safhaya geldiğinin bilincinde olarak toplumsal sorunlara eğilmiştir. Ancak gerek okuma yazma seviyesinin düşüklüğü ve gerekse eğitim ve öğretimin yaygınlaşmaması sebebiyle bu ilk romanlar İngiltere ve Fransa’dakinin aksine Türk roman’ı elit bir okur kitlesine seslenen, kentli (İstanbul) ve aydın bir seçkinler tabakasının buyruğunda gelişmiştir. Yani bu ilk romanlar, yaratıcılarının yazarlarının algılarını, büyük ölçüde paylaşan bir okura, yine tanıdık bir yaşam aracılığı ile sesleniyordu. Ancak yine de edebiyat telakkisindeki meydana gelen

değişimler ile ortaya çıkan dilde sadeleşme, devrin ilk romanlarından itibaren edebiyatın saray ve yüksek zümre dışına, konaklara,yalılara, evlere ve hatta asrın sonuna doğru sokağa kadar yaygınlaşmasını önleyemedi. Bunun en temel sebebi de, edebiyat duyuş ve zevkindeki köklü dönüşümdür.

“Bütün bu ahval dolayısıyla Tanzimat edebiyatı, bedii kıymetlerle esaslı bir tahavvülün vücuda geldiği bir çağ oldu. Tanzimat’ı hemen takip eden çeyrek asırda güzellik terennümü ihtiyacı, tasavvufi endişeden, “mey ve mahub”tan sıyrılmış, edebiyata içtimai hayatı, hatta siyasi kanaatleri temsil eden felsefi görüşleri ihtiva eden kanaatler girmiş, edebi ve bedii görüş tamamıyla dünyevilemiştir. Roman’a mevzu girmiş, peçeli, kafesli ve kadınsız bir içtimai hayata münkalip olması tezi, adeta bir roman davası halini almıştır” (Fındıkoğlu, 1940 : 639).

Türk okurunun Avrupai romanlarla karşılaşması ise, 1859 yılına rastlar. İlk çeviri yolu ile giren roman, on yıllık bir arayıştan sonra yerini yerli eserlere bırakır. Türkiye’de okunan ilk Fransız romanı François Fénelon’un Yusuf Kamil Paşa tarafından Telemak (1862) adlı ile çevrilen Telemakos’un Maceraları (1699) isimli eseridir. Tèlèlaque, Fransa’da 1699’da yayımlanmıştır. Yazılışına sebep, Fransa tahtı veliahtının hocası olan Fènelon’un kral adayı olan veliahta hükümet idaresi hakkında hikaye kılığına sokulmuş fikirler vermek istemesiydi.

Eserin teması Homeros’un İlyada’sından alınmıştır. Tèlèmaque, Truva savaşında bulunan kahramanlardan Ulysse’in oğludur. Truva Savaşı bitmiş, oradakilerin birçoğu yurtlarına dönmüştür. Ulysse geri dönmemiş, yollarda başından binbir iş geçmiştir. Kocasına bağlılığın bir örneği diye hâlâ adı anılan Pènelope ile oğlu Tèlèmaque bu geri dönmeyen, yollarda kaybolan baba-kocayı aramaya karar verirler. Mentor adıyla çok akıllı bir insan kılığına girmiş olan Minerve, Tèlèmaque’a yol göstericilik ve arkadaşlık etmek üzere beraber yola çıkar. Bindikleri gemi, bir fırtına sırasında Kalipso adası yakınlarında batar ve bu gençle akıllı ihtiyar Kalipso’nun adasına çıkarlar. Delikanlı Kalipso’ya başından geçenleri anlatmaya başlar. Tèlèmaque, bu yolculuğu sırasında gördüğü Mısır (II), zengin Finike (III), Kıbrıs (IV), Girit (V)’te yönetim, halk ahlakı özellikleriyle başına gelenleri

anlatır (Özön, 1985 : 117). Büyük bir rağbet görerek yedi yılda dört kez basılan ve tamamiyle didaktik bir muhtevaya sahip bu eseri, Victor Hugo'nun "Sefiller"i (1862), Daniel Defoe'nin "Robinson Crusoe"su (1864), Alexandre Dumas Père'nin "Monto Kristo"su (1871), Chateaubriand'ın "Atala"sı (1872) ve Berndardin de Saint-Pierre'nin "Pol ve Virjini"si (1873) gibi bütün dünyaca tanınmış romanları izlemiştir. Bu tercümelerden sonra da, hissi romanla birlikte macera romanları da geniş bir rağbet görmüştür (Akyüz, Tarihsiz : 67).

Batı'dan yapılan bu çeviriler ile büyük bir gecikmeyle de olsa Türk okuru romanla karşı karşıya gelebilmiştir. İlk tercüme roman olan "Telemak"ın yayım tarihi olan 1862'den on yıl sonra ise ilk telif roman ile karşılaşırız. Bu da göstermektedir ki Türk düşününde roman sanatına karşı ilgi büyüktür. 1872'de aslen bir filolog olan Şemsettin Sami'nin "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat"ı yayımlanmıştır. Roman'da dönemin gelenek ve göreneklerine belli ölçüde bir başkaldırı söz konusudur. Bu roman bize daha sonra benzerleri yazılacak olan romanların konuları hakkında da belli bir bilgi verir : kadınların, özellikle evlilikteki konuları açısından toplumdaki yerleri, değişen töreler (kocasını kendi seçmek isteğini söylediğinden Fitnat'a 'zeman kızı' sıfatı yakıştırılır) romanın eksenini oluşturur" (Finn, 1984 : 21).

Tanzimat romanı, XIX. yüzyıl Osmanlı toplum hayatının hemen her alanını etkisi altına almış olan yenileşme (modernleşme) hareketlerinin doğurduğu bir türdür. Böyle olması sebebiyle bu romanların ortak özelliği, toplumsal sorunlara eğilmeyi zorunlu hale getirmiştir. Kadının ve ailenin toplum hayatındaki önemi ve özellikle kadının statüsü, yanlış tarzda batılılaşmanın doğurduğu sahte aristokrasi hayranlığı ve alafranga züppe'nin yerilmesi, kölelik kurumundan duyulan rahatsızlık, İstanbul çevresinde Avrupalılaşma anlayışının ulaştığı boyutlar, umutsuzca süren aşk serüvenleri Tanzimat romanının belli başlı temaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. SERVET-İ FÜNUN ROMANI

2.1. Servet-i Fünun Romanının Ortaya Çıktığı Devrin Toplumsal ve Siyasal Yapısı

Servet-i Fünun romanı üzerine olan değerlendirmelerimize geçmeden önce, edebiyat ve edebi eserin doğduğu tarihsel koşulların önemine değinmek istiyoruz. Bir edebi eserin sosyolojik anlamda değerini gözler önüne serilebilmek için herşeyden önce esere hayat veren tarihi ve sosyal şartların ortaya konulmasının gereği vardır ^(*). Eserin yazıldığı devrin toplumsal, ekonomik, siyasal karakterinin edebi eser üzerinde oluşturacağı etki, edebi eseri inceleyenin objektifliğini sağlayacaktır. Buna ek olarak edebi eserin yazıldığı döneme ait edebi kıstaslar da tarihsel konteksi içinde anlamlandırılarak değerlendiricinin yaşadığı çağın etkisinden sıyrılması da önem arz etmektedir. Bu sebeple araştırmacı “edebi eserin dünyasından da haberdar olmalıdır” (Tural, 1991 : 74).

2.1.1. Eser-Devir İlişkisi

Servet-i Fünun Edebiyatı, bir başka ifade ile Edebiyat-ı Cedide diye isimlendirilen edebiyat akımı esasında Tanzimat ile başlayan siyasi-edebi hareketlerin doğrudan bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat devrinde daha yeni doğmuş ya da o yıllarda çocukluktan gençliğe geçmiş olan bir nesildir bu nesil. Servet-i Fünun nesli ve bu neslin teşekkülünde doğrudan doğruya Tanzimat ediplerinin ve onların başlattıkları Batı edebiyatı tesiri görülmektedir.

Kuşkusuz Servet-i Fünuncuları seleflerinden ayıran çok derin uçurumlar da vardır. Bunları tartışmaya geçmeden önce bu edebi hareketin tesiri altında kaldığı II. Abdülhamid döneminin ayırıcı özellikleri üzerinde durmak istiyoruz.

(*) “Edebi eserin vücut bulduğu muhiti, tarihi ve sosyal şartları dikkatlere sunan incelemeler okuyucunun, eserde anlatılanları daha iyi kavramasını sağlar. Eserin oluşmasını konu alan araştırmalar, yazarın psikolojik hususiyetlerinden ve faydalandığı kaynaklardan yararlanarak onun hususiyetlerini dikkatlere sunmayı amaçlar” (Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.9. Ankara 1984.

Servet-i Fünun Edebiyatı, Sultan II.Abdülnamid'in devrindeki sıkı idarenin, o devir aydınlarınca, dayanılmaz bir istibdad sıfatıyla damgaladığı, buhranlı bir zamanda kurulmuştur. İstibdad kavramı her ne kadar o dönem aydınlarınca aşırı bir biçimde abartılmış olsa da özünde belli bir gerçekliği de barındırıyordu. Hürriyetsizliği adeta bir sabit fikir haline getiren bu devir gençlerinde, yaşanan zamanın ülke ve dünya şartlarını hesaba katmayan bir anlayış dikkati çeker.

Devletin, başta Balkanlar olmak üzere halkının büyük bir bölümü Türk olan bir çok şehirleri Osmanlı'dan koparılmak için bağımsızlık mücadelesine başlayan kavimlerle ve bunları destekleyen ve himaye eden Devletlerin yarattıkları türlü iç ve dış baskılar karşısında, ülke idaresinin gevşek tutulacağını düşünmek ve bütün bu sorunlar yumağı karşısında Devletin karşısında bulunmak bir yana , Devlete yardımcı olmak zarureti sözkonusuydu. Oysa ki bu devirde Tanzimat döneminin aksine, aydın ile Devlet arasında büyük bir kopukluk vardı. Tanzimat dönemi ve onun oluşturduğu edebiyat, ülkede oldukça geniş bir kültür burjuvazisi yetiştirmişti; yeni ve Avrupai bilgilerle yetişmiş bir gençlik meydana gelmişti. Yeni yetişen nesil, yeni Avrupai tarzlar olan vatan sevgisi, millet sevgisi, hürriyet fikirleri ile karşı karşıya gelmişti. Başta Namık Kemal olmak üzere, devrin idealist Tanzimatçıları, daha o devir Türkiye'sinde Fransa'da gördükleri sosyal hürriyeti vermek ve Avrupa demokrasilerine benzer bir idare tarzını, Türkiye'de de görmek istiyorlardı. Bunun içindir ki yeni kuşağın en şiddetli arzusu, böyle bir özgürlük havasıydı. Fakat bilhassa Sultan Abdülhamid'in devrinin, Devleti ve milleti, ısrarlı iç ve dış baskılar karşısında ayakta tutmak için tedbirler alması, ülkede böylesi bir hürriyet havasını imkan dışı bırakıyordu. Bu durum da hiç kuşkusuz devrin gençliği üzerinde derin yaralar açıyor, onları hırpalıyor, dahası ümitsizliğe ve bedbinliğe sürüklüyordu.

Daha 1876'da Mithat Paşa'nın bir hatası ile açılan Osmanlı-Rus savaşı dolayısıyla, çocukluk çağlarının ilk acı hatırasını, Rusların Ayastefanos'a (Yeşilköy) dayandıkları dehşet verici günleri, tadan bu yeni kuşak, Devletin Rumeli'de bağımsızlıklarını kazanmaya kalkan küçük hükümetler karşısında bile zayıf duruma düştüğünü, gittikçe daha iyi kavranıyordu. Kuşkusuz bu içine düşülen zaaf, çok yaygın bir söylemle salt

istibdad idaresinin, kontrolden hoşlanmayan keyfi bir idarenin eseri değildir. Sınırları dahilinde zengin servet kaynaklarına, yeraltı ve yerüstü zenginliklerine sahip bu Devleti parçalamak ve bölüşmek isteyen Avrupalı büyük Devletler (Düvel-i Muazzama) her metoda başvurarak emellerine kavuşmak istiyorlardı. Berlin Barışı'ndan sonra Tunus'un Fransızlar (1881) ve Mısır'ın İngilizler (1887) tarafından işgali hadisesi yaşandı. Dünyayı sarsmakta olan milliyetçilik, özgürlük, bağımsızlık cereyanları başdöndürücü bir hızla ilerlerken Devletin tek tük başarılarına şahit olunabiliyordu. Dönemin bir şahidi olan Halit Ziya, hatıralarında bu dönem gençliğine tercüman olacak niteliktedir :

“Dedelerinden geçmiş yaraları ince bir deri ile örten merhemlere tek iyileştirme nedeni gözüyle bakan bir hasta gibi, bedenini yavaş yavaş kemirmeyi sürdüren ve yer yer patlayarak birikmiş irinlerini döken yaraları ile ülke baştan başa hastalıklarla örtülüydü. Makedonya hareketleri, Yemen ayaklanmaları, Girit ihtilalleri birbirini izler; biri söndürülürken öteki tutuşur ve her yanan noktaya Türk'ün bol kanı su gibi akıtılırdı.

... Her zaman bir savaş tehlikesi ufkun bir yanında, siyah bir küme biçiminde dururdu. Bu kümeden sadece bir tehdit çıkmazdı. Tehdidin eyleme geçtiği de olurdu. O zaman gene Türk'ün kanı bollukla akar, bir Dömeke zaferi için bir ordu gözden çıkarılır ve sonuç sanki korkunç bir bozgun ve yenilgi biçiminde gerçekleşmişçesine (kazanan yerine) tersine olurdu.

(...) Bütün bu eziyetler yetmezmişçesine, gün geçmezdi ki Türklüğün içinden “soydan olma savı” ortaya atılmasın. Bir Arap, bir Arnavut, bir Laz, bir Kürt sorunu ve hepsinden daha karmakarışık, daha tedirgin edici Ermeni sorunu vardı ki, vakit birbirini tutuşturarak ülkeyi genel bir yangın içinde sarardı. O zaman hükümetin boş hazinesi, yorgun ve bezgin askerini oradan oraya koşturmak, Yemen illerinde, Arnavutluk kayalıklarında, (o zaman Kahramanmaraş'ın bir ilçesi olan) Zeytin dağlarında kemiklerini dağıtmak için çare yaratılırken, her şeye karşın yurduna tutkun olan, onun yoksun aşkıyla yanan yürekler de sızlaya sızlaya Türk'ün her yerde inkar edilen davasının yasını tutardı.

İşte biz bu dönemin acılığı içinde doğmuş, yetişmiş, gözlerini yaşamaya ölüm solukları içinde açmış gençler idik. Bunun için taze yaşımızın neşesini ancak kendimizi ve çevremizi unutabildikçe duyar ve eğer gülmeye güç bulursak, hemen ardından utanarak yeniden yas'ımıza dönerdik. Gene onun içindir ki o zamanın edebiyatı, her şeyden çok karamsar oldu" (Uşaklıgil, 1987 : 467-469).

Görüldüğü gibi o zamanların canlı bir tanığı olan Halit Ziya, içinde buldukları halet-i ruhiyelerini tüm açıklığı ile ortaya seriyor ve olup bitenlere çaresiz bir müşahit olmanın karamsarlığını yaşıyor, aynı zamanda ülkeye yönelik problemlerin, yönetim biçiminin aczinin ötesinde, bölgesel güç dengelerinin sonucu olduğunu açıklıyordu.

Avrupalı büyük Devletlerle sürdürülen ve Osmanlı Devleti için hiç de yeni olmayan mücadelelere eklenen bir faktör vardı ki o, Devlet-Millet kaynaşmasının önünde bir engeldi. O da, Devletin kendi aydınlarınca destekten yoksunluğu idi. Devletin ülke mukadderatını etkileyecek konularda yaptığı her eylemi, aldığı her tedbirin sebebini açıklayamaması sebebiyledir ki Saray (Yıldız), devrin gençleri nazarında bütün başarısızlıkların yegane suçlusu durumuna düşürülüyordu. Aydın ile ülke gerçekleri arasında diyalog zemini kalmamıştı. Bu garip aydının sığınacağı yer ise ne halk'tı, ne de kendi hemcinsleri : "Türk düşünce tarihi, ülkesiyle göbek bağıni koparan bir intelijansiyanın dramı. Bu bahtsız kafilenin bayrağını taşıyacağı içtimai bir sınıf yok. Vatanında gariptir. Alkışlayıcısı, ekalliyetler ve Avrupa" (Meriç, 1993 : 139).

Burada bir aydın sorunu ile karşılaşılıyor. Toplumun ve Devletin içine düştüğü durumdan kurtulması için çaba harcayan, Devletin bekası için kendisini ortaya koymaktan çekinmeyen bir varlık olarak karşımıza çıkar Türk aydını. Devletin geleneksel döneminde uyguladığı siyasete son vermesi ile, Devlete kadro kaynağı oluşturan yapıda da büyük bir farklılaşma yaşanıyor. Devlet geleneksel kadroların yerini doldurmak amacıyla, uyguladığı yeni siyaseti yürütecek yeni bir "kapukulu" sınıfı yetiştirmek durumundaydı. Yeni aydının varlık nedeni; Devlete, Devletin siyasi seçimine bağlı olarak oluşmuştur. Yeni oluşan kadrolar, toplum dışında, tepeden inme bir biçimde ortaya çıkan siyasetle bütünleşme arzuetmektedir. Bu dönem içinde hemen bütün entelektüel faaliyetler,

Devlet yönetiminde hizmet eden aydınlar elinde bulunacak ve aydınlar zamanla değişim arzetsen de Devletin bakış açısını koruyacaklardır. Bu ortamda meydana çıkan aydınlar, Devletin beslediği, Devletten maaş alan ve Devlet dışında yaşamaya mecbur kaldığında ise elleri ayaklarına dolanacak bir tutum içinde bir an evvel Devlete kapılanmak için çaba gösteren bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Varlık nedeni Devletle sınırlı olunca sorun da Baykan Sezer'in deyimi ile; "Kapı önündeki çekişme" ile sınırlı kalacaktır :

"... Devlet kadrolarındaki bu yenileşme olayı, Osmanlı'da kapı önündeki çekişmeyi daha da kızıştırmış, bu çekişmeye yeni boyutlar kazandırmıştır. Kapı dışında kalmış olanlar, Devletin eski siyasetinden vaz geçmesinden yararlanarak kapıda görevlileri eski siyasete hizmetle suçlayacaklar, yerlerini kendilerine bırakmaları gerektiği görüşünü savunacaklardır. Elbet kapıda görevliler de, tepki göstermekten geri durmamışlar, kapı dışında olanları "Devlet düşmanlığı" ise suçlamışlardır.

Bu çekişme içinde Alman ya da Fransız yanlısı bir siyasetin Osmanlı çıkarlarına daha uygun düşeceği konusunda Devlet'in tutumunun değişmesiyle kadrolar gidip gelmiştir.

(...) Osmanlı'da kapı önündeki eski çekişme sürüp gitmektedir ama yeni boyutlar kazanmıştır. Önce artık seçenekler birden çoktur. Batıcılışma genel siyaseti içinde Fransız yanlısı olunabileceği gibi Alman yanlısı da olunabilmektedir. Şimdi çekişme; yalnızca kapıda yer tutabilmişlerle, kapı dışında kalmış olanlar arasında değildir. Bir Batılı Devlet yanlıları, öbür bir Batılı Devlet yanlılarıyla da çekişmektedir. Ve ayrıca Devlet görevleri adaylarında işe yararlılıklarını yalnızca Osmanlı Devletine değil, bir Batılı Devlete de kanıtlamak zorunluluğu ve telaşı başlamıştır.

Böylece işe yararlılıklarını Batı'nın uzak ülkelerine kadar duyurmak zorunda olan Devlet görevleri isteklileri geniş bir yayın ve propaganda faaliyetlerine girişecekler ve Devletin, daha doğrusu Devlet görevlerini ellerinde tutanların tepkilerine karşı Batı'ya ve Batı kurum ve kavramlarına sığınacaklardır. Belli başlı Avrupa başkentleri, Devletinde görev alamamış Türk aydınlarının sığınma yeri olmuştur. Bu aydınlarımız Devlet kapısında yer

edinebilme kavgalarını sürdürebilmek imkanlarını Osmanlı Devletinden “hürriyet” adına istemektedirler” (Sezer, 1989 : 25-26).

Görüldüğü gibi, Batılı Devletlerin, Osmanlı Devletinin içinde bulunduğu ilişkiler sisteminden olan menfaatlerini sağlamada bu sefer aydınlar önemlerini artıracaklardır. Yeni nesle örnek olmak iddiasında bulunan ve kendi Devletleri aleyhinde ancak Avrupa topraklarında çalışmak imkanını bulan bir kısım Jöntürkler’in de Devlet mefhumu tam olarak kavramamış bir vaziyette oldukları görülmektedir (*) :

“Her ne pahasına olursa olsun, (yurdu ayakta tutmaya çalışan) Sultan Abdülhamid idaresini devirmek azmindeki, işin nereye varacağını düşünemeyecek hale gelmiş bir hürriyet anlayışı yüzünden, meselâ Ermeni anarşistleri ile işbirliği yapanlar olmuştur. Gençlik arasında, Türk Devletine karşı bir Ermeni suikastını (***) alkışlayacak kadar, mensup oldukları Devleti en büyük düşman sayan bir zihniyet yaratılmıştır (Banarlı, 1983 : 1013).

(*) Osmanlı aydınlarının Batılı başkentlerde sürdürdükleri bu muhalefet çabası ile Türk sosyolojisinin ana eğilimleri arasında da önemli bağlantılar bulunmaktadır. bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: Baykan SEZER. “Sosyolojinin Ana Başlıkları”. sh.190-195. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul. 1985.

(***) Abdülhamid’e karşı düzenlenen suikaste. Tevfik Fikret Bir Lahza-i Teehhur şiiri ile cevap verir ve yapılan suikastın başarısızlığından dolayı üzüntülerini beyan eder :

Silkip ukûd-ı ribka-i âsârı, en çetin
Bir uykudan uyandır akvam-ı dehşetten
Ey şanlı avcı, dâminı bîhûde kurmadın
Attın... Fakat yazık ki, yazıklar ki, vurmadın”.

(...)

Lâkin tesadüf. Âh o kaviler münâdimi.
Acizlerin, zavallıların hasm-ı dâimi
Birden yetişti mahva bu tedbir-i hârîki
Söndürdü bir nefeste bu ümmid-i bâriki

Nakşetti bir tehekküm için baht-ı bî-şuûr
Tarih-i zulme bir yeni dibâce-i gurur.
Kurtuldu: Hakkıdır, alacak şimdi intikam
Lakin unutmasın şunu târih-i sifle-kâm:

Bir kavmi çiğnemekle bugün eğlenen deni
Bir lahza-i teahhura medyûn bu keyfini

(Prof.Dr.Şerif Aktaş, “Yenileşme Dönemi Yeni Türk Şiiri ve Antolojisi I”, sh.366, Akçağ Yayınları, Ankara.1996)

Daha sonra yazılacak olan Servet-i Fünun romanlarında Abdülhamid suikastine Tevfik Fikret'in yaklaşımını andıran ifadelere tekrar rastlanacaktır. Sözgelimi Halit Ziya Uşaklıgil'in 1908'den sonra yazıp kitaplaştırmadığı "Nesli Âhir" romanında bu suikast girişiminin başarısızlığına duyulan üzüntü, bu devir gençlerine hakim olan psikolojik yapıyı açıklaması bakımından ilginçtir :

"Bütün o emellerin gerçekleşme noktası sadece bir dakikanın lütfunun rastlantısına asılı kalmıştı. Ve o dakika, o korkunç dakika bütün planlamaları, bütün düzenlemeleri altüst etmişti. Belki de beş gün sonra, on gün sonra gerçekleşebilecek bir umut bütün bu zavallı ülkenin ve milletin kurtuluş ve esenlik umudu sadece bir dakikanın uğursuzluğuna kurban olmuş; kim bilir, evet, kim bilir ne kadar uzak ve belki artık mümkün olmayan bir geleceğe ertelenmiş halde kalmıştı..." (Uşaklıgil, 1990 : 521).

Dönemin aydınlarının birbiri ile tenakuz teşkil eden bir sürü görünümleri içinde sıkça fikir değiştirerek en ufak fırsatları değerlendirdiklerine de şahit oluyoruz. Abdülhamid'in hatıralarında da okuduğumuz gibi muhalif aydınlar, Saray'dan aldıkları destek ile İstanbul'a dönerken hiçbir zorluk da taşımazlar. Bunlara örnek olması bakımından Abdullah Cevdet, ilginç bir görünüm arzeder. Yaptığı sert yayınlarla Padişah aleyhtarı tutumunun sertleştiği bir dönemde kendisine dostu Ebuzziya Tevfik'in getirdiği teklif ile ağız değiştirmesi ve Padişah'a şu istirhamnameyi yazdığını tarih belgeleyecektir :

"Şevketlü, kudretlü velinimetimiz Padişah-ı İslampenah hazretleri (...) İhsan buyrulan yüz elli lirayı bâ-kemal-i istirham ve muhabbet aldım". Abdülhamid'in kendisine gösterdiği bu ikram karşısında tavrını hemen değiştiren Abdullah Cevdet; "Anlamıştım ki, okuyucuları yüz adedi geçmeyen bir gazetede, kuru sözlerle kuru kafalarla âbu tâb verilemez. O kadar güzide siyasi mahkumların tahliyesine ve bir dereceye kadar terfihine de muvaffak olunca, hürümet-i seniyüzyilenin bir memuriyet kabulü hakkındaki teklifini reddedemedim" (Meriç, 1993 : 140). Batılı Devletler nezdinde yaptığı muhalefeti, Devlete kapılanmak ihtimali belirince vazifeye atılmak için A.Cevdet hiçbir tereddüt göstermez.

Yine, Tanzimat döneminin ve ülkede zuhur eden hemen bütün Batılı fikirlerde öncü olan Namık Kemal, Abdülhamid'in iktidarının ilk yıllarında (1881) Midilli'de sürgün bulunduğu bir dönemde bir eserini Sultan'a göndererek Saray'dan "Bâla" rütbesiyle nişan alır. 1882'de ise ikinci rütbeden Nişan-ı Osmani ile taltif olunur (Tanpınar, 1988 : 365).

Bu tuhaflıklar zincirine katılmayan aydın yok gibidir. Jöntürklüğün yerini ittihatçılığın aldığı bir dönemde Mısır'da yayımladığı bir makalede II. Abdulhamid'i tahttan ayrılmaya çağıran Mizancı Murat Bey bu yazısından ötürü idama mahkum edilirse de, Lord Cramer tarafından korunur. Sarayın çok geçmeden affettiği Murat Bey, 1897'de Padişah'ın sırdaşı Tümgeneral Ahmet Celalettin Paşa'nın isteği ile muhalefet yürüttüğü Cenevre'den ayrılır. Arkadaşları onun, "herhangi bir kişisel lütuf kabul etmeksizin bir rehine olarak İstanbul'a yalnız gideceği ve bunun onun tarafından yeni bir fedakarlık olduğu kanaatindeydiler. Çünkü muhasamatın yeniden başlaması halinde, şüphesiz ki bu hareketini canıyla ödeyecekti." (Lewis, 1988 : 198) Ancak arkadaşlarının telaşı tamamiyle yersizdi. Murat Bey İstanbul'a geldiğinde tutuklanmak şöyle dursun, "Devlet Şurası" üyesi olmuştu (*). Olan ise sadece Avrupa'daki arkadaşlarına olmuştu. Buna karşın Murat Bey, savunuculuğunu ve önderliğini yaptığı ittihatçıların II.Meşrutiyet dönemindeki iktidarlarında tutuklanacaktı.

Görüldüğü gibi Sultan Abdülhamid'in uyguladığı iç siyasetin temel amacı, muhalif aydınları yaptıkları muhalefetten uzaklaştırmak için her türlü imkânları kullanarak onları bu çabalarından vazgeçirmek olduğu gibi, aynı zamanda ülke neşriyatını da kendine zararlı boyutlara vurdurılmaması için sıkı bir denetime tabi tutuyordu. Tarihçilerin beyan ettiğine göre yaradılıştan kuruntulu olan Sultan'ın yaşamış olduğu iktidar mücadeleleri ve kendinden önce amcasının, büyük kardeşinin kolayca tahttan indirilmesi onda vekillere ve

(*) Murat Bey'in Cenevre'den dönerek padişah nezdinde görev alması dönemin gençliği üzerindeki tesirini Servet-i Fünun yazarı Hüseyin Cahit'in hatıralarından okuyalım : "Murat Bey'in. o yaptığı yayımdan sonra İstanbul'a dönerek Devlet Şurası üyeliğini kabul etmesinin verdiği düş kırıklığı, uyandırdığı tiksinti de bu yeni Yurt din ve aşkının bağına bağlılığındaki etki gücünden doğmuş olmalıdır. Murat Bey'in kim bilir, insanca açıdan düşünülürse, belki de özrü kabul edilmesi gereken o zavıflığı. bizde o kadar acı bir kırgınlık uyandırmıştı ki, aradan uzun yıllar geçtiği halde bir türlü yok olmamıştı". Hüseyin Cahit Yalçın, Edebiyat Anıları, Basıma Haz.Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay.. İstanbul. sh. 47- 48.

ileri gelen Devlet adamlarına olan güveni sarsmıştı. Kendisinden öncekilerin başına gelenlere kendisinin de uğraması kuruntusu kafasında iyice yerleşmişti :

“Memleketin uğradığı büyük yitiklerden üzülen halkın, yenilginin nedenlerini Yıldız Sarayı’na yükleyeceğini, bu yüzden kendisinden ve yakınlarından tiksindiğini biliyordu. En ufak bir nedenle tahttan indirileceğini anlamış, canını kurtarmak için her çeşit koruma ve çarelerine başvurmuştu. Bunun için çevresini güvenilir kimselerle doldurmaya özen gösterdi. Ünlü veya ünsüz kimse olmasına bakmayarak onlara aşama aşama ve bahşişler dağıtarak aç gözlülüklerini artırmış, kendisine bağlama isteğine düşmüştü. Bu biçimde saray’a sokulanlar padişah’ın kuruntulu doğasını öğrenerek, bu kuruntuyu sömürmek için en küçük olayları saray’a sunmayı görev saydılar. Bu itibarla ödüllendirildiği için bir takım arabozucular yalanlar uydurarak “sizi falan tahttan indirecek ve şu biçimde indirecek” içeriğinde jurnaller sunarak padişah’ın aklını büsbütün karıştırmaya, darmadağın etmeye başlamışlardı. En kötüsü bu gibilerin yalan söyledikleri anlaşıldığı zaman bile kendilerine çıkışılmayıp tersine beğenildikleri için yalan ve karalamalarını engelleyecek utançları da kalmamıştı. Padişah, kuruntusunu artıracak en aşağılık yalanları bile doğru kabul etmekteydi” (Şeref, 1980 : 216).

Sultan’ın sahip olduğu bu aşırı duyarlılık ve kuruntuluk hali onun bir kısım önlemleri almasında derinden etkili olmuştu. Kaldı ki kendisinin vehminin de ötesinde böyle davranmasını meşru gösterecek delillere de sahip bulunuyordu. Zira kendisinden evvel yaşanmış olan iki hal hadisesinin izlerinin tazeliğinin yanısıra, bir taraftan kötü giden savaşın ortasında bir kısım asker, bürokrat ve mebusların sorumluluğu kendi üzerinden atmak için padişah’ı suçlamaya çalışmalarını peşinde tabii olarak sorumluluğun değiştirilmesi fikrini gündeme getirecekti. Kaldı ki, bu yolda padişah’a birçok ihbarların yapıldığı da bir gerçektir. Buna ilaveten Sadrazam Hamdi Paşa’nın düşmanın İstanbul’a dayandığı bir zamanda Sultan’ın Yıldız Sarayı’nda uzlette bulunmayıp Dolmabahçe Sarayı’nda halkıyla birlikte yaşamasının gerekliliğinden bahsetmesi ondaki korkuları tekrar canlandırmış ve Dolmabahçe Sarayı’na inme tavsiyelerini hal’i çabuklaştırma gayretlerinin bir parçası olarak telakki etmesine yol açmıştır. Son olarak ortaya çıkartılan ve yukarıda bahsedilen iki girişim bütün bu endişeleri doğrular mahiyette olmuştur. Bu

sebeple II. Abdülhamid idaresi ile adeta özdeşleşen “Hafiyе teşkilatı” bu dönemin alâmet-i farikası olarak belirir. Sultan, doğrudan kendisine bilgi akışı sağlayacak ve yalnızca kendisine karşı sorumlu olacak bir teşkilât kurulmasını ister. Devletin üst düzey yöneticileri bile bu teşkilâtın denetiminin dışındadır. Sultan’ın şahsen güvenini kazanan kişiler iş başına getirilir. Abdülhamid’in bu kadrolardan temel beklentisi, kendi tahtına yönelik komploların ortaya çıkarılmasıydı. Bu operasyonlar sadece ülkenin dört yanında yapılmamış, Avrupa’da kendisine karşı gruplaşmaların olduğu her şehri de (Paris, Londra, Brüksel, Cenevre, Zürih, Kahire) kapsamıştır. Bu uygulama öylesine yaygınlaşmıştır ki, Paris kahvelerinde parasız kalanların birbirlerine hemen Osmanlı elçiliğine başvurmalarını alayla tavsiye ettikleri, o yıllarda basında açık açık yazılmıştır (Koloğlu, 1996 : 126).

Hafiyе korkusu, Abdülhamid’in saltanatının ikinci yarısında o hale gelmiştir ki, insanlar üçüncü bir kişinin bulunduğu yerlerde konuşmamayı yeğlemişlerdir. O dönemin havası içinde Paris’e firar ettiği anları hatıratında yazan Yahya Kemal’in çizdiği tablo ilgi çekicidir : “Söylemek lazım ki Sultan Abdülhamid idaresi, aman ve zaman vermeyen o evhamlı tazyikiyle havayı öyle sarsmıştı ki o vaktin Osmanlıları etraflarında dolaşan her nefesten casus kokusu alarak titriyorlardı. O zaman işte: ‘bu adam Jöntürk’tür’ diye teşhir edilecek bir insanın seyrine milyonlarca seyirci koşabilirdi. Jöntürk, o derece acaip bir mahluku. Vapur civarları, hafiyelerin en fazla sokuldukları, dolaştıkları ve iş aradıkları yerlerdi. Münasebetli ve münasebetsiz bir şüphe ile yolcuyla çevirmeleri, yolundan alıkoymaları, hatta aylarca Bâb-i Zaptiyelerde unutturmaları mühim bir mes’ele sayılmazdı” (Kemal, 1986 : 76-77).

Oysa ki devrin padişahı II. Abdülhamid, kendisine yöneltilen bu eleştirilere doğal olarak katılmadığını daha sonraları hatıralarında yazacaktır. Ona göre kendisine izafe edilen suçlamalar gerçeklere vakıf olamamaktan kaynaklanan iddialardı ^(*). Yine bu dönem için

(*) “Yabancı Devletler, kendi emellerine hizmet edecek kimseleri vezir ve sadrazam mertebesine kadar çıkarabilmişlerse, Devlet güven içinde olamazda. Doğrudan doğruya şahsıma bağlı bir istihbarat teşkilatı kurmaya bu düşünce ile karar verdim. İşte, düşmanlarının jurnalcilik dediği teşkilat budur.

Bu jurnallerin hakiki alanlarının yanında, iftira mahiyetinde olanlarının da bulunduğunu elbette biliyordum. Ama ben hiçbir jurnale, titiz bir tahkikattan geçirmeden inanmadım ve onun icabına el sürmedim. (...) Evet, jurnal sistemini ben kurdum, ben idare ettim. Fakat vatandaşı değil, hazineden maaş aldıkları, Osmanlı nimetleriyle gırtlaklarına kadar dolu olduğu halde, Devletime ihanet edenleri

padişah'ın kurmuş olduğu Hafiyeye teşkilâtı ve bunun kanalı ile verilen jurnaller kadar ses getiren bir diğer mesele de her türlü yazılı basına “Encümen-i Teftiş ve Muayene” kurumu aracılığı ile uygulanan sansürdü. Sansür meselesi de hafiyelik teşkilâtı meselesinde olduğu gibi onu sevk ve idare eden görevliler elinde zaman zaman trajikomik kimliklere de bürünerek sürüp gidiyordu. Dönemin yazarlarının çokça şikayetlerine muhatap olan bu kurumun da temel amacı ülkenin içinden geçtiği zor günlerde bir de Devletin iç tehdiye muhatap olmamasıydı. O zamanın idaresine göre Devlet, iç tehdit olarak Avrupa’da muhalefet eden aydınların ülkenin bütünlüğünü sarsacak yayınlarını görüyordu. Bu konuda Abdülhamid’in meseleye nasıl yaklaştığını vermek önemli olacaktır :

“Düşmanlarım benim sansür memurlarımdan çok şikâyet etmişlerdir. Ben evham ve korku içinde yaşamışım da bu yüzden piyeyi deve görürmüşüm. Benim memurlarım da böylece gazetelerin haberlerini, yazılarına anlaşılmaz hâle koyarlarmış!...

Hayır, ben “evhamlı” olmamaya dikkat ettiğim kadar, “gafil” olmamaya da dikkat ettim. Çünkü gaflet, evhamdan da büyük zarar getirir. Mekteplerimde okuttuğum, Avrupa’ya gönderip dünyayı öğrenmelerini sağladığım insanların bazıları, kabiliyetsiz çıkıyorlar, Avrupa’da neye bakıp neyi görmeleri gerektiğini kestiremedikleri için memlekete zararlı fikirlerle dönüyorlardı. Kendilerini, yanlış yetiştiklerinden dolayı cezalandıramazdım. Ama başkalarını da yanlış yetiştirmelerine izin vermek hakkım değildi. (...) Avrupa’ya giden bazı gençler, orada laboratuvarlarda ne olup bittiğine başlarını bile çevirmeden kadınların erkeklerle dans ettiklerini görüyorlar, içki içtiklerine hayran kalıyorlar ve memlekete gelince, Avrupa medeniyetinin üstünlüğü diye bunu öğütlemeye çalışıyorlardı; yanlışdır diyordum. O zaman beni örümcek kafalı olmakla suçluyorlardı.

Yine Avrupa’ya gönderdiğim gençlerin bazıları, Fransız ihtilalini okuyup öğreniyorlar, bu ihtilalin neden koptuğunu araştırmadan buna özeniyorlar ve memlekete geldikleri zaman, halkı ayaklanmaya çağırmayı vatanseverlik sayıyorlardı; izin vermiyordum. O zaman,

tanımak, takip etmek için!... Kendi Devletini yıkmak, kendi padişahının canına kastetmek karşılığı, yabancı Devletten para alan sadrazamları gördükten sonra.”, Sultan Abdülhamit’in Hatıra Defteri, İsmet Bozdağ, İstanbul, Eylül 1992, sh.83.

tıpkı ÷lkemin dūřmanları gibi bana “Kızıl Sultan” diye hücüm ediyorlardı. Ben bu fikirlerin memleketimde yayınlanmasına engel oluyordum.

“Sansür” işte budur!. Çeşitli çalkantılar içinde ayakta durmaya çalışan ÷lkeme, şifa yerine zehir sunmak isteyenlerin önüne geçmenin adı “sansür” dür” (Bozdağ, 1992 : 100-101).

Sultan Abd÷lhamid’in böylesi gerekçelerle sıkı bir biçimde uygulattığı sansür, uygulayıcının elinde de evrilerek bazen traji-komik sahnelerin doğmasına yol açıyordu. Bu konuda zamanın yazarlarının ve ediplerinin bol bol aktardıkları sansür komedyasından ilginç bulduğumuz bir kaçını vermek istiyoruz. Edebiyat-ı Cedide romancısı Halit Ziya’nın açıklamalarına başvurduğumuzda şunlarla karşılaşıyoruz :

“Saray, basındaki tartışmalardan ürkerdi, hele her şeyden ürken bu saray, gizli anlamlar saklayabileceği olasılığı bulunan yayınlardan pek çok kuşkulanırdı. O zamana kadar sözcükleri dilden çıkarıp atmakla kuruntularını (az-çok) dindirebilirken basını “teftiş ve muayene” ile görevli olan adamlara sıkı emirler vererek mengenenin ağzını daha boğucu, daha ezici yapmalarını istedi. Bu yoldaki emirler her zaman çıktıkları yerden uzaklaştıkça onların uygulanmasıyla görevli olanların ellerinde daha çok şiddet kazanması âdet olduğundan, görüldü ki nerede on satırlık bir paragraf basılmak üzereyse bunun en az beş satırı çıkarılmaya hükümlüdür. Niçin çıkarılmıştır? Bunu hiçbir vakit anlayıp, ona göre davranmak, şu on satırın çıkarılabilecek olan beşini (baştan hiç) yazmamak mümkün olamıyordu” (Uşaklıgil, 1987 : 605-606).

Yine bu dönem uygulanan sansürün belli fikir ve ideolojik yaklaşımlara getirdiği sınırlandırmaların ötesinde belli başlı kelimelerin kullanılmasına da izin verilmiyordu. Yazı yazacak olan kişi baştan bu söz ve kelimeleri bilmeli idi. Öncelikle; tarihten, din’den, politika’dan söz etmek belli sorunlara yol açabilirse de “hürriyet”, “vatan”, “millet”, “zulüm”, “adalet” türünden sözcükler çağırıştıracağı sakıncalı şeyler açısından uygun görülüyordu :

“Siz, yazı yazarlar bu sakınılacak konuları ve sözleri bilmeli idiniz. Tarih’ten, din’den ve politika’dan söz edemezsiniz. İlk önce “hürriyet”, “vatan”, “millet”, “zülüm”, “adalet” türünden elli-yüz sözcükle başlayan yasaklanmış sözlerin toplamını gün geçtikçe kabartan yeni dilden kovulmuş eşlerini öğrenmeli ve bunları her zaman akılda tutarak, kalemin ucuna geldikçe murdar bir böcek gibi fırlatıp atmalydınız. Bir merak sahibi çıksa da eski basımevlerinde böyle kontrolden geçerek kırmızı mürekkeple çizilmiş sözcüklerle (bunlardan) kalabilmiş ilk prova kağıtlarını gözden geçirirse, “Baskı Yönetiminde Yasak Sözcükler Kitabı” diye ne tuhaf bir eser meydana gelirdi. “Birader” diyemezsiniz; bir yandan (tahttan indirilmiş ve o zaman bir sarayda mahpus bulunan Sultan) Beşinci Murad, öte yandan (Veliahd olan) Reşat Efendi vardı. “Tepe” diyemezsiniz; Yıldız Sarayı’nın bir tepede bulunduğu, kapalı bir yolla işaretle bulunmuş olurdunuz. “Sakal” hele “boya” hemen padişahın boyalı sakalına bir gizli takılma sayılabilirdi. Ve böyle yüzlerce sözcük vardı ki bir yanından tutulup çekildikçe uzayan lastik gibi, Yıldız’a kadar uzatılabilirdi (Uşaklıgil, 1987 : 486).

Abdülhamid devrinin sansür hadisesinden şikayeti en zirvede şahıslar hiç şüphesiz Servet-i Fünuncular’dı. Ancak sansüre muhatap olmada diğer basın yayın organları da şikayetçi olabiliyordu. Yine Servet-i Fünun yazarlarından Hüseyin Cahit’in anılarında aktardığına göre sehven yapılan dizgi hatalarının dahi bir derginin kapatılması için yeterli sebep olarak algılandığından bahsetmektedir. “İkdam Gazetesi”nin, Abdülhamid’in tahta çıkış gününe rastlayan (31 Ağustos) şenliklerinden söz ederken kullandığı “Leyle-i Mes’ude” (Mutlu gece) deyimini ‘ayn’ harfinin düşmesi sonucu “Leyle-i Mesude” biçiminde basılması sebebiyle derginin kapatıldığından bahs etmektedir. Çünkü ‘Mesude’ sözcüğü ‘Mes’ude’ nin aksine kara gece şeklinde anlaşılabilirdi” (Yalçın, 1975 : 103).

Belirgin bir biçimde bir ironi de içeren bu sansür karşıtı yazılara eklenecek oldukça çok bilgi ile karşılaşıyoruz (*).

(*) Devrin sansür konusundaki tavrını biraz da ironi ve abartma ile karışık bir biçimde veren yaklaşımlar için bkz. Hüseyin Cahit Yalçın, Edebiyat Anıları, Türkiye İş Bankası Yay. İst., 1975. Ayrıca bkz. “Servet-i Fünun’da Sansür”, Mehmet Rauf, Edebi Hatıralar. Hazırlayan Dr.Mehmet Törenek. İstanbul 1997.

Ancak sansür sorunu karşısında tüm edebiyat camiasının aynı fikirleri savunduğunu söylemek de doğru olmaz. Sansür bir tarihsel realite olmakla birlikte ne tür eserlere uygulandığı noktasında da bir uyuşma göremiyoruz. Sansür konusunda Servet-i Fünuncuların sert ve ironik tepkilerine katılmayan bir edebiyatçı Refik Halit Karay'ın görüşleri ise sansürün kimliği konusunda başka bir boyutu gözler önüne seriyor :

“... Demin bahsettiğim gibi sansür, o zaman yerli ve bizden (milli demeyeceğiz, yerli ve bizden demek daha doğrudur) bir hava taşıyan yazılar hakkında şiddetli değildi. Belki müsamahalıydı. Müsamahalı olduğuna en büyük delil, bir Mektep-i Mülkiye talebesinin maddi ve ruhi sefaletlerini çırlı çıplak gösteren bir esere, “Mai ve Siyah”a izin vermiş olmasıdır; değil mi Edebiyat-ı Cedide mensuplarının Abdülhamid zamanındaki sansürü bahane tutmaları... Bu bir kaçamak yoldur ve hatta bugünkü gençlere, milli ve bizim yaşayışımızı dile getiren yazılar yazmalarından dolayı gelen şerefi kırmak içindir” (Ünaydın, 1972 : 234).

Görülen o ki, dönemin karakterini oluşturan meselelerde birbirine zıt görüşlere rastlasak da bir gerçek var ki o da: dönemin edebiyatı ile II.Abdülhamid idaresi arasında var olan doğrudan etkileşimdir.

İşte Servet-i Fünun edebiyatı böylesi bir yapı içinde doğmuş ve bu dönemin siyasal ve sosyal yapısı ile yakından ilgili olmuştur.

2.1.2. Yazar-Eser İlişkisi

Edebi eserin incelenmesinde gözönünde bulundurulması gereken bir diğer husus da yazarı ile alakalı olan noktalardır. Her edebi eser belli oranda da olsa yazarı ile etkileşim içermekte olması sebebi ile yazarının biyografisi ve yazarın sınıfsal kökeni önem kazanmaktadır. Bu sebeple araştırmacıların öncelikle yazarların biyografisi ve yaşam öyküleri hakkında tam ve sağlam bilgilere ulaşmaları gerekmektedir. Çünkü yazar, çok kere geldiği sosyal sınıfın görüşlerini ifade eder, onların bir nevi sözcüsü, yansıtıcı olabilir

(Karpas, 1962 : 8). Her yazar, yarattığı kahramanın varlığına, özüne, benliğine siner; böylece her edebi eser kahramanı şöyle veya böyle eseri yazanın varlığından önemli izler taşır. Bunu daha da öteye götürürsek eser kahramanları, çoğu kez asıl kendileri olmak şansı ve imkanına sahip olamayabilirler; aksine onlar, sanatçının elinde ve ancak onun istediği şekilde hareket edebilen birer kukla durumundadırlar. Bu itibarla çoğu edebi eser kahramanları ile eseri yazan arasında, bir aynileşme yaşandığı görülecektir. Böylece eser ve yazar, birbirini bütünleyen iki unsur olarak karşımıza çıkacaklardır (Göçgün, 1996 : 135-136). Servet- Fünun ediplerinden Ahmet Hikmet eser-yazar bütünlüğünü şu şekilde izah ediyor :

“Ömründe sıkıntı görmemiş bir bahtiyarla, kimsesiz bir bedbahtın tefekkür ve hisleri nasıl eşit olabilir? Bunun için hayat tarzı edebiyatı etkiler. A.Hikmet; Taine’in Balzac hakkındaki yazılarını incelemiş, sonra Balzac’ı tanıyanlarla onun hakkında konuşmuş, daha sonra doğduğu ve yaşadığı evleri, gezdiği yerleri dolaşmış, nasıl çalıştığını, neler çektiğini araştırmıştır” (Ercilasun, 1994 : 127).

Servet-i Fünun romancısı Haliz Ziya da yazar ile eseri arasında önemli bir bağıntı olduğunu kanaatindedir :

“Örneğin Sainte-Beuve, Hyppolite Taine, Paul Bourget, Jules Lemaitre, Emile Faguet gibi ustalar sürekli olarak eseri yazanın en özel yaşayışına, çok gizli serüvenlerine, aşklarına, mektuplarına kadar parmaklarını uzatarak bunları değerler ve böylelikle eserle yaratıcısını birbirine bağlayacak iplikler örerek birini anlarken, ötekini çözümlenme, ikincisini süzgeçten geçirirken ötekini yorumlama imkânı elde etmiş olurlar (Uşaklıgil, 1987 : 584).

Yazar ile eseri arasında ilişkiyi determinist bir bağıntı ile kabul edenler de bulunmaktadır. özellikle Marxist edebiyat eleştirisi ve sosyolojisi bu konuda ilk planda ifade edilmelidir. Marxist edebiyat kuramcısı G. Plehanov’a göre ideoloji ile sanat eseri arasında âdeta şaşmaz bir nedensellik bağı vardır ve sanatçı hangi sınıfın üyesi ise eseri de o sınıfın ideolojisini yansıtır. “Bir elma ağacının elma, bir armut ağacının armut vermesi gibi”

burjuvazinin bakış açısını benimsemiş bir yazar da proleter eyleme karşı gelecektir. “Dekadan bir devrin sanatı dekadandan olmak zorundadır” (Moran, 1994 : 44).

Gerçekten de Plehanov’un ifade ettiği sosyal sınıf-yazar ilintisi biraz yumuşatılarak ele alındığında eserlerin çözümlenmesi daha kolaylaşacaktır. Yumuşatılmasından kastımız ise bağlı oldukları sınıfın sınırlarına taşan yazarların da var olduğudur (Wellek-Varen, 1993, 76). Ancak, tek yönlü bir nedenselliğe gitmeden baktığımızda konumuz olan Servet-i Fünun romancılarının sınıfsal konumları ile verdikleri eserler arasında şaşırtıcı benzerliklerin bulunduğu anlaşılacaktır.

Servet-i Fünun romanı denilince hemen ilk elde akla gelen Halit Ziya Uşaklıgil’in romanları ile yazarının hayatı karşılaştırıldığında bu benzerlik hemen fark edilmektedir. Halit Ziya, eserlerinde genellikle toplumsal ve siyasal kaygılara, toplumsal sorunlara yer vermemektedir. Üstelik çoğu kez, O’nun eserlerinde varlıklı kimseler ve aristokratik yaşamı benimsemiş elit sınıfa mensup kahramanlardan başka kesimler de bulunmamaktadır. Bu da doğal olarak Halit Ziya’nın eserlerinde ele aldığı konuları sınırlandırması ile neticelenmiştir. Her ne kadar yazarlarımız, eserlerinin toplumsal ve siyasal düzlemde uzak olmasını devrin “istibdâd” idaresine bağlarsa da bize göre bu durum, daha çok yazarların bağlı oldukları sınıf ve bu sınıfın tabii yansımasından kaynaklanmaktadır. Ömrü boyunca hiç ekonomik sıkıntı ve darlık çekmemiş bir yazar olarak Halit Ziya’nın eserlerine kattığı bireyler de yazarı gibi İstanbul’un seçkin semtleri olan Beyoğlu, Adalar, Boğaziçi gibi yerlerde yaşarlar. Hemen hemen hiç birisinin hayatını kazanmak gibi bir dertleri yoktur^(*). Hepsi doğuştan varlıklı bir sürü gayri menkul ve nakte sahip olan, iyi eğitim görmüş tiplerdir. Sürdürdükleri rantiyeli hayatı içinde çalışmak ve çabalamak söz konusu edilmediği gibi akarlarının menbaı da belli değildir. “Aşk-ı Memnu”nun Adnan Bey’i çalışma ihtiyacını “oymacılık” hobisi ile gidermeye çalışır.

(*) Ahmet Kabaklı, Halit Ziya’nın romanlarında geçim sıkıntısı çeken bireylere hemen hiç yer verilmediğine işaret ederek nasılsa romanlara girmiş olan bazı fakir bireylere ise Halit Ziya’nın acınaklı baktığına işaret ediyor : “Halit Ziya, geçim sıkıntısı (!) çeken biricik kahramanı Ahmet Cemil’e yılda ancak ‘iki çift ayakkabı ve iki kravat’ alabildiği ve çalışmak zorunda olduğu için acımaktadır. Halkımızın geçim durumu hakkındaki bu ilgisizliği ve orta halliliği âdeta sefâlet diye göstermesi Halit Ziya’yı yerli gerçeklerden uzaklaştırmış ve “salon edebiyatçısı” diye suçlanmasına sebep olmuştur”. Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı Cilt:3, s.220, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 1994.

Nemi de “romanının orta yaşlı ideal erkek tipi Şevket Bey ise yaşadığı konforlu hayatta canı sıkılınca ata binerek, resim ve musiki ile uğraşarak dinlenir.

Romanlarda kişiler gibi mekan da oldukça seçkin bir çevre ve Avrupalı dekorasyonlarla dizayn edilmiştir. Piyano, keman gibi Batı müziği enstrümanları her romanda tekrarlanırken, evlerin eşyaları da Batılı tarzını yansıtmaktadır. Yazarın eserlerinde canlandırdığı tipler ve özellikle seçtiği mekanlar hiç kuşkusuz birer tesadüf değildir. Yazarın daha sonraları kaleme aldığı anılarında kısa bir gezinti yapıldığında onun eserleri ile yaşamı ve kişiliği arasında derin bağlar hemen fark edilecektir. Bu benzerliğe temas eden Yusuf Ziya Ortaç, Halit Ziya hakkında şu değerlendirmelerde bulunuyor :

“Onu evinde tanıyınca anladım ki, Uşaklıgil, yapıtları kadar, yaşayışıyla da Avrupalıdır. Vesika ekmeği, yani mısır koçanı, yani süpürge tohumu, yani Kağıthane çamuru yediğimiz o acılı günlerde, Halit Ziya Bey, Yeşilköy’deki villasında her hafta Cuma günleri edebiyat toplantıları yapmaya başlamıştır (...) Ustayı, başında lâcivert bir bere, sırtında kaşmir bir ceket, elinde makas, bahçesinde bulurduk : Bir dal, bir gül keserken... Yavaş yumuşak adımlarla gelir, çok ölçülü bir incelikle konuklarını karşıladı. Birinci katta, pencerelerine yapraklar değen büyük bir odada toplanırdık. Düş ötesi bir çay masası kurulurdu. Yoksul mahallelerin barış günlerinde bile tatmadığı, varlıklı konakların artık unutmaya başladığı dünya nimetlerine kavuşurduk burada; çay, süt, sütlü kahve, kakao... Sonra peynirlerin her çeşidi... Reçeller, reçeller, reçeller... Çilek, muz, menekşe kokulu fondanlar... Postallar; çokalalı kremli, meyvalı pastalar... Bisküviler, kuruvasanlar, briyoçlar; küçük, ılık börekler...” (Ortaç, 1963 : 32-33).

Görüldüğü gibi Halit Ziya’nın eserleri ile onun bağlı olduğu elit, yarı-aristokrat sınıf arasında oldukça yakın bir bağ bulunmaktadır. Ancak böylesi ilişki salt Halit Ziya Bey ile sınırlı sanılmamalı. Servet-i Fünun romancılarının hemen hepsi yaşamlarının izi doğrultusunda eserler vermişlerdir. Halit Ziya’dan sonra ilk planda anılan romancı Mehmet Rauf’un eserleri ile kişiliği ve hayat felsefesi arasında da önemli bağlar bulunmaktadır. Bireysel aşk hikayeleri, ferdi mutluluk temaları ve Batı müziğine meftunane derecede tutkun birçok roman kahramanı üreten Rauf’un hayatı da bir

“Necip” (Eylül)’den, bir “Bülend” (Menekşe)’den, bir “Samim” (Karanfil ve Yasemin)’den farklı değildir. Abdülhak Şinasi Hisar onunla ilgili bir yazısında şu değerlendirmeleri aktarıyor:

“Mehmed Rauf’un ömrü hep buhranlı aşk maceralarıyla sıralanmıştı. O, bir kadına aşık olmasını, biraz safdilâne bir hisle, biraz da sefahat telakki eder, böylece yeni bir kadını fazlasıyla sevmesini hayat için büyük bir buhran addederdi. Böylece, ikide bir aşık olduğu kadınlardan dostlarına bahsettikçe, bu sözlerinde onların kıymetleri artar, gittikçe daha genç, gittikçe daha güzel, gittikçe daha akıllı, gittikçe daha kibar olurlarmış” (Hisar, 1956 : 370).

Halit Ziya Bey de Rauf’un özel yaşamına hakim olan aşk maceralarına atıfta bulunuyor : “O’nun hayatta dört iptilası vardı : Aşk, zinet, edebiyat, musıkî. En genç yaşından başlayarak sevdi. Aşk onun ezeli ve nihai bir ruh mayası idi, yanılmaksızın denilebilir ki onunla yaşadı ve onunla öldü” (Uşaklıgil, 1955 : 281).

Ömer Faruk Huyugüzel de Mehmet Rauf’un ortaya koyduğu tiplerde kendi hayatından yararlandığını ifade etmektedir :

“Batılı hayat modalarını iyice benimsemiş olan, yabancı dil bilen ve musıkîye düşkün olan bu tiplerde Mehmet Rauf, şüphesiz ki büyük ölçüde muhayyilesini kullanmıştır” (Huyugüzel, 1984 : 60).

Mehmet Rauf’un eserlerine büyük ölçüde hakim bir tema olan Batı müziği meselesi de yine yazarın Batı müziğine tutkunluğu ile yakından ilgilidir. Uzun müzik sohbetleri Batı müziği enstrümanlarının romanlarda geniş yer tutması bu ilginin sonucu olmaktadır :

“Bize öyle gelir ki, sanki Rauf, batı bestecilerinin hayat, aşk ve eserlerinin tahlilini belirtebilmek için romanlarını bir zemin, kahramanlarını da bir vasıta olarak kullanmıştır. Gerçi, Rauf’un kahramanları ağzından verdiği bu bilgiler, musıkî tarihlerinin tesbit ettiği

klâsik bilgilerdir. Fakat, Rauf'un kişisel üslûbu, bu bilgilere yeni bir kompozisyon özelliği kazandırmıştır" (Coşkun, 1976 : 44).

Ayrıca yine aynı şekilde "Salon Köşeleri" romanının yazarı Saffeti Ziya ve eseri arasında da çok yakın irtibatlar vardır. "Salon Köşeleri"nin hedonist alafrangası "Şekip" ile Saffeti Ziya aynı kumaştan çıkma bireylerdir.

Hüseyin Cahit'in iki romanından sonuncusu "Hayal İçinde"nin ütöpik kahramanı "Nezih" zamanının Mülkiye talebesi tipi ile örtüşmesi bir yana yazarı ile aynı kişiyi oluşturmaktadır (Yalçın, 1975 : 125).

Son olarak yine Halit Ziya'nın "Mai ve Siyah" adlı romanının duygusal ve hayalci şairi "Ahmet Cemil" de bir kuşağın, bir neslin tecessüm etmiş bir nümûnesidir. Ve bu eser Servet-i Fünun neslinin beyannamesi hüviyetindedir (Tanpınar, 1977 : 279).

Fakat bunun da ötesinde Ahmet Cemil tipi Halit Ziya Bey'in gençlik yıllarını en iyi yansıtan roman kahramanları olarak kabul edilebilir. Ziya Somar, Halit Ziya Bey'in eserlerinin "terceme" ve "sun'i" bulanlara itiraz eden bir yazısında Ahmet Cemil'in Halit Ziya olduğu yönünde görüş beyan eder :

"Ahmet Cemil, on senelik bir matbuat hayatı içinde, yarının bütün erken ve sayısı dar yıllarını fazlasıyla taşkın binbir his ve heyecan ile dolup boşalmış, neşeden inkisara, gururdan ve zaferden derin ızdıraplara ve bedbinliklere kadar, ruh çırpınışlarının her çeşit ve her yönde bitmez, binbir tecellisini yaşamış bir gencin, bizzat Halit Ziya'nın etinden ve hissinden doğmuş bir öz varlığı. Onda, Fransız romanının herhangi bir kahramanını görenler, eserin bu hayat kaynağına varamayanlar ve asıl kahramanı, romanın sahibini tanımayanlardı" (Somar, 1944 : 17).

Servet-i Fünun tenkitçisi Ahmet Şuayb de H.Taine'den mülhem şu ifadelerle edebiyat eserinin oluşumuna tesir eden hususları açıklamaktadır :

“Edebiyat cemiyetin ifadesidir. O halde cemiyeti anlamak için edebiyatı araştırmalıdır. Bir büyük yazarı binlerce muhtelif sebebin neticesidir. Bu sebepten tahlil ve tayin edilince anlaşılır ki yazar evvelâ ırkının, sonra içinde yaşadığı âlemin ve nihayet zamanının mahsulüdür... İrk, muhit, an... İşte edebi tenkidde herşeyden önce bunlar ele alınmalıdır. Bunlar iyice anlaşılmadan yazarı anlayamayız” (Ercilasun, 1994 : 90-91).

Görüldüğü gibi edebi eserin yazıldığı tarihsel konjonktür, edebi eserin yorumlanmasında önem arzettiği gibi; edebi eserin yazarının sınıfsal kökeni, yazarın dünya görüşü, sanat anlayışı da eserin tahlilinde çoğu kez kolaylaştırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır^(*). Esasında sınıfsal köken, yazarın düşünce sistemi ve değer yargılarından örülen bir dünya görüşü ile olaylara bakma halidir.

2.2. Servet-i Fünun Nesli

Servet-i Fünun edebiyatı veya Edebiyat-ı Cedide, Türk edebiyatının Tanzimat'tan beri devam eden Doğu-Batı mücadelesinin, Batı lehine kesin bir biçimde sonuçlanan son safhadır. Kenan Akyüz'e göre bu devir edebiyatı, oldukça kısa bir süre devam etmesine karşın çok yoğun ve dinamik çalışmalar sonucu Türk Edebiyatını gerek zihniyet, gerek temalar ve gerekse teknik bakımından tamamiyle Avrupalı bir mahiyete dönüştürmüştür (Akyüz, Tarihsiz : 88).

Bu edebi harekete Servet-i Fünun Edebiyatı adının verilmesinin sebebi, bu edebi hareketin Servet-i Fünun isimli dergide gerçekleşmesi ile ilgilidir ve edebi hareket Tevfik Fikret'in bu derginin^(*) yazı işleri müdürlüğü görevini üstlenmesiyle başlar (Uşaklıgil, 1987 : 458). Bu harekete verilen bir diğer isim aslında Tanzimat edebiyatçıları için

(*) Ancak, yazarın sınıfsal kökeni ile eseri arasında determinist bir yaklaşımda her zaman geçerlikler arzetmemektedir. Bu konu için bkz. René Wellek-Austin Varren. Edebiyat Teorisi. Akademi Kitapevi. İzmir, 1993, sh. 76-77.

(*) Ahmet İhsan tarafından çıkarılan Müsavver Servet-i Fünun Mecmuasının yayınlanmasına 1891'de başlanmıştı. Mecmua sahibi, Rezaizade Ekrem Bey'in talebesiydi. Bu mecmua, ilk yıllarda bir takım popüler fen bilgileri neşrediyor, sağlık bilgileri veriyor, okuyucularına, Avrupa'daki yeni buluşlara dair, meraklı haberler getiriyordu. Bu ilk yıllarda mecmuanın edebi çehresi oldukça sönüktü. (M.Sami Banarlı. Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, MEB. Devlet Kitapları. İst. 1983.

kullanılan bir tamlamadan oluşuyordu: Edebiyat-ı Cedide. Halit Ziya'nın ifadesine göre Edebiyat-ı Cedide aslında edebiyatımızda Namık Kemal ve Şinasi ile başlayan ve Rezaizade Ekrem, Abdülhak Hamid gibi ediplerce sürdürülen hareketin adıydı. Ancak Servet-i Fünun'la yeni bir tarz ile karşılaştıklarının farkına varan zamanın edebiyat çevrelerinin alaylı ifadeleri ile bu hareket dergi dışındaki isimleri olan Edebiyat-ı Cedide (Yeni Edebiyat) üzerlerine almış oldular (Uşaklıgil, 1987 : 461).

Edebiyat-ı Cedide esas itibariyle nesir ve şiir alanında yaptığı atılımlarla ortaya çıkmıştır. Şiir kanadında Tevfik Fikret, Cenab Şehabettin, Ali Faik, Hüseyin Siret, Ali Ekrem, Hüseyin Suad; hikaye ve roman kanadında ise Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet, Saffeti Ziya; tenkid ve sosyoloji kanadında da Ahmet Şuayb'den teşekkül ediyordu.

Hareket yukarıda belirtildiği gibi Tevfik Fikret'in, Ahmet İhsan (Tokgöz)ün 1 Mart 1891'den beri çıkarmakta olduğu Servet-i Fünun dergisine 1896'da yazı işleri müdürü olması ile resmen başlar. Tevfik Fikret'i müteakip, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit de harekete katılarak edebiyat tarihimiz için önemli bir aşama olan Edebiyat-ı Cedide faaliyetlerine başlamış oluyordu.

Servet-i Fünun Edebiyatı'nın kurulup geliştiği dönemi, II.Abdülhamid'in uyguladığı sıkı istibdad rejimine tekabül etmektedir. Devrin hususiyetlerini incelerken gördüğümüz gibi bu dönem edebiyatçıları Tanzimat devri edebiyatçılarına oranla sosyo-politik meselelere oldukça uzak kalmışlardır. Tanzimat sonrası aydınları 1870'den sonra toplumsal sorunlara eğildikleri zaman, görüşlerini daima siyasal sorunların etkisi altında karışık bir biçimde ifade ederlerken, edebiyatı bu sorunlara açık bir platform olarak görüyorlardı. Bu dönem aydınlarına hâkim olan genel yapı; geleneksel, reformcu ve batıcı fikirlerin bir arada bulunmasıydı .

Bu sebeple Tanzimat edebiyatçılarının zihinsel anlamda gelenekten radikal anlamda bir kopuşuna şahit olunmaz. Ancak Abdülhamid döneminin siyasal dava üzerine "şal" örtmesinin bir sonucu olarak edebiyatçıların siyasal sorunların dışında kalarak, daha çok

kültür meseleleri üzerine yoğunlaşmasına tanık olunuyordu. Aslında Abdülhamid idaresinin siyasal olanı yasaklaması, farkına varılmadan geleneksel düşünce sisteminin odağına yönelik olarak ince gözlemlerin yapılmasına da kapı aralıyordu. Hiçbir yasaklamanın örtemeyeceği kadar açık olan Batı etkisinin artışı da bu gözlemlerinin daha da artmasına ve kesinleşmesine ve daha belirli noktalar üzerinde odaklaşmasına neden oluyordu (Berkes, 1978 : 369).

Dönemin siyasal sorunlara vurduğu kilit hiç kuşkusuz açılması o kadar zor olan bir yapıda değildi. Özellikle İstanbul'da bulunan yabancı Postahaneler aracılığı ile her türlü yayınlara tanışan bu neslin önüne çekilmek istenen set, boşa bir çaba idi. Aslında set çekildiği falan da yoktu. Bizatihi Devletin bile isteyerek başlattığı, Devletin resmi siyaseti olan Batılılaşma siyasetinin doğrudan bir yansımasıydı bu yeni nesil. Devletin istediği sadece bazı konularda haddi aşacak girişimlerden uzak durmalarıydı. Tanzimat idaresi ve onun ardından gelen Abdülaziz dönemlerinde açılan yeni eğitim kurumlarının öğrencileri olan bu gençler, İdâdiler'den, Sultaniler'den Mekteb-i Mülkiye, Mekteb-i Tıbbiye gibi Batılı tarzda eğitim veren kurumların ilk mezunlarını oluşturuyorlardı. O kurumda öğrendiklerini yaşama geçirmekten öte bir çabalarının olduğu söylenemezdi.

Servet-i Fünun Edebiyatı'na mensup olan gençliği, selefleri Tanzimatçılardan ayıran ilk husus onların yetişme şartlarında ve Batı'yı algılayışlarındaki farkta yatmaktadır. Onların ortak bir duyuş ve düşünüşü zemininde buluşmalarının temel nedeni almış oldukları zihinsel terbiyenin birbirine aşağı yukarı yakın olmasıdır. Tanzimat nesli çoğunlukla düzenli ve sistemli bir eğitim kurumundan yetişme imkânını bulamayan ara bir nesildi. Ne geleneksel döneme bağlıydılar büyük ölçüde, ne de idealize ettikleri Batılı kurumlara tam bir biçimde ulaşabilmişlerdi. Onlar çoğu kez Tanzimat ile başlayan "Kalemiye" sisteminin doğurduğu kalemlerde, söz gelimi "Bâb-ı Âli Tercüme Odası" da, "Mabeyn Kalemi"nde, "Encümen-i Dâniş"de eğitimlerini bir bakıma el yordamıyla ve kendi özel çabaları ile sağlayabilmişlerdi (*). Ayrıca Tanzimat nesli küçük yaşlarından itibaren görmüş oldukları

(*) Devlet işleri için ecnebi dil bilen gençlere olan ihtiyacın 1839'dan sonra artması tabii idi. Bu ihtiyacı karşılamak için mekteplerde okutulan ecnebi dillerden başka bazı tedbirler daha alınır ki, bunların arasında 1832'de kurulan "Tercüme Odası"nın önde sayılmak icap eder. 1839'dan sonra burası adeta bir mektep haline gelmiştir. Tanzimat devrinde Ali, Fuad, Safvet Paşa'ları yetiştiren bu oda, sade yeni yetişenlere ecnebi dili öğretmekle kalmaz. Yavaş yavaş yeni bir dünya görüşünün, yeni bir siyasi idealin geliştiği çok ileri bir muhit olur.

Doğu kültür ve eğitiminin derin izleri altında yetişmeleri ve bu kültürel iklimin tesiri altında yetişmeleri ve bu kültürel iklimin tesiri altında iken, zihinsel süreçleri ve kafaları teşekkül ettikten sonra Batı düşüncesiyle karşı karşıya gelmişler ve yaygın tabirle çifte gerçekli bir neslin buhranını taşımışlardır.

Oysa ki Servet-i Fünun nesli, Tanzimat idaresinin kurmuş olduğu Batı tarzı eğitim veren kurumlara muntazaman devam etmiş ve her biri en az bir Batılı dile daha çocuk denecek yaşlarda vâkıf olmuşlardır. Bunun da ötesinde, Servet-i Fünun nesli Batı'yı yakından tanıyan kültürel merkezlerin derinden etkisi altında yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Halit Ziya çocukluğuna geçirdiği İzmir'de büyük tepkilere (***) yol açan bir girişimle Mechitariste papaz okuluna tek Türk çocuğu olarak devam etmiş ve daha sonraki yaşamı boyunca bu okulda almış olduğu eğitimin izlerini taşımıştı. Buna paralel olarak yine kendisi İzmir'de faaliyet gösteren yabancı Bankalarda ve daha sonra Duyun-u Umumiye idaresi altında bulunan Reji'de uzun yıllar yabancılarla birlikte çalışma imkânı bulmuş, bu yıllara ait bir çok yabancı dostlar edinmiştir. Bu yabancı (ekalliyet) unsurlarla kurduğu dostluk ilişkileri Halit Ziya üzerinde derin tesirlere sebep olurdu. Daha sonra yazacağı eserlerde bu ilişkilerin etkisi görülecektir :

“Her iki toplumdaki (Katolik ve Rum), daha çok ikincisinden pek iyi dostlara sahiptim. Bunlar beni aile yaşayışları içinde, özel toplantılarına çağırırlardı. Buralarda genç kızlarla dans edilir, müzik eğlenceleri düzenlenir, toplu gezmeler yapılırdı” (Uşaklıgil, 1987 : 238).

Servet-i Fünun Edebiyatı'nın kurucusu sayılabilecek Tefik Fikret ise, dönemin gözde okulu Galatasaray Sultanisi'nde eğitim gördükten sonra hayatı boyunca Amerikan Koleji (Robert Koleji) muhiti içinde görünür. Öyle ki daha sonraları kendisinin niçin yerli kurumlarda görev yapmadığını soranlara şairin cevabı bu neslin zihinsel konumunu açıklaması bakımından çok çarpıcıdır. Fikret bu soruyu kendisine yöneltenlere; “Benim

Abdülaziz devrinde hızlanan fikir hayatının başında bu kalemin büyük hissesi vardır. A.H.Tanpınar, 19.Asır Türk Edebiyat Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İst. 1998.

(***) Halit Ziya, Mechitariste Papaz okuluna devam etmesi sebebiyle İzmir esnafı tarafından ailesine yönelik olarak gelen tepkileri sayarak kendisinin dinsizliğine varan derecede ağır ithamlar altında kaldığını anılarında yazıyor. Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, Kırk Yıl, İnkılap Yay., İst. 1987, sh. 126-127.

irfanım artık tedbil-i tâbiyet etmiştir” şeklinde verdiği cevap onun yerli değerlerden ne derece koptuğunu belgelemektedir (Kutlu, 1981 : 12). Doktor Cenab Şehabettin ise eğitimin ihtisas bölümünü Paris’te tamamlar. Ekibin önemli isimlerinden Mehmed Rauf asker orijinlidir. Bahriye Mektebini bitiren Rauf, burada İngilizce ve Fransızca öğrenir. Hüseyin Cahid ise Mülkiye Mektebi mezunudur (Kaplan, 1995 : 34).

Almış oldukları bu Batılı tarz eğitim ve Batılı çevrelerle kurulan yakın diyalog, onlarda Doğu-Batı meselelerinde önceki kuşağa hiç benzemeyen bir tavrın gelişmesine neden olmuştu. Her ne kadar Tanzimat nesli de Batılı olana bir yakınlık duyuyor ve Avrupalı olmaya özen gösteriyorsa da, onlar bu çabalarında tam anlamı ile muvaffak olamamışlardı. Oysa ki Servet-i Fünun nesli, Avrupalı olmak meselesinde bir adım daha ileri giderek, bir Avrupalı gibi yaşamaya ve hissetmeye de başlamışlardır.

2.3. Servet-i Fünun Edebiyatı’nın Temel Özellikleri

2.3.1. Servet-İ Fünun Edebiyatı’nın Batı’yı Algılayış Tarzı

Baştan beri ifade ettiğimiz gibi Türk edebiyatının yenileşmesi her şeyden önce bir medeniyet krizinin en derin bir biçimde yaşandığı bir devreye tekabül etmektedir. Tanzimat ile başlayan Batı tarzına geçiş, her alanda yaşanan ikiliklere (düalitelere) sebebiyet vermişti. Oysa ki Edebiyat-ı Cedide nesli için yönelinecek ikinci bir adres yoktur. “Doğu pek güzel, belki pek zengin bir geçmiş!... Ama gelecek Batı’nındır. Geçmişe teşekkür borcunu onu horlamamakla ödeyerek Batı’ya yürümek yoluyla, Türk kendi varlığına karşı ilerleme-yükselme görevini yerine getirmelidir” (Uşaklıgil, 1987 : 489) sözleriyle Doğu, miadını doldurmuş addediliyor. Doğu, onların açlıklarını ve susuzluklarını giderecek oranda “mestlik” kasesini sunamamıştı; bunu Batı’da buldular ve bir kez bulunca da artık kana kana onu içmeye koyuldular ve sanki sarhoş oldular (Uşaklıgil, 1987 : 464).

Bu nesle göre onların geçmişe herhangi bir borçları yoktu. Batı uygarlığı ve özellikle Fransa^(*) . onlarda derin bir hayranlık hissi uyandırıyor. Türkiye'nin yükselmesinin tek kaynağı olarak Batı'yı görüyorlar, orada ne bulurlarsa ülkeye aktarmayı bir vazife biliyorlardı. Artık onlar Fikret'in tabiri ile zihinsel anlamda uyruk değişimine girişmişlerdi. Geçmiş hep bir aşağılama ve kokuşmuşluk belirtisi, Batı ise taklid edilecek tek melce idi. Onların Batı uygarlığına karşı almış oldukları bu aşırı öykünmecî tavır, yerli kültürle olan bağlarının da giderek kopmasına kadar varmıştı. Doğuya hiçbir şey borçlu değillerdi :

“Şimdi, bu geçmiş düşünsel yaşamımı andıkça görüyorum ki, bütün kültürümü Batı'ya ve özellikle Fransa'ya borçluyum. Üzerimde Doğu eserlerinin hiçbir etkisi olmadı. Arapça ve Farsça öğrenimimiz aslında pek yetersizdi. Eski ve yeni Türkçe eserlerden de soğuyup uzaklaştım. Şiir için kendimde küçük bir yetenek bile göremiyorum. Buna dayanarak diyebilirim ki, gençliğimden beri ne okumuşsam Fransızca'dır, ne öğrenmişsem o kaynaktan gelmiştir” (Yalçın, 1975 : 39).

Yine Hüseyin Cahit çocukluğunda geleneksel kültür kaynakları ile yakından ilgili ailelerden geldiklerini ifade ederek, babalarının İbn-i Arabî'nin “Fusus'ul Hikem” adlı eserine atfettiği büyük ihtimama oranla bu eserlerin onun dünyasında hiçbir yansıması olmadığını altını çiziyordu. Şark uygarlığı onlara göre Avrupa uygarlığının sömürsünden, saldırganlığından değil, şark uygarlığının kendisinin bizatihi özünde kötü ve geri oluşu yüzünden batmaya mahkumdu. Batı uygarlığı ise özünde iyi ve yüksekti. Üstelik Arap uygarlığından alınmış bir uygarlık da değildi. Ne Hıristiyan, ne de Müslüman olan, yepyeni temellere dayanan bir uygarlık olduğu için iyi ve üstündü. Geçmişle olan hesaplaşmada Arap ve Arapça'da bu nesil için önemli unsurları barındırıyordu. Kültür mirasının daha çok Arapça eserler yoluyla aktarılması ve Devlete hâkim olan geleneksel inançların odağında bu dilin bulunuyor olması da bu neslin eliştiri konusu arasında bulunuyordu. Hüseyin Cahit'in “Tarik” gazetesinde “Araplardan

(*) Servet-i Fünun neslinin selefleri Tanzimat edipleri için de Fransa ağırlıklı bir konuma sahipti. Bu konu için bakınız: Cevdet Perin, “Türk Romancılığında Fransız Tesiri Nasıl Başladı?”, Ankara Üniv. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi. Cilt: 1. No: 4. sh.39-50. Ankara, 1943.

Yararlanacağımız Bilimler” başlıklı yazısı, o dönem epeyce bir tartışmaya sebep olur. Daha sonradan yazarın anılarına bu tartışma şu şekilde yansır :

“Bugün dünya demek; insanlık demek, Batı demektir. Biz, çevremiz Çin seddi ile kapatılmışçasına uygarlığın bütün ışıklarına, eylemlerine, seslerine gözlerimizi, kulaklarımızı, ruhumuzu kapamış, uyuşukluk içinde boyunduruk altında yaşıyorduk. Sonra, hiç kendimizi, hak sınırlarımızı bilmeden bir takım palavracılıklara kalkışıyorduk. Uygarlık mı? Onu Araplar yaptı. Bilim mi? O, Arapların kitaplarında. Yaşam mı? O bizde padişahımız sayesinde bundan daha fazla rahat, bundan daha fazla ilerleyiş olur mu? Ama, bütün bu Arabın uygarlığından, biliminden, gerçek bile olsa, bize ne?”

(...) İslâm uygarlığı, Arap bilimleri ülkeyi uyuşturmak, onu yanı başındaki Batı'nın yaşam seline atılmaktan alkoymak için kullanılan zehirli bir madde gibi her yazıda, her nedenle çevreye yayılmak istenirdi. Ülkenin üstündeki kalın, kara bilgisizlik kefeninden başka bir de bu durumumuzu beğenmek, Avrupa'yı küçük görmek gibi katmerli bir aymazlığımız da vardı.

(...) Zamanımızın bilim ve fenni ile kafamızı doldurmak için şimdiki kitapları bulur, bunları canımız gibi saklarız ve bu kitapları da Arap'ta değil Batı'da buluruz” (Yalçın, 1975 : 90-91).

Bu kuşağın fikir uyanışında kendileri ile aynı ekolden olmasa da aynı duyguları paylaşan başka arkadaşları da vardı ve onların da Batı'yı algılayışlarındaki keskin tavır hemen farkedilmektedir. Dönemin ünlü romancısı Hüseyin Rahmi de Servet-i Fünuncularla benzer bir duyuş içindedir : “ Batı uygarlığı bizim uyanışımızda bir ışıldak olmuştur... Abdülhamid'in sıkı yönetimi... Bir ulusun manevi besini olacak her çeşit yayını baskı altına almıştı... Böyle olduğu halde bir şey önlememişti... Bütün gümrük ve eğitim teftişlerine karşın, yabancı kitapları aydınların raflarına kadar geliyordu. Bir şey daima dikkatimi çekerdi: sansürden geçen, hükümetçe onaylanan kitapları satan dükkanlar müşterisiz kaldığı halde yabancı kitapları satan dükkanlar iş yapıyordu. Geleneksel kültürün iflasının boşalttığı dimağları yabancı kültür dolduruyordu. Avrupa düşünürleri,

tarihçileri, şairleri, yazarları sanki bizim kendi düşünürlerimiz, yazarlarımız olmuşlardı. Yabancı edebiyatın iyi etkileri ancak gençlik kuşağı arasında duyuluyordu. Kafalarımızda bütün ışıkların tüm söndürülmesinin eşğine geldiğimiz için, Avrupa kültüründen sıçrayan kıvılcımlar o ışıkları tutuşturuyordu. Eğer bugün içimizde düşünebilen, yazan, özgürlüğü savunan varsa onlar bu kıvılcımların tutuşturduğu kafalardır. O karanlık ve gamlı günlerde bizim dostlarımız, yol göstericilerimiz Batı'nın bu fikir hazineleri oldu. Bizler düşünce sevgisini, özgürlük aşkını bu hazinelere öğrendik. Düşün biçimlerimizin hepsinde, düzyazı ve şiirde görülen son gelişmeler; Batı'dan esen rüzgarların ürünüdür” (Berkes, Tarihsiz : 371-372).

Servet-i Fünun nesline mensup genç edebiyatçıların Batılı değerlere ve genel anlamda Batı'ya yaklaşımları da belli bir muvazene ölçüsünün ötesinde adeta bir hayranlık boyutuna ulaşıyordu. İstanbul'da yaşadıkları halde kendilerini sık sık Paris'te yaşıyor gibi hayal ediyorlardı. Avrupa'ya kaçmayı başarabilmiş arkadaşları, onlar için imrenilecek nümunelerdi. Paris'e gitmek demek, tiyatrolara devam etmek, zengin kitap koleksiyonlarına sahip olabilmek, istenilen kitap ve gazeteleri doya doya okuyup temaşa etmek, hasılı özgür bir ülkede rahat ve huzur içinde yaşamak ve yurtda özgürlüğü sağlamak için mücadele eden kahramanlarla birlikte olmak demektir. Ancak Paris'e kaçmak sözkonusu olmayınca Paris'i İstanbul'a getirmek elbet mümkündür: “ Paris'e kaçamadık. Buna karşın, İstanbul'un ıssız ve uzak köşelerinde en sönük bir yaşama bağlıyken bile düş içinde hep Paris'i yaşadık. Paris'in sokak adları bile bilmediğimiz şeyler değildi. Kulis dedikodularından söz açan gazetelerden oyuncu yaşamlarının küçük ayrıntılarına varıncaya kadar her şeyi izliyorduk. Gerçekten İstanbul'da değil Paris'te yaşar gibiydik” (Yalçın, 1975 : 61-62).

Hakikaten onlar Paris'te yaşıyor gibiydiler. Daha sonraları Yakup Kadri'nin “Yaban” romanında yazmaktan ellerinin titrediği bir hakikati onlar kendisinden bir kuşak önce yaşamışlardı. Yaban romanının entelektüel kahramanı Ahmet Celâl soğukkanlı bir itirafta bulunacaktı :

“Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum; Türk entellektüeli, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu zengin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız bir kişidir.

Bir münzevi mi? Hayır, bir acayip yaratık demeliyim. Öyle ya, bir insan tasavvur edin ki hangi ırktan, ne cinsten olduğu belli değildir. Kendi vatanı addettiği memleketin dibine doğru ilerledikçe, kendi kökünden uzaklaştığını hissediyor. Hissetmese de bize etrafında hasıl olan boşluk, soğuk ve itici hava, ona her an kendi toprağından sökülmiş bir aykırı, bir acayip nebat olduğunu bildiriyor.

Her memleketin köylüsü ile okumuş yazmış zümresi arasında, aynı derin uçurum var mıdır, bilmiyorum! Fakat okumuş bir İstanbul çocuğı ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark bir Londralı İngiliz’le bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür. Bunu yazarken elim titriyor” (Karaosmanoğlu, 1993 : 53).

Kendini İstanbul’da yaşarken Paris’te yaşıyor gibi hayal edenler aslında kendi “Hayat-ı Muhayyel”lerinde (*) yaşıyorlardı. Kendi ülkesine bu şekilde yabancılaşmış Servet-i Fünun aydını, sözkonusu Avrupa olduğu zaman ise bu mekânlar onlara hiç yabancılik duygusu vermiyordu. Bir gezi münasebeti ile Avrupa seyahatine çıkan Halit Ziya, daha genç yaşlarında Avrupa’ya vukufta bir hayli mesafe katetmişti. Üstelik bu mekânlar onun için ulaşılması nerede ise hayal olan şahikalar idi :

“1889 yılının Paris umumi sergisi bütün dünyada ve o dünya ile birlikte bende büyük bir velvele ile karşılanıyordu. Bunu görmek ve bu vesile ile bende o kadar özlem ve arzu uyandıran Avrupa’yı, hele Paris’i görmek öyle ulaşılması zor bir emeldi ki, onu hayal etmeye bile kendimi izinli saymıyordum. Sadece serginin düzenlenmesine ve hazırlıklarına ait yayınları büyük bir ilgi ile izleyerek, lokanta camekanlarına bakmak suretiyle açıklıklarını gidermeye çalışan zavallı yoksullara benziyordum. (...) Bu kent bana hiç yabancı değildi. Onu romanların arasından, özellikle Balzac’tan öğrenmiş, tanımış, sanki ezberlemiştim. Adı bence daha önceden bilinen sokaklara rastladıkça sanki içinde yaşamış, türlü olaylarla birlikte orada uzun uzun bulunmuş gibiydim. Ve buralarda

(*) Hüseyin Cahit’in bir eserinin adı.

durmak, o olayları yeniden yaşatmak gereksinmeleri ile ayaklarının duruşları, gözlerimin çevreyi dolaşmaları olurdu” (Uşaklıgil, 1987 : 303-306).

Batı'ya karşı bu aşırı taklitçi tavır öyle boyutlara varıyordu ki, sırf Fransızca izlenimi vermesi dolayısıyla “J” harfine özel bir önem veriyorlar, Türkçe'yi Fransızca'ya benzetmeyi âdeta yarış haline getiriyorlardı. Fransızca'ya benzedikleri için “Jülide”, “Jale” gibi isimlere özel bir önem veriyorlardı. Bunun da ötesinde dil meselesinde de Servet-i Fünun nesli, Tanzimatçılara rahmet okutacak derecede yapay bir dil davasının peşine düşmüşlerdi. Edebiyat-ı Cedideciler “avamın ağzında yıpranmış” sözcükleri küçük görerek, sadeliği reddediyorlardı. Batı edebiyatının içinden seçtikleri Fransız sembolistlerinin hâkim etkisi altında, Abdülhamid sansürünün kendilerini zorladığı fildişi kuleye çekilmekte estetik haklılık bulabiliyorlardı. Kendilerinden önce başlatılmış olan dilde sadeleşme olayına iştirak etmek şöyle dursun, Arapça ve Farsça sözcük ve deyimleriyle yüklü, ağdalı ve sadece elit bir sınıfa hitap eden, adeta laboratuvarında yapılmış bir dil oluşturmuşlardı. Amaçları ise köhnemiş bir dil ile yeni fikirlerin yeşertilemeyeceği idi. Servet-i Fünun neslinin adeta bir prototipi olan “Mai ve Siyah”ın genç şairi Ahmet Cemil'in ağzından Halit Ziya'nın dil anlayışını öğreniyoruz :

“Yeni fikirler için yeni kelimeler lâzım olduğunda müsir idi. Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçır derdi. lügat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için kâmus köşelerinde unutulmuş, ne güzel şeyler keşfetti. Kimisinin bir fikriyle tetabbukuna, bazısının mevcutlara rüchanına, bir kısmının da yeniliğine kapılarak bunlara temellek etmek istedi” (Uşaklıgil, 1942 : 94).

Özetle ifade edecek olursak Servet-i Fünun Edebiyatı'nın Batı'yı algılayış tarzında geleneksel olana radikal bir biçimde sırt çevirme esas alınmıştı. Batı medeniyetine kayıtsız şartsız bağlanmış olan bu neslin eserlerinde, bu çabaları aksettirmeğe ve hatta daha da ileri giderek bu çabalara bizzat katılmağa, gerçekleşmesini o kadar istedikleri Batılı hayatın kendi anlayışlarına ve zevklerine uygun örneklerini çizmeye de çalışmışlardı. Bir Batılı gibi yaşıyor, bir Batılı gibi adâb-ı muaşerette bulunuyor, İstanbul'un Batılı tarza en

uygun yerlerinde, gerek Beyoğlu'nda ve gerekse Levantenleri ile ünlü diğer yerlerinde sıkça görünüyorlardı. Daha sonra incelemesine geçeceğimiz Servet-i Fünun romanları bu tarz yaşama örneklik teşkil edecek olay örgüleriyle doludur. Aşırı elit, estet ve zaman zaman sırtacak kadar öykünmecî bir edebiyat oluşturmuşlardı^(*). Taklitin de belki mazur görülebileceği yerler vardır hiç kuşkusuz, ama işi aşağılık duygusuna vardırarak anlaşılır gibi değildir. Hüseyin Cahid'in yine anılarında rastladığımız şu ifadeler bu neslin nasıl bir zihin teslimiyeti içinde olduğunu belgeliyor :

“Okuduğum Fransızca eserler bana korku ve alçakgönüllülük vermişlerdi. Onlara yetişemeyeceğini görmekten doğan bir sakınış ve gönül alçaklığı ile kendi yazılarımda hiçbir değer düşünemiyordum” (Yalçın, 1975 : 79).

2.3.2. Toplumsal Yapıdan Kopukluk

Servet-i Fünun Edebiyatı mensuplarının toplumsal mesellere olan ilgisizlikleri yaygın bir biçimde devrin siyasal yapısıyla ilintili olarak açıklanmaktadır.

Devrin hâkim unsuru olan siyasal istibdat idaresinin uyguladığı sıkı sansür, tartışılması yasaklanmış belli sorunlar edebiyatçıları da elbet etkilemişti. Ancak Servet-i Fünun Edebiyatında karşı karşıya geldiğimiz edebi tavır en az siyasal idarenin uyguladığı baskı metotları kadar ürkütücü bir manzara arz etmektedir. Esas itibarıyla toplumsal olan bir fenomeni tamamıyla estetik, santimental bir duyuya indirgemek ve çehresini melankolik bir hale ile örtmek edebiyatın yapacağı en son iş olmalıydı. Devrin şartlarının onları toplumsal meselelere eğilmekten uzak tuttuğunu, Halit Ziya'nın deyimi ile “memlekette teneffüs edilen zehirli hava”nın böylesi bir edebiyata onları icbar ettiği

(*) Hikmet Kıvılcım'ın Edebiyat-ı Cedide estetizmine ve garip evrenselci tavrına karşı ilginç eleştirisi: “Üç kelime Fransızca öğrenen Türkçe “konuşmayı bir zül, sosyetele girenler Türküm demeyi bir ayıp sayıyorlardı.

Bir insan fikirce üniversal olabilir. Bir kimsenin ideali enternasyonal bulunabilir. Fakat hele henüz yarı müstemlekeleşme çağında yaşayan bir kolektivite içinde yetişmişken o kolektivitide olmayı bir “zül” bilmek, ya derebeğce sinik bir ümmetçilik irticainden, yahud Edebiyat-ı Cedide vari, tatlı su frenkliğine benzer bir kozmopolitik soysuzlaşmasından başka nedir?...” . Hikmet Kıvılcımlı, Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis. İst. 1935.

önemli bir soru olarak ortadadır. Hüseyin Cahid'in, Ruşen Eşref'in sorularına verdiği bir cevapta: "Sanat sanat içindir diye bağırırdık. Bu bizim için bir çeşit parola, bir çeşit göstermelikti. Bunu, daha ziyade sansüre karşı kendimizi müdafaa etmek için sık sık bir kalkan gibi kullanırdık" (Ünaydın, 1972 : 90) demektedir. Hiç kuşkusuz üstatların haklı oldukları çok noktalar vardı. Ancak sorunun asıl önemli nedenleri, bu edebiyatçıların duyuş tarzlarının gerçekten de toplumsal olandan koptuğu noktasında düğümленmektedir. Yoksa özgürlükten yoksunluk salt bize has bir durum değildi. Çarlık dönemi Rusyası yazarları, aynı yüzyılda otokratik bir rejime rağmen dönemlerinin en üstün edebiyatlarını yaratmışlardı (Timur, 1991 : 42). Sözgelimi ünlü Rus romancısı Dostoyevski, hemen hemen Servet-i Fünun'culara yakın bir zaman diliminde apar topar tutuklanarak tam dört ay Saint Paul kalesinde bir hücrede hapsedilmiş, bütün yazılarına el konmuştur. Üstelik kendisini ne ile suçladıklarını da bilmemektedir. Birkaç heyecanlı arkadaşının toplantılarına katılmış ve bu toplantılar abartılarak Pertaşevski suikastı olarak nitelenmiştir; başka da bir suçu yoktur. Hiç şüphesiz bir yanlışlık olmuştur. Buna rağmen en ağır cezaya çarptırılmıştır : Kurşuna dizilmek. Cezası infaz edileceği an, bir subay elini kaldırarak ölüm cezasının Sibiry'a'da bir zindan cezasına çevrildiğini belirten Çar lütufnamesini okur ve ünlü romancı hayatının dört uzun yılını Sibiry'a'da bir çalışma kampında geçirir. Bütün yaptığı iş mermer cilalamak, tuğla taşımak, kar küremektir (Zweig, 1989 : 101-102).

Bu sürgün yıllarında romancı hiç bir zaman kendisine en ağır cezayı veren, hem de hiç suçu olmadığı halde onu onur kırıcı bir biçimde cezalandıran siyasal otoriteye kendini yıkma fırsatı vermemiş, romanlarında daha sonra kullanacağı malzemeler için Sibiry'a'yı adeta bir laboratuvar olarak görmüştür. İşte romancı muhayyilesine sahip bir devin tavrı ile bizim Servet-i Fünun edebiyatçıların edebi tavrı. Durali Yılmaz da, Haliz Ziya ve neslinin yaşadıkları II. Abdülhamid Devrinin onların eserlerinin muhtevasını sınırladığı, eserlerinde toplumsal gerçekliğe eğilememiş olmalarının kabahatini bu devre fatura etmelerini mazur görmemektedir. Yazar, Dostoyevski'nin eserlerine verdiği dönem Rusyası ile kıyaslamalara giderek şu hükme varmaktadır:

“Gelgelelim Halit Ziya Uşaklıgil’e o romanları yazdığı sıralarda Türk milleti en zor günlerini yaşamaktadır. Dünyanın en büyük devletlerini kurmuş olan bu büyük millet, kelimenin tam anlamıyla sıkıştırılmıştır. Halk yıldı, yorgun ve şaşkındır. Bu ortamda yazar Halit Ziya’nın dünyanın en büyük romancısı olması gerekirdi. Yok istibdadmış, yok sansürmüş, yok Abdülhamidmiş... Bunlar kesiyormuş o günün yazarlarının yolunu, bunun için gerçekleri yazamıyorlarmış, laf bunlar. Halit Ziya sadece bir roman işçisiydi, işçi olarakta da görevini yaptı. O, hiç bir zaman romancı olamamıştı, çünkü kendi milletine inanmıyordu. Türk milletinin özündeki cevheri görseydi, onun her zaman başarıya ulaşabileceğine inansaydı, onun yeniden insanlığı kurtuluşa götürebilecek büyük devletler kurabileceğine güvenseseydi; bu milletin acılarını ta yüreğinde duyarak haykırabilseydi, kuşkusuz dünyanın en büyük romanlarını verebilirdi bize” (Yılmaz, 1985 : 117-118). Gerçekten de karşılaştırmalar ilginç noktaları açığa çıkarıyor.

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun nesline sirayet eden melankoliklik, aşırı pesimist (kötümser) yapı salt siyasal düzlemin birer yansıması olarak kabul edilemez. Belki siyasal yapı onların zaten kendilerinde var olan bu bedbin yapıyı ortaya çıkarmada hızlandırıcı faktör olarak rol oynadığı var sayılabilir. Esas itibariyle onlar entelektüel anlamda geleneksel çizgiyi reddeden ve bu reddedişin zorunlu bir sonucu olarak toplumsal olanla da yabancılaşan bir akımın mensubuydular. Niyazi Berkes’in tabiri ile onlar “ütopyacı bireyciler” idi :

“Ütopyacı bireycilik, 1896’dan sonra başlayan yeni edebiyat (Edebiyat-ı Cedide) akımının ideolojisidir. Yeni edebiyat yazarları Avrupa’daki naturalizm, realizm, sosyalizm fikirlerini taşıyan kitapları okudukları halde, bunların etkisi altında geliştirdikleri düşünce biçimi bunların hiçbirine uymaz; hatta her birine yer yer aykırıdır. Bu düşün akımlarını temsil eden ideolojiler, yeni edebiyatçıların kafasında idealleşen, özlenen bir ütopya olan Avrupa uygarlığı görüşünü sakatlayacak şeylerdi. Onlar Avrupa’nın toplumunu değil, kişinin maddi hayatını, konforunu, çevresinin maddi ileriliğini, kişinin yaşamında özgür oluşunu hayal güçlerinde güzelleştiriyorlardı. Sınıf eşitsizlikleri, cinayet ve yoksulluk, bankerleri ve sömürülmüş kömür işçileri, ya da Nana’ları olan bir toplum bu güzelleştirilmiş tabloyu çirkinleştiriyordu. Bu yüzden ilgilerini Stendhal, Balzac, Flaubert,

Zola gibi büyüklerin rahatsız edici eserlerinden, daha aşağı kalitede yazarların kitaplarına yöneliyorlardı.

Yeni Edebiyat okulunun Tevfik Fikret, Halit Ziya ve Hüseyin Cahit gibi en başta gelenlerinin hiçbiri Avrupa anlamıyla realist değildi. Kendi çevreleri, onları bireyciler olmaya zorunlu kılıyordu. Toplumcu ideolojiyi de anlayamazlardı; çünkü Ahmet Mithat Efendi'ye hak verdirecek kadar toplum köksüzlüğü içinde yaşayan dekandanlardırlar” (Berkes, Tarihsiz : 375).

Servet-i Fünun Edebiyatçılarının toplumsal yapı ile uyumsuzluklarının göstergeleri her ne kadar onların eserlerinde bolca örneklerle belgelense de onların bireysel yaşamları da bu konuda önemli verileri içermektedir. Kaçma temi, onların hayatlarında geniş bir yer tutuyordu. Fikret, kalabalıktan ve memuriyetten kaçarak Robert Kolej'e ve Aşyan'a sığınır. Diğerleri de benzer tavırlarla hep bir yerlere dağılırlar. Hele bir zaman bütün olup bitenlerden habersiz yaşayabilecekleri ıssız uzak bir adaya kaçmak planları var ki, bu bızce önemli ipuçlarını ihtiva etmektedir. II.Abdülhamid devrinin istibdad idaresinin vermiş olduğu bunalış, Servet-i Fünun neslinin zaten özü itibari ile ütöfik olan zihinsel süreçlerini canlandırmıştı. Uzak diyarlarda, kardeşlik, içtenlik, neşe içinde yaşamlarını sürdürecekleri bir muhayyel beldeye kaçış. Bir başka ifade ile gerçeğin kendisinden kaçıştı bu.

İlk olarak Yeşil Yurt olarak niteledikleri bu muhayyel belde için Hint Okyanusu'ndaki Seylan adasını gözlerine kestirdiler. Ancak adanın cennet ününe karşın yabancılara karşı pek acımasız olan havası ve suyu, geçim biçimi, böcekleri ve türlü berbat sinekleri ve bunlardan başka oraya kadar yapılacak yolculuğun ve orada yerleşmenin güçlüğü Servet-i Fünun'cu muhacirleri bu ilk cennet'den vazgeçmeye zorlamıştı (Uşaklıgil, 1987 : 590).

Ancak çok geçmeden yeni bir egzotik belde bulmakta güçlük çekmeyeceklerdi. Bu belde, o sıralar İngilizlerin muhacir yollamak için, uluslararası düzeyde yaptıkları parlak ve çekici propagandalara konu olan Yeni Zelanda adasından başka bir yer değildi. Fikrin orijini Tevfik Fikret'ten geliyordu. Daha sonra Servet-i Fünun'un önemli isimleri Hüseyin

Cahit, Halit Ziya, Mehmet Rauf'un anlarında da geniş yer tutan kaçış projesini Hüseyin Cahit'in kaleminden aktaralım :

“Yeni Zelanda adalarına göçmen göndermek için Londra’da bir dernek varmış, herkesi yüreklendiren broşürler çıkarmış. Oraya gidenlere parasız toprak veriliyormuş. Bu broşürlerde Yeni Zelanda’nın iklimi, güzelliği, son derece övülüyormuş. Mehmet Rauf bunlardan birini ele geçirmişti, İngilizce’den çevirerek bizlere anlatıyordu. Fikret bu konuyu ortaya attı ve her duyan kabul cevabını verdi. Yeni Zelanda’ya göç düşüncesini tutmayan hemen hemen hiç kimse yoktu.

(...) Yeni Zelanda girişiminde yalnız bir noktada Tevfik Fikret’le aramda bir anlaşmazlık çıkıyordu. Fikret, sonuna kadar adada yerleşmek ve hiç ülkemize dönmek düşüncesindeydi. Ben : - Hayır, diyordum. Abdülhamid ölür de ülkede Meşrutiyet kurulursa Yeni Zelanda’da kalamam, ne olursa olsun buraya dönerim” (Yalçın, 1975 : 116-117).

Ancak bu düş de gelip geçici bir heves, ruh bulantısına girmiş ütopyacı bireylerin bir hevesi olmaktan öte gidememişti. Hiçbir konuda zora gelemeyen bu bireylerin hülyalarını süsleyecek bir başka yer önerisi de Hüseyin Kâzım (Kadri)’den gelir. Manisa’da bir toprağı bulunan bu şahsın arazisi tetkik edilmesine rağmen İstanbul’dan dışarı çıkmaya dermanları yoktu. Bu sergüzeşten geriye, Hüseyin Cahit’in “Hayat-ı Muhayyel” (*) hikayesi ile Fikret’in “Rubab-ı Şikeste”sinin bir sayfasını işgal eden “Yeşil Yurt” manzumesiydi kalmıştı (Rauf, 1997 : 68).

Görüldüğü gibi gerçeğin soğuk çehresi ile karşılaştıklarında ona dayanmak, direnmek ve aşmak mecalini kendilerinde bulamayan Servet-i Fünun nesli ile toplumsal sorunlara her aşamada ve şarta göğüs geren, sürgünde iken bile toplumcu ruhu unutmayan Tanzimat nesli arasındaki fark açıktı. Bireysel yaşamlarında böylesi ütopyik maceraları göze alacak kadar “toplum köksüzlüğü” içinde bulunan Servet-i Fünun neslinin bu halet-i ruhiyelerini

(*) Hayat-ı Muhayyel’in aynı adı taşıyan ilk parçası hürriyetsizlikten bunaldıkları suralarda (1899), hür diyarlara göç etmek için Servet-i Fünuncuların kendilerini kaptırdıkları hayallerin hikyesidir. Bu kitapta yirmi bir nesir parçalarından başka on üç hikaye vardır. Bütün bu hikayelerde, pek sağlam sayılmayacak bir tekniğe karşılık, kuvvetli bir anlatım gücü ve ölçülü bir realizm ile karşı karşıyayız”. K.Akyüz, “Modern Türk Edeb. Ana Çizgileri”, İstanbul, Tarihsiz.

eserlerine aksettirmeleri kaçınılmazdı. Daha sonraki bölümde geniş bir biçimde inceleme fırsatı bulacağımız Servet-i Fünun romanında toplumsal ilişkilerden ve gerçeğin soğuk çehresinden kaçış geniş bir yer tutmaktadır. Özellikle Halit Ziya'nın "*Mai ve Siyah*" romanının genç ve idealist şairi Ahmet Cemil, Hüseyin Cahit'in "*Hayal İçinde*" romanının akli bir karış havada mülkiye talebesi Nezih, Servet-i Fünun neslinin ideal prototipleridirler ve hep gerçeklerden kaçarlardı. Ahmet Cemil, sürekli olarak sosyal çevreden bir kaçış içindedir. Varsa yoksa "*Mai Dünyasının*" erişilmez düşleri peşindedir. Bunlar gerçekleşmeyince İstanbul'dan o zamanın uzak vilayetlerinden birine hayalleri ile birlikte kaçar. Oysa ki o, kendisinin bile üçürasında yaşamaktadır. Kaçtığı yer ne kadar uzak olabilirdi ki.

2.3.3. Kötümser ve Bedbin Bir Edebiyat Anlayışı

İçinde yaşadığı devirden, çevreden ve hayattan nefret eden Servet-i Fünun edebiyatçıları için karamsarlık çok yaygın bir temaydı. Gerek roman ve gerekse şiirde aşırı duygulu ve gamlı bir tarzı benimsemişti : "Ferdî ızdıraplar ve ferdi saadetler, oyalayıcı, eğlendirici veya hülya vasıtasıyla teselli edici, şuuru yakın gerçeklerden uzaklara götüren seyahat ve macera arzuları, yahut suya sabuna dokunmayan bir modernizm, bütün kalemlerin üzerinde oyalandıkları bir saha olmuştu. (...) Cemiyetin ve ferdin içinde bulunduğu bu durum dolayısıyla Batı edebiyatına karşı alınan tavır da değişir. Tanzimat nesli, Batı'dan kendi davalarına yardım eden XVIII. yüzyıl Fransız yazarları ile romantiklerin sosyal meselelerle ilgili olanlarını okuyorlar, onların fikirlerini alıyorlar ve taklid ediyorlardı. Servet-i Fünun nesli ve ondan hemen önce gelen nesil de kendi durum ve ruh hallerine cevap veren yazar ve eserleri tercih ettiler. Bilhassa ferdi romantizm, sosyal davalar peşinde koşmayan küçük burjuvanın günlük hayatını tasvir eden realizm, daha sonra Parnaslar, Sembolizm ve seyahat edebiyatı bu neslin seçtiği akımlardır" (Kaplan, 1995 : 33-34).

Kötümserliği oldukça ileri boyutlara vardırın bu devir edebiyatında hayata küsme, intihar, toplumsaldan kaçış, kırılış, mutluluğu yitirme ya da hiç elde edememe gibi

temalar ön plana çıkarken. eserlerine verdikleri isimlerde tam anlamı ile karamsarlığı çağrıştıran ifadelerden oluşur : “*Mai ve Siyah*”, “*Rubab-ı Şikeste*” (*Kırık Sazlar*), “*Hayal İçinde*”, “*Hayat-ı Muhayyel*”, “*Kırık Hayatlar*”, “*Eylül*” gibi insanda hep umutsuzluk izlenimi verecek isimler ön plana çıkarılmıştır. Öyle ki zamanın muhalif edebiyatçılarınca “verem edebiyatı” ifadesi ile yaftalanmalarına sebep olur bu tavırları. Solgun çiçeklerden; düşmüş, sarı yapraklardan ve bütün bunlara benzeyen veremli kızlardan, âdeta sevgiyle hoşlanan ve kadın denince, onun ancak veremlisinin makbul sayıldığı hissini veren bu çağ şiiri, hatta hikayesi ve romanı, bu bakımdan dikkate değer çizgiler taşır. Kuşkusuz bu hastalıklı tavır, Servet-i Fünun yazarlarının bireysel yaşamlarından tevarüs edilmiş bir sorundu. Halit Ziya’nın anılarında aktardığı bir olay, bu kötümserliğin onların ruhlarında ne derece kökleştiğinin açık bir ifadesini oluşturmaktadır. Halit Ziya, Mehmet Rauf, Tevfik Fikret, Kanlıca’da nasılsa neşeli geçen bir geceden sonra zifiri karanlıkta Hisar’a kayıkla dönmek mecburiyeti ile karşı karşıya kaldıkları yolculukta neredeyse kendilerini biçecek bir gemi “heyulası” ile ansızın burun buruna gelmişlerdi :

“Bu bir şilepti ve bizi ezip batırmasına kılpayı kalarak sandalı şiddetli bir çalkantıya bırakıp kaybolup gitmişti. İşte o zamana kadar bu yolculukta tek bir söz söylemeyen Fikret, bunun hemen ardından : ‘-Ah, dedi. Ne olurdu bizi çiğneyip ezmiş, batırıp boğmuş olsaydı. Şu dakikada her şey silinmiş olurdu; dünya bize karşı, biz dünyaya karşı... Ne o, ne de biz hiç kaybetmiş olmazdık, tam tersine...’ “ (Uşaklıgil, 1987 : 613-614).

Hayata ve topluma küskün bu insanların eserlerinde ortaya koydukları bu melankolizmin farkında oldukları da anlaşılmaktadır. Mehmet Rauf, Hüseyin Cahid’in eserlerini tahlil eden bir yazısında şu görüşlere yer veriyordu :

“İlk eserler, Cahid’i son derece bedbin, merdümگیرiz, haşin gösteriyor. Mesela “Karşısında”yı okuyorum : hicr-i hayat, bihüdegi-i mücadelet şikayeti. Onun bu bedbinliği biraz da kainat görüşünden ileri geliyor, “Elemlerimize, ızdıraplarımıza, saadet zannettiğimiz bazı pek nadir, pek muvakkat memnuniyetlerimize daima bihis, daima

lakayd duran, ulvi kalan şu azamet-i kainat müvacehesinde, bize müşabih daha bir çok hasta ruhların da böyle azaplar içinde, şu aynı manzaralar karşısında dolaştıklarını, bir hülya-yı samimiye beyhude yere takip ettiklerini, fakat hepsindeki habl-ı hayatın müekkelât-ı muştâ-i zamanın mikraz-ı birahmi ile kesildiği, cümlesinde muzlim , ferdasız, evet ferdasız bir hufre-i amik-i müştereke karışıklarını düşününce kalbimde, bu kanun-ı lâyetgayüzyile karşı bir arzu-yı beka, hayır, mübhem, nâkabil-i tahlil, müşevveş bir şey tuğyan ediyor” (Kaplan, 1995 : 47).

Bütün bu karamsarlığı bir şey bütünleştirebilirdi : intihar. İntihar teması, Servet-i Fünun edebiyatında geniş bir yer tutar. Hayata küsme, hayatı anlamsız bularak ondan nefret, Servet-i Fünun edebiyatı roman kişinin hâkim psikolojisidir. Herşeyi değiştiren, acımasız ve katı gerçeğin karşısında herkesin donup kaldığı, hayatın realitesine karşılık, hayatı hep zevk ve eğlenceden ibaret görmek isteyen Servet-i Fünuncular için; saadetlerinin rüzgarın önündeki bulutlar kadar uçucu olduğunu görmek bir ümitsizlik ve ye'se neden oluyordu. Oysa ki onlar, hayatın bütün güzelliklerine namzet olacak kişilerdir. Bu sebeple mücadele güçlerini çabucak kaybedecek küçük bir acı, bir aldatılma onları derin üzüntülere gark ediyordu. Hayatın neşeli ve hoş boyutlarının yanısıra kederli ve zorlu günlerinin de olabileceğini pek düşünmüyorlardı. Böyle olunca da hayatın o katlanılmaz kötü çehresinden uzaklaşmanın en kestirme yolu olarak intiharı seçerler :

“Servet-i Fünun yazarlarının birçoğu hikaye ve romanlarında kahramanlarını muhtelif suretlerle intihar ettirirler. Şiirlerinde de intihar arzusu çoktur. Onlar bu temi yalnız hikayelerinde kullanmakla yetinmemişler, bizzat kendi hayatlarında da tatbik çalışmışlardır. Mehmet Rauf, bir aşk yüzünden intihara teşebbüs etmiş ve zor kurtarılmıştır. Tevfik Fikret de karısı ve oğlu olmasa, intihar edeceğini birkaç kez söylemiştir. Bu merhaleye gelemedikeri zaman, onların duydukları his, karanlık bir melankolidir. Bu hissin tabii reaksiyonları olan insanlardan kaçmak, yalnızlık arzusu, hülya ve rüya, onların kalemlerinin ucundan hiç eksilmeyen mevzulardır. Bu hususta toplanacak örnekler belki ciltler doldurur” (Kaplan, 1995 : 45).

2.3.4. Hayal ve Gerçek Arasında Sıkışma

Tanzimat edebiyatçıları ülke davalarında söz sahibi olmak isteyen, Devletin derdine çare bulmaya ve göstermeye çalışan siyasal faaliyetleri olan aydınlardı. Sanata eğitici bir araç olarak bakıyor ve eserlerinde toplumsal sorunlara el atıyorlardı. Oysa ki Servet-i Fünuncular içine düştükleri karamsarlıkla hayata küsmüş, siyasaya ister istemez sırtlarını dönmüş, kendi toplumlarından da, sorunlarından da hayli kopmuş insanlardı. Buna bağlı olarak roman ve hikayelerinin kahramanları da hayata yenik düşmüş, hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir. Servet-i Fünuncular, edebiyatı, halkı eğitmek ya da bilinçlendirmek yolunda bir araç saymadıkları için, halka seslenen eserler vermek şöyle dursun, aydınlara seslenen yapıtlarında bile toplumsal yarar ilkesini gütmüyorlardı. Kendi çevrelerini “çirkin, yaşanılmaz, zehirli” bulan, Batı’ya ve onun edebiyatına hayran bu yazarlar teselliye “güzel”de, “estetik” olanda, estetiği de Batı modeli sanatta arayan bireycilerdi. Bireycilik onları sosyal realiteden kopararak hayal dünyalarında yaşamaya zorluyor, gerçek tüm acılığı ile tebarüz ediyordu.

Bu devir edebiyatına hâkim olan ortak duyuş ve hayat karşısında tavır alış tarzından doğan ve çok sık rastladığımız temalar vardır. Bunlardan en önemlisi *hayal ve gerçek çatışmasıdır*. Hayal ve gerçek temi, hikaye ve romanların yapılarına kadar tesir etmiş ve bir çok eserde olay, hayal-hakikat çatışması temeline dayandırılmıştır. “Mai ve Siyah”, “Aşk-ı Memnu”, “Eylül”, “Hayal İçinde”, “Hayat-ı Hakikiye Sahneleri”, “Hayat-ı Muhayyel”, “Kırık Hayatlar” gibi eserlerde bu çatışma çok kere esere adını verecek ölçüde bir yer tutar.

Hayal ve hakikatin çatışması yukarıda bahsedildiği gibi birçok Servet-i Fünun romanında önemli bir yer tutsa da bu konuda en belirgin olanı Halit Ziya’nın bir Servet-i Fünun klasiği olan “*Mai ve Siyah*” adlı eseridir.

Mai ve Siyah, bir hayal kırıklığının romanıdır. Yazar, Mai ile hayal alemini, Siyah ile hakikatin o kat’i çehresini çizer. Tanpınar’ın tabiri ile eser devrin tekliflerini gösterdiği

gibi protestolarıyla da döneminin beyannamesidir ve Türkiye’de nesli namına konuşan ilk eserdir (Tanpınar, 1977 : 279).

Roman’ın bizim açımızdan asıl ilgi çekici yönü, Batı kültürünün etkisi ile yetişmiş gençliğin, bir neslin -Servet-i Fünuncuların- sanat, dil, edebiyat, müzik hakkındaki görüşlerinin yanısıra, geniş manasıyla hayat karşısında almış oldukları tavrı tafsilatlı bir biçimde vermesi, zihinsel anlamda içinde buldukları hayal alemine ait ayrıntıları deşifre etmesinde yatmaktadır. Gerçekten eserin yazarı da, böylesi bir çaba için romanını yazmıştı:

“O zamanın yaşayışından, yönetiminden, ülkede soluklanan zehir dolu havadan, acı çeken hastalıklı bir genç; kısacası dönemin bütün hayal kurucu yeni kuşağı gibi bir talihsiz (genci) betimlemek-dile getirmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir derinlikle çırpınsın ve bütün düşlerinin, parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi, silinip uçtuğunu görünce o da gidip kendisini -ölmek için saklanan bir kuş gibi- karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat düşlemesi olacaktı ve bunların arasından bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, sonunda bir kovukta sinip can verecekti. Mai hayaller içinde yaşamak için yaratılmışken, Siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı (Uşaklıgil, 1987 : 517).

2.4. Servet-i Fünun Edebiyatı’na Yönelen Eleştiriler

2.4.1. Dışarıdan Gelen Eleştiriler

Servet-i Fünun Edebiyatı ortaya çıktığı 1896 yılından, derginin işlevinin sona erdiği tarih olan 1901 yılına kadar edebiyat dünyasının sürekli tartışma odağında yer almıştır. Gerek Batı’ya ve özeldede Fransız edebiyatına aşırı bağlılıklarıyla, gerekse üslup ve dil bakımından tuttukları yolun halktan uzak bir yapı arzemesi sebebiyle ve gerekse ortaya koydukları ve idealize ettikleri bireylerin Türk toplumunun gerçeklerinden uzak olması noktayı nazarından sert eleştirilere uğramışlardı.

Onlara ilk ciddi eleştiri devrin edebiyat otoritesi konumunda bulunan Ahmet Mithat Efendi tarafından gelmiştir. Ahmet Mithat Efendi'ye paralel olarak karşı çıkan bazılarına göre onlar dinsizdi ^(*) ; bazılarına göre ise onlar gavurdu; daha kültürlü olanlara göre sosyalist, ya da anarşisttiler. Daha insafılı olanlardan birisi sert bir sosyalizm düşmanı olmakla birlikte, yeni kuşağı da destekleyen Ahmet Mithat Efendi bunlara dehri sözcüğü kadar halka yabancı, fakat Arapça değil Frenkçe bir ad taktı : Dekadanlar! (Köksüzler, Yabancılaşmışlar). Ahmet Mithat, Sabah gazetesinde yayımlanan "Dekadanlar"^(**) yazısında (1 Mart 1313-1897) yenilikçilerin yazdıklarını anlayamadığından söz ederek, onları dili "berbat" etmekle suçluyordu :

"Böyle şey mi olur? Biz lisanı sadeleştirilim derken bunlar bir kat daha berbat ettiler. Bu ne lisan? Bu ne tabir? Veysi'ye, Nergisi'ye rahmet okutuyorlar! Şu herifler?... Acele etmeyiniz efendim! Bu hiddet ne ya! Veysi'ler, Nergisi'ler zaten müstehak-i rahmettirler. Bunları onlara kıyas kabil midir?" (Özkırımlı, 1984 : 354).

Otorite mevkiinde bulunan bir şahsın bu doğrudan tavır alışı Servet-i Fünunculara karşı olanların ekmeğine yağ sürüyordu doğal olarak. Mesele, artık onların edebi üsluplarının ve dile getirdiklerini yapaylığı da aşarak kültürel ve dini bir muhteva kazanmış, Servet-i Fünuncuların bedbin, pesimist ve aşırı Batıcılığına da tepkilerin doğmasına sebep olmuştu.

Ahmet Mithat Efendi'nin başlatmış olduğu Dekadanlar tartışmasına birçok edebiyatçı da katılmıştır. Bunlardan en etkililerinden birisi de Mehmet Celal'dir. Mehmet Celal, eleştirisinin odağına Servet-i Fünun nesline hakim olan yapaylık ve köksüzlüğü koyarken, yapmış olduğu hiciv ağırlıklı tenkitleri özetle şu noktalarda yoğunlaştırılabilir : Kelime ve

(*) " Babıali'den başlayarak bütün hükümet daireleri görevlileri, alıştıkları edebiyattan başka bir yazı ile, Devlet bürolarında kullanılan resmi dile hiç benzemeyen üslupla meydana çıkmaya çalışan bu genç ve genç oldukları için kendilerinden çekinilmesi gereken gruba karşı idi. Saray uyamak ve araştırmacı gözünü dikmiş duruyordu. Ondand esinlenen ve (vüreklenen) bütün elemanlar fırsat kollayarak ne zaman bir külâh kapma nedeni çıkacak diye pusudaydı. Bütün medrese, tekke dünyası bu genç grubu sadece düşünce ve dil geleneklerin günahlısı değil, aynı zamanda inanç ve iman alanlarında dinsizce bir devrimin öncüleri olarak görünüyorlardı". (Halit Ziya Uşaklıgil, Kırkvıl, s.459, İstanbul 1987.

(**) Bu devirdeki Dekadanlık tartışmaları için bkz.: Birol Emil, Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi, İstanbul 1959, İ.Ü. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edeb. Bölümü Mezuniyet Tezi, s.565.

terkiplerin kullanımında yanlışlıklar, imla bozuklukları, edebi zevk ve kültürden mahrumluk, gayr-i milli olma yani alafrangalık, müstehcenlik, kendi edebiyatımızdan haberdar olmadan Fransız yazar ve eserlerini taklide yeltenmek (Andı, 1993 : 141).

Mehmet Celal'e göre bu gençler, "Mâzideki üdeba ve şuaara`yı kiram"ın eserlerinden çıkarılmış "kavaid-i belagat"ı hiçe saydıkları için "muvazene-i edebiye"den mahrumdurlar. Eserlerinde yerli yersiz kullandıkları "müzeyyen, mukaffa, mutarra, musaffa, mutantan, mülevven, müşemmeş, muşâ'a', muattar" gibi tuhaf sıfatlar ve "âh, oh, ve, pardon, monşer, süje, plan, dramatik, poetik..." gibi "elfaz-ı garibe-i dekadaniyye" de onların sun`iliklerini göstermektedir.

Mehmet Celal; Servet-i Fünuncuların Fuzuli, Ruhi, Baki, Galip gibi büyük divan şairlerimiz yerine Fransız edebiyatını kendilerine örnek almalarını ve Fransız şiirlerini taklid etmeye çalışmalarını yanlış bulur :

"Sen neredesin Allah için ey Hazret-i Baki.
Mersiyevi, şirin gayeliyyâtını attık.
Victor Hügo'nun zevkine olduk da mülaki.
Sonra oraya bir dekadani parçası (!) kattık.
(...)
Siz gittiniz ey şanlı hünerverleri dehrin
Bizler hezeyanlar, Dekadanlardan usandık.
Göçtü edebiyât-ı zeka-perveri dehrin.
Zira ki ziyan ortada bilmem ne kazandık?"

Yine Mehmet Celal'in Hüseyin Cahit ile olan polemiği esnasında, Hüseyin Cahit'in "Hayat-ı Muhayyel" adlı eserinden iktibas ettiği "gayet-i bir hiçlikten ibaret olan hayat" fikrinden hareketle, Celal, bu gençlerin "felasife-i İslamiyyeden" ve "âsar-ı şarkıyye"den behreyab olmayıp onun yerine eserlerinde Büchner'den, Schopenhaur'dan bahsettiklerine dair tenkitlerini şu yolla sürdürür :

"Aman kardeşim! 'Ümmet' sulh zamanında eli yatağında olan halis Türkler, mübarek Müslümanlardır. 'Buchner'in karileri, Bourget'in tabileri değil' -"Hayatın gayesi "hiç" olur mu, veyahut olmak ihtimali var mıdır? (...) Aman yarabbi! Ulum-i diyniyyeyi

okumadan, felasife-i İslamiyyenin bir tek eserini bile gözden geçirmeden “hayat”ın bir “hiç” olduğuna katiyetle kanaat eden bu cahil kullarına bahş-ı hidayet buyur, yoksa “yevme lâ-yenfe’u’da” halleri yamandır! Orada ne “dekadan” isterler ne kakavan! Orada ne Buchner aranır, ne Voltaire... Yevme lâ-yenfe’u’da kalb-i selim isterler (Andı, 1993 : 144-152).

Hiç kuşkusuz eleştirinin dozu kaçmakla beraber bu nesle izafe edilen suçlamaların belli bir meşruiyet zemini de yok değildi. Eserlerinde dile getirdikleri temalar (toplumdan kaçış, bedbinlik, hayal alemlerinde yaşamalar, radikal Batıcı tavırlar) idealize ettikleri bireylerle Servet-i Fünuncular yaşamış oldukları toplumsal realiteye bir hayli uzak kalmışlardı.

Belki de farkında olmadan dışarıdan, özellikle Fransız edebiyatından, yalnız şekil almak gereği ile karşı karşıya iken onlar, bu eserlere nüfuz eden ruhu da almışlardı. Halit Ziya’nın tabiri ile “Avrupa edebiyatının türlü çeşit aletlerini ve edevatlarını alırken, bunları tutan parmaklarımızın o boyalarla boyanmaması mümkün değildi” (Ünaydın, 1972 : 57).

Gerçekten de parmaklarına bulaşan Batılı formlar, onların ruhlarına kadar sirayet etmiş, ürettikleri, idealize ettikleri bireyler hep başka dünyaların rüyalarını görmüşlerdi. Gerek şiirlerde ve gerekse romanlarında, çoğunlukla milli seciyeden mahrum, halka yabancı ve yabancı kültürlerin yarattığı “marazi” tiplerle karşılaşırız. Öyle ki üretilen bireylerin belli bir taklid ürünü olarak doğmuş olmaları, hemen hemen kahramanları ne Türk, ne de Batılı olmayı bahşedemeyecek kadar yapay kılmaktadır: “Roman bu devirde tamamen yayılmış ve gelişmiş olmasına rağmen, Edebiyat-ı Cedide’de ‘ne Türk ne Avrupalı’ bir ucubedir” (Güvemli; 1936 : 365). Bu iddia Türk düşününde daha ilk başlardan beri kullanıla gelen bir eleştiri noktasıdır. Servet-i Fünun muhalifi Namık Kemal’in oğlu Ali Ekrem’in Halit Ziya’nın eserlerine yönelttiği eleştiride söylediği : “Halit Ziya’nın eserlerinde tasavvur ettiği şahıslar, şahsiyetler ahlak ve vasıflar bakımından hiçbir ülkenin insanlarına benzemez. Belki pek az, o da belli ölçüde olmak üzere kuklaları andırır” (Ünaydın, 1972 : 299) görüşü daha sonraları bu edebiyat mensuplarının eserlerini kritik

eden bir çok düşünür ve edebiyatçı için adeta ortak bir konsensüs zeminini oluşturmuştur. Servet-i Fünun bireylerinin yapay ve köksüzlüğüne işarette bulunan Nurettin Topçu'nun değerlendirmesi de aynı noktaya atıfta bulunmaktadır :

“Fikret”le Halit Ziya ve diğer Servet-i Fünuncular, Türk sahnesinde aşk piyesleri oynayan Ermeni kızlarını andırıyordu. Anglo-sakson ve Rus romancılarının yaptığı psikolojik realizm, bir çokları tarafından taklid edildikçe ruhsuzlaşıyor. Bizim realitemiz gibi, bizim psikolojimiz de bize göredir” (Topçu, 1978 : 127).

Şüphesiz ki edebiyatımızda Batı öykünmeciliği yalnızca Servet-i Fünun ile başlamamıştı. Tanzimat romancılarından başlamak üzere belli akımlara, belli modellere öykünüldüğü bilinmektedir. Ancak bu öykünmenin boyutları Servet-i Fünun edebiyatı ile yeni bir çehre kazanmıştır. Servet-i Fünuncular, anlatımından kişilerin çizilmesine, olayları yorumlayışlarına varan bir çizgide Batılı epistemolojilerle bütünlük kurmaya, kahramanlarının umud ve umutsuzluklarını Fransız toplumunun zihinsel önderlerinin önerileri ile tahlil etmeye çaba sarfetmişlerdir. Bir Ahmet Cemil'in hayal dünyasını süsleyen Fransız şiirleri, Batı müziğini içselleştirmiş ve onunla duygusal derinliğe ulaşabilen Nihal, hep böylesi çabaların ürünüdürler.

Eser isimlerinden roman kahramanlarına varan çizgi, temalarıyla birlikte Fransız kokmaktadır. Robert Finn'in deyimi ile bu romanlar, “İstanbul'da geçen Fransız romanlarıdır” (Finn, 1984 : 210). Entelektüel mirasını reddeden ve yeni bir epistemolojiye bağlanan bu neslin tipleri hep yabancı romanları çağırır. Roman isimleri bile onlardan devşirilmiş izlenimi verir. Stendhal'ın “*Kırmızı ve Siyah*” romanı sanki karşımıza “*Mai ve Siyah*” olarak çıkarır. Üstelik sadece isimlerle kalırsa: Flaubert'in “*Madam Bovary*”sini karşımızda *Aşk-ı Memnu*'nun Bihteri olarak görürüz (*) . Kadın-

(*) Halit Ziya'nın “Hikaye” isimli risalesinde Flaubert'in “*Madam Bovary*” adlı eserinin kadın kahramanı Emma Bovary hakkında serdettiği görüşleri bizi ister istemez *Madam Bovary-Bihter* ilintisine götürmektedir. Burada Halit Ziya'nın bu tipten oldukça etkilendiği açıktır :

... “*Madam Bovary*” hikâyelerde tesadüf olunan fahişeler gibi fuhuşlarından başka bir şeyleri görünmeyen kadınlardan değildir. Onu tetkik etmekle insan namuslu bir kadının kalbinde fuhşun nasıl tevessü ettiğini, nasıl bir takım ahval ile bir ejder kesilerek hissiyat-ı ismeti yuttuğunu görür; bedbaht bir zevcenin kalbinden çıkan feryatları, saf bir kadını çirkâb-ı fuhşa atan ye'leri müşahade eder; piş-i nigahında bir hayat döner, bütün o elvah-ı hissiyat nazarında teccüm eder; bir kadının en hususi

erkek ilişkilerini işleyen romanlarda Osmanlı içi ilintiler üzerinde durulmuş, kadın-erkek ilintileri zorlanmış. *Aşk-ı Memnu* gibi akrabalar arası çelişkilere ve ilintilere yönelinmiş, dış kalıpları gibi, romanlarımızın özü de, sadece yerli adlar taşıyan yabancı insanların özentili serüvenlerinden ibaret kalmıştır :

“İşte bu, “ısmarlama insan” telakkisi koskoca Halit Ziya’yı bile heba etmiştir. O değerinde bir roman ustasının, Fransız romanlarında okuduklarına benzeyen insanlar bulmak derdi ile harcanması; yanbaşında süzülüp giden “Gerçek Hayatlar”ı görememesi ne talihsizliktir! Türk kadınına, Türk erkeğine bakmaya bile yanaşmamış, Emma Bovary’ler, Julien Sorel’ler bulmak ümidiyle üç-dört soysuz konağın kapısını aşındırmıştır. Bulabildiği Bihter’ler, Behlül’ler ise zaten yokturlar ki yaşasınlar” (Kabaklı, 1953 : 4).

Gerçekten de bu eserlerde belli bir çevre, o da Batılı tarzda yaşamlarını sürdüren elit, üst tabaka İstanbul eşrafının hayatlarını gözlemleriz. Kuşkusuz bu da bir değer ifade etmektedir. O devir İstanbul sosyetesinin hayatı ve dünyaya bakışını verme açısından önemli belgeleri içermektedir bu romanlar. Ancak edebiyatçının biraz da topluma ve milletine karşı sorumluluğu da yok mudur? Milli ruh, milli bir şahsiyet eserin evrenselliği içinde zaruri değil midir? Servet-i Fünuncular bu soruları katı bir evrenselci yaklaşımla geçiştirmişlerdir.

Dünya edebiyatına mal olmuş büyük eserleri değerlendirirken ifade ettiğimiz gibi bir eseri evrenselleştiren hususiyetlerin başında o eserin taşıdığı milli karakter gelir. Bugün için bize kadar intikal etmiş bu eserlerin evrenselliklerini sağlamak için, yazarları bir başka toplumun rüyasını görmeye özel bir çaba harcamamış; kendi ruhunu, milli formunu eserinin adeta her sayfasına nakşetmiştir. Oysa ki bir “*Aşk-ı Memnu*”, bir “*Salon Köşelerinde*”, bir “*Eylül*” Türk kimliğinin hangi boyutlarına aittir? Bu soru elbet genişletilerek ve muhtevalandırılarak sorulabilir.

Tanpınar’ın deyimi ile Servet-i Fünun nesli, kapalı bir sanat çevresinde yaşadı. Kendi atölyelerinde yaptıkları dil ile realiteyi bulmaya çaba sarfettiler. Ancak sokağa yabancı

ahvâl-i hissiyatına, en amîk garâibi ruhuna vakıf olur”. Halit Ziya. Hikaye. Vatan Kütüphanesi, İstanbul 1307.

kaldılar. Oysa ki nerede bir edebiyat başlasa, orada sokak ile yazı masasının birleştiği görülüyordu. Malherbe sokağı dinler, Dickens sokağı edebiyata sokar. Puşkin'de de sokağın anahtarı vardı. Bu sihirli anahtar hiç bir zaman Halit Ziya'nın eline geçmez (Tanpınar, 1977 : 277).

İsmail Habib'e göre de Servet-i Fünun eserleri toplumsal yapımızı aksettirme açısından son derece başarısızdırlar :

“Şüphesiz o romanların en büyük bir kusuru, yalnız üsluplarıyla değil yarattığı şahsiyetler noktasından da tam manası ile milli birer roman olamayışındadır. Türk milletinin cevheri nedir? Türk milleti umumi seciyeleri itibari ile hangi vasıfları gösteriyor? Türk saffeti, kahramanlığı, hıçkırığı; Türk adetleri, meyelanları, hususiyetleri, Türk halkının yaşayışı, Türk vatanının manzarası; Türk şehrinin hali, Türk köyünün melali, Türk'teki o deruni, o vakur, fakat derin bir girdap gibi homurtusu işitilmeyen sessiz ızdırıp... Halit Ziya'nın romanı bunların hiçbirini aksettirmedi. En kıymetli romanları mensup oldukları cemiyetin canlı bir in'ikası, bazen tarihten bile muhim bir vesika telakki edenler; Halit Ziya'nın romanlarında Türk milletini görmek isterlerse bulamazlar” (Sevük, 1940 : 306).

Servet-i Fünun edebiyatına yöneltilen eleştiriler, salt onların toplumsal davalara sahip olmaması ve toplumsal yapıya yabancı ürünler vermeleri ile de sınırlı kalmamıştır. Bütün bunlara rağmen; ürettikleri eserlerinde de son derece elit ve estetik bir çevre ile sınırlı olmaları, toplumsal yapıların sadece küçük bir kesimini büyüteçleri altına almaları da eleştiri konusu olmuştur. Romanların hemen hepsi yalıların, köşkların lüks dünyasında, üst sınıf bireylerin arasında geçer. Dizi dizi hizmetçileri, sandalları, arabaları vardır bu kişilerin. Evlerinin içine hakim olan ton Batı modasıdır. Her şey Batı modasına göre dizayn edilmiştir. Hatta batılı bir gözlemci olarak görülebilecek Fransız mürebbiyelerini dahi hayrette bırakacak kadar yalılar, köşklar Batılı tarzlarla tefriş edilmiştir (*) . Romanlara hakim olan bu tavrın hiç kuşkusuz yazarların sınıfsal kökeni ile de derin

(*) Aşk-ı Memnu romanının Fransız mürebbivesi Matmazel de Courton'un Adnan Bey'in yalısına gelirken bir Türk evi göreceği umudu eve gelir gelmez sükut-u hayale uğrar. Binbir Gece masallarının doğu imajı yerini tam anlamıyla Fransız zevkine bırakmıştır. Burada ilginç olan yazarın bir Fransız'a dahi hayranlık uyandıracak boyutta batılı olduğumuzun altını biraz da aşağılık duygusu ile çizmesidir. Bkz. H.Ziya Uşaklıgil, “Aşk-ı Memnu”. sh. 64. 1939.

bağları bulunmaktadır. Servet-i Fünun neslinin teşekkülünden bahsederken, belirtildiği gibi bu devrin yazarları batılı tarzlara yüzlerini dönmüş, geleneksel olanla göbek bağlarını ikiliğe (düaliteye) düşmeksizin kesmiş, zamanın imkanları dahilinde oldukça konforlu bir hayat sürmüş bireylerdi. Sözgelimi bu ekolün bizce en önemli ismi Halit Ziya, alafranga muhitlere girip çıkmış, bankadaki ve Reji idaresindeki memurluğundan dolayı yabancılarla sıkı fıkı ilişkiler içinde olmuştu. Kuşkusuz kurduğu bu dostluk ilişkileri, onların hayat tarzlarını yakından görmesine sebebiyet verdiği gibi, kendisi de az çok onlar gibi yaşamaya özen gösteriyordu. Dadılar, halayıklar, lalalar arasında büyüyen Halit Ziya, orta halli ve yoksul halkı pek tanıyamadı. Aşağı tabakayı ancak konak hizmetçilerine bakarak görmek istedi (Kabaklı, 1994 : 217). Üstad'ın toplumsal sınıfların alt katmanlarına eğildiği eserleri de bulunmakla birlikte (Kırık Hayatlar romanı gibi) genel tavrı yukarıda zikredildiği doğrultuda belirlemiştir. Konularında ortaya koyduğu aşırı estetik ve Bancı tavrı, onun roman kahramanlarına da sirayet etmiştir. Bu kişiler büyük bir çoğunlukla Batılı yaşam tarzının kaleleri konumunda olan Beyoğlu, Boğaziçi, Adalar gibi zengin ve çağdaş semtlerde yaşarlar. Çalışma ve iş kaygıları da yoktur. sadece aşkı, giyim kuşama, eğlenmeyi düşünürler. Hatta çalışmayı küçümserler, hemen hepsi iyi bir eğitim almış, Batı dillerine vâkıf kişiler olup zaman zaman Avrupa'ya gitmiş kimselerdir. Çocukları için en ehil eller Batılı mürebbiyelerdir. Ev dekorlarını tamamlayan “olmazsa olmaz” parçalarından olan piyano bir süs olmanın ötesinde bir fonksiyon icra eder. Roman kişileri, Batı müziğine oldukça vakıf kimselerdir. Tanzimat romanlarının gülünç züppelerinin biliyormuş gibi davranmalarına kıyasla bu roman tipleri gerçekten bilmektedirler. Batılı formlar belli bir içselleştirmeye uğrayarak onların ruh dünyalarına yansımıştır. *Aşk-ı Memnu*'nun narin genç kızı Nihal için mürebbiyesi Matmazel de Courton'un kullandığı ifadeler ilginçtir: “Bilir misiniz, bu altı senede olmayacaktı, derdi; fakat bunda ne benim, ne kendisinin meziyeti vardı; bu kızın parmaklarına Rubinstein'in ruhundan bulaşmış olacak” (Uşaklıgil, 1939 : 77). Genç kız, Batılı müzisyenlere taş çıkarırcasına piyano çalabilmektedir.

Ancak bütün bunların ötesinde, bu eserlerin salt üst tabakayı canlandırdığı eleştirisi bir yana bırakılırsa, bu eserlerin ele aldıkları çevre konusunda oldukça realist bir tavır içinde olduğu da söylenebilir. Dar bir çevreyi yansıtmış olmasına rağmen gerek *Mai ve Siyah*

romanı. gerekse *Aşk-ı Memnu* ve gerekse diğer Servet-i Fünun eserlerinde kendilerini çevreleyen sosyal hayattan olsun, bazı kuvvetli sahneler, hatta bazı yaşam ve toplum sorunlarına da eğildikleri inkar edilemez. Bu devrin önemli ismi Halit Ziya'nın da sonradan belirteceği gibi; O'nun eserlerinde tecessüm etmiş olan bir kısım kahramanlar, o çağlarda ki İstanbul havalarını teneffüs eden, gerçek şahsiyetlerdir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanındaki Ahmet Cemil tipi, *Aşk-ı Memnu*'daki Firdevs Hanım, Behlül tiplerini o yılların İstanbul'unda yaşayan bazı tiplerin benzerleridirler. Halit Ziya Bey'de bahsedilen bu iki eserin teşekkülünde, kendisine önemli ölçüde yaşadığı sosyal çevrenin yardımcı olduğundan söz etmektedir :

“*Mai ve Siyah* romanına gelince; bu büyük bir yankı yaptı. Bir bardak su içinde bir fırtına... Bunun için birçok nedenler vardı. Herşeyden önce bu hikaye basın, edebiyat ve şiir hayatına ilişkindi. Yakından gözlemler üzerine ortaya gelmiş bir belge değerindeydi. Birçok kişiler, Bâbüali caddesinde hergün görülen yüzlerdendi” (Uşaklıgil, 1964 : 631).

Aşk-ı Memnu romanının hangi şartlar altında yazıldığı ise şu şekilde açıklanıyor : *Aşk-ı Memnu* ne gibi etkiler altında ve nasıl yazılmıştır? diye. Bunun yanıtı biraz zor. Bilirsiniz ki bir şiir parçası, hikaye konusu belli bir kaynaktan gelen bir etkinin, yalnız bir tek etkinin ürünü değildir. Bir hava esintisi bir çok karışık yaprakları savurarak şuraya buraya dağıtır, bunlardan bir kümeyi bir yana atar... İşte sanatçının gözüne, belleğine ilişen izlenimler bunlardır. Bunlardan bir toplam çıkarmak onun eczasını birbirine ekleyip yapıştırmak, ona bir biçim vererek türlü öğelerini ipliklerle bağlamak için etkinliğe geçen asıl sanatçının hayalidir, renk renk taş parçalarından bir levha çıkarmak gibi bir iş. Bu işin sahibi, etmeni imgelemdir. *Aşk-ı Memnu* yazılırken İstanbul'un belli çevresinde, özellikle Boğaziçi'nde Melih Bey takımını andıran aileler vardı. Nitekim bugün de öyledir. Yazar bunları uzaktan yakından bilir ve tanırdı. Hayalinde birikmiş karmakarışık izlenimler vardı. Bunları billurlaştırarak bir toplam çıkarmak için imgelemine kamçılama yeterdi. Bu, demek değildir ki *Aşk-ı Memnu* gerçekte var olan bir takım yüzlerden kopya edilmiştir. Eserde birçok kişiler vardır. Bunlardan hiçbiri belli bir takım kişilerin benzeri değildir. Ama genel toplamıyla birçok kişilerden eğretilenmiş dağınık eczadan bileşen bir varlıktır. Doğruluğu da bundan ibarettir. Örneğin eserin başlıca kişilerinden biri olan

Behlül, benim özelliklerini tanıdığım bir-iki belki üç gençten toplanmış bir gençtir. Filan ve falana az çok benzer, ama yüzde yüz filan değildir. Firdevs hanım ve kızları, hele Nihal ve babası, bunlar da öyle... Olaya gelince! O bütünüyle hayal ürünüdür” (Uşaklıgil, 1964 : 631-632).

Kuşkusuz bu insanlar, belki toplumun, geniş zümrelerini temsil eden karakterler değildi. Fakat ülkede yeni yeni beliren bu küçük zümreler, matbuat ve salon hayatına mahsus simalardı ki, bunların romanlarca tescil edilmesi yalnız Türk edebiyatı adına değil, Türk sosyolojisi namına da başlı başına bir talihtir.

Servet-i Fünuncular kendilerine yöneltilen bu eleştirileri edebi ekol devam ederken polemik metotları ile karşılıklı hakaretlerle atlatmanın yollarını tutuyorlardı. Ahmet Mithat Efendi'nin “Dekadanlar” yazısına oldukça sinirlenen Tefvik Fikret “Timsal-i Cehalet” adlı bir şiir yazarak, Ahmet Mithat Efendi'yi “süpürge sakallı” diye tahkir ederek üste çıkmanın yolunu aramıştır. Ancak devir sona erip, II.Abdülhamid devrildikten sonra Servet-i Fünuncular kendilerine yönelik eleştirileri daha reel bir zeminde cevaplamaya gayret ediyorlardı. Öncelikle onların “mili olamadıkları” ithamına cevap bulmak gerekiyordu. İlk söz de Halit Ziya Bey'e düşecekti :

“Bizlere yöneltilen kusurlardan başlıcası, yazılarımızın bütünüyle Batı çeşnisinden olmasıydı. Bu kusuru bir kez bulduktan sonra artık bize o zamanın özellikle ortaya sürdüğü deyimlerden birini (frenksever anlamındaki) “Efrençperest” sanını yapıştırmakta gecikmediler. Hele biz romancılar Ulusal değildik. (Ulusal anlamına gelen) Milli deyiminin yanlış anlaşılışı ve uygulanışı o zamandan başlamıştı. Yetişirdi ki bir roman yazan yazar, kişilerini bir kezcik olsun Türk olmayan ortamdaki ve elemandan almış olsun. Bu bağışlanamaz günahı işleyince artık o, kalemını tümüyle kendi ülkesinin gelenek ve göreneklerine, ülkesinin insan tiplerine adasa bile eski anısını silmeyi başaramazdı.

Bu suçlamayla karşı karşıya kalan özellikle bendim. Bu arada öykülerimden biri “Bravo Maestro”, bana bir kez “Milli yazmamak” suçunu yüklemeye yettikten sonra, adlarını

burada yinelemeye gerek görmediğim bütün öteki takım takım öykülerde hep çevreler ve kişiler Türklükten alınmış olduğu halde bunlardan hiçbiri “Bravo Maestro”yu sürekli yüzüme çarpılmaktan alıkoymadı” (Uşaklıgil, 1987 : 537).

Yine Üstad’ın Ruşen Eşref Ünaydın’la yapmış olduğu bir mülakatta bu “mili olmama” ithamına cevap teşkil eden açıklamalarıyla karşılaşyoruz. Yazar bu söyleşide kendilerine izafe edilen bu ithamın, biraz da dönemin siyasi idaresine karşı kendilerini gözden düşürmek isteyen rakip edebiyatçıların karalayıcı tutumundan ileri geldiğini belirterek kendisini savunmaya çalışır. Ancak yine de kendilerinin böyle bir görüntü verdiklerini de itiraf etmekten çekinmez. Dahası bu millilik meselesine farklı bir boyutla bakmak dahi ister :

“Bir edebiyatın mutlaka falan veya filin bayrağa sarılmış olması mı lazımdır? Bunların dışında bir de insanlık edebiyatı yok mudur ki, herhangi bir milletin diline çevrilirse çevrilsin, ayrıntıya özgü bazı özelliklerini bir yana bırakırsak, sanki o milletin dilinde yazılmış gibi insanlık edebiyatının bütününün malı olmasın?...” (Ünaydın, 1972 : 58).

Akımın bir başka sözcüsü Hüseyin Cahit’e göre ise Servet-i Fünun Edebiyatı’na yöneltilen “sun’ilik ve gayr-i millilik” ithamının sebepleri devrin istibdad idaresinde aranmalıdır :

“Bu edebiyat için şimdikiler : “sun’idir, Türk hayatına temas etmiyor” diyorlar. Zannederim doğrudur az çok. Fakat bu, Türk hayatına temas etmek lüzumunu bilmemekten ileri gelmiyordu. Tercümelerimiz de, nazariyelerimiz de gösterir ki, bizler edebiyatın yerli olmak lüzumunu anlamayacak görüşte ve yapıda olan kimseler değildik. Fakat sansürü düşünün” (Ünaydın, 1972 : 92).

Oysa ki ekibin bir diğer müntesibi Mehmet Rauf, bu görüşleri nakzeder bir tavr ile şu noktaların altını çiziyordu :

“Memlekette edebi hayatın fikdanından hükümet değil, ancak halkın cehaleti mesul olduğunu anlamıştım. Öyle ki eğer halk lakayd olmasaydı, en sıkı bir sansüre rağmen bile eserlerimiz bizim o kadar rağbet celbetmiş olan Edebiyat-ı Cedide Kütüphanesi'nin ilk gördüğü rağbeti o vakit bile yüz kere aşmak lazım gelirdi” (Rauf, 1997 : 81).

Ortaya sürülen “sansür” mazeretinin ne derece geçerli olup olmadığı yine dönemin takipçisi olan diğer edebiyatçıların sorması gereken bir sorudur kuşkusuz. Refik Halit Karay, Servet-i Fünuncuların “yetiştığımız zaman böyle milli eserler vücuda getirmemize engeldi” savunmasını pek inandırıcı bulmadığını söyler :

“Bu doğru olamaz. Çünkü aynı senelerde neşredilmiş öyle hikayeler var ki, bugün bizim istediğimiz, beklediğimiz tarzda gayet yerli, yani bizdendir; (pittoresque)tir, demek isterim. Evet pittoresque yazılardır. Mesela Mehmet Rauf'un “*Küçük Remzi*”si, “*Eyüp Yolu*”; Halit Ziya'nın “*Mahalleye Mevkuf*”u ve böyle daha birkaç tanesi gibi... Değil mi? Demek ki bu adamlar, tekniğini kavradıkları Fransız edebiyatından o tarafı aldıkları gibi bizden de bizim ruhumuzu alsaydılar, Edebiyat-ı Cedide o zaman, bundan sonra gelecek olan edebiyatın başlangıcını meydana getirmiş olabilirdi. Ve bu adamlar isteseydiler bunu yapabilirlerdi” (Ünaydın, 1972 : 232).

Sansür meselesini kendine eksen alan bu savunmaların pek tutarlı olmadığı ortadadır. Devre kimliğini veren II.Abdülhamid idaresinin 1908'de devrilmesi ve Meşrutî idareye geçilmesinin akabinde Servet-i Fünun neslinin büyük oranda bir suskunluğa yönelmesi; aslında sansürün Cemil Meriç'in tabiri ile “*şahane bir mazeret*” olduğunu ortaya koymaktadır (Meriç, 1980 : 183). Gerçekten de devrim'den sonra Edebiyat-ı Cedideciler sanki sadece o dönem için yaratılmışlar gibi bir tavır içinde bir müddet suskun kalmışlardı. Ali Kemal'in veciz ifadeleri ile söylenirse :

“Vakta ki Meşrutîyet ilan olundu. Servet-i Fünun ileri gelenlerinden bilgi, kültür ve sanatlarından memleketimiz ne gördü? Fikret'i o yüce, o müstesna Aşîyan'ında, şehitliğinde bırakınız. Siyaset ve edebiyat sahasında öbürlerinin halini ancak bir kelime ile ve hakkıyla vasıflandırabilirsiniz; o da en derin manasıyla : Sükut!” (Ünaydın, 1972:299).

Gerçekten de istibdat idaresinin sona ermesine rağmen edebi tavrıda bir dönüşüm yaşanmıyordu. Yine aynı temalar işlenmeye devam ediyordu. Hep aşk, hep kadın terennümleri edebi metinlere hakim tarzda sürüp gidiyordu. Bu konuda ızdırabını gizlemeyen Raif Necdet, üstadların suskunluğuna gençlerin ise sevda peşinde koşmalarından hayıflanarak inhitat-ı edebiyat (edebiyatın çökmesi) meselesine yoğunlaşan ifadelerle sorular soruyordu :

“Edebiyat, içtimai hayatın -san’atkarane bir tarzda- fotoğrafını almak; sonsuz ızdıraplar ve sefaletler içinde koşan beşeriyete bir nefha’yı suskun ve teselli, bir reşâşe-i itimâd ve emniyet serpmek hüneridir”. Gençlerimiz “Fransa’nın hevaperest, müptelayı zevk ve ihtiras, laubali, üryan ve egoist muharrir ve şairlerini değil, samimi, nezih, hakikatbin, fazilet ve adalete meclup, mütefekkir şairlerini ve filozof ediplerini takdir ve taklid etmelidir” (Meriç, 1980 : 184).

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun hareketine yöneltilen ithamların belki bazıları, edebiyat ekolleri arasındaki çekişmenin doğal birer sonucu idi. Ancak gerek Ahmet Mithat’ın ve gerekse daha sonradan ortaya konulan eleştirilerin odağını oluşturan toplumsal gerçekliğimizi yansıtmama, yabancı bir epistemolojiye bağlılığın doğurduğu köksüzlük birer vakıa idi ve bu gerçeği oluşturan asıl faktör devrin şartlarından ziyade büyük ölçüde bu kuşakla başlayan radikal batıcı tavırların artık önü alnamaz bir biçimde ülke aydınına sirayet etmesinde aranmalıdır. Kuşkusuz bu sadece edebiyat ile sınırlı kalmamıştır.

Aslında yaşanan olaylar Tanzimat zihniyetinin bir evriminden başka bir şey değildir. Tanzimat döneminde Batı edebiyatı türleri olan tiyatro, roman, hikaye gibi nevilere yalnızca şekil olarak az çok yerli formlar giydirilmeye çalışılıyordu. Oysa ki Servet-i Fünun hareketi ile birlikte Batı’dan alınan edebi türler, içerik itibarıyla de taklid edilmeye başlanılmış, bunların yerli formlarla bir uyum arz edip etmemesi ciddi bir sorun doğurmamıştır. Tanzimat neslinin Batıya yönelmesi daha çok bir Devlet politikası iken, olay Servet-i Fünun devrinde Devletin resmi uğraşısı olmaktan çıkmış, belli oranlarda toplumun belli kesimlerinin de meselesi olmaya başlamıştır (Turhan, 1987: 188).

2.4.2. Servet-İ Fünun Edebiyatı'nda Özeleştiri

Servet-i Fünun'a dış çevreden yönelen eleştirilerin ötesinde zaman zaman kendi kendilerine de özeleştiri buldukları görülmektedir. Daha edebi hareket varlığını sürdürdüğü yıllarda bu eleştiriler yöneltildiği gibi, kimi Servet-i Fünun müntesibi yazarlar daha sonraları yaptıkları değerlendirmelerle de tuttıkları edebi yolun belli başlı açmazlarına işaret etmişlerdir. Aslına bakılırsa onlara muhalif çevrelerden gelen sert eleştiriler, onların daha gerçekçi bir biçimde kendilerini sorgulamalarını engellemiştir. Ancak, buna rağmen oldukça kapsamlı ve cesur bir özeleştiri yaptıklarını söyleyebiliriz. Özellikle Mehmet Rauf'un Servet-i Fünun Mecmuası'nda yazdığı edebi eleştiri yazıları ile, Ahmet Şuayb'in Edebiyat Sohbetleri serisinde ve Tevfik Fikret'in kimi yazılarında buna işaret eden epeyce yazı ile karşılaşırız. Halit Ziya ve Hüseyin Cahit Bey'ler ise, daha sonra yazacakları hatıralarında bu edebi ekolün kimi kusurlarını kendilerine göre açıklamışlardır.

Bunlar içinde en kapsamlı ve derinlikli özeleştiri Mehmet Rauf'un Servet-i Fünun'da yayımladığı "*Bizde Roman*" başlıklı yazısıdır. Burada Rauf, ünlü Fransız eleştirmeni Hippolyte Taine'nin "roman öyle bir aynadır ki hayat ve tabiatın bütün yüzleri orada yansır" şeklindeki görüşünü aktararak, kendi oluşturdukları eserlerde hayata ve sosyal gerçekliğe hiç de gerektiği ölçüde yer vermediklerinden yakınmaktadır. Mehmet Rauf, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarından hareketle yaptığı değerlendirmede bu tür eserlerin kendi gerçekliğimize temas etmediği sonucuna varmaktadır. "Bizi biz yapan, diğerlerinden ayıran hayatımız, içinde yaşadığımız, üzüntü ve mutluluk duyduğumuz, ezildiğimiz bu "hayat" yok. Sanat bakımından Halit Ziya Bey'in hele son romanını (*Aşk-ı Memnu*) son derece yüksek görmekle beraber, onda ulusal hayatımızın üstünde bir hayat anlatıldığı için, şu sözünü ettiğim, bizde eksikliği büyük bir kusur gördüğüm romanlar da olmadığı için işin dışında tutuyorum".

Rauf, bu noktadan sonra romancıların kimi eserlerinde ve küçük hikayelerinde pek başarılı örneklerini verebildikleri gerçek hayatımıza yönelik tarzda eserlerin yazılabildiğini

göstererek, bunun bir liyakatsizliğin sonucu olmadığını altını çiziyor ve soruyor : “Fakat niçin yazılmıyor, milli roman niçin yazılmıyor? Niçin bizde ahlak ve gerçek karakterimizle ilgili romanlar yazılmıyor? Bunu çoktan beri soruyordum ve birbirimize soruyorduk”. Rauf sorularının cevabını Fransız romanına yönelik yaptığı araştırmalar sonucu bulur :

Bizim edebiyatta sandığımız üslup meseleleri ikinci derecede önemli görülecek asıl hayatı anlatmaya ve incelemeye ve asıl romancılığa önem veriliyordu. O zaman Flaubert’in, Goncourt’un, Zola, Daudet, Maupassant’ın, bütün bugünkü romancıların romanları gözümün önüne geldi (...) En sonunda bu elliye varan eserleri yeni baştan okudum ve üzülerek tekrarladım : Bizde niçin roman yazılmıyor?

Şimdi hatırlıyorum ki Halit Ziya bir gün “biz grup tasviri yapınca artık herşey tamam, oldu sanıyordum, eserlerimizde tasvirler ne kadar çok olursa o kadar iyidir gibi geliyor, halbuki mesela Daudet’yi alsak, içinde en bayıldığımız şey böyle tasvirler değildir, hayat tasvirleridir” demişti. Hayat ... işte roman!

Bu “üstatlar” çevrelerine bakmışlar; duygulu, inceleyen, düşünen, analiz yapan kişiler imişler; insanlığın tarihini yazmışlar, zamanlarının ahlak tarihini yazmışlar, gördükleri gibi çevrelerinde varlıklar gözlerine çarptığı gibi, sınırlarını oynattıkları gibi yazmışlar. Bunda kimi çok ileri giderek hep fena şeyler yazmış, “hep fenadır” demiş; kimisi fena yönleriyle iyi yönlerini karıştırarak bir yükseklik “levhası” anlatmış; fakat hayatlarından dışarı çıkmamışlar, hayale kapılmamışlar, gerçekten ayrılmamışlar...”

Halbuki kendi eserlerine baktığı zaman Fransız romanında ön planda olan sosyal gerçekliği görememektedir. Çünkü kendi eserlerinde baştan başa hep duygusallık ve sevgi hisleri ve ruhi tecrübeler ve bireysel maceralar ön plandadır. Oysa ki hayatta sevgi, sevinç ve acılardan başka kuşkusuz çok şey bulunmaktadır. Madem ki yazar hayatı anlatacaktır, öyleyse niçin hep bu kısır ve özel düzey üzerinde oyalanıp durulmakta ve hayatın tüm boyutlarına yönelinmemektedir? Yaşadığımız çevreye ait olacak olan “ibret” vesikası romanlar ne zaman yazılacaktır?

Mehmet Rauf bu soruları sorarken gözden uzak tuttukları toplumsal gerçekliğe aslında son derece vakıf olduklarının da ipuçlarını vermektedir :

“Çevremize bakıyorum, öyle şeyler görüyorum ki, bunlarla ilgili edebiyatta tek bir harf söylenmiyor; öyle aileler biliyorum ki mahvoluyor, sönüyor, aşksız, cinayetsiz, kansız, katilsiz ölüyor; bir kayınvalide var ki, bir büyük hanım oluyor ki, bir gelini iki senede eritip yiyor, ikinci gelin yine onun elinde mahvoluyor; bütün aile eriyor da o ortadan kaldırılamayan bir canavar gibi yine keyfince yaşıyor; bir gelin oluyor ki, aşka tamamen ilgisiz nedenlerle bir aileyi yıkıyor, yerinde bir avuç kül bırakıyor. Bir genç kadın tanıyorum ki yoksulluk, açlıktan “ahlak-ı fuhşa” yem oluyor; bir genç biliyorum ki aşktan değil aşksızlıktan canına kıyıyor... Bunların birini yazmıyoruz.

Hep aşk, hep şiddetli sevgi, hep şiir ve musiki mi? Bunlar hayatımızın başka eğilimlerinden nasıl ayırdedilebilir? Hayatta aşk en üstün bir eğilim değildir, aksine başka eğilimlere en çok boyun eğen odur. Edebiyatımızda yalnız sonucunu gördüğümüz bir kötümserlik, bir kederlilik var; bunun nedenini yazmak kadar güzel bir roman alanı olur mu? Kenar mahalleler gezilse, büyük evler görülse, oralara bir bakılsa, bu fakirlikler içinde sürüklenen hayatlar yazılsa... (...)

Evlilik acıları var; düzensizlik, hesapsızlık, akılsızlık, göreneksizlik yüzünden açılan bu kadar yaralar var; toplum düzeninde yoksulluk ve yaradan başka bir şey meydana getirmeyen bir çok kötülükler var; analık, babalık, karı-kocalık ne olduğu bilinmeden, hayat nedir bilinmeden, dökülen yaşlar, ezilen zavallılar, ölen aşağılık kimseler, “kahrolan” çaresizler var.

Roman bunları yazmalı, *roman bir toplumun durumunu belirten şey olmalı; bugün Avrupa’da bütün edebiyat fenni bir biçim aldı, insanlığın düzelme ve “tedavisi” için çalışan bilginler ile beraber olarak çalışıyor, daha iyi bir insanlık, daha mutlu bir gelecek için uğraşılıyor*” (Rauf, 1964 : 634-636).

Ancak Mehmet Rauf hemen hiçbir eserinde bu sözünü ettiği “kendi sosyal gerçekliğimize” yeteri derecede önem atfetmemiş, eserlerinde daha çok bireysel mutluluk, karmaşık aşk serüvenleri gibi konulara yer verip geniş toplumsal realite yerine Batılı hayat tarzını benimsemiş elit bir kesimin sergüzeştleri ile ilgilenmiştir.

Sözü edildiği gibi Edebiyat-ı Cedide (Servet-i Fünun Edebiyatı)’ye içeriden yapılan eleştiriler, Rauf’un açıklamaları ile sınırlı kalmamıştır. Bu dönemde Servet-i Fünun mecmuasında eleştiri yazıları çıkan Ahmet Şuayb de kendi ekollerince üretilen edebi ürünleri tartışmaya açar. Ona göre sözgelimi, *Ferda-yı Garâm*, *Hayâl İçinde*, *Salon Köşelerinde*, *Hayat-ı Muhayyel* gibi eserler edebi teknik açısından güzel olmakla birlikte işlediği konular ve edebi tutumları ile belli başlı kusurlar taşımaktadır. Bir kere bu eserlerin her sayfasında can yakıcı bir bedbinlik, elemli bir ağlayış, uyuşukluk hissi, nefsanî ihtiraslar görülür. Yine o işlenen konuların belli konular üzerinde özellikle teksif edilmesinden rahatsızdır :

“Edebiyat-ı Cedide’nin fikir bediaları ve zarif havasıyla dimağlarını besleyenler bilmelidirler ki taze bir dul kadının hayalinden, mahzunâne tefekkürlerinden, bir genç kızın güzel simasından, iskarpinlerinin şıklığından başka, içtimai hayatımızı tasvir edecek pek çok zeminler vardır. Kelebekler gibi dönüp dolaşıp yine aynı çiçekler üzerine konmakta bir mana yoktur. Nihayeti “Senin için ölüyorum, bitiyorum” a münceş olan teranelerle, sırf şahsî nâmelerle arkadaş olmak takdire değer bir şey değildir. Bugün Avrupa’da, felsefede, hukukta, nutuklarda, konferanslarda, hâsılı herşeyde edebiyat vardır. Bizimse edebiyatta vukufumuz henüz pek sathidir” (Ercilasun, 1994 : 225).

Yine aynı eksen üzerinde eleştirilerini sıralayan Tevfik Fikret’e göre de Edebiyat-ı Cedide’nin kusuru, şekilden çok ruhta ortaya çıkmaktadır. Bu kusur da sağlam bir edebiyat bünyesine sahip olamamaktan kaynaklanmaktadır :

“Edebiyatımız hastadır ve bu hastalık onun üslup ve ifade yeteneklerinden değil, hayatının derinliklerinde mevcuttur. Tekmil şiirlerde, hikayelerde, tasvirlerde bir solgunluk, bir kansızlık, bir bitkinlik görülmektedir. Bu hasta çiçek hali, herşeye o kadar

işlemiştir ki her eserden bir müteverrim bitaplığı, medit bir inilti fişkırmaktadır. Şuh ve şatır mevzular bile mahiyetleriyle sanki sakin, takatsız bir şekilde ağlamaktadır. (...) Güzel güzel birçok hikayeler, tasvirler. Hayat-ı Hakikiye Sahneleri, Hayat-ı Muhayyel nümuneleri, mükemmel bir kaç roman, latif ve nâzik, bazen ulvi, mazmunsuz, nüktesiz olmakla beraber yine zarif bir hayli manzumeler... Bunların hepsinde birçok şiir, birçok sanat, birçok meziyet, fakat hepsinde aynı rehâvet, aynı fütur, aynı marazi arazlar, aynı takatsız ve cansızlık vardır” (Ercilasun, 1994 : 226).

Bu yöneltilen özeleştirilere Halit Ziya Bey de kullandıkları dil nokta-i nazarından yaklaşmaktadır. Ona göre Edebiyat-ı Cedide, Batı’ya yönelirken Doğu’nun hastalığı olan belagat ve sanatta süslemecilikten yakasını kurtaramamıştır. Halit Ziya Bey’e göre bu bir nevi hastalıktır : “Bu hastalık olayı, arkadaşlarımla bağışlayacaklarına, belki benimle birlikte dile getireceklerine inanarak söyleyeyim, yazıda süs ve sanat tutkunluğuydu. Bu tutkunluk nazımda olsun, düzyazıda olsun, yazıları fazla yüklü -sonradan bulunmuş bir deyimi kabul edersek- ağdalı bir hale getiriyordu. Öyle ki o zamandan uzaklaştıkça, hele bugün ben öz kendim bunları okurken sinirlenmekten kendimi alamıyorum” (Uşaklıgil, 1987 : 522).

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun yazarları eserlerine yön veren otoriteyi elinde bulundurmalarına ve zaman zaman oldukça kapsamlı bir biçimde kendilerine sorular yöneltmelerine rağmen bu sayıp döktükleri hatalara tekrar tekrar düşmüşlerdi. Meseleye vakıf olmalarına rağmen, bu konuda ısrar etmelerinin en temel sebebi bizce bu edebi hareketin kendini bile isteye toplumsal realiteden soyutlama arzusudur. Toplumsal gerçekten bütünüyle kopmuş, hayal aleminde yaşayan bu nesle göre edebiyat, bir iç tatmin ve estetik inceliklerin ön plana çıkartılması anlamı taşımaktadır. Devletle sorunu olan bu neslin aynı zamanda toplumla da bir uyuşmaya gitmemiş olması başka bir hareket alanı bırakmamıştı (*) .

(*) *Sezai Karakoç’a göre Edebiyat-ı Cedideciler Devletle olan problemlerinin ötesinde, kendi toplumları ile de bir uzlaşma içinde değillerdir :*

“ Servet-i Fünun’da edebiyat, iyice muhalefete geçmiş, apayrı bir hayatın türküsünü tutturmuştur. Tanzimat Edebiyatı Devlete karşı iken Servet-i Fünun Edebiyatı topluma karşıdır da. Servet-i Fünun Edebiyatı, dünya gerçekleriyle de bir ilgi kurmamış bulunduğu için Edebiyat Tarihimiz içinde hayata ve devlete en az etkiye bulunmuş bir edebiyat okuludur”. (Sezai Karakoç, Günlük Yazılar II, Sütun, s.570. Diriliş Yay., İstanbul 1989.

3. TOPLUMSAL DEĞİŞME VE SERVET-İ FÜNUN ROMAN BİREYİ

3.1. Servet-i Fünun Roman Kişisi'nin Özellikleri :

Türk romanında başlangıç devresinden başlayarak karşı karşıya kalınan sorunların başında “birey” olgusunun gerektiği ölçüde oturtulamadığına temas etmiş ve bu zorluğun, bizde roman sanatının doğuşunu zorlaştıran önemli bir unsur olarak ifade etmiştik. Gerçekten de Türk kültürü, topluma bireye nazaran belirli bir öncelik vermektedir. Topluma verilen bu göreceli öncelik de, insanın bireyliğinin gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. İnsanımız, daha çok toplum nezdinde kendini ifade etmek, bu organik yapı içinde bir yere sahip olma temayülü içindedir. Bugünün farklılaşmış ve uzmanlaşmış toplum yapısında bile “birey” olarak bir adım öne çıkabilmek, “ben” olgusunu cesurca seslendirebilmek bahsettiğimiz bu handikap sebebiyle hâlâ aşılammıştır.

Birey'in oluşturulmasında karşı karşıya kalınan bu güçlükten dolayı, daha ilk romancılarımızdan başlamak üzere toplumsal realite ile uyuşmayan, gerçek hayatta tüm boyutları ile karşılaşamayacağımız tipleri görmekteyiz. Murat Belge bunu “insanı tanımama” sebebine bağlamaktadır:

“... Türk romancısı, roman yazabilmek için insan yaratmalı, ama insan yaratmak için de önce o insanı tanımalıydı. Ve bunun için yararlanabileceği hiçbir yerli kaynak yoktu. Dolayısıyla ilk Türk romanlarındaki kişiler inandırıcılıktan hayli uzaktır. Zaten o kişilerin çevresinde, gerçekçi, inandırıcı bir bağlam da kurulamamıştır. Örneğin Namık Kemal'in “İntibah”ında gördüğümüz Ali Bey psikolojik veya toplumsal, hiçbir açıdan gerçek olmadığı gibi, içinde yaşadığı toplum da, sözgelişi Evliya Çelebi'de yer yer gördüğümüz dipdiri toplumun yanında, son derece yapay ve zorlamadır.

Öncülüğün kaderidir bu. Kusuru yalnız Namık Kemal'lerde değil, genel ortamda da aramalıyız. Nitekim Halit Ziya gibi iyice incelmış, ustalaşmış bir romancıda bile, “işte bir

Türk” diyebileceğimiz kişilere az rastlıyoruz. Romancı, romanı öğrenmek için Fransız edebiyatına dönmek zorunda kalınca, yarattığı insanlara da o yabancı edebiyatın özelliklerinden pek çok şey siniyor” (Belge, 1994 : 17-18).

Gerçekten bizde romanın ilk ustaları olarak nitelendirilen Servet-i Fünun romancıları için de “birey” sorunu aşılamamıştır. Yaşadıkları toplumun iç gerçekleri ile büyük oranda ilgisiz olmaları ve devre rengini veren sansür meselesi de bunlara eklenince Servet-i Fünun romanları, kendi gerçeklerimizle örtüşmeyen tipleri oluşturmuştur. Entellektüel anlamda Batılı modellere bağlı, yaşama biçimi ile Avrupalılaştırmış Servet-i Fünun romancısı için roman yazmak, roman kahramanı yaratmak, her şeyden önce toplumumuzun geçirmekte olduğu gelişim sürecine katkıda bulunmak anlamına geliyordu. Daha ilk romancılarımızdan başlamak üzere, Türk romanı için önemli bir sorun olan; nasıl Batılılaşacağımız, hangi ideal prototiplerin üretileceği meselesi, Servet-i Fünun romanı için de geçerliydi.

Servet-i Fünun romanı gerçek anlamda Türk romanının kurulduğu ve Tanpınar’ın deyimi ile “romancı muhayyilesine sahip” ilk romancı Halit Ziya’nın da içinde bulunduğu edebi bir ekol olmasına rağmen, üretilen bireyler açısından hiç de Türk toplumunun kendi gerçekleri ile bağ kuramamıştır. Bunun sebepleri üzerinde geçen bölümde bazı açıklamalara yer vermiş, bunun hem yapısal ve hem de sosyo-kültürel sebeplere bağlı olduğuna temas etmiştik. Bu bölümde ise Servet-i Fünun romanında idealize edilen “birey”in belli başlı özelliklerini vererek toplumumuzda meydana gelen değişimin bireyler üzerindeki yansımalarına ve bu ekole mensup yazarlarca ortaya konulan “yeni insan modeli”nin ayrıntılarına temas etmek istiyoruz. Servet-i Fünun romanında oluşturulmak istenen yeni insan modeli şu özelliklere sahiptir:

“İçe dönük ve çok hassas. Batı musikisini ve edebiyatını yakından tanır. Yabancı dil bilir, insana değer verir, müsbet düşüncelidir. Ancak batılı yaşayışı daha çok dış hayat bakımından örnek alır ve o şekilde uygular” (Kavcar, 1985 : 85).

Cahit Kavcar'ın ifade ettiği noktaların ötesinde Servet-i Fünun romanı bireyi, geniş anlamda karamsar ve melankolik bir veche de sunmaktadır. Eserlerinde daha çok hayal-hakikat zıtlaşması, intihar, kaçış isteği, toplumdan ve insanlardan küsme, radikal batılılaşma gibi konulara yer veren romancılar bu konular ile örtüşen roman bireyleri oluşturmuşlardır. Şimdi bu yeni "birey" in ön planda görülen özelliklerini, romanlardaki yansımaları ile görmeye çalışalım.

3.2. Hayal Dünyasında Yaşamak

Fransız realizminin tesiriyle eserler veren Servet-i Fünun romancılarının eserlerinde duyuş ve hayata bakış tarzı açısından bir çok ortak noktalar bulunmaktadır. Bunlardan en belirgin olanı hayal ve hakikat çatışması temasıdır. Servet-i Fünun romancıları yaşadıklarının değil, "yaşamak istediklerinin" peşindedirler çoğunlukla. Avrupa'da hakim olan edebiyat okullarının da etkisiyle yaşadıkları çevreden koparlar, muhayyel bir dünyanın özlemini çekerler. Servet-i Fünun romanları denince ilk planda akla gelen bu hayal-hakikat çatışması aslında yazarlarının bir gerçeğidir. Yaşadıkları çevre ile, siyasal ve entellektüel anlamda uzlaşamayan romancılar, çareyi reel olandan kaçmada bulmuşlardır. Bu devrin önemli romancısı Halit Ziya, Servet-i Fünun şairi Tevfik Fikret'in içinde bulunduğu ruh durumunu ifade ederken aslında bu nesle hakim olan psikolojiyi de çok net bir biçimde açıklıyordu:

"Gerçeklerin oluşturduğu bir ortam ve çevrede barınamayan, onların aşırı duygusallığına savurduğu acıları benliğine sindirmek gücünü bulamayan Tevfik Fikret, sonunda buradan kurtulmanın çaresini hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek bir hayalde bulunca, tıpkı acılarını bir sarhoşluğun aldatıcı neşeleri içinde boğanlara özgü bir kendini aldatışla sanki mutlu oldu..." (Uşaklıgil, 1987 : 589).

Kuşkusuz bu ruh hali Fikret'le sınırlı olamazdı. Hemen bütün Servet-i Fünun edipleri için ortak bir kader olan bu tema, en mükemmel örneğini Halit Ziya'nın "*Mai ve Siyah*"

romanında ifadesini bulmuştur. Tanpınar'ın ifadesi ile bu eser Servet-i Fünun neslinin teklifleri kadar protestolarıyla da devrinin bir beyannamesidir (Tanpınar, 1977 : 279).

Belki de edebiyat tarihimiz içinde ilk aydın romanı olarak nitelendirilebilecek bu romanda aydın orta sınıfın hayat tarzı, eğitim durumu, hayalleri, ümitsizlikleri, kısacası bir bunalım çağının aydın bir bireyinin portresi ile karşılaşyoruz (*) .

Gerçekten eserin yazarı Halit Ziya, “*Mai ve Siyah*” ile böylesi bir amacı hedeflediğini, ancak ülkede yaşanan siyasal olaylara, devre rengini veren idare sebebi ile tam olarak temas edemediğini ifade ederek eserin bir bakıma yarım kaldığını ifade etmektedir (Uşaklıgil, 1987 : 517-518):

Ancak eser bu kadarı ile bile, o devrin gençlerine hakim olan hayalci psikolojiyi vermek açısından başarılıdır. *Mai ve Siyah*'da yazar, “kafasıyla Batı'da; soyaçekimi, hayat karşısında bilinçli bilinçsiz tavrıyla geçmişte yaşayan, zaman ve mekan içinde bir türlü bulunduğu yerde yaşayamayan” (Belge, 1994 : 303) bir birey olan Ahmet Cemil tipi ile karşımıza çıkar. Bütünü ile soyut düşüncelerin ve hayal dünyasında kurduğu şeylerin esiri olan genç şair Ahmet Cemil, hayatın tüm gerçeklerinden kopmuştur (**). Bir anlamda o, hülyalarının adamıdır. Ancak yaşadığı hayatın acı yüzü hiç peşini bırakmamış, derece derece “*Mai*” hayalleri, sosyal hayatın getirdiği kaçınılmaz gerçekler sonucu “*Siyah*”a dönüşmüştür.

(*) Türk romanında baştan sona kurgulanmış ilk romandır. Genç bir sanatçının düş kırıklığını anlatmanın yanı sıra, son dönem Osmanlı gencinin bir portresini vererek daha önceki yazarların, sözgelimi Namık Kemal ile Şemsettin Sami'nin sundukları çizimi tamamlamakta ve daha ilerilere götürmektedir. Genç sanatçı Ahmet Cemil'in dostları ve akrabalarıyla ilişkileri, romanın temelindeki “*mai*” ve “*siyah*” dengesini yansıtacak biçimde, olumlu ilişkilere karşı bir olumsuz ilişkiler örgüsüyle düzenlenmiştir” (Robert P. Finn, *Türk Romanı*, Çev.: Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, s.152, İstanbul, 1984.

(**) İsmail Habib'e göre, *Mai ve Siyah* realizm ile romantizmin bir karışımıdır: “Kahramana bakarken ayağı topraktan alınmış, muallakta, bulutlar arasında bir şair; diğer eşhasa bakarken Babîâli kaldırımlarında gezinen canlı kimseler görürüz. Topraktaki insanlar buluttaki insanla konuşuyor: *Mai ve Siyah*, asıl işte bu levhanın romanıdır!” (İsmail Habib, *Edebi Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, s.302, İstanbul, 1940.)

Eserin yayımlanmasından sonra gerek fiziki şekil ve şemali ile ve gerekse entellektüel vechesi ile oldukça derin tesirlere sebep olan Ahmet Cemil tipinin^(****) hayalleri eserde şu şekilde aktarılır:

“Henüz yirmi iki yaşında idi. Öyle bir yaşda, gençliğin öyle hassas bir devresinde ki fikir, münevver bir semanın “baranı elmas”ı altında parlak hülya aleminlerinde kanatları kırılmış bir kuş gibi henüz topraklara düşmemiş; gözler ziyadar bir hayal ufkunun envarile dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu, henüz görmemiş; yalnız münevver, mübtehiye bir sabahın rüyasına dalmış; ümid güneşinin üzerine ta uzaklarda bir ufkun içinde bozulan bulutların dökülmeye müheyva olduğunu anlamamış idi. Henüz yirmi iki yaşında, bütün ma’neviyeti yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat aleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek payeye bir had bulamıyor; sonra da bu derece i’tila emellerine kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret olmak, senelerden beri bütün düşüncesi değil miydi ?” (Uşaklıgil, 1942 : 23).

Ahmet Cemil’in edebiyat sahası içinde uğraş verdiği şiir de onun büsbütün hayal dünyasında gezinmesine sebep olur. Öyle ki onu hayata bağlanmakla hayattan kaçmak arasında sürekli tedirgin ve mütereddid bir konumda bırakır:

“ Onda şiir ile uzun iştiğal mariz hassasiyet husule getirmişti. Öyle bir hassasiyet ki onunla ma’lul olanları başkaları için, anlaşılmaz, ma’kuliyetine kat’i hüküm verilemez; hareketlerinde, fikirlerinde, duygularında bir büyüklük olduğuna kanaat edilir de isabetini teslime cesaret edilemez muammalar haline gelir. Öyle bir hassasiyet ki bir gün hayatı bütün çirkinlikleriyle, aç kalmış ailelerden, gözsüz genç kızlardan, beynini bir kurşun parçasıyla dağıtan me’yuslardan, avuç açan beyaz saçlı adamlardan, çocuklarını kilise kapılarına bırakan valdelerden, bir şarap şişesinin yanında insanlıktan çıkmağa çalışan

(****) Sadık Tural, Mai ve Siyah romanının yayımlanmasından sonra belli bir kültür değişmesinin bile başladığını ifade etmektedir : “1890’lı yıllarda Mai ve Siyah yayınlandığı vakit, bir moda başladı: Saçların yakayı kapatacak seviyede uzatılıp, fesin hafifçe sola eğilmesi ve favorilerin kulağın altına kadar indirilmesi modası.” (Sadık Tural, Edebiyat Bilimine Katkılar, Ecdat Yay., s.174, Ankara, 1993).

bedbahtlardan. bütün o çirkinliklerden mürekkep gösterir; insana “Kaç! Bu hayattan kaç” der (Uşaklıgil, 1942 : 45).

Ahmet Cemil’in kafası böylesi duygularla yoğun iken, gönlünce hülyalar aleminde yaşamını sürdürürken hayatında ilk “Siyah” darbe ile karşılaşır. Daha Mülkiye Mektebinde talebeliği sürer iken aile saadetlerinin mimarı babasını kaybeder. Bu onun hayatında esaslı bir dönüm noktasını teşkil eder. Zengin bir aileye mensup arkadaş ve ülküdaşı Hüseyin Nazmi ile şiir dolu günler geçirmeye, edebiyat ikliminde ve özellikle şiir sahasında önemli çıkışlar açmaya aday bir şair iken hayat kendisini yakalamıştır. Artık başsız bir ailenin tek erkeği olarak O’na ağır sorumluluklar düşmektedir. Bir bakıma Ahmet Cemil’in hayatı gerçek anlamda babasının ölümü ile başlar: “Baba ölüp denge sarsılınca, Ahmet Cemil çalışmak zorunda kalınca, efsanevi altın çağ sona erer ve “hayat” başlar. Hayatla karşılaşmak Ahmet Cemil için güç olur, çünkü zihnindeki hayallerle gerçek dünya arasında uçurumlar vardır” (Belge, 1994 : 296).

Ancak ilk başlarda çalışmak, kendi ve ailesinin hayatını kazanmak ona güç gelir. Adeta o büyük amaçlar için vardır. Çalışmak ise, bütün bunlara çekilen bir sed gibidir. Ahmet Cemil bunun farkında olarak şöyle düşünür:

“Okumak!... Ahmet Cemil bunun üzerine neler bina etmiş, ne ümidler kurmuştu! Sanki onu kitapları ile rahat bırakacaklardı. Zavallı çocuk! Edip olacaksın, iştihar edeceksin öyle mi? Ne yazık!... Annesinin hazin sadası henüz kulaklarında idi: - Ne vakit şahadetname alacaksın?” (Uşaklıgil, 1942 : 52).

Evet artık ister istemez çalışmaya mecburdu ve arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin deyimi ile “Evvvela bütün çocukluklara, bütün şair düşüncelerine: “Siz şimdilik biraz durunuz!” demek; hayatı olanca hakikat ve maddiyeti ile kabul etmek” (Uşaklıgil, 1942 : 53) zorunda kalıyordu. Ahmet Cemil’in gözünde büsbütün büyüttüğü bu olgu biraz da onun ne yapacağını kestirememesi ile ilgiliydi. Yine arkadaşı Hüseyin Nazmi imdada yetişir ve O’na mütercimlik ve hocalık yapabileceği önerisinde bulunur. Ahmet Cemil için Mütercimlik fikri daha ılımlı gelmektedir. Okulda aldıkları eğitimin kendilerine verdiği

imkanı biraz da kendi çabaları ile geliştirdiği için Fransızca'ya epeyce hakimdir. Hemen Hüseyin Nazmi ile tercüme edilecek eserler konusunda mütalaaya başlarlar:

“ Fikirleri hep yüksekte uçuyordu, en mühim eserlerden ayrılmıyorlardı; Hüseyin Nazmi Lamartine-den “Raphaël”, Ahmet Cemil Musset'ten “Bir Asır Çocuğunun Sergüzeşti” için ısrar ediyordu” (Uşaklıgil, 1942 : 55).

Ancak Ahmet Cemil uzun çabalarına rağmen bu duygu yüklü eserleri tercüme muvaffak olamıyor, tercüme ettikleri ise Ahmet Cemil'in tabiri ile “ruhsuz, renksiz” şeylerden ibaret kalıyordu. Bu sırada Ahmet Cemil tekrar hayaller alemine dalar. Keşke O da Hüseyin Nazmi gibi bu işi para kazanmak için değil de, edebi zevkini tatmin etmek için yapabilse idi:

“Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telâtumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı...

(...) Şu dakika bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak; burada, şu basma perdeli, tek pencereyi dar odacıkda yazın şu bunaltan sıcakları ile çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olsaydı, evet zengin olsaydı. Onun da Erenköyünde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanesinin önünde latif bahçesi olsaydı; Lamartine-i, Musset-yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa terceme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi sa'adeti için...” (Uşaklıgil, 1942 : 57).

Ancak bu hayaller içinde de fazla kalamaz Ahmet Cemil; bir an önce eyleme geçmek zorundadır. Babıâli Caddesi'nde yayıncılarla terceme işi için konuştuğunda O'nu yeni bir sukut-u hayal beklemektedir. Yayıncı doğal olarak O'na satılabilecek türde eserler öneriyor, buna örnek olarak da tercemesi başlanmış bir hikaye olan “Hırsızın Kızı”nı öneriyordu. Ahmet Cemil böylesine süfli bir eseri tercümeyi ancak altına isminin konulmaması kaydıyla kabul eder. Bu onun için gerçekten bir düşüştür: “Lamartine-den, Musset-den sonra “Hırsızın Kızı” İşte hülyalarının sonu!” (Uşaklıgil, 1942 : 59).

Şimdi artık Ahmet Cemil müşkilpesentliği bırakarak hummalı bir çalışmanın içine giriyordu. Terceme işine paralel olarak da zengin aile çocuklarına özel ders vermeye de başlayan Ahmet Cemil, hayal aleminden yine de kopamıyordu:

“Derse başlanır, meselâ hisabtan taksim anlatılacak, arzın kürreviyyeti izah edilecek, bir küçük efsane okunacak, ele geçen bir kitaptan imla yazdırılacak... Bunlara bedel o küçücük sıcak odada minderin üzerine boylu boyunca uzanarak Musset-nin “Geceler”ini, Hugo’nun temaşalarını, Lemartine-nin “Tefekkürat”ını okumak için nasıl bir iştiyak duyardı” (Uşaklıgil, 1942 : 78).

Zihni, o büyüldüğü Fransız şairlerinin tesiri altında ders vermeye çalışan bu hayalci genç şairin hayatında karşı karşıya kaldığı zorluk ve sıkıntıların ardı arkası kesilmiyordu. Henüz 17 yaşında bulunan kız kardeşi İkbâl’in evlilik meselesi de onu başka bir cihetten yaralamıştır. Kız kardeşine talip olan Vehbi Bey’i küçük bir soruşturmadan sonra kocalağa kabul ederlerken de, Ahmet Cemil müsterih değildir. Öyle ki kız kardeşinin düğününde dahi bulunmayı göze alamaz. Bu izdivaca sessiz kalmasında belki en büyük âmil, Vehbi Bey’in bir matbaa sahibinin oğlu olmasıdır. Ahmet Cemil’in hülyalarını süsleyen başlıca ümidlerinden biri olan matbaa sahibi olmak fikri ile bu izdivaç bir arada değerlendirildiğinde Ahmet Cemil’in bu izdivaca karşı çıkmamasını anlayabiliyoruz. Oysa ki Vehbi Bey, bu mutlu aile ocağına dışarıdan sokulan bir yılan gibi, tüm dirlik ve düzenlerini bozacaktır. İlk planda enişte bey’in akşamcılığı keşfedilir. Bir gece eve bir şişe “fertik rakısı” ile gelen Vehbi Bey’in birkaç kadeh rakısı onların saadet yuvasında bir musibet zehri hükmünde idi. Ve tüm bunlardan daha evvel Ahmet Cemil’e bahsedilmemişti.

Ahmet Cemil’in ön sezileri haklı çıkmış ve İkbâl’in evliliği onun acı sonunun bir başlangıcı olmuştu. İkbâl, kocası ile mutlu olmamanın ötesinde büyük ızdıraplar çekiyor ve bunu hane halkına da lisan-ı hal ile ifade ediyordu. Ancak tüm olaylar ve parametreler Vehbi Bey’in aleyhinde seyrederken birden bire yeni bir umut kapısı daha aralanıyordu. Matbaa sahibi Vehbi Bey’in babası, geçirdiği rahatsızlık sonucu felç olunca iş tamamiyle

Vehbi Bey'e intikal ediyordu. Vehbi Bey, ilk iş olarak babasının finanse ettiği "Mir'atı Şuun" gazetesinin yönetimini değiştirerek gazetenin ve matbaanın daha randımanlı çalışması için hal çareleri aramaya başlar. Ancak yapılacak yenilikler için epeyce bir paraya ihtiyaç vardır. Bu para da Vehbi Bey'e göre içinde beraberce yaşadıkları Süleymaniye'deki evin ipotek edilmesiyle sağlanacaktı. Tabii bunun Ahmet Cemil'e kabul ettirilmesi gerekiyordu. Oysa ki Ahmet Cemil hayallerini gerçekleştirebileceği bir yol olarak gördüğü bu teklifi kabul etmekte zorlanmaz. Değil mi ki bu sayede ekonomik bağımsızlığını kazanacak, başkaları için tercüme yapmak zaruretinden kurtulacak ve kendini şiirine, sanatına hasredecekti. Dahası, hepsinden önemlisi sevgilisi Lamia'ya aşkını ilan edebilecek ekonomik yeterliliğe ulaşacaktı.

Oysa ki eniştesi Vehbi Bey ile aralarında hiç değilse tek yönlü bir husumet vardır. Ahmet Cemil bir yandan kardeşi İkbâl'e karşı davranışlarıyla, öte yandan yeni yeni belirmeye başlayan agrasif tutumları ile eniştesine karşı belli bir kine sahiptir. Ancak tipik bir Ahmet Cemil tavrı ile olup bitenlere karşı hep seyircidir. Zaman zaman alevlenen hiddet ve eyleme geçme isteği ise çabuk sönen bir saman alevi gibidir (Uşaklıgil, 1942 : 231):

Bu düşünceler Ahmet Cemil'in zihninden uzaklaştıkça olayı basitleştirmeye adeta bir nev'i polyanacılık iyimserliği ile meseleye çözüm getirmeye çalışıyordu. Bir gün sabah kalktığında geliştirdiği yeni felsefeyle bunu şu şekilde ifade ediyordu:

"İnsan bedbahtlığının, bahtiyarlığının mucididir, İkbâl her şeyi iyi tarafından gösteren bir noktayı nefesine vaz'etsin, mes'ud olur" (Uşaklıgil, 1942 : 249).

Olaylar bu minval üzere seyrederken, Ahmet Cemil'in hem ortağı ve hem de patronu konumunda olan eniştesi ile aralarında yeni bir kriz patlak verir. Bu krizin sebebi ise edebiyat dünyasının kendi iç çekişmesinden başka bir şey değildir. Ahmet Cemil'in şahsında belirginlik kazanan yeni şiir ve edebiyat görüşü, Raci'nin temsil ettiği eski edebiyatçılarda ağır hakaretlere ve tezyiflere uğramıştır. Raci'nin doğrudan doğruya Ahmet Cemil'in üzerinde uzun zamanlar çalıştığı ve adeta yüreğinde büyüttüğü şiirine karşı yazdığı ağır hakaret içeren makalesi genç şairi büsbütün yıkmakla kalmaz, onun

eniştesi ile olan ilişkilerini de koparır. Böyle hakaretlere uğrayan bir kişi onun gazetesinde çalışamazmış. Bir kez daha Ahmet Cemil'in hülyaları yıkılmıştır. Kendi kendisine şu serzenişle bunu açığa vurur Ahmet Cemil:

“Ah, hülyaların!...” diyordu. Şimdi İkbâl, matba'a eseri, eniştesi, bütün bu yaralar hepsi birden kanamağa başlamıştı” (Uşaklıgil, 1942 : 260).

Romanda Ahmet Cemil'in eniştesi ile ilgili olarak ısrarla tırmandırılan yıkım tablosu nihayet son bir vuruşla sonuçlanır. Artık iyiden iyiye ceberrutlaşan Vehbi Bey, kendisinden beklenen son darbeyi hamile karısının karnına vurduğu tekme ile ortaya koyar. Bu darbenin tesiri ile çocuğu düşen İkbâl ağır kan kaybı sonucu bir iki gün içinde hayata gözlerini yumar. Artık Ahmet Cemil'in kendisi ve ailesi için kurduğu hayaller bir bir yıkılmaktadır. Şiiri teyzif edilmiş, matbaa sahibi olabilmek için yaptığı girişimler sonucu baba ocağı evi kaybetmek üzeredir ve aile saadetinin önemli unsuru İkbâl artık yoktur. Geriye kala kala aşkını bir türlü açıklayamadığı Lamia kalmıştır. Ancak O'nu da yitirmesi çok zaman almaz. Kendisine hem kız kardeşinin ölümünden dolayı taziyelerini sunan arkadaşı Hüseyin Nazmi yeni bir haber de müjdelemektedir. Lamia verilmiştir. Bir bakıma Ahmet Cemil bunu hakketmektedir. Bir türlü eyleme geçemeyen, bir türlü Lamia'ya ilişkin duygularını somutlaştıramayan Ahmet Cemil buna müstahaktır. Zaman zaman Hüseyin Nazmi'ye bu konuyu açmayı düşünmüşse de bir türlü kendisini ona layık göremez (Uşaklıgil, 1942 : 307):

Ahmet Cemil'in kardeşinin yıkımını getiren süreçte olduğu gibi, Lamia'yı kaybederken de eyleme geçememiş olması, onda tüm gerçeklerden ve o ana kadar yapıp ettiği şeylerden derin bir nefret duymasına yol açıyordu. Artık bu son hülyasından da vazgeçmek gerekiyordu. Ancak Ahmet Cemil varlığına kadar sirayet etmiş eylemsizliği her ne kadar zihninde tartışma konusu yapsa ve karşısına çıkan tüm sorunlarda miskin bir teslimiyet duygusuyla mağlup olsa da gerçeklere bir türlü uyum gösterememektedir. Kafasında ve gönlünde kurduğu ideal düzen yıkılınca her şeyden vaz geçer:

“Okumak?... Artık bunların hepsinden nefret ediyordu. O şairler, o sevgili kitaplar bunlar bütün yaşamamış yahud yaşamamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melâl ve ye’inde muhtevi idi (...) “Ah! Bir gece yine burada nasıl bir ümid ile uyuyamamıştım. Ah! O geceden ne kadar uzaklardayım!” (Uşaklıgil, 1942 : 314).

Artık onun büyük umutlarla içinde özenle büyüttüğü eseri de yok olmalıdır. Çünkü o, ölmüş bir çocuğun eseridir. Oysa ki bu eser, bir zamanlar onun için ne coşkun hayallere konu olmuş, onu hayata nasıl bir güç ile bağlamıştı. Ahmet Cemil bu noktada bir suçluluk psikolojisi ile -ki hayatında bir çok sorunu aşamaması, onu gerçeklerden koparan şiir dünyasında saklı idi- eserinden nefret etmeye başlar:

“Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır bir böcek gibi sıkıyordu...”

Ah! Artık hülyalarından büsbütün ayrılmak, onlardan bir nişane bile bırakmamak için ihtiyacı vardı. Kendisini öldüren bunlar değil miydi? Sonra onlar da birer birer ölmüşlerdi; şimdi yalnız bu eser, bu son ma’lul dimağ nişanesi kalmış idi. Onu da öldürmek, ötekiler gibi bunu da mevcudiyet sahnesinden kaldırmak istiyordu” (Uşaklıgil, 1942 : 325).

Şimdi hiçbir şeyin değeri kalmamıştı. Bir zamanlar şiiri konusunda onu taltif edenlerin sözleri de dahil olmak üzere tüm hayat bir yalandı. Ahmet Cemil için geriye sadece gerçeğin soğuk yüzü kalmıştı (Uşaklıgil, 1942 . 326-327):

Ümit ve hülyalarla yani “Mai” tonla başlayan roman, tipik bir Servet-i Fünun tarzı olarak gerçeklerden kaçış ve hayata küsme ile noktalanıyor. Ahmet Cemil de tıpkı kendi yazarı ve onun arkadaşlarının aklından geçen, fakat onların yapmaya cesaret edemedikleri bir yola başvurur ^(*). Nasıl Tevfik Fikret’in öncülüğünde; Hüseyin Cahid, Mehmet Rauf,

^(*) Tanpınar, Ahmet Cemil ile yaptığı hayali mülakatında şu şekilde sorar :

- Niçin dedim, niçin kaçtınız, siz ki, henüz gençtiniz, büyük bir istidadınız, kabiliyetleriniz vardı...

Halit Ziya beyler yaşadıkları toplum ve devlete küserek zihinlerinde oluşturdukları muhayyel bir beldeye göç etmeyi düşünmüşlerse. onların bir ideal tipi Ahmet Cemil de aynı yolu tutacaktır. Ahmet Cemil için kaçacak yer ne kadar uzak olabilirdi. Ancak Ahmet Cemil bunu hiç düşünmez. Önemli olan gerçeklerden kaçmaktır (Uşaklıgil, 1942 : 328-331):

Romanın sonunda Ahmet Cemil ailesinden ve hülyalarından arta kalan tek dayanağı annesi ile birlikte zamanın bir Osmanlı vilayeti olan Yemen`de bir memuriyet görevi olarak İstanbul`dan siyah bir gecede ayrılır. İstanbul, onun ölümlerini ve ölmüş hayallerini bağrında taşıdığı için katlanılmaz bir yerdir artık. Anasının kucağına başını koyarak bir çocuk gibi ağlayan Ahmet Cemil, hayata ve onun gerçeklerine bu yolla karşı koymaya, daha doğrusu içsel bir tatmine çaba gösterir. Annesi ve onun gözyaşları onların yaralı bedenlerini tedavi edecektir. Ama bu İstanbul`dan uzakta olmalıdır (Uşaklıgil, 1942 : 334):

Oysa ki Ahmet Cemil bu ruh hali ile gideceği her yerde aynı sona mahkum olacaktır. Tanpınar, Ahmet Cemil ile yaptığı hayali mülakatta kahramanımızın uslanmaz yönlerine tercüman olur. Tanpınar`a göre Ahmet Cemil`de değişen bir şey yoktur. Meşrutiyet`in ilanından sonra İstanbul`a dönen Ahmet Cemil yine hayattan memnun değildir:

“ Fakat ... memnun değilim. Hayat istediğim gibi değildi. O kadar çok hülya kurmuştum ki, her gün yeni bir sükut-u hayâl oluyordu. İsviçre şehirlerinden birinde küçük bir kançılarlık aldım. Ve Avrupa`ya gittim...

Şüphesiz orada mesut olmuşsunuzdur?

- Belki bütün bunlar doğrudur ve hakikaten bende bu saydıklarınız vardı. Fakat yaşamak için bir tarafım eksikti. zaruretlere tahammül edemiyordum. Sadece hülyanın, hüsnüniyetin yarattığı bir adamdım, onun için... Hem niçin teaccüb ediyorsunuz? Benden çok yaşlı olan amcalarımın. Yeni Zelanda`ya müstamer olmayı ciddiyetle düşündükleri bir devrede benim Yemen`de memuriyet kabul etmemi tabii bulmalısınız, yorgundum, muhitim bana kasvet-engiz geliyordu... Devam etmeye kudretim kalmamıştı. Uzak bir yerde, tanımadığım, bilmediğim insanların arasında yaşamakla mesut olacağımızı sanıyordum!.. İstanbul`a vedaım gecesini hatırlarsınız değil mi?” (Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yay.. s.271. İstanbul, Eylül 1997).

Ne gezer beyfendiciğim. ne gezer? Vâkıâ ilk günlerde memnundum. Riyanın çalkalandığı bir diyardan uzaklaşmak, tâ ilk gençliğimden beri aksa-yı âmalım olun bu muhit-i mâmurda, bir mâmure-i fen ve edebte yaşamak hoşuma gidiyordu... Fakat sonraları oradan da bıktım. insan talihiyle beraber doğar, bizim talihimiz memnun olmamak ve intibak edememektir” (Tanpınar, 1977 : 272-273).

Gerçekten, Ahmet Cemil bu zihinsel yapısı ile sükut-ı hayallere uğramaktan âzade kalamazdı. Çünkü, Ahmet Cemil ve onun şahsında tüm Servet-i Fünuncuların eserlerine hakim olan determinist felsefe bireysel eylemlerin etkinliğini ortadan kaldırıyor. Bu felsefeye göre dış şartlar, insanın kaderini tayin ediyor, bireye ise bunu kabullenmek düşüyordu. Bu durumda onları dış olaylar ve çevresel faktörler karşısında bütün ile savunmasız bir duruma düşürüyor, mücadeleci bir ruh yerini teslimiyetçi anlayışa ve giderek “passifizm” e bırakıyordu (Göçgün, 1996 : 147).

Bu karamsar ve pasivist yapı Ahmet Cemil’e hakim olmasaydı Ahmet Cemil karşı karşıya olduğu her sorunda kabulleniş limitlerini artırabilecek, mücadeleci bir ruha sahip olabilecekti.

Oysa ki Ahmet Cemil, bunalım anlarında bile sert tepki göstermekten kaçır. Vehbi Bey’le meseleleri iyice çetrefil hale geldiği zamanda bile düşmanına karşı saldırıya geçmez, önce “mütekayyit” olmaya, sonra da “her şeye tahammül” etmeye karar verir. Yine Raci ile olan şiir polemiginde, onun yıkılması için Raci gibi birisinin eleştirileri yetmiştir. Ahmet Cemil yine tepkisizdir: “Raci’ye hiç mukabele etmemeğe, hatta kendisine tesadüfünde bir şey vaki olmamışçasına muamele etmeğe karar vermiş idi” (Uşaklıgil, 1942 : 259).

Yine eniştesi Vehbi Bey’le hemen hiçbir zeminde etkili bir tartışmaya girmez. Eniştesi ile iplerin büsbütün koptuğu bir anda gözü hiçbir şeyi görmeyerek hiddetinden ifrata kaçır:

“Ahmet Şevki Efendi bu hiddet tuğyanını sakın bir çehre ile dinliyordu. Yavaş bir sesle: - Kardaşını, makineleri, evi ne yapacaksın? Ahmet Cemil her şeyi mahve kadar cesaret alacak bir a’sab buhranı içinde idi: -Hepsi onun olsun!.. dedi!” (Uşaklıgil, 1942 : 274).

Lamia'ya olan aşkı konusunda da Ahmet Cemil büyük kabahatlere sahiptir. Murat Belge'nin çözümlemesiyle bu konuda da Ahmet Cemil suçludur:

“Ortada çağın göreneklerine uygun bir flört durumu varken, Lamia ansızın başkasıyla nişanlanıveriyor. Ahmet Cemil'in varlığını bile unutuyor. Lamia, kötü fındıkçı kız mı? Ya da Lamia başından beri kayıtsız, ama Ahmet Cemil boşuna mı umutlanıyor? Her iki durumda da kıza, varolmayan özellikler yükleyip ona körçesine bağlanan Ahmet Cemil alınyazısını kendi eliyle yazmış oluyor” (Belge, 1994 : 302).

Servet-i Fünun romanı için hayal-hakikat çatışması temasının oldukça yaygın olduğunu söylemiştik. Bu temanın yazarların eserlerine verdikleri adlara kadar sirayet etmiştir. Hayal-Hakikat zıtlaşmasını en çok kullanan yazarların başında Hüseyin Cahid (Yalçın) gelmektedir. Hüseyin Cahid bunun farkında olarak daha sonra yazacağı hatıralarında bu noktaya şu şekilde temas ediyor:

“Şimdi kitaplarımın adlarına bakıyorum da aralarında sıkı bir yakınlık görüyorum. Hayat-ı Muhayyel, Hayal İçinde, Hayat-ı Hakikiye Sahneleri. Hep düş, yaşam ve gerçek!” (Yalçın, 1975 : 124-125).

Hüseyin Cahid'in “*Hayal İçinde*” romanı da gerek eserin adı ve gerekse eserde idealize edilen tipik Servet-i Fünun bireyi “Nezih” ile adeta Ahmet Cemil'in bir kardeşidir. Yazarının tanımlamasıyla “Hayal İçinde” “Belki de daha gerçeklerle çarpışmamış bir gencin henüz düşler dünyasında yüzerken duyduğu coşkulardan oluşmuştu; ama hiç de düşsel değildi. Bu, ufak değişikliklerle baştan başa doğru bir olaydır. (...) Lisenin üçüncü sınıfındayken bir akşam Tepebaşı bahçesine gitmiştik. Rastlantıyla yanımızdaki masada birtakım genç kızlar oturuyorlardı. İşte roman böyle başladı, “Hayal İçinde” de gördüğümüz yolda sürdü ve o biçimde bitti. (...) “Hayal İçinde”, benim tasarıma göre bir dizinin ilk kitabı olacaktı. Bundan sonra, “Hakikat Pençesinde” gelecekti ve basın dünyasını anlatacaktı. Nezih, yaşamla ilk karşılaşmada “septik” oluyor, “determinizm” e

doğru sürüklenmeye başlıyordu. Gerçeğin pençesine düşünce daha karamsar ve yadsıyıcı olacaktı” (Yalçın, 1975 : 125).

“Hayal İçinde” romanı yazarının da ifadesi ile “*daha gerçeğin kendisi:*” ile karşılaşmamış hayalci bir gencin tek taraflı bir aşk hikayesidir. Nezih, Servet-i Fünun romanlarında sıkça rastladığımız bir eğlence yeri olan Tepebaşı bahçesinde gördüğü bir kıza aşık olur. Beyoğlu azınlık hayatına mensup bir Rum kızıdır bu.

Romanın ana kişisi olan Nezih de, *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’i gibi hayal dünyasında yaşayan, bedbin bir Lise (İdadi) talebesidir. O da tıpkı Ahmet Cemil gibi edebiyat ve sanatla ilgilidir. Romancı olmak ve bu vesile ile ülkesine hizmet etmek gayesi içindedir. Entellektüel anlamda tüm gıdasını Batılı yazarlara borçludur. Batılı yazarlara öylesine tutkundur ki okulda ders esnasında bile bu yazarların eserlerini okur. Kozmografya, Hikmet-i Tabiiyye, Müsellesat gibi dersleri takip etmenin yordüğü zihnini daha fazla perişan etmeden, “hocaların nazar-ı dikkatinden kurtulmak için ön sıradaki arkadaşlarından birini siper alarak Montepinlerin, Richebourgların, Jules Vernelerin, Ohnetlerin bütün ellerine geçen kitaplarını” (Cahit, 1317 : 31) okurdu.

Roman boyunca peşinden koştuğu Rum kızlarının kendisine hiç bir iltifatta bulunmamaları ve daha çok zengin aile çocukları ile ilişki kurmaları, Nezih’in bu kızlarla karşılaşmada önceki zihinsel süreçlerini dümura uğratar. Okuduğu eserlerle zihni kitabi bir Şekil almış olan Nezih, kızlarla karşılaşınca hayatla, daha doğrusu paranın ve ekonomik değerlerin hayat içinde tuttuğu ağırlıklı konumu anlar. Ve bu noktadan sonra Nezih’in hayata bakış tarzı değişime uğrar:

“Herhalde hayatın bu ilk sadme-i hakikati ona bir bedbinlik vermişti. Bu bedbinlik içinde artık hayat ona mektep pencereleri arasından, teneffüs zamanlarının olayları esnasında gördüğü gibi vasi bir sahe-i saadet ve adalet halinde görünmüyordu. İyilik elbette mükafat bulur, liyakat ve meziyet daima nâil-i tercih ve muvaffakiyet olur zann ederdi. Halbuki Nezih, bunların zannettiği kadar ehemmiyeti olmadığını, asıl ehemmiyeti iştigale tenezzül edilmez, düşünülmesi adiliğe bayağlığığa, hahaset-i tab’a haml olunur başka

şeylerin, en ziyade paranın işgal ettiğini anlıyor, bu intikâl-i elim tecrübesiz zihnini karmakarışık ediyor. ona bulutlar içinde nim ayân bir takım hakikatler gösteriyordu... Artık mâzide mektebe duhulünden beri geçen sa'ylerin, şehadetname alıncaya kadar daha kendisini bekleyen gayretlerin, meşakkatlerin, arada kalbe bir emel-i sâf-ı saâdet veren tahayyülât-ı muhabbetin mutlaka insanı mes'ud edeceğine ehemmiyeti kalmamıştı” (Cahid, 1317 : 146-147).

Nezih, zaman zaman tüm emellerine ulaştığı hayalleri içinde kendini hisseder. O peşinden aylarca koştuğu Diyapolular'ın kızı Izmaro ile evlendiğini ve eğitim için Avrupa'ya gittiği gözlerin önüne gelir:

“... Nihayet mutantan bir ziyafet ile bütün o Beyoğlu'nun Nezih'i istihfaf etmiş gençlerini imrendirecek, onlara Nezih'in hissettiği gıptaları verecek bir şa'saa içinde nikahları icra ediliyor. Nezih düğünü bir iki sene sonraya ta'lik ederek tahsilini ikmal için Avrupa'ya gidiyordu. Evlendikten sonra artık tahsil hayatına hatime verilmesi tabi idi. Halbuki Nezih teehhül için kendisini hem henüz küçük buluyor, hem Avrupa'da ikmal-i tahsil fikrini feda edemiyordu. Fakat bu iftirakı, tatil zamanlarında telafi edilemeyecek miydi? Nezih'in Ada'da yahud Boğaziçi'nde bir yalısı olacaktı. Bu yalının önünde, güzel, beyaz boyalı, altun zeyhli bir İstanbulları duracaktı. Mehtap geceleri Nezih ailesinin bütün gençlerini, zevcesini, baldızlarını -baldız... kim bilir küçük Mari bu kelimeyi ne tuhaf bulacaktı! (...) arada güzel bir sesle, bir romans şâd ve muhteriz, kanatlanacak, sonra hepsi bir cesaret, bir neş'e gelecek, hep birden söyleyecekler, çalgı çalacaklar, İstanbul'un başından atlayan havai fişeklerin rengarenk kandilleri gibi gah birdenbire dağılarak gah bir meş-i mütereddid ile salınarak, gah bir sukut-ı seri ile düşerek imtidat edecek, nihayet bitecek... O vakit kahkahalar, latifeler, cıvıltılar başlayacak ... ve bunlar böyle tenezzühe bitmeyecekti” (Cahit, 1317 : 221-222).

Oysa ki bunların gerçekleşmesi hiç mümkün değildir. Çünkü hayatta geçerli olan en önemli unsur paradır ve Nezih'te de ondan yoktur. Bu sebeple Diyapoluların peşinden daima bir aşağılık duygusu ile dolaşır. Bunda etkili olan unsurların başında o devre rengini veren Batı kompleksi gelmektedir. İstanbul hayatı içinde Batılı unsurlara en yakın

olanlar da hiç kuşkusuz azınlık tebadır. Bu sebeple Nezih de biraz da bu duygu ile hareket etmektedir. Kızlarla iletişim kuracak düzeyde Fransızca konuşamaması, maddi yetersizliğinden sonra onu yaralayan bir diğer açmazdır:

“Ah Fransızca bilebilseydim. Tepebaşı’nda kol kola piyasa etmek içten bile değildi. İnsan için bu ne bahtiyarlıktır, değil mi? Halbuki bu lisan bilmemek bana keklik gibi çalı diplerini kovalattı. Hatta geçen sene, Kurban bayramından bir iki gün sonra idi zannederim, bir akşam üzeri Beyoğlu’nda doğru yolda şekerlemeci dükkanının biraz aşağısında bu meleğe refikalarıyla beraber rast geldim. Mağlum ya, Amca hazretleri saat dokuzdan sonra Beyoğlu kaldırımlarını arşınlamaya giderdi. Arada otuz adım mesafe bırakarak bu meleği takip eylemekten başka bir şeyi yoktu. Ta evlerine avdet ettikleri halde bile Beyoğlu’ndaki Zanini eczahanesinin yanındaki sokağın başına kadar buna hakkım vardı. Zira oradan saparken hayranı kaldığım latif bir tebessümle baş eğmekten ibaret olan “*adiyosuna*” mazhar oluyordum. O akşam yanımdan geçerken o latif sadasıyla beni tebrik eyledi. Meğer bu, bayram olduğu için imiş. Bunun üzerine geçtiğim tonları sormayız” (Cahid, 1317 : 157-158).

Mai ve Siyah’ın hayalci kahramanı Ahmet Cemil gibi Nezih de hayallerinin gerçekleşmemesinin sebebini maddi imkansızlıklarına bağlar. Romanda maddi imkanları elinde bulunduran insanlara bir örnek olarak Recep Bey’in oğlu zikredilir. Nezih Recep Bey’in oğlunun şahsında maddi imkanlara sahip olan insanlara hasmane bir tavır içine girer. Çünkü onlar gibi zengin değildir ve bu hayallerine bir sed çekmektedir:

“Niçin kendisi de zengin, bu kızlara Recep Bey’in oğlu gibi köşkler, istombotlar, arabalar, elmaslar satın alacak kadar zengin değildi? Kızların ihtimal ki karşılarında mecburi gülmek için kendilerini zorladıkları o gençler hakikat halde Nezih’den fazla bir meziyete mi maliktiler? O bu şiddet-i muhabbetle beraber niçin onların madununda, bu isteği saadetlerden mahrum kalsın? Niçin kızlar onun musahabesinde hevâhişkâr olmasınlar? Ah, onlarla Tepebaşı bahçesinde kol kola gezmek, Ada’da çamlar altında arabalar içinde birlikte dolaşmak ne tatlı olacaktı...” (Cahid, 1317 : 133).

Oysa ki bunların gerçekleşmediği görülecek ve Nezih kendisini gerçeğin hükmüne koyverecektir.

Servet-i Fünun romanları içinde Hayat ve gerçek sorunsalına eğilen bir diğer romancı da Mehmet Rauf'tur. Rauf birçok romanında tipik bir Servet-i Fünun duyusu olan hayal-hakikat çatışmasını daha ileri aşamalara götürerek yaşadığı *realitelerden kaçan ve hayattan nefret eden roman kişileri* oluşturmuştur. Daha çok bireysel haz ve bireysel ızdıraba önem ve öncelik veren Rauf, genelde muzdarip, hayata küskün tipleri ele almıştır. Bu kişiler, hayattan, hayatın gerçeğinden kaçmak isterlerse de her seferinde ona karşı mağlup olurlar. Bu da onlarda hayata duydukları kinin bir derece daha artmasına sebep olur.

Mehmet Rauf'un "*Ferdayı Garâm*", "*Eylül*", "*Genç Kız Kalbi*", "*Böğürtlen*" romanlarındaki birçok karakter, bahsedilen gerçeklerle toplumsal yaşama küsmüş, realitelerle uyuşmayan kişilerdir.

Mehmet Rauf'un "*Genç Kız Kalbi*" romanı da hayal-hakikat çatışması temeli üzerine kurulmuştur. Romanın kahramanı Pervin büyük umut ve hülyalarla İzmir'den İstanbul'a gelir. Ona göre rüyalarını süsleyen hayat İstanbul'dadır. Daha romanın hemen başında genç kızı İstanbul'a çeken duygular şöyle açıklanır:

"O gece sabaha kadar hummalar (içinde) idim. Nihayet, sabah olup da vapurumuz, Ayastefanos açıklarına geldiği ve İstanbul, bu benim gibi yüksek emelli, oldukça rakik bir genç kız için saadet hissederek yaşayabileceği yegane şehir, orada, gözümün önünde bütün bedayı ile serildiği vakit, yüreğim nasıl çarpıyordu!

Zannediyordum ki, orada teneffüs etmek, mes'ud olmak demektir; oraya dair ashab-ı malumattan o kadar menakıb dinlemiş, o kadar tafsilat almıştım ki, o artık benim nazarımda bir âdi şehir değil, bir aden-i muhayyel olmuştu; bütün İstanbul'da yaşamış muhibbelerimin o kadar medli ve senâ ettikleri, İzmir'in Türkler ve bilhassa Türk

kadınları için ma'dum olan hayatına bedel, her köşesi bir başka tenezzühgah olan hayatıyla göklere çıkardıkları tarifat hep gözümün önünde idi" (Rauf, 1925 : 6-7).

Ancak Pervin daha İstanbul'a ayak basar basmaz büyü bozulur ve hayallerini süsleyen İstanbul'dan eser kalmaz:

"Fakat o kadar... Ma'atessüf o kadar cık.. Yani, yalnız uzaktan ve tasavvurda olarak... Çünkü, hakikat o kadar bed, o kadar çirkin, o kadar mahrup ki... Evvela o insanın ilk ayak attığı yer, rıhtım... İzmir'in Avrupa şehirlerini andıran muhteşem kordonuna bedel buranın rıhtımını dar, siyah, muhnak bir yer...

(...) İşte İstanbul'un her haline, her şeyine karşı bu aynı mahrub te'siri duydum. Yani her şeyde hayal kıran bir biçimsizlik, bir küçüklük var. Muntazam, parlak, geniş bir yer göreceğim diye beklerken muhnak, sönük, miskin bir şey karşısında bulunmak hüsranı harab ediliyor.

(...) İşte beni senelerden beri cezb ve teshir etmiş olan İstanbul'un harici manzarası... Dahili haline, yani hayatına gelince böyle bir şehrin hayatından benim emellerimin, hayallerimin saltanat ve ihtişamını beklemek ne çocukluk... Hakikat şu ki hayatı da kendi gibi tenasüb ve zerafetten, harâb ve pür-rehavet, bi-hareket bir şey... İstanbul, işte bir aydır içinde yaşıyorum. Her sınıf halkıyla temasdayım, her yerini gezdim, gördüm, tet'kik ettim; müşkilpesentlikten katiyyen maara bir tecessüs ve bir merak ile aradım, sordum ve kararımı verdim. İstanbul, hayatı ve tarzı maişeti ile büyük bir milletin payitahtı olacak bir şehir olmaktan uzak, o kadar, o kadar ki... (Rauf, 1925 : 7-10).

Romanın ana kişisi Pervin sade hülya değil, aynı zamanda çok ince bir ruh yapısına da sahiptir:

"Benim gibi şebab-ı derin bir iştiyak-ı şiir ve garâm ile meşbuğ, ruhu hüsn ve zarafete karşı bitab-ı irade olan bir genç kızın hülya ve emeli başka ne olabilir?" (Rauf, 1925 : 12).

Pervin'in sahip olduğu bu hassasiyet, onu yaşadığı toplumla, çevreyle ve mekanla belli bir uyumsuzluğa iter. Önce yanlarında misafir bulunacağı amcasıyla bir çatışmaya girer. Bir İstanbullu olmasına rağmen, o her haliyle şarklı, müstebit ve kabadır. Sonra kibar ve asil olduğunu iddia ederek kendi içinde de bir tezdı barındırır. Amcası gibi, ailenin diğer bireyleri de Pervin'le büyük bir tezdı içindedirler. Giyinmekten, temizlikten habersiz Nigâr, adi zevkler, hafifmeşreplikler peşindedir. Hediye hanım, kırk yaşında genç kız havailiği sergiler, kültürlü ve kibar görünmeye çalışır. Birey-toplum çatışması romanda amcasının ailesinden başlayarak genişler ve toplumsal bir boyut kazanır, gelenekler, yerleşik adetler silsilesinden şikayet kendi ailesine kadar uzanır. Doğal olarak ailesi de yaşadığı toplumun bir birimidir ve onun kurallarını tatbik etmektedir (Törenek, 1993 : 105).

İşte tüm bu yaşananlar Pervin'i içerisinde yaşadıkları hayata teslim olanlara karşı bir öfkenin gelişmesine sebep olur. Oysa ki Pervin hem okudukları ile ve hem de yetiştiriliş tarzı ile içinde yaşadığı toplumun yabancısıdır:

“Halbuki, ben bu hayat için büyümedim. Âh bizi niçin böyle yetiştiriyorlar? Analarımız, babalarımız hâlâ gafletlerinin, hatalarının netâyiciğini görüp niçin mütenebbih olmuyorlar? Peki, istedikleri şey hislerimizden incilmesi, fikirlerimizden açılması ise, bu ince hislerimiz, açık fikirlerimizle bize tayin ettikleri hayatı nefretle kabul edeceğimizi niçin ve nasıl düşünmüyorlar? İşte mesela ben, biraz ince hisli olmasam bugün bu beğenmediğim hanımlar gibi olacaktım. Nigâr ve emsali gibi hayatımı kapıdan gelip geçenlerle işgal edebilerken kendimi ve hayatımı beğenecektim. Halbuki aldığım terbiye, okuduğum eserler bana maşa'şa hayatlar vadettiler. şimdi nasıl olur ki bu miskin, bu revnaksız, zelil hayatı severek kabul ederim” (Rauf, 1925 : 32-33).

“*Genç Kız Kalbi*” romanı genel olarak bakıldığında tam anlamıyla bir hayal kırıklığı romanıdır. Pervin, zamanın şartları içinde olduğu modern bir eğitim almış, duygulu, hassas bir genç kızdır. Kendisine ailesince sağlanan Batılı tarz eğitime karşılık, onun aldığı eğitime istediği gibi cevabı verecek bir toplum yoktur ortada. Yukarıda belirtildiği gibi Pervin bu hayallerini gerçekeştirmeyi umduğu İstanbul'da istediği gibi değildir.

İstanbul'un her gün bir başka köşesinde, toplumsal hayatın farklı tezahürleri ile karşı karşıya gelen Pervin, umudunu iyiden iyiye yitirmektedir. Ne zevk ve eğlence hayatı, ne de bireyler arası ilişkilerde bir yükseklik, bir uyum sözkonusudur. Kendi hayaline uygun bir aşkı bulmaktan da ümidini kestiği anda Behiç ile tanışır.

Behiç, Pervin için yeni bir umuttur. Onunla zevk, düşünce ve hassasiyet noktalarında benzerlik gösterirler. Behiç de içinde yaşanan toplumsal yapıya karşı çıkmakta, kadını yüceltmektedir (Törenek, 1993 : 105).

Oysa ki Behiç hiç de Pervin'in hayal ettiği gibi birisi değildir. O da çevresinde bulunan diğer insanlar gibi maddi unsurlara yenik düşecek kadar opportünist bir ahlaka sahiptir. Pervin'in zengin bir kız olmadığını öğrendiği zaman Pervin'le evlenmek fikrinden hemencecik sapar. Behiç, Pervin'in amcasının hanımından Pervin'in babasının mevkii ve serveti hakkında aldığı malumattan sonra kesin fikrini açıklar:

“Zengin olsaydı belki alırdım, kız fena değil, hoşuma gidiyor... Fakat, yaşamak için insana hayat lazımdır, hayal değil...” (Rauf, 1925 : 135-136).

Behiç gibi hassas ve kültürlü ve kadın haklarının savunucusu görünen bir adamdan böylesine maddeci bir cevaba adeta şok olan Pervin, tüm hayal ve hülyalarından uyanarak kendisine göre bir eş bulma sevdasından vazgeçer. O da tıpkı ülkenin diğer kızları ve kadınları gibi hakim gelenek ve göreneklerin işleyişine kendisini terk ederek, hülya aleminden uyanacaktır:

“Memleketin bu hayatı içinde mutlak böyle aldanmağa mahkum olursak, demek ki bizim için çare-i halâs yok, mutlak kurban ve helâk olacağız... Bu kadar parlak zevahiri ile beni bu kadar teshir etmiş olan bir şair böyle adi bir adam çıkarsa demek ki bu muhitte zevcimi kendi kendime intihab için böyle sergüzeştan sergüzeşte, yani tehlikeden tehlikeye, belki de levsdan levse düşmek lazım gelecek.

(...) İşte bunun için İzmir'e gider gitmez, daha onların hiçbir sözüne meydan vermeden anama, babama: "Beni istediğiniz adama veriniz..." diyeceğim, hiç olmazsa bedbaht, giryan bir hayat sürsem bile namus ve ismetimle yaşamış olurum... (Rauf, 1925 : 139-140).

Tam anlamıyla hayal dünyalarının bireyleri olan Servet-i Fünun romanı kahramanları tüm bunlara paralel olarak da yaşadıkları toplumdan şikayetçidirler ve bu şikayet yer yer nefret boyutuna kadar yükselir. Bunun en önemli sebebi, bu bireylerin hayatı tek yönlü anlayışlarında yatmaktadır. Onlar için hayat, zevk, sefa, aşk ve şiirden ibaretken madalyonun öbür yüzünü tüm katılığı ile orta yerde durmaktadır.

3.3. Hayattan ve Yaşanan Toplumdan Şikayet

Servet-i Fünun yazarlarının zaman zaman içinde yaşadıkları toplumla asla örtüşmeyen ve bu toplumda yaşamının ağırlığına katlanamayan yönlerine temas etmiştik. İşte onların ürettikleri roman kahramanları da tıpkı yazarları gibi hep muhayyel âlemlerde yaşarlar. Hislerini, emellerini hayallerle beslerler, hayatın gerçekleri ile yüzyüze gelmek istemezler. Bunun sebepleri arasında birçok şey gösterilebilirse de en önemlisi; kendilerini bütün güzelliklere sahip olmaya namzet kişiler olarak görmeleridir. Onlar kendilerini ince, hassas kişiler olarak görürler. Mücadele gücüne sahip olmadıklarından da küçük bir acı, bir aldatılmadan hemen etkilenir, bütün kederlerini yeniden hatırlarlar. Hayatın düal bir yapısı olduğunu, neşeli günlerin tekrar geriye geleceğini akıllarına getirmeksizin bir nevi mazoşizme varan bir nefret noktasına ulaşırlar.

Servet-i Fünun romanlarında karşı karşıya geldiğimiz bu yaygın nefret temasının kuvvetli bir sebebi de Batı edebiyatı ile bu neslin yakın teması gelmektedir. Her biri en az bir Batı diline hakim olan ve Batı edebiyat literatürlerini adeta günü gününe takip eden Servet-i Fünun yazarları, Batı akımlarından çok rahat etkileniyorlardı. Servet-i Fünun romanlarında karşımıza çıkan ortak tavır alışın ardında, hiç kuşkusuz bu unsurda önemli rol oynamaktadır. Bu Batı akımlarından birisi de "*estetizm*"dir. XIX. yüzyıl sonlarında

Batı'da estetikizm akımı iyice güçlenir. Batı literatürlerine yakın olan Servet-i Fünuncular da bu duyuş tarzını edebiyatımıza aktarırlar. Estetikizmin Batı'da doğuş şartları ile bize aktarılışı da bir uyuma dayanmamaktadır:

“Batı'da estetikizm, romantizmin sulandırılmış bir devamıdır. Çok kabaca özetlersek, burjuva toplumunun maddeciliğinden, çirkinliğinden bir kaçıştır bu akım. “İyi”, “doğru” gibi kavramlar ve toplumla ilgili her şey kapıdışı edilir. Mantık, fikir yadsınır ve “güzel”, hayatın en yüksek değeri olur. Osmanlı aydınları burjuva toplumunun baskısından tedirgin değildir bu sırada. Ama Osmanlı devletinin perişanlığı onlar için tarihi bir kabus durumuna getirilmiştir. Halkla, hayatla, köklü bir bağları yoktur. Abdülhamid baskısı görüş ufuklarını iyice daraltmıştır. Esinlenmek için baktıkları Batı'da, estetikizmi görürler. Zaten Batı'ya hiçbir zaman yeterince anlamamışlardır. Böylece Batı estetikizminin yerli kopyası edebiyatımızda boy gösterir. Toplumsal kavgadan hiç vazgeçmeyen Namık Kemal'in kahramanlarında bile bu özellikler görülür. Ahmet Cemil, estetikizm kaynağından doğma Osmanlı çelebisinin prototipidir. Mehmet Rauf'un bu (Eylül) romanında yaptığı, estetik kişiyi başka hemen her şeyden soyutlayarak, Necib'i yaratmıştır” (Belge, 1994 : 311).

İşte böylesi bir estet muhayyileye sahip olan Servet-i Fünun romancıları; kendilerini de, roman bireylerini de yaşadıkları toplumdan üstün görürler. Öyle ki kendileri gibi hassas, duygulu, Batı'lı değerlere aşina bireylerin yaşadıkları toplumun hakim unsurlarından rahatsız olmaları gerekirdi. Bu da, gerçekleştirilmiştir. Hemen bütün Servet-i Fünun romanlarında birtakım bireyler hep şikayet halindedir. Gerek zihinlerinde kurdukları hayallerin gerçekleşmemesinden ve gerekse toplumun yaşama biçimine iştirak etmek istememelerinden kaynaklanan sebeplerle, sürekli hayattan ve onun gerçeklerinden şikayetçidirler.

Hayattan, yaşanan fiziki ve toplumsal çevreden nefret ve şikayetin doruk noktaya ulaştığı romanların başında Mehmet Rauf'un “Eylül” romanı gelmektedir. *Eylül*, bir bakıma şikayet ve yakınmaları hiç bitmeyen insanların romanıdır (Törenek, 1993 : 165).

Romanın hemen başında Süreyya, atalarından kendilerine miras kalan bir bağ evinde yaşamının güçlüklerinden yakınmaktadır:

“Büyükbabalarının vaktiyle gelip nasıl bir budala bir hesapla “şu taş ocağında” yaptırdığı bu köşk, onları her yıl başka bir yere gitmekten alıkoyuyordu. Bütün kış, Boğaziçi'nin hayalini kurduktan sonra yine koşup geldikleri “şu çöplük”, çocukluğundan beri yaşaya yaşaya usandığı bu ıssız çöl, onu artık çıkıp gezmekten alıkoyacak kadar bıktırmıştı” (Rauf, 1993 : 36).

Süreyya'ya göre yaşanılacak yer Boğaziçi'dir. Bu sebeple kendisini burada çok mutsuz hisseder. Ancak bunu ifade ediş tarzı hiç de makul değildir. Hemen her şey onun için bir şikayete konu olabilmektedir. Karısı Suad'ın kendisine sıkıldığını ima etmesi üzerine:

“Evet, sorma! Burası zaten yaşanılacak bir yer mi? Allah'ın kırı!... Hele bu, yemekten sonraki saatler!... Sabahleyin yemeğe kadar, akşam üstü... İnsan her zaman boğuluyor kısacası!... Herkes, böyle bir köşede eziliyor!... Kendimi bostan kuyusunda sanıyorum!...

(...) Ah bu çöl! dedi. Şimdi Boğaziçi'nde ya da Adalar'da olduğumuzu düşün. Deniz yok mu, deniz... En sıcak havalarda bile insana can verir! Serin... Mavi... Tatlı... Oysa burada, poyraz çıkacak diye tâ saat sekizi, dokuzu beklemek gerek. Duman, duman... Külhan gibi! Sonra, manzaranın dar sınırı, değişmez rengi... Düşün Suad: Bir sandalımız olurdu. Sabahleyin erken, ya da akşamları geç vakit sen şemsiyeni kapardın, ben küreklere sarılırdım... Mehtap olsun olmasın oranın geceleri ne güzeldir!...” (Rauf, 1993 : 36-38).

Bir yolunu bulup Boğaziçi'nde bir yalı satın alınca Süreyya'nın yine ufak tefek şikayetleri vardır. Öncelikle Süreyya eve taşınalı beri evin işinin hiç bitmemesinden şikayet eder. Eleştirilecek hiç bir şey bulmasa evin planına kafayı takar. Eşi de ondan aşağı kalmaz. Suad'a göre de evin en önemli kusuru yemek için alt kata inmek zaruretidir (Rauf, 1993 : 78).

Süreyya ile Suad bir yalı tutup oraya taşınca, bu yeri çok beğenen Necip, günlerini çoğunlukla geçirdiği Beyoğlu'nun sığağından, sancı gürültüsünden, toz-toprağından şikayetçidir. Ancak, Necip'in canını sıkan sadece bunlar değildir:

“Bilmezsin Beyoğlu hayatının, hatta eğlenilecek mevsimde bile, nasıl bunaltıcı, beyin ezici bir hali vardır. Önceleri binbir renkli bir hayat gibi görünür, hiç birbirine benzemez yüzleri var gibi gelir; fakat o kadar tek renk, aman yarabbi, o kadar tek renktir, görülen yüzler o kadar aynıdır ki... mahremiyetsiz, içtenliksiz, gösterişli bir taklitten, soğuk sarı bir taklitten oluşmuş bir hayat... Her görüştüğüne bir rekabet, bir mücadele, bir düşmanlık... Hiç bir el sıkmazsın ki, mümkün olsa seni bir çukura itmeyeceğinden emin olasın; hiçbir ses işitmezsin ki, senin arkandan en hain, en haksız bir alayda, bir kötülemede bulunmayacağına emin olasın... Hiçbir ses işitmezsin ki, senin arkandan en hain, en haksız bir olayda, bir kötülemede bulunmayacağına emin olasın... İkiyüzlülük, alay, kendini beğenmişlik, bencillik... Bu aç kurdun elinde bütün çehre morarmış, bütün gözler bulanmış; herkesin başarısı ötekilerin ayaklar altında ezilmesine bağlıymış gibi bir çekemezlik, bir kin, kimse kimsevi beğenmez, üstünden başından tutunuz da konuştuğu Fransızca'ya kadar, her şey alay için bir bahane olur (Rauf, 1993 : 80).

Yine Mehmet Rauf'un “*Genç Kız Kalbi*” romanının ütöpik genç kızı Pervin, yaşadığı toplumla uyumsuzluk sebebiyle sürekli şikayetleri vardır. Pervin için yaşadığı fiziki çevreden şikayetleri aşama aşama toplumsal çevreye kadar yönelir. İlk olarak misafir olarak geldiği İstanbul'u bayağı bir şark kenti olarak gören Pervin, bu şehrin bir başkente yaraşır özelliklere sahip olduğu kanaatinde değildir. Fiziki çevreye yönelik eleştirilerinin ötesinde Pervin, yaşadığı toplumu da kendisinden bir hayli uzak bulur. Estetik, olabildiğince entellektüel ve duygulu bir genç kız için yaşamaya ülkenin hiçbir yeri elverişli olmadığı gibi İstanbul da müsait değildir. Bu noktada Pervin bir soru yöneltir: Madem ki ben öğrendiklerimle ilgili olamayacağım, peki bu eğitim bana niçin verildi?: “Terbiye ve tahsilime kemal-i i'tina ile lisanlar, piyanolar öğrettiler. Bu lisanlar, piyanolar kimin için? Yalnız kendileri için mi? Halbuki kendileri o lisandan bir şey anlamazlar, o piyanoya biganedirler” (Rauf, 1925 : 32).

Öğrendikleri ve yetiştiriliş tarzı açısından yaşadığı topluma uyumlu olmamanın Pervin'in şuur altında açtığı yaralar derindir. Yine romanın bir yerinde Pervin, yaşadığı topluma uyumsuzluğunun bir felaket mesabesinde olduğunu belirterek kendi bunalımını itiraf eder:

“Demek ki hassas ve derin bir ruh benim gibi uzun seneler böyle edebiyat sayesinde şiir ve hülya ile tegaddi eder de sonra bu kadar adi bir muhite düşerse tabii ve cebri bir surette adem-i itilaf peyda oluyor ve bu adem-i itilaf kadar ruhu tahrip eden başka bir şey olamaz. Dünyada muhitine yabancı olmak kadar tahammülsüz bir felaket yoktur zannedirim” (Rauf, 1925 : 29).

Mehmet Rauf'un “*Ferdâ-yı Garâm*” romanı da hayata ve gerçeklere sırtlarını çevirmiş bireylerin romanıdır: “Ferdî tema olan hayata küsme, hayatı anlamsız bularak ondan nefret, roman kişilerinin hâkim psikolojileridir. Herşeyi değiştiren acımasız ve katı gerçeğin karşısında herkesin donup kaldığı, hayatın realitesine karşılık hayatı hep zevk ve eğlenceden ibaret gören, hep genç kalmak emeliyle aşka ve saadete koşan bu kişiler karşı karşıya gelir, saadetlerin rüzgârın önündeki bulutlar kadar uçucu olduğunu görmek bir ümitsizlik ve ye'se neden olur” (Törenek, 1993 : 160).

Ferdâ-yı Garâm romanı Servet-i Fünun estetik romanları içinde melankolik ve aşırı yapısı bakımından en ön sırada yer alacak eserler arasında sayılabilir. *Aşk'ın bir nevi din haline getirildiği, mazoşizme varan bir duyguculuk içinde hayattan nefret edildiği ve buram buram intihar kokan* bu romanda ön plana çıkan iki karakter Macid ve Sermed, amca çocuklarıdır. Çocuklukları beraberce geçen bu iki genç bir süre sonra birbirlerine ilgi duyarlar ama bunu uzun süre belli etmezler. Ancak biz burada bu iki birey'in aşk ilişkisinin ötesinde, hayata karşı aldıkları negatif tavrın altını çizmek istiyoruz. Sermed olsun, Macid olsun hayat içinde yaşayamayacak kadar dirençsiz ve takatsiz bir yapı arz ederler. Macid, her şeyden bıkmış usanmış bir kişidir. Hayatta kendisine uygun bir kadının varlığından da umudu kesmiştir:

“Ben mi, diyordu Macid, ben mi? Bütün bu tarz-ı hayattan o kadar usandım ki ne yapacağım da, maahaza sarfa mecbur olduğumuz bu günler nasıl geçireceğimde

mütehayyirim. Amik bir melâl, derin bir keselân. Bir itiyad gibi devam ettiğim bu âlemlerde, bu altındaki ruhların, emellerin çirkinliğini, bayağılığını, bütün temayüllerinin ne kadar iğrenç olacağını hissettiğim tebessümlerin karşısında, belki bana bir katre-i iltifat, bir nigâh-ı davet bahşedenlere başımı çevirmekle cevap veriyorum. Kadın, kadın... Bütün bunlar kadın mı? Ben öyle bir kadın istiyorum ki... Aman yarabbi, buna güleceksiniz. Öyle bir kadın ki ... Bilmem, bildiğim bir şey varsa bütün bu artık bıktığım, nefret, husumet ettiğim kadınlara katiiyen, ebediyyen benzemesin. Öyle bir kadın ki... Aman yarabbi, acaba ben bu kadına tesâdüf edecek miyim? İki saniye sükuttan sonra omuzlarını kaldırıp müteessifane: - Hayâl dedi, hayâl-ı muhâl. Muhakkak olan şey sefaletim, ruhumun meraretidir. Zira bütün kadınlardan ikrah ediyorum” (Rauf, 1329 : 49-50).

Yine aynı romanın bir diğer buhranlı bireyi genç bir kız olan Sermed, kendisini yaşamaktan öylesine koparmıştır ki adeta acı çekmekten zevk alan bir mazoşist bozukluğuna sahip bir ruh durumu içindedir. Ölüm, onun için tadılacak saadetlerin en büyüğüdür:

“... Hele ben, bilmem sizi ne kadar müteaccib edeceğim, fakat itiraf etmek hoşuma gidiyor. Meselâ, bazı zamanım olur ki, âmâlime vüsûlden mütevellid zevklerden muzdarip olurum. İsterim ki, emellerim benim için muhal kalsın... Ömrüm, bütün bu arzuy-i temasın meraretiyle geçsin... Bilir misiniz, bazen kendim için nasıl bir hayat tahayyül ediyorum. Kısa kısa bir hayat... Aman yarabbi, o kadar kısa ki, arkamdan ağlayacaklar bulunacağını farzetsem; “daha yirmi yaşında!” diye feryada mecbur olsunlar. Fakat bu hayatta emelime hırmandan mütevellid bir mevt ile sönmek, yahud mes’ud iken ölmek... O kadar ki, ölüm beni âğuşuna çektiği zaman, vücudum el’an bu saadetin râşeleriyle tir tir titresin” (Rauf, 1329 : 41).

Sermed’i böylesi bunalımla bir ruh durumuna sokan sebepler yine Sermed tarafından açığa vurulur. Ona göre, hayattan ve yaşadığı gerçeklerden nefret etmesinin sebebi kadın olmasıdır. Gayet doğal bir olguya yüklenen bu derin melankoli de bu bireylerin dünyasını deşifre etmede oldukça açıklayıcı olmaktadır. Bunun ötesinde o devirde Osmanlı

kamuoyunda yükselen feminist tepkiler ve kadının özgürleşmesi sorunu da Sermed'in ifadelerine yansımaktadır.

“Bilir misiniz ki, kadın olmasaydım, belki mes’ud olurdum. Zira kadın olmak... kadınlar arasında çirkin olmak gibi bir şey... Bazen rast geldiğim çirkin kadınların hayatını, günlerini o kadar tahammülsüz bulurum ki, bu beni günlerce muzdarip edep, adeta humma getirir... Ah bilseniz, bu kimsenin gözünde bir nur muhabbet, bir lerze-i iştiyak görememeğe mahkum zavallı renksiz gözlerde ne emeller, ne feci emeller okurum! (...) Hele her kadın kimbilir kaç kere bir çirkin kadın bahtına düşecektir, değil mi? Sevildiğiniz zannında iken bir sabah artık her şeyin bittiğini, doldurduğunu bu kalpten artık çıkarıldığınızı, unutulduğunuzu hissetmekten başka neniz vardır? Ah bu ferda... İşte kadınların kaderi! (...)

- İşte bunun için kadın olmamak istiyorum. Hele erkekler teehhüle kadınlar gibi mecbur değildir, halbuki kadınlar?” (Rauf, 1329 : 43-44).

Macid de, Sermed'in kadın olmaktan nefret etmesinden yola çıkarak erkekleri ve doğal olarak da kendisini tartışma konusu yapar. Ona göre de erkek olmak, hayattan ve onun gerçeklerinden nefret etmek için bir gerekçe olabilmektedir:

“Siz kadın olmaktan nefret ediyorsunuz. Ya erkekler ne yapsınlar? Ezcümle ben... Önceleri kadınlar için öyle bir cinnet ve inhimak göstermişim ki bütün hülya ile geçen şebabımdan sonra bunların arasına atıldığım zaman ömrüm bu âmâli teskine kifayet etmez sanırdım. Fakat bir gün gördüm ki bütün bunlar hiç bir şey değilmiş. O zaman kalbime bir boşluk çöktü. Daha... Artık sevemediğim kadına karşı elim bir merhametle mütehasşis olmak öyle bir azaptır ki bilmem, böylesini hiç bir kadın erkeği artık sevmeyince hissetmiş midir?” (Rauf, 1329 : 70-71).

Sermed ile Macid'in kendi cinsiyetlerini kendi mutsuzlukları için gerekçe göstermelerinden başka Macid, Sermed'in yaşadığı ruh çöküntüsü ve melankoliyi bir takım reel ve gerçekçi sebeplere de bağlar. Buna göre Sermed'in hayattan kopmasına ve

hatta hatta hayattan nefret etmesine sebep okuduklarıdır. Bu sebep gerçekten de üzerinde durulması gereken bir noktadır. Tüm Servet-i Fünun edebiyatçıları bu romanları yazarlarken tamamen bunun farkındadırlar. Bağlandıkları yeni epistemoloji ve dünya görüşü ile yaşadıkları toplum belli bir uyum arz etmemektedir. Toplumla uyuşacak noktalar aranılacağına kendi gerçekliklerini mutlaklaştırma yoluna giden Servet-i Fünun edipleri geniş kitlelerle bağlarını keserek kendi duyuş ve algılayış tarzlarında ısrar etmişlerdir. Tekrar romana dönersek; Macid, Sermed'in hayattan nefret etmesinin sebeplerini şu şekilde açıklamaya çalışır:

“- Lakin bu nefret sizi pek uzaklara götürecektir. Anlıyorum ki sizin hiç kimseninkine benzemeyen bir ruhunuz var... Sizi bu hale getiren nedir? Bunun okumaktan olduğu muhakkak... Gecelerinizi, günlerinizi nefret ettiğiniz yerlerden ziyâde kütüphanenizde geçirmek, sizde öyle bir rikkat-i his hasil etmiş ki, tecrübe görmeden hayattan usandırmış. Yalnız bu halinizde biraz çokça yazıhane, salon kokusu var... Emelleriniz pek nesevi, pek hayâlâemiz...” (Rauf, 1329 : 44).

Sermed'de adeta Macid'i doğrularcasına okumalarının kendisinde açtığı yaraları fark etmiş gibi artık okuyacak bir şey bulamayacağından yakınıyor. Fakat bu onda bir iyileşme sağlamanın ötesinde onun nefretini artırmaktadır:

“Kitap mı? Artık okuyacak kitap bulamıyorum. Nefret ediyorum. Hatta okumaktan, yazmaktan, musikiden, herşeyden nefret ediyorum. Hiçbir şey bulamıyorum ki ruhuma bir nefhâ-i kanaat bahşedebileceğini zannedeyim” (Rauf, 1329 : 47-48).

Doğal olarak hayat ve onun gerçeklerinden böylesine iğrenen bireyler kendi yaşamlarına da son vermeyi düşünebilecek tiynete sahip olabilirlerdi. Sermed ile Macid de aşklarının hülyasında kalmak, aşklarının bir gün öldüğünü görmemek için, “ilelebed mes'ud olmak” gerekçesi ile intihar etmeye karar verirler (Rauf, 1329 : 110).

“Bir Aşkın Tarihi” isimli romanında da Mehmet Rauf, kahramanı Cemil’i “bir kere tatmış olduğu saadeti feda edemediği için, saadeti çok sevdiği için hayatı feda” ettirmektedir (Rauf, 1331 : 59).

Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* romanının ütopik şairi Ahmet Cemil de hayatın istediği gibi olmaması sebebiyle İstanbul’dan terk-i diyar ederken bir nev’i intihar girişimi içindedir. Hatta bir aralık İstanbul’dan ayrılırken vapurun güvertesinde son olarak İstanbul’u seyrederken intihara çok yakındır:

“ O vakit denize baktı: Siyah bir deniz... Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında mahuf, mühiş, adem vehmi veren siyahlıklardan başka bir şey görmüyordu.

Ah! Bu denizin zulmetlerinden saklanan hakikatler, asıl hakikat... Bir karar hamlesi yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılamaz, avdet olunamaz derinliklerine gitmek...

(...) Evet, bir karar hamlesi, yalnız bir küçük hareket, nasipsiz geçen hayatale şu faidesiz vücut arasında bu denizin bütün siyah tabakalarını bir sed silsilesi gibi bırakarak tâ şu ummanın bir türlü sonu bulunamayan derinliklerine kadar inecekti” (Uşaklıgil, 1942 : 339-340).

Hayattan ve yaşanan ilişkiler ağından nefret, Servet-i Fünun romanı için oldukça yaygın bir tema olarak karşımıza çıkıyor. Bu temaya rastlanamayacak bir Servet-i Fünun eseri bulmak oldukça zordur. Bu bahisle ilgili bir kaç örnek daha vermek istiyoruz. Halit Ziya’nın çiraklık devresi romanlarından “*Nemide*”nin genç kız kahramanı Nemide de yaşadığı hayattan usanmıştır. Yaşamı öylesine tekdüzedir ki, bu tek düzelik Nemide’nin zaten hastalıklı olan bedenini büsbütün yormaktadır:

“- Hiç!... Hayatın o kadar biteviye ve işsiz geçiyor ki, bugün ile dün arasında bir fark bulamam. Hergün bu bahçede dolaşmak, saatlerce yalnız başına gezmek, ara sıra babamla

görülmek, biraz satranç oynamak, pek az olarak kanun çalmak, vaktimin çoğunu okumayla geçirmek, bazı geceler sandalla denize çıkmak; işte belli başlı işlerim bunlardır. Ama bunların hepsinden yoruldum” (Uşaklıgil, 1984 : 103-104).

3.4. Batı Değerlerine ve Batı Kültürüne Aşırı Bağlılık ve Aşağılık Duygusu

Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız birey’in özellikleri arasında saydığımız iki unsur olan, hayal dünyasında yaşama ve yaşanan sosyal ve fiziki çevreden nefret meselelerinin de kaynağını teşkil eden Batılı değerlere karşı tavır alış konumuz açısından oldukça önemlidir. Türk romanının ortaya çıkış dönemlerinden başlayarak gelen Batılı birey’e ulaşma özlemi, Batılı bireyler gibi olma adına içine düşülen traji-komik sahneler Servet-i Fünun romanında nispi anlamda azalmış ve bu romanlarla ortaya konan bireyler Batı medeniyetini, Batı yaşayış tarzını benimsemiş, içlerine sindirmiş kimseler olarak karşımıza çıkmışlardır. Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi gibi romancıların eserlerinde sıkça karşı karşıya geldiğimiz gülünç alafranga tipler, Servet-i Fünun romanında hemen hemen hiç rastlayamayacağımız tiplerdir. Servet-i Fünun roman bireyi, Batı’dan gelen kültürel değerleri içselleştirmiş, bu değerleri günlük hayatlarında uygulayan ve modernliğin icaplarına göre hareket eden kimselerdir. Batılı değerlerin hangi esaslara göre alınacağı tartışmasına rastlanılmaz bu romanlarda. Geçen bölümlerde değinildiği gibi Servet-i Fünun nesli, Türk toplumunun Batılılaşma macerası içinde tavırlarını net bir biçimde Batılı olandan yana koymaları sebebiyle bir düalite sorununa da bu romanlarda karşılaşmamaktadır.

Bunun en temel nedeni de bu neslin algılayış tarzlarına; Doğu algılayış tarzından önce vâkıf olmalarında yatmaktadır. Servet-i Fünun nesli hemen hepsi zamanın şartları içinde oldukça modern eğitim kurumlarından mezun olmuşlar, Batılı merkezlerle sıkı-fıkı ilişkiler içinde olmuşlar ve bunun doğal sonucu olarak da Doğu edebiyat ve kültüründen önce Batı edebiyat ve kültürünü tanımış, özümsemişlerdir. Hatta bu nesle mensup olan bazı yazarlar Doğuya hiçbir şey borçlu olmadıklarını, tüm irfan ve bilgilerini Batıya (Batı

bu dönem çoğu kez Fransa demektir) borçlu olduklarını iftiharla ifade etmektedirler (Yalçın, 1975 : 39).

Böylesi bir ruh durumu ile yetişen bu kuşağın kendisini belli aşırılıklardan ve komplekslerden uzak tutması da beklenemezdi. Bizatihi kendi değerlendirmeleri ile kendilerini “aşırı batıcı” (Uşaklıgil, 1987 : 144) olarak tanımlayan bu neslin teşekkül ettirdiği edebiyat da Batı ve Batılı değerler konusunda birçok aşırılıklara sahipti. Servet-i Fünun roman bireyleri de tıpkı yazarları gibi Batı medeniyetine derin bir hayranlık duygusu ile bağlıydılar ve eserleri de sık sık kendi bulduğumuz “aşağı” konuma yönelik eleştirilerde bulunurlar. Bu roman bireylerinin, toplumumuzun Batılılaşması ve Batılı değerleri alma noktasında da oldukça bilinçli oldukları görülmektedir.

Batı ve Batılı değerler karşısında bireylerin içine düştükleri “aşağılık duygusu”na hemen her Servet-i Fünun romanında rastlıyorsak da bu noktaya en fazla vurgu, Mehmet Rauf’un romanlarında yapılmaktadır. Mehmet Rauf’un “*Karanfil ve Yasemin*”, “*Menekşe*”, “*Genç Kız Kalbi*”, “*Son Yıldız*” romanlarında karşılaştığımız bir çok roman kişisi, Batının üstünlüğü karşısında adeta başı dönmüş bireylerdir.

Mehmet Rauf’un “*Menekşe*” romanı da böylesi bireylerin yaşadığı bir ortama sahiptir. Romanın baş kişisi olan Hüseyin Bülend Bey, edebiyat dünyasında tanınmış bir romancıdır. Bülend Bey’in yayımladığı son romanı “*Güzide*” edebiyat dünyasında bir hayli ses getirmiştir. Bu medyatiklikten istifade ile yeni bir aşk ilişkisine girmek isteyen Bülend Bey, aldığı bir mektupla kendisine ilan-ı aşk yapan bir kız, romanın ana çizgisini oluşturur. Ancak romanın içine serpiştirilmiş tartışmalarda Doğu-Batı çatışması, toplumsal değişme konuları da karşımıza çıkmaktadır.

Bülend Bey, Meşrutiyet sonrası Osmanlı toplumu ve Devletine hakim olan atalet ve gerikalmışlığı sorgulayarak “Biz ve Avrupa” kıyaslamasına gider:

“Biz istibdâd’da ne zannederdik? Hürriyet ilan edilir edilmez hemen değilse de herhalde bir sene sonra, İstanbul’un hayatı değilse de hiç olmazsa manzarası olsun değişecek... Şu

vapurlar, tramvaylar, evet, hiç olmazsa, onlar bir tebdil-i irae etseydi... Halbuki işte, hâlâ o menhuş dar arabalar ile tramvay, hâlâ berbad vapurlar ile Adalar'a ve Boğaziçi ... sebebi ... sebebi, çünkü daha bu işler için kâfi derecede pişmedik... Çünkü tâ re'sikarda oturan ricale varıncaya kadar kimsede bir insanın nasıl vapurlarla, nasıl tramvaylarla, ne gibi konfor ile yaşaması lazım geldiğini, beşeriyetin bu ihtiyacını takdir edecek adamlar o kadar nadir ki... Daha istidad kâfi derecede neşfu nema bulmadı, bulamadı... Hürriyet herşeyi bahş edecek bir tılsım bile olsaydı, bu isti'dadı veremezdi... Çünkü onun için asırların, kanın, terbiyenin, ırkın tesir-i batisi lazımdır. Avrupa'da aleldevam ortaya konulan mesnuat-ı nefiseyi görüp tet'kik eden bir adam oradaki adamların her halde bize benzemekle beraber, pek büyük esash farklarla bizden başka adamlar olduğunu tasdikte mecbur olur; biz ise, hâlâ kendimizi onlarla hem ayar tutmakdayız; asırlardan beri ilim ve fen ile, hırfet ve sanayle cilalanmış olan bir hey'et-i içtimaiye ile cehl ve zulmet içinde pıhtılanmış bir hey'et arasında mukayese mümkün müdür? Fen ve sanat burada da terakki edip kendisine mahsus erbab yetiştirmek için daha bir seneler var ve bu seneler zarfında, biz, zavallılar, mahrum, her şeyden mahrum... Sanattan, fikirden, zevkten, rahattan mahrum bekleyeceğiz... Daha belki de ricâlimiz var ki, sanay-i nefise hakkında bir fikirden mahrumdur. Avrupa'da en adi bir ferdin bile bir fikri, ruhi hergünkü delin (meşgale) ve temas ile sanat hakkında bir incilaya sahiptir (maliktir). Bizde ise, en münevver fikirlilerimizin fikri bile asırlık akamet ile, asırlık atalet ile küflenmiş, paslanmış... İşte farkımız... Küflü ruhların emelleri de küflü, paslı fikirlerin icraatı da paslı olur... İşte yalnız bunun için, daha çok seneler, İstanbul ve hayatımız değişmeyecek, değişmeyecektir; bu mukadder ve zaruridir!" (Rauf, 1331 : 18-20).

İşte Bülend Bey yaşadığı ülke hakkında böylesi bir karamsarlığa sahiptir ve yakın bir gelecekte de bir çıkış görememektedir. Zihni sürekli Batı'dan gelen neşriyatların bombardımanında olan Bülend Bey için doğrusu bu hiç de şaşılacak bir şey değildir. Kendisine sürekli posta yolu ile gelen Fransızca gazetelerden birisini okurken Bülend Bey, Paris hayatına ilişkin bir resme gözü kayar. Romanda bu resim şu şekilde tasvir ediliyor:

“ ... Paris hayatı manzarası bir yarış resmi vardı, ve bu yarışta, Paris'in en şuh ve müzeyyen, en nadir ve müstesna mevcutlarının hüsn ve zerafetleriyle müzeyyenat-ı nesviyeleriyle tezyin ettikleri bu muhit-i irfan ve zevka derin bir tahassürle bakdı: “Bari, diye ekledi, bari hayatımızda tezâhürat-ı hüsn ve sanattan mahrum olmasaydık da ruhlarımızın mahrum olduğu saadetlere gözlerimiz olsun nail olsa idi... Halbuki, yok... Hüsn yok, zerafet yok, irfan yok... San'at, hiç, hiç bir şey yok... Ve sonra genç Türkiye'nin saadetinden nasıl bahs olunur bilmem ki...” (Rauf, 1331 : 50-51).

“Menekşe” romanında romancı Bülend Bey gibi yaşadığı toplumdan derin bir şekilde utanan ve Batılı değerlere ve onun edebiyatına meftunane bir biçimde bağlı olan bir tip de ismi “Matmazel Violet” olarak tanıtılan genç kızdır. Bu genç kız da, Batı edebiyatını, özellikle de Fransız edebiyatını çok yakından takip etmektedir. Bu genç kız Bülend Bey'e yazdığı bir mektupla o zamana kadar sahip olduğu görüşlerini ifade ederken Batı edebiyatını adeta kutsamakta, yaşadığı toplumdan ise utanmaktadır:

“Memleketin her şeyi gibi, ilim ve irfanca da gösterdiği fakr ve sefaletle karşı derin bir istihfaf ve nefret hisseden bir kızm... (...) İşte, bu sebepten dolayı her genç ve hassas ruh için namütenahi bir hazine-e teselliyyet olan edebiyat, benim için ancak Avrupa ve bilhassa Fransız edebiyatından ve eserlerini sevdiğim ve takdis ettiğim muharrirler ise, o edebiyatların üstadları olan şair ve hikaye müvislerden ibaret kalmıştır” (Rauf, 1331 : 59-60).

Matmazel Violet müstear adıyla yazan bu genç kız Batılı değerlere öylesine bağlıdır ki, adeta uyruk değiştirmiş gibidir. Maddi ve manevi sahalarda bütün bütün geri kalmış olarak gördüğü milletinden ve bu millete mensup bir birey olmaktan utanmaktadır:

“... Türklerden o kadar nefret ediyorum ki inkılapta maddeten gösterdikleri kahramanlık ile beraber, manen onların daha asırlarca terbiye ve muarefe muhtaç olduğumu gösteren niçin manen ve medeniyetçe bu kadar geri kalmış atıl ve miskin bir millete mensup olduğumu kendi kendime kemal-i teemülle düşünüyorum... İşte, bu buhranların en şedidi içinde idim ki, size tesadüfüm beni ihya etti...”

Bir Türk gencinin bu kadar bitaraf, bu kadar âli ve necip ve aynı zamanda vasi' fikirlere malik olmasını zannetmiyordu" (Rauf, 1331 : 79-80).

Bu mektupların muhatabı olan Bülend Bey de, Matmazel Violet adıyla kendisine yazan bu kızın bir Türk olduğunu öğrenince, sevinci büsbütün artarak bir taşkınlık içinde bu olaya hayret ediyordu:

"Demek Violet, o kadar cazib ve latif olan genç kız, bir kere bir Türk hanımı, sonra da bana bu lütuflameyi, öyle mi? Ve o Matmazel'in bir Ermeni, bir Rum olmayıp bir Türk olmasına son derece memnun oluyor idi" (Rauf, 1331 : 81).

Mehmet Rauf'un "*Karanfil ve Yasemin*" romanında da Batılılaşmış bireyler ve bu bireylerin yaşamış oldukları kültür şokunun doğurduğu aşağılık kompleksine sıkça rastlamaktayız. Romanın hemen başında, Türkiye'de yaşanan toplumsal ve kültürel değişimleri ve bu değişime karşı alınan tavırları Kadri Paşa'nın verdiği "Çay" davetinde açıkça görebiliyoruz.

Romanın baş kişisi olan Samim, uzun yıllar Avrupa'da yaşamış, hedonist bir tiptir. Avrupa'dan hemen döner dönmez katıldığı bu "çay" toplantısında Samim, kadınların sosyal hayatın içine bu boyutta girmelerine sevinçle hayret eder. Arkadaşı Pertev Bey ile Samim arasında geçen diyalog, toplum hayatında başgösteren derin başkalaşmaları açığa çıkarmaktadır (Rauf, 1340 : 6).

Kadri Paşa'nın verdiği bu çay davetinde Samim'i memnun eden dans eden Türk kadınları aynı toplantıda bulunan diğer zevat arasında da bir takım münakaşaların konusu olur. Doktor bey, medeniyet ve terakkinin kadının etkisiyle olduğunu kabul ederse de, bu değişim ve dönüşümlerin ansızın gerçekleşmesini doğru bulmaz. Ona göre, Avrupa'da asırlarca süren ilerleme ve gelişme modelleri birden alınacak olursa "mide fesadına uğrayarak helâk" olmaktan başka bir sonuç doğurmayacaktır. Ancak Kadri Paşa, onunla

aynı fikirde değildir. Paşa'ya göre Batılılaşma sürecinde herhangi bir müşkilpesentliğe gerek yoktur, Batı'dan ne bulursak almalıyız:

“Başka çare var mı? diye haykırdı. Başka çare var mı?... Açlıktan ölecek hale gelmiş bir adam eline yiyecek bir şey geçirince nasıl tereddütsüz midesine indirirse biz de, aynı mevkideyiz. Zarar, elbette zarar göreceğiz... Fakat bu hayattan uzak kaldığımız asırlarda daha ne feci, daha ne korkunç zararlar gördük; zira başka türlü mahvımız muhakkaktır” (Rauf, 1340 : 13).

Doktor Bey ise hâlâ Avrupai yaşama geçişin bir süreç olduğunu ve iyice temessül edilmeden bu hayata girmenin bir takım sorunlar doğuracağından endişelidir. Asırlardır birbirinden ayrı yaşamış iki cins (kadın-erkek) birden bire birbiri ile karşılaşırsa ortaya bir çok mesele çıkması zaruri iken onlar daha ileri adım atmaktadırlar. Bu boyutu ile toplumsal değişimin nasıl dengesiz bir biçimde oluştuğunu da ortaya koymak istemektedir.

“... Bunlar birbirlerinin karşısında sadece durmaktan bile acizdir, halbuki biz en son danslara kadar herşeyi serbest bırakıyoruz... Artık bu şart dahilinde seyr eyleyiniz gümbürtüyü, değil mi?... (...) Avrupa'da salon hayatının serbestliğini, eğlencelerini edep ve intizam dairesinde sevk ve muhafaza için öyle kavâid, öyle erkân var ki asırlardan beri zapt ve tedvin edilmiş... Bizde bunlar kâmilten meçhul, yahud nim nâkıs bir surette malum... Daha sonra o adamlar o hayat içinde büyümüş, biz ise, bunlara külliye yabancı, külliye” (Rauf, 1340 : 14).

Ancak, romanda alınan birbirine karşı tavır alışlar silsilesi devam eder ve söz yine Kadri Paşa'ya gelir. Ona göre, batılı yaşama geçiş için kurbanlar da verilse bu süreç durdurulamaz:

“Öyle değil mi, diye haykırdı. Artık beklemeğe vaktimiz yok, millet mahv oluyor, ancak bu şartla kurtulabileceğiz... Varsın bidayette gülünç kusurlar, hatta zararlı taşkınlıklar,

maskaralıklar olsun... Kurban. elbette kurban vereceğiz... Fakat şu emniyetle ki bunlar artık hayır için verilmiş son kurbanlar olacak..." (Rauf, 1340 : 15).

Roman boyunca sürüp giden bu diyaloglarda roman kahramanlarının Batılılaşma karşısında aldıkları tavır bir iki istisna dışında tamamen teslimiyetçi bir biçimde Batılı olanı kabul etmek biçiminde karşımıza çıkar. Belirli toplumsal ve ekonomik gelişmelerin ürünü olan Batılı yaşam biçimi, soyut bir yaşam biçimi olarak, başka bir deyişle de tüm bu gelişim çizgisinden ve şartlarından ayrı olarak bir "ithal" edilmeye çalışılır.

"*Karanfil ve Yasemin*" romanının başkışisi Samim'in, Batılılaşma sorununa yaklaşımı da Kadri Paşa'dan farksızdır. Samim'e göre geleneksel yaşamımızda da (Samim buna eski kapalı hayatımız, der) kötülüklerin önüne geçilememektedir. Özellikle toplum yaşamında kadının eski kurallara uyduğu dönemlerde de rezaletlerle karşılaşmaktadır:

"Öyle ki, mesela anlattıklarına nazaran tesettür kemâl-i tahkimle câri iken bile kağıthane âlemleri, Şehzadebaşı veya Kalpakçıbaşı vak'aları Avrupa'da karnavallarda bile irtikâb edilmeyen maskaralıklara kadar varırmış (...) Hasılı, ben kendi hesabıma bu hayattan memnunum, çünkü biliyorum ki, bidayette alışıncaya kadar biraz aksasak bile, ancak bu hayat ile kurtulacağız... Medeni insanlar gibi yaşamayınca medeni olmak mümkün değildir" (Rauf, 1340 . 55).

Samim Bey için medeni olmak ise Avrupalı olmakla özdeştir. Ancak iş öylesine gülünç noktalara gelir ki, bir Türk "çay"ında davetlilerin konuştukları dilin Türkçe olmaması bile Samim'i mest eder. Kadri Paşa'nın "Çay" toplantısında Samim, Pervin'e bu hayranlığını şu şekilde ifade eder:

"*Bilmeyen bir insan Türk ziyafeti olduğuna inanamaz. Hep Fransızca konuşuluyor. Hiç Türkçe yok*" (Rauf, 1340 : 47).

Kendi toplumsal değerlerine, kendi kültür ve an'anesine bu derece yabancılaşmış bireylerin romanı olan "*Karanfil ve Yasemin*" romanında karşılaştığımız bir çok kişide bu

özelliklere rastlarız. Yine romanda Saraylı hanım namındaki bir kadın, Yezdan isimli genç kızın hususiyetlerini Samim Bey'e sayıp dökerken benzer bir aşağılık duygusu içindedir:

“Kız belki Amerika'nın bütün danslarını, pek mükemmel oynar, İngilizce ve Fransızca'yı bülbül gibi şakır” (Rauf, 1340 : 42).

Roman, bireylerin kutsadıkları Banlı yaşamının merkezi olan Avrupa'da bu kişiler için dünya üzerinde bir cennet mesabesinde. Genelde kibar hayatına sahip olan aileler sık sık Avrupa'ya giderler. Şeref Bey de Pervin ile evlendikten sonra balayı münasebetiyle bir Avrupa turnesine çıkarlar. Zaten, İstanbul'da yaşarken bile Avrupa'da yaşıyor gibi kendilerini hisseden bu bireyler için Avrupa adeta ülküselleştirilir. Avrupa'dan yeni dönen Şeref Bey, içinde bulunduğu konumu şöyle dile getirir:

“Yani, dedi, yani o latif rüyadan sonra şimdi hakikatin izdihamını, çirkinliği içinde boğuluyoruz... Aman efendim, o ne hayat, ne hayat... Sadece altın bir rüya!... Bilhassa Ustadın deniz mevsimi hayatını tarif ediyor ve: “gelen ben değilim, cenazem!” diye yanıyordu.

(...) Biz burası için hareket ettiğimiz vakit o Pertev ile İngiltere'ye geçti... Onlar zannederim kışın da gelmeyecekler! Biz Pervin'le yalnız geldik... Ben de gelmek istemiyordum ama, Pervin daha ziyade kalmak istemediği için... Hiç bunu anlar mısınız azizim? Avrupa'dan, Avrupa hayatından insan sıkılır mı? Fakat Pervin sıkıldı! Omin rahatsız olduğu, hoşlanmadığını gördüm, ben de muvafakat ettim, geldik. Fakat nasıl bir mecburiyetle tasavvur edemezsiniz azizim! Şimdi, sanki burada Feneryolu'ndaki hapisanede daha ziyade eğlenecek... Anlatamadım ki... İstanbul da İstanbul diye tutturdu... Bütün gezdiğimiz o cennet gibi yerlerden, o peri hayatı gibi hayattan, hiç hiç hoşlanmadı...” (Rauf, 1340 : 287-288).

Romanın playboy kahramanı Samim için de Avrupa gidilecek, yaşanılacak yegane yerdir. Roman da Samim'in "*en muazzem emeli*" Avrupa'ya gitmek ve ölünceye kadar geri dönmeksizin orada yaşamak, olarak ifade edilir (Rauf, 1340 : 376).

Yine, aynı romanda bazı roman kişileri yaşanan değişim ve dönüşümü elıştırirlerse de eleştirdikleri, kendi toplumlarının Avrupa adab-ı muâşeretine tam ve kâmil anlamda uyum gösterememiş olması sebebiyledir. Mesela Pertev Bey yine bir "çay" davetine iştirak ettiğinde Avrupai bir tarz olan bu davetin hiç de "alafranga" tarzda olmadığından sitayişle bahsederek bu toplantının daha çok "*kına gecesi*"ne benzediğini küçümseyerek ifade eder. Pertev Bey, ülkesinde yaşanan Avrupai hayattan da memnun değildir ve sürekli "*Avrupalı ve biz*" karşılaştırması yapmaya kendini memur sayar. Toplumun kibar kesimi olarak nitelenen ve "salon hayatı"nı dolu dizgin yaşayan insanlar bile Pertev Bey'in zihnindeki Avrupa telakkisine ulaşamaz:

"Mesela bir kadına takdim olumunuz. Bir Avrupalı olsa gayet tabii, gayet samimi, ne hissederse, edebin mevkiin müzadesine göre ifade eder, güler, güldürür... Bize gelince, tâ çocukluğumuzdan beri aldığımız terbiye, gördüğümüz numunelere esir olduğumuz için bilhassa kadın huzurunda hocalığımızı, haciliğimizi bırakamayız... Bunun için kabil değil, samimi ve tabii olamayız. Komuştüğümüz kadını cansız bir mahluk telakki etmek mecburiyetiyle söyleyeceğimizi şaşırırız ve adeta bir erkek muhaveresine dalarız... Hâ, bir de bu halleri terk ederek Avrupalı gibi olanlarımız da var. Bunlara gelince, o kadar ölçülerini gaip ediyorlar ki kolayca rezalete kadar çıkıyorlar... İşte Avrupalı ile Türk arasında böyle bir fark olduğu gibi, kibar bir salon ile özenme bir salon arasında böyle büyük bir fark var..." (Rauf, 1340 : 166).

Ancak romanın aşâğılık duygusunu biraz olsun üzerinden atmış kahramanı Doktor Bey'in İstanbul kibar çevrelerinde gün be gün yaygınlık kazanan bu yaşam tarzına yönelik eleştirileri, Avrupalılaşmak ve Batılılaşmak adına yaşanan keşmekeşi ve kültür dünyasında derinden hissedilen kaosu yansıtmaları bakımından oldukça çarpıcıdır. Doktor'un eleştirileri üretmeden tüketen, sürekli taklitten başka doğru bilmeyen Türk kozmopolit hayatına içeriden yapılan bir eleştiridir aynı zamanda:

“Benim fikrime göre doğru düşünmüyorsunuz; ve zannederim ki sizi bu fikrinizde biraz yanıltan şey burada gördüğünüz insanları Avrupa’dakilerle mukayese ederek binayı fikr etmenizdir ki, fikrimce en büyük hata bu noktadadır... Burada her şey başkadır, ama her şey... Bilhassa insanlar... Bunun için sathi fikirlerle, umumi müteala ile muhakeme yürütmek insanı pek aldatır... Bir kere her şey taklid ve karitatürdür; mesela Avrupa’da böyle bir müsamerayı düşününüz... Bir de buradakini gözönüne getiriniz...

(...) Mesela bu akşam şık, müzeyyen, murasa'a gördüğünüz hanımların arasında öyleleri vardır ki, kocasının bütün vâridâtı, evinin mutfak masrafına yetişmezken her ay üç mislini tuvaleti için sokağa döker... Bu parayı nerede ve nasıl bulurlar!.. İşte işin asıl canı buradadır... Evvela bin türlü haysiyet, ahlak ve namus fedakârlıklarıyla... Borç ile, borç bulamayınca hırsızlık, dolandırıcılık, deyyusluk ile... Çünkü bilhassa harbden sonra kadın-erkek bütün İstanbul halkına bir zevk, bir sefahat cenneti geldi, herkes zevk delisi oldu. Bilhassa bugünkü hayat bu israf ve sefahat meylini ifrata sevketti. Evvelden herkes birbirinden ayrı ve uzak yaşardı. Şimdi herkes meydanda, birbirinin içinde yaşıyor! Herkes birbirini görüyor, ne giydiğini, ne yediğini, nasıl yaşadığını biliyor, bunun için müthiş vakur bir rekabet meydanı aldı. Komşudan, rakipten ziyade parlamak için herkes adeta kudurdu. Ve bunun için neler yapmıyorlar bilseniz!... Bu rekabet vakıa Avrupa’da da vardır, erkekleri san’ata, ticarete, icad ve ihtira’da, burada i’cada bedel sirkate, gayrete bedel dolandırıcılığa, sanata bedel deyyusluğa, hasılı ancak kolay muvaffakiyetlere sevk ediyor.

Sizin bizi terakki ve necata sevk edecek zannettiğiniz şey, bilakis ahlak ve namusun mutlak ve tam bir iflasına götürecektir diye korkuyorum. (...) Avrupa’da medeniyeti ve terakkiyi temin eden bu hayat bizde feci bir uçurum yapıyor! İşte ben yeni hayatın zararlarını bu noktada görüyorum” (Rauf, 1340 : 56-58).

Görüldüğü gibi Doktor Bey, Batılılaşma ve Avrupalılaşma adına işlenen birtakım davranışlara, Avrupalılaşmayı salt tüketme, zevk ve eğlence peşinde kör bir taklitçilikle salonları arşınlama şeklinde algılayan İstanbul kibar çevrelerine önemli eleştiriler

yöneltmektedir. Yapılan bu değerlendirme oldukça gerçekçi bir yapı arz etmektedir. Bu romanların yayımlanmasından yaklaşık elli sene evvel Ahmet Cevdet Paşa da aynı gerçeğe temas ederek İstanbul'da başgösteren lüks, israf ve debdebeyi "Maruzat" adlı eserinde belgelemiştir (*) .

Batı ve Batılı değerler manzumesi karşısında derin bir öykünme barındıran bir diğer roman kişisi de Mehmet Rauf'un "Son Yıldız" romanının kahramanı Fahri Cemal'dir. Fahri Cemal kendi toplumundan bahsederken "Bizim iptidai cemiyetimiz" diye söz eder (Rauf, 1927 : 421). Fahri Cemal'a göre, Türk toplumu Batı toplumunun kazandığı yüksekliğe hemencecik ulaşamayacaktır: "İncelmiş garb medeniyetinin iki gün içinde elde edilemeyeceği" görüşündedir Fahri Cemal (Rauf, 1927 : 15). Ulaşılması böylesine zor olan bir medeniyetin verdiği ürünler de kuşkusuz o derece erişilmez olacaktır. Fahri Cemal, Batı'nın önemli sanatçılarının böylesi bir erişilmezliğe sahip olduğu kanaatindedir:

"Büyük sanatkârların, dehâ sahiplerinin ahlakıyeti bizim anlamayacağımız kadar yüksektir. O yüksek semalarda bizim ciğerlerimiz teneffüs edemez. Onların telakkileri bizim kayıtlarımızla ölçülemez" (Rauf, 1927 : 298).

"Genç Kız Kalbi" romanının şair kahramanı Behiç Bey de yaşadığı toplumun erişilebilecek hemen hiçbir şeye sahip olmadığı kanaatindedir. Dahası Behiç Bey, eleştirilerinin dozunu artırarak tüm Osmanlı tarihini de bu kapsama dahil eder. Tıpkı Hüseyin Cahid Bey'in anılarında ifade ettiği gibi:

"Başka milletlere benzemek için nemiz var? Bir edebiyatımız mı? Bir sanatımız, bir ticaretimiz, zanaatımız mi var, bir siyasetimiz bir idaremiiz var mı? Aleme ilim ve fen de bir keşifte mi bulunduk, altı yüz bu kadar senedir ne keşfettik? Daha doğrusu başkalarının keşiflerini taklid edeceğiz diye, bozmaktan başka ne yaptık?" (Rauf, 1925 : 88).

(*) Daha detaylı bilgi için bkz.: Ahmet Cevdet Paşa. Ma'ruzat. sh.6-12. Yayına Hazırlayan: Dr.Yusuf Halaçoğlu. Çağrı Yayınları. İstanbul 1980.

Behiç Bey kendi toplumunun insanlığa kazandırdığı hiçbir olumlu katkının olmadığı kanaatinde ısrarlıdır. Yaşadıkları çağda Avrupa'nın endüstri devrimini tamamladığını gören Osmanlı aydınları için bu, gerçekten de katlanılmaz bir küçültücülük doğurmaktadır. Avrupa ile az çok ilişkisi olan bu ara nesil, daha doğrusu sıkça ifade ettiğimiz gibi, bir medeniyet buhranını en derinden yaşayan bu nesil için Avrupa ve onun değerler manzumesi karşısında ister istemez bir aşağılık duygusu doğuyordu. Behiç Bey de bunlardan birisidir. Ancak kantarın topuzunu kaçıran biridir o da:

“Ne bir endişe-i san`at, ne bir heyecan-ı bedi`a... Ne bir emel-i terakki ve inkişaf... Yalnız horultulu bir uyku... Hem siz şurasına iyice aklınıza koyunuz ki medeniyet yıkmak değil, yapmaktır ve insanîyeti tenvir edecek bir mühim keşifte bulunan bir milleti, yüz büyük muharebe kazanmış millete bin kere tercih ederim” (Rauf, 1924 : 90).

Behiç Bey tarihi ile övünmek isteyen birisine karşı da oldukça kat'î bir şekilde yukarıda sayılan görüşleri doğrulayan ifadelerini sürdürür:

“Geçmişe gıpta, onunla iftihar, bugün iftihar edecek şeyi olmayanlara mahsustur; buna ise terakki değil, tedenni denir... Büyük milletler ise yalnız terakki edenlerdir. Hatta bizimki tedenni bile değil... Tedenni etmek için mevcut bir şey olmalı da onu gaib etmeli... Bizde ise evvelden beri, gafletten, cehaletten başka bir şey yoktu... Halimiz bence bugün ancak ye's ve fütur ile ifade olunabilir. Hiçbir işe yaramayacağımızı, hiç bir şey yapamayacağımızı anlamaktan mütevellid bir ye's ve fütur... “ (Rauf, 1924 : 89).

Servet-i Fünun edebiyatı içinde tek romanı ile de olsa adını duyurabilen Saffeti Ziya'nın (*) *“Salon Köşelerinde”* romanı da müstakil olarak Batılılaşma konusuna hasredilebilecek

(*) Saffeti Ziya, Edebiyat-ı Cedide içinde yer alan diğer arkadaşları gibi hayatı boyunca kibar mekanlarda ve yabancı muhitlerde bulunmuş ve bu sebeple de bu romanını yazmaya özellikle teşvik edilmiştir. Halit Ziya Bey'in tanımlamasıyla: Bütün ömründe en sağlam bağı iyi giyinmek, iyi yemek, bol para harcayarak en geniş ölçüde yaşayıp eğlenmek ve eğer bu tür gereksinmelerinde doyuma ulaşmışsa, belki buna da pek gerek görmeyerek, her zaman gülmek konusu onun işiydi.

(...) İnce, belki zayıf, her zaman şık, her zaman kıvrımdak, Beyoğlu'nun salonlarında, Boğaziçi'nde gezinti-eğlenti yerlerinde, başarılarından ötürü kışkırtılan, o zamanın en iyi vals edeni, en güzel İngilizce ve Fransızca konuşanı, Türk dünyasının seçkin güzel kadınlarına yakın olmak için en güzel yollar bulan bir genciydi” (Kırk Yıl, Halit Ziya Uşaklıgil, s.601, İnkılap Yay., İstanbul, 1987).

Saffeti Ziya'nın bu eseri (Salon Köşelerinde) yazma gerekçesinin eserin ön sözünde şu şekilde ifade ediliyor:

türde bir romandır. Romanın ilginç bir yönü de, romanın başkişisi Şekip Bey'den başka Türk'e romanda rastlayamamamızdır. Yazarının kendi hayatından alınmış olması sebebi ile oldukça gerçekçi sayılabilecek bu romanda, bir Türk gencinin İstanbul'un "kibar" ve "alafranga" semtlerinde yaşamış olduğu aşk hikayesi konu edilmektedir. Bir Türk gencinin zamanın Batılı mahfillerinde yaşamış olduğu "aşağılık duygusu"nu en fazla hissettiğimiz bu romanda Şekip'in bir Batılı olabilmek için kendisinin hiç de onlardan "aşağı" olmadığını kanıtlamak için giriştiği apolojist (özür dileyici) tavırlara sıkça rastlıyoruz.

O devrin İstanbulunda Batılı yaşamı en iyi yansıtan Beyoğlu (Pera) ve Beyoğlu'nun eğlence yerleri Şekip'in en sık uğrak yerleridir. Romanın hemen başında "Pera Palas"ta verilen bir baloya gitmek için hazırlık yapan Şekip'in zihninde en belirgin olan şey bir Türk olarak orada yabancılara karşı mahcup olmamak ve özellikle onların takdirlerini kazanmaktır. Onları bir merci-i taklid olarak gören Şekip için bu çok önemlidir:

"Büyük bir itina ile giyindim... Ne yapalım. Böyle yerlere gidildiği zaman isterim ki bizler de, Türkler de zerafetimize etvar ve evzaimıza, terbiye ve nezametimizle nazar-ı dikkati celb edelim. Bir fesli ile güzel bir kadının vals ettiğini görenlerin bir nazar-ı takdir ile tevakkuf edip "şu genç Türk ne güzel vals ediyor!" demesini arzularım" (Ziya, 1328 : 8).

Şekip gerçekten de umduğuna nail olur. Baloda karşılaştığı İngiliz kız Lidia ona bir Türk için hiç de fena olmayacak derecede iyi "vals" ettiğini söyleyince, Şekip kendisine yöneltilen bu iltifatı milli onur ve şerefine bir hakaret gibi algılar. Oysa ki baloya gitmeden önce böylesi duyguları kafasından zaten kendisi geçirmektedir:

"Ahmet Hikmet'in "Sen Salon hayatında, milletimiz noktayı nazarından geçirdiğin tecrübeleri, ihtisâsatı... başından geçen ufak tefek bir takım maceraları... Hatta akim kalmış maceralarını bile hayalinde istediğin gibi yaşatarak bir eser yazarsan ne iyi ederdin... bu zeminde şimdiye kadar bir eser yazılmadı... Bunu sen yazmalısın" yolunda irşâdât-ı sayesinde "Salon Köşelerinde" romanının zihninde esasları kuruldu: "Şekip", Salon Köşeleri'nin kahramanı gençliğimin benim için pek kıymettâr bihatıra-ı hüsrandır. Bu romanda o zaman için müstahil addolunabilecek bir çok hürriyetperverâne imalar, meşrutiyetperverâne fikirler, sıkıştırmağa muvaffak olduğumuz için bu roman eserlerimin içinde en ziyade sevdiğimdir" (Saffeti Ziya, Salon Köşelerinde, Ahmet İhsan ve Şürekâsı, İstanbul 1328).

“Maatteessüf bu sözünüzü bir iltifat olmak üzere telakki edemeyeceğim. (...)

Mamañih pek sade bir şey! Neden bir Avrupalı için tabii olan bir şey bir Türk için harikulade olsun? Emin olunuz ki Matmazel, memleketimizde şimdi Avrupalılar kadar, belki daha hissi daha ahlaki terbiye ve tahsil görmüş pek çok gençler vardır.

İşte bunu severim, dedi; bir erkek vatanını milletini sevmeli” (Ziya, 1328 : 16-17).

Böylece Şekip garip bir biçimde milletine hanel gelmesine mani olur. Oysa ki Şekip çok güzel dans eden bir İngiliz gencinin yerinde olamamak, onun gibi güzel dans edememekten dolayı kendisini öylesine aşağı görüyordu ki, Lidia'nın iltifatları aslında onu oldukça yüceltiyordu. Yoksa vals eden bu İngiliz gencine bu derece öykünmesi sözkonusu olamazdı:

“İşte o zaman amik bir me'yusiyet hissettim; ufak! Böyle senelerden beri, çocukluktan beri cemiyet içinde yetişip büyüyen... Bu maişete bu evza ve etvara fıtraten mazhar olan bu adamlara, bunların kudret-i zerafetiyle mücadele etmek nasıl kabil olacaktı? Beş on sene mütemadiyen vals etmeden bu maharet nasıl iktisab olunabilirdi? Senelerce bu siyah elbise giyilmeyince bu beyaz boyun bağı bağlanmayınca bu zerafet, bu tabii zerafet bu sadelik içindeki zerafet fevkalâde nasıl hasıl olurdu? Kendimi pek küçük görmeye... pek aciz, pek nâkıs, pek zavallı görmeye başladım.

(...) Üstümden başımdan, noksan zerafetimden utanıyordum. İngiliz'in de öyle metin ve hususi bir şıklık, o meritebe asalet-i evzai varidi ki nevümd oluyordum. Mahzun, mahzun bıyıklarımın uçlarını çekiştiriyordum” (Ziya, 1328 : 38-39).

Şekip, sürekli içinde kıvrandığı eziklik duygularını ara sıra bir tepkiye dönüştürerek, garib bir biçimde milli duygularını harekete geçirir. Avrupalılar gibi adab-ı muâşerette bulunmak, onlar gibi giyinmek ve dahası onlardan birisi olan bir İngiliz kızını kendisine aşık ederek Türklüğü yücelteceğine inanır. Kendi millet ve vatanına karşı özgüvenini yitirmiş bu gencin bütün sığ davranışlarının temelinde bu yatmaktadır.

Lidia bir gün Şekip'e: "Havdi ciddi olunuz, bana anlatınız bakayım, Osmanlı edebiyatı neden ibarettir? Daha doğrusu Osmanlı edebiyatı var mıdır" (Ziya, 1328 : 199) diye bir soru yönelttiğinde Şekip bu soruyu, şüphesiz ki var, diye cevaplar. Kendisinden çok fazla da emin olmayan Şekip. Lidia'ya "kendisince meçhul olan herşeyin yokluğuna hükmetmesinin" yanlışlığını ifade etmeye çalışırsa da Lidia bu cevaptan hiç de tatmin olmaz. Lidia'ya göre Osmanlı edebiyatı Binbir gece masallarının ötesinde bir şey değildir. Yine bu toplumda, bir ilim meclisinde, bir sanat meclisinde bir Türk'e rastlamak mümkün değildir. Dahası İstanbul'a gelen yabancılar Rum ve Ermeni ailelerinden başka kimse ile de ilişki kuramamaktadırlar. Hasılı Türklük, Osmanlılık ne anlama gelmektedir. Osmanlı "Heyet-i içtimaiyesi"nin "âlem-i medeniyete" katkısı, bu katkının derecesi ne konumdadır. Fikirleriniz, hissiyatınız, terbiye ve terakkiniz ne derecedir? Lidia işte tüm bu soruları iyice öğrenmek, bu hususlarda bir "fikir-i ciddi peyda etmek" istemektedir. Lidia sözlerini şöyle devam ettiriyordu:

"Sizi, Türkleri diyordu, evvela Rumlardan, Beyoğlu Frenklerinden sormaya, öğrenmeye mecbur oluyoruz. Onların telkin ettiği gibi öğreniyoruz. Cemiyet içinde genç Türkleri görsük, derece-i terbiye ve istidatlarını, mâlumâtlarını takdir etsek, ale'l-umûm Türklerin -sözüme darılmayın sakın- seviye-i irfanları pek dün olduğu hakkında hasıl ettirilmekte olan efkâra, emin olunuz ki tâbi olacak pek çok ecnebi bulamazsınız... Türk olarak mesela ben yalnız sizi biliyorum... Pek âla, pek hoş, müterakkisiniz, mâlumatınız, medeniyetiniz... Fakat, fakat sonra sizin gibi yüz tane de Rum, Ermeni, Levanten tanıyorum. Siz Türklük, Osmanlılık, cemiyette yüzde bir nispetinde kalıyorsunuz ve sizin mevcudiyet-i medeniye ve kavmiyeniz hakkında gösterebileceğiniz bir delil -çünkü yalnız sizin mevcudiyetiniz delaleti- yüz taraftan mecruh olur.

Sonra sırası gelmişken, dedi, soruyorum: Genç beyler nerede vakit geçirirler, canım?" (Ziya, 1328 : 200).

Lidia'nın sorduğu tüm bu sorular zaten kendisinde potansiyel olarak bol miktarda bulunan "aşâğılık duygusu"nu depreştirir Şekip'in. Şekip'e göre bu sorular cevapsız

bırakılması lazım gelen sorulardır. Daha doğrusu Şekip de bu sorularla izafe edilen “kusur”ları zimmen kabul etse de bunu itiraf edememektedir.

Şekip, uzun bir aşk devresinden sonra artık İngiliz kızı Lidia’ya ilan-ı aşk etmek, hatta onunla evlenmek istediğini ifade etmeyi aklından geçirir. Bu aşamaya gelebilmek bile Şekip için önemli bir başarıdır. Çünkü Lidia, ilk başlarda Türklük namına sahip olduğu küçültücü, aşağılayıcı görüşlerini, *Avrupa görmeyenlerin yarı-vahşi olduğu* şeklindeki kanaatlarını Şekip’in çizdiği yeni aydın profili sayesinde terk etmiştir. Ancak tüm bunlara rağmen Şekip, Lidia’ya evlilik teklifinde bulunamaz. Bu teklif kabul edilirse de, edilmezse de Şekip için önemli sorunlar vardır. Teklifinin kabul edilmemesi halinde “*Türklük namına bir küçüklük*”, kabul edilmesi durumunda ise kendisini ona layık görememek gibi bir paradoksa sahiptir Şekip:

“... Şu mecnunane teklif-i izdivacın icab edebileceği muameleyi reddiyeye düşür olarak Türklük namına bir küçüklük celb etmiş olmak... Talebim rehin kabul bile olsa şu aczim, şu fakir halimle zevcem olacak bir İngiliz kızını bahtiyar edememek yüzünden yine Türklüğe, o daima âli, daima mukaddes ve muhterem görmek istediğimiz kavmiyetimize bir kusur-u atfina sebep vermemek kararıyla “Hayır!” dedim... Evet!... Bir Türk, bir genç Türkün terbiye izanı derece-i temeddini hakkında bir fikir vermenin asıl zamanı gelmiş idi. *Cemiyetin nazarı bizim üzerimizde olduğu, herkesin benim en ufak hareketimden, en cüz’i tedbirsizliğimden bin türlü manalar istihrac ile “bir frenk olsa başka türlü hareket ederdi, kızı lisana getirmezdin!”*, “*Yahud, Türkler işte böyledir, canım, daire-i hususiyetimizi kabul etmeye gelmez ki, mutlaka bir pot kararlar!*” demeğe can attığı bir zamanda bir İngiliz kadar itidal-dem bir Avusturyalı kadar terbiye ve nezaket göstererek bu mücadele-i sevdada, bu mudârebe-i rakika-i içtimaiyede Osmanlılığı, Türklüğü her yerde olduğu gibi bütün şan ve şerefiyle muzaffer ve galip çıkarmak lazım geleceği hissi bütün hissiyat-ı aşkaneme galebe etti ve o dakikadan itibaren bir maksad-ı mukaddese hizmet etmek... Aşk ve sevda gibi geçici, umutlucu, arızı hüsrânlar, hicranlar, nedâmetler bırakıcı hislere itaat ederek mecnunane tıflane hareket edecek yerde bütün o hayal perverliği, temayulat-ı rakikayı bir tarafa bırakarak cemiyet içinde Türklüğün bir numune-i vahşet değil bir zinet, Türklerin de medeni bir

millet olduğumu bir İngiliz kızına, bir İngiliz ailesine karşı isbat etmek lüzum geleceğini düşünerek derhal tebdil-i hattı hareket ettim. Zavallı aşkıma, bütün o yeni ümidlerimi kendi elimle gömmeye, Türklüğün şerefi namına kalbimi mahkum etmeğe karar verdim” (Ziya, 1328 : 211-212).

Böylece Şekip, kendisinde bu duyguların ağır basması sebebiyle aşkıdan vazgeçer. Bu davranışı ile Türklüğü yüceltmış, Türklerin de medeni bir millet olduğunu kanıtlamıştır. Romanın sonunda Lidia, İngiltere’ye dönmek üzeredir ve Şekip’e: “Siz de bizimle geliniz” teklifinde bulunursa da Şekip bu teklifi kabul etmez. Çünkü Şekip kendisini “İstanbul’un duvarları arasında mahsur bir esir, mahrum-u hürriyet, bir kalebend gibi aciz ve biçare” (Ziya, 1328 : 215) olarak görmektedir. Şekip, “vatanım çok kötü durumda” diye düşünerek bu teklifi kabul etmez. Lidia’ya şu şekilde cevap verir:

“Değil sizinle Londra’ya kadar gelebilmek, hatta şurada rıhtımda duran bir vapura ayak atmak acaba haddimize midir?

Niçin, niçin? diye sordu.

Çünkü, çünkü dedim, orası hür bir memleketin, hür bir toprağı mesabesinde. Esir olanlar oraya yaklaşamaz” (Ziya, 1328 : 217-218).

Şekip’in verdiği bu cevaba hayret nazarı ile bakan İngiliz kızı Lidia, “niçin bu olup bitene tahammül ediyorsunuz, niçin isyan etmiyorsunuz?” diye karşılık verince Şekip adeta beyninden vurulmuşa döner ve kendisini bir kez daha hiçliğe bırakır:

“O vakit, büsbütün yerlere geçmek, mahv ve nâbud olmak bu maksatsız, emelsiz, bu sefil, bu esir hayatta hür ve medeni insanlar içinde yaşamak istedim; bu genç kızın, beni fikrinde bir mücâhid-i hürriyet, bir kahramân-ı vatan derecesine is’ad eden bu muhterem kadının huzurunda diz çökerek itiraf-ı mahiyet etmek “Ben hiçim! Bir işe yaramaz bir adamım... adi birisiyim” diye haykırmak istedim” (Ziya, 1328 : 225).

Görüldüğü gibi Şekip, Batılılaşma hareketlerinin ve ölçsüz Batı hayranlığının toplumumuzda yarattığı “ezik insan” tipinin en ilgi çekici örneklerinden birisidir.

Avrupalıların her bakımdan üstünlüğünü kayıtsız şartsız kabul eden delikanlı, son derece pasif bir tavır takınarak meselenin kökenine inemiyor ve sadece Batılının görünüşü ile, dış yaşayışı ile ilgileniyor (Kavcar, 1985 : 121).

Batılılar ve Batılı değerler karşısında takınılan bu hayranlık duygusu ve bu hayranlığın kaçınılmaz biçimde doğurduğu aşağılık kompleksi ile birçok Servet-i Fünun romanında karşılaşırız. Konuyu bir kaç örnek vererek kapatmak istiyoruz.

“*Salon Köşelerinde*” romanının kahramanı Şekip’e bazı yönlerden benzeyen bir başka roman kişisi de Hüseyin Cahid’in “*Hayal İçinde*” romanının ayakları yere basmayan kahramanı “Nezih”dir. Nezih de tıpkı Şekip gibi Türk olmayan bir kıza aşık olmuştur. Ancak Nezih çok uzağa gitmez. Yüzyıllardır İstanbul’da beraber yaşayageldikleri bir Rum kızına aşık olur. Nezih’in bu aşka atfettiği özel önem, “İzmaru”nun bir Rum olması ile yakından ilgilidir. Uzun takipler ve meşakkatlerden sonra Rum kızından aldığı Bayram tebriği ve Ada tiyatrosunda kendisinin yaptığı gürültüye “sus be” cevabı Nezih’in zihninde öylesine büyütülür ki bundan envayı çeşit sonuçlara kolayca ulaşabilir (Cahit, 1317 : 193).

Servet-i Fünun yazarlarının Batı medeniyetinin üstünlüklerine yönelik almış oldukları kompleksli tavırlar Mehmet Rauf’un “*Halâs*” romanında farklı bir boyuta dönüşmüştür. Romanın ana konusunu Türk Kurtuluş Savaşı’nın oluşturması, roman kahramanlarının Batı medeniyetine ilişkin görüşlerinde önemli değişmelere sebep olmuştur. Bu eserde de bir kaç tane Batı yandaşı - o zaman için manda ve himaye taraftarı kişiler- tiple karşılaşsak da eserin temel vurgusu, Batı’nın hiç de o zamana değin öğrendiklerimiz, edebiyat ve sanat eserleri ile tanıdığımız boyutuna benzemediği noktasında yoğunlaşmaktadır.

Romanın baş kahramanı Nihat, Batılı devletlerin, İzmir’in işgaline çanak tutmaları ve ülkenin birçok yerinde kan dökmeleri sebebiyle adeta sükut-u hayale uğrar. Batı artık onun için “vahşi bir canavar” halini almıştır:

“Bakınız bu gemiler güya medeniyet gemileri... Gözlerinin önünde katliam yapıyorlar, himayelerinde olarak İzmir’e çıkan Yunan askerleri çakal ve sırtlan sürüleri gibi şehre yayıldı, her Yunanlı bir Türk, bir Müslüman öldürmek için silahını kapı, sokağa fırladı. Halbuki bunlar bakınız medeniyet bayrakları altında gözlerinin önünde irtikab olunan bu vahşetlere hiç aldırıyorlar, hiç ses çıkarmıyorlar, hiç ehemmiyet vermiyorlar... Çünkü ölenler Türk’tür, Hıristiyan değil Müslüman’dır” (Rauf, 1929 : 226).

Daha önceden sözünü ettiğimiz roman kişileri Şekip (*Salon Köşelerinde*), Bülend (*Menekşe*), Behiç (*Genç Kız Kalbi*), Nezih (*Hayal İçinde*), Matmazel Violet (*Menekşe*), Pervin (*Genç Kız Kalbi*), Samim (*Karanfil ve Yasemin*) başta olmak üzere bu kahramanların hemen hepsi Batıya ve Batılı değerler manzumesine büyük bir hayranlıkla bakarlarken Halas romanının kahramanları Nihat, İclal gibi isimler daha çok Batının hunharlığına vurguda bulunurlar. Nihat karşı karşıya oldukları bu yeni Batı hakkında şok bir durumdadır:

“Ben ise bunlarla görüşüp tanıştıkça sahihten İngiliz ve Fransız olduklarına inanmıyorum. O bizim edebiyatlarını öğrendiğimiz asıl İngiliz ve Fransız’ın bir taklidi ve kuklası gibi geliyor. Çünkü ne o nezaket var, ne o asalet” (Rauf, 1929 : 203).

“*Salon Köşelerinde*”nin başkışisi Şekip’in İngiliz Lidya karşısında girmiş olduğu aşağılık kompleksli konuma karşın, *Halas* romanının kahramanı Nihat yine bir başka İngiliz kızı ile duygusal bir ilişkiye girer. Ancak bu ilişki Şekip’inkinde olduğu gibi bir alçalma ve Batılıya bizim de medeni insanlar olduğumuzu ispat çabası içermez. Dahası Nihat, İngiliz kızı Beatrice’yi kendisine aşık etmiş ve onun kendisine evlenme teklifine rağmen kabul etmemiştir.

Genel olarak bakıldığında Servet-i Fünun romanlarında karşı karşıya geldiğimiz roman kişileri, Batılı değerler karşısında bir ruh esareti ve derin bir aşağılık duygusu taşırlar. Gerek ülkede yaşanan zor şartlar ve gerekse ülke gerçekleri ile bağdaşmayan bir zihin yapısına sahip olmaları bu bireyleri farklı iklimlerin havasını teneffüs etmeye zorlamış, içinde yaşadıkları realiteden koparmıştır. Yaşadıkları toprakların hemen hiçbir şeyini

beğenmeyen bu bireyler için Batı, tüm zerafet ve inceliklerin tek merkezi olarak algılanmıştır. Bu anlayışla belli ölçülerde çelişir gibi görünen “Halâs” romanı da yazıldığı dönemin konjonktürel şartları içinde değerlendirildiğinde, aslında esaslı bir sapmanın olmadığı anlaşılacaktır. Anadolu'nun birçok yerinde İngiliz, Fransız, İtalyan işgali yaşanırken Batı medeniyetinin üstünlükleri bir süre için unutulmuştur.

3.5. Toplumdan Kopukluk ve Toplumsal Yapı ile Örtüşmeyen Köksüzlük

Servet-i Fünun roman bireylerinin bir başka ortak özellikleri de, bu kahramanların yaşadıkları devrin genel insan modeline yabancı ve kopuk olmalarıdır. Kendi doğalarına oldukça uygun bir söylemle edebiyat yapan Servet-i Fünun romancılarının “sanat, sanat içindir” düsturuna sıkı sıkıya bağlı kalmaları ve “anlaşılır” olmayı bayağılık olarak algılamaya eğilimli tavırları, onların ortaya koydukları romanlarında geniş halk kitlelerinden kopması ile neticelenmiştir. Kendilerini, devrin siyasi yapısı ile karşı karşıya getirmemek, bir başka ifade ile sansüre muhatap olmamak için bu anlayışı benimsediklerini söyleyen (Ünaydın, 1972 : 90) Servet-i Fünun yazarlarının bu tavırları, salt bir takiyye olmanın ötesinde anlamlar taşımaktadır. Bu konuda Kemal Tahir'in açıklamaları oldukça çarpıcıdır. Ona göre, bir sanatçı böylesi bir tavır sergiliyorsa; bu, o sanatçının toplumu ile bağlarını koparma kaygısından kaynaklanmaktadır:

“ ‘Sanat sanat için’ sık sık duyuluyorsa, sanatkâr ile yaşadığı cemiyet arasında anlaşmazlık var demektir. Sanatkâr, mensup olduğu zümreyi sevmiyor, onun düşüncelerini, sürdüğü hayatı beğenmiyor, bunları değiştirmek, değiştirmeye çalışmak gücüne de sahip değil. O zaman, “sanat fayda için” dersem ve böyle yaparsam, nefret ettiğim bu zümreye faydalı olacağım. “iyisi mi, gözlerimi kapar, kendi içime kıvrılırım”.

Fransız romantikleri, parnasiyenler ve hatta ilk realistlerden Goncourt'lar ve Flaubert de aynı şeyi yaptılar. Bunların, eserlerini halk kitleleri için değil, bir avuç anlayan münevver zümre için yazdıklarını ileri sürmeleri, “sanat sanat için” budalalığının bir başka çeşit tezahürüdür. Bunların kanaatinca ancak kötü muharrirler halk tarafından tutulur.

Binaenaleyh şöhret, muharririn ve sanatkârın münevverlik bakımından aşağılığını da ispat etmektedir.

“Sanat sanat için” diyen sanatkârlar, edebiyatçılar, geçinemedikleri cemiyet ve beğenmedikleri şartları değişmez sayan umutsuz karamsarlardır” (Tahir, 1989 : 154-155).

Hal böyle olunca kafaları, toplum sorunları ile uğuldamayan, toplum ve sosyal gerçeklikle bağlarını maksimum düzeyde kesen Servet-i Fünun romancıları için geriye sadece Batı (özellikle Fransa) romanının tiplerini üretmek, ya da Batılı tarzda hayat süren yerli insanların sergüzeştini canlandırmak kalıyordu. Fransız romanındaki ile benzer olaylar peşinde koşan Servet-i Fünuncular, ister istemez Batıların hayatlarını taklid eder tarzda yaşayan Türk aile fertlerinin hayatlarını konu etmişlerdir.

Servet-i Fünun romancılarının böylesi bir anlayışı benimsemiş olmaları, onların eserlerine yönelik eleştiri noktalarını da belirlemektedir. Bu eleştirilerin başında da üretilen bireylerin “milli bir ruh”, “milli bir şahsiyet” taşımamış olmalarıdır (*). Servet-i Fünun romanı, ülkemizde roman sanatı adına önemli başarılar imza atmasına rağmen, kendi sosyal gerçekliğimizi yakalayamamış olmaları kuşkusuz belli sebeplere bağlanabilir. Bu sebeplerden ilki, bu nesle hakim olan Batı algılayış tarzında yatmaktadır. Elbette ülkemiz açısından yeni bir tür olan “roman” sanatının ayrıntılarına vakıf olmak ve bizden çok önceleri bu edebi türde önemli eserler veren Batılı romancıları ve onların eserlerini incelemek bir zorunluluktur. Ancak, Servet-i Fünuncuların yaptıkları bunu epeyce aşmış;

(*) Başlangıçtan beri Türk romanına hakim olan ve Servet-i Fünun topluluğu ile tam anlamıyla ortaya çıkan “toplum gerçeklerinden kopuk roman anlayışı, bu topluluğun dağıldığı dönemler içinde söz konusu edilmektedir. Fuat Köprülü'nün bu konudaki değerlendirmeleri de ilgi çekici noktaya temas etmektedir:

“Romanların kahramanları, ekseriyetle, milli seciyeden mahrum, halka yabancı ve ecnebi “hars”larının yarattığı “mecazi” tiplerdir. Bu eserlerde göreceğimiz hayat köşeleri ya eski an’anelerin yaşadığı metruk mahalle sahneleri, yahut gülnüç bir şekilde Avrupahlaşmış “tatlı su” Türklerinin manasız “sosyete”leridir. Filhakika kurun-u vusta hayatından muasır medeniyet hayatına geçmeye çalıştığımız şu sırada, yani cemiyetin şu “buhran ve intikal” devrinde, bütün bu mevzi döküntüleri ve yabancı harslar perestîşkârları içimizde yaşıyor. Romancı, şüphe yok ki, bunları da ihmal edemez ve etmemelidir. Lakin, bugünkü Türk cemiyetinin, bugünkü Türk hayatının asıl meseleleri bunlar mıdır?” (Köprülüzade Mehmet Fuat, “İnkılap ve Edebiyat”. Hayat. c.1. nr.5, s.83, 30 Kanun-ı Evvel 1926).

şekil ve biçim almak konumunda olunacağına, bu eserlere hakim olan “ruh” ve “felsefe” aktarılmaya kalkılmıştır:

“... Dışarıdan yalnız şekil almak isteyen romancı farkında olmadan ruhu da alır. Edebiyat-ı Cedide romancılarının hatası, müşterek duyusu, duyusun kendisi olan artistik şekil içinde ifade edecekleri yerde, Frenk şekilleri içinde, Frenk duyusunu kendi duyuları zannetmeleri olmuştur” (Yetkin, 1936 : 74).

Suat Kemal Yetkin’in eleştirilerine benzer bir eleştiri de Ahmet Rasim tarafından yapılır. Ahmet Rasim’e göre de “*Servet-i Fünun hareketi bir çok milletten oluşturulmuş bir terkiptir* ve bu terkipte milli olan unutulmuştur:

Ona göre “*çevresi Fransız, kağıdı Nemçe, mürekkebi Çin, kalemi İran, tasavvur şekli Frenk, yazısı Türk olan*” bir edebi şekle, milletin edebi tekâmül ve terakkisi nazarıyla bakılamaz. Bu ifadesiyle Servet-i Fünuncuları tenkid eden Ahmet Rasim, milli zevke uymak gerektiğini söyleyerek onu şöyle tarif eder: “*Milli zevk, bütün milli his, ihtiras ve heyecanların muhasalasına tâbi olmak her kalem sahibi için mecburidir*” (Ercilasun, 1994 : 66).

Servet-i Fünun roman bireylerine izafe edilen bu kültürel kopukluk ve yerli gerçeklerle örtüşmeme meselesini romanların dünyasında sınavalım.

Servet-i Fünun romanları içinde önemli bir konuma sahip olan, Halit Ziya’nın “*Aşk-ı Memnu*” romanı baştan beri ifade ettiğimiz tipte bireylerin geçit resmi yaptığı bir romandır.

Halit Ziya, “*Aşk-ı Memnu*”da XIX. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının yaşama biçimini; kendi sınıfları dışında hemen bütün toplum katmanlarından soyutlanmış bu bireylerin sorunlarını, bu insanların dünyaya ve insan gerçeğine yaklaşımlarını anlatıyor. Ancak yazar, romanında sayıları oldukça az olan roman kişilerini tam anlamıyla yaşanan çağ ve iklimden soyutlayarak kapalı bir çevre içinde toplar.

Romanda tüm bireyler, bir “Yalı” çerçevesinde toplanınca da bireysel ilişkiler ve bu ilişkilere bağlı olarak “bireysel mutluluk” ve “bireysel ızdıraplar” ön plana geçmektedir. Aslında “*Aşk-ı Memnu*”daki bireyler belli bir toplum içinde yaşıyor değildirler. Yalıda zamanın sosyal gerçekleri ile en ufak bir ilgi ve alakaları olmaksızın hayatlarını sürdürürler. Selim İleri’nin yerinde tespiti ile “*Aşk-ı Memnu*’da kimse neredeyse sokağa çıkmaz” (İleri, 1981 : 23). Hal böyle olunca, bireylerin toplumla olan ilgileri törpülenmiş geriye toplumsal değil psikolojik gerçekleriyle yaşayan bireyler kalmıştır.

Eserde karşılaştığımız bireyler o devir Türk toplumu için oldukça sivri sayılabilecek özelliklere sahiptir. Her ne kadar romanın yazarı Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*’da canlandırılan bireylerin o devrin hayatında yaşanan gerçeklerden alındığını ifade etse de gerek farkında olarak ve gerekse de toplumsal realite ile iyice uzak düşmesi - ki Halit Ziya’nın kendi özel hayatının Batılı çevrelerde geçtiğini burada tekrar zikrederim - sebebiyle *Aşk-ı Memnu* bireyleri alabildiğine toplumsal bağlamdan yoksundur. Öyle ki, bu romanda geçen bireylerin isimleri yabancı adlarla değiştirilirse, romanın hemen hiç bir şey kaybetmeyeceği söylenmektedir (Ayvazoğlu, 1989 : 269).

Roman’ın asıl eksenini oluşturan “yasak aşk” ilişkisi de Halit Ziya’nın üzerinde önemli tesiri olmuş olan Flaubert’in “*Madam Bovary*”sinden mülhem olduğu izlenimi vermektedir. Okudukları ve iyice içselleştirdikleri Fransız romanlarının derin bir biçimde etkisi altında olan Servet-i Fünun yazarlarınınca sıkça işlenen bu “yasak aşk ve cinsellik” Fransız romanında önemli bir yere sahiptir. Murat Belge bu temanın romanlarımıza sıçramasını, Batı romanının tesiri ile açıklar:

“Bilindiği gibi Fransız aşk romanında aşk zina olarak belirir genellikle. Kırmızı ve Kara’da, *Madam Bovary*’de ve daha birçoklarında, evli kadınlar tutkusal aşkı evlilik dışı ilişkilerde bulurlar. Bu, katolik toplumunda evliliklerin ailece planlanması, boşanma kurumunun bulunmaması, aşkla evlilik arasında bağlantı düşünülmemesi gibi nedenlerden ötürüdür. Bu özelliklerden bazıları bizim toplumda da bulunmakla birlikte, zinayı konu eden romanların bizde de yazılması toplumumuzda böyle yaygın bir olay bulunmasından çok Fransız etkisinin gücünden olsa gerektir. Zinayı Fransız romancıları tarzında işleyen

ilk Türk yazarlarından Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*'da bu çeşit bir cinsel aşkı yererek anlatmıştır" (Belge, 1994 : 307).

Aşk-ı Memnu'da, Behlül-Bihter yasak aşkı, Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında cinsel bir boyuta ulaşmaksızın Necip-Suad ilişkisi ile karşımıza çıkarken, yine Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında daha komplike ve cinsel boyutu olan ilişkilerle karşılaşırız. Bu son zikrettiğimiz romanda, romanın hiçbir ahlaki kural ve kayıt tanımayan playboy tipi Samim, aynı anda iki evli kadınla birden bir ilişki sürdürür.

Tekrar *Aşk-ı Memnu* romanına dönecek olursak, bu romanın fiziki çevre ve romanda kullanılan objeler açısından da oldukça seçkin bir mantıkla yazıldığı görülecektir. Boğaziçi, Adalar, Beyoğlu, Göksu gibi yerlerin dışında başka bir yer adına rastlanmaz. Romanın orta-yaşlı zengin beyefendi tipi Adnan Bey'in yalısı, olağanüstü bir eşya sergisini andırır:

"Pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kapaklı lambaları, yıldızlı iskemleler ile masaları, kayıkhanesinde üzerlerinde temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle mahun sandalı" (Uşaklıgil, 1939 : 27) ile temayüz eden Adnan Bey'in yalısı ile Beyoğlu'nun Pygmalyon, Aulion d'or, Lyon gibi yabancı mağazalarından alışveriş yapan Melih Bey takımına mensup Firdevs hanım ve kızları ile roman tam bir eğlence düzeni içinde geçer. Toplumsal hayatta varlığı derinden yaşanan "açlık, sefalet, kargaşa" ne Adnan Bey'in, ne de Firdevs hanım ve kızlarının umurunda değildir. Romanda belirgin vasıfları içinde eğlenmekten sonra giyinmenin geldiğinin belirtildiği Firdevs hanım ve kızlarının hiçbir toplumsal ve ahlaki kayıpla da mukayyet olmadıklarını öğreniyoruz :

"Oh! Halka bakarsanız hiçbir şey yapmamak lâzım gelir; bence insan halk için değil, nefsi için yaşmalıdır" (Uşaklıgil, 1939 : 15).

Firdevs hanım ailesinin eğlenmeğe yükledikleri anlam da bir hayli farklılaşmıştır. Hayatı zevk ve eğlence olarak gören asalak bir toplum katmanının sözcüsüdür aslında onlar.

“Eğlenmekte bu aile efradının, hele bugün en ziyade tanılan Firdevs hanımla kızlarının ne dereceye kadar ilerlediklerini herkes tamamı ile ta’yin edemezdi. Onları İstanbul’un zevk hayatında tevafuk mertebesine çıkaran hususi bir şöhret vardı ki; sebepleri pek araştırılmaksızın herkesçe kabul olunmuş idi. Bütün Göksu, Kağıthane, Kalender, Bendler müdavimleri onları tanırılar; Boğaziçi’nin mehtap alemlerinde en ziyade onların sandalı takip olunur; en ziyade onların yalısının önünde tevafuk olunarak pencerelerin saklı şeyler ifşa etmesine intizar edilir; bir piyano sesine, perdelerin arkasından fark edilen bir iki zarif gölgeye dikkat olunur; Büyükdere çayırında onların arabası halkın nazarında arkasına takıp sürükler; nerede görülürse onlar hemen fark edilirler”.

Romanın başında detaylı bir biçimde Firdevs hanım hakkında bilgi bulunmaktadır. Firdevs hanım romanda bize “hoppa mizaçlı” ve “dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen” bir kadın olarak tanıtılır. Firdevs hanım, tüm bu pahalı zevklerini tatmin için evliliği düşünür. Ona göre evlilik, “*elbiselerle arabalarının masarifini te’min edecek bir kese*”den ibarettir (Uşaklıgil, 1939 : 9). Bu gaye ile evlilik hayatına giren Firdevs hanım istediği niteliklere haiz bir koca bulamamış, daha doğrusu aldanmıştır. Hal böyle olunca, yani “izdivaç ona beklediği şeylerden hiçbirini getirmeyince” kendisini büyük bir hayal kırıklığına uğramış hisseder. Bu düş kırıklığı Firdevs hanımın kocası ile olan ilişkilerini de sarsmış, zaten oldukça silik bir birey olarak karşımıza çıkan bu adama karşı kendisini bir eş olmaktan çıkarmanın yollarını aramaya başlamıştır. Kocasına karşı hiçbir bağlılık ve sadakat taşımayan bu kadının Göksu’da temaşa halinde iken sandalına atılan pembe zarflı bir demet her şeyi açığa vurmaktadır. Bu olayı kendi gözleri ile gören kocası, bunun hesabını sormaya kalkışınca Firdevs hanım iyiden iyiye çileden çıkar. Önce olayın pek önemli bir şey olmadığını ifade eden tavrı birden kocasını tehdit ile neticelenir: “Hem baksanıza a, size tavsiye ederim, bana kıskançlık meseleleri icad etmeyiniz, belki beni cevap yazmağa mecbur edersiniz” (Uşaklıgil, 1939 : 11).

Tüm olup bitenlere çaresiz bir teslimiyetle boyun eğen bir koca ve hiçbir ahlaki kayıt tanımayan bu kadın arasındaki ilişkiler, bir kaç sene zarfında iyice bir cehennem

tablosuna dönüşür ve sonunda, karısının düşkünlüklerinden haberdar olan koca, kahrından ölür. Kocasının ölümü, Firdevs hanımı ancak bir ay mesire yerlerinden uzak tutar. Bu sefer emeline, yani “kese” sine ulaşmalıdır: “Bir kese bulmak, fakat öyle bir kese ki içinden avuç avuç, saymaksızın alabilmek mümkün olsun” (Uşaklıgil, 1939 : 13).

Ancak Firdevs hanım bu keseye asla ulaşamayacaktır. Romanda, Firdevs hanımın iki kızı Peyker ve Bihter de detaylı bir biçimde inceleniyor. Peyker, kalımsal özellikleri ile babasının bir benzeridir. Bu sebeptir ki evlilik hayatına adım attığında kocasına sadakat hisleri ile doludur. Karşısına çıkan şeytani oyunlara alet olmaz. Romanın, yıkım rolü üstlenen hedonist kahramanı Behlül’ün Göksu’da kendisine sarkıntılık etme girişimine verdiği cevap onun babasının kanından geldiğinin bir işaretidir. Peyker, “kocasına hıyanet etmek fikriyle evlenmediğini” söyleyecektir (Uşaklıgil, 1939 : 144). Oysa ki küçük kız kardeşi Bihter, tüm vecheleri ile annesi Firdevs hanımın bir kopyasıdır. O da annesi gibi evliliğe para gözü ile bakar. Bu sebeptir ki, babası olabilecek yaşta birisi olan Adnan Bey’in evlilik teklifini tereddütsüz kabul eder. Bu izdivaç ona, Boğaziçi’nin en büyük yalılarında birisinin sahibesi olma imkanının yanısıra, yaşamı boyunca ele geçiremediği lüks ve konforlu bir hayatı da sağlayacaktı. O kız kardeşi gibi bir “ahmak”lık yapıp eniştesi Nihad gibi bir adamla evlenmeyecekti. Bu duygular içinde giriştiği bu evlilik, Bihter’e düşündüklerinin bir kısmını verse de mes’ud bir yaşama kavuşması için bunlar yeterli olmayacaktır. Bihter, yetiştiği çevre, yaşayış tarzı, genç kızlık düşleri, evliliğe bakış tarzı, evlilikten beklentileri ile maddi değerler uğruna yaptığı evlilikten aradığını bulamayan ve bu yüzden aşk arayışına çıkan bir genç kadın tipi olarak romanda önemli bir birey olarak yaşatılmıştır.

Bihter’in ruhunda alevlenen aşk arzusuna cevap, yine aynı evden gelecektir. Adnan Bey’in genç yeğeni Behlül, Bihter’in bu safiyane arzularını tatmin için bir araç olarak devreye girer. Beyoğlu zevk hayatında bir çok gayri meşru ilişkileri yürüten Behlül için bu hiç de zor olmayacaktır. Nihayet, Bihter de annesi gibi kocasına hıyanet eden bir kadın olmuştur. Uşaklıgil bize bu olayı salt kalıtım meselesi olarak gösterecektir:

“Nihayet Firdevs hanımın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs hanımın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atf ediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu” (Uşaklıgil, 1939 : 215).

Ancak bu gelişmeyi salt bir kalıtım sorunu olarak görmek ve işlenen kabahati bu faktöre yüklemek bizce pek anlamlı gelmiyor. Halit Ziya'nın Türk toplumu için hiç de normal olmayan bu hadiseyi adeta meşrulaştırmak isteyen bu tavrı kuşku ile karşılanmalıdır. Aynı aile içinde, aynı sosyal çevrede yaşadığı halde kardeşi Peyker'in namuslu bir hayat seçerken, Bihter'in kolayca kendisini bir erkeğin kollarına bırakması -ki gerçek bir aşk ilişkisi de yoktur ortada- anlaşılır gibi değildir.

Tüm bu olup bitenlerden Adnan Bey (Bihter'in kocası)in haberdar olması ile Bihter intihar eder ve roman da son bulur. Halit Ziya, yazıldığı dönem (1900) itibari ile oldukça rijit bir konu olan ve Türk toplumu için hiç de genel-geçer bir olay olmayan bu evli kadın ihanetini intiharla bitirmek zorundaydı. Ancak burada unutulmaması gereken bir diğer nokta, Halit Ziya'nın Bihter'i “ahlaksız bir kadın” olarak görmediğidir. Halit Ziya'nın tabiri ile Bihter namusunu ve şerefini koruyamayan “biçare” bir kadındır (Moran, 1991 : 75).

Aşk-ı Memnu romanında, tutum ve davranışlarıyla yaşadığı toplumsal gerçeklikten kopmuş, hayatı oyun ve eğlenceden ibaret gören Behlül tipi de çok canlı bir biçimde tasvir edilmiştir. Tanpınar, Behlül tipi ile Servet-i Fünun (Edebiyat-ı Cedide) bireyi arasında bir bağlantı olduğunu söylemektedir:

“Behlül, Edebiyat-ı Cedide'nin alafrangalık namına icat ettiği her türlü moral endişeden uzak, sinik, septik, ten hazlarından yorgun, fakat ondan başkasını da bilmeyen bir çeşit kadın avcısı -Bible'nin hem yılanı, hem de bizzat “adulter”in kendisi- bir çeşit hürriyeti muhafaza eder gibidir” (Tanpınar, 1977 : 281).

Romanda Behlül'ün hayat hakkında sahip olduğu düşünceleri şu şekilde açıklıyor:

“Hayat onun için uzun bir eğlence idi. En ziyade eğlenebilenlere, yaşamak için en ziyade istihkak sahibi olanlar nazarıle bakardı.

Eğlenmek... Bu kelimenin manası da Behlül'de tebeddüle uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesden ziyade gülerdi, fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek eğleniyor görünmek demekdi. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. Geceyi Tepebaşı'nda bir Operet'i dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköyü bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir Pazar günü Konkordiya muganniyelerinden birini araba ile Maslak'a kadar götürür, bir Cuma günü Çırçır suyunda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazanda akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odéon'un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı.

(...) Başlıca merakı herkes tarafından taklid edilmekdi. Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun re' yine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nisbette mühim şeyler için Behlül'de taklid olunacak mutlak bir yenilik vardı.

Bu adamın ahlâk hüviyeti nasıldı? Bu öyle bir sualdı ki Behlül şimdiye kadar nefisine karşı bile iradına lüzum görmemiş, vakit bulmamıştı. Bazı şeylere itikadı vardı: Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahibdi; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memleketine karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerinden istifade etmek, nefisine karşı vazifesinin bu haşerci çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağında tereddüd etmemişti” (Uşaklıgil, 1939 : 88-90).

Romanda tüm ayrıntılarına kadar hayat felsefesi verilen Behlül, Bihter'le olan kaçamağı öncesinde sıkça gittiği Beyoğlu batakanelerinde de birçok gayri meşru ilişki sürdürmektedir. Ona göre bir kadının ona karşı koyması ancak o kadının ahmaklığı ile açıklanabilir. Behlül'ün, evinde yaşadığı, ekmeğini yediği bir adam olan amcası Adnan Bey'e yaptığı ihanet hepsinden farklıdır. O, Bihter'e sahip olduktan sonra bile içinde zerre kadar bir pişmanlık ve vicdan azabı hissetmeyecek kadar tüm ahlaki duygularını yitirmiş, opportinist bir adamdır:

Tanpınar'ın "küçük bir aile cehennemi" olarak tavsif ettiği (Tanpınar, 1977 : 276) "Aşk-ı Memnu" romanında yaşatılan Mürebbiye tipi de oldukça önemli bir yere sahiptir. Cemil Yener'in Halit Ziya'dan duyduğu kadarı ile *Aşk-ı Memnu* "Boğaziçi tipleri ile ecnebi mürebbiye tiplerinin yaşatıldığı" bir romandır (Yener, 1959 : 33). *Aşk-ı Memnu* romanında yer alan Fransız mürebbiye Mlle (Matmazel) de Courton'un roman için belirli bir görevi vardır sanki. Halit Ziya Mlle de Courton aracılığı ile, romanda var olan Batı tarzı hayata paralel olarak oluşturulan Avrupa tipi mekan anlayışını da onaylatmayı denemektedir. Fransa'nın seçkin bir ailesinden gelmekte olan Mlle de Courton İstanbul'a gelirken bir meraka sahiptir. Tüm Batılılar gibi Mlle de Courton da İstanbul'a gelirken Doğu egzotizmi ve binbir gece masallarının düşleri ile karşılaşacağını zannetmektedir. Oysa ki Adnan Bey'in yalısı bir Batılıyı bile hayrette bırakacak kadar Avrupai bir dekorasyona sahiptir.

"Mlle de Courton'un İstanbul'da bir merakı vardı: Bir Türk evine girmek, bu Türk memleketinde bir Türk hayatı ile yaşamak... Adnan Bey'in yalısına girerken asıl hülya yuvasına giryormuşçasına kalbi sevincinden helecan içinde kalmıştı. Girdikten sonra bu helecan hayrete münkalib oldu. O, mermer mefruş azim bir sofa; taşdan sütunlar üzerine kondurulmuş bir kubbe; cabeca, sedef işlenmiş, şark halıları ile döşenmiş sedirler; bunların üzerinde eller ile çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları dâima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zenciyelerin darbukalarile uyuyan yahud bir kenarda küçük gümüş mangaldan anber kokuları etrafa dağılırken elmastraş nargilelerinin yakutlara zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çifte çifte kadınlar tahayyül etmiş; bütün o garp muharrirlerinin, ressamlarının şarka dâ'ir hurafe ve efsanelerinden

hatırasından kalan uzak diyârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemiştir. Kendisini yalnız şık küçük misafir odasında görünce istisfar eden gözlerle delilesine bakmış idi: “Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?” (Uşaklıgil, 1939 : 64).

Gerçekten de Matmazel’e hayretler verecek kadar Avrupai bir yaşam içindedir *Aşk-ı Memnu*’nun kahramanları. Avrupai hayat da o devir için ancak etraflarında canlı bir şekilde deveren eden dış dünyaya kapanmayı gerektirmektedir. *Aşk-ı Memnu*, “dışarıya kapalı, bütün insanları birbirine çift alâkalarla bağlı bir ailenin dramıdır” (Tanpınar, 1977 : 281).

Romanda aynı ortak kaderi paylaşan iki kahraman daha vardır: Adnan Bey ve kızı Nihal. Adnan Bey duygulu, hassas, Avrupai yaşama yatkın zengin bir adamdır. Romanda Adnan Bey Bihter’in gözü ile tanıtılır:

“Bu isim gözlerinin önünde şık, zarif, en güzide bir âleme mensub, bir çok ikbal ihtimallerine namzed, uzakdan kır mı kumral mı fark olunamayan, sakalları çenesinden hafif bir hatla ayrılarak iki tarafına taranmış, dâima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenlere mahbus parmakları altun telli gözlüğünü seri bir hareketle beyaz zarif keten bir mendilin ucile sildikten sonra her tesadüfte kendisine bir rica nazarile bakan, güzel, o kadar meharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ bir koca koyuyordu” (Uşaklıgil, 1939 : 26).

Bihter’in nazarı ile bize yansıtılan bu fiziksel görünüm, manevi yönü itibariyle de oldukça olgun ve Osmanlı beyefendisi profili çizmektedir. Genç yaşta karısını kaybetmesine rağmen Adnan Bey iki çocuğunun üvey ana elinde büyümemesi için uzun zaman evlenmeğe sıcak bakmaz. Bu ciheti ile Adnan Bey kendisini iki çocuğuna adanmış iyi aile reisi rolüne de layık görünebilir. Elli yaşında gerçekleştirdiği evlilik ise Adnan Bey’in en büyük yanlısıdır. Kendisinden 25-30 yaş küçük bir genç kız ile izdivacı denemesi onu büyük dertlere gark etmiştir. Sonra meşrep ve mizacı itibariyle tam bir hovarda olan yeğeni Behlül’ü evlendiği günden sonra da evinde tutması, onu karısı ile birlikte

olabilecekleri mahrem ortamlardan tecrid etmemesi de, ortaya çıkan tablonun sebepleri arasındadır.

Romanda Adnan Bey'e ilişkin söylenebilecek bir diğer ayrıntı da Adnan Bey'in "işsiz güçsüz" hayatıdır. Servet-i Fünun romanlarında çokça karşılaştığımız bu durum Adnan Bey için de geçerlidir. Nasılsa elde edilmiş bir servet ve bu servet içinde lüks ve konforlu yaşayan Adnan Bey'in romanda ilgilendiği en önemli uğraşı "oymacılık"tır. Bu "aylak", can sıkıcı hayat içinde roman akıp gider.

Adnan Bey'in kızı Nihal de romanın genel atmosferi içinde yerini alır. Nihal devrine göre oldukça Avrupalı bir eğitim almış, klasik Batı müziğine bir "virtüöz" ustalığı derecesinde vâkıf, yabancı dil bilen ince duygulu, hassas bir kızdır. Halit Ziya'nın diğer romanlarında karşılaştığımız genç kız tipleri ile Nihal arasında bir devamlılık ve istikrar olduğu söylenebilir. Nemide romanının genç kızı Nemide, *Mai ve Siyah*'ın Lamia'sı, *Nesl-i Ahir* romanının Azra'sı hep aynı çizgi üzerinde toplanırlar. Hepsi de iyi bir modern eğitimden geçmiş, yabancı dil bilen, Batı kültürünü içselleştirmiş, piyano çalabilen ve Batı müziğine derinden meftun bireylerdir. Müzik konusu başka bir yerde işleneceği için daha detaylı bilgileri burada kullanacağız.

Aşk-ı Memnu romanında ortaya konulan bireylerin, Türk toplumu ile olan bağlantılarının kesiklik derecesinin derin olması bu romana ve bu roman bireyelerine daha detaylı yönelmemize neden oldu. Ancak bu durum, diğer Servet-i Fünun romanları için sözü edilen toplumsal kopukluğun olmadığı anlamına gelmiyor kuşkusuz. Yine Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahir* romanında Mehmet Rauf'un "*Eylül*", "*Ferdayı Garâm*", "*Karanfil ve Yasemin*", "*Menekşe*", "*Böğürtlen*", "*Bir Aşk Tarihi*" isimli romanlarında bir çok birey yaşanan toplumsal yapıya taban tabana zıt bir şekilde tasvir edilmektedirler.

Servet-i Fünun romanları içinde toplumsal hayattan yalıtılmışlığın ve üretilen bireylerin köksüzlüğü söz konusu edildiğinde, "*Aşk-ı Memnu*" romanı kadar dikkat çekici bir roman da Mehmet Rauf'un "*Eylül*" romanıdır. Eylül romanı toplumsal konteks ile irtibatının kopukluğu, bireyler arası ilişkilerin derinliği ile "*Aşk-ı Memnu*" romanını geride

bırakır. Zaten edebiyatımızda şöhret bulmasını sağlayan yönü de burada yatmaktadır. Halit Ziya'ya göre bu eser “bizde ruh tahlilini en ziyade ince ve derin görüşlerle dolu pschologigue roman nevinin ilk numunesidir” (Uşaklıgil, 1955 : 285).

Eylül romanının temel konusu, “*Aşk-ı Memnu*”da olduğu gibi yasak bir aşk hikayesidir. Bu romanında olay, karı-koca-âşık üçgeninde geçer. Ancak yazar koca Süreyya'yı romanı tamamlayıcı öge olarak kullanırken asıl vurguyu Suad-Necip yasak aşkı temelinde ortaya koymuştur. *Eylül* romanı, toplumsal yapı ile işleri olmayan, hayatı zevk ve eğlence olarak gören, aşırı duygusal, hiçbir iş-güç endişesi olmayacak derecede “aylak” bireylerin romanıdır. *Eylül* romanı, birey olgusuna Türk edebiyatının verdiği değer açısından da anılmaya değer bir romandır. Ancak burada bizde henüz o dönem için kökleşmemiş olan bireycilik olgusu atıfta bulunmak istiyoruz. Roman boyunca şikayet eden, yaşadıkları toplumla bağlantıları olmayan, aşk ve estetizminin adeta bir din haline getirildiği bu romanda bireyler sürekli bir biçimde bireysel mutluluk peşinde koşarlar.

Romanın daha ilk safhası “toplumdan yalıtılmışlığı” derin izlerini taşımaktadır. Suad ile Süreyya geniş bir Osmanlı ailesinin karı-koca çiftidir. Hep birlikte atadan kalma bir köşkte yaşamak, öncelikle Süreyya (Koca)yı müthiş bir şekilde sıkmaktadır. Süreyya'nın bu duygularını karısı Suad da paylaşmaktadır. Büyük babalarının vaktiyle gelip yerleştikleri bu bağ evi Süreyya'nın anlayışı ile ancak bir “taş ocağı”, bir “çöplük”tür. Bütün kış boyunca Boğaziçi ve deniz özlemi içinde yanan Süreyya için bu katlanılmaz bir beladır. Süreyya, bu bağ evini satın alıp bütün yazlarını burada geçirmeyi adet haline getiren büyükbabasını bir türlü affedemez.

“Ah, büyükbabalarımız! diyordu; anlaşılabilir hesaplarla bu cehennem köşelerinde yaptıkları bağa gelip, kapanacaklarına, ne olurdu şu İstanbul'u İstanbul eden güzel yerlere gitselerdi... Sonra bir babanın budalalığı bütün bir aileye bir hastalık gibi bulaşıyor; bütün torunlar, gelip onlar gibi bu köşelerde çile doldurmaya mecbur oluyorlar” (Rauf, 1993 : 37).

Süreyya'nın duygularını bu şekilde açığa vurması geleneksel Osmanlı ailesi içinde yaşanan kuşak çatışmasını da gündeme getirmektedir. Babasının bağ evinde kalmada ısrar etmesi, “yani yaz tatili ile iktisadi yararlılık ilkesini” birleştirme kaygısındanadır. Oysaki, “estetik aylıklık kuşağının temsilcisi Süreyya bağ falan düşünmez. Yalıda, güzellikler içinde yaşayacaktır” (Belge, 1994 : 312).

Ancak, baba (Beyefendi) bir türlü ikna edilememektedir. Süreyya, Beyefendinin bağ evinde kalmakta ısrar edişini adeta hayat-memat meselesi haline getirerek tüm mutsuzluğunu bu engele bağlamaktadır. “Fakat, işte mümkün olmuyor, babam razı değil.. Çünkü... Çünkü istemiyor, sevmiyor, işte hepsi bundan! İstese, biz mutlu olacağız... Bak, mutluluğumuza nasıl da basit bir engel var” (Rauf, 1994 : 38).

Görüldüğü gibi Süreyya'nın basit bir meseleyi adeta bir trajedi haline getirmesi ve tüm mutluluğunu Boğaziçi'nde bir yalıda yaşamaya bağlaması bize bu neslin önemli bir özelliğini deşifre ediyor: *Toplum dışılık*. Romanın yazıldığı 1900 yılı gözönünde bulundurulacak olursa bu neslin nasıl bir toplum köksüzlüğü içinde olduğu anlaşılacaktır. Osmanlı Devleti'nin dört bir cephede uğradığı askeri, ekonomik, kültürel buhranların en derinden yaşandığı bir çağda Süreyya, tüm saadet ve mutluluğunu Boğaziçi'ndeki yalılarda aramaktadır. Servet-i Fünun romancılarının sık sık yakındıkları sansür meselesi ile bu “toplum köksüzlüğünün” bir bağlantısını kurmak oldukça zor görünmektedir.

Suad, kocasının çok önem verdiği bu meseleye bir hal çaresi arar ve babasından bir miktar para alarak Süreyya'ya Boğaziçi'nde bir yalı kiralaması için verir. Böylece karı-koca mutlu bir yaz geçireceklerdir. Artık her ikisi de, Süreyya'nın “mücevher kutusu, fildişi yuva” diye tanımladığı (Rauf, 1993 : 64) yalıdadırlar. Süreyya zevklerine göre dizayn ettikleri yalıyı Necip'e gezdirirken: “Hele şimdi gel de sana kafesimizi (*)

(*) Murat Belge, Süreyya'nın Necip'e “gel sana kafesimizi gezdirelim” ifadesinde büyük bir ironi saklı olduğu kanaatindedir: “Mehmet Rauf'un da bilincinde olmadığı asıl ironi buradadır. Gerçekten kafestedirler, tarihin o dönem Osmanlı aydınuna hazırladığı ideolojik kafeste. Yalıda karı-koca birbirlerinin çalışmasına karşı çıkarlar. çalışmak ayıptır. Necip de üçüncü aylak olarak katılır bu hayata. Aslında hepsi de korkunç sıkılıp bunalırlar. Ama farkında değildirler bunun, çünkü kendi kafalarındaki cennet budur, daha iyisi olamaz. Süreyya, yalının tekdüzeli hayatının bedeni eylemlerle geçirmeye çalışır: Yelkenli kullanır, balık tutar. Gerçi bunlar hayatı anlamlı kılmaya yetmez, ama adamda bir enerji, bir dirimsellik olduğunun kanıtıdır. Oysa Necip, Suad ve Mehmet Rauf üçlüsü onu dehşetli küçümser. Estetizm yolunun sonuna kadar yürüyemez, çünkü Süreyya'nın bedeni bayağı zevkleri vardır.

gezdirelim, servetimizi gör... Bir kere balkonlu odaya gidelim de bak manzaraya” yollu sözleri Necip’de bir hayranlık uyandırır. “Sahiden fildişi yuva... Uzak, uzak... Sanki kaçmış, kaybolmuş... Ah, buraya gelip dünyayı unuttuğunuza ne iyi ettiniz” (Rauf, 1993 : 72).

İlk başlarda oldukça memnundurlar yalı hayatından, Süreyya Necip’e “yemin ederim ki, hiç bu kadar mutlu olduğumu bilmiyorum” der. Oysaki bu hayatın da onları memnun edemeyeceği açıktır. Evin işlerinin bir türlü bitmemesi, yemek salonunun alt katta olması, daha bilinmez sebeplerle şikayet etmeye başlarlar.

Eykül romanının, toplumsal yapıdan kopuk bir manzara arzemesini sağlayan bir diğer noktada çalışma-çabalama karşı takınılan olumsuz tavidir. Romanın birçok yerinde çalışmak açıkça ayıplanır. Beyefendi ve Fatim gibi bir Devlet kaleminde çalışıyor görünen Süreyya, hiç işe gitmediği halde “maaşı ile ancak boğazını beslediğinden” şikayet etmektedir (Rauf, 1993 : 51). Romanda iktisadi ilişkiler anlamında hesapçı, israf ve debdebeye taraf olmayan Fatim Bey’in cimri bir pinti gibi gösterilmesi de oldukça ilginçtir. Süreyya-Suad-Necip üçlüsünün ise iktisad, tasarruf gibi bir kaygıları olamaz. Üstelik, Suad’ın babasından alınan para da Mahmutpaşa’da bir hanın satılması sonucu ele geçirilmiştir. Estetik aylaklar takımının Boğaziçi’nde yalya taşınmalarından sonra Suad kocasının işe gitmesine karşı çıkar ve infialini Necip’e: “Her gün kaleme gitmeye kalkmaz mı?” diyerek ifade eder. Ve karı-koca arasında ortaya çıkan bu münazara Necip’in hakemliğinde çözüme kavuşur. Fatim Bey’in işlerinin yoğunluğundan dolayı evine dahi iş getirmesi ve bu işlerle gece boyunca uğraşması Süreyya ve diğer aylak takımınca ayıplanır. Yalıda, tembel, işsiz-güçsüz ömür süren Süreyya ve şürekasının insana bıkkınlık verecek aylaklıklarına örnek olarak Süreyya’yı verelim:

Spor yapan, sağlıklı bir beden bu anlayışa uymaz. Ülküsel, veremli tipidir - ölü bir bedende canlı bir duyarlık. Ama her türlü eylemden kopuk gibi gelen, Suad ve Necip’de olduğu gibi hastalıklı düşünceler için birebirdir.

Bu kişiler somut hayatı yadsımışlardır. Aşklarının mutsuzluğunu açıklamakta anlamsız kalan yakınmaları, hayata karşı suçlamaları ancak bu bağlamda bir anlam kazanır. Hayatla temelde uzlaşamadıkları, somut hayata bir takım soyut değerler empoze ettikleri için, ne aşkı ne de başka bir şeyi hakkıyla becermeleri mümkün değildir. Mutlak edilgenlik içinde çürürler” (Murat Belge. Edebiyat Üzerine Yazılar. Yapı Kredi Yayınları, sh.312, İstanbul, 1994).

“... O sandalıyla, yelkeniyle, yalıyla meşgul, hayatını rüzgara bağlamış, yaşıyordu. Dalgın mı, ciddi mi, hoppacı mı fark edilemeyecek bir hali vardı. Evde kaldıkça Behice dadiyla şakalaşarak, Suad’ı öfkelenirerek, Necib’in piyano çılgınlığıyla eylenecek, tembel bir ömür sürüyordu. Şimdi de bir balık merakı gelmişti; “Ah bir ay daha geçse, Ağustos’u da bir atlatsak...” diyor, o zaman geceleri lüferciliğin doyulmaz bir eğlence olduğunu anlatarak şimdiden seviniyordu.

(...) Ona şimdi de bir kotra merakı gelmişti; sandal artık kendisine küçük görünüyordu. Tarabya’da yapılacak yarıştan söz ederken İngiltere’den gelme bir kaç kotra sayıyor, bunları uzun uzun tarif ederek, “Ah insanın öyle bir kotrası olmalı ki ...” diyordu.

“O zaman sen (Suad) de gelirdin. İçinde kamaraları, yemek salonu, herşeyi var... sanki bir gemi... İnsan karısını alınca kalkıp Marmara’ya çıkar. Mudanya, Yalova... İsterse Midilli İzmir...” (Rauf, 1993 : 140-146).

Romanın sonlarına doğru Süreyya uzun süre işe gitmediği için artık bunun mazur karşılanamayacağını ifade ederken de samimi değildir. Yalıdan ayrılabilmek için “Kalemime gitmemek” bir bahanedir ancak. İstese bu duruma elbet devam edebilecektir:

“Süreyya sonunda güçlü bir neden gösteremeyince, Kaleminden söz etti; artık bu kadar zaman kaleme gitmemenin iyi olmadığını, bu kadar hastalık bahanesinin kötü karşılanacağını anlatıyor, fakat kendisi de anlayacak kadar masal söylediğini görüyordu” (Rauf, 1993 : 237).

Aslında iş ve çalışma hayatı hakkında takınılan bu olumsuz tavır salt Eylül romanı ile sınırlı kalmaz. Halit Ziya’nın, Aşk-ı Memnu romanında da hemen hiç kimse çalışmaz. Adnan Bey’in aristokratik oymacılık merakından başka işi gücü yoktur. Öteki roman bireylerinin de günlerini zevk ve moda peşinde koşarak geçirirler. Gerçi yazarın kimi romanlarında, sözgelimi Kırık Hayatlar, Ferdi ve Şürekası, Mai ve Siyah gibi romanlarında geçim sıkıntısı çeken ve çalışmak zorunda olan bireylere rastlarsak da, romanın belirgin bireylerinin çalıştıklarına az çok şahit oluruz. Eylül yazarı Mehmet

Rauf'un romanları ise tam anlamı ile "aylak" hayatı yaşayan bireylerle doludur. Ne *Karanfil* ve *Yasemin* romanında, ne *Menekşe*'de, ne de diğerlerinde çalışma bir mesele olmaz. Bu tembel hayatın eleştirildiği tek yer Rauf'un *Halas* romanıdır. Mehmet Rauf bu romanında, Türk toplumunun ekonomik yapısını ellerinde bulunduran ekalliyetlere öykünen Rüşühi Bey aracılığı ile eleştirisini ortaya koyar:

"Biz senelerden beri feyzimizi memuriyet hayatında görmeye alışmış, atalet zindanına gömülmüş, uyuşmuş, geviş getiriyoruz. Onlar hayat mücadelesinde maişetlerini kazanmak mecburiyeti ile ticaret ve iktisat âleminde acentalık, komisyonculuk işlerinde şeytanca bir faaliyete dalmışlar, dükkanlarda, şirketlerde, bankalarda ne işler görmeye alışmışlar ki hep dehşet. Biz bugün kendimizi büyük bir faaliyetle bu hayata sevketssek bile bu ince işlerde onlar gibi meharet sahibi bir işgüzar olabilmek için en aşağı elli sene çalışmak lazımdır" (Rauf, 1929 : 27).

Aşk-ı Memnu ve *Eylül* romanları bağlamında ele aldığımız toplumsal yapı ile örtüşmeyen bireyler meselesine daha başka *Servet-i Fünun* romanlarında da rastlamak mümkündür. Mehmet Rauf'un *Karanfil* ve *Yasemin* romanında hemen bütün bireyler, Türk toplumu için o devir itibari ile parmakla gösterilecek kadar az olmalarına rağmen, roman bu bireylerle doludur. Romanın playboy kahramanı Samim, İsviçre'den İstanbul'a yeni dönmüş bir gençtir. Eski bir dostu olan Pertev'in ailesi ile samimi ilişkiler oluşturan Samim, Pertev'in kız kardeşi Pervin ve yengesi Nevhiz'e ilgi duyar. İkisi arasında bir tercihe karar verene kadar Pervin evlenir. Samim evli bir kadın olan Nevhiz'le gayri meşru bir aşk ilişkisine girer ve Nevhiz'i kendisine metres yapar. Ancak Pervin'i de bu ilişkiler ağına sokmak güç olmaz. İki metresli bir hayat içinde yine de Samim mutlu olamaz. Biri (Nevhiz) Samim'i terk edip İtalya'ya kaçarken, Pervin de zatürreden ölür. Görüldüğü gibi adeta Fransız romanından aşırılmış temasıyla bu roman yerli gerçeklerle taban tabana zıt düşmektedir. *Aşk-ı Memnu* ile başlayan bu "evli kadın"ı ayartarak kirli ilişkilere çekme anlayışı daha bir çok örnekle tekrarlanmıştır. *Karanfil* ve *Yasemin* romanının Samim'inden başka kahramanları da Türk toplum yapısı ile herhangi bir uyum içinde değildir. Kadri Paşa, Sacide Hanım, Nevhiz, Fahri Bey gerek hayat telakkileri ve gerekse yaşamları ile tam anlamıyla batılılaşmış bireylerdir. Bu bireylerin hayatta

kutsadıkları tek moral değer “güzellik”tir. Bunu bütünleyen bir parça olarak da “aşk”ı görürler. Bunun dışında kalan her şey, yani hayatın kendisi onların zihninde bir “teferruat”tır.

Rauf’un Son Yıldız adlı eseri de gayri meşru bir aşk ilişkisi içinde gelişir. Beyoğlu zevk ve eğlence hayatını da detaylı bir biçimde bulabileceğimiz bu romanın yaşattığı bireylerin de Türk toplumu ile herhangi bir bağlantıları bulunamaz. Rauf’un Menekşe romanının şahıs kadrosu da tam anlamı ile toplum köksüzlüğü içinde bulunan bireylerden oluşur. Yazar Bülend, evli olduğu halde kadın avcılığı yapmaktan kendini alamayan biridir. Yazdığı son romanın basın âleminde yankı yapması ona yeni aşk imkanları sağlar. Kendisine mektup yazan bir genç kız -romanda Matmazel Violet olarak tanıtılan kız- Bülend Bey’in aradığı aşkı ayağına getirir. Batı kültür ve medeniyetine tam anlamıyla hayran bu ikilinin yazışmaları o devir aydınının “zihin esaretinin” izleri ile doludur (Rauf, 1331 : 59-60). Yazarın bir başka romanı olan Bir Aşk Tarihi de Batılılaşmış müsrif ve hiçbir ahlaki kayda değer vermeyen bireylerin romanıdır. Romanın genç hedonisti Cemil, yüzlük banknotları, sigara kağıdı gibi bükerek çalgıcılara atacak kadar müsrif bir hovardadır (Rauf, 1331 : 13-15). Bu romanda da temel olay, bir aşk ilişkisi üzerinde yoğunlaşır. Romanın ön planda olan bireyi Macid’in Güzin isimli bir genç kızla olan aşkı detaylı bir biçimde anlatır. Rauf’un ilk romanlarından olan Ferdayı Garâm roman bireyleri de oldukça karamsar ve hayattan küsmüş insanlardan oluşmaktadır. Olay örgüsü daha çok Sermed ve Macid aşkı etrafında oluştuğu için bu iki kişinin özellikleri de ön plana çıkar romanda. Beşeri aşkı bile doğru dürüst yaşamaktan uzak görünen iki gençten Sermed’in aşk telakkisi de doğrusu ilginçtir: “Benim için bir aşk vardır: Ölümde aşk. Ancak severken ölürsek ferdânın tahakkümünden kurtulabilirsiniz. İşte bu. Hayatın saadeti mümkünse, severken ölmektir. Bunu anlayacak, bana teşrik-i emel edecek, yani beni o kadar sevecek ki, bakınız, daha muzdarib olmadan, mes’ud ölmek için beraber ölmeye razı olacak, bütün bir hayatın mefruz bahtiyarlığını bir geceye hasredek...” (Rauf, 1329 : 73-74). Bu melankolik, mazoşist aşk anlayışının ortağı olarak da Macid karşımıza çıkartılır. Sermed’in bu ölüm kokan aşk arayışına cevap veren Macid, “gel beraber ölelim” diyerek sandalla denize açılarak intihar ederler. Bu kadarı bile bu bireylerin yerli formatlardan ne kadar uzaklaştığına kâfi bir örnek teşkil edecektir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* dışında yazdığı romanlarda da Türk toplum gerçeği ile uyuşma arz etmeyen bireylere sıklıkla rastlamak mümkündür. Halit Ziya, diğer romanlarının toplum gerçeği ile uzak düştüğünün farkında olarak bu tarz romanlarına bir son vermek gayesi ile başka romanlar da yazmıştır. Bunlardan birisi "Kırık Hayatlar" romanıdır. Bu romanın Halit Ziya nezdinde yeri farklıdır. Yazar bu eserde sosyal gerçekliği yakalamayı arzuladığını ifade etmektedir (Uşaklıgil, 1989 : 10). Bu gaye ile yazılan Kırık Hayatlar romanı, belki yazarın daha önce yazdığı romanlar kadar toplumdışı olmasa da bazı yönleri ve yaşattığı bireyleri ile yine de tam bir gerçek hayat tablosu sunamamıştır. Bu romanda, özellikle sefalet içinde yaşayan insanların hayatları zor şartlar altında evliliklerini sürdürmek zorunda kalan kadınların trajedisi, adli mekanizmalarda başgösteren kokuşmuşluk gibi sosyal konulara eğilimi Halit Ziya'nın da gayesine yaklaştığı yerleri teşkil etmektedir. Ancak, Kırık Hayatlar romanının da düşkün zevk ve eğlence hayatının prototiplerini oluşturan "Melih Bey Takımı", Firdevs Hanım ve kızlarına denk düşen Veli Bey'in eşi Sahire Hanım ve kızları Neyyir ve Nebile ile karşılaşırız. Sahire Hanım daha kocası hayatta iken başladığı aşk maceralarına, onun ölümünden sonra, iki güzel kızını da katarak devam etmiştir. Namuslu bir aile reisi olan ve bu iffetini korumakta kararlı olmak isteyen doktor Ömer Behiç de bu ailenin tuzağına düşer. Evli ve iki çocuk babası bu adamın yasak aşkı bir süre devam eder. Küçük kızının ölümü onu kendine getirir.

Yine aynı romanda, gerek yaşayış tarzı ve hayat felsefesi açısından ve gerekse ahlaki tutum ve tavır alışları ile Behlül'ü andıran Bekir Servet'de anılmaya değer bir bireydir. Behlül'ün hayat algılayışında evliliğe yer yoktur. Bekir Servet de aynı karakterdedir: "Evlenmek, hiçbir zaman! dedi; her şey (olabilir), yalnız o değil. Evlenmek için az çok sana benzemelidir" (Uşaklıgil, 1989 : 105). Dünyaya bakış tarzları da çok benzerdir bu iki tipin. Behlül için hayat: "Uzun bir eğlence"den ibarettir. "En ziyade eğlenebilenlere yaşamak için en ziyade istihkak sahibi olanlar nazarı ile bakan" (Uşaklıgil, 1939 : 88). Bekir Servet de hayatı hedonistçe algılar: "Dünyada hüner herkesin derdinden ve acısından (kaçıp) elden geldiğince zevklerin en fazlasını almaktadır" (Uşaklıgil, 1989 : 284). Nasıl ki Behlül, İstanbul'un tüm eğlence merkezlerini avucunun içi gibi bilir ve her

birinde farklı lezzetler ararsa, Bekir Servet de Beyoğlu'nda ikamet eder: "Bütün bir günde iki saate sahip olmadığından yakınan bu adamın Taksim Bahçesi'nde, Tepebaşı'nda bütün eğlenilen ve özellikle kadın görülen yerlerde uzun zamanları oluyordu" (Uşaklıgil, 1989 : 104). Eğitim durumları açısından da benzer profiller çizerler. Behlül'ün Galatasaray mezunu olmasına karşın, Bekir Servet Tıbbiye mezunu bir doktordur. Ancak aralarında önemli bir fark vardır. Bu iki haylaz, hedonist adamdan Bekir Servet yola gelmiştir. Behlül ise dağıttığı ailenin enkazı altında kalmadan ortallardan sıvışıp gitmiştir.

Görüldüğü gibi bu roman da, yer yer oldukça yerli forma uygun bireylerin hayatlarına yönelik önemli bilgileri içerse de yine de tipik bir Servet-i Fünun romanı olmak özelliğini aşmamıştır. Halit Ziya'nın kitaplaştırarak bastırmadığı son romanı Nesli-i Ahir de konumuz açısından önemli bir yere sahiptir. Halit Ziya bu romanında, "eski baskılı yönetime karşı ruhunda başkaldırma duygusu taşıyan genç kuşak"ı temsil etmek istediğini söylemektedir (Uşaklıgil, 1987 : 674).

Bu romanında Halit Ziya, Türkiye'nin Batılılaşma macerasının ön planda fonksiyon icra eden bireylerini karşımıza çıkarmıştır. Diğer büyük romanları ile kıyaslandığında, "Nesli-i Ahir" bireyleri toplumsal kontekste daha bir marjinal görünmektedirler. Diğer romanlarda İstanbul'un Batılılaşmış elit aileleri ile ilgilenilirken, bu romanda zaman zaman İstanbul sınırlarına taşarak, Avrupa'nın merkezlerinde yaşayan Türklere kadar uzanılmıştır. Romanın ön planda olan bireyi Süleyman Nüzhet, 45 yaşlarında bir duldur. Zengin bir mirasyedi olan bu adam, İstanbul'un en seçkin bir sınıfına bağlıdır. Dedesi eski bir Sadrazamdır. Küçük yaşından başlayarak, Fransa'dan özel olarak getirilmiş bir mürebbiyece eğitilmiş, gençliğinin birkaç yılını "Mekteb-i Sultani" (Galatasaray Lisesi)de geçirdikten sonra Paris'teki "Kondorse Lisesi"ne gönderilmiş ve dönüşte Dışişleri Bakanlığı'nda görevlendirilmiştir. Fakat orada gördüğü suistimallere; kokuşmuşluğa tahammül edemeyerek bu görevinden ayrılır. Bundan sonra Süleyman Nüzhet alabildiğine bohem bir hayat yaşamaya başlar. Toplumda olup bitenlere de ilgisiz kalmak ister.

“Bir ara Bevoğlu'nun ötesinde berisinde, yazın Büyükdere ya da Büyükada yaşayışlarında, bu arada bir süre vilayetlerde küçük gezilerle elden geldiğince çevresinde olup bitenleri görmemek, solunmakta olan havanın niteliğinin çözümlenmesine gerek duymamak felsefesine dayalı bir ilgisizlik ile yaşamak istedi. Taksim Bahçesi'nde, Bonmarşe ile Lüksemburg arasında, pek seyrek kullandığı tek gözlüğüyle ona rastlayanlar, daha Paris'ten yeni gelmiş bir elçilik memuru tutum ve kılığında bir dakika ayrılmayan giyinişi, yürüyüşü altında sağlam bir Türk kökenlisinin gizlenmiş bulunduğunu düşünemezlerdi” (Uşaklıgil, 1990 : 30).

Görüldüğü gibi, Halit Ziya, Süleyman Nüzhet'in bir Türk tavır ve halet-i ruhiyesinden uzak bir yapı çizdiğini ifade ederek bu bireyin ne derece toplum köksüzlüğü içinde hayat sürdüğünü de itiraf etmiş oluyor. Romanın bir diğer önemli kişisi de İrfan'dır. İrfan, subay bir babanın ve kendi halinde piyano çalabilen bir annenin oğludur. Babası, onun doktor, hukukçu ya da mühendis, mimar olmasını istemektedir. Bu sebeple de İrfan'a oldukça iyi bir eğitim aldirmaya gayret ederler. Babası onu Kadıköy'de bir Fransız lisesine kaydettirir. Oysa ki İrfan babasının arzularına uygun bir meslek yerine, müzisyen olmaya karar verir ve bu işin eğitimini almak için Avrupa'ya gitmeye karar verir: “Viyana, Berlin, Paris, neresi olursa olsun böyle bir öğrenim yerine girmek öyle bir gereksinimdi ki önüne geçmek mümkün değildi” (Uşaklıgil, 1990 : 33). Babasının bu isteği onaylamasına rağmen Zaptiye Nazırlığı memurları bu konuda farklı düşünmektedirler. Kim bilir belki de Avrupa'da müzik tahsili için gitmek isteyen bu gencin başka maksatları olabilirdi:

“Avrupa'ya mı? Oğlum ne işin var senin Avrupa'da? Çalgıcılık öğreneceksin öyle mi? Amma yaptın ha!... Öğreneceksin de kaç para kazanacaksın?” (Uşaklıgil, 1990 : 33).

Devletin sorumlu bakanlığının izin vermemesine rağmen İrfan, babasının yardımı ile Paris'e kaçarak gidebilmiştir. Bu arada İrfan müzik tahsilini Paris'te ikmal ederek yurda döndüğünde kafası ve idealleri ile bir hayli farklılaşmış ve ait olduğu toplum değerlerinden uzaklaşmıştır. Sonra, aldığı eğitime uygun bir iş de yoktur o devir İstanbul'unda.

Romanın diğer şahıs kadrosu da tam anlamı ile, Batıcı, elit bireylerden oluşmaktadır. Mücella ve Seniye isimli iki genç kız, tüm yerli değer yargılarını terk ederek Paris'e yerleşirler. Burada Seniye zengin bir Mısırlı ile, Mücella ise bir Slav prensi ile evlenir.

Romanın oldukça geniş şahıs kadrosu içinde rastladığımız, Şadi Revnak Bey, Şakir, Gıyas, Sahir tipik alafranga tipleridir. Her birinin zihni tamamen Batılı formlarla doludur. Bu tiplerden Sahir şöyle tanıtılır romanda:

“Paris'te hiçbir yeni komedi oynanmaz ki dört gün sonra onunla ilgili bir eleştirme yazısını okumasın. Az çok dikkate değer bir kitap çıkmaz ki, on beş gün sonra onu getirmiş olmasın. Hiçbir şey onun yabancıdır değildir. Osmanlığa, doğu sorunlarına ilişkin bir kitap, önemli övgülü bir gazete yazısı yoktur ki tanımasın. Felsefe konularında edebiyatta hiçbir düşünce ve dahilik sahibi düşünemezsiniz ki, onu uzun uzun incelemesin. Şeley'in şiirlerinden ezbere okurken, Spenser'in sosyal kuramlarından söz eder.

(...) İngilizce ile Fransızca onun elinde bütün dünya kültürünün kapılarını açmak için kullanılan bir çift anahtardır” (Uşaklıgil, 1990 : 69).

Batılı yaşama biçimine tam anlamıyla adapte olan bir diğer roman kişisi de Gıyas'tır. O da bize şu şekilde tanıtılıyor:

“Verilecek ayrıntılı bilgi yok. Bütün İstanbul'un en çok rastlanılan örneklerinden biri. Âmedi-i Divan-ı Hümayun'dan ileri gelenlerden birinin oğullarından Şehzadebaşı'nda konak, Bebek'te yalı, Direklerarası kıraathanelerinde de kendisine rastlanır. Tepebaşı tiyatrosunda da, Çırçır'a da gider, Sumer Palas'a da. Boter'de giyinir, Pigmalyon'dan çorap alır. Dört yıl önce Şehzadebaşı'nın özel bir okulundan öğrenimini tamamlayarak çıkmış, her gün İkdam ve Sabah'ı düzenli olarak okur... Tek manevi besini Fransızca İstanbul (gazetesini) de her zaman cebinde görürsünüz. Sanırım kız kardeşine götürür.

Kendisi Tokatlıyan'da garsonlara Fransızca söyler. Şimdilik iki bin beş yüz kuruş aylığı var” (Uşaklıgil, 1990 : 85).

Nesl-i Ahir romanında daha başka bir sürü bireyin toplum katmanları ile uzun boylu diyalogu olmadığını görürüz. Bu bireylerden biri de Şakir'dir. Şakir de zengin bir ailenin çocuğudur. Geçim sıkıntısı çekmemiş bir ailenin çocuğu olan Şakir, ülkede yaşayan geniş halk kitleleri ile ve bu halkın yaşayışının içyüzü ile bir irtibatı yoktur (Uşaklıgil, 1990 : 297). Şadi Revnak Bey de, örneğine tüm Servet-i Fünun romanlarında rastladığımız alafranga tipleri ile aynı özelliklere sahiptir. Bu şahsın, Taksim'de döşenmiş bir evi vardır. Elçilik özel eğlenceleri bir yana bırakılırsa, Beyoğlu'nun kış gece eğlencelerinin hepsinde Şadi Revnak bey'e rastlamak mümkündür. Yazlarını Summer Palas, Moda, Büyükkada'da geçiren bu adam Şişli'de at, Moda'da ise sandal merakını tatmin eder (Uşaklıgil, 1990 : 343).

Romanda bazı Batılı isimlere de rastlıyoruz. Romanın önemli karakteri İrfan, Paris'e giderken tanıştığı Fransız kızı Janet ile evlilik dışı bir aşk ilişkisi yaşar, Muzaffer isimli bir başka genç de Alman bir kadın ile mutlu bir evlilik yapar.

Görüldüğü gibi Halit Ziya'nın “Nesl-i Ahir” romanının şahıslar kadrosu da toplumsal yapı ile uzunboylu ilgili değildir. Romanın yazılış gayesinin II. Abdülhamid döneminin kritiğine hasrolunması, romanda bazı memleket sorunlarının tartışıldığı bir zemin oluştursa da bunlar oldukça soyut ve salt istibdad devri ile sınırlı ideolojik tartışmalara dönüştürüldüğü için, geniş halk kitlelerini temsil eden bireyler yine ihmal edilmiştir. Halit Ziya'nın Mai ve Siyah ile başlayıp, *Aşk-ı Memnu* ile süren zengin-elit kesim romanları silsilesi Nesl-i Ahir ile son bulmuştur.

Halit Ziya'nın roman kariyerinin ilk ürünleri olan Nemide, Bir Ölünün Defteri romanları da toplumsal taban itibariyle köksüzdürler. Nemide romanı da İstanbul'da bir üst sınıf yalısında geçmektedir. Roman ile aynı adı taşıyan genç kız Nemide'nin babası Şevket Bey bir mirasyedir. “Şevket Bey zengin bir babanın ikinci oğlu idi. Ağabeyinden sonra ölen babasını kaybettiği zaman, Şevket Bey Sultanahmet caddesinde bir konak,

Karıca'da bir yalı, iki çiftlik, bir zeytinlik, beş-altı dükkan sahibi olmuştur" (Uşaklıgil, 1984 : 11).

Şevket Bey'in eğitim ve öğrenimi de iyi derecede sayılabilecek bir adamdır. Babasının kendisine tuttuğu muallimler aracılığı ile müzik, resim, silah kullanma, ata binme, kürek çekme gibi branşlarda bilgi sahibi olmuştur. Romanda Şevket Bey'in oturduğu Sultanahmet Konağı da tasvir edilmektedir: "Şevket Bey'in Sultanahmet Caddesi'ndeki konağı ikisi selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeden meydana gelmiş düzgün bir bina idi" (Uşaklıgil, 1984 : 25).

Böylesine cesamet bakımından büyük bir konakta hizmetliler dışında Şevket Bey'e refakat eden Ömer Ağa dışında kimse yoktur. Adeta tüm toplumdan yalıtılmış bu köşkte Şevket Bey'in zaman geçirmesi de zordur. Yemekten sonra bahçede biraz dolaşmak ve kütüphanede kitap okumanın yanısıra Şevket Bey'in geçmişe ait anılarını yadetmekten başka bir uğraşı yoktur (Uşaklıgil, 1984 : 26). Halit Ziya'nın her romanında olduğu gibi Şevket Bey de dul bir adamdır. Acılı bir evlilikten hatıra olarak kalan çocuk da bekleneceği gibi bir kız evlattır. Nemide de tıpkı babası gibi köşkün duvar ve bahçesi ile sınırlı bir hayat yaşamaktadır. "Musiki ve ata binmek" tek eğlencesidir Nemide'nin. Nemide, diğer romanlardaki genç kızların aksine piyano yerine kanun çalmaktadır (Uşaklıgil, 1984 : 66). Nemide'nin hayatı öylesine tekdüze ve yeknesaktır ki böylesi bir hayat onu müthiş bunaltır.

Detaylı bir biçimde sunmaya çalıştığımız tüm bu romanlarda karşılaştığımız roman bireylerinin çoğunun toplumun çok küçük bir kesitini yansıtan üst sınıfa mensup oldukları görülmektedir. Romanların hemen hepsi yalıların, köşkların lüks dünyasında geçmektedir. Bu evlerin bir sürü hizmetçisi, sandalları, arabaları vardır. Konak ve yalıların tüm işlerini çekip çeviren hizmetçilerin, kölelerin, cariyelerin ise romanlarda hemen hiç işlenmediği görülmektedir. *Aşk-ı Memnu*'nun o sevimli Habeşlisi Beşir dışında bu tiplere rastlanmaz. Değerlendirmesini yaptığımız hemen tüm romanların kişileri yazarlarının kendi çevrelerinden alınmıştır. Yazarlar koca İstanbul'un geniş dünyasını, romanlarına ya bir araba penceresinden, ya bir zarif kayıktan görülecek şekilde

oturtmuşlardır. Romancılar, bu toplumu oluşturan ve onu ana rengini veren hiçbir unsuru görmek istemezler. Hepsi doğuştan zengin, çalışmaya gereksinim duymayacak kadar zengindirler. Öyle ki çalışıyor olmayı ayıplayacak kadar aylak bir yaşamı seçmişlerdir. Robert Finn'in deyimi ile; "öykündükleri kültür, yaşadıkları topluma yabancıdır; alafrangalıkları, böylelikle bir kendini kandırma çabasından öteye gidemez. Sonuçta, başkalarıyla kurdukları ilişkilere de bulaşır bu yapaylık; romanların ana düşüncelerinden biri bu kişilerin kaçınılmaz bir biçimde gerçekle yüz yüze geldiklerinde yaşadıkları bunalımlardır" (Finn, 1984 : 215).



4. KÜLTÜREL ALANDA YAŞANAN DEĞİŞMELER

Kültür kavramına bir belirginlik getirerek açıklamalarımıza başlamak istiyoruz. Genel olarak kültür, insan yapısıdır ve insanın yaptığı her şey kültürün bir parçası hükmündedir. Birçok sosyolojik tanımlamaya köken teşkil eden klasik kültür tanımını geliştiren Edward B. Tylor'a göre kültür: "Toplumun bir üyesi olarak insanın elde ettiği bilgi, inanç, sanat, hukuk, gelenek ve diğer kabiliyet ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütün"dür (Theodorson, 1969 : 95). Ancak bu tanımlama günümüze gelene kadar birçok sosyologun katkıları ile geliştirilmiştir. Bugün için biz, "kültür" kelimesini günlük dilde çoğu zaman zihin tarafından üretilen yüksek değerli şeylerle eş anlamda kullanırız. Sanat, edebiyat, müzik, plastik sanatlar hep bu kapsam içinde ele alınır. Oysaki sosyolojik olarak ele alınacak olursa, kültür; yukarıda sayılanları kapsamakla birlikte daha geniş boyutlara ulaşarak toplumsal faaliyetlerin bütününe içine almaktadır. Daha kapsamlı bir tanımlama yapacak olursak, kültür; "bir toplumdaki insanların bütününe yaşam biçimi" olarak da tanımlanabilir. Böyle olunca da, bu insanların nasıl giyindikleri, onların evlilik gelenekleri ve aile yaşamlarını nasıl sürdürdükleri, çalışma hayatları, dini törenleri ve boş zamanlarını değerlendirme biçimleri kültür kavramının kapsamı dahilinde olmaktadır. Kültür, aynı zamanda insanların yarattıkları maddi değerleri de kapsamına alır. Üretim biçimi, üretim araçları, fabrikalar, makineler, bilgisayarlar, kitaplar hep belirli kültürel formatları içerirler (Giddens, 1991 : 31).

Sosyal bilimciler "kültür" kavramını "entelektüel ürünler ve sanatsal aktiviteler" için de kullanmaktadırlar. Bu tanımlamada da, insanın ürettiği diğer ürünler sınırlandırılarak sembolik alanlar olan edebiyat, görsel sanatlar, müzik, kültür unsurları olarak görülmektedir. Bu tanımlama hâlâ Anglo Amerikan toplumlarında edebiyat ve sanat ürünlerini karşılar şekilde kullanılmaktadır (Mann, 1989 : 75).

Biz de, kültür kavramını belirli bir sınırlandırmaya tabi tutarak ele almak istiyoruz. bu bağlamda kültürün, güzel sanatlar, eğitim, edebiyat ve toplumsal kurumlar sahalarına indirgemedi bulunarak konuya açıklık getireceğiz.

Sıkça yinediğimiz gibi Türk toplumunda yaşanan kültürel kaos, herşeyden önce bir medeniyet değişim ve dönüşümünün sonucu idi. Kökleri Lale Devri'ne kadar geri götürülebilecek olan değişim ve dönüşüm hareketleri ile toplumun belli kesimlerinde geleneksel Türk yaşamına oldukça yabancı unsurlar görülmeye başlanmıştı. Devletin belirli kademelerinde çalışan memurlar, bürokratlar ve onların aileleri bu değişimde öncülük edecek bir konuda bulunuyorlardı. Avrupai yaşama biçimi henüz bu devirde tam anlamı ile geniş halk kitleleri ile buluşabilmiş değildi. Ancak İstanbul'un hemen her yerinde görülmeye başlanan bu manzaralar çok kısa bir zaman içinde halkın da ilgisini çekmişti. Tanpınar, bu değişim ve dönüşümün merkezden çevreye doğru giden bir yönde olduğunu açıklamaktadır:

“Devletin garba bu şekilde kendisini açışı ile İstanbul'da hayat birden bire değişir. Başta, daha Mahmud II devrinde Avrupahlaşmaya başlayan saray, genç hükümdar ve nihayet hareketin asıl münevveri olan Mustafa Reşid Paşa olmak üzere Tanzimat ricâlinin muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya'da, Büyükdere'de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladıkları Beyoğlu'nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklid ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupai müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkanlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilanlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi gün İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebi bir kadının “piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı” istenirse “haremlerde” öğreteceği ilan ediliyordu” (Tanpınar, 1988 : 131).

Merkez'den çevreye doğru akıp giden bu değişim ve dönüşüm hareketleri, toplum hayatında ilk başlarda tüm sınıflar tarafından benimsenmemiştir. Tanzimat hareketi ile iyice hız kazanan Batılı tarzlara geçiş ile toplum hayatının hemen her sahasında *çifte gerçekli* bir yapı meydana çıkar. Hilmi Ziya Ülken, “ruhta İslam ve şarklı, şekilde garpli

olmak” olarak nitelediği bu devir Türkiye’sinin en belirgin yönünün toplum ve Devlet yaşamına hakim olan ikilikler olduğu görüşündedir (Ülken, 1940 : 762):

Toplum ve Devlet hayatında yaşanan ikilikler salt eğitim ile sınırlı değildir. Mimariden güzel sanatlara, musıkıden resime giden bir çizgide bir sürü ikiliklerle karşılaşırız. Kaftan ve Sarığın yerini İstanbulun ve Fes alırken; piyano, davul ve kanun’un yerini almaktadır. Klasik Osmanlı mimarisinin yerine geçen Gotik, Barok tarzlar, müzik alanında da kendisini hissettirecektir. Dede efendi ile son dahisine kavuşan klasik Türk musıkısı bir daha hiç dirilmemesine yerini Opera, Operet ve hasılı klasik Batı müziğine bırakmıştır (1)

İşte “eski” ile “yeni”nin, bir başka tabirle “*alafranga*” ile “*alaturka*”nın birbiri ile yanyana ve çoğu zaman çekişme içinde geçen mücadelesi içinde Servet-i Fünun edebiyatçıları da tavırlarını “*alafranga*” olanın yanında koyarak geniş toplum kitlelerinden uzaklaşmışlardır. Edebiyatı ve sanatı toplumsal yarar ilkesinden tam anlamı ile soyutlayan Servet-i Fünun edipleri, edebiyatta estetik bir gaye aramışlar, edebi metinlerde sosyal fayda peşinde olmadıklarını, ahlaki bir gaye de gütmediklerini ısrarla belirtmişlerdir. Hüseyin Cahid, *Servet-i Fünun* mecmuasında yayımladığı bir yazısında edebiyatın ahlak meselelerinin dışında olduğunu vurgulamıştır: “sanatkâr bir vaiz değildir. Bidayet-i emirde pek sade görünen şu mes’ele edebiyat-ı umumiyeye birçok ihtilaflara bâdi olmuştur. Çünkü edebiyattan tezhib-i ahlak ve tenvir-i efkâra hizmet gibi bir maksat beklemek mine’l-kadim zihinlerde cây-gir olagelmıştır; halbuki ahlak başka, edebiyat başkadır” (Cahid, 1313 : 358).

Diğer arkadaşları da Cahid’den farklı düşünmemektedirler. *Edebiyat-ı Cedide (Servet-i Fünun)* yazarları üzerinde derin tesirleri olan ve Aguste Comte pozitivizmini edebiyata uyarlayan Hippolyte Taine (1828-1893)’in eserleri üzerine denemeler yazan Ahmet Şuayib de edebiyatın toplumu yansıtması gerektiği noktasında Taine’den ayrılır. Taine, edebiyatı sosyolojik olarak algılayan ilk kişilerden biri olarak, edebiyatı toplumun ifadesi

(1) Osmanlı Devleti’nin yenileşme hareketleri ile içine girdiği yeni medeniyet arayışının ve medeniyet dönüşümü hadisesinin “müzik, mimari, resim” alanlarına yansıyan yönleri için bkz.: (Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, sh.181-217, Çağ Yayınları, İstanbul 1989).

olarak görmektedir. Edebi eserin oluşumu üzerinde etkili olan unsurları “ırk, çevre ve zaman” teorisi ile açıklayan Taine, ısrarla “*yüksek zümre edebiyatı*” yapma gayreti içinde olan Servet-i Fünun muharrirlerinde makes bulmamıştır. Ahmet Şuayb’in, Taine’nin “ırk, çevre, an” teorisine itirazları bir bakıma Servet-i Fünun edebiyatının o anki konumuna mazeret aramak kabilindedir. O’nun, edebiyatın “çevreden ve zaman”dan etkilendiğini söyleyen Taine’nin tezine eleştirisi şöyledir:

“Bir edebiyatı, içinde doğduğu cemiyete bağlı saymak doğru olmaz. Bir zaman, bir mevkiin sanatkarlarının heyeti mecmuasında vukua gelen tabii istifâyı, o zaman ve mevkiin ahvâlinde ve içtimâî şartlarında aramak da kat’i bir kaide olamaz. İçtimâî şartların tesiri inkâr edilemez, ama bu tesir kat’i ve düzenli değil, değişkendir. Bu şartlar sanatkâra tesir eder, fakat sanatkârın bu şartlardan kendisini kurtarması da pekâla mümkündür” (Ercilasun, 1994 : 92).

Ahmet Şuayb, Taine’nin teorisinin bir diğer parçası olan, “*edebiyat toplumun ifadesidir*” yaklaşımını da doğru bulmaz. Her devirde üç dört çeşit edebiyat bulunduğunu, belki “edebiyat-ı adıye”nin bir milletin filan tarihteki hâlet-i ruhiyesini gösterebileceğini; “edebiyat-ı âliye”den ise her devirde sadece küçük ve mümtaz bir topluluğun zevk alacağını söyleyen Şuayb, büyük yazarların anlarını değil, geleceği yansıtacaklarını ifade ederek “yüksek zümre” edebiyatına taraf olduklarını ifade etmiştir (Ercilasun, 1994 : 91).

Sahip oldukları bu edebiyat telakkisi ile de Servet-i Fünuncular, “geniş yığınların edebiyatı değil; kalabalıklar içinde değil, nerede ise bir avuç “mümtaz” azınlığın (bir ekalliyeti mümtazenin)” edebiyatı olarak sıkça eleştiriye maruz kalmışlardır (Kıvılcımlı, 1935 : 20).

Sıkça ifade edildiği gibi, Servet-i Fünun romanlarının toplumsal gerçeklik ve yerel değerlere olan alakasızlıkları bu romanları aşırı bireysel ve bireyci bir konuma getirmişti. Bu da geniş anlamda bir birey-toplum çatışmasını doğurmuştur. Bu çatışma, kültürel, sosyal ve entelektüel alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Servet-i Fünun roman bireyi’nin

taşıdığı özellikleri irdelerken de görüldüğü gibi, bu roman bireyleri toplumun o dönem sahip olduğu geleneksel anlayış ve yaşama tarzı ile belli bir çatışma içindelerdi.

Toplumla belli bir uyuşma içinde olmamaları, onlarda yaşadıkları toplumu değiştirme isteğini artırmış, hemen hre sahada idealize ettikleri roman bireyleri aracılığıyla bu değiştirme sürecine iştirak etmişlerdir. Bu bölümde biz, Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız sosyo-kültürel değişme unsurlarını çeşitli kurumların bünyesinde ele alarak değişimin dinamik yapısının romanlara yansıyış tarzini ortaya koymaya çalışacağız.

4.1. Sanat Kurumu

Servet-i Fünun romancıları, benimsemiş oldukları “elit” edebiyat anlayışlarının doğal bir sonucu olarak estetik değerlere büyük önem vermişlerdir. Onlar, edebiyat anlayışları bakımından, Tanzimat’tan sonraki Türk edebiyatı içinde oldukça farklı bir yapı arzetmişlerdir. Kendilerinden önceki edebi ekollerden ayrıldıkları en temel nokta, onların, ilk önce edebi eserde aradıkları estetik yapıdır. Bir edebi eserin ilk önce bu durumu sağlaması gerekmektedir. Bu sebeple Servet-i Fünun romanlarında güzel sanatların bir kaç dalı özellikle ön plana çıkarılmaktadır. Bunların başında da hiç kuşkusuz müzik gelmektedir. Bu sebeple, ilk olarak Servet-i Fünun romanlarında yankı bulan müzik anlayışı ve bu alanda yaşanan çatışmayı konu etmek istiyoruz.

4.1.1. Müzik

Osmanlı Devletinde, hız kazanan toplumsal değişme ve Batılılaşma eğilimleri her alanda olduğu gibi müzik sahasında da önemli farklılaşmalara sebep olmuştu. Değişimin en hızlı olduğu devre II.Mahmud dönemine rastlamaktadır. 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın lağvedilmesine paralel olarak kaldırılan “Mehterân”ın yerine Sarayda kurulan “Mızika-yu Humâyun” ile Devletin resmi tercihi Batı müziği ekseninde oluşmaya başlamış oluyordu. II.Mahmud’tan sonra tahta çıkan “Tanzimat” padişahı Abdülmecid de babası gibi Batı

müziğine ilgi duymaktadır. Abdülmecid'in Batı müziğine olan ilgisi, O'nun bizzat Batı müziği enstrümanlarını kullanmasına kadar varmıştır. Tanpınar'ın ifade ettiğine göre genç padişah; "Az çok Fransızca okuyup söyleyen, piyano çalan, tiyatro ve garp musikisini seven" (Tanpınar, 1988 : 132) birisidir. Yine, Tanpınar'ın bize aktardığı kadarıyla Abdülmecid devrinde (1840) kurulan saray tiyatrosunda değerleri tartışılmayan önemli besteciler İstanbul'a gelerek, geniş yabancı seyirci kadrosunun yanında Batı modalarını benimsemeye başlamış kibar sınıfa mensup Türk izleyiciler önünde konserler vermişlerdir. Bu bestekârlardan birisi de 1846-1847'de İstanbul'a gelen ünlü müzisyen Liszt'dir (Tanpınar, 1988 : 149).

İlk başlarda Devletin Batı seçimi sonucu ortaya çıkan bu durum bir zaman sonra değişmeye başlamış, Tanzimat'tan sonra çocuklarına Batı müziği dersleri vermek üzere yabancı öğretmen tutan aileler çoğalmaya başlamıştır. Bu değişim ve dönüşüme edebiyat sahasında da rastlamamız kaçınılmazdır. Türk romanının ilk örneklerini verdiği Tanzimat sonrası romanlarında da müzik önemli bir yer tutmaktadır. Gerek Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında olsun ve gerekse Samipaşazâde Sezai Bey'in, Recaizâde Ekrem'in romanlarında Batı müziği ve bu müziğin temel enstrümanlarından piyano ile sıkça karşılaşırız. Özellikle geleneksel çizgiye daha yakın olan *Ahmet Mithat* gibi romancılar bile bu değişime direnmek şöyle dursun; bu değişim ve dönüşümü benimseyen ifadeleri ile Batı müziğine geçişimizi onaylamışlardır. Bizzat kendisinin de Batı müziği ile ilgili olduğunu ve piyano çaldığını öğrendiğimiz Mithat Efendi'nin "*Avrupa'da Bir Cevalân*" adlı eserinde Batı müziği hakkındaki değerlendirmeleri, onun Batı müziği çizgisine gelmemiz gerektiği inancında olduğunu göstermektedir. Günümüzde de süren "*Türk müziğinin tek sesliliği*"nin bir kusur olarak görülmesi ve bunun Batı tarzı olan "çok sesli" (*) çizgiye getirilmesi noktasında da *Ahmet Mithat Efendi*'nin tavsiyeleri bulunmaktadır.

(*) Türk müziğinin çok sesli olmaması sıkça yöneltilen bir eleştiridir. Batı müziğinin kendi tarihi ve toplumsal koşulların bir ürünü olarak değil, genel-geçer bir şablon olarak algılanması bu eleştirinin temelinde yatmaktadır. Bu konuda Baykan Sezer'in açıklamaları konumuz açısından da önemli bulunmaktadır.

"Yine aynı biçimde Batı müziği de bize mutlak değerler adında tepeden dayatılmak istenmiştir. Belli bir toplumsal açıklama yerine sanat kurallarına uygunluğu, daha gelişmiş sayılması nedeniyle Batı müziğine yönelmemizin zorunluluğundan söz edilmiştir. Çok sesli müziğin tek sesli müziğe üstünlüğü kandırması, bilgisizliğimiz ortaya çıkar korkusuyla hiç bir kişi "haydi canım sende" demek yürekliliğini gösteremediği için bugün de sürmektedir. Çok sesliliğin müziğin kendi gelişmesi ürünü

“Evvel be-evvel muzikamız ıslah edilmeli. Çünkü bundan beş altı asır evvel Avrupa muzikasında olduğu gibi bizim muzikamız hâlâ ünison, yani hep bir perdeden icra olunur bir muzikadır. Armoni henüz girmemiştir. Askeri muzikalarımız için alaturka olarak tertip olunan bazı marşlarda ve piyano ile icra olunan bazı parçalarda armoniye biraz iltifat olunmaya başlanmış ise de biz, henüz alaturka muzikamızın bu teceddüd ve tekemmülünü alafranga adıyla pek de hoşlanmıyoruz” (Okay, 1991 : 340).

Bu ifadeler, Ahmet Mithat Efendi gibi geleneksel değerleri ciddiye alan birisinde bile Batı müziğine geçiş konusunda herhangi bir problemin olmadığı bir işaretidir. Bu arada yine geleneksel çizgiye olan yakınlığı ile tanıdığımız Mehmet Akif'in de “kızlarına piyano dersi” aldırıldığı düşünülecek olursa, Batı müziğinin Türk kültür çevrelerinde ne derece kökleşmeye başladığı anlaşılacaktır (Ayvazoğlu, 1989 : 209).

Servet-i Fümün edebiyatının doğduğu ve eserlerini verdiği yıllarda Osmanlı tahtında bulunan *II.Abdülhamid* de Batı müziği konusunda Batıcılardan pek farklı bir tavır sergilememiştir. Sultan Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun hatıralarında ifade ettiğine göre, *II.Abdülhamid* “alafranga” musikiyi “alaturka”ya tercih etmektedir:

“Gençliğimde piyanoya merak etmişim. Babam, şehzadelerine Avrupa'dan birer piyano getirmişti. Saraya İtalyan ve Fransız musiki muallimleri almıştı. Bu muallimlerden Fransız Alexandre Efendi (*II.Abdülhamit*) bana hoca tayin edilmişti. Epeyce bir müddet çalıştım. Musikiyi çok sevmeme rağmen, ne yazık ki gaileli bir hayat bana musikiye lazım gelen vakti verdirtmedi” derdi.

olmayıp toplum kimliği ile yakın bağlantısı yüzünden Batı müziğini toplumumuza benimsetmek olanağı bulunamamıştır. Batı müziği, yabancı müzik olarak kalmıştır. Bu durumda yine tepeden Devlet eliyle sürdürülen bir müzik uygulaması zorunluluğu ortaya çıkarmıştır. Batı müziği benimsetilmeyince yasaklamalara başvurulmuştur. Radyolarda Türk müziğinin çalınması yasaklanmıştır ve Anadolu, Türk olalı Timur belasından bu yana en büyük zulmü zoraki Batı müziği dinletileriyle yaşamıştır. Tüm bu çabalar, Türk toplumunda köklü değişikliklere tanık olunmaması nedeniyle ve Türk toplumunda görülen kimlik değişikliğinin Batı kimliği ile tam anlamıyla kesişmesi söz konusu olmayınca sonuçsuz kalmıştır” (Baykan Sezer, “Müzik ve Batılaşma”. Türk Müziği. İstanbul Üniversitesi, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, İstanbul. 1993).

Evlatlarının müzikle meşgul olmalarını ister, bize piyanolar ve muhtelif musiki âletleri alırdı. Huzurunda piyano çaldırır, dinler, yanlışlarımızı düzeltir, tempolara dikkat eder, “Böyle çalınmaz, tekrar ediniz” derdi. Alafranga musikiyi alaturkaya tercih ederdi. “Alaturka güzeldir ama daima gam verir. Alafranga değişiktir. Neşe verir. Piyanoda alaturka dinlenmez” (Osmanoğlu, 1994 : 28-29).

Servet-i Fünun romancıları için Batı müziği yukarıda ifade edilenin de çok ötesinde anlamlar taşımaktadır. Servet-i Fünun romancıları, Batının tüm değerleri gibi müziğine de hayrandırlar. Bu nesil içinde, gerek eğitim ve öğretiminin menşei ve gerekse yabancı kurumlarda uzun yıllar çalışmanın verdiği bir ünsiyetle olsa gerek, Halit Ziya ön plana çıkmaktadır. Daha İstanbul’da “Servet-i Fünun” ekolü içinde yer almazdan önce o, İzmir’in kibar hayatına mahsus mekanlarında Batı müziği ile ilk etkileşimini yaşamıştır:

“Rıhtımda herhalde ve her zaman bir İtalyan Operası ya da bir Fransız Operet Kumpanyası; vakit vakit her iki dilde trajedi ve komedi grupları bulunurdu ve biz üç beş dost bunların tutkun seyircileri idik. Bu sırada bende doğan müzik merakı beni daha çok operalarla operetlere yöneltirdi. Haftada en azından üç beş geceyi buralarda geçirmek için Yokuşbaşı’ndan rıhtıma kadar yürürdüm” (Uşaklıgil, 1987 : 137).

Halit Ziya’nın İzmir yıllarında başlayan Batı müziği tutkusu, üstad’ın İstanbul’a gelmesi ile yoğunlaşarak artmıştır. 1896’lara gelindiğinde Halit Ziya Bey, İzmir’de başladığı piyano merakında bir hayli ilerlemeler katetmiş ve İstanbul’a gelen İtalyan Operet Kumpanyalarının tartışılmaz müdavimleri arasına girmiştir (Rauf, 1997 : 33). Halit Ziya Bey’in hatıralarını karıştırdığımızda, onun devrinin imkanları ölçüsünde (ki bu imkanlar günümüz şartlarında bile sağlanamadığı söylenebilir) İstanbul’a gelen hemen tüm opera ve operetleri büyük bir ilgi ve hayranlıkla izlediğini görüyoruz. Öyleki, Halit Ziya Bey hayatta karşılaştığı trajik olaylar ve buhranlı devreleri için tek avuntuyu bu müzik ziyafetlerinde bulduğunu ifade etmektedir (Uşaklıgil, 1987 : 571).

Halit Ziya, bu bunalımlı yıllarında avunmayı bulduğu Batı müziği ile ilgili olarak anılarında epeyce malumat veriyor. Onun bu tanıklığı, o devir İstanbul’unun ne derece

kozmopolit bir hal aldığıının da işaretleri ile doludur. Halit Ziya'nın ifade ettiğine göre bu yıllarda İstanbul, Batılı müzik kumpanyalarının bombardımanı altındadır. Fransız kumpanyalarının aracılığı ile Charles Lecocq, Offenbach, Varney, Planguette, Audran, Aubert gibi bestecilerin eserleri Tepebaşı Salaş sahnesinde gösterime girerken, İtalyan operetlerinin en iyilerini de görmek mümkündür (Uşaklıgil, 1987 : 575).

İşte tüm bu Batı müziği ziyafetleri Halit Ziya için “bir nimet” olarak nitelendirilmektedir (Uşaklıgil, 1987 : 576). Üstad'ın bu yıllarda başlayan Batı müziği tutkunluğu, ilerleyen yıllarda onu büsbütün Türk müziğini inkara varan bir çizgiye ulaştırmıştır. Sanata Dair'in ikinci cildinde on iki makaleden ibaret olan bölümde Halit Ziya, Şark ve Garp musikisi diye iki ayrı musikinin olmadığından, sadece “cihan musikisi”nin mevcudiyetinden, eski musikimizin zaten Türk değil; Arap, Acem, Bizans, Yahudi ve bir takım Hıristiyan milletlerin musikilerinin bir karışımı olduğundan, Türk musikisinin cihan musikisi ile te'lif imkanı görülmediği için, onu kendi haline bırakmak zaruretinden, bizdeki ilk operetlerden, halkı garp musikisine alıştırmak için neler yapılması lazım geldiğinden bahsetmiştir. Halit Ziya, klasik Türk musikisi diye bir şeyi de kabul etmemektedir. Ona göre, Türk musikisi karmakarışık bir halitadan başka bir şey değildir. Bu musiki, öz Türk kaynaklarından gelmemektedir. Ancak şark'ın kendi musikisinin bir “zübde”si sayılabilir. “Arabdan, Acemden alınmış tohumların”, “Musa'dan beri mev'ud arz için ağlayan” Havranın, “Hıristiyan kilisesinin”, “tekkenin, tasavvuf'un” karışımıdır. Dolayısıyla yeni hayata koşan bir cihan varlığını almaya çalışan genç Türkiye onunla beraber bir köşeciğe sinip bir rafın üzerine büzülüp kalamaz (Sepetçioğlu, 1956 : 12).

Halit Ziya'nın, hiçbir değerleri olmadığını ifade ettiği Türk musikisinden halkı gerçek müziğe, yani Batı müziğine döndürmek için önerileri de oldukça ilginçtir:

“Yani biz, senelerden beri alıştığımız için Türk musikisini seviyor ve anladığımızı zannediyoruz. Halbuki asıl musiki olan “cihan musiki”nden hiç haberimiz yok. *Halk mecbur tutulursa, yavaş yavaş alıştırılırsa, hiçbir değeri olmayan Türk musikisini umutacak, asıl musikiye alışacaktır.* Bunun için de propaganda yapmak, asıl musikiyi yaymaya çalışmak lazımdır. En iyi propaganda vasıtası operalardır. Getirilecek opera ve

operet takımları üzerine düşen vazifeyi pekâlâ yapacaklardır. Ama ne netice verecektir? “Üç beş sene içinde görülür ki halkın içinde musiki iptilasında sahneye atılmak heveslerini yenemeyecek derecede çıkanlar olacaktır” (Sepetçioğlu, 1956 : 12-13).

Görüldüğü gibi Halit Ziya'nın müzik konusundaki görüşleri ile yeni kurulacak Cumhuriyet Türkiye'sinin görüşleri arasındaki paralellik fark edilmektedir.

Servet-i Fünun romanında Halit Ziya'dan sonra ikinci önemli isim olan Mehmet Rauf da Batı müziğine hayran birisidir. Bu hayranlığın oluşumunda da Halit Ziya'nın katkıları büyük olmuştur. Halit Ziya, Mehmet Rauf'un Batı müziğine alıştırmakta oldukça kararlı davranmıştır:

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

(...) Pek iyi hatırımda kalmış ki onu en ziyade heyecanla getiren, *Bizze't*'nin *Carmen*'i, *Mascuğni*'nin *Cavalleria rusticana*'sı, *Lèon Cavaho*'nun *Pagliacci*'si ve *Puccini*'nin *La Bohème*'i olmuştu” (Uşaklıgil, 1955 : 282).

Takdir edileceği gibi kendi kişisel hayatlarında Batı müziği ile bu boyutta ilişkide bulunan Servet-i Fünun romancılarının bu tavırlarını romanlarına yansıtmamaları beklenemezdi. Şimdi Servet-i Fünun romanlarında Batı müziğinin tuttuğu yeri romanların dünyasında ele almaya çalışalım.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hemen bütün romanlarında musiki önemli bir yer tutar. Özellikle, kendisinin İzmir'den İstanbul'a gelişinden sonra kaleme aldığı romanlarında musiki demek neredeyse Batı müziği ile eş anlamlıdır. Kendi özel yaşamında Batı müziğine olan derin hayranlığı göz önüne alınacak olursa onun romanlarındaki bireylerin Batı müziğine

olan ilgileri yadırganmayacaktır. Sözkonusu olacak olan romanlarda yazar bir yerini getirerek musikiden söz açar, roman bireyleri klasik Batı müziği ve eserleri üzerine konuşurlar.

Halit Ziya'nın İstanbul'da kaleme aldığı ilk roman olan *Mai ve Siyah*'da yer yer musiki ön plana çıkar. Romanın baş kişisi olan Ahmet Cemil'in Batı müziği ile olan ilgisi dinleyici seviyesindedir. Roman boyunca onun bir müzik enstrümanı kullandığını görmüyoruz. Ancak Ahmet Cemil'in sahip olduğu halet-i ruhiye ve hissiyatı, musiki ile ifade edilir. Romanın ilk sayfalarında Tepebaşı'nda Ahmet Cemil'in de iştirak ettiği bir ziyafet verilmektedir. Yenilen yemekten sonra Ahmet Cemil bir köşeye çekilir. İçilen içkinin de sebep olduğu mahmurilik içinde bulunan Ahmet Cemil, birden kulağına çalınan Fransız besteci Waldtenmfel'in bir vals'i ile duygulanıp kendinden geçer ve bu müziğin tesiri ile hayal dünyası birden bire canlanır:

“O vakit aklına geldi. Waldtenfel'in bu meşhur valse'ini ne vakit dinlese bütün hayali inkişaf ederdi. Onun ismini kendine mahsus şive ile tercüme etmişti: Bârân'ı elmes! Ne güzel, ne hülyalar getiren, nasıl rü'ya âlemleri açan bir isim” (Uşaklıgil, 1942 : 19).

Görüldüğü gibi Ahmet Cemil, çalan müziğin eşliğinde derin hülyalar âlemine dalabilmektedir. Ahmet Cemil, kimi zaman gittiği Beyoğlu'nun kahvelerinde de çalınan müziği dinler. Bir defasında arkadaşı Ahmet Şevki ile gittiği *Palais*'de *Cristal*'da çalışmak zorunda olan yabancı genç kızların icra ettiği müziği de duygulanarak dinler. Ancak bu sefer icra edilen musikinin yüksekliği değildir onu duygulandıran. Ülkelerinden kopup gelen bu kızlara acır. Yine de kendini müziğe bırakır:

“Bir Fransız romaniere'i düdük bir sesle İspanyol bestekârı Iradiyer'in meşhur Polama'sını öttürmeğe başladı. Hemen herkesin bildiği bu parçaya bir çoğu pest sesle iştirak ettiler. Artık Ahmet Cemil dinliyordu. Havalar, muganniyeler birbirini takip ediyordu. Romanyalı bir kız Rumca, Yunanlı bir karı İngilizce parçalar okurlar. Muhtelif

insanlardan Őu sahnede tűrlű beŐer nesilleri arasında garip izdivaĉlar icra ettiler...”
(UŞaklıgil, 1942 : 135).

Romanın musiki aleti ĉalan tek kahramanı Ahmet Cemil’in “muhayyel” sevgilisi Lamia’dır. Lamia, műzik eđitimi alabileceđi bir hocaya sahip, zengin bir aileye mensuptur. Lamia’nın kullandıđı műzik aleti de romanlarda sıkĉa karŐılaŐtıđımız piyonudur. Lamia piyanoda henűz műkemmellik kazanmadıđı iĉin műzik mecmuasında, “Bir Genĉ Kızın Duası, AŐk SerzeniŐi, Carnavale di Venezia’dan sadece bir ariette” gibi kolay ve birbirine benzeyen parĉalar vardır (UŐaklıgil, 1942 : 109).

Sık sık arkadaŐı Hűseyin Nazmi’nin evine giden Ahmet Cemil, burada Lamia ile de karŐılaŐır ve onun ĉaldıđı parĉaları dinler. Bir defasında Lamia’nın binbir nazdan sonra ĉalmayı kabul ettiği piyano sefasında Ahmet Cemil, bu kızı duyduğu ilginin bir aŐk olduğunun farkına varır. Bűylece műzik bir kez daha Ahmet Cemil’i hayal alemlerinde dolaŐtıran bir unsur olarak karŐımıza ĉıkar. Lamia piyanoda parĉadan parĉaya geĉerken, Ahmet Cemil de hayalden hayale koŐar ve dikkatleri piyanoyu ĉalan genĉ kııda yođunlaŐır (UŐaklıgil, 1942 : 111-112):

Yazar, *Mai ve Siyah*’ta musiki ile Ahmet Cemil’in hayal dűnyası arasında bir bađlantı kurarak onun iĉinde bulunduđu ruh halini műzik aracılıđı ile verir. Műzik bir bakıma Mai ve Siyah’ta sembolik bir ifade tarzı olarak karŐımıza ĉıkıyor. Gűrűldűđu gibi yazar bu sembolik derinliđi de Batı műziđi vasıtası ile yerine getiriyor.

Yazar’ın ustalık eserleri arasında gűsterilen ve İstanbul’da yazdıđı ikinci roman olan “*AŐk-ı Memnu*”da Batı műziđi daha da kűkleŐmiŐ gibidir. Bunda, yazarın Batı műziđine olan tutkusunun daha bir artmıŐ olmasının űnemli payı vardır. “*Mai ve Siyah*”ta olduđu gibi yazar, bu romanında da műzik ile roman kiŐilerinin duygusal vizyonları arasında bađıntılar kurmayı sűrdűrdűđu gibi Batı műziđinin tabii bir dekor olması vakıyası ile de karŐılaŐılmaktadır.

Aşk-ı Memnu romanında müzikle en içli dışlı olan roman bireyi Adnan Bey'in genç kızı Nihal'dir. Nihal, müzik hakkındaki tüm bilgisini aynı zamanda mürebbiyesi de olan Mlle (Matmazel) de Courton'a borçludur. Mlle de Courton'un verdiği dersler sayesinde Nihal çok kısa zamanda oldukça önemli mesafeler kateder ki bu mürebbiyesi üzerinde bile derin hayretlere sebep olur. Piyano başında uzun çalışmalar ile ele geçirilecek başarı Nihal için birdenbire oluverir. Anlaşıldığı kadarı ile Nihal, Batı müziğine doğuştan istidatlı bir kişidir. Bu arada Halit Ziya, Nihal'in hangi bestecilerin eserlerine kolaylıkla nüfuz ettiğini belirterek, Batı müziği hakkında sahip olduğu derin bilgiyi de göz önüne serer:

“Bütün Cerni'nin temrin silsileleri böyle can sıkacak bir oyun kabilinden geçmiş idi, şimdi Clementi'nin Mlle de Courton'u bile titreten Grandus ad Parnassum'una hazırlanıyordu. İtalyan musikisinin Cimarosa'larından, Donizetti'lerinden, Merkadante'lerinden, Rossini'lerinden Adnan Bey'in takım takım getirdiği operaları güya evvelden görmüş, işitmiş, his etmiş denecek bir his ve ihlas kolaylığı ile, Mlle de Courton'un inanmak istemeyen mütehayyir gözlerinin önünde, gelişi güzel okuyuverdi. O vakit ihtiyar kız Adnan Bey'e; “Bilir misiniz, bu altı senede olmayacaktı, derdi; fakat bunda ne benim, ne kendisinin meziyeti var; bu kızın parmaklarına Rubinstein'in ruhundan bulaşmış olacak...” (Uşaklıgil, 1939 : 77).

Görüldüğü gibi Nihal iyi yetişmiş virtüöz'lere taş çıkaracak derecede Batı müziğinin künhüne vâkıftır. Müzik, Nihal için hayatı anlamlandıran alafranga bir zevk ve meşgale olmanın ötesinde aynı zamanda bir deşarj yoludur. Romanda Nihal'in ümidleri, hayalleri, sıkıntıları musiki aracılığı ile ifadesini bulur (Sepetçioğlu, 1956 : 935).

Romanın olay akışı içinde Mlle de Courton'un Adnan Bey'in yalısından ve dolayısıyla Nihal'in mürebbiyeliği vazifesinden uzaklaştırıldığında Nihal, bu muzdarip ve acı anında teselliye piyanosunda arar. Matmazel'in de gitmesi ile tek dostunu da kaybeden Nihal'in zihni ölüm arzuları ile doludur. Kendisini ölü annesinin mezarında hisseder ve bunu arzular. İşte tam bu matem anında onun dert ortağı olan müzik imdadına yetişir.

“Bu matem arasında onunla beraber ağlayacak birisine ihtiyaç duyar ve o zaman musikinin teselli eden giryelerine koşardı. Bu elim saatlerde parmakları piyanosunu inletecek şeyler bulurdu. Ya *chopin*’den bir leyle, ya *Shumann*’dan bir neşide (ezgi), yahud *Mendelsohn*’dan bir hazin lahn içinde bu aletin ruhiyle onun mariz ruhu hüviyetlerini eritip mahv eden bir deraguşun vecde giren intizarlar ile çırpınırlar; sonra birbirini kırarak, birbirini öldürerek son bir ızdırap şehiki ile, havada derin bir matem zemzemesi bırakarak, bitab, şikeste, mecruh, sürüklene sürüklene sanki bir kenara düşerdi. İnleyen bu şeyler, biçare beşer hayatının o ifade edilemez ızdıraplarına gözyaşlarından dizilmiş bir lisan olan bu musiki kasideleri Nihal’in asabından geçtikçe, onun acılarıyla zehirlendikçe daha hastalanarak başka bir mana, geceleri semaların hazin handelerinden mezarlara damlayan terahhum katlarına benzer rakik bir elem ifadesi kesb ederdi.

(...) Chopin’in prélude’lerinden biri vardı ki onu çalardı ve bunu ezberden, gözlerini kapayarak çalarken tâ ruhunun içinde beyaz bir gece, son bir hayat gecesinin kefenli ufuklarını görürdü. Bu neşidenin, bilinemez neden, onda böyle bir ilham kuvveti vardı, ne vakit onu çalsa gözlerinin içine bütün kainatı kefenlere saran bir beyaz gece, karanlıkla aydınlıktan, bulutlarla güneşten mürekkep bir gece, fakat ölmüş bir cihanın ölmüş bir gecesi sanih olurdu” (Uşaklıgil, 1939 : 274-275).

Nihal’in bu marazi, gamlı ruhunun içinde bulunduğu konum uzun paragraflarla müzik aracılığı ile anlatılır. Yazar, Batı müziğine olan derin vukufiyetini bu noktada tekrar hissettirmektedir. Hangi bestecinin derin bir ızdıraba cevap vereceği, hangi bestecinin aşırı derecede hassas ruhlara derman olacağını Halit Ziya gayet iyi bilmektedir:

“Bilhassa muharrir, bestekârları Nihal’in ruh durumuna göre seçmiştir. Ancak böyle bir muzdarip ve marazi ruh Chopin gibi aşırı derecede hassas bir bestekârın hafif, yumuşak, enin dolu adeta inleyen besteleriyle anlatılabilirdi” (Sepetçioğlu, 1956 : 937).

Görüldüğü gibi Nihal, tipiyle Halit Ziya, Batı müziğinin ne derece tesiri altında olduğunun işaretlerini vermektedir. Servet-i Fünun romanı öncesi, Türk romanında Batı

müziği ya bir Batılı fon olarak kullanılır ya da alafranga züppe'nin biliyormuş gibi yaptığı, fakat aslında hiç de vâkıf olmadığı bir yabancı kültürün alameti farikası olarak romanlarda yerini alırdı. Oysaki başta Halit Ziya olmak üzere diğer Servet-i Fünun yazarları olayı bir özentî ve züppe fantazisi olmaktan çıkarmışlar, roman bireylerinin derin ruh çözümlmelerini bile Batı müziğinin aracılığı ile yapmışlardır. Kuşkusuz bu önemli bir aşamayı teşkil etmektedir. Nihal'in, eserlerini çaldığı, Chopin, Schumann, Mendelson, Rossini Wagner gibi besteciler bugün için bile klasik Batı müziğinde aşılammış dehaler olarak kabul gördükleri gözönüne alınacak olursa toplumsal değişmenin müzik boyutunun aldığı veche daha iyi anlaşılacaktır.

Aşk-ı Memnu romanında Nihal'den başka kişiler de müzikle ilgilidirler. Bihter de piyano çalar, ancak onunkisi Nihal'de olduğu gibi derinlemesine bir müzik tutkusunun ötesinde kibar yaşamının bir zarureti mesabesinde. Adnan Bey, Peyker de bu tarz musikiden hoşlanırlar. Romanın hedonist genç kahramanı Behlül'ün Batı müziği ile olan irtibatı da bir musikişinas, bir müzik tutkunu olmanın çok ötesindedir. Behlül için müzik, onun zevk mekanlarının bir fon malzemesi mesabesinde. Behlül zaman zaman *Odéon*'un balolarında, *Lüksembourg* kahvesinde, Tepebaşı Bahçesinde verilen müzik ziyafetlerine katılırsa da bu gidişleri çoğu kez o mekanlarda bulunan yabancı kadın ve kızları tavlama matuftur. Ancak yine de bu mekanlara gide gele belli bir müzik kültürü de edinmiştir:

“Behlül'ün, bu Tepebaşı temaşegahının sadık müdaviminin, kendisine mahsus, en neşveli, en şetaretli parçalardan mürekkebi bir müntehabât silsilesi vardı ki bunları hemen ezber bilirdi. Önünde yığılan kümeden birer birer çekerek Nihal'in önüne bırakıyordu: Gran Via'lar, Mascotte'ler, Les Cloches de Corneville'ler, le Petit Duc'ler, Granatieri'ler, bütün o çılgın musiki kahkahaları birbirini kovalayarak evi azim bir neşve tabakasının galeyanları içinde boğuyordu ve Behlül, arada bir ıslıkla refakat ederek, hatırında kalan bir nakaratı söyleyerek, Nihal'in yanında, gözleri yandan görünen ince soluk çehresine tesadüf ettikçe gecikerek, Beyoğlu'nun hummalı eğlencelerini ihtar eden bu şeyleri dinlerken, düşünüyordu” (Uşaklıgil, 1939 : 292).

Halit Ziya, son romanı “*Nesl-i Ahir*”de müzik konusunu daha bir ön plana almış gibidir. Bu romanda ele aldığı roman bireyleri de çoğunlukla Batı müziğine meftunane derecede vurgun kimselerdir. “*Nesl-i Ahir*”in idealist aydın tipi olarak ön plana çıkarılan İrfan, müziğe o kadar tutkundur ki bunun için kendi hayatını tehlikeye atmaktan sakınmaz. Daha önce belirtildiği gibi İrfan, babasının doktor, mühendis ya da avukat olmasına gönüllü iken O, müzisyen olmayı tercih edecektir. Bu bir Halit Ziya romanı olduğu için müzik de kaçınılmaz olarak Batı müziği anlamına gelmektedir. Bu sebeple İrfan, müzik eğitimi almak için Paris’e kadar gider. Döndüğünde hiç de istediği gibi bir ortamla karşılaşmayan İrfan, Fransa’da gördüğü müzik eğitiminin de etkisiyle ülkesinin müzik açısından bulunduğu geri konumu üzüntü ile karşılar. Burada, İrfan’ın görüşleri ile Halit Ziya’nın konunun başında verdiğimiz müzik yaklaşımları arasındaki paralellik görülmektedir:

“Bizde de müzik uygar milletlerde izlenen, izlenilen yükselme yoluna giremez miydi? Hem o yolun doğuya özgü incelikleriyle, ruh okşayıcılıklarıyla, ince ve ürpertili, duygulu ve etkili, bir başka mahzun havaya sahip nazlı bir perisi olamaz mıydı?”

İşte yüzyıllardan beri musiki bir peşrevle bir semâinin arasında bir kâr ve nâkş’tan, üç beş evfer ve sâfyandan oluşmuş, türlü kural ve bağlarla tembelliğe mahkum kalmıştı. Halbuki!..

Küçük bir konservatuarla, otuz yıl içinde kim bilir ne güzellikler, ne hayranlık uyandırıcı şeyler meydana getirilebilirdi. Tam tersine; şimdi, İstanbul’a son gidişinde bir gece özel izin alınarak ve kolluk kuvvetlerinden bir temsilcinin de bulunmasıyla düzenlenebilen bir düğün gecesinden kalan anılarıyla düşünüyordu ki, musikinin o eski ağırbaşlılığı ve onuru bile sürüp gelememiş; saz takımına tam bir fasıl yaptırılmayacak kantolarla, iğrenç şeylerle sabahlara kadar tepinilmiştir” (Uşaklıgil, 1990 : 43-44).

Halit Ziya’nın diğer romanlarında olduğu gibi “*Nesl-i Ahir*” romanının musikişinas bireyleri için de müzik, duyguların ifadesi için bir vasıta olarak kabul edilir. İrfan, gerek ailevi sorunları ve gerekse sahip olduğu mesleğinin İstanbul şartlarında icra edememesi

sebebiyle yaşadığı sıkıntıları müzik aracılığıyla ifade eder, bir bakıma avuntu sağlar. İrfan dostları ile Ada'da bir otelde çaldığı parçalar onun ruh durumu ile ilintilidir. İrfan'ın hüznü ve gamlı parçalarını dinleyenler arasında yer alan Süleyman Nüzhet de İrfan'la benzer bir halet-i ruhiye içinde adeta ondan yas ve hüznü dolu parçalar çalmasını ister:

“Bilsen bu gece nasıl bir müzik gecesi... İrfan, isterdim ki bu gece bize bütün çılgınlık ve inleme dinletsin, Mendelson'un o gamlı ağrılarından, Şopen'in (Chopin) acıklı ağlamalarından, Beethoven'in, o insanlık hüznlerinin büyük dahisinin acılıklarının velvelelerinden acılıklar içinde ezileyim; bu gece ruhumda ağlamamış bir şey kalmasın...”

(...) Birden kulağına yabancı gelen bir garip açış koşuşundan sonra Süleyman Nüzhet, Şopen (Chopin)'in birinci balladını tanıdı. Asıl motif sanki havada uzun uzun eğilmelerle güzel ince yaylar çizerek sürüp gidiyordu. Bir dakika süzen kararsızlıklarla titreyerek hızlı bir düşüşle düşecek sanılırken ansızın durarak gene yayla yayla hareketli bir ipek şeride benzeyen ezgilerin kıvrılmaları, başı dönmüş halde ufuklara seriliyordu.

(...) Birden piyanoda Nüzhet'in ruhuna pek uysal gelen bir şiir başladı; içinden: “Beethoven” dedi. Bu sonat! Bu mehtap şiiri baygın ezgileriyle durgun bir gecenin durgun bir mehtap tablosu biçiminde ağır ağır yana yöreye yayılırken, ansızın ufukların her yanından püsküren esintileriyle tutuşarak, dalgaların dağların üzerinde çılgınca bir dansla uçuşan alay alay ışık güvercinleri gösteren bu müziğin yüce tablosuna nasıl olup da herkes “Mehtâb...” demekte sözbirliği etmiş, bestecinin ruhunu anlayıp onun dahiliğinin derinliklerinden bu adı nasıl bulup çıkarmıştı!...” (Uşaklıgil, 1990 : 89-93).

Bu toplantıda İrfan, yine Batı müziğini kendi ruhunda içselleştirmiş Süleyman Nüzhet'in duygularına tercüman olurken bir başka Ada gecesinde ise sadece kendisi için, ızdırap çeken ruhunun yaraları için piyanonun başına geçer. Önce, Mendelson'dan hüznü parçalar çaldıktan sonra yine Mendelson'un bazı parçalarını bir telmih düzeni içinde çalmayı sürdürür. Her çaldığı parça ile bir anısı çifleşmiştir adeta. Daha sonra List'in “Macar Rapsodisi”ni çalar İrfan. Nihayet Beethoven çalmaktadır. Yazar bize bu sanatçıyı adeta bir din ulusu gibi takdim etmektedir:

“Beethoven, müziğin bu çok büyük dehası bu yüceliğin önünde insanlığın gamlarının, duygularının secde eylediği, insanlığın yakınmalarının simgesi (olan yüce sanatçı) Klara’nın gönlünün tanrısıydı. Ve İrfan özellikle Beethoven’i anlayan, onunla ağlayan, onunla ağlatan bir sanat ruhu ile baştanbaşa bir yorumcu kesilir, bu yücelik dolu Mezamir’in bütün insanlık ıstırapları için sese dönüşmüş iniltilerini, yakınmalarını aldanmayan bir duygusallıkla bularak dile getirirdi.

İrfan, on yedinci Re minör ezgiyi yeğledi. Önce largo ve adaçyo ilk melodileriyle düşünceye, biraz sonra açılacak melalin siyah ufkundan bir koku vermek isteyen allegroyu çaldı ve sanki en gerideki son soluklanmayla sanki sevinçli umutlara, hülyalara bir vivandorgun uzun iniltileri içinde bütün bu parçanın gençlik şiirleri uzak bir emel ufkuna gömülürken adaçyonun yakınmalı ahengi, yıkılan çöken bir dünyanın üzerine bir ağıt yağmuru dökerek yükselmeye başladı (Uşaklıgil, 1990 : 424-425).

Görüldüğü gibi, Halit Ziya’nın diğer büyük romanlarında olduğu gibi “Nesl-i Ahir” romanında da müzik, kimi roman bireylerinin duygusal yoğunluklarının ifadesinde bir nevi sembolik düzlem oluşturmaktadır. İrfan’ın bu konserinde parçalarını çaldığı Mendelson, Liszt ve Beethoven gibi sanatçıların seçilmesi de boşuna değildir. “Genç adam onlarla ızdırıp çeken ruhu arasında derin bir yakınlık bulur” (Kerman, 1995 : 106).

Böylesine incelmış ve derinleşmiş bir müzisyen olan İrfan’ın bir açmazı da bulunmaktadır. O, yaşadığı dönem itibariyle müzisyen olarak hayatını idame ettiremez. Geniş halk kitlelerine oranla küçük sezgili bir topluluğun harcı olan bu müzik İrfan’a beklediği ilgiyi doğurmaz. Bu sebeple İrfan kendi sahip olduğu değerleri paylaşmayan topluma küser ve şu şekilde serzenişte bulunur:

“Size yalnız iki şeyi açıklamadım; önce hayatımı nasıl kazandığımız anlatmadım. İstanbul hayatına bir gencin böyle bir sanatla atılmasından elde edilebileceğini siz kolaylıkla kestirebilirsiniz. Hayatı kazanmıyorum, hayatla boğuşuyorum. Eğer beni buraya

bağlayan, durduran, tutan sebepler olmazsa, bağlar olmazsa, bu ülkede kalmamaya karar vermek durumunda ve zorunda bulunacağım...” (Uşaklıgil, 1990 : 417).

İrfan'ın, gerçeğin kendisi ile yüzyüze gelmesi ile kaçıış tercih etmesi daha önce de ifade edildiği gibi “Servet-i Fünun” romanlarının ortak bir tavrıdır. Böylece İrfan, yaşadığı toplumun kültür değerleri ile olan uyumsuzluğu sonucu kötümser bir halet-i ruhiyeye bürünmüştür. Müzik de, bu kültür değerleri içinde uyumsuzluğun en belirgin olarak ortaya çıktığı alandır. Uzun yıllar Avrupa'da müzik tahsil eden bir gencin müziği bir yaşama biçimi olarak algıladığı gözönünde tutulacak olursa İrfan'ın bu çöküşü önemli bir açmaza işaret eder.

Nesl-i Ahir romanında Batı tarzı müzikle uğraşan İrfan ve Süleyman Nüzhet'den başka Süleyman Nüzhet'in genç kızı Azra da müziğe ilgilidir. Batılı tarz bir eğitim gören Azra'nın, piyano çalmakta bu yetisini güçlendirmek için de İrfan ona ders vermektedir.

Halit Ziya'nın sözü geçen üç büyük romanından başka İzmir devresi romanlarında da müzik yer yer gündeme gelir. Ancak bunların hiçbirinde müzik, roman bireylerinin ruh tahlillerinde kullanılacak kadar gelişkin bir boyut almamıştır. “*Ferdi ve Şürekası*” romanında Ferdi Bey'in kızı Hacer, piyano çalarken “*Nemide*” romanının genç kız tipi Nemide de alaturka bir müzik aleti olan kanun çalmaktadır. Görüldüğü gibi, Halit Ziya'nın Batı müziğine olan tutkusu arttıkça roman bireyleri de müzik dehası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halit Ziya'dan sonra “*Servet-i Fünun*” romanının iki numaralı ismi Mehmet Rauf'un romanlarında da Batı müziğine hayranlık derecesinde ilgi duyan roman bireyleri ile karşılaşırız. Belirtildiği gibi Mehmet Rauf'un Batı müziği ile olan ünsiyeti Halit Ziya sayesinde olmuştur. Bu sebeple Rauf'un romanlarındaki müzik tutkunu bireyler, Halit Ziya'nın bireylerine oranla daha zayıf kalmaktadırlar. Halit Ziya'nın roman bireylerinin ruh tahlillerinin müzik aracılığı ile yapması açısından da Mehmet Rauf'un romanları daha sathi kalmaktadır. Şimdi Mehmet Rauf'un romanlarından yansıyan müzik tartışmalarına bakalım.

Mehmet Rauf'un ilk romanlarından olan "*Ferdâ-yı Garam*"da yazar, Batı müziği tercihini yapmış olması nedeniyle bu romanda ürettiği tipleri de Batı müziği ile ilgilendirir. Genelde Rauf'un genç kızları ince, hassas, duygulu bireylerdir ve bu duygusal yoğunlukları ile bir ilinti olarak Batı müziği tamamlayıcı bir fonksiyon icra eder. "*Ferdâ-yı Garam*" romanında da Batı müziğine yatkın bireyler vardır. bunlardan birisi olan Sermed, mükemmel derecede piyano çalar. Çevresindeki insanlar da onun bu yönünden istifade için ona ricada bulunurlar:

"Genç kız piyanoya geçti, bir iki nağme telâtum ederek sükûtu ihlal etti; sarı, uzun ince parmakları dişlerin üzerinde mestane bir pervâz-ı şevkâşevk ile uçmağa başladı. O zaman bu âletin mes'ud ve müğâşşi inlediği işitildi. Bütün dinleyenler bir sükût-ı dindarâne ile müstağrak kalmışlardı. Dakikalarca süren bu nagâmât son şehkâ-i garâm ile söndüğü zaman genç kız dudaklarında tarif-i gayri kâbil bir cazibe-i ibtisamla kalkıp boyun bükerek: Efendim dedi.

Sarı'nın şişman hanım refikasına pek çok piyanistleri dinlediğini, fakat böyle bir muvaffakiyet-i edâyı hiç birinde görmediğini söylüyordu" (Rauf, 1329 : 113).

Romanda Sermed'den başka bir genç kız Nevber de oldukça güzel piyano çalmaktadır. Yazar Nevber'in piyanoda özellikle Strauss'un valsini güzel çaldığını ifade eder (Rauf, 1329 : 26).

Mehmet Rauf'un romancılık kariyerindeki en önemli eseri olan "*Eylül*" romanında Batı müziği kendisini iyiden iyiye hissettirmektedir. Bu romanın yazıldığı tarih, (1900) yazarın kendini Batı müziğine meftunane bir biçimde kaptırdığı yıllara tekabül etmektedir. *Eylül*'de Batı müziği ile derinden ilgili olan iki karakterle karşılaşırız. Bunlardan birisi genç bir kadın olan Suad ile *Servet-i Fünun* romanlarında çok sık rastladığımız estetik genç Necip'tir. Yazar, Necip ile Suad arasında doğan yasak aşk ilişkisinde müziğin de belli bir rolü olmasını ister.

Suad'ın Batı müziğine ilgi duyması ailesinin kendisine verdiği eğitimle ilgilidir. Daha evvel kanun, ud gibi Türk musikisi enstrümanları çalan Suad, babasının bir Avrupa seyahati dönüşü kendisinin bu çalgıları kullanmaktan men edildiğini, bunun yerine ise piyano çalmaya yönlendirildiğini söylemektedir (Rauf, 1993 : 117).

Görüldüğü gibi Suad, geleneksel müzik anlayışından kopuşun da bir simgesidir romanda. Süreyya-Suad çiftinin, yaz aylarını geçirmek için taşındıkları yalıda yapacak hiçbir iş-güçleri olmadığı için bolca olan zamanlarını müzik icrası ile değerlendirirler. Suad kocasının müziğe olan ilgisizliğini, yakın akrabaları Necip aracılığı ile telafi etme yoluna gider. Daha sonra, aralarında doğacak yasak aşk ilişkisinin tohumları da hep bu musiki icrası ile atılmıştır. Müzik görüşlerindeki ortaklık, müziğin oluşturduğu duygusal ortam ile de birleşince bir aşk ilişkisi ortaya çıkmakta da gecikmez. Örneğin bir seferinde yalıda, Suad piyano çalacağı sırada her ikisinin de aynı eser üzerinde birleşmeleri onları birbirine yaklaştıran bir kıvılcım gibidir:

“Necip notaları karıştırarak gözden geçiriyor, “Aman romans olmasın!” diyordu; sonra romanslar hakkındaki ilgisizliğinin hikayesini anlatıyordu. Elindeki kağıtların arasından birşeyler ayırıp piyanonun önüne koydu. Suad, “Granviya?” dedi. “Alâ!” dediler, “oynak, çevik, üzgün, süzgün... Her tel var”. Granviya’dan Faust’a geçtiler ve Granviya’nın valsinden sonra Faust’un valsini karşılaştırdılar. Arkasından askerler marşı geldi. Rigoletto marşı çalındı. Necip canlı havaları tercih ediyordu; bunun için Trovatore, Aida marşları ardarda geldi. Necip, “biraz ağlayalım” diye Traviata’nın rotasını piyanonun önüne koydu “Adiyö del Pasato”, “Bu kadar genç ölmek”, “Ah belki” parçalarını çaldı. Necip, “Verdi girdi mi, iş değişiyor; fakat sizde Verdi’nin tüm yapıtları yok...” diyordu. Suad, bestecilerin iyice bilmediği hayatları hakkında bilgi soruyor, Necip, bildiği kadar ayrıntılarıyla anlatıyordu; musiki susup yalnız konusu devam etti. İkisi de şunda birleşiyorlardı ki, dünyada musiki gibi hiçbir şey yoktur. Necip için ömrünün en tatlı zamanları, yalnız çok mutlu olduğu demler değil, musiki ile kendisinden geçtiği zamanlardı: Musiki, o kadar çetinlik ve düşkünlükle duygularına dokunuyordu. Asıl ağır musikiden anlamak için yıllarca eğitimi gerek gerektiren Gluck, Haydn, Beethoven gibi

üstatlardan söz ederek, onları dinleyip anlamadığı için yazıklanıyordu” (Rauf, 1993 : 90-91).

Necip de Suad da hoşlandıkları bu ortak noktayı adeta bir yaşama biçimine dönüştürdükleri yukarıki satırlardan anlaşılmaktadır. Romanın ilerleyen sayfalarında da Necip-Suad ikilisinin müzik keşişme noktaları hakkında malumatlar bulunmaktadır. Yine bir gün Suad, Necip’i hoşnut etmek için onun sevdiği parçalara çalışmaktadır. Suad da artık hak vermektedir ki müzik dünyadaki ilk ve en yüksek zevktir. Yalıda Necip’in daha fazla kalabilmesi ancak müzik aracılığı ile olacaksa Suad bunu severek yerine getirecektir (Rauf, 1993 : 159).

Müzik aracılığı ile ünsiyetleri bir aşk ilişkisine dönüşen Suad-Necip ikilisinin açıklamaktan korktukları yasak aşkları içinde müziğin bir sembolik dil oluşturulduğuna şahit oluyoruz. Daha önce Halit Ziya’nın romanlarında tanık olduğumuz, duygu ve hislerin müzik aracılığı ile açıklanması, ızdırap ve ruh sıkıntılarının müzik ile tedavi edilmesi anlayışı Eylül romanında da karşımıza çıkar:

“Ve gözlerin dudakların söylemekten, anlatmaktan o kadar titredikleri yürekte taşıyıp gelen şeyleri anlatmak için musiki kendilerine yardım ediyor, sanki ruhları için bir buluşma nedeni oluyordu; o zaman, eski zamanların sevda öyküleri Faust, Verter, Manon Lescaud, Sappho, Romeo ile Jüliet, Otello, Aida gibi sonsuz aşk serüvenleri anlatılırdı; bunların ruh hallerinin anlatılması için kendi kalplerinin yardımıyla, söylenilemeyen ruh ihtiyaçlarını onlara malederek verilen ayrıntılarla saatler geçirdi” (Rauf, 1993 : 174).

Necip ve Suad’ın Batı müziğinde iyice derinleşmiş ve bu müziği içselleştirmiş olmalarına karşın Suad’ın kocası Süreyya bu kanaatte değildir. Mehmet Rauf bu noktada, Süreyya’nın şahsında Batı müziğine ilgi duymayan insanları bayağılık numuneleri olarak takdim eder. Yine yalıda bir seferinde Suad’ın Puccini’nin bir parçası için yaptığı “ne güzel değil mi?” yorumu Süreyya’yı çileden çıkarır. Bayağı zevkleri ile tanıtılan Süreyya lüfer avı için hazırlamakta olduğu zokalardan başını kaldırarak:

“Hayret! Bu nasıl oluyor şaşıyorum?” “Bunun nesini o kadar güzel buluyorsunuz Allah aşkına” diye serzenişte bulunduğu müzisyen ruhlu estetlerden Necip kendilerini savunmak için Süreyya’nın sözünü keserek: “Senden önce söyleyeyim... Hep musiki sevmeyenlere gelen bir şey... Diyorsun ki, biz de anlamıyoruz, fakat özellikle hoşumuza gider gibi yapıyoruz. Bir düşkünlük göstermek mi, anlıyor görünmek mi, bilmem, bunun gibi bir şey, değil mi? Herhalde içtenlikli değiliz” diye Süreyya’nın ağzını kapamak ister. Süreyya ise onların, bu müziği güzel olduğu için değil de, sevmek gerektiği için, ünlü olduğu için sevdikleri kanaatinde. Necip ise Süreyya’nın bu inceliği hissedemeyecek kadar bayağı zevklerini ve alaturka müzik merakını öne sürerek Süreyya’yı aşağılamak ister: “Tıpkı senin bayıldığın, mesela sūzinâk bestesini hiç dinlememiş, musikideki zevk ve bilgisi uşaktan “yandım âteşlere eyvah...” ile “Her ne mümkünse sana ettim feda”yı geçmemiş bir adamın ağır şarkıları beğenmemesi gibi bir şey...” (...) “Bunda elbette zevk ve mizacın da büyük rolü var.. Senin tıpkı balıkçılık merakın gibi... Herkesin ruhsal olarak bir şeye eğilimi, bir yeteneği olur” (Rauf, 1993 : 179-180). Suad da kocasının bu bayağılığının (!) farkındadır. Genç kadın kocasının bu halinden şikayetçi gibi görünse de gizliden gizliye bir haz da duymuyor değildir. Suad ile ortak zevklerine kocanın erişememesi Necip’i de büyük mutluluklara gark ediyor (Rauf, 1993 : 135-136):

Mehmet Rauf’un İkinci Meşrutiyet’ten sonra yazdığı romanlarında da Batı müziği romanın akışı içinde sahip olduğu önemli rolü korumuştur. “Genç Kız Kalbi” (1912) romanında da yazar, Batı müziği ile ilgilenen roman bireylerine yer verir. Bu romanda da musiki, karşı cinsler arasında oluşmakta olan aşk ilişkisinin bir katalizörü gibi fonksiyon icra eder. “Genç Kız Kalbi” romanında, Batı müziğinden nasibi olan genç kız Pervin ile Batı müziğinde bir hayli derinleşmiş, Batılı bestecileri hayat hikayelerine kadar bilen Şair Behiç, müzikte Batılı formları, kısacası alafranga musikiyi savunurlar. Pervin’in yanında kaldığı amcası ve yengesi ise “alaturka” müziğin taraftarıdır. Bir defasında amca bey’in hanımı akşam yemeğinden sonra piyanonun başına geçip “alaturka” birkaç şarkı ve kanto çalmaya gayret edince, onu dinleyen Şair Behiç, hemen tepki gösterir: “Uh halacığım, rica ederim, bunların yerine “alafranga” bir iki hava lütfetseniz... Bilseniz piyano ile “alaturka” çalmak hiçbir şeye benzemiyor” (Rauf, 1925 : 72).

Mehmet Rauf'un kimi romanlarında karşımıza çıkan "musiki sohbetleri" ile "*Genç Kız Kalbi*" romanında da karşılaşırız. Behiç'le Pervin arasında geçen musiki sohbetleri, Pervin'i etkisi derinden etkilemektedir. Batının tüm güzel sanatlarına derinden vâkıf olan Behiç, böylece bu genç kız üzerinde büyük bir hayranlık uyandırır. Pervin, onun bu geniş perspektifini şu şekilde açıklar:

"Ne vasi' ne müntehap malumatı var; bana bestekârlara dair öyle mâlumat verdi ki hayran oldum! Shopin, Schumann, Bethoveen hakkında bilmediği yok. Onların hayatlarına, münasebetlerine, hususiyetlerine dair pek derin mâlumatı var.. İstanbul'da herşey gibi musiki hayatı da mefkud olduğundan Garbın o harika engiz asâr-ı nefisesini dinlemek fırsatından mahrum kalmamak için ne fedakarlıklar yapıldığını anlattı, hususi, umumi bütün konserleri kaçırmadığı gibi, şehrimizde geçen bütün meşahirleri de dinlemiş olduğunu nakl etti" (Rauf, 1925 : 106-107).

Mehmet Rauf'un "*Menekşe*" (1913) romanında Batı müziğine hayran olan ve bu müziği adeta kutsayan şahıslarla karşılaşırız. Yazar Bülend Bey ve Matmazel Violet müstear ismi ile tanıtılan Türk kızı Batı müziğine yatkın bireyler olarak karşımıza çıkar. Madam Saryan'ın evinde Bülend Bey ile misafir iken, Matmazel Violet Batı müziği içinde tercihlerinin kendisine sorulması üzerine açıklamada bulunur: "Wagner'in operalarından Kramer'in tertip ettiği potporilerle, Liszt'in tanhavüzre uvertürü için yaptığı parafrazi ve bir de bizzat Wagner'in piyano için tertip ettiği albümü çalarak" (Rauf, 1331 : 30) beğenisini açığa vurur.

Wagner'in "musikide gayet büyük bir mevki-i olduğuna inanan Bülend'e göre Wagner, "yalnız musikide değil, âlem-i fikir ve edebte de mühim bir mevki'e haizdir. Fakat, Wagner'i anlayabilmek için eserlerini, yalnız musikisini piyanoda çalmak kâfi olmayacağı gibi, operalarının libretolarını okuyup fikir-i esasiye hulül etmeden de dinlemek para etmez" (Rauf, 1331 : 29-30).

Wagner'in musikisini anlayabilmeyi öylesine müşkil bir mesele şekline sokarak hayranlığını ortaya koyan Bülend Bey'e, Wagner'in öneminin nereden geldiğini

sorulduğunda Bülend Bey açıklamalarını Beethoven ile Wagner kıyaslaması yaparak cevap verir:

“Wagner’in ehemmiyet-i musikiyesinin yeniliğinde olduğu kadar kendi tarafından tertip olunan eserlerinin derin efkar-ı felsefiyesinde ve manay-ı timsâliyesindedir; mesela, Beethoven yalnız bir üstad-ı musikidir; fakat, Wagner, musıkide yapmağa muvaffak olduğu ihtilali, eserlerinin mana-yı âmiki, delâlet-i felsefiyesiyle edebiyatta da yaptı; fakat acaba musiki manay-ı şî’rini ifade etmek, te’sir için kendine kâfi değil midir ve acaba edebiyata muhtaç mıdır?... Asla... İşte misal olarak Beethoven’in eserleri... Âh o sonatlar... O piyanoyu bir tek âlet-i musikiye olmaktan çıkarıp bir orkestra gibi hizar-ı savt bir alet yapan sonatlar... Kalbin, ruhun en şîir-engiz, en fırtınalı heyecanlarını, en masum, en vecd-i âmiz hislerini ifadede yegane olan sonatlar... Sonra o senfoniler.. Hele bu senfoniler bir cihan, bir cihan şîir ve san’attır!... Onları ilk defa işitenler Amerika’ya keşf eden Colomb’dan daha mes’uddurlar; çünkü hiçbir kâşifin önünde bu kadar hazine-i bedayi’ dökülmeyecektir ve dökülemez” (Rauf, 1331 : 31-32).

Ve Bülend Bey Batı müziği icrası esnasında hissettiği duyguları, yaşadığı sar’a ve sarsıntuları anlatmaya şöyle devam eder:

“Bazen bir sarsar-ı râd zannedersiniz, vahşi bir âheng-i tehevür ve tûfan ile, Beethoven’in kâinata muğber olan rûh-i münfailinin lisanı imiş de, âsümânın bütün fırtınaları inliyor gibi gelir, sonra, öyle olur ki birden bire, bütün kaba sert âletler susar, keman, yalnız flütün refakatiyle, dünyanın en nâzik, en âşıkane, en müştâk ve şeydâ bir enin-i perestişini inler gibi birkaç lâhn-i şîir ve elem mırıldanır, sonra yine birdenbire, bütün o kalın âletlerin ra’d-i hâyâhâyi... Daha sonra yine bir sükûn ve bu sefer, yalnız elimizde bir sirenin feryâd-ı cânsûzu gibi viyolonselın boğuk, mâtemi nâliş-i amiki inler... Ah, yemin ederim ki insan ölüyorum zanneder; bu kadar ilahi, o kadar lahutidir... Burada onun Fransızca, İstanbul sosyete müzikati tarafından verilen konserlerde bir iki defa bu senfonileri dinledim; dünyada zevk-i hakikiye temas ettiğim yegane saniyeler bunlardır zannedirim...” (Rauf, 1331 : 32-33).

Görüldüğü gibi gerek Bülend ve gerekse Matmazel Violet Batı müziğini kendi şahıslarında içselleştirmiş bireyler olarak takdim edilmektedir. Öyle ki Bülend Bey, dünyadaki bütün zevkler içinde en çok haz aldığı dakikaları, opera ve operetlerde icra edilen Batı müziği dinletileri esnasında aldığını söyleyecektir. Diğer romanlarında olduğu gibi “Menekşe”de de Batı müziği “kutsal”, “Lahuti” bir müzik olarak takdim edilir.

Mehmet Rauf’un romancılık kariyerinin son eserleri arasında yer alan “Karanfil ve Yasemin” (1924) romanında da bir çok roman kişisi Batı müziği ile uğraşmaktadır. Uzun yıllarını İsviçre’de geçirmiş olan Samim, bir süre Londra’da kalmış olan Nevhiz’in yanısıra, Pervin de Batı müziğine büyük bir hayranlık duymaktadırlar. Romanda, “mükemmel müzisyen denilecek kadar musıkı” (Rauf, 1340 : 39) bilgisi olan Yezdan da bu Batı müziği muhiblerine eklenmektedir.

“Karanfil ve Yasemin”de Batı müziğine derinden vâkıf olan tip, bu sefer Samim olarak karşımıza çıkar. Behiç, Bülend, Necip gibi Samim de hayat hikayelerinden tutunda en kıyıda köşede bestelerine kadar hayranı olduğu Batılı müzisyenleri tanımaktadır. Bir gün Samim beraberinde Feriha, Nevhiz olduğu halde bir gezintiden dönerken birdenbire çakan gök gürültüsü ile “Giyomteli Uvertürü” arasında kuracağı analogi ile müzik bilgisinin ne derece derin olduğunu ispatlama fırsatı bulur. Yanında bulunan müstakbel metresi Nevhiz’e sözü geçen uvertürü büyük bir orkestrada dinleyip dinlemediğini sorar. Nevhiz, “evet, bir kere Cristal Palas” diye cevap verince Samim, bu cevaptan gayet memnun olduğu belli olarak: “Öyleyse tam yerinde dinlemişsiniz” diye hayranlığını gizleyemez. Fırsatı kaçırmak istemeyen Samim sözü yine “Giyomtel uvertürü”ne getirir:

“Evet, insan tıpkı müthiş bir gök gürültüsünü işitiyorum zanneder. Bu İsviçre dağlarına mahsus büyük fırtınayı tasvir eder. *Rossini* bunu bestelemek için aylarca İsviçre dağlarında ikâmet etmiş. Evvela, sakın, şeffaf, beyaz bir şafak. Sabah oluyor, bu sabahın bütün masumiyetini terennüm eden melodiler ne kadar mahmur, ne kadar bâkirdir. Sonra çobanların koyun sürüleriyle meraya çıkışları tasvir olunur. Nihayet birdenbire fırtına başlar. O vakit, bulutlar, kayalar, birbirleri ile karışır, uçurumlar yarılr, dağlar sarsılır,

hasılı bir sihir tam tabiatın İsviçre arazisine bahşettiği ihtirash arazi hailerine yakışacak tarzda” (Rauf, 1340 : 118).

Samim, “*Giyometel Uvertürü*”ne yönelik açıklamalarının etrafında bulunan kadınların ilgisini çektiğini görünce musiki sohbetini daha da derinleştirerek konuyu başka mecralara çeker: “Bazı parçalar var ki bana tıpkı “*Giyometel Uvertürü*” gibi, hatta bazan daha kesafetle te’sir eder; adeta dinlerken, bir kitap okuyormuş gibi, teferruata varıncaya kadar, en küçük cümlelerin bile manaları ruhuma akseder, siner, parçanın bütün mutena ve şiirini hayalen yaşarım... Mesela *Beethoven*’in “*Mehtap Sonatı*”ı... *Liszt*’in ikinci rapsodisi... *Weber*’in Freyşuh operasındaki taranteli, Çibolkanın “Balodan Sonra Aşk Rüyası”... (Rauf, 1340 : 119) gibi eserleri de büyük bir beğeni ile dinlendiğini açıklar.

Samim’in Batı müziğinin dehalari karşısında sahip olduğu derin müzik bilgisine benzer bir yaklaşıma Nevhiz de sahiptir. Bu ortak nokta, bu iki kişi arasında sonradan başlayacak aşk ilişkisinin de temelini oluşturacaktır. Nevhiz de *Beethoven*’in “*Mehtap Sonatı*” ile ilgili değerlendirmeleri Batı müziğine duyulan hayranlık ifadesi içindedir:

“*Mehtap Sonatı*... Benim için muhteşem, belîğ ve canlı bir mehtap tasviridir... Öyle cümlecikler vardır ki, bana, denizde gezen menevişli ziyâ dalgacıklarını adeta hakikiymişler gibi gösterir, tecessüm ettirir... Sonra bir yeri vardır ki, ayın denizdeki aksi üzerinde uçan hafif bir rüzgar gibi eser, suları okşar, dalgaları öper... Bilhassa ikinci Rapsodi...” (Rauf, 1340 : 119-120).

Samim, Pervin, Nevhiz arasında geçen bu müzik sohbetinde herkes hünerlerini göstermek istercesine piyano başına teker teker geçer. Feriha’nın çaldığı küçük Fransız sonatları saatlerce dinlendikten sonra resital sırası Pervin’e gelir. Pervin’in çaldığı sanatlar hepsinin üzerinde derin bir etki bırakır. Bilhassa büyük bir başarı ile çaldığı “Adaçiyö”dan sonra allegro parçası dinlenir: “*Sonat bitmiş, hepsi derin bir cezbe içinde hâlâ çalmıyor gibi, dindârâne bir sükût ile hâlâ dinliyorlardı*” (Rauf, 1340 : 124).

Pervin'in çaldığı parçaların adeta bir din ayini gibi takdim edilmesi Samim'in *Beethoven*'i ilahi bir şahsiyet olarak takdim etmesi ile sürer ^(*). Samim'e göre Beethoven "ilahi bir şahsiyettir", "Kalbi de dehası gibi büyük" olan bu bestecinin bedbahtlığından uzun uzun söz ederek bu bestekârın hayat hikayesini yanındaki hanımlara aktarır (Rauf, 1340 : 124).

Klasik Batı müziğine duyulan bu ilgi zaman zaman yabancı olan tüm müziklere de teşmil edildiği görülmektedir. Sözgelimi Samim, son zamanlarda Rus musıkisine de ilgi duyduğunu söyler:

"Size bir şey itiraf edeyim mi? dedi. Ben son zamanda delice bir iptila ile Rus musıkisine meftun olmağa başladım... Beyoğlu'nda bazı geceler işittiğim öyle parçalar var ki beni adeta bir aşkda hissedilen zevke benzer his ile mütehassıs ettiler... Klasik musiki bana ağır gelmeğe başlıyor; halbuki Rus musıkisi ne tabii, ne orijinal, ne aşık bir musiki... Tıpkı bazı Rus kadınlarının güzellikleri gibi sihirli, cazibeli, adeta büyülü bir te'sirleri var." (Rauf, 1340 : 243).

Ancak Rus müziğinin bu çekiciliği, onun daha henüz tadılmamış, iyice sindirilmemiş olması ile ilgilidir. Oysa ki klasik musiki iyice içselleştirilmiş, kendi ruhlarında mündemiç bir yapı arz etmektedir. Samim'in klasik müzik konusundaki görüşleri bu neslin Batı müziği karşısındaki konumunu açıklaması açısından da ilgi çekicidir:

(*) Mehmet Rauf'un inceleme kapsamı dışında bıraktığımız bir romanının (Harabeler) Batı müziği hayranı kadın bireyi Süheyla hanım işi daha da ileri bir raddeye vardırarak müziği bir din olarak kabul ettiğini belirtir.

"Musiki benim için bir dindir. Yalnız bir din değil, yegâne imanım, yegâne dinim musikidir desek daha doğru olur. Babam beni ayakta durabildiğim bir yaşta piyanoya oturtmuş ve parmaklarım kabiliyet-i lemsivelerini en evvel piyano tuşlarında tecrübe etmiştir. Validem iyi keman çalar, pederim flütte üstad addolunacak bir derecede maharet gösterdi. Beni de piyanoya sevkedişlerinin sebebi, bu alete temellük edip, bir gün büyüdüğüm zaman onlara ihtiyar anlarında refakat edip triyo teşkil edebilmekliğim emelinden geliyordu. Filhakika sonra teşkil ettik de..."

Yetişmesine büyük özen gösterilen Süheyla Hanım, bu "din" de "birinci mabud"unun Schuman olduğunu da ilave eder. Ona göre Schuman, emsalsiz bir üstadır. "Bilhassa o 'fa diyet minör sonat'. Aman bunu dinlemelisiniz, fakat bir kere değil, beş kere, on kere... Hatta yirmi kere, yüz kere... Dinlemelisiniz ki bundaki emsalsiz şiriyetleri, ilahi ahenkler bütün coşkunluklarıyla hissedip bunların arasında 'affettim!' deki aşk enini... Çünkü Şuman, dünyada bir eşi daha bulunmayacak bir aşkla bir kadını sevmiş..." (Mehmet Törenek, "Mehmet Rauf'un Roman ve Hikâveciliği", sh.271, Atatürk Üniv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1993.

“Klasik musiki, artık ruhumuza iyice işlemiştir, parça başlar başlamaz, yeni bir şey olsa bile, senelerden beri ruhumun emsaliyle o kadar yoğrulmuştur ki, ezberlenmiş, alışılmış bir nağme silsilesi gibi gelir” (Rauf, 1340 : 243).

Batı müziğine derinden ilgi duyan bu roman bireylerinin aralarında geçen müzik sohbetlerinden başka, ev dekorunda da müzik önemli bir yer tutar. Kadri Paşa'nın köşkünde müziğe hasredilmiş bir oda bulunmaktadır. Ayrıca, Nevhiz'in köşkünde de ünlü Batılı müzisyenlere ait irili ufaklı resimler ile piyanonun üstünde Mozart diğer tarafta ise Beethoven'in heykelleri bulunmaktadır (Rauf, 1340 : 240).

Mehmet Rauf'un romanlarında karşılaştığımız alafranga musiki tutkusu “Böğürtlen” (1926) romanında da sürer. Bu romanda da Süheyla hanım piyano çalmada büyük bir başarıya sahiptir. Öyle ki bütün klasik parçaları adeta ezbere ve notasız olarak çalabilmektedir. Süheyla hanım, “ o kadar musiki ile hemhal olmuştur ki, bazen piyanoya oturur, hevesinin rüzgarına tâbi olarak, o parçadan o parçaya sıçrayıp atlayarak” (Rauf, 1926 : 86) musiki icra eder.

Son Yıldız romanı da Rauf'un diğer romanlarından farksız roman bireyleri ile doludur. Başta Perran olmak üzere, Fuad, Fahri Cemal, Batı müziğine hayran roman kişileridirler. Perran da tıpkı Matmazel Violet gibi Wagner hayranıdır. Fahri Cemal'in metresi olan Perran'ın evinde bir musiki köşesi vardır. Bu köşede, bir çok müzik aletinin yanısıra Amerika'dan getirilmiş bir gramafon da bulunmaktadır (Rauf, 1927 : 137). Romanın, Batı müziğine düşkün bir diğer bireyi olarak zikrettiğimiz Fahri Cemal de müzik delisi bir adam olarak tanıtılır. Fahri Cemal, kendisini Avrupa'da ünlü virtüözleri takip için o şehir senin, bu şehir benim dolaşan müzik delilerine benzeterek “onlar gibi kendini kâmilan musikiye vererek mes'ud olmaya” çalıştığını ifade eder (Rauf, 1927 : 622).

Mehmet Rauf'un son olarak ele alacağımız romanı “Halas” (1929)'da Batı müziği diğer romanlarına görece oldukça az bir yer kaplar. Batılı yaşam tarzını benimsemiş bir Türk genci olan Nihat, İzmir'de kaldığı otelin penceresinden İngiliz kızı Beatrice'in sabahları

öğle saatlerine kadar çaldığı piyanoyu “kendinden geçmiş bir halde dinler” (Rauf, 1929 : 65).

Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında Batı müziğinin tuttuğu bu ağırlıklı konunun romanların dünyasındaki yansımalarına Hüseyin Cahit'in “*Hayal İçinde*” adlı eserini de eklememiz gerekmektedir. Bu romanın ütopyik hayalci delikanlısı Nezih ve arkadaşları da Batılı opera ve operet kumpanyalarına sıkça devam ederek Batı müziğinden nasiplenmektedirler (Cahit, 1317 : 123).

Görüldüğü gibi sözünü ettiğimiz tüm bu romanlarda müzik denilince ilk etapta Batı müziği akla gelmektedir. Roman bireylerinin birkaçı istisna edilirse, tüm roman kahramanları Batı müziğine ilgi duymakta, hatta hatta bu alanda önemli beceriler edinebilmektedirler. Sözgelimi birçok roman bireyi, ünlü Batılı bestekarların eserlerini birbirinden ayırt etmenin ötesinde, bu bestecilerin hayat hikayelerine de vâkıfırlar. Batı müziğine bu romanlarda böylesine ağırlıklı bir konunun biçilmesi, kuşkusuz boşuna değildir. Romanların yazıldıkları devir itibari ile yaşanan hızlı değişim ve dönüşümün kültür alanları içinde meydana getirdiği başkalaşım, en fazla müzik alanında yaşanmıştır. Çok köklü müzik geleneği olan bir toplumda bu gelenekten kopuşun ani bir biçimde olması, bir çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Bunların başında da toplum hayatının her alanında rastladığımız ikilikler gelmektedir. Müzik alanında rastladığımız bu ikilikler, daha sonraki yıllarda “alafranga” müzik lehine neticeleninceye kadar sürüp gitmiştir. Bu çatışma ve ikiliklerin, Devletin resmi tercihiyle rağmen günümüzde de yaşadığını söyleyebiliriz.

4.1.2. Diğer Güzel Sanat Dalları

Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız başka sanat dalları da bulunmaktaysa da bunların hiçbirisi müzik kadar sıkça kullanılmamıştır. Bağlı oldukları edebi ekolün şiir kanadının da bulunması, onların eserlerinde şiir konusuna da yer yer temas etmelerini sağlamıştır.

Servet-i Fünun romanları içinde şiir'in en geniş manada yer tuttuğu eser Halit Ziya Bey'in "*Mai ve Siyah*" romanıdır. Bu romanın başkahramanı şair Ahmet Cemil'in yanısıra, romanda başka roman kişileri de şiirle yakından ilgilidirler. En büyük hayali büyük bir şair olarak adını duyurmak olan Ahmet Cemil, şiir konusundaki görüşleri ile olsun ve gerekse olaylara karşı gösterdiği tepkilerle olsun, tam anlamı ile devrinin "aydın-orta sınıf"ını yansıtan bir bireydir. Ahmet Cemil'in şiirde yenileşme yanlısı tavrını temellendirebilmek için işe, geleneksel Osmanlı şiirini tartışmaya açmakla başlar. Divan şiirinin aşırı süslü oluşu Ahmet Cemil'in kabulleneceği bir tavır değildir. Bu sebeple Fuzulî, Bâki, Nedim gibi Divan şairlerini şair olmaktan çok birer kuyumcuya benzetir. Bu noktadaki görüşlerini şu şekilde ifade eder Ahmet Cemil:

"Şiirin nasıl bir yol takib ettiğini anlamıyorsunuz. Fuzulî'nin saf ve samimi şiirine tercümen olan o temiz lisanın üzerine san'at gibi, ziynet gibi iki belayı taslit etmişler; lisan'da onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denebilir. Bir ucundan tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek... Lisanı camid bir kütle haline getirmişler. (...) Dört yüz sene emekle lisanın üzerine yığılan bu kof şeyler, işte nihayet zaman ile yavaş yavaş sıyrılıp savruldu" (Uşaklıgil, 1942 : 9).

Bu duygularla Divan şiirine eleştiriler getiren Ahmet Cemil'in şiirde benimsediği anlayış da, yukarıda adı geçen Divan şiirlerinden farklı değildi. Geleneksel olanın reddi öyle noktalara vardırılmıştır ki, kullanılan dilin bile terk edilmesi gündeme getirilebilmiştir. Ahmet Cemil de nesli gibi "yeni fikirler" için "yeni kelimelerin" lâzım olduğu kanaatindedir. Bu sebeple de sözlüklere sarılarak bir çok yeni kelimeyi gün ışığına çıkarmak istemiştir:

"Yeni fikirler için yeni kelimeler lâzım olduğuna musır idi. "Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçır" derdi, lügat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için kamus köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti! Kimisinin bir fikriyle tetabukuna, ba'zısının mevcudlarına rüçhanına, bir kısmının da yeniliğine kapılarak bunlara temellük etmek istedi. Kendi

kendisine, “Beni lügat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin. Kamusun havsalasına sığamayacak kadar garip lügatları bir yere toplayan eski zaman münsîleriyle benim yapacağım şey arasındaki san’at farkını elbette anlayanlar olur” (Uşaklıgil, 1942 : 141).

Şiir ve onun dili konusunda Ahmet Cemil’in sahip olduğu bu görüşler Servet-i Fünun şairlerinin de paylaştığı noktalara işaret eder. Şiir konusunda Ahmet Cemil’in gelenek ile çatışma içine girmesinin sebebi ise, onun Batı şiiri ile derin alakalar kurmasıdır. Geleneksel Osmanlı şiirini arkadaşı Hüseyin Nazmi ile şöyle bir gözden geçiren Ahmet Cemil; ne Fuzulî, ne Bâki, ne Nef’î’lerin eserlerini beğenir. Bunların hiçbirisi onların ruhlarını titretmemektedir. Bu sebeple eskiye ait ne varsa, eski şiiri andıran ne varsa yakılır (Uşaklıgil, 1942 : 43):

Böylece iki genç şair geleneksel yapıyı reddederek entelektüel bir kopuşun da içine girmiş olurlar. Gelenekten uzaklaşılınca sırtlarını dayamaları gereken bir yere ihtiyaçları vardır. Kendi aralarında yaptıkları bir program çerçevesinde Batı şiirinin tarihsel süreç içindeki aşamalarını beraberce inceleyen Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, ilk olarak Yunanlı şair Homeros’un İlyeda ve Odise destanları ile başlarlar. Yunan, Roma derken ortaçağ Batı şiirini hızla gözden geçirirken nihayet Goethe, Schiller, Milton, Yung, Byron, Hugo, Musset, Lamartine gibi şairlere kadar ulaşırlar. Artık, “ bu âlemin lezaizile mest olarak uzun pek uzun bir müddet kalmak lazım geleceği nazarında taayyün etti. O şiir ummanı içine daldılar” (Uşaklıgil, 1942 : 44).

Ahmet Cemil ve arkadaşının koydukları bu yeni edebi yol, aslında tüm alanda çözümlenme süreci devam eden koca imparatorluğun entelektüel alana yansıyan izdüşümlerinden başka bir şey değildi. *Mai ve Siyah*’da dile getirilen şeyler aslında “Edebiyat-ı Cedide” şairleri Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Hüseyin Siret’in pratiğe geçirdiği realitelerdi. Bu sebeptendir ki *Mai ve Siyah* romanı, genel anlamda Servet-i Fünun nesline hakim olan ruh durumları ve hayata bakış tarzlarını verdiği gibi; özelde de bu neslin şiir beyannamesini de sunmaktadır.

Ahmet Cemil'in okuduğu ve bu eserlerle derin duygusal ilişkilere girdiği Batılı şairlerin envanterinin verilmesi de konumuz açısından oldukça ilginç noktalara işaret etmektedir. Ahmet Cemil'in dikkatinin odağında olan bu şairler, bize aynı zamanda o devir aydınlarının Avrupa edebiyat akımlarını ne kadar yakından takip ettikleri gerçeğini de tüm açıklığı ile sunmaktadır. Ahmet Cemil bir seferinde arkadaşı, Hüseyin Nazmi'nin evinde geçirdiği bir gecede Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinde karşılaştığı eserler bize bu neslin Avrupa şiirini çok yakından izlediğini kanıtlamaktadır. Ahmet Cemil bu gece bütünü ile Fransız şiirinin devlerine ilgi duymaktadır:

“ Onun için Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesini hemen boşalttı : Lamartine'den, Hugo'dan, Musset'den sonra gelenleri; bütün parnasien'leri, synboslite'leri, décadent'ları Süleymaniye'de küçük mesa'i hüccesine taşıdı; Heredia ile, Théodore de Banville ile başlayan zümre'i şua'ra, sonra Prudhomme'lar, Coppè'ler, Harancurt'lar, Sylvestre'ler, Mendès'ler; daha sonra Paul Verlaine'in tahmî dehasile yetişenler, velhasıl gençler tâbi'i Lemerre'in kitap fihristini dolduran yüzlerce cildler takım takım elinden geçti. Bunları okudukça yarım asırlık zaman içinde Verlaine'e kadar şiir fikrinin kesbettiği inceliklere, tasvir ve ifade sanatının vasil olduğu rikkate hayret etti; bir vakitler mini mini penceresinin kenarında cehren fakat komşulara iştirtirmekten ihtirazen okuyarak mest olduğu temaşaları, “bir feriştenin sükûtunu”, “geceleri”, şimdi birer kelime ile hiçiye mahkum ediyor, Hugo'yu, “Gözlerinde eşya ve hakayıkı büyüten bir cam varmış” hükmile hakikatin fevkinde buluyor, Lamartine için “ o kadar şiirle yüklenmiş ki ezilmiş”, Musset için “aşık, şair, fakat çocuk” diyordu”^(*) (Uşaklıgil, 1942 : 140-141).

(*) “Mai ve Siyah” romanında Ahmet Cemil'in şiir dünyasını süsleyen Batılı şairler aslında Halit Ziya Bey'in Batı edebiyatına olan derin hayranlığının birer numunesidir. Bir ara Darülfünun'da Batı Edebiyatına ilişkin dersler vermiş olan Halit Ziya Bey'in Batı edebiyatına vukufiyeti bugün için bile aşılabilmiş olduğu şüphelidir. Zeynep Kerman'ın “Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar” isimli çalışmasında Halit Ziya'nın Batı edebiyatına ilişkin derin bilgisi olduğu ifade edilmektedir. Üstadın, roman sanatının bizde ve Batıda gelişimini incelediği “Hikaye” (1891) adlı kitabından başka, kısım kısım Batı edebiyatını ele aldığı kitapları da bulunmaktadır. Bunların adları da şöyledir: Yunan Tarih-i Edebiyatı (1915-1916), Tarih-i Edebiyat-ı Garbiye: İspanyol Edebiyatı (1913), Tarih-i Edebiyat-ı Garbiyeden Fransız Edebiyatı Dersleri (1911), Alman Edebiyat Tarihi (1912). (Bkz. Zeynep Kerman, “Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar”, sh.23-40, Atatürk Kültür, Dil Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, say. 105, Ankara, 1995) Bu çalışmalardan başka Halit Ziya'nın Cumhuriyet Döneminde yayınladığı “Sanata Dair IV”de yazar, Batı edebiyatı zincirine İngiliz şairlerini de dahil etmiştir.

Halit Ziya Bey'in başka kimi romanlarında da şiire atıfta bulunulsa da, roman bireylerinin ne tür şiirden hoşlandıkları hakkında etraflı bilgi verilmez. Yine yazarın "Bir Ölünün Defteri" adlı romanında Nigar ve Vecdi şiirinden hoşlanan roman bireyleri olarak takdim olunurlar (Uşaklıgil, 1311 : 71).

Mehmet Rauf'un romanlarında da roman kahramanları yer yer tercih ettikleri şiir türü ve hayran oldukları şairler hakkında bilgi verirler. Bu roman bireyleri de tıpkı Ahmet Cemil'in tercihinde olduğu gibi Batılı şairlere hayrandırlar. "Genç Kız Kalbi" romanının şair kahramanı Behiç Bey ve Pervin, şiirden hoşlanan bireyleridir. Pervin, yaşadığı toplumdaki şikayetçi olurken buna sebep olarak ileriye sürdüğü gerekçelerden birisi de edebiyat ve şiirle uğraşan hassas ruhunun yaşadığı topluma uyum sağlamaması olarak gösterir: "Demek ki hassas ve derin bir ruh benim gibi uzun süreler böyle edebiyat sayesinde şiir ve hülya ile tegaddi eder de sonra bu kadar adi bir muhite düşerse tabii ve cebri bir surette adem-i itilaf peyda oluyor ve bu adem-i itilaf kadar ruhu tahrip eden başka bir şey olamaz" (Rauf, 1925 : 29).

Yine aynı romanın şair roman bireyi Behiç Bey de, Batılı şairler arasındaki tercihini şöyle belirtir: "En çok sevdiğim şairler ise Baudlaire, Syonperen, Hayne, Leopardi, Danunçivi imiş. Bunlar ve bunların eserleri hakkında uzun uzun nakl ettiği şeylerle beni bütün bütün meftun etti" (Rauf, 1925 : 107).

Rauf'un "Menekşe" romanının edebiyatla ilgili olan kahramanı Bülend ise, İngiliz şairi Shelly hayranıdır. Bir diyalog esnasında bu hayranlığını şöyle ifade eder: "Evet Matmazel... O benim şairimdir... Çünkü, bütün âlem-i şiir'de onun kadar ulvi, onun kadar esîri başka bir muharrir olamaz; Almanların Goethe ve Haine'si, İtalyanların Leopardi'si, Rusların Puşkin'i, Fransızların Lamartine'si, Musset'si, Viyni'bi bir araya gelseler Shelly kadar esîri, Shelly kadar mütefekkir bir şair peyda edemezler... Ve bunda mübalağa etmediğimi de unutmamanızı rica ederim... O kadar derin, o kadar felsefi, aynı zamanda o kadar şairane eserleri vardır ki... Yeganedir! Zaten ona İngiliz edebiyatında "Şairlerin Şairi" derler... Halbuki, değil yalnız İngiliz edebiyatının, bütün cihan şiirinin en büyük, en celil bir şairi olan Shelly, zamanında memleketinde ne iftiralara, ne ithamlara

maruz kalmadı; ahlaksız, dinsiz diye vatanından tard olundu, hatta çocukları kendisine teslim edilmemek istendi” (Rauf, 1331 : 27-28).

Bu romanların dışında yine çeşitli Servet-i Fünun romanlarında şiir bir yan tema olarak karşımıza çıkar. Mehmet Rauf’un “*Menekşe*” romanında Matmazel Violet müstear adlı Türk kıızı, “*Karanfil ve Yasemin*” romanında Yezdan, Pervin, Samim de Batılı şair ve yazarları çok yakından takip eden roman bireyleri olarak tanıtılırlar.

Romanlarda karşılaştığımız resim sanatına ^(*) ilişkin örnekler ise oldukça sınırlıdır. II.Mahmud’un “Tasfir-i Hümayun”unu Devlet dairelerine astırmasından neredeyse bir asır geçmesine rağmen, resime ilgi zayıf bir noktada kalmıştır. Servet-i Fünun romanlarında da bu kısırlık gözlenebilmektedir.

Mehmet Rauf’un “*Karanfil ve Yasemin*” romanında Batılı ressamın eserlerini evinde bulunduran roman bireyleri ile karşılaşıyoruz. Üstelik bu resimlerin ressamlar tarafından kişiye özel imzalandığı da belirtilmektedir. Batılı hayat anlayışını her şeyi ile benimsemiş Samim, sevgilisi Pervin’e, evini gezdirirken duvarları süsleyen Batılı resim üstadlarının eserlerini inceleme fırsatı bulur:

“ Yatak odasından çıktıkları vakit Pervin, resimleri tetkike koyuldu. Bunlar Samim’in Garp üstadlarının en yüksek sanat numunelerim olarak telakki ettiği en manalı tabloların bizzat ressamlar tarafından suret-i mahsusada imza edilmiş fotogravürleri idi. Birisi İngiliz ressamı Markos Stan’ın “Aşk İçinde” ünvanlı tablosu idi. On sekizinci asır İngiliz hayatına ait bir aşk levhasını gösteriyordu. (...) Diğeri, resamlardan Kovalski’nin “Kış Gecesi” ismindeki levhası idi... Samim bu levhayı, bilhassa yaptırılmış çerçevesiyle Berlin’de satın almıştı. (...) Dördüncü resim, Fransız ressamı Eçevrin’in “Sirkeci” ünvanlı pek meşhur levhası idi” (Rauf, 1340 : 327-329).

Güzel sanatların heykel şubesine ise resim sanatından daha az rastlıyoruz romanlarda. Yine Rauf’un “*Karanfil ve Yasemin*” romanında Nevhiz’in evini süsleyen heykelleri

(*) Resim sanatının Türkiye’de gelişimi için bakınız, Ertan Eğribel, “Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri”. Sarmal Yayınları. İstanbul. 1994.

görmekteyiz. Ancak bu heykeller daha çok Batılı müzisyenlere aittirler. Nevhiz'in müzik odasında bütün bestekarların “ufaklı”, “büyükü” “çerçeveli” heykelleri bulunmaktadır. Piyanosunun bir yanında Mozart, öte yanında ise Beethoven'in heykelleri durmaktadır (Rauf, 1340 : 240).

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun romancılarının anladıkları anlamda sanat olgusu, Batılı olan ile belli bir ayniyet taşımaktadır. Dökümünü yapmaya çalıştığımız bir çok romanda roman kişileri, yaşadıkları devir itibari ile oldukça ileri olarak addedilebilecek derecede Batı sanatlarına vâkıf olarak gösterilmekte, geleneksel çizgide bir sanat anlayışına yakın roman bireylerine neredeyse hiç rastlanmamaktadır. Geleneksel sanat anlayışı ile hemen her romanda bir hesaplaşma açık gizli sürmektedir. “*Mai ve Siyah*” romanında Halit Ziya'nın eski Türk şiirini çağdaştırma çabaları, yine Halit Ziya ve M.Rauf'un çeşitli romanlarında müzik alanında da kendisini göstermiştir. Toplum hayatında hâlâ geçerliliğini korumakta olan Türk musikisine uygulanan ambargo, bu romancıların yaşadıkları toplum yapısı ile olan iç çekişme ve çatışmalarının birer ürünü olarak değerlendirilebilir. Beethoven, Mozart, Wagner, Chopin, Schubert, Tchaikowsky, Brahms gibi müzisyenlere verilen abartılı yerlere oranla geleneksel Türk musikisinin hemen hiç gözönüne alınmaması, bu musikiye ait üstadların hiçbirisinin ismine dahi rastlanmaması, dahası “alaturka” yaftası altında tezyif edilmeleri bu romanların sanat boyutu ile toplumsal değişmeye vermek istedikleri yönün bir sonucu olarak değerlendirilmelidir.

4.2. Eğitim Kurumu

Servet-i Fünun neslinin Batılı tarzda eğitim veren okul ve kurumların içinde yetiştiğini daha önce ifade etmiştik. Gerçekten de bu nesli kendilerinden önce gelen Tanzimat kuşağından ayıran en önemli farklılaşma noktası, bu neslin Batı terbiye ve eğitimine uygun koşullarda yetişmiş olmalarıdır.

Bilindiği gibi geleneksel Osmanlı eğitim sistemi “medreseler” ve saray mektebi olan “Enderun” çatısı altında örgütlenmiş bulunuyordu. Ancak devletin bilinçli tercihi olan Batılılaşma ile bu eğitim kurumlarının varlıkları ortadan kaldırılmadan, bu kurumlardan tamamen bağımsız eğitim örgütlenmelerine gidilerek eğitim alanında da bir ikilik ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti'nin çözüme sürecinin daha çok askeri alanlarda göze çarpması sebebiyle ilk Batılı tarz eğitim veren kurumlar askeri bir karakter taşımaktadır. Daha 1773’de “*Mühendishane-i Bahr-i Hümayun*”; 1796’da da “*Mühendishane-i Berr-i Hümayun*” mektepleri açılarak, ülkeye ilk Batılı tarz eğitim kurumları, askeri maksatlar için girilmiş oluyordu. Sultan II.Mahmud’un 1826’da “*Yeniçeri Ocağı*”nı kaldırması ile Batılı tarza yönelik atılımların hızı daha da artar. 1827’de kurulan “*Mekteb-i Tıbbiyye*” ile, eğitim alanında başgösteren Batılılaşma eğilimleri sivil alanlara da sirayet etmeye başlar.

Tüm bu eğitim kurumları birbiri ardı sıra açılırken Devletin geleneksel kurumları da sessizce hayatıyetlerine devam etmektedirler. Bu çifte gerçekli yapıdan uzaklaşabilen tek kurum askeriyedir. 1826’da Devletin kendi ordularını devre dışı bırakarak radikal bir biçimde Batılı tarzda talim yapan ordu anlayışına ulaşılması sonucu ordu da bu ikiliklere 1826’dan sonra şahit olunmamıştır. Oysaki sivil alanlarda ikili karakter önemli çelişki ve çatışmaların kaynağı olmuştur. Bu çelişki ve uyumsuzlukları Niyazi Berkes şu şekilde yorumlamaktadır:

“Çifte yanlı eğitimin yetiştirdiği kişiler arasında görüş ve özlem çatışıklıkları daha sonraki dönemlerde artmıştır. Bu, bugün Batı uygarlığında tartışılan “*kuşaklar arası boşluk*” olayından daha karmaşık bir olaydır. Boşluk sadece büyük babaların, babaların ve oğulların kuşakları arasında boşluk değil; halk ile okumuş arasında; dinci ile Batıcı arasında; cahil ile aydın arasındaki boşluktur ve bu boşluklar üç kuşakta bulunan, birden fazla sınıf ve meslekten olan kişiler arasında da olabilir” (Berkes, Tarihsiz : 202).

Berkes’in ifade ettiği bu “*kültürel boşluk*” Tanzimat yıllarında daha da hız kazanarak devam eder. 1839 ile başlayan devrede Bâb-ı Âli’nin ağırlığı hissedilmektedir. Devlet işleri için Batı dillerini bilen görevlilere ihtiyaç duyan Devlet’in 1832’de kurduğu

“*Bâb-ı Âli Tercüme Odası*”, 1839’dan sonra adeta bir eğitim kurumu havası almaya başlamış, devrin önemli Devlet adamlarının yetişmesinde bu kurum önemli vazifeler icra etmiştir. Tanzimat Döneminin Âli, Fuad, Safvet Paşa’larını yetiştiren bu kurum, sadece yeni yetişenlere yabancı dil öğretmekle kalmamış, aynı zamanda yeni bir dünya görüşünün, yeni bir siyasi idealin geliştiği bir merkez, bir ekol haline gelmiştir. Abdülaziz devrinde hızlanan fikir hayatının sebepleri arasında bu kalemin büyük hissesi vardır (Tanpınar, 1988 : 143). Türk aydınının “doğum odası” olarak da nitelendirilen bu kurumun benzeri başka örgütlenmelere de tanık olunmaktadır (Küçük, 1990 : 494). Tanzimat döneminde eğitim alanında önemli atılımlara tanık olunmaktadır. Rüştüyerler, idadiler, sultaniler ve mekteb-i mülkiye adları ile anılan bu yeni eğitim kurumları içinde özellikle bir tanesi Türk eğitim tarihi açısından da, Türk modernleşmesi açısından da önemlidir. Bu kurum “*Mekteb-i Sultani*” daha bilinen ismi ile “*Galatasaray Sultani*”dir. Tevfik Fikret’in “Doğunun Batı ufkuna açılan ilk penceresi” olarak gördüğü okul’un açılış gayesi de oldukça anlamlıdır (Sakaoğlu, 1985 : 88). Lise, o devir Osmanlı Devleti’nin resmi Batılılaşma tezi doğrultusunda Fransızca eğitim verecektir. Fransız liselerinden model alınan Sultani’de Fransızlar da hakim konumda bulunmaktadırlar: “Direktörü ve öğretim üyelerinin çoğu Fransız olan ve Müslüman, Rum, Ermeni, Musevi öğrencileri Fransız dili ve kültürü içinde birbirine yakınlaştıracak, Osmanlılaştıracak bir çevre amaçlanmaktadır. Bunun, Tanzimat’ın batılılaşma yanlısı olan devlet adamları açısından önemi, Avrupa uygarlığını tanıtmaya, ayrı dinlere mensup olan “millet”ler arasında Fransa uydusu bir Osmanlılık birliğini besleme amacına yarayacak bir müessese olmasıydı” (Berkes, Tarihsiz : 238).

Sultan II. Abdülhamid devri eğitim faaliyetleri de bir bakıma kendisinden önceki devirde yürürlüğe konan kurumların taşraya doğru genişleyerek her köşeye ulaşılması anlamına gelmiştir. “Böylece Tanzimatçıların İstanbul’u hedef alan maârifçiliği terk edilmiştir” (Kodaman, 1991 : 164).

Böylece Osmanlı Devleti’nin son çeyrek yüzyılına girilirken geleneksel eğitim kurumları yerlerini yeni olanlara bırakmış oluyordular .

İnceleme konumuzu oluşturan Servet-i Fünun romanlarını eğitim noktayı nazarından incelemeden önce bu romanların yazarlarının eğitim durumlarına bir göz atmak bu romanlarda karşılaştığımız roman bireylerinin eğitim durumlarını anlamak bakımından oldukça faydalı olacaktır.

Genel olarak bakıldığında Servet-i Fünun nesli yazarları daha çocuk yaşta Batı kültürünü veren kurumların içinde yetişmişlerdir. Servet-i Fünun edebiyatının kurucusu olan Tevfik Fikret yukarıda sözünü ettiğimiz “*Galatasaray Sultanisi*”nden mezundur. Cenap Şehabettin ise “*Tıbbiye Mektebi*” mezunu olup ihtisasını Paris’te tamamlamıştır. Halit Ziya ise, öğrenimini İzmir’de *Mechitarist* rahiplerinin idare ettiği okulda yapmış, oldukça iyi hocalardan ders görmüştür. Genç yaşta öğrendiği Fransızca ve İtalyanca ile İzmir’in kozmopolit çevrelerine girme imkanını bulan Halit Ziya, Reji idaresinde ve yabancı bankalarda yaptığı memuriyetler ile eğitimini tamamlamıştır (Kaplan, 1988 : 221). Hüseyin Cahid ise idadi eğitiminin ardından *Mekteb-i Mülkiye*’ye girmiş ve Batı kültür ve uygarlığına ilişkin bilgilerini bu okulda okuduğu yıllarda elde etmiştir (Yalçın, 1975 : 59-61). Oldukça çok sayıda roman ve hikayeleri ile Servet-i Fünun edebiyatına adını yazdıran Mehmet Rauf ise *Rüşdiye* eğitiminden sonra Heybeliada “*Bahriye Mektebi*”nden mezun olur (Törenek, 1993 : 3).

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun romancılarının aldıkları eğitim, kendilerinden önceki nesil romancılarında önemli ölçüde ayrılmaktadır. Tanzimat sonrası eser veren romancıların düzenli bir eğitim kurumundan geçmemiş olmaları ve daha çok geleneksel yapılar içinde, çoğu kez kendi kendilerini yetiştirmelerine, kendi özel gayretleri ile yabancı dil öğrenmelerine nisbetle bu nesil, Devletin Batılı tarz ve anlayışta eğitim veren kurumlarından mezun olmaları onların kültürel anlamda toplumdan kopmalarını hazırlamıştır. Tanzimat yazarlarının zihinsel anlamda kafaları teşekkül ettikten sonra Batıya açılmalarına karşılık, Servet-i Fünun nesli çocuk yaşta aldıkları eğitim ile Batı dünyasına açık bir zihinsel sürece sahiptirler. Böyle olunca bu yazarların eserlerinde idealize edilen eğitim tarzı da Batılı eğitimden ibaret olacaktır. Servet-i Fünun romancıları modern kültür ve yaşamın çeşitli unsurlarını romanları ile tanıtmaya çabasına paralel olarak, roman kahramanları için de Batılı tarzda eğitim ve öğretim veren kurumları

benimsemişlerdir. Bu sebeple hemen hiçbir romanda “eski” tarz eğitim veren okullara ilişkin bir bilgiye rastlanmaz. Roman kişileri çoğu kez Batılı tarzda eğitim veren okullarda veya yabancıların denetimindeki okullarda yetişirler. Bunun doğal bir sonucu olarak da yaşadıkları toplumun gerçekleri ile aldıkları eğitimin gerçekleri arasında derin bir çatışma yaşanır.

Servet-i Fünun ekolünün en önemli romancısı Halit Ziya'nın romanlarında karşılaştığımız roman kişileri ile yazarının eğitim tercihi arasında önemli bağlantılar bulunmaktadır. Batılı tarzda oldukça iyi bir öğretim görmüş Halit Ziya'nın roman kişileri de çoğunlukla iyi bir öğrenim görmüş bireylerden oluşmaktadır. Halit Ziya Bey'in tercihi doktorluk, şairlik, mülkiye mezunluğu gibi zamanın en iyi eğitimini gerektiren alanlarda yoğunlaşmaktadır.

Halit Ziya'nın İzmir'de yazdığı *Nemide* romanının genç delikanlısı Nail İstanbul'da başladığı eğitimini Paris'te tamamlayarak doktor çıkar. Onun bu öğretimi almasında amcası etkili olmuştur. Amca Şevket Bey'e göre “insanlığın en çok faydalandığı fen hekimliktir” (Uşaklıgil, 1984 : 35). Romanda ne tür bir eğitim aldığı belirtilmeyen Şevket Bey ise algılayış ve kavrayış ile Batılı hayat tarzına yakın bir kişi profili çizmektedir. Şevket Bey, kızı Nemide için de özel derslerle devrine göre iyi bir eğitim verdirmeye çaba gösterir. Kızı için özel hocalar, binicilikten tutun da musikiye kadar birçok alanlarda dersler vermektedirler.

Yazarın İzmir eserlerinden *Bir Ölünün Defteri* romanının gençleri Vecdi ve Hüsam, Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) mezunudurlar (Uşaklıgil, 1311 : 10). Sultanideki eğitimlerinin akabinde Hüsam, edebiyat ve yazarlık ile uğraşırken, Vecdi Tıbbiye'de eğitimine devam ederek doktor olur. Zaten Vecdi'nin babası da doktordur. Romanın genç kız kahramanı Nigar'ın eğitiminden söz açılmasa da Nigar'ın ilgi duyduğu entelektüel alanlar, onun da özel bir öğretimden geçtiği izlenimi uyandırmaktadır. O da daha çok Hüsam gibi edebiyat ile ilgili olmaya çalışır (Uşaklıgil, 1311 : 45).

Halit Ziya'nın İstanbul'da yazdığı romanlarda da tercihi Batılı tarzda eğitim veren okullar lehinedir. *Mai ve Siyah* romanının hayalperest genci Ahmet Cemil'in aldığı eğitim

hakkında detaylı bilgi veriliyor. Ahmet Cemil devrinin tüm çocukları gibi eğitim ve öğretimine sübyan mektebinde başlar. Burada verilen eğitimi yazar etraflıca analiz eder: “Çocuklar hep kürsülerin üstünde sallana sallana yarı sesle derslerini tekrar ediyorlardı. Oda’nın içinde bir uğultu vardı” (Uşaklıgil, 1942 : 31). Ahmet Cemil’in bu mektepde gördüğü eğitimi aniden kesilir. Çünkü bir hocasının kendisini dövmesine sinirlenen babası, onu bu okuldan alır ve çocuğunu *Askeri Rüştiye*’ye yazdırır. Rüştiye’den sonra da Ahmet Cemil *Mekteb-i Mülkiyet*’ye girer. Ahmet Cemil, ideallerini paylaşan Hüseyin Nazmi ile bu okulda tanışır.

Yine *Mai ve Siyah*’da iyi aile reisi olarak tanıtılan Ahmet Cemil’in babası da dava vekili (avukat)dir. Devrine göre oldukça ileri görüşlü bir baba olan bu adam, Ahmet Cemil’in eğitimine dikkat ettiği kadar, kızı İkbâl’i de okutmak istegindedir. Ancak o devir için bu mümkün görünmemektedir (Uşaklıgil, 1942 : 88). Ahmet Cemil’in ilgi duyduğu genç kız Lamia ise örgün bir eğitim kurumuna devam etmemekle birlikte özel derslerle hayata hazırlanmaktadır. Batı müziği ve Fransızca gibi alanlarda ders alan Lamia, o devir zengin sınıfa mensup genç kızlara bir nümune gibidir.

Halit Ziya’nın İstanbul’da kaleme aldığı ikinci romanı olan *Aşk-ı Memnu*’da da roman kişileri, aldıkları Batılı eğitim ile ön plana çıkarlar. Romanın ideal genç kız tipi olan Nihal, tüm varlıklı aile çocukları gibi özel ev eğitimi ile yetiştirilmektedir. Nihal’in iyi bir eğitim alması için babası Adnan Bey elinden geleni yapmaktadır. O devrin moda uygulaması olan yabancı mürebbiye ile çocukların yetiştirilmesi anlayışı *Aşk-ı Memnu* romanında da karşımıza çıkıyor. Adnan Bey, kızı için birçok arayıştan sonra asil bir Fransız’ı mürebbiye olarak evine getirir. Mlle de Courton adında bu yaşlı kız, Nihal’in hemen bütün eğitim ve öğretimini üstlenir. Fransızca dersleri ve piyano eğitimine paralel olarak, Batı adâb-ı muâşeretini aktarma vazifesi bu Fransız mürebbiyeye aittir. Genç kızın ne okuyacağı, ne zaman yatıp, ne zaman kalkacağı, nerelere gezmeye çıkılacağına varan bir alanda Matmazel vazifelidir (Uşaklıgil, 1939 : 63). Adnan Bey’in diğer çocuğu Bülend de çocukluğunun ilk bölümünde Mlle de Courton tarafından yetiştirilse de bir zaman sonra yatılı olarak okuyacağı *Mekteb-i Sultani*’ye verilir.

Romanda ifsad edici bir rol üstlenen Behlül de zamanın en önemli eğitim kurumu olan Mekteb-i Sultani (Galatarasay Lisesi) mezunudur. Hayata ilişkin bütün bilgilerini bu okulda geçirdiği yıllara borçludur. Mektepte yatılı olarak okuması, Behlül'ün verilen Batılı eğitimi dengeleyecek bir aile ortamından mahrum olması onu büsbütün toplum köksüzü bir kişi haline getirmiştir (Uşaklıgil, 1939 : 87). Romanın orta yaşlı kuşağına mensup bir kişisi olan Adnan Bey'in aldığı eğitimden bahsedilmemekle birlikte bu adam, Tanzimat'ın getirdiği yeni insan modelini benimsemiş, Batıya açık, ileri görüşlü bir Osmanlı beyefendisi profili çizmektedir. Adnan Bey'in genç karısı Bihter ise doğru dürüst bir eğitimden geçmemiştir. Biraz el yordamıyla, biraz sürdürülen sosyal ilişkilerin aracılığı ile edinilmiş bilgilerden ibarettir Bihter'in bildikleri: "Bihter de, hemen her şeyden bir parça bilirdi: Mecmûaları karıştırarak, hikayeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkanlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan tedarik olunan hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icab ederse gayet vekar ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş udu ile pek güzel refakat eder idi" (Uşaklıgil, 1939 : 30).

Yazar'ın *Aşk-ı Memnu*'dan sonra yazdığı *Kırık Hayatlar* romanında da ideal eğitim konusundaki tercihini açığa koyar. *Kırık Hayatlar* romanının ana kişisi Ömer Behiç Tıbbiye Mektebi'nden birincilikle mezun olup, ihtisas için Paris'e gönderilmiştir. Ömer Behiç'in arkadaşı Bekir Servet de Tıbbiye mezunu bir doktordur. Romanın diğer şahıslar kadrosunun eğitim durumundan ise fazla bilgi verilmemiştir.

Halit Ziya'nın son büyük romanı olan *Nesl-i Ahir*'de yazar, eğitim sorununa daha detaylı bir biçimde yaklaşmaktadır. Türk eğitimi karşısında her gün biraz daha ilerleme kaydeden yabancı eğitim kurumları ve bu kurumların mezunu gençlerin ikbal bulması meselesine dikkatler çekilmektedir. Romanda bu konu ile ilgili şu ifadelere rastlıyoruz:

"Eğitiminde gittikçe ilkel dönemlere yönelen bir gerileyiş. Sivas'ta, Harput'ta Amerikan misyonerleri bize yaman dersler verirken, biz burada çocuklarımızı verecek bir Türk okulu bulamayız. İşte on beş gündür üçümüz de bundan başka ne görebildik?" (Uşaklıgil, 1990 : 1670).

Yine bu ifadeleri destekleyen bir başka açıklama ile daha karşılaşıyoruz romanda. Yazar bu okulların Türk toplumu üzerindeki derin etkilerine dikkatleri çekiyor: “ Nemse pastanesinin önünde, daha sonra yukarıda yokuşun başındaki Alman postanesinin köşesinde, beride Fransız postanesinde çantaların gelmesini bekleyen çocuklar, gençler küme küme duruyorlardı.

Bunlar daha dün Robert Kolej’den, Fransisken’lerden, Sen Benuva’dan -özellikle Karaköy’ü, Sultanhamamı’nı, Bahçekapısı’nı, Hocapaşa’yı- kaplamış olan Alman uyruklularının her yıl kentin çalışma alanlarına takım takım taze güçler yetiştiren Burgeşüğe’den diploma almış çocuklardı. Kimi bir tüccarın yanına, kimi bir banker yazıcılığına, biri bir komisyoncunun katipliğine, öteki bir simsar çırağına girerek, bu başlangıcı aşağılık bir şey saymayarak, hayata böyle çalışma, ortamı üzerinden girmeyi bir kişisel onur meselesi haline koymaya gerek görmeyerek geçim kavgası denilen savaş alanına atılmışlardı” (Uşaklıgil, 1990 : 277).

Nesl-i Ahir’de karşılaştığımız roman kişilerinin eğitim durumlarına gelince; oldukça aydın bir sınıfla karşılaşırız. Romanın orta yaş kuşağına mensup karakteri Süleyman Nüzhet aristokrat bir aileden gelmektedir. Bu adam “küçük yaşından başlayarak, Fransa’dan özel olarak getirilmiş bir mürebbiyece eğitilmiş” gençliğinde Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi)ye devam etmiş, akabinde eğitimini Paris’te “Condorce Lisesi”nde tamamlamıştır. Bu eğitiminin gereği olarak Madrid, Petersburg, Viyana, Berlin, Paris gibi çeşitli Avrupa şehirlerinde memurluk, müsteşarlık görevinde bulunmuştur (Uşaklıgil, 1990 : 29).

Romanın bir diğer önemli karakteri de idealist genç İrfan’dır. Babası bir subay olan İrfan da iyi bir eğitim almıştır. İrfan, Kadıköy’deki bir Fransız Lisesi’nden mezun olduktan sonra eğitimine Fransa’da müzik tahsiliyle devam etmiştir. Doğrusu bu, yaşanan devir itibarıyla oldukça ileri sayılabilecek bir adımdır (Uşaklıgil, 1990 : 33). Oldukça geniş bir şahıslar kadrosuna sahip olan *Nesl-i Ahir* romanında sözü geçen Gıyas Bey, Daniş Bey Mekteb-i Sultani’de eğitim görmüşlerdir. Sahir ise Batıyı çok yakından takip eden. İngilizce ve Fransızca’ya derinden vâkıf bir aydındır (Uşaklıgil, 1990 : 69). İbrahim Rıfka

isimli genç gazeteci ise Mekteb-i Sultani eğitimini Mekteb-i Hukuk ile ikmal etmiş, Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca bilen bir entellektüeldir. Tarih, sosyoloji, iktisat bilimleri onun başlıca çalışma alanlarını oluşturmaktadır (Uşaklıgil, 1990 : 118). Romanda adı geçen bayanlar da çok iyi bir eğitimden geçmiş kişilerdir. Mücella ve Seniye de bunlardandır. Her ikisi de küçük yaşlarından itibaren Fransız mürebbiyeler eliyle büyütülmüş, Binbirgece Masalları yerine Lafonten'den fabllar okuyarak okuma yazma öğrenmişlerdir. Aldıkları bu eğitim sonucudur ki her iki genç kız da yaşadıkları toplumun gerçeklerinden koparak Avrupa'ya gitmişler, orada türlü trajik maceralar yaşamışlardır (Uşaklıgil, 1990 : 51). Halit Ziya'nın romanlarında sıkça karşılaştığımız annesi küçük yaşta ölen genç kız tipine *Nesl-i Ahir*'de de rastlarız. Süleyman Nüzhet'in kızı Azra bu tipe uygun bir örnektir. Azra'nın aldığı eğitim de Batılı tarzdadır. Küçük yaşlardan itibaren Batılı kurumlarda büyüyen bu kız, bir İngiliz koleji mezunudur. Yazarın deyimi ile Azra, "... bütün beğendiklerinde, aldıklarında doğululuğun yaradılıştan gösteriş düşkünlüğüne büyük bir ılımlılık payı ekleyen *İngiliz eğitiminin etkisi* " altında bulunmaktadır (Uşaklıgil, 1990 : 140). Bu yabancı etkisi Azra üzerinde öylesine büyüktür ki, genç kız ana dili konusunda bir hayli güçlük çekmektedir. Anneannesi onun bu yetersizliğine dikkat çekmektedir (Uşaklıgil, 1990 : 217).

Belirtilen bu roman kişilerinin dışında *Nesl-i Ahir*'de daha başka roman bireylerinden de bahsedilir. Şadi Revnak Bey, Şakir, Muzaffer Behiç, Afif Seraceddin gibi aydın Türk gençleri ve beyefendileri de aldıkları iyi eğitim ile ön plana çıkarılmaktadırlar. Batı dillerine ve yaşama biçimine derinden vâkıf olan bu roman Halit Ziya'nın özlemini duyduğu bir nesildir.

Görüldüğü gibi, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında ortaya koyulan sosyal çevre nasıl zengin ve elit kesimin hayatına yöneliyorsa, entellektüel anlamda roman bireyleri de aydın bir kadro oluştururlar. Hemen bütün roman kahramanları iyi bir eğitim görmüş kişilerden oluşur. Doktor, şair, gazeteci, mülkiye mektebi mezunluğu, kolej eğitimi yazarın tercihinin odağında bulunmaktadır (Yener, 1959 : 46).

Mehmet Rauf'un romanlarında karşılaştığımız kişiler de Batılı tarz eğitim veren bir kuruma devam ederek kendileri için iyi bir gelecek edinmişlerdir. Aldıkları eğitim, onlara iyi meslekler sağlamanın yanında Batılı yaşama biçimini ve Batının tüm güzelliklerini de sunmaktadır. Kimi roman kişilerinin ne tür bir eğitimden geçtikleri detaylı bir biçimde verilme de, bu kişilerin ilgi duydukları konular, onların epeyce bir birikime sahip olmalarını gerektireceğinden bu kişilerin de eğitimlerinin iyi olduğuna hükmedilebilir.

Rauf'un ilk romanları arasında yer alan *Ferdâ-yı Garâm* romanının önemli kişileri Macid ve Sermed'in eğitim durumları detaylı olarak sunulmaz. Ancak, Macid'in İstanbul'da akrabalarının yanında tahsil için bırakıldığını öğreniyoruz. Sermed ise Miss Morgan adında bir İngiliz mürebbiye elinde yetiştirilmiş bir genç kız olarak tanıtılır bize. Genç kız, aldığı bu ev eğitimi sayesinde Batı kültürüne açık bir konuma gelir. Edebiyat, müzik alanlarında derin ilgileri gelişir genç kızın. Fransız romancıları Goncourt kardeşlerin romanlarından tutun da A.Daudet'in eserlerine kadar geniş bir repertuarda eserler okur.

Eylül romanında yer alan şahıslar da eğitim açısından esas itibariyle iki kısımda mütalâa edilebilir. Bir yanda Suad ve Necip'in temsil ettiği Batılı eğitim, öte yanda Beyefendi, Süreyya, Fatin, Hacer'in oluşturduğu Tanzimat zihniyetinin oluşturduğu kalemiye eğitimi. Necip, uzun bir tahsil devresinden sonra hayata atılan ve Batılı değerleri ve onun kültürünü derinden benimsemiş, Batı müziğine meftunane biçimde hayran bir bireydir. Bir bakıma Necip tam anlamı ile ideal bir Servet-i Fünun bireyidir. Suad da romanın bir diğer ideal kutbunda yer almaktadır. Nasıl bir eğitim gördüğü belirtilmemekle birlikte o da incelmış zevk ve kavrayışı ile Necip'in ortağı olabilecek tek roman kişisidir. Süreyya, Fatin tipleri ise o devir Osmanlı bürokrasisinde bolca bulunabilecek kalem efendileridirler. Derinlemesine bir birikimleri olmadığı gibi, romanda bayağı zevkleri ile de kınanırlar. Yazar, burada Batılı tarz dışında görülen eğitim ve yaşama biçimini bayağı bulmaktadır. Bu bayağılık da daha çok Süreyya'nın şahsında yerini bulacaktır (Rauf, 1993 : 179).

Genç Kız Kalbi romanında şair Behiç ve Pervin eğitimleri ile ön plana çıkan kişilerdir. Pervin, yaşanan devir itibariyle iyi bir eğitim almıştır. Oysa ki bu eğitime uygun bir ortama sahip değildir. Bu yönüyle Pervin, yaşadığı toplumu küçümseyen, kendine layık

görülen hayat tarzını bir kader olarak benimseyen bir kızdır. Anne ve babasının kendisine “kemal-i itina ile lisanlar, piyanolar” öğretmiş olmasının hiçbir anlamı olmadığı kanaatinde olan Pervin, istediği ve özlemine duyduğu bir sosyal çevreye kavuşamamanın ızdırabı içindedir (Rauf, 1925 : 33). Görüldüğü gibi Pervin aldığı eğitim ile realite arasında çelişkiler ve çatışmalar içinde yaşayan yeni kuşağı temsil etmektedir. Tüm değişme ve dönüşümlere rağmen toplum yapısı hâlâ geleneksel olan lehine ağır basmaktadır. Bu ise, zihinsel anlamda dönüşüm ve evrim geçirmiş kişiler için katlanılamaz bir durumdur. Romanda Pervin’in özlemine duyduğu toplum yapısını savunan bir diğer kişi de şair Behiç’dir. Çeşitli gazetelerde makaleleri ve şiirleri yayınlanan bu adam da, Pervin gibi yaşadığı toplumla örtüşmeyen bir eğitim görmüş, bu eğitimin sonucu olarak da yabancı bir epistemolojiye bağlanmıştır. Batı kültürü adına ortaya konulabilecek her şeyde derinlemesine bilgisi olan Behiç Bey, özellikle Batı müziği ve şiirine hayrandır (Rauf, 1925 : 107). Aldığı eğitim onu ne kadar yabancı bir kültüre bağladıysa o derece de yerli formlardan koparmış, bu kopukluk da onu kendi kültür ve medeniyetini *hiçliğe* mahkum eden bir çizgiye kadar götürülmüştür (Rauf, 1925 : 88). Görüldüğü kadarı ile, Behiç tipi bize bir aydınının aldığı eğitim aracılığı ile toplumdan ne derece kopabileceğinin somut bir örneğini sunulmaktadır.

Mehmet Rauf’un *Genç Kız Kalbi* romanındaki benzer roman kişilerine *Menekşe* adlı eserinde de karşılaşılmaktadır. *Genç Kız Kalbi*’ndeki Behiç-Pervin tipine karşılık bu romanda Bülend ve Matmazel Violet müstear isimli bir Türk kızı gündeme gelmiştir. Bülend Bey, tıpkı Behiç Bey gibi edebiyat ile ilgili birisidir. Ancak o, daha çok nesir ile uğraşmaktadır. Bülend Bey’in hangi eğitim kurumundan mezun olduğu belirtilmemekle birlikte ilgi duyduğu alanlar olan edebiyat ve sanat onun seçkin bir eğitimden geçmesini gerektirmektedir. Mehmet Rauf’un romanlarında sıklıkla karşılaştığımız tiplerden biri olan Bülend Bey de almış olduğu eğitim ile toplumundan kopmuştur. Batı kültürü ile kurduğu temas, onu kendi toplumunu küçümseyen bir noktaya götürmüştür. Kendi toplumu ile Avrupa arasında yaptığı kıyaslamalar Bülend’in kendi toplumunu ne derece hafife aldığı gösteren noktalarla doludur. Gerek Avrupa’nın ürettiği ürünler ve gerekse Avrupa’nın sahip olduğu ilmi başarıları gözönünde büyüyen Bülend Bey’e göre bu iki toplumu birbiri ile kıyaslamak bile doğru değildir. “Asırlardan beri ilim ve fen ile hırfet ve

sanaatle cilalanmış olan bir hey'et-i içtimaiye ile cehl ve zulmet içinde pıhtılanmış bir heyet-i içtimaiye arasında mukayese mümkün müdür?" (Rauf, 1331 : 19). Batılı olana böylesine bir bağlılık ve hayranlığın oluşmasının en temel nedeni kuşkusuz bu bireylerin almış oldukları eğitimidir. Onları bu zihinsel kavrayışa ulaştıran yaşadıkları toplumun gereçlerinden kopuk olarak sunulan eğitimidir. Bülend'e benzer bir yaklaşımı Matmazel Violet namlı Türk kızında da bulmaktayız. Kendisine uygun görülen isim bile, bu Türk kızının ne derece toplum köksüzü olduğuna işaret etmektedir. Edebiyat ve sanatla yakından ilgili olan bu kişiye göre bekleneceği gibi edebiyat da Batılıların yapabileceği bir şeydir. "Benim için ancak Avrupa ve bilhassa Fransız edebiyatından ve eserlerini sevdiğim ve tet'kik ettiğim muharrirler ise, o edebiyatların üstatları olan şair ve hikayenüvislerden ibaret kalmıştı" (Rauf, 1331 : 59-60). Erişilebilecek tüm güzellikleri Batılı olanlarla sınırlandıran bu anlayışın sonunda varacağı nokta kendi varlığından tiksinti duymak olacaktı. Matmazel Violet de öyle yapar: "Türklük'ten o kadar nefret ediyorum ki, inkılab'da gösterdikleri kahramanlıklar ile beraber manen onların daha asırlarca terbiye ve muarefeye muhtaç olduğunu görerek niçin manen ve medeniyetçe bu kadar *geri kalmış* atıl ve miskin bir millete mensup olduğumu kendi kendime kemal-i teellümle düşünürdüm" (Rauf, 1331 : 79). Sonuç olarak gerek Bülend Bey, gerek se Matmazel Violet aldıkları eğitim ile toplumlarına yabancılaşmış, ruhlarında derin aşağılık kompleksleri taşıyan kişilerdir.

Bu roman kişilerine benzer yapıda hayatı algılayan tiplere *Karanfil ve Yasemin* romanında da rastlarız. Hemen tamamı iyi derecede bir eğitim görmüş olan roman bireyleri için, aldıkları bu eğitim onlara Avrupalı mekanların kapılarını aralamıştır. Bu romanda karşılaştığımız hemen hiçbir roman kişisi aldıkları eğitim ile hayatlarını kazanan, geçimlerini sağlayan insanlar değildirler. Zaten doğuştan zengin olan bu kimseler için alınan eğitim, kibar bir hayat anlamına gelir. Romanın merkezi isimlerinden Samim de böyle bir gençtir. Oldukça aydın bir babası olduğu belirtilen Samim, "yaşamak için" para kazanmak ihtiyacında olmayacak kadar servete sahiptir. Ancak babası oğlunun hayatını kazanmaya ihtiyacı olmadığını söylerken onun eğitim görmesine de taraftardır. Çünkü "Fenni hayat öğrenmek" lüzumuna inanmaktadır. Bu gerekçe ile oğlunu *Galatasaray Lisesi*'ne verir. Düşünceli baba, Samim Liseyi bitirince de oğlunu doğruca Avrupa'ya

gönderir. Samim Avrupa'da "uzun uzun gezer": "Fransa, Almanya, İsviçre, İtalya, İngiltere... Bu memleketlerin bütün şehirlerinde aylarca ikamet ettim... Bunun için gezmek kelimesinin bütün manasıyla gezdim diyebilirim... Okumağa gelince, pek çok okudum... Esasen Mektepte gece gündüz ders kitapları kadar belki daha fazla edebiyatla meşgul oldum... Mektepten çıktığım zamandan beri ciddiyette biraz yükselmek üzere felsefeye, içtimaiyatı da merak ettim... Bunlara dair bir hayli eser okudum..." (Rauf, 1340 : 223).

Samim'in eğitim ve öğretimi hakkında yeterli bilgi edindikten sonra Samim'in metresi Nevhiz'in de boş bir kadın olmadığını öğreniyoruz. Zengin bir Nazır kızı olan Nevhiz'in, aldığı eğitim ve öğretim oldukça seçkin bir temele dayanmaktadır. Bir süs gibi büyütüldüğünü söyleyen Nevhiz'in gençlik yılları, musiki, resim gibi güzel sanatların en incelerine ait branşlarda aldığı derslerle geçmiştir. Örgün bir eğitime devam edip etmediği belirtilmeyen Nevhiz, edindiği bilgi birikiminden çok iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Nevhiz aldığı seçkin eğitim sonucu ulaştığı başarıları da şöyle anlatıyor romanda:

"Yirmi yaşına geldiğim vakit Fransızca, İngilizce okumadığım kitap kalmadı diyebilirim...Bütün şairleri, bütün romancıları... Hemşireme boş saatlerimizi hep okuduğum romanları münakaşa ile geçirirdik... Evvela, on sene evvel, on beş yaşında iken, amcam ve hemşireme bir Avrupa seferi yaptık... Harb-ı Umumiye kadar İngiltere'de, Fransa'da, İsviçre'de oturduk... Harb ilan edilince tabii mecburen İstanbul'a avdet ettik... İki sene süren bu ilk seyahat bugün düşünüyorum da duman arasında geçmiş gibi görünüyor... Avrupayı asıl mütarekeden sonraki seyahatimizde gördüm, tanıdım..." (Rauf, 1340 : 224).

Romanın olay örgüsü açısından bu iki kişinin dışında eğitim ve öğretimleri ile ön plana çıkan başka roman kişileri de bulunmaktadır. Sacide Hanım'ın kızı Hürrem de bize romanda aldığı iyi eğitimle tanıtılan bireyler arasındadır. Annesi Hürrem'i Samim'e şöyle takdim eder: "Kızım Hürrem, beyefendi, dedi. *Amerikanın en son danslarını bile kusursuz oynar. Arnavutköy Koleji'nden diploma ile bu sene çıktı. Kendisiyle görüşürseniz cahil ve ahmak bir şey olmadığını anlarsınız*" (Rauf, 1340 : 34). Bu

meziyetlerine ilave olarak Hürrem, aldığı parlak eğitim ile İngilizce ve Fransızca'yı da “*bülbül gibi şakıyacak*” derecede iyi bilmektedir (Rauf, 1340 : 42).

Ayrıca romanda Yezdan-Feriha kardeşler ve Pervin adlı genç kızlarında sahip oldukları seçkin hususiyetler sıralanarak onların da ne derece parlak bir eğitim almış olduklarına işaret olunur. Yezdan ve Feriha için şu ifadeler kullanılır:

“... Pertev'in tarifine göre yalnız nükte-perver, şık, zarif, müstesna olmakla kalmıyorlar, son senelerin en münevver, en müzehher bir Türk genç kızı nümunesi irae ediyorlardı. Mesela Yezdan mükemmel müzisyen denebilecek kadar musiki ile, bir edip kadar ecnebi edebiyatlarıyla iştilal etmiş idi” (Rauf, 1340 : 39).

Bu roman kişilerinin dışında, başka bireyler de iyi eğitim almış bir profil çizerler. Hemen hepsi Batılı dilleri kullanabilen, Avrupa görmüş, hatta Avrupa'dan ülkesine dönerken kendisinin değil de cenazesinin İstanbul'a geldiğini söyleyecek kadar toplumlarından kopuk insanlardır. Şeref, Pertev sözü edilen tipe uygun roman kahramanlarıdır (Rauf, 1340 : 287).

Rauf'un *Böğürtlen*, *Son Yıldız* isimli romanlarında da yukarıda ifade edilen tarzda eğitim almış roman kişileri ile karşılaşırız. *Böğürtlen* romanında Müjgan bir müddet İngilizlerin Sörlük Okulu'na devam etmiş, yine *Son Yıldız* romanında Perran, Sörlük ve High School'da eğitim görmüştür (Rauf, 1927 : 9). Yazarın son romanı *Halas*'ın önemli roman bireylerinden Nihat Kabataş Lisesi'nde başladığı eğitimini Harbiye'de tamamlamış bir subay, sevgilisi İclal ise Arnavutköy Kolejini bitirmiş iyi derecede İngilizce bilen bir subay kızıdır (Rauf, 1929 : 190).

Hüseyin Cahid'in “*Hayal İçinde*” romanının belli başlı roman kahramanları da o dönem Osmanlı eğitim kurumları içinde önemli bir yeri olan “Mekteb-i Mülkiye”de hayata kendilerini hazırlamaktadırlar.

Görüldüğü gibi *Servet-i Fünun* romanlarında karşımıza çıkan eğitim-öğretim anlayışı tam anlamı ile modern denilebilecek bir veche arz etmektedir. Eğitim imkanlarının sınırlı olduğu bir devirde bu durum oldukça önemli neticeler doğurmuştur. Bir yanda toplumsal işlevini sürdürmeye devam eden geleneksel eğitim kurumları, öte yanda ise modern tarzda eğitim veren okulların artan egemenliği. Toplum yaşamının her alanında tanık olduğumuz bu ikilik *Servet-i Fünun* romanlarında yerini tekçi bir yapıya bırakarak, geleneksel olana ilişkin bir tür karşı tavır alış belirginleşmeye başlamıştır. Bu karşı tavır alış eylemi de, geleneksel olanın aşağılanması, eleştirilmesi şeklinde olmaktan ziyade gelenekseli yokluğa mahkum ederek yapılmıştır.

4.3. Yabancı Dil

Osmanlı Devleti'nin zirve devirlerinde Batı dillerine duyulan ilgi, büyük ölçüde sınırlı çevrelerin elinde ve spesifik amaçlara uygun biçimde şekilleniyordu. Bir çok Batılı Devlet, daha 1450'li yıllardan itibaren Osmanlı başkentinde daimi elçilikler ve maslahatgüzarlar bulundurdukları halde Osmanlı Devleti, on sekizinci asrın sonlarına kadar Batılı ülkeler nezdinde daimi elçi bulundurma zarureti hissetmemiştir^(*). Batılı ülkeler ile olan diplomatik ilişkiler, durum ve şartların gerektirdiği şekilde geçici elçiler eli ile yürütülmüştür. Hal böyle olunca, Devletin Batı dillerini bilen geniş çaplı bir profesyoneller ordusuna ihtiyacı da sınırlı düzeyde kalmıştır^(**). Ancak, Devletin XVIII. yy başlarından itibaren geliştirdiği yeni siyaseti olan "Batıcılığa", Batı dillerine olan ilgiyi artırmıştır. Artık askeri alandan, diplomasiye, eğitimden sanata varan bir çizgide Batılı olanı kavrayabilmek için yabancı dil bilme zarureti geniş bir kabul görmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin yaşandığı devre kadar Devletin Batılılarla olan irtibatının

(*) Aslında bu tavrın ardında, Devletin kendi imkanları ile kendi gemisini yüzdürmesi anlayışı yatmaktadır. Kendi siyasetini gerçekleştirmede Batılı unsurlara yaslanma ihtiyacı hissetmemenin verdiği bir tekebbür duygusu, bir kendine olan öz güvenin de bunda payı büyüktü. Cemil Meriç'in değerlendirmeleri de bu eksende oluşuyor :

"... Osmanlının asırlarca Avrupa'ya ihtiyacı olmamıştı. Avrupa dili öğrenmek bir tenezzüldü, bir lekeleniştir. Tercümanları vardı Osmanlı'nın. Tercümanları yani uşakları. Avrupa manevi hisarların gediklerinden yurda yayıldıkça, Fransızca öğrenmek bir zaruret oldu. Bir zaruret-i elime" (Cemil Meriç, *Kırk Anbar*, sh.199, İstanbul 1980).

(**) Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*, Faik Reşit Unat, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1992.

sağlanması görevi daha çok Osmanlı tebası olan gayri müslim unsurlara, özellikle de Rumlara düşmektedir. Ancak Yunan isyanı ile Osmanlı'dan kopan Rumlar, artık Devletin mahrem yazışmalarında ve önemli konularda güvenilir olamazdı. Bu sebeple Devlet, kendi istediği ilişkileri yürütecek tercümanlara ihtiyaç hissetmekteydi. İşte bu gerekçe ile 1832'de "Tercüme Odası" kurulur. Bu oda, hem devlet işleri için yabancı dil bilen elemanlar yetiştirirken, entellektüel faaliyetlerin de odağı olmuş, Batılı anlamda aydın sınıfın ortaya çıkışında da önemli görevler ifa etmiştir (Tanpınar, 1988 : 143; Küçük, 1990 : 470). Devlet bürokrasisinde yer alacak yabancı dil bilen memurların yetişmesi için açılan bu kuruma paralel olarak açılan yeni okullarda da yabancı dil, eğitimin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. *Tıbbiye Mektebi* ve *Galatasaray Sultanisi* bu yeni tarz eğitim veren kurumların en meşhur olanlarıdır. Her ikisinde de eğitim dili Fransızca'dır. Galatasaray Sultanisi ile hemen hemen aynı yıllarda kurulan Amerikan Okulu *Robert Kolej* ve diğer azınlık okulları ile Batı dilleri, Osmanlı toplumunun her köşesine kadar ulaşabildi. Tanzimat döneminde açılan yeni okulların da müfredatlarında yabancı dil (o devir için Frenkçe Fransızca demektir daha çok) önemli bir yer tutmaktadır. Her ne kadar okulda verilen Fransızca eğitimi yeterli olmasa da, bu dile belli bir aşinalığı olan idealist gençler bir yolunu bulup bu melekelerini ilerletebiliyorlardı (Yalçın, 1975 : 36).

Bu ekseninde başlayan Yabancı dil hegemonyası bir zaman sonra Türk kültür çevrelerinde ve Türk aydın'ı nezdinde adeta olmazsa olmaz bir noktaya kadar gelmiştir. Artık bu dillere vukufiyet, o kişiyi toplum nezdinde hatırı sayılır bir konuma yükseltiyor, Devlet işlerinde görev alanlarına ise geniş imkanlar ve terfi edebilme şansını veriyordu. Cemil Meriç'in tabiri ile artık Türk aydınının ikinci dili Fransızca olmuştur (Meriç, 1980 : 200). Fransızca ve diğer Batı dillerinin hegemonyası öylesine yaygınlaşır ki, Devletin en önemli bilimsel kurumlarına üye olabilmek için bile bu diller şart koşulur. *Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye* bunlardan biridir (Küçük, 1990 : 472). Tanzimat devrinde açılan akademik içerikli kurumların ötesinde Maarif alanında yapılan ıslahatlarla birlikte yabancı dil, artık bir kaç kişinin malı olmaktan çıkmış, yeni okullar vasıtası ile Devletin geleceğini oluşturacak genç dimağlara kadar sirayet etmiştir. İşte Servet-i Fünun nesli de sözünü ettiğimiz genç beyinler arasında yer almaktadır. Selefleri Tanzimat nesline mensup aydınların, Tercüme Odası eksenli yabancı dil eğitimlerine görece bu nesil, düzenli lise

eğitimi ile daha çok erken yaşlarda Batı dillerine aşina olabilmişler, hatta kimisi bir kaç Batı dilini kullanır hale gelmiştir (Kaplan, 1995 : 34). Böyle olunca, bu neslin kültürel anlamda Batılı formlarla ilişkileri de daha doğrudan bir şekil almıştır. Onların yabancı dil bilgisine olan derin vukufiyetleri romanlarında da kolaylıkla gözlenebilmektedir. Tanzimat sonrası oluşmaya başlayan Türk romanının ilk örneklerinde karşılaşacağımız yaklaşım, Servet-i Fünun romancıları ile belli bir değişime uğramıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin "*Felâtn Bey ile Râkım Efendi*" romanında karşılaştığımız alafranga-züppe Felatun, Recaizâde Ekrem'in "*Araba Sevdası*" romanında Bihruz, Hüseyin Rahmi'nin çeşitli roman kişileri hep bize yabancı dil biliyormuş havası veren, ancak aslında gösteriş budalalarından başka bir şey olmayan kişiler olarak tanıtılmaktadırlar. Gerek Bihruz, gerek Felatun ve gerekse Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanının züppe tipi Meftun, aynı kalımsal özelliklere sahip olan roman bireyleridir. Her üçünde de, Fransızca'ya aşina olduklarını cümle aleme ifşa etmek, Fransızca bilmeyen kişilere Fransızca hitab edip yan ceplerinde adı dışarıdan okunacak şekilde bir Fransızca gazete koymak gibi türlü komikliklere rastlıyoruz^(*). Oysa ki Servet-i Fünun roman bireyleri, Batı dillerini biliyor görünen züppeler olmaktan öte, gerçekten bu dillere vukufiyetleri olan tiplerdir. Bu bilgilerinin de daha çok yeni bir dünyanın keşfinde kullanmak azmindedirler. Yabancı dil, onlara bambaşka bir alemin kapılarına ardına kadar açan ve bu pınardan bulduklarını kana kana içmelerine yarayan bir araç konumundadır. Öyle ki, Batı dilleri ile olan bu derin vukufiyetleri onların entelektüel anlamda toplumlarından kopmalarının en önemli sebepleri arasında gösterilebilir. Bu da, bu roman kişilerini yaşadıkları ortamdan koparan; onları, kendi ürettikleri fildişi kulelere hapseden bir fonksiyon icra etmiştir. Şimdi romanları toplumsal değişimin önemli bir unsuru olan yabancı dil açısından ele alalım.

Halit Ziya Uşaklıgil'in tüm romanlarında Batı dilleri ile ilişki içinde olan, bu dili iyi derecede kullanabilen roman bireyleri ile sıkça karşılaşırız.

Mai ve Siyah romanında Ahmet Cemil ve arkadaşı Hüseyin Nazmi, Mülkiye Mektebinde edindikleri Fransızca bilgileri ile ilgili oldukları şiir sanatında derinleşme fırsatı bulurlar.

(*) Bu tiplerin detaylı analizi için bakınız: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış*, İletişim Yay., İstanbul 1991 ve Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1990.

Batı edebiyatına ait eserleri gözden geçirmek için Fransızca onlar için vazgeçilmez önem arz eder. Ahmet Cemil, babasını kaybettikten sonra ailenin geçimini temin için özel ders vermenin ötesinde tercüme işleri ile de uğraşır (Uşaklıgil, 1942 : 59). *Mai ve Siyah* romanında Batı dillerini iyi derecede kullanabilen başka roman kahramanları ile de karşılaşırız. Sözgelimi Victor Hugo lakaplı Hasan Latif Bey, daima koltuğunun altında Fransızca, Almanca gazeteler taşıyan biri olarak takdim edilir (Uşaklıgil, 1942 : 207). Bu fertlerden başka Ahmet Şevki Bey, Beyoğlu batakhanelerindeki ecnebi kadınların peşinde koşuşturan Raci de Batı dillerine epeyce aşına kişilerdir.

Aşk-ı Memnu romanında da yabancı dil, roman kahramanlarının kültürel durumlarını tamamlayan yardımcı öğeler arasında sayılabilir. Adnan Bey, kızı Nihal, Behlül, Bihter Fransızca bilmektedirler. Tanzimat'ın bir varisi konumunda olan Adnan Bey'in nerede ve nasıl bu dili öğrendiği belirtilmezken kızı Nihal ve yeğeni Behlül'ün dil bilgilerinin kaynağından bahsedilir. Nihal'in hayatta karşılaştığı tüm güçlüklerin üstesinden gelirken ona yol göstericilik yapan mürebbiyesi Mlle de Courton kendisine doğal olarak Fransızca'yı da öğretmektedir. Matmazel aynı zamanda Nihal'in küçük kardeşi Bülend'e de Fransızca dersleri verir.

Romanın uçarı delikanlısı Behlül de Fransızca eğitim veren bir okul olan Galatasaray Sultanisi'nde yatılı olarak gördüğü eğitim sayesinde iyi derecede Fransızca bilmektedir. Ancak o, bu bilgisini daha çok Beyoğlu batakhanelerindeki yabancı kadınları tavlama için kullanır (Uşaklıgil, 1939 : 87). Daha sonradan Behlül ile yasak bir aşk yaşayacak olan Bihter'in esaslı yabancı dil vukufiyeti olduğu söylenemez. Bihter her şeyden bir parça bilmesine oranla Beyoğlu dükkanlarında alışveriş yapacak kadar Fransızca, evlerinde çalışan Rum kızlardan edinilmiş bir parça Rumca bilmektedir (Uşaklıgil, 1939 : 30).

Halit Ziya Bey'in orta sınıf hayatına el attığı eseri *Kırık Hayatlar* romanında Batı dilleri çok fazla ön plana çıkmazsa da yine de dil bilen roman kişileri ile karşılaşılır. Romanın ana karakteri Ömer Behiç, tıp eğitiminin ihtisas kısmını Paris'te tamamlaması hasebiyle

Fransızca'yı bilir (Uşaklıgil, 1989 : 36). Ömer Behiç gibi doktor olan Bekir Servet de yabancı dil bilmektedir.

Halit Ziya Bey'in son romanı olan *Nesl-i Ahir*'de neredeyse yabancı dil bilmeyen roman kişisi yoktur. Yazar bu romanında, özlemini duyduğu neslin sahip olması gereken özelliklerini etraflıca tasvir ederken, yabancı dil bilgisini de oldukça önemli sayılabilecek bir mevkie oturtmuştur. Romanın ana karakterlerinden Süleyman Nüzhet, İstanbul'un seçkin bir ailesine mensup olması sebebiyle Batılı bir eğitim almış, Galatasaray Lisesi'nde öğrendiği Fransızca'sını, Paris'te devam ettiği Kondorse Lisesi'nde iyice mükemmelleştirmiş, akabinde Osmanlı Devleti'nin Hariciye bürokrasisinde görev almış bir aydındır. Uzun yıllar Batılı başkentlerde yaptığı çeşitli diplomatik faaliyetlerde bu yabancı dil bilgisi önemli bir rol oynamıştır (Uşaklıgil, 1990 : 29).

Romanın bir başka ana karakteri olan İrfan da daha önce sözü edildiği gibi, eğitimini Fransa'da tamamlamış bir müzisyendir. O da ileri derecede Fransızca bilmektedir.

Oldukça geniş bir şahıslar kadrosuna sahip bu romanda, daha birçok başka roman kişisi de Batı dillerine ileri derecede vâkıftırlar. Batılı mahfilleri çok yakından takip eden Sahir için İngilizce ve Fransızca, "bütün dünya kültürünün kapılarını açmak için kullanılan bir çift anahtardır" (Uşaklıgil, 1990 : 69). Yine eğitimini Almanya'da tamamlamış olan Muzaffer iyi derecede Almanca bilmektedir. Mekteb-i Sultani'de öğrendiği Fransızca'sını, kendi çabaları ile öğrendiği İngilizce ile takviye eden İbrahim Rıfkı'nın, yanısıra yabancı elçiliklerin verdiği baloların ve Beyoğlu eğlence hayatının değişmez müdavimi Şadi Revnak Bey de, yabancı dilde epeyce ileride bulunmaktadır.

Romanda pek önemli bir yere sahip olmayan Calib Bey isimli bir belediye memurunun çocukları için düşündüğü yabancı dil eğitimi, o devir Türk aydın çevrelerinin nasıl bir kültürel şok içinde olduğunu göstermektedir:

"En büyük uğraşısı, çocuklarının eğitimiydi. Cüneyt dört yaşına girer girmez eve bir mürebbiye, Türkçe için de bir hoca alınmıştı. Bir yaş küçük olan Fahur da bir yıl sonra

derslere katılarak, dört yıl içinde çocuklar iki dilin en zor geçiş dönemi olan başlangıcı rahatlıkla aşmışlardı.

Calip Bey, iki yıldan beri de onları okul hayatına hazırlamaya hazırlamak istemiş ve her türlü zorlukları göğüsleyen bir direnişle Cüneyt'i İngilizlerin High School şubesine, Fahur'u Almanların Bugeşuğle'sine vermişti. Buralarda çocuklar, Fransızcalarıyla birlikte, biri İngilizce öteki Almanca öğrenirken evde de haftada üç akşam Türkçelerine çalışıyorlardı" (Uşaklıgil, 1990 : 337).

Romanda kız çocuklarının ve yetişkin genç kızların da yabancı dil bilgilerine değinildiği gözlenmektedir. Çocuk yaşta Fransız mürebbiyeler eli ile yetiştirilmiş olan Mücella ve Seniye, edindikleri Fransızca ile genç kızlık dönemlerinde uzunca bir Avrupa macerası yaşarlarken (Uşaklıgil, 1990 : 51) Süleyman Nüzhet'in kızı Azra da bildiği birkaç yabancı dille dikkatleri üzerine çekmektedir. İngiliz eğitim sisteminin etkisi altında yetişen Azra, İngilizce'nin yanında Fransızca'yı da iyi derecede bilmektedir (Uşaklıgil, 1990 : 140).

Görüldüğü gibi Nesl-i Ahir romanında yabancı dil, toplumsal değişimin en önemli aktörleri arasında bulunmaktadır. Batılı formların, fikirlerin ve yaşama biçiminin o devir Türk hayatının dönüşümünde taşıdığı önemli rol *Nesl-i Ahir* romanında açıkça gözlenmektedir.

Mehmet Rauf'un romanlarında da yabancı dil bilmek, bu dili iyi derecede kullanabilmek önemli bir meziyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Rauf'un kimi romanlarında karşılaştığımız bazı tipler, adeta Tanzimat romanının alafranga züppe tiplerini hatırlatır. Bu kişilere göre, yabancı dil bildiklerinin her fırsatta açığa vurulması gerekmektedir. Bunun için de türlü komikliklere düşmek pahasına alabildiğine çaba sarfederler. Ya bir kokteylde konuklar önünde uluorta Fransızca hitap ederler, ya da hemen hepsi Türk olan bir çay partisinde davetlilerin birbiri ile Türkçe konuşmamasına hayranlık nazarı ile bakarlar^(*).

(*) Cahit Kavcar'a göre Mehmet Rauf'un romanlarında yabancı dil bilen kişiler şu şekilde sınıflandırılır:

"1- Bir yabancı dili gerçekten öğrenip bilenler ve o dilden yararlananlar.

Mehmet Rauf'un ilk romanlarından olan *Ferdây-ı Garâm*'da Batı dilleri arasında bir çekişmeye şahit oluruz. Bir yanda tıpkı *Nesli Ahir* romanındaki Azra gibi İngiliz tarzı Batılılaşma taraftarı olan Sermed ile öte yanda Fransız kültürünün etkisi altında olan Macid tatlı bir rekabet halindedirler. İngiliz mürebbiye Miss Morgan elinde yetiştirilen Sermed'in bu dili iyi derecede bildiğine hükmedebiliriz. Ayrıca romanda bazı İngilizce ifadelere de yer verilmesi, bu dile ait kimi selamlama ve veda cümlelerinin günlük hayata kadar girmiş olduğunu göstermektedir. Sözelimi bir gece Macid Sermed'e cevap almak maksadı ile bazı sorular sorduğunda, bu soruları cevaplamak istemeyen Sermed, ona şu şekilde karşılık verir: "Müsaade ediniz de Miss Charming (cezbedici, hoş, çekici) size Good Night desin" (Rauf, 1329 : 34).

Rauf'un *Eylül* romanının Batılılaşmış tipleri olan Necip ve Suad'ın yabancı dil bildikleri de muhakkaktır. Uzun bir tahsil devresinden sonra hayata atılan Necip, Beyoğlu eğlence hayatının kimi enstantanelerinde ya da uğradığı otel lobilerinde okumak istediği gazeteler aracılığı ile yabancı dil'i kullanır. Ayrıca romanın bir yerinde onu, Fransız edibi Edovard Rod'un bir romanını okurken buluruz. Suad ise, klasik Batı müziğine olan derinliği gözönüne alınırsa en az bir yabancı dile, muhtemelen Fransızca'ya aşina olduğu kabul edilmelidir.

Genç Kız Kalbi romanın hayalperest genç kızı Pervin, yaşadığı toplumdan nefretini dile getirdiği bölümde yabancı dil bildiğini de ifade eder. Oysa ki ona göre, ailesinin onu "emsalsiz bir çiçek gibi yetiştirmek" için çabalamaları, terbiye ve tahsiline "kemal-i itina" ile lisanlar, piyanolar öğretmeleri boşunadır (Rauf, 1925 : 33). Çünkü genç kız bu istidatlarını kullanabileceği, okuduklarından edindiği yaşama biçimini hayata geçirebileceği ortamdan yoksundur. Pervin'in hayat telakkisine uygun bir diğer roman kişisi de şair Mehmet Behiç Bey'dir. Klasik Batı müziğine ve Batı edebiyatına olan derin

2- Bir yabancı dili sırf gösteriş olsun diye yarıymamalak öğrenip her fırsatta araya yabancı kelimeler sokuşturanlar,

3- Aşlında yabancı dili bilmedikleri halde günlük hayata da giren bazı yabancı kelime veya sözleri yerli yersiz kullananlar" (Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., sh.59, Ankara, 1985.

vukufiyeti onun da Batı dilleri ile arasının iyi olduğunu göstermektedir (Rauf, 1925 : 106-107).

Çoğu açıdan *Genç Kız Kalbi* romanına benzeyen *Menekşe* romanında da yaşadıkları toplumla iç barışıklıklarını kaybetmiş roman kişileri ile karşılaşırız. Bu tipler, entelektüel anlamda koptukları toplumlarından sürekli şikayet halinde bulunurlar. Bu şikayetlerine paralel olarak da yabancı bir kültüre hayranlık beslemektedirler. Bu hayranlıklarının artmasında Batı dillerine olan vukufiyetleri de önemli bir yer tutar. *Menekşe* romanının, edebiyatçı kahramanı Bülend Bey ve Matmazel Violet müstear adını kendine yakıştıran Türk kızı bu şahsiyetlerin tipik örneklerini oluşturmaktadır. Bülend Bey'in İngiliz şairi Shelley'i tüm dünya edebiyatının usta şairlerinden üstün gördüğünü ifade etmesi onun daha çok İngilizce ile ilintili olduğu izlenimi vermektedir: "Almanların Goethe ve Hayne'si, İtalyanların Leopardi'si, Rusların Puşkin'i, Fransızların Lamartine'si, Musset'si, Vigni'si hepsi bir araya gelseler Shelley kadar esiri, Shelley kadar mütefekkir bir şair peyda edemezler... Ve bunda mübalağa etmediğimi de unutmanızı rica ederim... O kadar derin, o kadar felsefi, aynı zamanda o kadar şairane eserleri vardır ki... Yeganedir! Zaten ona İngiliz edebiyatında "şairlerin şairi" derler" (Rauf, 1331 : 27-28). Bülend Bey'in İngiliz şairi Shelley'e izafe ettiği büyüklüğü takdir edebilmesi için en azından Fransızca'yı da iyi derecede bilmesi gerekmektedir. Lamartine, Musset, Vigni gibi Fransız şairlerini de incelediği gözönüne alınırsa buna da şaşmamak gerekecektir. Ayrıca, Bülend Bey'in akşam yemeğini yedikten sonra eşi çocukları yatırırken postadan gelen Fransızca gazeteleri incelemesinden bu dili de iyi bildiği anlaşılmaktadır (Rauf, 1331 : 50).

Bülend Bey ile aynı frekansa sahip olan Matmazel Violet'in yabancı dile olan ilgisinin ise Fransızca ile sınırlı olduğu anlaşılıyor. Bülend Bey'in en son yayımladığı eseri "Güzide"nin ilk sayfasında yazılı olan bir ithaf bu genç kızın dikkatini çekmiştir: "Benim necip ve ulvi şairim Shelley" ithafi, genç kızı harekete geçirmiş ve Fransızca kataloglardan bu şairi aramaya sevketmiştir. Ancak tüm çabasına rağmen genç kız Shelley'in Fransızca çevirisine rastlayamaz (Rauf, 1331 : 67-68). Anlaşılan Matmazel Violet sadece Fransızca bilmektedir.

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında yabancı dil meselesi, diğer romanlarının epeyce ötesinde bir konumdadır. Tam anlamı ile Batılılaşmış, yerli değerlerle hiçbir bağlantıları bulunmayan roman kişilerine sahip bu romanda, yabancı dil bilmek vakıyı adıye'den bir mesabededir. Romanın ana karakteri olan Samim, yaşamak için çalışmaya ihtiyaç duymayacak kadar zengin bir ailenin çocuğudur. Ancak aydın bir babaya sahip olması onu tipik bir mirasyedi olmaktan kurtarmıştır. Genç adam Galatasaray Sultanisi'ndeki öğreniminin akabinde Avrupa'ya gönderilmiş, burada uzun yıllar yaşamıştır (Rauf, 1340 : 223). İstanbul'da dostları onu döner dönmez bir çay ziyafetine davet ederler. Kadri Paşa isimli bir kişinin verdiği bu çay partisinde Samim, İstanbul'dan uzak kaldığı yıllarda çok şeyin değişmiş olduğunun farkına varır. Gördükleri Samim'i bir hayli sevindirir. Ve Samim şu aşağılık duygusu içeren ifadelerle yanındaki genç kız Pervin'e serzenişte bulunur.

"Bilmeyen bir insan bir Türk ziyafeti olduğuna inanamaz, dedi; hep Fransızca konuşuluyor... Hiç Türkçe yok..."

Samim'in bu ifadelerine Pervin'in verdiği karşılık da o devir Türk hayatında nasıl bir kültürel dönüşüm yaşandığının ipuçlarını içermektedir. Pervin'in cevabı: "Evet, öyle alışılmış" şeklindedir (Rauf, 1340 : 47).

Romanın başka kişileri için de, Batı dillerini bilme meselesi derin aşağılık duyguları sezilenen bir fon içinde sunulmaktadır. Yezdan, mükemmel müzik bilgisine sahip bir genç kız olmanın ötesinde bir edip kadar da "ecnebi edebiyatları ile iştigal etmiş" bir kişi olarak tanıtılmaktadır (Rauf, 1340 : 39). Arnavutköy Koleji mezunu olduğunu öğrendiğimiz Hürrem, Amerika'nın son moda danslarını pek mükemmel oynamanın yanısıra "*İngilizce ve Fransızca'yı bülbül gibi şakıtmaktadır*" (Rauf, 1340 : 42). Genç bir kadın olan Nevhiz ise genç kızlık yıllarını Batı edebiyatları arasında geçirmiş, "yirmi yaşına" geldiğinde ise Fransızca ve İngilizce'de okumadık kitap bırakmamış bir kimsedir.

Batı dillerini ustaca kullanabilen bu roman şahsiyetlerinin Türkçe konuştukları zaman bile laf arasına kimi İngilizce ve Fransızca sözcükler sıkıştırdıklarına da tanık oluruz. Sözelimi Sacide Hanım, Samim'in ne tür kadınlardan hoşlandığını sorarken kullandığı ifadeler buna bir örnek teşkil etmektedir: “Nasıl kadınlardan hoşlanırsınız? Bron (esmer)? Blond (kumral)? Potit (küçük)? Grand (iri)?” (Rauf, 1340 : 80).

Mehmet Rauf'un diğer romanlarında da yabancı dil önemli bir mevki işgal etmeye devam eder. *Böğürtlen* romanında Müjgan, tıpkı Sacide Hanım gibi Türkçe ifadeleri arasına sıkıştırdığı İngilizce kelimelerle günlük konuşmalarını süslediğine tanık oluruz. Müjgan Hanım beslediği köpeğine İngilizce bir ad dahi takacaktır. İngilizce Silk (İpek) kelimesinden türetilen Silky (ipek gibi, ipekli) kelimesi köpeği için seçtiği addır (Rauf, 1926 : 58). Mehmet Rauf'un en son romanı *Halas*'da da Batı dillerini bilen roman kişileri ile karşılaşırız. Kabataş Lisesi mezunu olan genç teğmen Nihad, Fransızca'sının yanı sıra orta derecede de İngilizce bilmektedir. İstanbul'da İngiliz işgalinin yaşandığı günlerde tabii olarak İngilizce de ön plana çıkacaktır. Zaten Türk kültürünün Batıya açılan kapısı olan Fransa ve Fransızca'nın tesiri de yavaş yavaş yerini İngilizce'ye terk etmektedir. Nihat İstanbul'da katıldığı kimi kokteyllerde karşılaştığı İngiliz subaylarla tanışır, onlara İngilizce hitaplarda bulunur. İngilizlerde Nihat ile tanıştıklarından memnuniyet duyduklarını ifade eden İngilizce “I'm very glad to see you” ibaresiyle ona karşılık verirler (Rauf, 1929 : 191). Romanda daha başka İngilizce ibarelere de rastlanır. Have do you do, Good evening, Good by, Senks, senks... senks tü yu for ever (Thanks, Thanks, Thanks to you for ever = Teşekkür, teşekkür, ebediyyen size teşekkür) gibi ibarelere de sıkça karşılaşılır.

Halas romanının genç kız kahramanı İclal Hanım da aldığı iyi eğitim sayesinde Batı dillerine iyi derecede aşinadır. Arnavutköy Koleji mezunu İclal, Fransızca'nın yanı sıra İngilizce'yi de bilmektedir. Romanın İngiliz kızı Beatrice de İclal'in bu yönüne atıfta bulunarak eski sevgilisi Nihad'a, İclal ile evliliğin avantajlarını sıralarken “*güzel İngilizce konuşması*”nı ilave etmektedir (Rauf, 1929 : 395).

Görüldüğü gibi, Mehmet Rauf'un romanlarında kronolojik bir gezinti, Batı dillerinin Osmanlı ülkesi ve Türk kültür çevrelerindeki seyrini de açığa vurmaktadır. Osmanlı Batılılaşmasının ilk menşeyini teşkil eden Fransız tarzı, siyasal alanda zayıfladıkça; entelektüel ve kültürel alanlardaki etkisinin de bir derece azaldığına şahit olunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, Recaizâde Ekrem, Hüseyin Rahmi gibi romancılarda karşılaştığımız Batı dili büyük çoğunlukla Fransızca iken, II.Meşrutiyet sonrası romancılarımızın eserlerinde İngilizce de ağırlığını hissettirmeye başlamıştır.

İngilizce'nin önemli bir yer tuttuğu bir başka Servet-i Fünun romanı da Saffet-i Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanıdır. Bu romanın tek Türk kahramanı olan Şekip'in bütün ilişkide bulunduğu insanlar o devir İstanbul'una yerleşmiş yabancılar ve Levantenlerden ibarettir. Şekip Bey, günlük konuşmaları esnasında Miss, Madam, Matmazel, Adıyo, Mösyö vb. İngilizce ve Fransızca hitapları oldukça sık kullanır.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında da yabancı dil'e iyi derecede vâkıf olmayan bir genç, Nezih'in serzenişlerini duyarız. Mülkiye Mektebi'nde bir talebe olan Nezih için yabancı dil bilmek her şeyden önce özendiği bir dünyanın kendi ayaklarına kadar gelmesini sağlayacak önemli bir vasıta. Bu sebeple ellerine geçen tüm Fransızca eserleri okulda ders esnasında dahi okumaya devam eder. Nezih için Fransızca, onu kültürel anlamda aydınlatan bir unsur olmanın ötesinde başka işlere de yarayacaktır. Beyoğlu, Tepebaşı gibi alafranga muhitlere sıkça girip çıkmaktan hoşlanan Nezih buralarda gördüğü yabancı kızlarla da ilgilenmek, onlarla çeşitli aşk ilişkileri yaşamak ister. Bu maksatla Nezih Tepebaşı bahçesinde arkadaşları ile otururken bir başka masada oturan genç kızlardan birisine ilgi duyar. Nezih'in kanaatine bu kızlar Fransız'dır. Oysaki masadaki kızlar İstanbul Rumlarından bir aileye mensuptur. Ancak yine de aralarında Fransızca konuşurlar. Nezih, uzun kovalamacalar ve çeşitli meşakkatlerden sonra ilgi duyduğu kız İzmaru ile konuşabilme imkanını ele geçirincede de bu sefer Fransızca belasına düşer olur. Çünkü Nezih tüm çabasına rağmen bu dilde konuşabilmede epeyce zorlanmaktadır. Bu durum Nezih'in kendi iç dünyasında önemli sorunlara ve çalkantılara yol açar. Sürekli olarak kendi kendisine hayıflanan, zaman zaman kendi kendisini aşağılayan bir hava içine girer: "... Fransızca tekellüm

edemediğimden neler ziyan ettim, bilir misiniz? (...) Ah Fransızca bilseydim, Tepebaşı'nda kol kola piyasa etmek içten bile değildi. İnsan için bu ne bahtıyarlıktır, değil mi? Halbuki bu lisan bilmemek bana keklükler gibi çalı diplerini kovalattırdı” (Cahit, 1317 : 158).

Bütün bu sözünü ettiğimiz romanlarda karşılaştığımız fertlerin Batı dillerine olan ilgi ve alakaları, önemli bir değişim ve dönüşüm geçiren Osmanlı toplumu için normal olarak nitelendirilebilir. Çünkü, kendi kültür ve medeniyet haznesinin tükendiğine kanaat getiren tüm toplumlarda olduğu gibi, Osmanlı toplumu için de yabancı kültür ve medeniyetlere açılma, her şeyden önce bu medeniyet ekseninin dillerine vukufiyeti gerektirirdi. Ancak kolay, salt bir medeniyet ekseninin birikimlerini kendi toplumumuza aktarmakla sınırlı kalmamıştır. Servet-i Fünun romanlarını incelerken bu boyutun daha esaslı bir biçimde ortaya çıktığı açıktır. Bu romanlarda biz, daha çok kendi toplum değerleri ile büyük ölçüde bağlantıları kalmamış, kendi öz kültürel yapıları ile yeni bir merhaleye geçilebileceğine olan inançları büyük ölçüde körelmiş roman kahramanları ile karşılaşıyoruz. Bütün bunlar kuşkusuz, toplumumuzda yaşanan düzensiz kültür değişmelerinin, derin Batı hayranlık ve taklitçiliğinin doğurduğu hastalıklı tutumlar olarak kabul edilmelidir.

4.4. Modern Âdâb-ı Muâşeret

Âdâb-ı muâşeret, bir toplum içinde yaşayan insanların birbirleri ile olan münasebetlerinde uyulması elzem olan kurallar topluluğu olarak tanımlanabilir. Bu uyulması gerekli kurallar topluluğu her toplum için farklı bir yapı içinde gelişmiş, yüzyıllarca devam eden bir tarihi süreç içinde şekillenmiştir. Oldukça homojen özellikler gösteren bir toplumda bile, uyulması gerekli adâb-ı muâşeret kaideleri genel-geçer bir yapı arz etmemekte, toplumun elit kesimlerinin uyduğu kurallar manzumesi ile bunun dışında kalan toplumun sınıflarının uyduğu adâb-ı muâşeret kuralları belli farklılıklar gösterebilmektedir. Bu anlamda söz gelimi Saray adâb-ı muâşeretini, ordu içi âdâb-ı muâşeretini, sokak âdâb-ı muâşeretinden söz edilebilir.

Osmanlı toplumunun sağlıklı devirlerinde de gerek geniş halk yığınlarının ve gerekse Devlet ricalinin uyduğu adâb-ı muâşeret kuralları bulunmaktaydı^(*). Ancak, XIX. yüzyıl ile hızı artan toplumsal ve siyasi değişim ve dönüşümler, Osmanlı toplumunda var olan eski adâb-ı muâşeret anlayışında da önemli başkalaşmaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Artık her alanda yaşanan değişim, Batı adâb-ı muâşeretinin Osmanlı ülkesinde de yer etmesine kolaylık sağlamaktadır. Daha Sultan III. Selim devrinde Batı adâb-ı muâşeretine ilgi duyan üst tabakaya mensup kişilere şahit olunur (Tanpınar, 1988 : 60). Ancak asıl hızlı dönüşüm 1826'dan sonra zuhur edecektir. Yeniçeri Ocağı'nın bu tarihte lağv edilmesi ile Osmanlı yenileşme tarihinde önemli bir dönemece girilmiştir. Osmanlı ülkesindeki tüm değişim hareketlerinde olduğu gibi Batı muâşeretine geçişte de Devletin öncülüğü kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde Saray'ın Avrupai tarzda düzenlenmesi, kılık-kıyafette önemli sayılabilecek devrimlerin yapılması, Batı müziğine geçilmesi, hep bu yeni usul âdâb-ı muâşeretin sonuçları olarak zikredilebilir. Tanpınar, bu dönem Türk hayatında başgösteren değişimleri şu şekilde özetliyor: "Daha 1812'de muasır hayatın birçok hususiyetlerini ihtiva eden Beyoğlu'nda garp usulü lokanta, kahve ve oteller açılmaya başlar. Saraylarda, vezir ikametgâhlarında Avrupai mobilya ve Avrupa eşyası belli başlı bir yer alır. Asırlarca işlene işlene tekamül ermiş bir zevkle döşenmiş sofalar ve odalar yerine orta halli bir Avrupa burjuvasının ikametgâhını andıran belirsiz zevkli mobilya ve dekor ortasında İmparatorluğun bir asırdan beri peşinden koştuğu askeri ıslahatı temine muvaffak olan hükümdar, Avrupa saraylarını taklid eden bir takım yeni merasim ve hakikatte mazi ile mukayese edilirse, çok fakir bir debdebe içinde yaşamaya başlar" (Tanpınar, 1988 : 69-70).

II. Mahmut idaresinde başlatılan bu yeni tarz hayat telakkisi, Tanzimat padişahı ve onun bürokratlarınca daha da ileri bir aşamaya vardırıılarak Batı adâb-ı muâşeretinin nerede ise resmileşmesine varan fiili bir durumun ortaya çıkmasına yol açılmıştır. Tanzimat padişahı Sultan Abdülmecid ve hareketin asıl önderi Mustafa Reşit Paşa başta olmak üzere tüm

(*) Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Abdülaziz Bey, Osmanlı Âdet Merasim ve Tabirleri (Yayına hazırlayan: Prof.Dr.Kazım Arısan, Duygu Arısan Günay), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, , Cilt 1. sh.273 İstanbul, 1995.

Devlet kadroları, Batılı hayata geçmek için oldukça kararlı davranmaktaydılar. Devletin zirvesinde başlayan bu başkalaşımın, halka doğru ilerleyeceği de kaçınılmazdı:

“... Tanzimat ricalinin muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya’da, Büyükdere’de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu’nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklid ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girer. Beyoğlu’nda umuma açılmış Avrupakâri müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkanlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur” (Tanpınar, 1988 : 131).

Merkezden çevreye doğru ilerleyen Batılı hayat tarzına mesafeli yaklaşmaya çalışan ve bir ölçü arayışı içinde olan kimselere de şahit oluruz. Bu kişilerin başında hiç kuşkusuz Ahmet Cevdet Paşa gelmektedir. Paşa, İstanbul’un dokusunda meydana gelen değişim ve dönüşümlerin ifsad edici noktalarına işaret ederek modern adâb-ı muâşeretin körükörüne uygulanmasının doğurduğu sonuçlara dikkatleri çekmektedir. Cevdet Paşa’nın eleştirilerinin odağında Mısır’dan gelen hanımların İstanbul hanımları üzerinde oynadığı olumsuz roller, aşırı alafangalaşma, emlak fiyatlarının aşırı derecede artması, Boğaziçi’nin İstanbul’un kimliğine getirdiği yeni roller, Padişah ailesi ve üst düzey Devlet erkanının ailelerinin aşırı alafanga hayat tarzlarına yönelmeleri bulunmaktadır (*). Paşa, İstanbul hayatında başgösteren yeni tüketim anlayışı ve üst düzey Devlet ricalinin yanlış Batılılaşma anlayışlarına da atıfta bulunmaktadır. *Ma’rûzât* adlı eserinde şu noktaların altı çizmektedir:

(*) “Fakat İstanbul içinde ahz-ü itâ çoğaldı. Esnaf güruhu zengin oldu. Bir aralık Mehmet Ali Paşa hânedanından pek çok paşalar ve beyler ve hanımlar Mısır’dan savuşup İstanbul’a döküldüler ve külliyyetli akçeler getirip bol-bol harc ederek İstanbul sūfahasına sū-i emsal gösterdiler. Sefâhet vadisinde yeni çığırılar açtılar. Hele Mısırlı hanımlar alafanga melbusat ve sâir tecemmülâta râğbet edip İstanbul hanımları ve al’el-husus saraylılar dahi onları taklid eder oldular ve Mısırlıların ekseri gaali bahalar ile hane ve sahilhane ve akarat-ı sâire aldılar. Bu cihetle Dersaadet’te emlâkin kıymeti fevkalade terakki buldu ve İstanbul’da bir servet-i kâzibe peyda oldu. (...) Al’el husus eyyam-ı sayfde Boğaziçi ve sâir seyr-ü temaşa mahalleri eshâb-ı safa ile leba-leb olarak hâtra keder ve zihne küdüret getirecek mütalâalardan herkes içtinab ederdi. Dersaadet sahihen nümune nümây-i Cennet ve her gūşesi bir guna cay-gâh-i safa ve meşerret idi.

Hele Şirke-i Hayriyye vapurları Boğaziçi’ne işlemeğe başladıktan sonra Boğaziçi’nin şenliği ruz-efruz oldu ve sahil-hanelerin kıymeti terakki buldu. Fakat muvazene-i maliyye şaşır Devlet’in varidatı masarifini korutmuyordu” (Cevdet Paşa, *Tezâkir I*, Yayınlayan Prof.Cavid Baysun, 6 Nolu Tezkire. Türk Tarih Kurumu Basımevi, sh.20-21, Ankara 1991).

“... Halbuki mukaddemleri odalarımızda üç yan minder bulunup, sayfiyye yâhud şitâryeye nakl olunacağı zaman bunları hararlara vaz ve Pazar kayığıyla nakl ediverirken, iki yan-minder yerine kanepeler ve sandalyeler komağa alırdık ve hin-i nakilde bu kanepeler ve sandalyeler kırılıp ta'mire muhtaç olmakla masârifimiz arttı. Alafranga sofralar takımları edindik. Lakin Ramazan iftarlarında eski sofralar takımlarını da terk edemedik. Bu gibi şeyler de masârifimizi artırmış olduğu halde, aylıklar çıkmaz olunca halk ne yapacağını şaşırıldı.

Me'mûrin ay başlarında müstehak oldukları maaşlarını isterler, Sultanlar ve kadınlar paranın nereden geldiğini bilmeyüp ve bilmek istemeyüp hemen “para” deyü, taraf taraf saltanatı iz'ac ederler. Sarraf ve tüccâr ve esnaf dahi para için devleti tazyik ederler. Hazineye para yok. Vükela âciz. İstanbul azim bir buhran içinde idi. Şimdi kabahat kimde? Kabahati kimse üzerine almak istemez. Herkes birbiri üzerine atar. Vükelâ der ki; *“Sultanların ve kadınların masârifine tehammül gelmez. Evvelki gibi Kadınlar Saraydan çıkmasun, sarayın masrafı eski haline irca olsun”*.

Vükelâyâ muhalif olanlar der ki; *“Âli Paşa hadden aşmış, taşmış olan dâiresi masârifin kesemez. Fuad Paşa familyası, madamlara takliden ayda bir moda çıkarup bunca ehl-i irz nisvân-ı İslâm'ın ahlâkını bozmakta iken, Fuad Paşa onları zapt edemez. Şu halde, onların saray idâresine ve Hünkârın helâli olan kadınlara ne demeğe hakları var”* (Cevdet Paşa, 1980 : 10-11).

Görüldüğü gibi Cevdet Paşa başta Devlet ricali olmak üzere Batılı âdâb-ı muâşeretin toplum hayatımıza getirdiği yeni sorunları tartışmaya açarak gündelik hayatta ve toplumsal alanlarda oluşturduğu yanlış Batılılaşmayı eleştiri konusu yapmaktadır.

Ahmet Cevdet Paşa'nın eleştiri zeminine belli ölçülerde yakınlığı ile tanınan Ahmet Mithat Efendi de tartışmalara daha derli toplu bir çalışma ile katılır. Yazar'ın 1894 yılında yayımlandığı *“Avrupa Âdâb-ı Muâşeret-i yahud Alafranga”* adlı eserinde, Batı hayat tarzının inceliklerine Osmanlı insanının da bigane kalamayacağını ifade eder:

“Alafranga tabirinin delâlet etmesi lâzım gelen usûl ve adâb-ı muâşeret-i Avrupâiyeden ne kadar gafil olduğumuz düşünülse de hakikaten istigrab olunur. Avrupa yanibaşımızda bulunmak şöyle dursun, adetâ Avrupa bizim içimizdedir. Biz dahi Avrupa kıt’asındayız” (Okay, 1991 : 117).

Anlaşıldığı kadarıyla, geleneksel hayat tarzına olan yakınlığı ile tanınan Ahmet Mithat Efendi bile, Batı muâşeretinin üstünlüğüne ve bu muâşeretin hiç değilse iyi bir biçimde öğrenilmesine taraftar gözükmektedir. Kendi özel hayatında da Batı âdâb-ı muâşeretlerine uymaya, özellikle Avrupa seyahatlerinde bulunduğu zaman, bu kurallara riayet etmeye çaba sarf etmiştir (Okay, 1991 : 118).

Ahmet Mithat Efendi’nin Batı muâşeretinin öğrenilmesi ve belli ölçülerde tatbik edilmesi şeklindeki yaklaşımı, kendinden sonra yazılan eserlerde daha ileri bir aşamaya vardırılarak alabildiğine mutlaklaştırılmıştır. Batı toplumlarının yüzyılların bir hasılası olarak kabul edilmesi gereken hayat anlayışları, değişimin hiçbir ilke ve engel tanımadığı bir aşamayı yaşayan Osmanlı toplumu için belli bir soyutlamaya gidilerek mutlaklaştırılması oldukça düşündürücüdür. *Servet-i Fünun* romancısı Saffeti Ziya’nın Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında neşrettiği “*Âdâb-ı Muâşeret Hasbihalleri*” adlı eseri, Türk toplumunda modern adâb-ı muâşeret telakkisinin Tanzimat Devri algılayışının çok ötesinde bir konuma ulaştığını belgelemektedir. Saffeti Ziya Bey’e göre adâb-ı muâşeret, Batı yaşayış tarzı ile özdeşdir ve bunun evrensel olarak kabul edilmesi gerekir:

“Âdâb-ı muâşeret beynelmileldir. Bir kere öğrenir ve dünyanın her tarafında pek cüz’i istisnalarla ve şekil farklarıyla, aynı suretle tatbik edilir. Bu itibarla “cemiyet adamı” demek herhangi bir cemiyet içinde adâb-ı muâşerete muhalif bir hareketi sâdır olmak ihtimali olmayan adam demektir” (Ziya, 1927 : 5).

Yazar eserinin önemli bir bölümünü kadınların toplum içinde olması gereken rolleri üzerinde yoğunlaşmakta, kadının toplum hayatında edinmesi elzem olan statü ve hayat tarzını oldukça detaylı bir biçimde açıklamaya çalışmaktadır. İlk örneklerini Tanzimat

devrinde gördüğümüz Batılı tarz yaşama anlayışı Saffeti Ziya'nın eserinde tartışmasız mutlak bir alan biçimde sunulmaktadır. Genç kızların yetiştirilmesi, onların hangi eserleri okuyacakları, nasıl giyinmeleri gerektiği, çay davetlerinin düzenlenmesi, Balolar, Briç partileri, kadınlı erkekli olarak düzenlenen danslarda bir kadının nasıl dansa kaldırılabileceği, bu toplantılarda ne tür alkollü içki içilmesi gerektiği, kadınların dekolte kıyafetleri ne zaman giymeleri gerektiği ve bu dekolte kıyafetlerin giyilmesinin ne zaman görgüsüzlük olacağı, bir danslı toplantıda ilk önce hangi kadınla dans edilmesinin uygun olacağı, kadın ve erkek kıyafetlerinin ortama göre dizaynına kadar varan bir çizgide bir çok kurallarla karşılaşılıyor. Saffet-i Ziya'nın dökümünü yaptığı tüm bu usul ve görgü kuralları, hiç kuşkusuz tam anlamı ile Batı âdâb-ı muâşeretinden ibarettir. Burada yazarın dans konusundaki öğütlerine dikkat çekmek istiyoruz:

“Bu gibi aile müsamerelerinde alel-ekser herkes yekdiğerini tanıdığı cihetle herkesle mümkün mertebe dans etmek ve yalnız iyi dans eden bir kaç zata hasr-ı itlifat edüp diğerklerini reddetmek mugayir-i nezakettir. Şayet bir hanım efendi bir sebepten dolayı kendisini dansa davet eden bir zata yorgunluk bahanesiyle itiraz edecek olursa, o dansı başka bir zata bahş etmeli ve o dansın devamınca ehıbbasıyla oturup konuşmalıdır. İkinci davete maruz kaldığı takdirde, diğerk bir zata va'd etmiş olduğunu söylemek kâfidir. Bundan sonra yine ısrar edilecek olursa daima aynı özrü dermeyan ederek reddetmek kabildir. (...) Hanım efendileri dansa davet etmek için nezdine tekarüb ile daha dans başlamadan kendilerinden bu lütfun bahş edilmesi rica olunur. Şayet kadın evvelce bir diğerkine söz vermiş ise hangi dans için serbest olduğu ve ancak o dansı kendisine verebileceğini bildirir. Bu taktirde kemal-i nezaketle kadının önünde eğilmek ve vakt-i muayende yanına giderek emrine âmâde olduğunuzu söylemek lazımdır” (Ziya, 1927 : 142-143).

Görüldüğü gibi toplumun elit ve orta kesimleri için bu yıllarda Batı âdâb-ı muâşereti harfiyyen tatbik edilmeye başlanılmış, hiçbir geleneksel kayıt ve inanış tartışma mevzu bile yapılmamıştır. Yaşadıkları toplumun da kendine has örf, an'ane ve dini inanışları olabileceği ve bunun Avrupa toplumları ile tam olarak da örtüşmeyeceği gerçeği tamamen gözardı edilmek istenmiştir. Yerel gerçekleri tam olarak inkar etmeyen kimi

yazarlara göre ise, milli adâb-ı muâşeretimiz, evimiz dahilinde korunmalı ise de, topluluk halinde bulunulan mekanlarda Avrupa muâşeretine uymamız gerekmektedir. Yaşadığımız tüm sorunları ve Devletin çöküşünün sebeplerini tam olarak Avrupalılaştırmamakta bulan Tüccarzâde İbrahim Hilmi'nin "*Avrupalılaşmak, Felaketlerimizin Esbabı*" (1332) adlı eserinde de Avrupa adâb-ı muâşeretine uyulması öğütlenmektedir. Ona göre her toplumun temel âdâb-ı muâşeret kuralları bulunur. Osmanlıların, İslâmlarında bu gibi dini ve milli bazı âdetleri vardır ki bunların değiştirilmesine gerek yoktur. Zaten kimi Avrupa âdetleri ile bizim toplumumuzunda âdet ve gelenekler arasında benzerlikler dahi göze çarpar. Bizde olmayanlarını ise Avrupa toplumları ile sürdürdüğümüz ilişkiler dolayısıyla bilmeliyiz. Nitekim Japonlar da bizim gibi Avrupalı olmayan bir toplum olmalarına rağmen Avrupa adâb-ı muâşeretini Avrupa'da oldukları vakit güzelce tatbik etmektedirler. Yazar bir Türk için milli olan alanı da evi ile sınırlandırır:

"Âdab-ı milliye ve diniyvemizi de pek âla muhafaza edebiliriz. Bir Türk kendi evinde çıplak ayağıyla, uzun entarisiyle minderin üzerine yayılıp keyfini çıkarabilir. Ve bu adetin de mutlaka garba uyması lazım değildir. Fakat bu entari ile, bu gecelikle sokağa, kahvehaneye çıkarsa, vagon kompartmanlarında, vapur güvertesinde bu kıyafetle gezinecek olursa, işte o vakit münasebetsizliğin en büyüğünü yapmış olur.

Bize hiç bir faide bahş etmeyecek olan âdâtı umumi mahallerde alenen ihtiyar ederek niçin başkalarını kendimize güldürelim. Evimizin içinde yapabileceğimiz şeyi niçin sokağa da teşmil edelim?" (Hilmi, 1332 : 82).

Görüldüğü gibi ifrat derecesinde taraftarlarından orta yolcu yaklaşımlara kadar Batı adâb-ı muâşeretinin üstünlüğüne olan inanç belirgin bir konsensüs zemini oluşturmakta, geleneksel hayat telakkisine ise, en iyimser anlamda ev içinde hayat hakkı tanınmaktadır. Batı adâb-ı muâşeretinin Türk toplumunda iyice yerleşmesinde edebi eserlerin katkısı da azımsanmayacak boyutlardadır. Türk toplumunun değişim ve dönüşümünün en hızlı bir biçimde yaşandığı bir devirde yazılan Servet-i Fünun devri romanlarında da o devre hakim olan Batılı adâb-ı muâşeret kuralları ve Batılı hayat telakkileri ile ilgili bir çok malzeme ile karşılaşmaktadır. Bunları özetle şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

Kılık-kıyafet ve moda telakkilerinde Avrupalılaşıma, Çocuk eğitiminde Batılı mürebbiyelerin istihdam edilmesi; Dans, çay partilerinin ve Baloların icrası, içki ve kumar gibi alışkanlıkların sıradanlaştırılması, Avrupai dekorasyon ve mobilyanın kullanımı. Şimdi bu konuların Servet-i Fünun romanlarındaki yansımalarını inceleyelim.

4.4.1. Kılık Kıyafet ve Moda

Kılık ve kıyafet Türk toplumu için her zaman toplumsal değişimin ilk öncülleri arasında yerini almıştır. Toplumumuzda Avrupa adâb-ı muâşeretinin yaygınlaşması ile birlikte giyilen kılık ve kıyafetler de tartışılmaya başlanılmıştır. Osmanlı elit kesimlerinin daha Lale Devri'nden^(*) başlamak üzere Batılı giyim tarzına yakınlıkları gözlenirse de asıl keskin dönüşüm II.Mahmut'un reformları ile netlik kazanmıştır. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasına müteakip kurulan yeni ordu için seçilen kılık ve kıyafet İngiliz ve Fransız ordularını andırmaktadır. Bizzat Padişah ve Devlet erkânı da Batılı tarz kılık kıyafete

(*) Lale Devrinde İstanbul Kadılığı'nın yayınladığı bir ferman ile kılık kıyafet konusunda haddi aşan hanımların ahlaki dejenerasyona sebep olmaları sebebiyle kadınların uzun yakalı ve parlak Feraceler giyilmesi yasaklanıyordu. 1725 tarihli bu fermanla şu görüşlere yer veriliyordu:

"Allah her türlü belâ ve âfetten korusun, İstanbul Osmanlı ülkesinin yüzüydür; ulema, sulâha, üdeba beldesidir, ahâlisinin tabaka tabaka tespit edilmiş kıyafetleri vardır. Hal böyle iken bazı yaramaz avretler, halkı baştan çıkarmak kastıyla sokaklarda süslü püslü gezmeye, libaslarında türlü türlü bid'atler göstermeye, kefere avretlerini taklid ederek serpuşlarında acaip şekiller yapmağa başlamışlar; ismet adâbını tamamen kaldıracak mertebede kıyafetler uydurmaları evvelce men edilmiş iken namus perdesini tekrar kaldırmaktan korkmamaları, türlü türlü kötü kıyafetlerle dolaşmaları, birbirini görerek ismet ehli hatunları da baştan çıkarmak mertebesine varmıştır. Irz ehli ve ismet sahibi kadınlar, kocalarını kendilerine bu yeni çıkma elbiseler tedarikine zorlamakta imiş. Kudreti yetmeyenler ve yetip de karılarının bu nevezur kıyafetlere bürünmelerine rızası olmayanlar karılarından ayrılma derecelerine varmışlar... Bu garip kıyafetler yasaktır. Kadınlar, bundan böyle büyük yakalı feracelerle sokağa çıkmayacaklardır, başlarına üç değirmiden büyük yemeni sarmayacaklardır. Feracelerinde süs olarak bir parmaktan kalın şerit kullanmayacaklardır..." (Reşat Ekrem Koçu, Tarihimizde Garip Vakalar, sh.67, Varlık Yay., İstanbul (1958). Bu fermanın anlaşıldığı kadarı ile Osmanlı başkenti İstanbul'da Batılı modalar daha XVIII.asırda etkili olmaya başlamıştır. Ancak toplumsal değişmelerin böylesi Fermanlarla önlenemeyeceği açıktır. Nitekim bu fermanın yayımlanmasından yaklaşık yüz elli yıl sonra 1860'da yine aynı gerekçelerle başka bir ilanname yayımlanacaktır. Burada da özellikle kadın kıyafetlerinde başgösteren dejenerasyon eleştiri konusu yapılmaktadır:

"Halbuki biraz vakitten beri tâife nisvandandan ba'zıları hilâf-ı usûl ve âdet ince yaşmaklar tutarak ve gûna-gûn münasebetsiz şeylerden feraceler giyerek açık saçık türlü türlü hey'et ve kıyafetler ile sokağa çıkmakta ve seyir yerlerinde erkeklerle karışık durarak bir takım mugayir-i şer'ü edep etvâr ve harekât vuku'a getirmekte olup, bu hâl gerek şeri'at-i mutahhara ve gerek adâb-ı milletçe menhi ve merdûd olduğundan başka bir familyayı harâb edecek surette Sefâhati mücib olmaktadır. Binâen-aleyh bundan böyle her kim olursa olsun sokağa çıkan kadınlar içerisi seçilmeyecek surette yaşmak tutup layıkıyla örtülü bir halde bulunacaktır..." (Cevdet Paşa, Tezâkir, 13-20, s.88, Yayınlayan: Prof.Cavit Baysun, Ankara, 1991).

geçişin öncülüğünü yapmaktadırlar. Saray ve Devlet erkanında başlayan bu başkalaşım giderek halka doğru da yaygınlaştırılarak genişletilmektedir:

“Gerek Saray mensuplarının vükelâ ve askerlerin, gerek halkın kıyafetlerinde değişiklikler yapılır. Bizzat Padişah Mısır zabitlerinin elbiselerini andıran yarı şarklı yarı garpli bazen tamamıyla eski kıyafetinde görünür. Ordu, muayyen memur ve halk tabakaları için ayrı ayrı serpuş ve elbiseler tayin edilir. Umumiyetle sarığın kaldırılıp yerine fesin konması, halk arasında oldukça büyük bir mukavemet ve dedikodu ile karşılanırsa da ciddi bir hadiseye sebep olmaz” (Turhan, 1987 : 163).

Topluma zorla dayatılan bu yeni tarz giyim kuşam, halkın kimi kesimlerince tepki ile karşılanırsa da bir kısım halk bu dayatılan yeni kılık kıyafeti Beyoğlu ve civarında yaşayan Levantenlerden daha önceden görmesi sebebiyle olaya fazlaca soğuk bakmıyorlardı. Yerli halkın bu kesim insanı ile kurdukları ilişkiler, bu yeni hayat tarzının bir unsuru olan kılık kıyafetin de benimsenmesini kolaylaştırmaktadır (Turhan, 1987 : 164; Tanpınar, 1988 : 69).

Türk toplumunun değişim tarihinde önemli bir aşamayı teşkil eden II.Mahmut devri ıslahatlarının büyük oranda dış görünüşle ilgilenmiş olması ilgi çekicidir (*) . Mümtaz Turhan bu durumu “*garp medeniyetinin üstünlüğünün tasdik edilmesinin bir işareti*” olarak ele almaktadır:

“Garplılaşma tarihimizde yine ilk defa olmak üzere Avrupa, bu devirde kılık ve kıyafette, yaşayış tarzında, içtimai teşkilatında taklid edilmekte, bu noktalar üzerinde ısrarla

(*) Halide Edip Hanım da II.Mahmut'un ıslahat girişimleri içinde geniş yer tutan kılık kıyafeti devrimini Türk modernleşmesinin önemli adımları arasında sayar. O'na göre bu devrim, kıyafetin din-dışı bir olgu olduğunun ispatlanması açısından önemlidir:

“Mahmut II'nin garplaşma yolunda attığı en manidar ve Cumhuriyet inkılaplarının da tekrar ettiği hareket, *kıyafet reformudur*. Gerçi uzun vâdeli düşünülürse, harici şekil bakımından taklide kaçan bir mahiyet taşır. Fakat kıyafet reformunu fazla küçümsememek lazımdır. Gerçi fes veya şapka altındaki kafanın, mutlak sarık altındaki kafaya faik olduğunu iddia çok basit bir düşünceye dayanır. Fakat harici dahi olsa, garple ve memleket içindeki muhtelif unsurlar arasında bir vahdet vücuda getirdiğini de kabul etmek lâzımdır. Bilhassa, Rumlardan gelen fesi, veyahut Avrupalıların şapkasını kabul etmenin zihniyet itibarıyla mühim bir tarafı vardır. O da, *kıyafet meselesinin di ile alâkası olmadığını gösteren bir zihniyet yaratmış olmasıdır*” (Halide Edip, Türkiye'de Şark. Garp ve Amerikan Tesirleri. sh.63-64, İstanbul 1955).

durulmaktadır. Avrupalıya yaşayış tarzında ve şekil itibarıyla benzeme ihtiyacı halinde, çok kuvvetli bir şekilde tezahür eden bu temayül, artık garp medeniyetinin üstünlüğünü tasdik etmekten, ona teslim olmaktan başka çare kalmadığını ifade eder” (Turhan, 1987 : 167).

Bu devirle başlayan Batılı tarz kılık kıyafet giyilmesi anlayışı müteakip dönemlerde de hız kazanarak sürmüştür. Artık kendi özgül değerleri ile yeni modeller üretemeyen bir toplum çareyi kendine yabancı kültürleri taklid etmede bulmaya çalışacaktır.

Tanzimat Fermanının ilanından sonra İstanbul’a gelmiş bir yabancı gözlemci olan Edmondo De Amicis’in değerlendirmeleri o yıllar İstanbul’unda kılık kıyafet anlayışında yaşanan hızlı değişimi ve karmaşayı açıklaması bakımından oldukça ilginçtir:

“... Şimdi, bir değişme buhranı içinde bulunan bu halk, fevkalâde bir çeşitlilik gösteriyor. İnkılâpçıların ilerlemesi, yaşlı Türklerin mukavemeti, iki uç arasında tereddüt eden büyük halk kütlelerinin kararsızlıkları ve uyuşmaları, bir kelimeyle eski Türkiye ile yeni Türkiye arasındaki mücadelenin bütün safhaları kıyafetlerin gösterdiği çeşitlilik ile olduğu gibi meydana çıkıyor. Alışkanlıklarından dönmeyen eski Türk hâlâ sarık sarıyor, kaftan giyiyor ve ayağına sarı sahtiyadan yapılmış ananevi çediklerini geçiriyor, daha da sert olanların kallavi sarıkları var. Tanzimatçı Türk çenesine kadar düğmeli uzun siyah bir İstanbullu, koyu renk sübyeli bir pantolon giyer, Türk kıyafetinden sadece fesi muhafaza etmiştir. Bunların arasında, en cüretkâr olan genç Türkler uzun siyah İstanbullu çıkarıp atmışlardır, önu açık bir setre, açık renk bir pantolon giyerler, küçük zarif boyunbağları takarlar, ufak tefek ziynetleri, bastonları ve yakalarında karanfilleri vardır. Biriyle öteki, kaftan giyenle İstanbullu giyenler arasında bir uçurum görülür: Sadece isimleri müşterektir, birbirinden tamamen farklı iki halk göze çarpar. Sarıklı Türk cehennemün üstündeki kıldan ince, kılıçtan keskin Sırat köprüsüne hâlâ tam manasıyla inanır, belli saatlerde abdest alır ve güneş batarken evine döner. İstanbullu Türk fotoğrafını çektirir, Fransızca konuşur ve akşamı tiyatrodaki geçirir. (...) Sadece kadınlar eski yaşmağı ve hatlarını gizleyen feraceyi muhafaza ediyorlar, gelgelelim yaşmak tüylü bir hotozu

gösterecek kadar şeffaflaşmış ve ferace ekseriya Paris modasına göre dikilmiş bir elbisenin üzerine giyilmiştir” (Amicis, 1993 : 114-115).

1874 yıllarına ait olan bu gözlemlerden de anlaşılacağı gibi Batılı tarz giyim kuşam yüzyılın sonuna gelindiğinde toplumun büyük bir kesiminde yaşanması kaçınılmaz olacaktır ^(*). Özellikle erkek kıyafetlerinde yaşanan hızlı değişim ve başkalaşmaya kaçınılmaz olarak kadın kıyafetlerinde de rastlanacaktır. Her ne kadar kadın için “tesettür” geleneği sürmekte ise de, gündelik hayata giren “moda” olgusu, kadın için giyim kuşamdaki örtünme zorunluğunu bir dini fariza olmaktan çıkarıp bir çeşit süslenme biçimine dönüştürmüştür. Yani form, şekil saklanmakla birlikte ona yüklenen içerik önemli bir dönüşüme uğrayarak geçmişte olmayan yeni bir anlama bürünmüştür.

Bizim asıl inceleme konumuz olan Servet-i Fünun romanlarında da Batılı tarz yaşama biçiminin bir doğal sonucu olarak Avrupai giyim-kuşam ve moda olguları ile de sıkça karşılaşmaktadır. Her biri Batılı tarz kılık kıyafeti hayatlarında da tatbik eden Servet-i Fünun yazarlarının o günün İstanbul’unda belli başlı Batılı giyim modalarının yaygınlaşmasında da önderlik yaptıkları bilinen bir gerçektir^(**).

İlk olarak Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında ortaya konulan kılık kıyafet telakkileri üzerinde durulmuştur. Esas itibarıyla Halit Ziya Bey’in romanlarında karşılaştığımız bütün roman bireyleri güzel giyinme gayreti içinde olan sıradışı kimselerdir. *Aşk-ı Memnu* romanında Melih Bey Takımı’na mensup olan Firdevs hanım ve kızları, Adnan Bey, Behlül gibi roman bireyleri giyim kuşamlarına ileri derecede dikkat eden kişilerdir.

(*) Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde kılık kıyafet konusunda ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerin detaylı bir incelemesi için bakınız: (Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet*, sh.109-123, İstanbul 1995).

(**) Edebi eserlerin toplumda meydana gelen kültür değişmelerini hızlandıran fonksiyonları bilinmektedir. Kılık kıyafet ve moda telakkilerinin başkalaşmasında şimdi nasıl özellikle görsel sanatlar etkili oluyorsa eski devirlerde de romanlar bu mevkide yer tutuyorlardı. Sadık Tural “Mai ve Siyah” romanının bu yıllarda oluşturduğu yeni modalara şu şekilde işaret ediyor: “1890’lı yıllarda Mai ve Siyah yayınlandığı vakit, bir moda başladı : Saçların yakayı kapatacak seviyede uzatılıp, fesin hafifçe sola eğilmesi ve favorilerin kulağın altına kadar indirilmesi modası. Bu moda romandan geldi” (Sadık Tural, *Edebiyat Bilimine Katkıları*, sh.174, Ecdâd Yay., Ankara 1993).

“İstanbul’un en iyi giyinen kadınları” arasında zikredilen ve dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye önem vermeyen Firdevs hanım ve kızları o devir İstanbul hanımlarının kibar hayatını yaşayan kesiminin giysi kültürünü vermesi açısından ilgi çekicidir. Yazar bu kadınların giyim kuşama verdikleri önemi etraflıca tasvir etmektedir:

“En harim şeylerden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin rengine, mendillerinin işlemesine varıncaya kadar öyle bir nefis ve müstesna zevk hükm ederdi ki sadelikleri ile beraber en özenilmiş, en ihtimam görmüş ziynetleri bayağılığa indirirdi. (...) İşte Pygmalyon’dan alınmış siyah işlemelerle açık kül rengi eldivenler, işte Aulion d’or’dan çıkma keçi derisinden botinler, işte siyah satin de Lyon’dan herkesinkine benzer çarşaflar. (...) Çarşaflarının kıvrımları, omuzları, kalçalarını sıkarak dökülüğü onları görenlere, tanıyanlara hemen kim olduklarını ifşa ederdi” (Uşaklıgil, 1939 : 16).

Firdevs hanım ve kızları bu zerafet ve şıklıklarını mesire yerlerinde bulunacakları sıralarda daha bir belirgin hale getirerek kendilerini gören insanlar üzerinde taklid edilme hissi de oluştururlar. Elli yaşını geçmiş olan Adnan Bey de giyim kuşamına özel bir ihtimam gösteren kibar beyefendilerdendir. Adnan Bey “ince şayak pantolon”, “beyaz saten gömlek” ve “alpağa ceket” gibi Avrupaî kıyafetleri tercih etmektedir (Uşaklıgil, 1939 : 45).

Hayatı bir oyun ve eğlence olarak kabul eden Behlül için de kıyafet önemli bir mevkie haizdir. Herkes tarafından taklid edilmeyi kendine şiar edinen Behlül tipi ile Halit Ziya, o devir İstanbul’unda hayat süren alafranga Batıcı gençleri bizlere tanıtmaktadır. Firdevs hanım ve kızları gibi Behlül de sıradışı olma çabası içindedir:

“Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun re’yine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nisbetde mühim şeyler için Behlül de taklid olunacak mutlak bir yenilik vardı” (Uşaklıgil, 1939 : 89-90).

Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* romanında da yer yer Batılı tarz giyim kuşamı özümsemiş ve bu tarz kılık kıyafet giymeye özen gösteren roman kişileri ile karşılaşırız. Roman'ın ana karakteri Ömer Behiç, Bekir Servet, Sakıp Süleyman Bey, Ferruh, Neyyir, Gülizar hanım bu tarz kıyafet giymektedirler.

Ömer Behiç'in dış görünüşü tarif edilirken onun giysileri de açığa çıkmaktadır: “Ömer Behiç orta boyu ile, redingotunun içinde belinin inceliği tamamıyla belli olan, hiçbir zaman şişmanlamayacak hareketli vücudu ile, çenesinde biraz uzun bırakılmış kırkık sakalıyla, ince ipek kaytanı kulağının üstünde dolanmış gözlüğünün altında tatlı bir gülümseyişle, hep gülüyor sanılan koyu sarı gözleriyle; giyinişinde, yürüyüşünde, konuşuşunda hiç aldanmayan seçkin zevkiyle o kadar şık, o kadar zarıftı” (Uşaklıgil, 1989 : 71).

O devir tek gözlük takma modasına uyan sadece Ömer Behiç değildir. Bekir Servet, Sakıp Süleyman Bey de bu modayı yerine getirir. Tek gözlüğü ile tüm Avrupa'ya dolaşan bir diplomat olan Sakıp Süleyman Bey'in giyim tarzı da romanda açıklığa kavuşturulur:

“Sivri beyaz sakalı, her zaman taşınan tek gözlüğü, kül renginin mevsime göre çeşitli tabakalarından geçen -söylendiğine göre Londra'da yaptırılmış- giysisi, iri fildişi kabzasıyla bastonu, yüksekçe boyu, ayrıca bir omsuzunu ötekinden daha geniş gösteren bir çarpıklığı bile, bu yaşlı adamı, İstanbul'un en şık kişilerinden biri olarak gösterirdi” (Uşaklıgil, 1989 : 273).

Kırık Hayatlar romanının alafrangalaşmış ve düşük bir hayat yaşayan Veli Bey'in kızları Nebili ve Neydir de kıyafetleri ile dikkatleri çekecek nitelikte giyinirler. Bir Kağıthane gezisi dönüşünde onlara rastlayan Velide onların giyinişlerindeki zer afet ve şıklığa imrenmektedir. Bir araba (Lando) içinde görülen bu genç kızlar, İstanbul hayatında henüz kaybolmamış bir giyim biçiminin en özenli örneklerini sergilemektedirler (Uşaklıgil, 1989 : 55). Yazar'ın diğer romanlarında da Batılı tarz giyim kuşama ait epeyce malzemeler bulunursa da asıl yoğunluk, bu sözünü ettiğiniz eserde bulunmaktadır.

Mehmet Rauf'un romanlarında da roman kişilerinin kılık kıyafetleri Batılı tarzdadır. Roman kişilerinin sürdürdükleri hayat tarzı onların kıyafetlerine de etki etmektedir. Yazar'ın ilk romanlarından biri olan *Ferdâ-yı Garâm* da genç kızlar Batı modasını "garip bir saika-i merakla" tetkike koyulurlar. Bu genç kızlardan Sermed öncelikle "İngilizleri görmeyi tercih ederek bahar için İngiliz zevkinin ne tertip ettiğini merak" etmektedir. Sermed'in bu tercihi hayret eden bir başka genç kız da O'nun Fransız modasını tercih etmemesini yadırgamaktadır. Sermed'in bu İngiliz modası tercihi de boşuna bir seçim değildir. Küçüklüğünden beri bir İngiliz mürebbiye Miss Morgan elinde büyüyen Sermed'in giyim zevki de İngiliz tarzı olarak ortaya çıkmaktadır (Rauf, 1329 : 9).

Sermed'in giyinişindeki zarafet Macid'in de dikkatinden kaçmaz. Macid'e göre O'nun kılık kıyafetini alabildiğine güzelleştiren İngiliz zevkidir:

"Bunda İngiliz mahareti var dedi. Bu maharetin elbisenin şekil ve rengindeki zevk intihabında ne kadar tezahür ettiğine dikkat ederek bu kadar kusursuz giyinebilmek için ne nâdir, ne rakik bir meyl-i bedayie ihtiyaç olduğunu ilave ile uzun uzun tavsif ediyordu" (Rauf, 1329 : 24).

Yazar'ın *Genç Kız Kalbi* romanında ise kılık kıyafet konuları daha çok kadın sorunları ile birlikte anılmaktadır. Toplumsal değişimin hızlı bir biçimde yaşandığı bir dönemde yazılan bu romanda, kadınların Hükümet ve yeniliğe karşı olan kimi halk tarafından sınırlandırılmalarına yönelik eleştirilere rastlıyoruz. Yazar yaşanan bu değer çatışmalarını eskinin yandaşı roman bireyleri ile Modern Batılı hayatı kabul etmiş kişiler arasında geçen diyaloglarda açığa vuruyor. Romanda geleneksel hayatın temsilcisi olarak Pervin'in amcası karşımıza çıkıyor. Yeni nesle ait genç kızların giyim tarzı amca bey'in pek hoşuna gitmemektedir: "Nedir o öyle orasını kıvrırmak, burasını bükme, kollarını açmak... Sizin gibi hanımlara yakışacak bir hal değil, bunlar bir takım hele hele kızların yapacağı şeyler". Amca Bey'in bu görüşlerine başta yeğeni Pervin karşı çıkmaktadır. Amcasının yaklaşımlarına şöyle karşı çıkar:

“O’nun hanım hanımcık dediği kıyafet ise mutlaka büyük ninelerimizin kurun-ı vusta (orta çağ) kıyafeti olsa gerektir! Çünkü, kendisine medeniyet dersi veren ikinci zevcesi, izdivaçlarından az sonra tevrim ettiği için, artık bu gayrı kâbil-i islah bulduğu adamı bir genç kızın her şeyden evvel zamanın usulünü, modasını takibe mecbur olduğunu iknaya vakit bulamamış olacak” (Rauf, 1925 : 23).

Görüldüğü gibi Pervin’in temsil ettiği yeni kuşak gençlerinin kılık kıyafet ve moda telakkileri ile eskiyi temsil eden amca bey arasında bir kuşak çatışması yaşanmaktadır. İzmir’den İstanbul’a gelen ve amcasının evinde misafir olarak kalan Pervin geldiği bu evde hane halkının üzerinde önemli tesirler de icra eder. Kendisi gibi genç bir kız olan Nigar, Pervin’in Batılı modalara olan ilgisinden etkilenmiştir. O da tıpkı Pervin gibi tuvaletine dikkat etmekte, saçlarını zamanın modası gereğince ortadan ayırarak geceleri ondülelerle saçlarını kıvırmaya başlamaktadır. Onu sabahları bu vaziyette gören babası kızına “ulan kız nedir o halin be... Falcı karılar gibi” olmuşsun diyerek azarlamaktadır. Amca Bey’e göre bu tür saç modalarını ancak “şantöz karılar” yapmaktadır (Rauf, 1925 : 24).

Modern kılık kıyafetin gerektirdiği tarzda giyinmeye karşı olan amca bey’in aksine şair Mehmet Behiç tam bir Batılı gibi giyinmesine paralel olarak toplumumuzda yaşayan kadınlar için de moda kıyafetlerin giyilmesinin gereğine inanmaktadır. O’na göre bir kadın sokağa çıkabilmeli ve bu esnada da dilediği gibi giyinebilmeli, hiçbir baskı ile kendisine engel olunmamalıdır. Oysa ki gerçek, hiç de bu merkezde değildir:

“Bugün namuslu bir kadın sokağa çıkma mecburiyetini azâb-ı elim olarak bilir. Çünkü, ancak temiz ve şık oldu mu, bütün erkekler mütecâvizâne tavırlar ve nazarlarla kendisini mütemâdiyen iz’âç ederler... Bu tecâvüzü lisan ve hatta el ile icraya kadar küstahlığı ileri götürenler de olur... Sonra da bazen, kadın olmak itibariyle süse meclub olan zavallıların kıyafetlerine hücum olunur; Hükümet, ikide bir de kim bilir nasıl efkâr ve cereyanât-ı garibeye mağluben, bu hücumu teşvik edecek beyannamelerle bu hareketi kızıştırır... O zaman biraz modaya muvafik bir kıyafetle sokağa çıkan kadınlar için her hutvede bir tecâvüz-i küstahâne muhakkaktır. Kadın, erkek, ihtiyar, genç, bey, ağa... Herkes...

Kızlarını, karılarını aynı kıyafette sokağa çıkaran adamlar bile, bu zavallıya nazar-ı lanet ile bakarlar... Bu ise hiç hayat değildir, yalnız bir işkence... Eğer bu ahlak ise, bu yalnız kıyafetle meşrut değildir... Mesela bol çarşaf giyen kadınların içinde kötülerini yok mudur? Şık bir kadın, edep ve terbiye dairesinde giderken, niçin düçar-ı itiraz olsun? Dar çarşaf giyen kadınlar bence, bunu yalnız modaya ve süse meftun olduğu için giyer; yoksa, eğer kendini göstermeye, eskiden hanımlarımızın giydikleri aşağısı bol fakat göğsü kâmilan açık feraceler daha makduh olmak lâzım gelir” (Rauf, 1925 : 51-52).

Şair Behiç Bey’in kadınların kılık kıyafet serbestisine sahip olmaları ve toplumdan tepki görmemeleri gerektiği yönündeki görüşlerine kadınlar da iştirak etmektedirler. Bir gün, Pervin’in de hazır bulunduğu bir hanım meclisinde kadınlar sokağa moda kıyafetlerle çıkmanın güçlüklerini ifade eden bir sohbe tutulurlar. Toplumsal baskılardan rahatsız olan Nimet Hanım kadınların içinde bulunduğu kıyafet ve moda kısıtlamalarını arkadaşlarına şu şekilde anlatır:

“Efendim, geçen hafta yine her vakitki gibi son derece şık olarak gezerken tecavüz etmişler... Vakıa Ferhüdecik herifin başına iki Şemsiye indirmiş, etrafta herife layık olduğu cezayı vermeyerek bu hale alık alık bakan bir sürü hayvanlara haykırmış, söylenmiş... Fakat kaç para eder... Herif kabahatini bastırmak için sertliğe kalkmış, güya Ferhüde’nin kıyafetine itiraz ediyormuş gibi görünmeğe çalışarak ağzı köpük içinde gözleri dönmüş “bu ne bu ne, gevursan git gevurlar içinde yaşa...” diye ulumuş... (Rauf, 1925 : 59).

Mehmet Rauf’un *Karanfil ve Yasemin* romanında Batılı tarz kılık kıyafetlerde belli bir gelişme gözlenir. Romanın yayın tarihini de göze alınacak olursa Batılı tarz giyim kuşam epeyce bir toplumsal taban bulmaya başlamıştır. *Genç Kız Kalbi* romanında kadınların sokağa çıkarken giydikleri tesettüre uygun kıyafetlerine bu romanda rastlanılmaz. Kadın erkek ilişkilerinde kaç-göç olgusunun ortadan kalktığı bir ortamı tasvir eden *Karanfil ve Yasemin* romanında kadın kıyafetlerinde aşırı uç örneklere de rastlarız. Toplumumuz genel ahlak telakkileri ile bağdaşmayan dekolte kıyafetlerden romanda sıkça bahsedilmektedir.

Kadri Paşa'nın verdiği Çay'da kadın eksenli bir tartışma yapılmaktadır. Bu tartışmanın taraflarından birisi olan Samim, kadınların toplumdan mücerret, kapalı bir hayat yaşamalarının doğru olamayacağından bahisle onların giyim kuşamlarında da özgür olmaları gerektiğini savunmaktadır:

“Mesela bizim kapalı eski hayatımızda fenalık men olunabiliyor muydu? Men olunamamaktan başka, bazı safhalarda rezalet derecesine kadar çıktığını işitiyoruz... Öyle ki, mesela anlattıklarına nazarın tesettür kemal-i tahakkümle cari iken bile Kağithâne alemleri, Şehzadebaşı veya Kalpakçılarbaşı vakaları Avrupa'da karnavallarda bile irtikâb edilmeyen maskaralıklara kadar varılmış” (Rauf, 1340 : 55).

Bu sözlerden Samim'in kadın kıyafetlerinde modernleşme taraftarı olduğunu anlıyoruz. Yukarıda sözünü ettiğimiz dekolte kıyafet meselesi de romanda zikredilmektedir. Kocasını, bir kaç sene evvel kaybeden Sacide Hanım, İstanbul kibar hayatında yer edinebilmek için çareyi ilerlemiş yaşına rağmen açılıp saçılmakta bulur. Bu şekilde bütün dikkatleri üzerine çekebilme, etrafındaki insanların onunla inceden alay ettiklerinin de farkına varamamaktadır. Saraylı hanım bu kadında husule gelen değişiklikleri şöyle özetliyor:

“Bu gördüğün göğsüne kadar çıplak, kulaklarının memelerine kadar boyalı kadın beş sene evvel kocası hayatta iken, kapalı, ciddi, namuslu bir kadındı. Kocasını öldürünce kadın sanki bir rüzgara tutuldu, sanki deli oldu gibi bir şey... Kıyafetler değişti, saçlar, gözler, dudaklar boyanmaya başladı...” (Rauf, 1340 : 43).

Sonradan görme bir hava içinde bulunan bu kadının balo'ya gider gibi çay davetlerine dekolte kıyafetlerle gider. Kendi evinde verdiği çay davetinde de aynı kıyafetlerin daha ileri boyutlarda dekoltelelerini tercih eder. Öyle ki “bütün sırtı, bütün göğsü pek büyük bir civanmerdi ile” orta yere serilmektedir (Rauf, 1340 : 140).

Sacide Hanım'ın dekolte giysi giyme merakı yer yer eleştiriye konu olur. Ancak bu eleştirilerin hiçbirisi, bu kıyafetin toplumumuzun genel ahlak kurallarına aykırı olması sebebine bağlı değildir. Eleştiren kişiler, bu kıyafetin giyileceği yerlerin Avrupa adâb-ı muşeretince belirlenmiş olmasından hareketle, çay davetlerinde uygun olmadığını, isteniliyorsa danslı balolarda ve gece düzenlenen toplantılarda bu kıyafetin giyilebileceğini söylemektedirler^(*). Oysa ki Sacide Hanım bunların hiçbirine kulak asmaz (Rauf, 1340 : 168).

Rauf'un bir başka romanı *Böğürtlen*'de de giyim kuşamlarına inceden inceye dikkat eden, yer yer dekolte elbise giyen kişilerle karşılaşırız. Bunlardan birisi de Şekure Hanım'dır. Şekure'nin giydiği yarı dekolte elbise onun kol, gerdan ve ensesini çıplak bırakmaktadır. Şekure ve kardeşleri *Kırık Hayatlar* romanındaki Veli Bey'in kızları gibi giyim kuşamlarından ortaya çıkacak olan masrafları ödetecek sevgililer bulmayı da ihmal etmezler (Rauf, 1926 . 18).

Mehmet Rauf'un son romanları arasında yer alan *Son Yıldız*'da da Avrupa modalarını yakından izlemeye çalışan kişiler bulunmaktadır. Avrupa'nın her şeyine olduğu gibi kılık kıyafet tarzına da hayran olan bu kişilere göre "*hayatta başarının ana şartı iyi giyinmekten*" geçmektedir. Bu tiplerden birisi olan Nechet Bahir'in smokin giyimi konusunda ortaya koyduğu kıstas, bu kişinin ne derin bir kültürel şok içinde olduğunu ortaya koymaktadır. O'na göre "*akşam saat sekizden önce smokin giyilmeyeceğini bilmeyen adama insan denilemez*" (Rauf, 1927 : 62).

Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanının Batılı değerler karşısında iyice eziklik hisseden kahramanı Şekip'in de başlıca uğraşı güzel giyinmek ve bu zarafetini İstanbul'un Batılı mahfillerine tescil ettirmektir. Ona göre bir Türk dış görünüşü ile Batılılardan aşağı olmadığını ispat edebilmelidir. Pera Palas'da verilen Baloların değişmez müdavimleri arasında bulunan Şekip yine böylesi bir Balo eğlencesine giderken kıyafet ve şıklık konusunda kendini Batılı dostlarına beğendirme çabası içindedir (Ziya, 1328 : 8).

(*) Avrupa adâb-ı muşeretinde kadınların dekolte kıyafet giyecekleri yerler belirtilmiştir. Ülkemizde Avrupa adâb-ı muşereti konusunda kitap yazan Servet-i Fünun romancısı Saffeti Ziya da bu kıyafetin ne zaman giyilmesi gerektiği konusunda "*Adâb-ı Muşeret Hasbihalleri*" İstanbul 1927, kitabında açıklamaktadır.

Şekip'in içinde bulunduğu bu ruh esareti onun her fırsatta karşılaştığı Batılılara özenmesine onlar gibi olamadığına içerlenmesine vesile olur. Şekip, birçok yabancıların iştirak ettiği bir Pera Palas gecesinde kendisini kıskandıracak derecede güzel dans eden bir İngiliz'e hayranlık dolu ifadelerle bakıyor, O'na bu zarafet ve inceliği veren şeyin ne olduğunu bulmaya çalışıyordu. Şekip, zihninden bu ince zarafetin, giyim kültürüne derinden vâkıf olmakla ortaya çıkabileceğini geçirmektedir:

“Senelerce bu siyah elbise giyilmeyince bu beyaz boyun bağı bağlanmayınca, bu zarafet, bu tabii zarafet, bu sadelik içindeki zarafet fevkalade nasıl hasil olurdu? Kendimi pek küçük görmeye... Pek aciz, pek nâkıs, pek zavallı görmeye başladım” (Ziya, 1328 : 39).

Batılılara derin hayranlık hisleri besleyen ve bu hayranlığını da daha çok şekil boyutunda realize eden Şekip için kılık kıyafet hayati öneme haizdir. Bu sebeple Batılılarla birlikte olacağı toplantılara giderken, giyim kuşamına çok büyük bir ihtimam göstermekte, bunun karşılığı olarak da Batıların iltifatlarına mazhar olabilmektedir. Şekip'in ilgi duyduğu İngiliz kızı Lidya onun kılık kıyafetindeki şıklığı şu sözlerle taltif eder:

“Eminim ki, siz bugün tuvaletinize benden ziyade bir zaman hasır ettiniz... Kim bilir, şu boyun bağınızı bağlamak için ne kadar vakit gaib etmişsinizdir. İşte bakınız... Boyun bağınızdaki mai ipek at nalları şekliyle hem ahenk olsun diye şu ufak firuzelerden yapılmış at nalı iğneyi takmışsınız! Ve bunları kim bilir ne kadar külfetlerle bulmuş, ne kadar itinalarla bir araya getirmişsiniz...” (Ziya, 1328 : 81).

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun romanlarında hakim olan kılık kıyafet şekli büyük ölçüde Batılı tarzlarla sınırlı bulunmaktadır. Türk toplumunda meydana gelen sosyo-kültürel değişmelerin etkisi ile başgösteren Batılı modaların yaygınlaşması bu dönemde yayımlanan romanlar eliyle de desteklenmiştir. Romanların sınırlı sayfalarında dolaşan bu Batılı modalar, kısa zaman içinde toplumun belli kesimlerinde yankı bulmakta gecikmemiştir. *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in saçlarını arkasına doğru fazlaca

uzatması, *Kırık Hayatlar*'daki Bekir Servet'in bıyıklarının uçlarını Macar tarzı kıvrması, bu modaların daha sonra yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Kudret, 1984 : 268). Ziya Gökalp de romanın toplumsal değişimleri hızlandıran fonksiyonlarına işaret ettiği bir yazısında, roman kahramanlarının kısa zaman sonra toplumda yansıma bulunduğunu belirtmektedir (Gökalp, 1992 : 109).

4.4.2 İçki

Toplumumuzda Batı adâb-ı muâşeretinin yaygınlaşmasının bir başka göstergesi de alkollü içkilerin alenen içilir hale gelmesidir. Gerçi, Osmanlı Devletinde alkollü içkilerin kimi Devlet adamları ve Padişahlar tarafından olsun halk kesiminden olsun içildiği bilinmektedir. Ancak, bu alışkanlık gerek İslâm dininin getirdiği yasaklamalardan ve gerekse toplumsal normlar açısından doğru bulunmadığı için gizlice icra ediliyordu. Oysaki toplumumuzda baş gösteren paradigmatik bir değişim olan Batılılaşma ile başlayan toplumsal dönüşüm, Batı adâb-ı muâşeretinin de taklid edilmesini bir medeniyet göstergesi haline sokmuştur. Özellikle II. Mahmud'un ortaya koyduğu radikal reformların bir parçası da içki meselesine yöneliktir. Padişah, resmi Devlet törenlerinde şarap içilmesine müsaade ettiği gibi (Turhan, 1987 : 164), ölümünden sonra da Saray'dan şarap fiçileri çıkarılarak Marmara denizine atıldığı belirtilmektedir (Baykara, 1992 : 211).

Sultan II.Mahmud'un ıslahatları ile meşruiyet kazanmaya başlayan içki tüketimine yüklenin "*medeniyet göstergesi*" olma yaklaşımı müteakip devrelerde de aynı anlamı korumayı sürdürmüş, bir zaman sonra içki tüketimi seküler değerlerin bir parçası olarak algılanmaya başlamıştır (*).

(*) Alkollü içkilerin Türk toplumunda yaygınlaşmasının sebepleri üzerinde duran Doç.Dr.Hacı Duran, bir çok sebep arasında içkinin "seküler değerlerin ve Batılılaşmanın bir göstergesi olarak algılanmasını da saymaktadır: "Batılılaşmanın yoğun bir şekilde devam ettiği yıllarda alkol kullanma ve kullanmama aynı zamanda ideolojik bir sorun olarak telakki edilmiştir. Bu görüş halen de çeşitli şekillerde kendisini ortaya koymaktadır. Türkiye'de bazı belediyelerin alkol bulunduran lokanta, eğlence yeri vesair kuruluşlara getirmek istediği kısıtlamalara karşı çıkanlar, alkollü içkilerin kullanılmasını çağdaşlığın, seküler değerlerin ve laikliğin temel unsurlarından addetmişlerdir. Alkollü içeceklerle getirilmek istenen kısıtlama laikliğe ve devrimlere karşı getirilen bir kısıtlama olarak değerlendirilmiştir" (Doç.Dr.Hacı Duran, "İçki ve Uyuşturucu Alışkanlığının Sosyo-Psikolojik Boyutları", Yeni Türkiye, S:9. sh.314, Mayıs-Haziran 1996).

Artık içki tüketimi modern adâb-ı muâşeret kuralları arasında yerini almış, içkinin hangi toplantılarda hangi türünün içileceği ayrıntılı kaidelere bağlanarak adâb-ı muâşeret kitaplarında zikredilir olmuştur. Saffeti Ziya Bey'in "Adâb-ı Muâşeret Hasbihalleri" (1927) adlı kitabında içki tüketimi, modern dünyanın bir gerekliliği olarak ele alınmakta, bu konuda çeşitli kurallara yer verilmektedir (Ziya, 1927 : 87).

Servet-i Fünun romanlarında da alkollü içki kullanımı açık bir biçimde bir Avrupailik göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok romanda, roman bireyleri gerek rakı, bira olsun ve gerekse şampanya, viski gibi alkollü içkileri yaşadıkları Batılı hayatın bir parçası olarak kabul etmektedirler.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında karşılaştığımız roman kişilerinin gerek geleneksel hayata yakın olanlarında ve gerekse modern hayatı savunanları arasında alkollü içki alışkanlıkları ile karşılaşırız. Yazar'ın *Mai ve Siyah* romanında romanın ana karakteri Ahmet Cemil tam bir içki müptelası olmamakla birlikte, zaman zaman onun içki içtiğine şahit oluruz. Roman'ın hemen başında Tepebaşı Bahçesi'nde derin hayallere daldığı sırada Ahmet Cemil içkinin tesiri altındadır. Birçok yönden Ahmet Cemil ile zıt görüşlere sahip olan Raci ise içki konusunda epeyce dozajı kaçırmış birisidir. Çoğu kez ailesini de ihmal ederek gecelerini Beyoğlu batakhanelerinde geçiren bu adam'ın ayık bulunduğu gece yok gibidir. Raci'nin bu bağımlılık derecesinde alkollü içki müptelalığı O'nun ailesinin parçalanmasına sebebiyet verdiği gibi, kendi sonunu da getirecektir. Ahmet Cemil'in eniştesi Vehbi Bey'in de içki ile arası oldukça iyidir (Uşaklıgil, 1942 : 155).

Görüldüğü gibi gerek Raci ve gerekse Vehbi Bey'in içki alışkanlıkları ile aile sorunları arasında direkt bir bağlantı bulunmaktadır. Yazarın *Kırık Hayatlar* romanında da içki *Mai ve Siyah* romanında karşımıza çıkan aile cehennemlerinin oluşmasında etkin bir fonksiyon icra etmektedir. Romanın ikincil kişileri arasında yer alan Mehmet Ali'nin karısı Suzidil ile olan evlilik ilişkilerinde içkinin de hatırı sayılır olumsuzlukları gözlenebilmektedir. Toplumsal mevki itibariyle oldukça düşük bir sınıfa mensup olan bu adam, binbir güçlükle kazandığı birkaç kuruşu meyhane köşelerinde heba ederek evine

zilzurna sarhoş olarak dönmektedir. Kafası alkolle iyice tütsülenmiş bu adamın aile ocağında da içkinin yıkıcı tesirleri görülmektedir (Uşaklıgil, 1989 : 73).

Sınıfsal konum açısından Mehmet Ali'den üst bir mevkide bulunan Doktor Bekir Servet de içki ile arası iyi olan roman kişilerindedir. Alafranga hayatı Beyoğlu'nun izbe mekanlarında cirit atmak, kadın peşinde o eğlenceden bu eğlenceye koşmak olarak algılayan Bekir Servet, arkadaşı Ömer Behiç'in kendisine yönelttiği bir soruya cevap verirken içkinin de hayatında önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır: "Azizim, bana kahvelerin tütün kokusu ile akan çağlayanı, bir gazino köşesinde alınmış dört kadeh rakıdan sonra bulutlu gözlerle, bulutlu bir beyinle gece gezintileri gerekli..." (Uşaklıgil, 1989 : 113).

Kırık Hayatlar romanında yazar'ın karşımıza çıkardığı bir başka roman kişisi Ferruh da içki kullanmaktadır. Yanlış bir evlilik yapan ve daha sonra eşini başka bir kadınla aldatan bu genç adamı da içkili bir vaziyette görürüz (Uşaklıgil, 1989 : 127). Romanın ana kişisi olan Ömer Behiç'in kayın pederi Mansur Bey de felçli haline aldırış etmeksizin akşamları bir şişe rakı ile birlikte bir iki kadeh şampanya içmeyi ihmal etmemektedir (Uşaklıgil, 1989 : 136).

Mehmet Rauf'un romanlarında da içki içen roman kişileri ile karşılaşırız. Ancak O'nun romanlarında içkinin tuttuğu yer daha Batılı bir tarza karşılık gelmektedir. *Eylül* romanının estetik aylak tipi Necip, *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, Sacide Hanım, Nevhiz, *Böğürülen* romanında Nihat, Pertev, Şekure değişik alkollü içkileri kullanmaktadırlar.

Eylül romanının tipik estetik alafrangası Necip'in içine düştüğü yasak aşkı açıklayamamasından da kaynaklanan ruh bulantısını içki ile hafifletmeye çalışmaktadır. Beyoğlu'nda kaldığı bir otelde önüne konan bir şişe Sen-Julien şarabını yine bir başka marka şarap olan Sotern ile birlikte içen Necip, aynı günün akşamı da yemekten sonra viski-soda ile iyice demlenecektir (Rauf, 1993 : 194).

Necip'in Suad'a olan aşk tutkunluğu arttıkça içkiye olan ilgisinde de bir artış gözlemlenir. İçinden çıkılmaz bir konumda olan, en samimi arkadaşının karısına aşık olan bu adam için içki sahte bir tatmin aracı gibidir. Yine böylesi bir akşam arabaya atıldığı gibi Tokatlıyan'daki içkili bir lokantada soluğu alır. Bir masaya oturarak kendisine servis yapılmasını bekler: "Garsona, "viski" dedi, garson viski ile soda getirmişti ve büyük bardağa bu İngiliz rakısından iki parpık kadar koydu. Necip, "koy, koy" dedi; hâlâ "koy, koy" diyor ve garson şaşkınlıkla bakarak dolduruyordu; bardak dolduğu zaman sodayı göstererek, "götür onu" dedi ve ilk hamlede viskinin yarısını içti, iki dakika sonra midesinde bir ateş bütün damarlarına, beynine yayıldı. Hâlâ o acı, o nedensiz, ne zaman geleceği belirsiz bir sancı gibi, azap devam ediyordu" (Rauf, 1993 : 279).

İçkinin Batılı hayatın unsurlarından birisi olduğu kabulünün en belirgin yansımasına ise Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanında tanık oluyoruz. Batılı değerler karşısında derin bir aşağılık duygusu içinde kıvranan Şekip, kendisinin de Batılılar gibi olduğunu ispatlamak için içine düştüğü türlü komikliklere daha önce değinmiştik. Şekip'in bu ezikliği üstünden atmak için seçtiği yol, Batılılar gibi yaşamaktan geçmektedir. Onlar gibi giyinmek, onlar gibi iyi dans edebilmek başlıca çabasıdır. Şekip'in alkollü içkilerin tüketilmesi özel bir ihtimam göstermesi de bu baktan sayılabilecek bir tavidir. Bu sebeple o da katıldığı Balolarda ve yemeklerde içki içmektedir. Pera Palas'da verilen bir baloda Şekip'i şampanya içerken görürüz (Ziya, 1328 : 44). Yine Madam Davon'un evinde verilen bir yemekde Şekip'i tamamı Batılı dostlarından oluşan bir masa etrafında şampanya dolu kadehlerini tokuşturduğuna şahit oluruz (Ziya, 1328 : 187).

Hüseyin Cahit'in *Hayal İçinde* romanının hayalci Mülkiye Mektebi talebeleri Nezih ve arkadaşları da sık sık gittikleri Tepebaşı Bahçesinde içki içerler. Onların daha çok tercih ettikleri içki biradır. Necip gibi Nezih de, içinde bulunduğu sıkıntılardan kurtulmak için çareyi "soğuk bir bira"nın verdiği huzurda bulmaktadırlar (Cahit, 1317 : 45).

Bütün bu roman örneklerinde, Servet-i Fünun akımının öncüleri, toplumun sanki "alkolikler ocağı" olduğu görünümünü haksızca işleyerek, kendi arzuladıkları hayatı, topluma mal etme zorakiliğini yaşatmaktadırlar.

4.4.3 Mürebbiyeler Eliyle Çocuk Eğitimi

Batı adâb-ı muâşeret kurallarının toplumumuzda yer etmeye başlamasının bir sonucu olarak yabancı mürebbiyeler de günlük hayatın içinde yer etmeye başlamıştır. Özellikle üst tabakaya mensup Türk ailelerinin XIX.yy ortalarından itibaren çocuklarının tüm eğitim ve bakım işlerini yabancı mürebbiyelerin eline teslim ettikleri bilinmektedir. Bu ise çocukların “geçmiş dönemle ilgili bütün bağlarını kopararak onun değişmiş bir insan olarak yetişmesini” sağlamıştır (Baykara, 1992 : 214). Böylece, yabancı bir kültür ve medeniyetin taşıyıcısı ve misyoneri olan bu Matmazeller eliyle çocuk, kendi değer ve ananelerini öğrenmeden hayata hazırlanıyordu. Bu şartlar altında yetiştirilen çocuklar da, mürebbiyenin milliyetine göre Batılı bir Devletin Osmanlı ülkesi içinde gönüllü temsilci durumuna düşmeleri sonucunu doğurmaktadır. Nitekim inceleyeceğimiz romanlarda böylesi kişilerle karşılaşmamız bu tezin doğruluğunu kanıtlamaktadır.

Türk romanının ilk devirlerinden itibaren, hatta Cumhuriyet Türkiye'sinde yazılan romanlarda bile yabancı mürebbiyelere şahit olunmaktadır. Bu konuda müstakil bir roman yazmış olan Hüseyin Rahmi'nin “Mürebbiye”^(*) romanının yanısıra başka romanlarda da yabancı mürebbiyelere şahit olunur. Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanı da bunlardan birisidir. Asaf Paşa'nın kızı Tesliye'nin eğitim ve öğretimine tahsis edilmiş bu yaşlı Fransız kadını, on yılı aşkın süre İstanbul'da kalmasına rağmen üç-beş kelimenin ötesinde Türkçe bilmemekte, buna gerek de görmemektedir. Buna karşın

(*) Servet-i Fünun romanı dışında kalan Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat ve bu devirden önce roman yazmış olan Sami Paşazâde Sezai Beylerin romanlarında mürebbiye meselesi genelde eleştirel bir gözle değerlendirilmektedir. Hüseyin Rahmi'nin “Mürebbiye” adlı romanında toplumumuzda yeni ortaya çıkan bu kuruma ilişkin ciddi bir toplumsal eleştiri ile karşılaşmaktadır. Yazar eserinde çocukların terbiye etmek için yabancı, çoğu Beyoğlu levantenlerinden oluşan kadınların, mürebbiye ünvanı ile Türk evlerine alınmasından meydana gelen vahim neticeleri hikâye etmiştir. Roman, mürebbiye olarak girdiği muhafazakar bir Osmanlı ailesinin erkeklerini baştan çıkararak, Anjel isimli bir Fransız fahişesinin yaptıklarını traji-komik bir üslupla anlatmaktadır (Daha detaylı bilgi için bkz.: Önder Göçgün, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu, Kültür Bak. Yayınları, s.51-79. Ankara 1993).

Ahmet Mithat Efendi de mürebbiyeler eliyle yetiştirilen genç kızların ikilikli bir yapı oluşturduklarından şikayetçi bulunmaktadır: “Bu kızlar Avrupalı bir kızın öğrendiği şeyleri tahsil eyledikleri halde, kendi hanelerinde, maişet-i Osmaniyeleri dahilinde bu tahsillerini imkan tatbiki bulamamak ve kendi baba ocağının yabancıları addolunmak gibi müthiş bir istikbale müheyya edilmiş olurlar idi” (Ahmet Mithat, Bahtiyarlık, Kırkanbar Matbaası, s.104. İstanbul, 1302/1885).

misyonerlerin Protestanlığı yaymak için gösterdikleri derecede bir taassubla kendi milletinin dili olan Fransızca'yı herkese öğretmek istemektedir. Çünkü ona göre "Voltaire'nin, Hugo'nun, Jean Jacques Rousseau'nun lisanını alem-i insaniyet öğrenmeye mecburdur" (Sezai, 1340 . 47). Bu yaşlı mürebbiye bu düşüncelerinin yanısıra ülkesinin gönüllü elçilik vazifesini de ifa eder yaşadığı bu konakta.

Servet-i Fünun romanlarının bazılarında da çocuk eğitimi konusunda özellikle Batılı mürebbiyelerden yararlanıldığı görülmektedir. Batılı mürebbiyelerin en geniş bir biçimde yer aldığı roman, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanıdır. Bu romanda, küçük yaşta annesini kaybeden Nihal ve Bülend kardeşlerin her türlü kültürel eğitimlerini vermek ve aynı zamanda anasız kalmış bu çocuklara annesizliklerini unutturmak amacı ile yaşı geçkince olmasına rağmen hiç evlenmemiş asil bir Fransız, Mlle (Matmazel) de Courton mürebbiye olarak tutulmuştur.

Halit Ziya, Mlle de Courton'u tanıtırken o devir İstanbul hayatında Batılı mürebbiyelerin işgal ettikleri mevkie ilişkin de epeyce bilgi vermektedir. Halit Ziya'nın ifadelerine bakılırsa, o devir İstanbul kibar ailelerinin Batılı mürebbiyelere ileri derecede ilgi duyulduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple iyisi ile kötüsü ile düzenbazı ile bir sürü maceraperest Batılı kadınlar İstanbul'da kapı kapı dolaşarak konaklarda, yalılarda görev aramaktadırlar. Adnan Bey de, bu tür mürebbiyelerden bir kaçını denediyse de hoşnut olabileceği seviyede birisine rastlayamamıştır. Ancak bir tesadüf onu, istediği vukufiyette bir mürebbiye ile karşılaştıracaktır. Bu, Mlle de Courton'dan başkası değildir. Matmazel kısa zaman önce İstanbul'a gelmiş önce bir Rum ailesinin yanında bir iki yıl mürebbiyelik görevinde bulunmuştu.

Mlle de Courton'un ana görevi Nihal'in yabancı dil (Fransızca) ve piyano derslerine yardımcı olması ile sınırlı görünse de aslında daha geniş bir alanda yetkili bulunmaktadır. Çocukların yıkanma ve tuvalet işleri dışında her şeylerinde Matmazel belirleyici bir konumdadır. Batı adâb-ı muaşeretinin çocuğa verilmesi, günlerinin planlaması, gezmeler, alış veriş işlemleri hep bu mürebbiyenin nezareti ile olmaktadır.

Halit Ziya'nın öteki romanlarında Batılı mürebbiyeler önemli bir yer işgal etmemektedir. *Mai ve Siyah*'da Lamia'nın müzik ve dil dersleri aldığı bir hocadan bahsedilirse de bunun bir mürebbiye olup olmadığına temas edilmez. Yine yazar'ın *Ferdi ve Şürekası* adlı eserinde Ferdi Efendi'nin genç kızı Hacer'in bir mürebbiyesi vardır. Tıpkı Nihal gibi annesi olmayan bu kızın mürebbiyesi ise Nihal'inkisinde olduğu gibi bir Fransız değil, Nerime isminde bir Türk kızıdır (Uşaklıgil, 1945 : 43). Yazarın son romanı *Nesl-i Ahir*'de ise tekrar yabancı mürebbiyelerle karşılaşmaktadır. Romanın orta yaş kuşağına mensup olan Süleyman Nüzhet, "küçük yaşından başlayarak Fransa'dan özel olarak getirilmiş bir mürebbiye" elinde büyütülmüştür (Uşaklıgil, 1990 : 29). Yine aynı romanda Mücella ve Seniye kardeşlerin de Fransız mürebbiyeleri vardır (Uşaklıgil, 1990 : 51). Ancak bu mürebbiyelerin çocukların eğitiminde ne tür faaliyetlerde bulduklarının detayına girilmemektedir.

Mürebbiyelerin sahneye çıktığı bir başka roman da Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* adlı eseridir. Roman'ın duygusal genç kız tipi Sermed'in Miss Morgan adında bir İngiliz mürebbiyesi vardır. Bu mürebbiye elinde yetişmiş olması, Sermed'in beğenilerine varıncaya kadar İngiliz kültürüne yatkın bir konumda olmasını sağlamıştır. Bir gün genç kız arkadaşları ile birlikte Avrupa'da ortaya çıkan son modaları gazetede tetkik ederken dikkatini İngiliz tarzına yönelir. Onun bu tavrı arkadaşınca garip bulunur. O devir şartları içinde hakim olan tarz'ın Fransız eksenli olmasıdır genç kızı şaşırtan. Oysa ki Sermed, İngilizlerin "high life" hayatlarından etkilenmiştir. Sermed'in beğenilerinde hiç kuşkusuz İngiliz mürebbiyenin payı büyüktür (Rauf, 1329 : 9).

Görüldüğü gibi, modern Batı adâb-ı muaşeretinin Türk toplumunda yerleşmesi ile çocuk eğitiminde Batılı mürebbiyelerden yararlanılması da başlamış olmaktadır.

4.5. Eğlence Hayatı

Osmanlı toplumunun eğlence hayatına ilişkin esaslı değişimler meydana gelmeden önce, her toplum gibi Osmanlı toplumunun da belirli bir eğlence anlayışı bulunmakta idi.

İstanbul'un çeşitli semtlerinde bulunan mesire yerleri, İstanbul halkının en geniş bir biçimde iştirak ettikleri eğlence mekanlarını oluşturuyordu. *Göksu çayırı, Kağıthane, Bendler, Yüşa tepesi, Haliç* İstanbul halkını bir araya toplayan mesire yerlerinin başında geliyordu. Buralara toplanan halk gönüllerince eğlenir, yer içer ve gün batımına yakın da evlerine dönerlerdi. İstanbul'un mesire yerlerinde halk nasıl eğlenir, ne yapardı? Bu soruya Balıkhane Nazırı Ali Bey'in cevabı bu eğlence yerlerinin temel hususiyetlerini vermektedir:

“İstanbul halkı, bilhassa ilkbaharda kır eğlencelerine pek ziyade düşkündü. Kıştan bıkan İstanbullular, ilkbaharın başladığı Nevruz gününü evde ve kahvelerde geçirmeyi büyük bir kayıp sayar, her fırsatta kırlara ve çayırlara koşardı. İlkbahar gelince açık havalarda Eyüp'e giderlerdi. Kadınlar türbe bahçesinde, erkekler kebabçı ve kaymakçı dükkanlarında toplanır, yemeklerini yedikten sonra eğlencelerine başlardı. Gene kadınlar salıncak sallanır, birbirini güdükler ve kulaklarına bir şeyler söyleyerek gülmekten katırlardı. Erkekler Cuma namazından sonra bostan iskelesinde sıra kahvelerde oturup dağların zümrüt gibi yeşilliğini, çiçekleri ve derenin güzel manzarasını seyre dalarlardı” (Ali Rıza Bey, Tarihsiz : 190-192).

Bu eğlence mekanlarına Şirket-i Hayriyye vapurlarının seferlere başlamasından sonra *Boğaziçi ve Adalar* da katılarak İstanbul eğlence hayatının çehresi değişmeye başlar. Bu yıllarda (XIX.yy) “mehtap âlemleri” diye bilinen ve Boğaziçi aristokrasisinin yarattığı içe dönük bir eğlence hayatı da başlamıştır. Bir bakıma geleneksel anlayışın resmi eğlence yerleri olan mesireler, şekil değiştirerek yabancı kültürlerin de karışımıyla ortaya yeni bir tarz çıkmıştır.

Boğaziçi'nde yerleşen ve yalı hayatının maddi desteğiyle düzenlenen bu yeni eğlence biçimi, geleneksel tabanın üzerine modernleşme sürecinin gündelik hayata getirdiği yenilikleri de barındırıyordu. Tanzimat devrinin önemli isimlerinden Ahmet Cevdet Paşa, oluşan bu yeni eğlence hayatına bizzat iştirak etmekle birlikte ortaya çıkardığı olumsuz sonuçlara da dikkat çekiyor:

“O zaman Boğaziçi, Cennetten bir numune idi. Hele mehtab geceleri denizlerin yüzü, seyirci kayıklarıyla resmi alınacak bir şekl-ü hey’etde idi. Ma’lum a! En güzel mehtabı olan Bebek koyu ile Büyükdere koyudur. Nas, “*Gümüş Servi*” temâşası için kimi Büyükdere’ye giderler ve kimisi Bebek sahillerine inerler idi. “*Gümüş Servi*” mazmûnları şairlere sermaye olup buna dair güzel şiirler söylerlerdi” (Cevdet, 1980 : 9).

Osmanlı eğlence hayatına Boğaziçi’nin girmesine eş zamanlı olarak Pera (Beyoğlu)’da Türkler tarafından yakından tanınmaya başlamıştı. Galata köprüsünün de devreye sokulmasıyla Müslüman ahalinin yabancıları olan bir mekan artık daha bir gözler önündedir. Osmanlı tebaasına mensup gayri müslim unsurların yoğunlukla olduğu bu mekanların eğlence kültürü de karşı yakada yaşayan halkın eğlence anlayışlarından farklı bir manzara göstermez. Büyük otelleri, pastaneleri, lokantaları, tiyatro ve kafeleri ile tam bir eğlence merkezi olan bu yerlerin Türkler tarafından sıkça uğranılan mekanlar haline gelmesi, Osmanlı toplumunun Müslüman unsurlarının eğlence telakkilerinde de bir başkalaşım oluşturmuştur. Beyoğlu eğlence merkezleri içinde Türklerin en çok uğradığı mekanlar başlıca şunlardan oluşuyordu: Tepebaşı Bahçesi, Taksim Bahçesi, Pera Palas, Tokatlıyan Oteli, Luxembourg kahvesi, Palais de Cristal. Bunlara yabancı elçiliklerin çeşitli münasebetlerle verdikleri balo ve resepsiyonları da ilave edebiliriz.

Bu arada Türk halkının eğlence hayatına farklılık kazandıran bir başka olgu da tiyatronun eğlence hayatına girmiş olmasıdır. İlk başlarda yabancı tiyatro, opera-operet kumpanyalarının İstanbul’da verdikleri konser ve oyunlar, müteakip devrelerde Türkler ve levantenler eliyle de sürdürülmüştür. Edmondo de Amicis’in 1874 yılına ait gözlemlerine bakılırsa Türkler artık tiyatroya alışmışlardır. Avrupa’nın ikinci, üçüncü sınıf tiyatro kumpanyalarında çok sayıda Türk’e rastlanır: “Türkler tercihan boyalı, çıplak, arsız yüzü Fransız kadınlarının bir meyhane orkestrası refakatinde hafif meşrep şarkılar söyledikleri tiyatrolara giderler. Bu tiyatrolardan birinin adı o zaman Elhamra idi ve Pera caddesindeydi. Sahnesinden kapısına kadar her zaman kırmızı feslerle dolu uzun bir salon. Bu hafif meşrep şarkılar nedir ve bu pervasız kadınlar hangi hareketlerle Türklere imalı sözleri anlatmak maharetini gösterirler, tasavvur etmeye de, inanmaya da imkan yoktur (...) Uzun sıralar halinde oturmuş şu koca Türkler en yakası açılmadık şakalara, en

edepsizce hareketlere kahkahayla gülüyorlardı ve alışılmış vakar maskelerini indirerek esas tabiatlarını gösteriyor, nezaketle alakası bulunmayan şehvani hayatlarının bütün esrar perdelerini kaldırıyorlardı (Amicis, 1993 : 137-138).

Amicis'in Türklerin devam ettikleri bu bayağı yabancı kumpanyalara ilişkin bilgilerini doğru kabul etmek gerekecektir. Nitekim aşağıda eğlence hayatı açısından inceleyeceğimiz Servet-i Fünun romanlarında da benzeri sahnelerle karşılaşmamız bu bilgilerin doğruluğunu göstermektedir. Amicis'in ifade ettiği bu ikinci sınıf tiyatro kumpanyalarının İstanbul'a ve diğer büyük şehirlere oldukça kaliteli opera ve operet kumpanyalar da gelmekte, alafranga hayata uygun epeyce Türk de bu gösteri ve dinletileri takip etmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil de bu kampanyaların müdavimleri arasında bulunmaktadır. Gerek İzmir yıllarında ve gerekse İstanbul'da yazar, eğlence hayatının önemli bir bölümünü buralarda izlediği opera ve operetlere hasretmiştir (Uşaklıgil, 1987 : 571).

İstanbul hayatında meydana gelen tüm bu yeni "eğlence hayatı" telakkilerinin Servet-i Fünun romanlarında da geniş bir yansıması ile karşılaşıyoruz^(*). Gerek geleneksel eğlence hayatının bir parçası olan "mesire eğlenceleri" olsun ve gerekse Batılılaşma ile Türk hayatına giren yeni eğlence türleri olan danslı ve müzikli "balo"lar, "çay partileri" ve

(*) Eğlence hayatında başgösteren değişim ve dönüşümlerin izlerini salt Servet-i Fünun romanlarında görmeyiz. Türk Edebiyatının Tanzimattan sonraki yıllarında ortaya çıkan eğilimlerinin hepsinde Batılı eğlence modaları ön plandadır. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da bu tarz eğlence hayatına ilgi duyan bir sürü tiplerle karşılaşmaktadırlar. Bunlardan çarpıcı olan birisi üzerinde durmak istiyoruz. yazar'ın Letâif-i Rivâyet serisinin içinde yer alan "Bekarlık Sultanlık mı Dedin?" adlı eserinde Felatun benzeri bir tiplerle karşılaşılır. Alafrangalık adına yapmadığı israf ve hovardalık bulunmayan bu adamın Beyoğlu eğlence hayatına ilişkin de çarpıcı görüşleri bulunmaktadır. şimdi Sururi Efendi'yi dinleyelim:

"Ya bir aralık 'Kafe Kristal' denilen mahale gidip de teknil hizmetçileri kızlardan intihab ve nasb olunmuş görünce ne kadar münbasit olduğunu hatırına getiriyor musun? Koca Sururi! Sururundan yıldıttı gitti. 'Efendim hayat diye buna derler. Mesela yemekten sonra bir kahve içeceksin. Şimdi gidip de tütün dumanından ocak bacası halini bulmuş kahve ocağı yanında yanan bir gür kandil ile tavana asılmış bulunan pis, murdar bir lambanın tenvirinden aciz bulunmuş olduğu o bizim eski kahvehanelerde enfiyeli herifin elinden kahve alarak ve afyon tiryakilerinin öksürüklerini dinleyerek içmekte ne zevk olabilir? Bir kaç tane âfet-i cihan Fransız işvebazları şarkı çağırıyorlar. Koca salon! Kırk elli gaz ile tenvir edilmiş. Hizmetçi diye çağırıldığın zat, herkesin nazar-ı rağbetini kazanabilecek bir mahbudedir. Ne de şeker handelerle gelir! Emre intizar eder! Bir kahve istedin mi şekeri başka, kahvesi başka; fincanı, tabağı temiz, güzel bir tepsiyle yerleştirilmiş bir şişe suyu bir su kadehi beraber; hasılı her ciheti iştihayı tahrik edecek surette gelir" (Ahmet Mithat, Letâif-i Rivâyet, s.38-81. Aktaran, Sosyo-kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi. Cilt: 3, sh.1022. Ankara, 1993).

Beyoğlu'nun kafelerinde takip edilen yabancı opera ve operet gösterimleri romanların eğlence hayatına ilişkin kayıtları arasında gösterilebilir.

4.5.1. Geleneksel Eğlence Mekanları Mesireler ve Beyoğlu Kahveleri

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında daha çok Batılı hayatın yoğunlaştığı eğlence merkezleri ile karşılaşırız. Zaten Halit Ziya Bey'in kendi özel tercihi de bu noktada yoğunlaşmaktadır. Beyoğlu'nun çeşitli eğlence yerlerine zaman zaman devam eden tüm Servet-i Fünun edipleri gibi Halit Ziya Bey de bu mekanların değişmez müdavimleri arasında bulunmaktadır. Daha sonra yazacağı hatıralarında bu mekanların kendisini Beyoğlu'na bağlayan tek bağlantı olduğunu ifade etmektedir (Uşaklıgil, 1987 : 571). Yine bir başka Servet-i Fünun edibi Hüseyin Cahit de, bu mekanlarda bulunan eğlence merkezlerinin, o devir gençliği üzerinde derin etkisini işaret eden mülâhazaları hatıralarında aktarmaktadır:

“Sarah Bernhardt İstanbul'a geldi. Bu Ahmet Şuayib ile benim için büyük bir dert gibiydi. Sarah Bernhardt'ı görmek isterdik, doğallıkla, ama nasıl? Sarah Bernhardt, Beyoğlu'ndaki tiyatrolarda oynuyordu. Geceleyin benim ailem Aksaray'dan Beyoğlu'na yalnız tiyatroya yollamazdı. Şuayib'in babası olmadığı için o, davranışlarında daha özgür gibiydi.

Üstelik benim için evden izin kopartmak olanağı bulunsa da ikimize birden birer “paradi” bileti almak seksen kuruşa bakardı. İkimiz de ceplerimizdeki parayı birleştirdik. Kırk beş kuruş tuttu. Kura çektik, Şuayip kazandı (...) Şuayip, kağıt fenerinin mumunu tazeledi. Sultan Selim'deki ıssız ve karanlık sokaklardan yola çıktı, Tepebaşı'na kadar yürüdü, Sarah Bernhardt'ın “La Dame aux Camelia” sını gördü ve gece yarısında, gene aynı yollardan Sultanselim sokaklarında uyuyan köpekleri çiğneyerek evine yürüyerek döndü” (Yalçın, 1975 : 48-49).

Servet-i Fünun neslinin bu mekanlara olan ilgi ve alakalarının doğrudan yansımaları için bu ediplerin romanlarındaki eğlence hayatına bakmak gerekiyor. İlk olarak Halit Ziya

Bey'in *Mai ve Siyah* romanında eğlence hayatı ve belli başlı eğlence merkezlerine bir bakalım.

Mai ve Siyah romanında o devrin eğlence hayatına ilişkin mekanlar ve bu eğlencenin niteliğine ilişkin olarak derinlemesine bilgilerle karşılaşırız. *Mai ve Siyah* romanının ilk sayfaları ile birlikte o devir Beyoğlu eğlence hayatının en önemli uğrak yerlerinden olan Tepebaşı Bahçesi ile karşılaşırız. Bu eğlence merkezinde Ahmet Cemil ve "Mirat'atı Şuun" gazetesinden arkadaşlarına ziyafet verilmektedir (Uşaklıgil, 1942 : 2).

Tepebaşı Bahçesi'nden başka eğlence yerleri de romanda konu edilir. Bir akşam Ahmet Cemil ve gazeteden arkadaşı Ahmet Şevki Efendi, Beyoğlu'nda eğlenmek isterler. Ahmet Cemil'in tercihi *Luxembourg* kahvesidir. Ancak arkadaşı Ahmet Şevki bu mekanı kasvetli bulduğunu belirtince Ahmet Cemil, diğer eğlence yerlerinin de buradan pek farklı olmadığını belirterek, Beyoğlu eğlencelerine atfedilen eğlence anlayışının tartışılır olduğunu söylecektir:

"Nereye gitsen böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise *Couronne* var, *Gambrius* var, *Central* var... Bu masaların etrafında bir çok adamlar ya bira içiyorlar, ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor... Şu halin bir aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasvetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşınız, demiştiniz, isterseniz *Palais de Cristal*'in, *Concardia*'nın yanlarında cam kapalı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir kırık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fişkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu'nun zevki" (Uşaklıgil, 1942 : 125).

Beyoğlu'nun bu eğlence mekanlarında icra edilen eğlencelere Ahmet Cemil'in yönelttiği bu eleştirilere arkadaşı Ahmet Şevki de katılmaktadır. O'na göre buralara doluşan Türklerin asıl gayesi eğlenmekten ziyade, "*Ben bu gece Beyoğlu'nda idim.*" diyerek ertesi gün rastladığı arkadaşlarına hava atmaktır. İstanbul halkının eğlence kültüründe meydana gelen bu esaslı değişimler artık yabancı kültürlerin izlerini taşıyan Beyoğlu kahvelerinin eğlenmek ile özdeşleştiğinin de bir ifadesi olmaktadır.

Aynı gece Ahmet Cemil ve arkadaşı Beyoğlu'nun eğlence mekanlarını bir bir dolaşmaya devam ederler. *La Bella Venezia* lokantasında yemeklerini yedikten sonra, İstanbul'un en yüksek eğlence yeri olarak bilinen *Palais de Cristal*'e yönelirler. Ahmet Cemil buranın merdivenlerini tırmanırken yine bu mekanların bayağılığına atıfta bulunan duygular içindedir:

“Dar, pis kademeleri aşınmış, sıvaları, duvarları kirlenmiş merdivenlerden yavaş yavaş çıktılar; kendilerini müskirat kokusuyla dolmuş, kapalı kalmış ağır bir hava karşıladı” (Uşaklıgil, 1942 : 128).

İki arkadaş artık salonda idiler. Bir gözlemci sıfatı ile buraya gelmiş gibi etraflarında olup bitenlere dikkatli nazarla bakarak olup bitenleri birbirlerine yorumlarlar. Bir ara sahnede icra edilen müzik (Ahmet Cemil'in tabiri ile gürültü) başlayınca Ahmet Cemil'in dikkati bu müziği icra edecek olan Avrupalı kızlarda yoğunlaşır. Polonya, Avusturya, Almanya, Bohemya'dan gelmiş bu çalgıcı kızlar bir an için onda merhamet duygularının depresmesine yol açar. Burada çalışmak zorunda olan bu kızların hangi amaçlar için buraya geldikleri, memleketlerinde kendilerini bekleyen aile ocakları ve nişanlıları gözünün önüne gelir. Birden Halit Ziya şaşırtıcı bir yorumla, bu izbe, bu murdar batakhanelerde çalışan kızları birer namus ve ahlak abideleri olarak takdim eder. Bunda kuşkusuz yazarın Batı hayranlığının payı büyük olmalıdır^(*). Şöyle ifade eder:

“İnanır mısınız? Bunların hemen hepsi namusludur. Fuşun çirkâbı içinde yüzdükleri halde hemen hepsi memleketlerine avdet ettikleri zaman nişanlılarına izdivaç elini pâk ve saf olarak uzatırlar” (Uşaklıgil, 1942 . 132).

Ahmet Cemil bu duygusal yoğunluk içinde bulunurken salon da dolmaya başlamakta, İstanbul'un çeşitli bölgelerinden, çeşitli meslek gruplarından buraya akın eden halk artık icra edilecek eğlence hazır beklemektedir:

(*) Bu konuda yapılan bir eliştiri için bakınız. Çetin Yetkin, “Toplumsal ve Siyasal Açından 13 Yazar Üzerine Notlar”, sh.77, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1996.

“Şimdi iyice kalabalık vardı; dükkanını kapattıktan sonra eğlenmeye çıkmış berberler, tüccar yazıcıları, esnaf çırakları, bir İngiliz yük vapuruna mensup beş altı gemici, tiyatroya izin alıp da lalasıyla gizlice anlaşarak şuraya gelivermiş bir çocuk, her gece mahalle kahvesinde iskanbil oynamaktan bıkip da bir akşamı Beyoğlu’nda geçirmek isteyen bir bey, bütün bu halk şurada bulduklarından memnun gibi görünüyorlar, gördüklerinden, işittiklerinden pek ziyade eğleniyorlarmış gibi gülüyorlardı. Pervasız kakhahalar... Geniş tebessümler... Baygın nazarlar... Sonra bir sürü alkış! Sebep? Türlü emraz ile karılmış sesiyle, türlü sefahatlerde yıpranmış suratu ile şu duman dolu kahvenin pis havasına karşı söylediği, daha doğrusu bağırdığı müstekreh bir Alman şarkısının anlamadıkları letafetine mi? “Senin için ölüyorum” derken bacağını kaldıran, “Mehtaba karşı gezelim” derken polka oynayan, şurada bir biftekle bir tabak makaronya dilenmek için kim bilir nerede işitip ne yolda indi değişikliklere uğratmış bir parçayı her gece şurada iştira pazarında çıkararak bu karının gülünç vaziyetlerine mi?” (Uşaklıgil, 1942 : 133).

Ancak tüm bu eğlenceler, daha doğrusu adi bayağılıklar, Ahmet Cemil’de bir nefret uyandırır. Tam bir estet olan Ahmet Cemil’e göre fuhuş, sefalet olacaksa onda da bir zinet ve letafet bulunmalıdır. Ahmet Cemil ile Ahmet Şevki’nin bu eğlence merkezlerine eleştirel yaklaşımlarına zıt roman kişileri de vardır eserde. Bu tiplerin en iyi temsilcisi Raci’dir. Raci tüm aile hayatını ipotek altına sokarak bu Beyoğlu batakhanelerinde yabancı kadınların ağır hakaretlerine rağmen onların peşinde sürtmeye devam eden dejenere bir kişiyi canlandırır.

Yazar, *Aşk-ı Memnu*’da Batılı hayatın yoğunlaştığı mekanlardaki eğlenceleri işlemeye devam eder. Bu sefer, geleneksel eğlenceler için de saydığımız mesireleri de bu ilişkilere dahil eder. Aslında yazar, bu eserinde hayatı tam anlamı ile oyun ve eğlenceden ibaret gören insanların Boğaziçi yalılarına sıkışmış hayatlarını anlatmaktadır. Tanpınar’ın ifadesine göre *Aşk-ı Memnu*’yu bugün için önemli kılan husus, o devirki İstanbul’unu ve Boğaziçi’ni canlı bir biçimde tasvir etmesidir (Tanpınar, 1977 : 277).

Romanın ilk sayfaları ile eğlence hayatı da başlar. Melih Bey takımı’na mensup olan Firdevs hanım ve kızları, romanın eğlence hayatını aksettiren ilk unsurdurlar. Tüm

eğlence yerlerinin değişmez müdavimi olan bu aile için “eğlenmek” hayatın ilk gavesidir. İstanbul kibar hayatına mensup olan tüm aileler nezdinde hatırı sayılır bir üne sahip olan bu aileyi belli başlı mesire yerlerine devam eden herkes takip etmektedir: “Bütün Göksu, Kağıthane, Kalender. Bendler müdavimleri onları tanırırlar; Boğaziçi'nin mehtap âlemlerinde en ziyade onların sandalı takip olunur; en ziyade onların yalısının önünde tevakkuf olunarak pencerelerin saklı şeyler ifşa etmesine intizar edilir; bir piyano sesine, perdelerin arkasından fark edilen bir iki zarif gölgeye dikkat olunur; Büyükdere çayırında onların arabası halkın nazarlarını arkasına takip sürükler; nerede görülse onlar hemen fark edilirler” (Uşaklıgil, 1939 : 14).

Güzel giyinmek ve eğlenmekten başka hiçbir gayesi olmayan, tüm moral değerleri inkar eden bu ailenin yanı sıra Halit Ziya, onlardan hiç de aşağı olmayan bir başka hedonistle daha karşılaştırır bizi. Bu kişi Behlül'den başkası değildir.

Tıpkı Firdevs hanım gibi bu adam için de hayat tam anlamı ile bir eğlenceden ibarettir: “Hayat onun için uzun bir eğlence idi. En ziyade eğlenebilenlere yaşamak için en ziyade istihkak sahibi nazarı ile bakardı.

“Eğlenmek... Bu kelimenin ma'nası da Behlül'de tebeddüle uğramış idi. O hakikatle hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek eğleniyor görünmek demektir. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy'ü bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir Pazar günü Konkordia muganniyelerinden birini araba ile Maslak'a kadar götürür, bir Cuma günü Çırçır suyunda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan'da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odéon'un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı” (Uşaklıgil, 1939 : 88).

Behlül'ün eğlence hayatını özetleyen bu satırlar aslında o devir bir kısım gençlere hakim olan psikolojiyi vermesi açısından da ilginçtir.

Halit Ziya'nın son romanlarından *Kırık Hayatlar* 'da da İstanbul eğlence hayatına ilişkin bilgilere rastlarız. Firdevs hanım ve kızları bu sefer karşımıza Veli Bey'in eşi ve kızları olarak çıkar. Tıpkı Firdevs Hanım gibi bu aile üyeleri, Sahire hanım kızları Nebile ve Neyyir de toplumsal normlardan sapmış, moral değerlerini yitirmiş kimselerdir. Kısa süreli aşk ilişkilerini İstanbul sosyetesinde bilmeyen yoktur: "İstanbul'un bir zamanlar en çok tanınmış bir ailesinin son çocukları olan bu iki kız, annelerinin elinde kalan ufak tefek zenginliğin kırıntılarını terzilere, arabacılara verdikten sonra, bağlılıkları ancak bir bahar mevsimi süren nişanlıların nazik dikkatlerinin verimi olarak Beyoğlu ahırlarından edinilmiş arabalarla o gezinti yeri senin, bu gezinti yeri benim dolaşmakla ünlüydüler" (Uşaklıgil, 1989 : 56).

İstanbul'un kibar hayatının yoğunlaştığı mesire yerleri ve bu mekanlarda icra edilen eğlencelere paralel olarak yaşanan kaçamaklar da romanda ifadesini bulur. Romanın ana karakteri Ömer Behiç eşi Vedide ile yaptığı bir kağıthane gezisinde bu kaçamaklara ilişkin çeşitli gözlemlerini sunar: "İstanbul'un hemen bütün aristokrat ortamına ilişkin serüvenler, tuhaf aşk ilintileri, bu büyük kentin gülüşler, kahkahalar serpen maytaplar biçiminde birdenbire bir köşeden fırlamış garip serüvenler canlanarak birer biçim ve yüz haline dönüşerek geçiyordu. Sonra bunların yanında Kağıthane gezintisinin sıradan gidip gelenleri, adlarının çevresinde anlatılacak hikayeler bulunmayan; arabalarının arkasında pencerelerden atılabilmeye fırsat arayan kağıtlar, ağırbaşlı ve ciddi yüzlerine saygı ve saygınlıktan başka yöneltilecek gözler olmayan soylu, sayılır ve seçkin sınıf, dirsek dirseğe birlikte gezilen öteki sınıftan büyük aralıklarla uzaklaşmışçasına rahat ve sessiz geçiyorlardı" (Uşaklıgil, 1989 : 57).

Kırık Hayatlar romanında Behlül tipi de pekçok hususiyetleri ile tekrarlanarak karşımıza çıkarılmıştır. Bu sefer adı Bekir Servet'tir. Sosyete doktoru bu adamın hayat karşısında aldığı tavır Behlül ile kesişmektedir. Beyoğlu'nun yan sokaklarından birinde ikamet eden bu adam; zamanının büyük bir çoğunluğunu Tepebaşı Bahçesi, Taksim Bahçesi gibi

eğlence merkezlerinde geçirmektedir. Hayat karşısında ciddi bir tavır almaktan çekinen bu adam için de hayat eğlence dozu ağır basan bir macera gibidir. “Azizim, bana kahvelerin tütün dumanlarıyla dolu havası, Beyoğlu caddesinin kadın kokusu ile akan çağlayanı, bir gazino köşesinde alınmış dört kadeh rakıdan sonra bulutlu gözlerle, bulutlu bir beyinle gece gezintileri gerekli...” (Uşaklıgil, 1989 : 113).

İstanbul eğlence hayatına ilişkin oldukça kapsamlı bir malumatı olan Halit Ziya Bey’in son romanı *Nesli Ahir*’de de diğer romanlarına benzer tarzda çözümlemelere rastlanır. Yazar bu eserinde Boğaziçi’nin yalılarında mesire yerlerine oradan da Beyoğlu’na uzanan bir çizgi içinde süren zevk ve eğlence hayatına ilişkin bir çok anekdota yer verir. Boğaziçi’nin yalılarında toplumdan kopuk yaşayan bu kişiler, gizli bir mezhebin üyelerine, eğlenceleri de bu mezhebin ritüellerine benzetilir:

“Hele asıl Boğaziçi halkı, bunlar bir baştan bir başa, bir kıyıda öteki kıyıya türlü bağlarla bağlanmış binlerce komşu gibiydi. Aynı vapurlarla inip çıkmaktan, aynı saatlerde aynı şeyleri yapmaktan doğan gizli bir takım ilişkilerle hepsinin arasında sanki genel bir kefilleşme vardı ve bu genel karşılıklı kefilleşme cumaları, pazarları bu halkı Hünkâr Suyu’nda, Göksu’da, Beykoz Çayırı’nda, Büyükdere Rıhtımı’nda, Bebek Bahçesi’nde, Kalender’de, Kuru’da toplayınca gizli bir mezhebin resmi ve herkese açık töreni yerine getiriliyor samsı verirdi” (Uşaklıgil, 1990 : 74).

Halit Ziya’nın diğer romanlarında karşımıza çıkan Tepebaşı Bahçesi, bu romanın da önemli eğlence merkezleri arasında bulunmaktadır. Yazar, bu bahçeye gelen farklı sınıflara mensup halkın insanların ortak bir paydada birleştiklerine işaret ediyor. Hepsinin de tek gayesi bulunmaktadır: Beyoğlu’nda bir gece geçirmek.

Beyoğlu eğlencelerinin ve özellikle Tepebaşı Bahçesi’nin merkezi bir konuma sahip olduğu bir başka roman da Hüseyin Cahit’in *Hayal İçinde* romanıdır. Hüseyin Cahit’in kendi özel yaşamından alınmış bu romanda, Mekteb-i Mülkiye’nin ütöpik hayalperest gençlerinin maceraları ele alınır. Batılı hayatının merkezini oluşturan Beyoğlu ve bu mekanlarda bulunan eğlence yerleri tüm genç nesil için olduğu gibi Nezih ve arkadaşları

için de büyüklü mekanlardır. Bu alanlardan birisi olan Tepebaşı Bahçesi'nde Nezih Diyakulurlar diye adlandırılan bir Rum kızına aşık olur. Kızların sık sık bu bahçede görünmeleri Nezih'i de ister istemez buraya çekmekteydi. Ancak Nezih, bu kızlar olmasa da bu merkeze gelmenin kendisi için önemli olduğu kanaatindeydi: "Elbet gençti, romancı olmak istiyordu; böyle yerleri mutlaka görecekti, oralara devam edecek, ahval-i beşer hakkında tettebbuatta bulunacaktı" (Cahit, 1317 : 41).

Yaşadıkları toplumda her sahada olduğu gibi eğlence anlayışında da yaşanan kapsamlı dönüşümlerin pek farkında olmayan bu gençler, bir kaç bardak bira içmek ve yaşadıkları anın tadını çıkarmak niyetindedirler. Geleneksel mekanların gözardı edilerek her şeyi ile yabancı olan bu mekanlara niçin gidilmektedir? Nezih de tıpkı Ahmet Cemil gibi bu mekanların oraya devam eden insanların sosyal statülerini güçlendirdiği kanaatindeydi:

"... Bütün bu biçare insanlardan kimsenin şurada bu akşam beş on bardak bira içmekten, kimsenin dört güzel kadın görmekten, kimsenin burada dolaştıklarını başkalarına hikaye etmekten başka bir şey düşünmediklerini, bazılarının yeni tuvaletlerini göstermekten, bazılarının darılmış bir aşıkı kışkırtmaktan, bazılarının ufak tefek bir fırsatı telakki bulmaktan başka bir şeye hevaheşkâr olmadıklarını, hepsinin bu hırslarına, heveslerine gömülerek bütün mevcudiyetleriyle bu emelleri arkasından titreyerek, meşgul ve gafil, müteheyyiç ve mütehalık, pençeleşip didiştiklerini, çarpışıp ayrıldıklarını fark ediyor, güzel kostümleri, muntazam muhavereler, nezaketli tavırlarla oynanan mudhike-i hayatı sahnenin içinde bu kuklaların bütün çıplaklığı, bütün caliyetini, vahşet ve galazını anlayarak görerek seyr ediyordu..." (Cahid, 1317 : 245).

Mehmet Rauf'un romanlarında da o devin eğlence hayatına ilişkin çok miktarda malzeme bulunmaktadır. Yazarın romancılık kariyerinde ulaştığı zirve eseri *Eylül* romanında tıpkı *Aşk-ı Memnu* romanında karşılaştığımız bir hayat tarzı sunulmaktadır. Toplumsal yapıdan kopuk, yaşanan sosyal hayata sağır olan aylakların romanı olan *Eylül*'de yazar, estetik aylakların Boğaziçi'nde geçirdikleri maceraları ele almıştır.

Atalarından miras kalan bir bağ evinde sıkılıp bunalan Suad ve Süreyya çifti bir yolunu bulup Boğaziçi'nde bir yalı kiralarlar. Süreyya bu yalıyı "mücevher kutusu, fildişi yuva" olarak isimlendirmiştir. Bütün bir yaz mevsimini esintisiz, kuru bağ köşkünde geçirmek ikisinin de işine gelmemiştir. Karı-koca bu yalıya taşınırlar. Yakın akrabaları Necip de bu eğlenceye üçüncü bir ortak olarak iştirak edecektir. Ancak Necip, genetik özellikleri ile Behlül, Bekir Servet tipinde bir adam olması hasebiyle salt Boğaziçi eğlenceleri ile iktifa etme niyetinde değildir. Bu sebeple mutadı olduğu vech ile Beyoğlu eğlence dünyasına da girip çıkmaya devam eder. Gerçi Necip ara sıra Beyoğlu'nda sürdürdüğu hayatını da sıkıcı bulursa da yine de onu bu mekanlara çeken bir şeyler bulunmaktadır. Beyoğlu hayatında insanlararası ilişkilerin soğukluğu, içtenliksizliği, bireyciliği Necip'in şikayetine konu olan hususlardır. Ancak, Beyoğlu'nun kadınları bunun dışındadır: "Özellikle kaldırımlardan geçerken mağaza bebekleri gibi görününce. Beyoğlu tiyatrosunun gezici aktristleri... hepsi öyledir" (Rauf, 1993 : 81).

Necip'in Beyoğlu eğlence dünyası ile olan ilişkisi, Süreyya'nın karısı ile başlayan yasak aşkıdan sonra başka bir maceraya girmiş, onun bunalımlı anlarında kaçabileceği bir mekan kimliğine bürünmüştür.

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* romanında ise geniş halk kitlelerinin devam ettiği geleneksel eğlence mekanları tartışmaya açılır. Yazar bu romanda idealize ettiği genç kız Pervin'in ağzından İstanbul halkının eğlence hayatının bayağlıklarına temas eder. Pervin, İstanbul halkının devam ettiği mesire yerlerinin başında bulunan Göksu'yu Avrupa'daki benzerleri ile kıyaslar ve bu eğlencelerden zevk alanların ne kadar adi, güzellik ve şiirden ne kadar uzak olduklarına hükmeder (Rauf, 1925 : 11).

Pervin'in Göksu mesiresi hakkındaki eleştirileri bitip tükenecek gibi değildir. Halkın buralara toplanarak alaturka tarzda eğlenmesi, kadınların haşlanmış mısır satıcılarının önünde sıralanması, estetik tavırları iyice incelmış, salt şiir ve zarafet tutkunu Pervin'e bayağı gelmektedir (Rauf, 1925 : 55).

Pervin'in bu sözlerine itiraz eden amcasının hanımı ona karşı tezler geliştirmek için Göksu'ya temaşa için gelen yabancı sefaret ailelerini misal gösterir. Ancak, bu mesire yerlerinin bayağılığına gönülden inanmış olan bir başka alafranga estet şair Mehmet Behiç bu itiraza cevap yetiştirir. O'na göre yabancı elçilik aileleri buralara eğlenmek için değil, belki Türklerin nasıl eğlendiklerini görmek ve gelip giderken biraz hava almak için gelmektedirler: “Çünkü siz onların böyle kokmuş değil, hakikaten cennet kadar güzel ve ne kadar temiz, ne dereleri vardır ve bu derelerde ne temiz ve ne güzel eğlenceleri olduğunu bilseniz... Bir kere burası bir dere değil bir bataklık... Bizim kadınların çoğu oraya koca koca kazanlarla kendilerine mısır yetiştiremeyen mısırcı için gelirler... Başka bir şey değil...” (Rauf, 1925 : 56).

Görüldüğü gibi Halit Ziya'nın aksine, Mehmet Rauf mesire yerlerini eğlenceye değer bulmamaktadır. Ancak Halit Ziya'nın romanlarında bu mekanlar alaturka eğlencelerin düzenlendiği yerler olmanın ötesinde bir anlam kaymasına uğrayarak toplumsal yapıdan kopuk insanların uğrak yeri olmuştur. *Aşk-ı Memnu*'da Adnan Bey ve Firdevs Hanım ailelerinin Göksu'da buldukları esnada onlardan başka hiçbir kişiye yer verilmediğine dikkatleri çekmek gerekmektedir.

4.5.2. Balolar ve Çay Partileri

İstanbul eğlence hayatında meydana gelen değişimler ile birlikte tam anlamıyla Batılı tarz olarak nitelenecek eğlence türlerine tanık olunmaktadır. Bunlardan en belirginini kadınlı erkekli dansların^(*) icra edildiği balolar ve çay partileridir. Gerçi Türk kültüründe de çay içme alışkanlığı ise de, bunun bir Avrupalı moda olarak benimsenmesi İngilizlerin “beş çayı” âdetlerinden kaynaklanmaktadır.

Servet-i Fünun romanlarında danslı balolar ve çay partilerinin en fazla konu edildiği romanlar Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanı ile Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* ile *Son Yıldız* romanlarıdır.

(*) Halit Ziya Uşaklıgil de, toplum hayatında Batılı bir form olarak yer tutmaya başlayan dans'lı eğlencelere gidebilmek için Cezana adlı bir Musevi'den dans dersleri aldığı hatıralarında yazmaktadır (Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, sh.166-167, İstanbul, 1987).

Türk modernleşmesine ait ekstrem örneklerle dolu olan *Salon Köşelerinde* romanı gerçekten ismine layık bir romandır. Romanın baş kahramanı Şekip'in Avrupai yaşam olarak gördüğü Beyoğlu eğlencelerinin anlatıldığı romanda ön plana çıkan eğlence türü, daha çok Pera Palas otelinde verilen danslı balolar ve çay davetleridir. Buralarda verilen davetler Şekip için çok önemlidir. Sanıldığı gibi sadece eğlenmek değildir onun tek gayesi. Derin bir aşâğılık duygusu içinde kıvranan bu Türk'e göre bu mekanlar, Türklerin Avrupalılardan hiç de aşâğı bulunmadığını ispatlamak için bulunmaz fırsatlarla doludur. “*Şu genç Türk ne güzel vals ediyor*” ifadesini duymak Şekip için çok önemlidir (Ziya, 1328 : 8).

Bu duygular içinde Şekip, Pera Palas'ın yolunu tutar. Amacı çok açıktır. Orada ne yapıp yapıp Türklüğün onurunu kurtaracaktır. Salona girdiğinde kendisinin daha önceden tanıdığı Madam Jackson onu bir başka yabancıya takdim etmek ister. Madam, o sıralar İstanbul'da bulunan bir İngiliz ailesinin kızı Lidya'yı Şekip'e takdim eder. Bu takdimde de dans gündemde bulunmaktadır:

“Şekip Bey, sizi Miss Lidya'ya takdim edeyim de vals ediniz. Kaç kişi rica ettiyse reddetti; *İstanbul'da kimse vals edemiyor diyor... Bir Türk olduğunuz için bu söz sizin izzet-i nefsinize dokunmalı; Matmazel'e valsinizi beğendirmelisiniz... Yoksa karışmam!* (Sonra bir vakar-ı mütebessimle takdim etti): Şekip Bey. En iyi valsözlerimizden biri. Madam Şanşayn, Miss Lidya Şanşayn... Bu senenin en mükemmel ve en müşkilpesend valsözü” (Ziya, 1328 : 13).

Şekip artık dansta ne kadar mahir olduğunu gösterecek fırsatı yakalamıştır. Herkese bir Türk'ün ne güzel dans edebileceğini ispat edecektir. Orkestranın vals parçası çalmaya başlayınca Şekip ile Lidya dans etmeye başlarlar. Şekip kendinden geçmiş bir biçimde dans eder iken birden orkestra durur ve dans nihayete erer. Lidya, Şekip'in danstaki zerafetinden epeyce derinden etkilenmiştir. Birden Şekip'in duymak istediği kelimeler dökülür genç kızın ağzından: “*Fakat siz ne iyi vals ediyorsunuz... Bir Türk için bu harikulâde bir şey!*”

Ancak Şekip garip bir biçimde bu iltifattan hoşnutsuzluk duyacaktır. Çünkü Türklük onuru bir kez daha zedelenmiştir: “Mamafih pek sade bir şey! Neden bir Avrupalı için tabii olan bir şey Türk için harikulade olsun? Emin olunuz ki, Matmazel, memleketimizde şimdi Avrupalılar kadar, belki daha hissi, daha ahlaki terbiye ve tahsil görmüş pek çok gençler vardır” (Ziya, 1328 : 17).

Bu geceden sonra Şekip, Pera Palas’da ya da tanıdığı Levantenlerin evlerinde verilen çaylarda Balolarda sürekli dans eder. Yine böylesi bir balo gecesinde Şekip, Lidya ile dans sırasını beklerken, Lidya’nın bir başka İngiliz’le olan dansını derin aşağılık duyguları içinde izlemektedir. Bu adamın dansındaki zarafet ve incelik Şekip’in ruhunda derin bir üzüntü doğurur:

“Herifin valsinde bir kusur, bir noksan arıyordum. Lakin kafir İngiliz o kadar latif vals ediyor idi ki adeta kıskandım. Hatta bir aralık sağa vals ederken birdenbire istikametini değiştirerek sola vals etmeye, münavebeten bir defa sola dönerek “Boston” tağbir ettikleri valsini bir maharet-i üstadâne ile oynamağa başladı. İşte o zaman amik bir me’yusiyet hissettim; off! Böyle senelerden beri, çocukluktan beri cemiyet içinde yetişip büyüyen... Bu maişete, bu evza ve etvara fitraten, irsen mazhar olan bu adamla, bunların kudret-i zerafiyetiyle mücadele etmek nasıl kabil olacaktı? Beş on sene mütemadiyen vals etmeden bu maharet nasıl iktisab olunabilirdi?” (Ziya, 1328 : 37).

Şekip’in bu umutsuz durumuna Madam Davano şahit olunca ona bir kurtuluş yolu bulur. Biraz çabalayınca Şekip de hayranlık duyduğu bu “boston” dansını öğrenebilecektir. Madam Davano bu dansı kendisine öğretmek için Şekip’i ertesi günkü beş çayına davet eder. Ertesi gün gelip çattığında, Şekip Madam Davano’nun evindeki çay partisine büyük bir heyecanla katılır. Dans derslerine hemen başlarlar. Madam Davano Şekip’e adımları nasıl atacağını tarif etmeye başlar: “Görüyorsunuz ya; sağdan dört. beş altı... ile başlayacağınıza soldan bir, iki üç diye başlayacaksınız; yalnız sola dönerken birinci adım iki defa basılacak ki durmak icap edip de usulden çıkılmasın... “ (Ziya, 1328 : 64).

Oysa ki Şekip, bütün çabasına rağmen “boston” dansını öğrenmede muvaffak olamıyor, çabalıyor ancak beceremiyordu. Böyle epeyce denemeden sonra Şekip nihayet bu dansı öğrenmeye muvaffak olur.

Şekip’in dans merakı kolayca bınıp tükenecek gibi değildir. Roman boyunca Beyoğlu eğlence âlemlerinde dolaşan Şekip, kâh “boston” dansı yapıyor, kâh başka bir moda olan “gavut” oynamak için yeni balolara davet ediliyordu. Bu arada o devir İstanbul sosyetesinin balolar hakkındaki kanaatleri Şekip’ten hiç de farklı değildir. Onlar da bu baloları ipe çekmektedirler. “Teferruatı bir aydan beri her salonda mevzu bahs edilmekte olan, bilhassa Paris’ten celb edilen kutilyun hakkında harikulâde tafsilata nihayet verilmeyen bu baloya bütün Beyoğlu ailelerinde benim kadar, belki daha ziyade merak ile muntazır bulunuyorlardı” (Ziya, 1328 : 152).

Balo ve çay davetlerine geniş yer verilen bir başka Servet-i Fünun romanı, Mehmet Rauf’un *Karanfil ve Yasemin*’idir. Bu romanda da toplumsal kökleri ile bağlantıları kopuk kendi bireysel hazlarından başka dertleri olmayan roman kişileri ile karşılaşırız. Şekip’in yabancı balo ve çaylarda piyasa yapmasına oranla bu romanda tüm kahramanlar Türk adları taşımaktadır.

Roman’ın hemen başında Kadri Paşa’nın Nişantaşı’ndaki konağında bir çay daveti ile karşılaşırız. Pertev uzun yıllar Avrupa’da bulunan arkadaşı Samim’i bu çay’a davet eder. Samim de bu davete memnuniyetle iştirak edecektir. Böylece o Avrupa’da iken İstanbul eğlence hayatında herhangi bir değişim olup olmadığını görme imkanı da bulacaktır. Samim, çay’a gelir gelmez ise İstanbul hayatında çok büyük değişimlerin yaşandığını gözleri ile göreceklerdir.

Çay’a gelen kadınlı erkekli gruplar bir salonda oturarak sohbet ediliyor, orkestra arada bir bu sohbeti keserek tekrar dans başlatıyordu. Samim ve diğer davetliler başta kadın’ın “içtimai hayat” a katılması olmak üzere bir çok konuda sohbetlerini devam ettirirken sırası gelen erkekler hanımları dansa kaldırmaya devam ederler. Çayda bulunan hemen herkes iyi dans bilgisine sahiptir. Başta Samim, Cemil Bey, Yezdan, Pervin, Nevhiz

başlıca iyi dansçılardır. Sacid Hanım'ın kızı Hürrem'in ise dans bilgisinin detayına inilerek açıklamada bulunulur. Buna göre Hürrem, “*Amerika'nın en son danslarını bile kusursuz*” oynamaktadır” (Rauf, 1340 : 34).

Yazarın başka romanlarında da danslı partiler ve çay davetlerine şahit olunur. *Böğürtlen* romanında da yazar, diğer romanlarındaki benzer konular etrafında kurduğu olay örgüsüne danslı eğlenceleri de katar. Büyükada'da ikamet eden üç kız kardeş ve yeğenleri Müjgan, sık sık danslı partiler düzenlerler. Bu toplantılara katılan Nihat ve Pertev Beyler de buradaki eğlencelere katılır. Hemen hepsi iyi dans eden bu valsözlerin müziğini de gramofon plakları sağlar. Çeşitli plaklar eşliğinde dans eden bu kişilere katılmayan Müjgan ise, gramofonun başında eğlenceyi idare eder. Oldukça ilginç danslarla karşılaşırız bu toplantılarda. *Tilki dansını, maymun dansı* takip eder (Rauf, 1926 : 21-22).

Yazarın son romanları arasında bulunan *Son Yıldız* ve *Halas* da da danslı çaylar ve balolara tanık oluruz. *Son Yıldız* romanında başka Pera Palas ve Tokatlıyan da olmak üzere çeşitli mekanlarda danslı baloların düzenlendiğini görürüz. Bu toplantılara iştirak eden Perran, Fahri Cemal hep iyi dans eden kişiler olarak tanıtılır. Amerika'da beş yıl eğitim görmüş Fikret, “*bütün inceliklerini hazmetmiş, dansa üstadâne derecede sahip olmuş*” bir kişidir (Rauf, 1927 : 27). Fikret'in kız kardeşi Fehamet de dansa derinlemesine âşına olan roman kişileri arasındadır. Öyle ki kolay kolay kimse ile dans etmeye yanaşmaz. Ona göre “ayak ayak üstüne atmasını bile bilmeyen adamların gelip kendisini dansa kaldırmaya” yeltenmeleri bağışlanacak gibi değildir (Rauf, 1927 : 161).

4.6 Din ve Ahlak Kurumlarında Yaşanan Değişmeler

4.6.1 Din

Türk edebiyatının Tanzimat öncesi devrelerinde din ve ahlak ilkeleri oldukça geniş bir yer kaplıyordu. Ancak Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonraki aşamalarında, ülkede yaşanan sekülerizasyon'a paralel olarak din'e karşı bir kayıtsızlık başgöstermiştir. Namık Kemal,

Ahmet Mithat gibi romancıların eserlerinde, daha çok dünyevi saadet, para ve maddi kazanç konuları ön plana çıkarken, dine karşı eleştirel olmayan bir karşı bakış açısı benimsenmektedir.

Tanzimat sonrası ediplerinin kendilerini din noktai nazarından konuklandıkları mevkie oranla Servet-i Fünun edipleri bir hayli ileri bir aşamada bulunmaktadır. Tanzimat kuşağının daha çok geleneksel yetişme tarzları ile hayata hazırlanmaları, onların yerel formatlara daha yakın bir çizgide seyretmelerini sağlarken, toplumsal yapının önemli unsurlarından biri olan dine karşı da radikal ve cezri bir karşı çıkış içinde olmalarını engellemiştir. Oysaki Servet-i Fünun nesli, daha önce sözü edildiği gibi büyük oranda modern eğitim kurumlarına devam etmiş, Batı ve Batılı kurumlarla yakın temas içinde olmuş, Batılı dünya görüşlerini sureta olmanın ötesinde benimsemiş kişilerden oluşmaktadır. Tefik Fikret'in hayatının ilk yıllarında sahip olduğu dini itikatlarını ömrünün sonuna yakın kaybettiği bilinmektedir. Özellikle Tarih-i Kadim isimli manzumesinde bu tavrı açıkça görülmektedir (Nazif, 1991 : 53). Yine Servet-i Fünun romanının büyük ismi Halit Ziya Bey de din konusundaki kayıtsızlığının gençlik yıllarını geçirdiği İzmir'de epeyce münakaşa konusu olduğunu hatıralarında yazmaktadır (Uşaklıgil, 1987 : 259-261). Diğer Servet-i Fünun üyelerinin tavırları da bu iki isimden farklı değildir.

Mehmet Kaplan, Servet-i Fünun neslini din noktayı nazarından değerlendirirken onların bu tavırlarının sebebini şu noktalara bağlamaktadır:

“Halit Ziya ve umumiyetle Servet-i Fünun nesli dine karşı kayıtsız idiler. Dini inançlarını büyük nispette kaybetmişlerdi. Onların hayat görüşlerini mutlaka ideolojiye veya felsefeye bağlamak gerekiyorsa, buna pozitivizm veya materyalizm adı verilebilir. Servet-i Fünun nesline mensup yazarlar Batılı burjuva tabakalarına has bir yaşayış tarzına özeniyorlardı. Halk tabakası ile yakından ilgileri yoktu. Hayata bakış tarzları gibi dil ve üslup bakımından da halktan ayrılmışlardı” (Kaplan, 1988 . 227).

Hal böyle olunca Servet-i Fünun romanında da din ve dini duyguların belirginlik kazandığı hiçbir romana şahit olmayız. Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* romanı istisna edilirse romanlarda din'e ilişkin bir imaj ve hatırlatmaya dahi rastlanılmaz. Roman bireylerinin hiçbirisi velev ki bayram münasebeti ile olsun camide görülmezler. Gerçi din'e karşı önyargılı, dini inançları sorgulayan ve tartışmaya açan bir yaklaşıma rastlamasak da bu durumun o devirin toplumsal ve siyasal yapısı ile alakalı olduğu düşünülebilir.

Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* romanında din, hayatın türlü acıları karşısında kalan insana bir sığınak vazifesi ifa etmekte, "günahkar ruhlar için elde bir koz olarak" (Günyol, 1952 : 66) görülmektedir. Eşi tarafından aldatılan ve aynı zamanda çocuğunu kaybeden Vedide çareyi dine sığınmakta bulacaktır. Bu sığınış, artık hayatta herşeyini kaybetmiş bir insanın çaresiz kalışının bir ifadesidir. Zira, kızı ölmüş, aynı zamanda kocasının kendisini bir başka kadınla aldatığını anlamıştır. Kızının uzunca süren hastalık devresinde, kalbinde yer eden aldatılma şüphesi, ölümle birlikte iyice kuvvetlenmiştir. Artık Vedide için tek sığınak kalmıştır o da din:

"Vedide yalnız bir şeyle doluydu. Şimdi hemen her saat odasına kapanıyor, uzun uzun namaz kılıyor ve sonra seccadenin üstünde gecikerek kendisini unutup dışarıdan rahatlıkla duyulup sezinlenebilecek biçimde, yüksek sesle Kur'an okuyordu" (Uşaklıgil, 1989 : 388).

Aslında sadece Vedide değildir din'de sığınak arayan. Karısını uzun zaman şehvani bir tutkunun esiri olarak aldatan Ömer Behiç de eşinin bu sığınağında yer arar gibidir:

"O gene Leyla'sının odasında Kur'an okuyordu. Hayalinde Vedide'yi görüyordu. Başında, artık taranıp toplanmakla savsaklanılan saçlarının üstünde namaz örtüsü vardı. Seccadesinde iki dizi üstüne oturmuş olacaktı ve elinde Kur'an'ıyla, bulanık gözleri alışkan bir gezişle satırları süzerek, okumaktan çok çocukluğundan beri alışılmış öğrenilmiş, parça parça akılda tutulmuş bu kutsal metni kestirerek, onun kendisine

bilinmez kalan anlamında hayat acılarının avunma gücünü veren yüce yardımını bularak salına salına okuyordu” (Uşaklıgil, 1989 : 397).

Kırık Hayatlar romanında karşılaştığımız bu din’in bir sığınak olarak algılanması yaklaşımına, Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* ‘da da tanık olunur. Hayat karşısında türlü yenilgilere uğrayan Ahmet Cemil’in kız kardeşinin cenaze merasiminde bir hafızın hüznünlü bir makamla okuduğu Kur’an ile ruhunda bir rahatlama hissettiğini öğreniriz (Uşaklıgil, 1942 : 289). Ayrıca, Mai hülyalarla hayatı kuşanmak isteyen Ahmet Cemil’in siyah gerçeğe karşılaşması sonucu İstanbul’dan ayrıldığı günde de dinin bazı imgeler aracılığı ile yine gündeme geldiğini görülmektedir. Göklere yükselen minareler, ilk İslâm döneminin ruhsal uyanışının sahra ile bağlantıları ve çağrışımları genç şairin dindar annesine kendini bırakışı hep böylesi bir sığınak arayışının tezahürleridir (Uşaklıgil, 1942 : 336-337).

Bunların dışında yine Halit Ziya’nın *Kırık Hayatlar* romanında Andalip bacı ile *Nesli Ahir* romanındaki Nefise Hanım da günlük ibadetlerine dikkat eden ender roman kişileri arasında görülürler (Uşaklıgil, 1990 : 207).

Diğer Servet-i Fünun romancıları Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Saffeti Ziya’nın eserlerinde ise din ile ilgili herhangi bir tartışma ve göndermeye rastlanılmaz.

4.6.2 Ahlak

Servet-i Fünun romanlarında din’e olan tavır alışa paralel olarak toplumsal ve moral değerlere karşı da yer yer eleştirilere rastlanmaktadır. Özellikle evlilik dışı yasak aşk ilişkilerinin işlendiği romanlarda, toplumun genel ahlak anlayışından bir hayli sapılmış olmaktadır. Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* romanı ile Mehmet Rauf’un *Eylül*, *Karanfil* ve *Yasemin*, *Böğürtlen* gibi romanlarında yer yer toplumsal normları hafife alan, bu değerleri tartışma konusu yapan roman kişileri bulunmaktadır.

Temel olay örgüsünün yasak bir aşk ilişkisi üzerine kurulduğu *Aşk-ı Memnu* romanında, Melih Bey Takımı'na mensup olan Firdevs hanım, kocasını aldatan Bihter, amcasının karısı ile cinsel boyutu olan aşk ilişkisine giren Behlül, toplumun ahlaki değer yargıları ile bağlarını koparmış kişilerdir. Kuşkusuz bu dejenere ahlak anlayışının odağında daha çok Bihter ve Behlül bulunmaktadır.

Yazar Behlül'ün genel özelliklerin açıklarken onun en temel karakterinin eğlenmek olduğuna temas ediyor. Behlül için hayat eğlenmekle özdeş bir anlam içeriyor. Behlül'ün hayat ve ahlak felsefesi şu şekilde ortaya konuyor romanda: "Paraya büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi. İyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlı bir şart olduğuna zahibdi, insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memleketine karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerinden istifade etmek, nefesine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağına tereddüt etmemiştir" (Uşaklıgil, 1939 : 90).

Bu tinette yaratılmış bir adam için her şey bir eğlence metaı olabilirdi. Bu sebeple Behlül, Beyoğlu'nun batakhanelerinde başladığı çeşitli aşk ve zevk ilişkilerine amcasının karısı Bihter'i de eklemekten çekinmez. Onun ahlak felsefesine göre bir kadının ona direnmesinin tek sebebi olabilir: Ahmaklık. Nitekim, Bihter'in kız kardeşi Peyker, ona istediğini vermeyince hayatında ilk kez bir kadın tarafından reddedilecektir. Bu sebeple Peyker'e ahmak gözü ile bakar (Uşaklıgil, 1939 : 210). Oysa ki Bihter ne çabuk teslim oluvermiştir. Behlül'ün ilişkide bulunduğu kadının amcasının karısı olması hiçbir şeyi değiştirmemekte, kendi felsefesince buna meşru bir açıklama getirebilmektedir:

"... Bu izdivaç dünyanın en çılgın bir şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı. Şu halde onun ne kabahati olabilirdi? Kabahat asıl izdivacın idi. Hususile mademki o bu hıyanetin vuku'u esbabını ihzar için bir şey yapmamış idi" (Uşaklıgil, 1939 : 212).

Bu yasak ilişkinin karşı tarafı Bihter'in tavrı da, ahlak telakkisinde meydana gelen yozlaşma açısından çarpıcıdır. Para ve lüks tüketim hırsı için bir evliliğin

yapılamayacağını geç fark eden Bihter, sevgisiz ve aşksız da yaşamak istemez. Öte yandan kocasına ihanet etme ihtimali aklına geldikçe de irkilir. Yazar burada garip bir biçimde, Bihter'in düşüşü ile annesi Firdevs Hanım arasında bir anoloji kuruyor. Bu anolojiye göre aslında Bihter kocasına ihanet etmek istemese de genetik olarak annesine çekmiş olması sebebiyle düşkün bir kadın olacaktır:

“Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs hanımın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mes'uliyetini annesine atf ediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyor, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu” (Uşaklıgil, 1939 : 215).

Anlaşılan Halit Ziya, işlenen bu suçu Bihter'in hür iradesinin sonucu olarak oluştuğunu kabul etmek istememekte, Berna Moran'ın ifadesi ile Bihter'i “ahlaksız bir kadın olarak değil, trajik bir karakter” olarak görmek eğilimindedir (Moran, 1991 : 75). Ancak yine de içinde yaşadığı toplumun önemli bir moral değerini ihlal ettiğinin de farkındadır^(*). Bu sebeple romanın sonunda Bihter'in intihar etmesi sağlanarak, işlenen cürme belli bir ceza verilmiş olmaktadır.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da *Aşk-ı Memnu*'da karşı karşıya geldiğimiz çarpık ilişkilere tanık olunmaktadır. Bu sefer Behlül'ün yerinde Necip, Bihter'in yerinde ise Suad durmaktadır. Ancak, Mehmet Rauf bu romanın da olayı *Aşk-ı Memnu*'da olduğu

(*) Nitekim *Aşk-ı Memnu* romanı Edebiyat-ı Cedide içinde de önemli sayılabilecek tartışmalara yol açacaktır. Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünun* mecmuasında “Romanların Te'siri” başlıklı yazısında, edebiyat ürünlerinin toplumu etkilemede sahip oldukları güce işaret ettikten sonra sözü *Aşk-ı Memnu* kahramanı Bihter'e getirmekte ve bu kadının toplumun ahlaki dejenerasyonunda ifa edeceği fonksiyonlara dikkatleri çekmektedir: “Bir Bihter bütün ihtiyar kocalı genç kadınları arkasından sürüklemez; fakat, Bihter mizacında, onun terbiyesinde, onun ahlakında yahut ahlaksızlığında, onun serbestliğinde, hâsılı onun mevkiinde bulunan kadınlara, bunların za'f-ı ahlakileri arasında, pek meş'um bir rehber, pek zehirli bir misal-i sükut olacağında şüphe yoktur” (Tevfik Fikret, “Romanların Te'siri”, *Servet-i Fünun*, No: 476, s.115, 13 Nisan 1315).

Aşk-ı Memnu romanı üzerine yazdığı bir değerlendirmede Hamdi Birey de Bihter, Behlül, Firdevs hanım gibi düşkün roman kişilerinin ön plana çıkarılmasını doğru bulmamaktadır. Çünkü bu tipler toplum tarafından taklid edileceklerdir: “Behlül ile Firdevs hanımı, Nihal'i, Bihter'i ile o bu mahlukların geldiği dünyaya kapılarını yeni açmış olan bir cemiyete kopyeleri süratle teksir edilecek olan modeller vermiştir. Esasen o modellerin müspetine de, menfisine de tamamen yabancı olan bir cemiyetin masum gözlerine, şairane bir dekor içinde, menfilerini çıkarmanın makus bir netice vereceği meydanda idi. En basit bir hakikat olarak onlar hayat tarafından şuursuzca taklid olunacaklardı” (Hamdi Birey, “*Aşk-ı Memnu* Hakkında”, *Çığır*, Cilt 12, sh.298, 1942.)

gibi cinsel boyuta taşımayarak platonik düzeyde dondurmıştır. Fakat yine de roman tipleri birbirine çok benzerler. Necip de Behlül gibi çok yakın birinin, arkadaşının karısına aşiktir. Bu aşktan uzak kalmaya, bu açıklanması asla mümkün olamayacak ilişkiye girmemesi gerektiğini bilmektedir. Ancak yine de zihninden geçirdiği şu düşüncelerle olayı sorgulama, bu yasak ilişkiye meşru bir temel bulmaya çabalamaktadır.

“Şimdi artık toprak, çamur olanlar ömürlerinde benim gibi böyle bir mutluluğa aday olup da onu bir takım temelli ve temelsiz kuruntularla reddettilerse ne kazandılar? (...) Aşktan başka her şeyin boş olduğunu düşünüp hayata sarılarak, bundan verebildiği kadar, alınabildiği kadar zevk ve mutluluk almak hırs ve ateşiyle, hayatının izin vereceği kadar yaşamak ihtiyacıyla coşup yürüdü” (Rauf, 1993 : 222).

Necip zihnindeki sorgulamasını sürdürür. Toplumda cari olan ahlak anlayışı ve namus telakkisi onun başka bir yola sapmasına engel olmaktadır:

“Toplumsal engeller ve düzenler” dediği şeylerin asıl nedene, bu nedenlerin gereğine ve varlığına temas etmiş olduğunu anlayarak, “Evet, işte namus, namus kesinlikle bu... Ben yalnız sözcüğü kabul etmiyorum, işte zorunlu olarak yapıyorum, onun altında eziliyorum; bak bu kadar boyun eğerken bile yine acı doluyum; ne kadar edilirse edilsin bu şeyler kötü, çirkin; aslından çirkin ve ruhum, yüreğim bu çirkinliğe, bu kötülüğe dayanamıyor, demek namus bu, demek namus var...” (Rauf, 1993 : 232).

Ancak Mehmet Rauf bu toplumca kınanmış yasak aşk ilişkisini platonik düzeyde tutarak her iki aşğında kavuşmasını öte dünyaya bırakacaktır. Necip ve Suad beraberce öleceklerdir.

Rauf'un bir başka romanı *Karanfil ve Yasemin*'de ise evlilik içi aşk cinsel boyuta da ulaşacaktır. Pek çok özelliği ile Behlül'ü andıran ve onun ahlak felsefesi ile aynı çizgide hayat süren Samim, aynı anda iki evli kadınla ilişki sürdürmede bir sakında görmeyecektir. O da namuslu kalmak isteyen Pervin'e karşı Behlül gibi karşılık

verecektir: “Bütün namuslu kadınların ilk aşklarındaki arzuları masum ve eflatuni kalmaktır... diyordu. Bakalım, bu teraneyi ne kadar dinleyeceğiz” (Rauf, 1340 : 351).

Yazarın Bögürtlen romanında da toplumun ahlak anlayışı ile örtüşmeyen, toplumsal normlardan bir hayli sapmış roman kişileri vardır. Nihat, Şekure ve kardeşleri böylesi dejenere toplum köksüzü kişilerdir. Nihat’ın kadınlarla olan ilişkisi sadece tensel bir haz ile sınırlıdır. Hoşuna gidecek kadınlarla bir hedonist kimliğinde ilişki sürdürecektir:

“Benim bütün kadınlarla, bilhassa öyleleriyle irtibatım ancak bir cild hatırasından ibarettir. Bu hatıra hiç bir vakit daha ileri işlememiş ve işlemeyecektir. Yani, eğer hoşuma giderse, istediğin kadar senin olsun. Şekure’ye gelince, o bu hususta benden daha keskindir. Bana gösterdiği alaka diğerlerinden fazla görünüyorsa da hiç şüphe etmem ki onun da cild’ten işleyip kalbine kadar yetişmemiştir. Zaten son günlerde onlardan tebaudümde böyle bir şeylerden tevellüt etmişti; bana cildini bile dirhem dirhem satmak istiyordu. Bunu da mütemadiyen para sarf ettirmek için bir sevk-i’l cevş olarak kullanıyordu. Fakat bu gece artık meseleyi hallettik. Hem canım giden para, gelen zevk olsun. Bahusus böyle kızlarla, değil mi?” (Rauf, 1926 : 29).

Nihat’ın arkadaşı Pertev ise, bu kızların ahlaki dejenerasyonu ve sorumsuz tavırları karşısında şaşkın bir vaziyettedir. Bir sandal gezintisi sırasında Şekure yeğeni Müjgan’ı Pertev’e yakınlaştırmak için Pertev’in elini bu genç kızın beline dolamasını sağlaması Pertev’in ahlaki telakkilerini devreye sokmasını sağlamıştı:

“Esasen sandaldaki vaziyet itibariyle kollar, kalçalar, ve dizler -hepimiz olduğumuz gibi- onunkiyle de tam temas halinde idim. Bu heyecanlar beni sarsmış ve harab etmiş iken bir de derağuş vaziyeti beni helak etti. Sonra, Şekure’nin bu hareketi bana pek çirkin göründü. Bunlar nasıl şeylerdi yarabbim? *Ahlak ve namus bu derece nasıl sükut edebiliyordu? Bir genç hanım yabancı bir erkeği akrabasından bir genç kıza - bir genç kıza!- bu tecavüze sevk ve teşvik ediyordu. Bunu en hasis bir menfaate tamhan irtikab ediyordu*” (Rauf, 1926 : 40).

4.7 Alışveriş Merkezleri ve Tüketim Alışkanlıklarında Değişme

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı iktisadi hayatında önemli değişimler şahit olunmuştur. Bunların başında geleneksel zanaatların ortadan kalkması gelmektedir. Aslında bu durum dünya konjonktüründe meydana gelen değişimlerle ilgilidir. Batı karşısında yaşanan siyasi ve askeri mağlubiyetlerin toplum hayatına getirmiş olduğu “yenilmişlik” duygusu, Batılı olan her şey karşısında bir hayranlığın oluşmasına da sebebiyet vermiştir. Endüstri devrimi ile seri imalata geçen Batı ürünlerinin Osmanlı ülkesine girişi ile ülkenin küçük el tezgahları ve teknikleri çökmüştür. “Bu surette memleketin iç bünyesinde çöküş başlar. Çarşı ve Pazar’ın çehresini değiştirir” (Tan pınar, 1988 : 158). Geleneksel üretim biçiminin ortadan kalkması ve el sanatlarının ölümü, onu destekleyen değerlerin de ortadan kalkması ile neticelenir. Bu gelişmelere paralel olarak toplumsal tabakalaşmada yaşanan hızlı farklılaşmalar da toplumda farklı beğeni odaklarının gelişmesine sebebiyet verir. Artık, geleneksel el tezgahlarında üretilen ürünlerin, incelmış beğenileri olan Osmanlı üst tabakasını tatmin etmesi mümkün olamamaktadır. Bu gelişmeler de, XIX. yüzyıl’ın ortalarından itibaren estetik objelerin ithalini gündeme getirmiştir. Osmanlı elit kesimi için bu Batılı estetik objelerin edinilmesi, onların toplumsal mevkilerini kuvvetlendiren bir anlam içermektedir. Bu sebeple İstanbul’da modernleşme taraftarı üst tabaka ailelerinin konakları bu türden “estetik objelerle” doludur (Işın, 1985 : 552). Bu Batılı estetik objelere ulaşmanın en kestirme yolu da özellikle Beyoğlu’nda açılan yabancı mağazalara uğramaktır.

Beyoğlu ve civarında açılan bu yabancı mağazaların toplumumuzca oldukça cazip karşılandığı bir gerçektir. Yüzyıllarca kendi iç dünyasına kapalı, kendine özgü ürünleri ile hayat süren Türk halkı için ışıl ışıl caddeleri ve daha önce tanık olmadıkları vitrin dizaynı ile bu mağazaları önemli uğrak yerleri haline gelir. Bu yıllarda İstanbul’da bulunan Edmondo De Amicis Beyoğlu’na gelen Türk kadınlarının “ağızlarından sular akarak terzi camekanlarının önünde takılıp kaldıkları”nı yazmaktadır (Amicis, 1993 : 59).

Avrupa malları satan mağazaların İstanbul hayatına girişine paralel olarak edebi eserlerde de bu lüks tüketim mağazalarına rastlarız. İlk Türk romancıları Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde bir çok roman kahramanı bu mağazaların ısrarlı müdavimleri arasında görülür. *Araba Sevdası* romanında Bihruz, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Felatun bu mağazalardan alış veriş yaparak alafrangalıklarını ispatlama çabası içinde olurlar.

Servet-i Fünun devri romanlarında da roman bireylerinin tüketim alışkanlıkları Beyoğlu eksenli olarak yürütülmektedir. Roman kişileri her türlü alış veriş ihtiyaçlarını bu mağazalardan edinmektedirler. Roman bireylerin en çok uğradığı mağazalar ise şunlar: Pygmalyon, Au Lion d'or, Lyon, Bon marche, Lebon.

Halit Ziya'nın romanlarında yabancı mağazalar epeyce bir yer işgal etmektedir. Bu mağazalar, yazarın kendi özel hayatında da zaman zaman uğranılan, vitrinleri önünde uzun uzun vakit geçirilen yerlerdir (Uşaklıgil, 1987 : 408). Bu sebeple yazar bu mekanlara fazlaca yer verir gibidir. *Aşk-ı Memnu*'da Firdevs hanım ve kızlarının giyim kuşamlarındaki zarafet anlatılırken onların alışveriş yaptıkları mağaza isimleri de verilmektedir. *Pygmalyon*, *Au lion d'or*, *Lyon* isimli mağazalardan alınan çeşitli giyim eşyalarından bahsedilir (Uşaklıgil, 1939 : 16). Nihal ve Bülend de ihtiyaçları oldukça hem gezmek, hem de alış veriş yapmak için mürebbiyeleri Mll de Courton ile birlikte Beyoğlu'na giderler. Alışverişler hep yabancı mağazalardan yapılmaktadır. Matmazel de Courton bir mağazada işleri bitince arabacıya komut verir: "Arabacı! Diyordu, şimdi *Bon marche* 'ye!...", "Şimdi şekerlemeciye, Lebona!... Biliyorsun a, arabacı, şekerlemeci *Lebon* 'a" (Uşaklıgil, 1939 : 58).

Adnan Bey'in yalısında kullanılan mutfak malzemeleri de Beyoğlu mağazalarından *Bazar Allemand* dan alınmıştır. Yazar bu eşyaları şöyle tanıtır : "Bazar Allemand'dan alınmış tencereler, sahanlar, bütün o bir salon eşyası zannolunacak kadar zarif ve narin şeyler, sarmaşıkların yeşilliklerinden süzülerek giren güneş ziyaları altında nezafetlerinin şa'şa'alarını serseplerdi" (Uşaklıgil, 1939 : 80).

Nihal'in genç kızlık devresine girmesi sebebi ile "çarşaf"lanması zarureti, Beyoğlu mağazalarına tekrar uzanmamızı sağlar. Genç kız burada yanında Beşir ve Bihter olduğu halde bir çok mağazaları gezer. Beşir'in elleri paketlerle dolu bir halde alış veriş sürerken bir başka mağaza ismine daha rastlıyoruz. Bihter, Terziden sonra *Patriano*'ya gitmeyi önermektedir (Uşaklıgil, 1939 : 123).

Yazarın *Mai* ve *Siyah* romanında Beyoğlu mağazalarından *Bon Marche* ile tekrar karşılaşırız. Ahmet Cemil boş vakitlerinde buralardaki vitrinlere uzun uzun dalmaktadır. "Tünelde çıktuktan sonra Beyoğlu'nda biraz serseri dolaşmak, mağazaların camekanları önünde gecikerek şurada yeni çıkmış kitapları, ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil etmiş zarif numunegahları, bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün o gönülleri taltif eden hiçleri seyretmek istedi. Bon Marche'nin önüne gelerek içeri girdi. Zaten Beyoğlu'ndan işsiz geçtikçe buraya bir kere girip çıkmak âdeti idi" (Uşaklıgil, 1942 : 163). Ahmet Cemil'in Bon Marche'de bulunduğu esnada arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia da alış veriş yapmak için yanında dadısı ve piyano hocası olduğu halde burada bulunmaktadır.

Kırık Hayatlar'da doktor Ömer Behiç yeni yaptırdıkları evleri için gerekli olan eşyaları almak için karısı Vedide'ye Beyoğlu'nun kimi mağazalarını önerir. Ömer Behiç oda takımı içinde Londra'daki Mapple mağazasının bir katalogunu incelemektedir. Amacı, bu katalogdan esinlenerek kendine uygun mobilyaları seçmektir. Çok zengin olmadığı için Paris, Londra, Berlin, Stockholm'den mobilya getirmeye imkanı yoktur. Bu sebeple Beyoğlu'ndaki uygun mağazalardan temin edecektir bu mobilyaları (Uşaklıgil, 1989 : 157).

Yazarın son romanı *Nesli Ahir*'de de kimi roman kişileri Beyoğlu'nun yabancı mağazalarından alış veriş yaparlar. Süleyman Nüzhet'in kızı Azra özgürce ama ağırbaşlı bir tavırla "Beyoğlu'nda *Margarit*'ten *Oliyon*'a, *Karlman*'a *Di'an*'a, *Bonmarşe*'den *Bazar Alman (Allemand)*la" girip çıkmaktadır (Uşaklıgil, 1990 : 48). Yine bir gün baba kız hem gezmek, hem de alış veriş yapmak maksadıyla Beyoğlu'na giderler. Önce *Leban Pastanesi* 'ne uğrayarak çeşitli çikolata ve şekerleme alırlar. Daha sonra alış veriş başlar. "

Le Mon'dan, *Şaob*'e, *Börkeni*'den *Komandinker*'e, *Gani Pöti*'den *Oliyon*'a, *Pare*'den *Luvr*'a" uğranılarak Beyoğlu caddesi boydan boya geçilir (Uşaklıgil, 1990 : 140).

Mehmet Rauf'un romanlarında da alabildiğine alafranga hayat süren roman kişilerinin modern hayat algılayışlarının tamamlayıcı unsuru olarak Avrupalı mal satan mağazalardan sıkça söz açılmaktadır. Eylül'de Necip ve Süreyya Beyoğlu'ndaki *Beyker* isimli bir mağazadan ipekli kumaşlara bakarlar (Rauf, 1993 : 68). *Menekşe* romanında da Bülend küçük çocuğuna patik ve çorap almak için Beyoğlu'nda bir mağazaya uğrar, ancak mağaza adı belirtilmez (Rauf, 1331 : 42). *Karanfil ve Yasemin* romanında da Beyoğlu mağazasının roman kişilerinin lüks harcamaları için önemli uğrak yerleri arasındadır. Bir ara Nevhiz'i *Corci Papa* mağazasında alışveriş yaparken görürüz. Samim'in sevgilisi Nevhiz ile buluşacakları evin dekorasyonu için de Beyoğlu'nun mağazalarına gidilecektir. Bu amaçla Samim, önce piyano seçimi için piyano satan mağazalara koşar. Bir Alman piyano modelini beğenir. Burada işini bitirir bitirmez Samim, *Pisati* mağazasına yollar. Bu mağazaya da yemek odası, yatak odası ve salon takımları sipariş verilir. Samim verdiği siparişlerin beş gün içinde bitirilmesi için yüksek meblağlar ödemeyi göze alır. Artık geriye alınacak fazla bir şey kalmamıştır. Yatak odasının rengine uygun duvar kağıtları ve pencerelere perde seçmek için de *Franko* ve *Luvr* mağazalarına gidilmek gerekmektedir. Sonra Samim, *Dejojis* mağazasına da uğrayarak yemek takımlarını billur evaniyi, lambaları, kadın tuvaletine, levazımına dair sair ufak tefekleri de alarak Nevhiz'le buluşacakları evin dekorasyonunu tamamlar (Rauf, 1340 : 273-274). Yazarın *Son Yıldız* adlı eserinde de Beyoğlu mağazalarına ilişkin bilgiler ve bu mağazalara devam eden kişiler bulunmaktadır. Hidayet Hanım, Perran, Fahri, Cemal zaman zaman bu alışveriş merkezlerine uğrayarak kendileri için zaruri şeyleri satın alırlar. Aradıkları şeyler arasında "beyaz havyar" bulunması da ilgi çekicidir. Perran, *Dimitrokopi*'ye "beyaz havyar"ın gelmiş olduğunu öğrenecektir. Ayrıca bu kişiler *Lebon* pastanesinde de görülürler (Rauf, 1927 : 30). *Böğürtlen*'de Perteve ve Nihat Ada'da tanıştıkları üç kız kardeşi Beyoğlu'na alışverişe çıkarırlar. "Beyoğlu'nun kadın eşyası satan bütün şık mağazalarında saatlerce süren" bir alışveriştir bu (Rauf, 1926 : 56).

Görüldüğü gibi Avrupa malı eşya ve tüketim maddesi satan mağazalar romanlarda geniş yer tutmaktadır. Özellikle İstanbul üst tabakasına mensup ailelerin tüketim alışkanlıklarında başgösteren değişimin romanlara yansımalarının bu şekilde olması toplumun tüketim kültüründe de önemli değişmelerin yaşandığının bir işareti olarak kabul edilmelidir. Geleneksel alışveriş mekanları olan Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı, Mahmutpaşa gibi yerlerin romanlarda kendilerine yer bulamamasına karşın, onlarca yabancı mağaza isimlerinin zikredilmesi bu başkalaşımın nasıl keskin bir biçimde ortaya çıktığını göstermesi bakımından da ilginçtir.

5. KADIN VE AİLE HAYATINDA MEYDANA GELEN DEĞİŞMELER

5.1 Aileye İlişkin Genel Yaklaşım

Bütün toplumlarda istisnasız karşılaştığımız en temel kurumların başında hiç kuşkusuz aile gelmektedir. Ancak, aile kurumunun taşıdığı bu öneme oranla, bu kurumun tanımlanış tarzında belli bir oybirliği bulunmamaktadır. Bunun en temel sebebi de, ailenin zaman ve mekan boyutu içinde çok farklılıklar gösteren bir toplumsal birim olmasıdır. Bu sebeptendir ki ailenin evrensel açıdan genel-geçer bir tanımını yapmak imkansızdır (Sayın, 1990 : 2). Karşılaşılan tanımlamaların çoğu ailenin belli işlevleri eksen alınarak yapılmaktadır. Ailenin bilinen en basit tanımlamalarından biri aileyi “birbiriyle kan bağı ile bağlı bireylerin oluşturdukları bir grup” olarak belirtir. Aile üyelerinin çocukların yetiştirilmesinde ve korunmasında bir takım sorumlulukları vardır. Böylece aile, birbirlerine kan bağı ile bağlı ve çocukların yetiştirilmesi konusunda belirli sorumlulukları olan bir sosyal gruptur diyebiliriz (Giddens, 1989 : 384). Bir başka tanımlamada ise aile “birincil grup ilişkilerinin yaşandığı toplumsal bir örgütlenmedir” (Kongar, 1991 : 63). Önal Sayın’ın getirdiği tanımlama ile ailenin işlevlerini de işin içine katarak daha kapsamlı bir tanıma ulaşılabilmektedir. Ona göre aile, “biyolojik ilişkiler sonucu insan türünün devamını sağlayan, toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı, karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı, o güne dek toplumda oluşturulmuş özdeksel (maddi) ve tinsel (manevi) zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran biyolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal bir birimdir” (Sayın, 1990 : 2). Bu tanımlamaların sayısını artırmak elbette mümkündür.

Ailenin bu genel tanımlamalarından başka aile yapılarına göre de farklı tariflerle karşılaşılmaktadır. Aile bir sosyal kurum olması ve sosyal kurumlara ait fonksiyonları içermesi açısından bir sosyal kurum olarak da incelenebilir. Bu açıdan ele alındığında aile, “neslin devamı fonksiyonu çerçevesinde oluşmuş temel bir sosyal yapıdır” (Winch, 1952 : 3). Aile, yapısal özellikleri açısından da farklı farklı tanımlanabilmektedir. Buna göre aile; Geniş aile (geleneksel aile, eski aile, köy ailesi), Çekirdek aile şeklinde de tanımlanabilir.

Bu ilk sözü edilen geniş aile “çok sayıda kandaş veya çekirdek ailenin aynı çatı altında oturmasıyla” ortaya çıkan bir yapıdır (Theodorson, 1979 : 148). Çekirdek aile ise, genel olarak karı-koca ve evlenmemiş çocuklardan oluşan bir birlik olarak kabul edilmektedir. Konjugal; küçük aile, dar aile, modern aile, modern demokratik aile ve çağdaş aile terimleri yer yer çekirdek aile ile aynı anlamda kullanılmaktadır (Theodorson, 1979 : 147).

Sosyoloji literatürlerinde gözlemleyebildiğimiz bir başka sınıflandırma kistası da, otorite figürü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu tasnife esas olarak, ailede hakimiyetin hangi tarafta olduğu, mirasın ve aile birliğinin devamını sağlayan unsurda hangi tarafın baskın olduğu gözetilmektedir. Buna göre yer yer birbiri ile kesişen ve ayrışan alt gruplar bir tarafa bırakılırsa iki temel otorite grubu ile karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki *ana ailesi*, diğeri de *baba ailesi*’dir.

Ana ailesi : Avcılık ve toplayıcılıkla geçinen toplumlarda, toprağa yerleşme ile beraber ortaya çıkan bir aile türüdür. Bu ailede baba otoritesi bulunmamakta olup çocuklar ana evinde oturmaktadırlar. Evin reisi kadının erkek kardeşi, yani çocukların dayısıdır. Baba da, anasının evinde kızkardeşinin çocuklarına reaset vazifesi icra etmektedir. Çocukların baba ile hukuki ve nesep açısından bir bağlantıları yoktur. Çocuklar ananın çocuklarıdır (Gökçe, 1976 : 55). Ancak, bu aile türünün tüm toplumların başlangıç safhasında hakim bulunduğu ve baba otoritesinin ancak sonradan onun yerine geçtiğine dair ortaya atılan teoriler, yapılan antropolojik araştırmalardan sonra terk edilmiş bulunmaktadır (Freyer, 1967 : 226).

Baba ailesi : Baba ailesine literatürde pederi aile olarak isim verilmektedir. Bu ailede ana ile baba ve çocuklar baba evinde oturmaktadırlar. Çocuklar üzerinde ana ile babanın eşit hakları bulunmaktadır. Akralılık hem ana, hem de baba üzerinden gelişmektedir. Baba ailesi genişlik bakımından geniş ve çekirdek aile olarak ortaya çıkmıştır.

Ana ailesi ve Baba ailesi olarak ortaya çıkan bu aile tiplerine, ana erkil aile, ataerkil aile ve Zodurga aile tiplerini de ilave etmek gerekmektedir. Sosyologlar bu aile tiplerine eserlerinde geniş bir yer ayırmışlardır^(*).

5.2. Batılılaşma Dönemi Kadın ve Aile Tartışmaları

Türk ailesinin tarihsel süreç içinde geçirdiği aşamalar bizim ele almak istediğimiz noktalarla ilgili olmadığı ve konunun dağılmaması endişesi ile Türk ailesinin esaslı değişimlere uğradığı devreleri kısaca ele almak istiyoruz.

Osmanlı toplumunun Lale Devri'nden itibaren bir medeniyet krizi içine girdiği bir gerçektir. İlk etapta Devletin siyasi ve askeri gerekçelerle başlattığı değişim hareketi, toplumsal alanlarda da yankı bulmaya başlamıştır. Toplumun değişmesi gündeme gelince, toplum içindeki tüm kurumlar gibi, aile müessesesi de bu başkalaşımdan derin bir biçimde etkilenmiştir. Bu değişimin seyri içinde aile ve onu teşkil eden fertler de bu değişimden nasibini alacaktır.

Ailede meydana gelen değişimler her ne kadar tüm müessesede görülürse de daha çok tartışmanın odağında kadın bulunmaktadır. Gerçekten de Şemsettin Sami'nin yerinde tespiti ile "aile demek kadın demektir" (Sami, 1993 : 1029). Daha Tanzimat'ın ilk yıllarından itibaren Osmanlı ailesinde meydana gelen köklü değişikliklerin merkezinde hep kadın bulunmaktadır. Gerçi Tanzimat Fermanında kadın ve aileye ilişkin özel bir belirtmeye rastlanmazsa da "dünyada candan ve ırz ve namustan daha aziz bir şey yoktur" ifadesi ile dolaylı yoldan da olsa aileye ilişkin endişelerin dile getirildiği söylenebilir (Doğan, 1993 : 184).

(*) Aile ve ailenin oluşumu ile ilgili bir çok eser adı zikredilebilirse de burada bir kaçına yer vermek istiyoruz: Z.F. Fındıkoğlu, "İçtimaiyat Dersleri". İstanbul 1971, Carle C. Zimmerman, "Yeni Sosyoloji Dersleri", İstanbul 1964, Ziya Gökalp, "Türk Uygarlığı Tarihi", İstanbul 1991, Mehmet Eröz, "Türk Ailesi", İstanbul 1977. A. Kurtkan, "Genel Sosyoloji", İstanbul 1976. Hans Freyer, "Sosyolojiye Giriş", Ankara 1967. Ayrıca Aile Araştırma Kurumu Yayınlarından çıkan aile yazılarında da aile sosyolojisine ilişkin çok sayıda makale bulunmaktadır.

Bu devir kadın ve aile hayatında meydana gelen değişmelere ilişkin elimizde çok miktarda kaynak bulunmaktadır. Bu kaynaklar arasında çeşitli gerekçelerle Osmanlı ülkesinde bulunan yabancı seyyahların yazmış oldukları hatıralar da sayılabilir.

Daha Lale Devri yıllarında İstanbul'da bulunan Lady Montagu'nun "Türkiye Mektupları" adlı hatıratında Türk kadınının hayatında meydana gelen değişmelere atıfta bulunmaktadır (Montagu, Tarihsiz : 54). Yine aynı dönemde Osmanlı Devletinin hizmetinde bulunan Baron de Tott'un anılarında, Türk kadınının Batılı tarz hayata duyduğu özlem ve yaşadığı hayata ilişkin nefretin izleri görülmektedir:

"Zevcem bir gün Sultan Ahmet'in kızı Âsime Sultan'ı ziyarete gitti. Sultan kendini göstermek istemedi. Fakat kayınvalidem: "-Sultan görünmezse, kafes arkasından konuşursa geri döneriz, deyince uzun münakaşalar oldu. Nihayet Lyon halıları ile süslü bir köşkte altmış cariye'nin himayesinde ziyaretçi ecnebi kadınları kabul etti. Nezaketli hoşamedilerden sonra Türkiye'de ve Avrupa'da kadının içtimai hayattaki rolünden bahsedildi. Nihayet Sultan, Avrupalı kadınların vaziyetindeki iyiliği kabul etti. On üç yaşındayken ihtiyar birisiyle evlendirilmiş olmaktan hissettiği nefreti, ayrılışını anlattı, on seneden beri de henüz görüşmediği bir paşa ile evli olduğunu söyledi. Yemekten sonra pipolar dağıtıldı, fakat Avrupalı kadınlar reddettiler. Bahçede verilen bir konser dinlendi. On cariyeden mürekkep bir takım çalgı çalarken, rakkase takımı da muhteşem kıyafeti ile dans etti" (Fındıkoğlu, 1940 : 650).

Çalışmamızda görüşlerine sıkça başvurduğumuz bir başka Batılı seyyah Edmondo de Amicis'in "İstanbul 1874" adlı eserinde de, kadın hayatında başgösteren değişmelere ilişkin oldukça çarpıcı yorumlara rastlamaktayız:

"Frenk kadınların önünde cahilliklerinden utanıyor, onlara kaba ve çocuksu görünmekten çekiniyor ve çoğu ilk görüşmelerinde itimat edip saf saf söyledikleri şeyleri söylemeye cesaret edemiyormuş. Ama gitgide kıyafetlerini ve tavırlarını taklit ediyorlar. Bir Avrupa dilini öğrenenler bilgi sahibi olma arzusundan ziyade taklid etmek ve Hristiyan kadınlarla konuşmak için öğreniyorlarmış. Konuşurken, Türkçe'ye birkaç kelime Fransızca kelime

sokmak için zihin yoruyorlar; bu dili bilmeyenler bilirmiş, hiç değilse anlarmış gibi yapıyorlarmış; kendilerine madam diye hitab edilmesinden mes'ut oluyor, bu ünvanla selamlanabilmek için bazı Frenk dükkanlarına bilhassa gidiyor ve Bevoğlu, Cadde-i Kebir onları ışığın kelekleri çekmesi gibi çekiyormuş; ayakları oraya gidiyor, oranın rüyasını görüyor, paralarını orada sarfediyor ve hatta bazen orada günaha giriyorlarmış. Kendileri için yeni bir dünyanın habercisi gibi olan Frenk kadınlarını tanımayı arzu ediyorlarmış. Onlara, Batı tiyatrolarının büyük temsilcilerini fevkalade baloları, büyük ziyafetleri, yüksek tabaka hanımlarının şatafatlı kabul merasimlerini, karnaval maceralarını ve uzun seyahatleri anlatıyorlar ve bütün bu ışıklı tasvirler daha sonra zavallı yorgun kafalarında, harem karanlık duvarları arasında, hüznü bahçelerin gölgesinde kasırga gibi dönmeye başlıyormuş ve Avrupalı kadınlar nasıl sakin şark ufuklarını hayal ederlerse, onlar da bu alanlarda bizim memleketlerimizin renkli ve ateşli hayatını arzu ederler ve Paris'in sisli bir mahallesi için Boğaziçi'nin bütün harikalarını verebilirlermiş" (Amicis, 1993 : 238-239).

Yabancı seyyahların bu dışarıdan gözlemlerine paralel olarak Osmanlı basınında da kadın meselesi önemli bir tartışma zeminini oluşturmaktadır. Hangi görüş ve ideolojik bakış açısına sahip olursa olsun, Tanzimat yazarları için kadın ve aile sorunları birincil öneme haiz meseleler arasında yer almaktadır. Biraz önce zikrettiğimiz Şemsettin Sami'den Namık Kemal'e, Ahmet Mithat Efendi'den Abdullah Cevdet'e varan çizgide birçok Osmanlı aydını bu mesele ile ilgili çözümlenmelerde bulunmuşlar, yüzyılın sonuna gelindiğinde ise; aile meselesi salt bir kadın sorununa dönüştürülerek feminizme varan bir çizgiye kadar ulaşmıştır.

Kadın meselesini yazarlarımız öncelikle edebi bir tema olarak ele almışlar, özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra ise birbiri ile çatışan İslâmcılık, Türkçülük, Batıcılık perspektifleri içinde olaya fikri bir yapı da kazandırmışlardır. Tanzimat romanının birçok yazarı, eserlerinde zor durumda olan, yanlış evlenmelerle hayatları karartılan genç kızların, cariyelerin trajik öykülerini işlemişlerdir. Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*, Namık Kemal'in *İntibah*, Ahmet Mithat Efendi'nin bir çok romanı hep yukarıda zikrettiğimiz temel problem etrafında yazılan tezli romanlardır.

Yazarların edebi çalışmalarının dışına taşan boyutlarda da kadın ve aile meselelerine büyük ölçüde ilgi duydukları bu dönemde, kadın hakları ile ilgili neşriyatlarda bir patlama yaşandığı da gözlemlenmektedir. Özellikle Tanzimat Fermanından yirmi beş yıl kadar sonra Cemiyet-i İlmîye-i Osmani'nin yaygın organı olarak çıkan *Terakki Mecmuası*'nın kadın ve aile meselelerine o devir için cüretkâr sayılabilecek yaklaşımları ile dikkatleri çekmektedir (Fındıkoğlu, 1940 : 651).

Tanzimat aydınlarının edebi eserleri dışında da kadın meselesine eğildiklerini ifade etmiştik. Bu yazılarda işlenen ortak temaları da şu şekilde özetleyebiliriz: Geleneksel değerlerin eleştirisi, evlilik tarzına yönelik çekince ve eleştiriler, kadının tesettürüne ilişkin tartışmalar, haremlik-selamlık uygulamasından doğan kadın erkek ayrılığı, kadınların eğitimsizliği meselesi, feminizm.

Dönemin ünlü düşünür ve edebiyatçısı Namık Kemal'in İbret gazetesinde neşrettiği *Aile* (20 Kasım 1872) başlıklı makalesinde bir dizi soruları ele alarak teker teker tüm aile bireylerini sorguya çekmektedir. Yazısının bir yerinde Namık Kemal, toplumda cari olan evlenme tarzına yönelik oldukça köklü bir eleştiri getirmekte, artık bu yanlış evlilik usullerinin ortadan kalkmasını arzulamaktadır.

“... Ne zamana kadar valideler kızlarını satılık meta' gibi senelerce her gün bir esirci bakışlı görücünün nazar-ı me' ayib-cuyânesine arzettikten sonra, hediyelik cariye gibi bir kerecik rızasını sormaya bile tenezzül etmeksizin, kendi beğendiği bir adamın eline teslim edecek?” (Kemal, 1993 : 1019).

Yine aynı dönemde eserler veren Şemsettin Sami'nin de kadın sorunları ile yakından alakalı olduğunu görüyoruz. Aile ile kadını özdeş olarak gören bu yazara göre, kadınların eğitim ve öğretimden geçirilmeleri önemli bir zarurettir. *Kadınlar* adlı eserinde yazar şu görüşleri savunmaktadır:

“Kadınların talim ve terbiyesini muzır addeden adamların bugün bile kesret üzere bulunduğu ma’atteessüf görülüyor. Bunların iddiasınca ilim, kadınların şer ve fesad ve kabahatlerini artırmaya aiet olabilirmiş! Cahil bir erkek bir kabahat işlediği vakit o kabahati cehline hamlederiz ve alim adamlardan öyle hareket me’mul etmeyiz. Bu kaideyi kadınlar hakkında niçin istimal etmeyelim? Kadınların kabahatlerini niçin cehillerine hamletmiyoruz ve niçin ilim ve terbiye gördüklerinde böyle kabahatler etmeyeceklerine itimadımız yoktur da bunun aksini iltizam ederek erkeklerde bâis-i kemal olan ilim ve terbiyenin kadınların kabahatini artıracığı fikrinde bulunuyoruz?” (Sami, 1993 . 1028).

Dönemin Batıcı aydınlarında da kadın meselesi radikal biçimde ele alınmaktadır. Devletin tüm meselelerinde olduğu gibi aile hayatında da tam anlamı ile Avrupalılaşmaya taraftar olan bu sınıf aydınlar göre, toplumun temeli olan aile kurumu yeniden düzenlenmezse tümünden yok olmak uzak değildir. *Avrupalılaşmak -Felaketlerimizin Esbabı-* adlı eserin yazarı Tüccarzâde İbrahim Hilmi de bu görüştedir. Kitabında uzunca bir bölüm ayırdığı aile ve kadın sorunları konusunda yazarın temel tezini halihazırdaki aile yapımızda radikal reformların yapılması oluşturmakta olup, görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: “Bugünkü medeniyetin esası, terakki ve kuvvetin temeli aile hayatındadır. Bizim gerek içtimai, gerek iktisadi, gerek siyasi acz ve zaafımız aile hayatımızın fenalığından neş’et ediyor” (Hilmi, 1332 : 59).

Buradan hareketle yazar, kadının toplumumuzda işgal ettiği konuma yönelik olarak çözümlenmelerine girişir. Ona göre Şark’ta kadının hayatı pek sönük ve çilelidir. Batıda kadın ne kadar muhterem tanınıyorsa biz de o nispette esaret altında tutulmaktadır. Oysa ki kadınların kadr-ı kıymetini bu kadar alçaltan, kadınlara bu derece hürmetsizlik gösteren bir toplumun aile hayatında ne samimiyet ne muhabbete rastlanabilir (Hilmi, 1332 . 60).

Tüccarzâde Hilmi’ye göre toplumumuzun en önemli aile sorunu, kadın ve erkeğin başka başka dünyalarda yaşamasıdır. Aralarındaki “iştirâk-i hissi” pek sönük, adeta hiçtir. Hissen, fikren, iş olarak müthiş ayrılıklarla birbirinden uzaklaşırlar. Bu sebeptendir ki bizde

aile hayatı cansız ve ruhsuzdur. “Aile hayatımızdaki bu keşmekeş, bu bozukluk hayat-ı içtimaiyemizi ezelden beri sarsar; terbiye-i umumiyeyi ifsad eder; yetişen nesilleri berbad eyler; heyet-i umumiye-i içtimaiyeyi bugünkü dereke-i süfliyete indirir. Fakat biz yine de inat eder, o âdât, o anânât-ı, o şarklılığı kabil değil ıslaha yanaşmayız. (...) Bir dereceye kadar Yahudilerden, Bizanslılardan, İrânilerden intikal eden bu ifrat-ı mesturiyeti, istibdad-ı nisvanı, ahkam-ı diyniyemizmiş gibi şiddetle siyanet eyleriz” (Hilmi, 1332 : 61).

Tüccarzâde İbrahim Hilmi'ye göre kadın ile erkek arasında yüzyıllarca süren ayrılık olmasına rağmen, toplum ahlakında meydana gelen çözülme ve bozulmalarda önlenememiştir. Sosyal hayatımızın o günkü sefalet manzaralarına işaret eden yazar zevahirde görünenin bizi bir yanılgıya götüreceği kanaatindedir. Balkan Savaşları esnasında ülkeyi dolaşanlar kapalılık ve tesettüre rağmen bu ahlaksızlığın ürkütücü boyutlarına tanık olabilirler. Yine Abdülhamid devrinde verilen jurnallerin büyük bölümünü, kapalı bir hayat yaşayan aile ve kadının ahlaki dejenerasyonu belgelemektedir.

O halde ilk etapta yapılması gereken kadın-erkek kaynaşmasının sağlanması, kadının toplumsal hayatın bütün boyutlarına iştirakinin ivedilikle yerine getirilmesidir. Başlangıçta kadının toplumsal hayata iştirakinde tesettürlü olması da bir engel teşkil etmez. “Bir dereceye kadar ihtilat olsun da varsın biraz da mestur olsun” (Hilmi, 1332 : 67). Bu adımlarla başlayan değişme, nihai olarak Avrupalı kadın telakkisine vardiirilmalıdır. O gün için Avrupalı kadının sahip olduğu hakların tamamı Türk kadınına da verilmeli, erkek kadın ile beraber gezmeli, beraber yemeli, beraber çalışmalıdır. Harem hayatı tümünden kaldırılarak mümkün mertebe kadın-erkek birlikteliği (ihtilat) sağlanmalıdır. Bu durum, kadınlarımızın zihinsel eğitimlerine ve sosyalleşmelerine büyük katkı sağlayacaktır (Hilmi, 1332 : 74). Yazar, tüm mülâhazalarını şu satırlarla tamamlamaktadır: “*Hasıl-ı kelâm hayat-ı içtimaiyede kadına bir mevki-i mahsus vermek hayat-ı ailede Avrupalılaşmak demektir*” (Hilmi, 1332 . 76).

Pek çok noktalarda görüşleri Tüccarzâde İbrahim Hilmi ile aynı noktada olan Celal Nuri, Abdullah Cevdet gibi Batıcı aydınlara göre de, kadının geleneksel konumunda önemli reformlarının yapılması gerekmektedir. Abdullah Cevdet'in Cenevre'de yayımlanmış

olduğu *İctihat* mecmuası, kadın ve aile sorunlarına ilişkin yayınlar da yapmaktadır. Bu gerekçe ile gerek Avrupalı ve gerekse Müslüman kökenli kişilerle yaptığı anketlerde bu soruna çözümler arayan Cevdet'e bir Fransız'ın verdiği cevap oldukça çarpıcıdır. Fransız edebiyatçının Osmanlı kalkınması için önerdiği yol kadının açılması ve dinin ise terk edilmesi yönündedir. "Fermez le Coran, auvrir les femmes" (Kur'an'ı kapa, kadınları aç). Ancak o bu formülasyonu biraz değişikliğe uğratarak "hem Kur'an'ı, hem kadını aç" şekline dönüştürerek bunu, aile reformuna ilişkin önemli bir slogan haline getirmiş, 1908 devriminden sonra peçe ve çarşafa açacağı savaşta bu slogandan fazlaca yararlanmışır (Berkes, Tarihsiz : 436).

Celal Nuri'nin eleştirilerinin odağında da kadının geleneksel statüsü bulunmaktadır. Ona göre yüzyılların bir ürünü olan örfiliğin ve ortaçağ zihniyetinin terk edilmesi yoluna gidilmez ise, tüm İslâm toplumları gibi Türklerin de çöküşünü durdurmak mümkün olmayacaktır. Tüccarzâde Hilmi'nin eleştirilerinde olduğu gibi Celal Nuri de, kadının toplumsallaşamaması ve kadın-erkek birlikteliğinin sağlanamamasını, toplum ve devlet hayatı için en büyük çöküş sebebi olarak görmektedir (Nuri, 1993 : 1060).

Aile hayatında yaşanan faciaların sebeplerine de eğilen Nuri'ye göre, evlilik müessesesine daha kuruluşunda bozuk başlanılmaktadır. Ona göre medeni toplumlar içinde en fena, en acaip ve garip, en zararlı evlilik usulü bizdedir. Çünkü bizde insanlar "na-malum"larla evlenmektedir. Evlilik, bir netice-i meyl olarak değil, adeta bir zar oyunu gibi kör tesadüflere bırakılmaktadır. Karı kocayı, koca kanyı tanımadan, evlenecek tarafların yaradılış özellikleri, mizaç ve karakterleri gözetilmeden evlilikler yapılmaktadır. Bu şekilde kurulan ailelerin de devamlılığında bahsedilemeyecektir.

Toplumumuzda cari olan bu evlilik tarzına ilişkin tahlillerinin ardından kadının tesettürü meselesine de bir çözüm getirilmekte, "tesettür ve ihticab ile namus ve iffetin" alakası olmadığı sonucuna varılmaktadır. Tesettüre bağlı kalmadığı halde namuslu kadınlar olduğu gibi bu kuralın katı bir biçimde uygulandığı pek çok toplumda türlü rezilliklerle karşılaşmaktadır. Yine bizde tesettür çok yanlış algılanmaktadır. "Şer'an tesettür, giyinmek demektir. Erkeğe bir şekli telebbüs tayin edildiği gibi, kadına da bir şekli

telebbüs tayin edilmiştir. Yoksa kadının müşehât olacağını nazara alarak diyanet-i Muhammediye onu bir torba içine koymamıştır. Kadın erkek için bâdi-i şehvet ise, erkek de kadın için muharrik-i şehvettir. O halde erkeğin de tesettürü lazım gelirdi” (Nuri, 1993 : 1066).

Bütün bu değerlendirmeleri; kadın, evlilik, ikin cins arasındaki ilişkileri, yanlış, eksik ve münferit problemlere dayanılarak ve tek taraflı yapılan açıklama ve değerlendirmeler olarak ibretle görmekteyiz.

Batıcıların kadın sorunsalı etrafında geliştirdikleri yaklaşımların özellikle II. Meşrutiyet sonrasında daha da hız kazandığı gözlemlenmektedir (*). Bundan önceki yıllarda belli ölçüler dahilinde temkinli olarak açıklamalar yapan bu sınıfa mensup aydınlar, 1908 sonrası dönemde tartışmanın dozunu daha da artırarak zihinlerindeki kadın telakkilerini dillendirmeye başlamışlardır. İçtihat mecmuasının 3 Nisan 1911 tarihli nüshasında Selahattin Asım'ın bir yazısında, kadının örtünmesine artık bir gerek olmadığına ilişkin sosyolojik çözümlemelere rastlanılmaktadır. Ona göre örtünme meselesi, kadının toplum hayatında üstlendiği rolün artması ile kendiliğinden ortadan kalkacaktır. “Madem ki örtünme kadını medeni hayattan ayırıyor ve eve kapayarak umumi hayat görevlerinden uzaklaştırıyor, öyleyse kadının bu görevleri görebilmesi için örtünmeyi kaldırmalıdır. (...) Erkeklerin kadını bir insan değil bir dişi saydıkları ilkel devrelerde örtünme tatbik edilebilirdi. Çünkü ancak kadını dişi olarak görüp şehvetten başka hizmeti olmayacağı kabul edilen cemiyetlerde içtimai vicdan manevi örtünmeyi sağlayamadığı için maddi örtünmeye başvurulmuştur. Örtünme kadını dişi saymanın hem eseri, hem sebebidir” (Ülken, 1979 : 395).

(*) 1900'lü yıllarla hızı iyice artan kadın dergileri ve kadına ilişkin tartışmalar için aşağıda zikredilen çalışmalara bakılabilir:

1. Şefika Kurnaz, “Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını”, M.E.B. Yay., İstanbul 1992.
2. Prof.Dr.Zafer Toprak, “II. Meşrutiyet Döneminde Devlet, Aile ve Feminizm”, Sosyo-kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, C.1, s.228-237, Başbakanlık Aile Araş.Kur.Yay., Ankara, 1993.
3. Dr. Serpil Çakır, “Meşrutiyet Devri Kadınlarının Aile Anlayışı”, Sosyo-kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, C.1, s.238-251.
4. Z.F. Fındıkoğlu, “Tanzimat'ta İçtimai Hayat”, s.648-655, Tanzimat I. 1940.
5. Sema Uğurcan, “Tanzimat Devrinde Kadının Statüsü”, s.497-510, 150.yılında Tanzimat, Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 1992.

Bu tür yaklaşımlarda da tartışılan olayın sosyal, teorik ve pratik yönüne dikkat edilmeden; bir mantık kuralı gibi bazı temel meselelerin değerlendirilme yanlışlığına düşüldüğünü izlemekteyiz

Tüm bu olup biten tartışmalara İslâmcı aydınların yaklaşımı da bir sentez arayışı çerçevesinde olmuştur. Gerek dini kisvelere sahip olan İslâmcılar ve gerekse edebiyat ve siyaset dünyasında bulunan İslâmcı aydınların yaklaşımlarındaki ortak yön, kadının İslâmi ölçüler muvacehesinde özgürleşmesidir. Kadın, tesettürü ile pek âlâ toplum hayatı içinde bulunabilir. Kadına ilişkin yapılan tartışmalardan rahatsızlık duyan Mehmet Akif'in Safahat'ında çarpıcı mısraları bulunmaktadır. Medenileşmek adına tesettürden kadının sıyrılmasının doğuracağı sonuçları çeşitli şiirlerinde tartışmaya açarak duyduğu rahatsızlığı açığa vurmuştur Akif;

“Şu tutundukları gayet kaba, pek manasız
Örtüden sıyrılacak... Sonra da erkeklerden,
Analık ilmini tahsil edecekmiş... Zaten,
Müslümanlar o sebepten sefalette imiş:
Ki kadın “sosyete” bilmezmiş, esârette imiş!
Din için, millet için iş görecek alçağa bak:
Dini pâmâl edecek, milleti Ruslaştırarak!
Bunu Moskof da yapar. şimdi rıza gösterelim;

(...)

Sâde bir fuhşumuz eksikti, evet, Ruslardan...
Onu ikmal ediverdik mi, bizindir meydan!
Kızımın iffeti batmakta rezilin gözüne...
Acırım tükürüğe billahi tükürürsem yüzüne!
Demiş olsaydı eğer: “Kızlara mektep lazım
Şu kadar vermelisin” kahrolayım kaçmazdım” (Akif, 1992 : 152-153).

Sait Halim Paşa da kadının statüsünde oluşturulmak istenen başkalaşmayı, feminizme varan bir çizgiye ulaşması sebebiyle kabul etmemektedir. Ona göre toplumumuzda kadın hakları adına yapılan mücadeleler de, esasında Batı toplum yapısı ile bizim toplumumuz

arasındaki farklılığın ayırımına varılmamaktadır. Kadının örtünmeyi terk etmesi, daimi olarak erkeklerle bir arada bulunması, hürriyet ve serbestlik elde ederek Batılı kadınlar gibi yaşam temayülleri bizde hep yanlış anlaşılmıştır. Bu feminist temayüller bazı erkekler tarafından da desteklenmiştir. Oysa ki “bu fikirlere aldanan erkekler, ideal edindikleri Batı medeniyetinin, o toplumlardaki kadınların üstünlüklerinden ve tam hür bulunmalarından doğduğunu” zannetmekte hiç de haklı değildirler. Bu noktada Sait Halim Paşa, kadın özgürlüğünün mutlaklığına ilişkin yorumunu getirir: “Hiçbir medeniyet, hiçbir vakitte, kadın hürriyeti ile başlamadığı gibi, aksine bütün medeniyetlerin, kadınların tam hürriyetlerini ele geçirmeleri ile mahvolup gittikleri, tarihin en gerçek olaylarından biri olarak sabittir” (Sait Halim, 1993 : 107). Sait Halim Paşa'nın çözümlerinde belli bir sosyolojik veche de görülmektedir. Paşa'ya göre eğer toplumumuzda kadına belli haklar verilecekse, bunlar öncelikle toplumumuzun geçirdiği sosyal gelişme ile uyumlu bir yapı içinde olmalı, tamamen toplum gerçeklerinden soyut bir tarzda kadın özgürleşmesine girişilmemelidir: “Şu halde, zamanın tabii cereyanının önüne geçerek, Osmanlı cemiyetindeki kadınları, hemen bugünden Batı kadınlarına benzer bir hale getirmek arzusu, hak ve selahiyetleri aşan, keyfi, yersiz ve yanlış bir hareketten başka bir şey değildir” (Sait Halim, 1993 . 116).

5.3 Servet-i Fünun Romanında Kadın ve Aile

Servet-i Fünun romanlarında aile kurumu oldukça merkezi bir yer işgal etmektedir. Bunun en temel nedenleri arasında Servet-i Fünun edebiyatının benimsemiş olduğu edebiyat anlayışı gelmektedir. Servet-i Fünun nesline mensup edebiyatçıların eserlerinde topluma yönelik köklü mesajlara rastlanmaz. İçinde yaşamış oldukları idare ile aralarında bulunan uyuşmazlık yanında, aldıkları eğitimden dolayı toplum ile de yabancılaşmış durumdadırlar. Hal böyle olunca da ortaya koydukları eserler, daha çok fertlerin iç dünyalarına ilişkin psikolojik verilerden oluşmuştur. Kişinin toplum ve toplumsal yapı ile olan bağlantıları koptukça, onları hayata bağlayan, güçlendiren bir dayanağa ihtiyaç hissedilmektedir. Bu da ailedir. “İşte bu yüzden Servet-i Fünun edebiyatı için bir ev içi edebiyatı, bir aile edebiyatı demek mümkündür” (Uğurcan, 1988 : 238).

Servet-i Fünun romanlarında kadın ve aile konularına eğilmeden önce burada bir nokta üzerinde durmak gerekmektedir. Çalışmamızın başında ifade edildiği gibi biz, edebi eserlerin toplumsal tarihimizi çözümlemede önemli veriler taşıdığı gerçeğinden hareketle açıklamalarımızı geliştiriyoruz. Yazılan her edebi eserin belli ölçüler dahilinde, yazıldığı devre ait önemli bir vesika niteliği taşıdığı kanaatindeyiz. Yine bu eserler aracılığı ile aydınların sosyal değişiminin getirdiği sorunlara nasıl yaklaştıklarını da görebiliriz. Ancak, yazılan eserlerin salt bir sosyolojik veri olmadığı da muhakkaktır. Burada bize düşen dikkatli bir “içerik çözümü” ile olayların tarihi gerçeklerle sınanarak değerlendirilmesidir. Servet-i Fünun romanlarında karşılaşacağımız aile meselesine de bu perspektiften bakmak gerekmektedir. Elimizde bulunan eser bir edebi eser olduğuna göre, öncelikle böyle bir inceleme; belli tarih dönemlerinde ya da belli sosyo-ekonomik şartlarda Türk ailesinin gerçekte ne yapıda olduklarından çok, romana nasıl yansıtılmış oldukları üzerinde duracaktır. Çünkü toplumsal yapının temel kurumlarından biri olan aileyi belirleyen nesnel etmenlere “romanda yansıyan aile sözkonusu olduğunda, yazarın perspektifi, amacına elverişli seçme ve ayıklamaları, yazınsal kaygıları ve dünya görüşü gibi üst biçimlendiriciler, ya da üst belirleyiciler eklenmektedir” (Akatlı, 1984 : 11).

5.3.1 Servet-i Fünun Romanlarında Yeni Kadın Tipi

Servet-i Fünun öncesi Türk romanlarında ele alınan konuların esaslı bir envanteri çıkarıldığında, kadın ve aile sorunlarının, üst sınıfa mensup erkeklerin yanlış tarzda Batılılaşması meselesi ile en fazla tekrarlanan temalar olduğu ortaya çıkacaktır. Yanlış evlenmeler, görücü usulü ile yapılan evlenmeler Tanzimat edebiyatının daha ilk yıllarından itibaren tenkit edilen roman ve tiyatro konuları arasında yer almaktadır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* piyesi, birbirini görmeden evlenen çiftlerin tenkit edildiği bir komedidir. Ancak, Tanzimat sonrası yazılan romanlarda tartışma konusu olan kadın tiplerinde devrin toplumsal şartları gözönünde bulundurularak belli bir ayıklanmaya gidilmiştir. Bu sebeple romancılarımız kadın kahramanlarını daha çok cariye ve gayrimüslim kadınlar arasından seçmek zorunda kalmışlardır (Parlatır, 1985 : 566).

Tanzimat romancısı, aşk konusunu işleyen eserlerde, evlilik dışı ilişkilerde Türk kadınına düşürmeğe büyük dikkat göstermiş, Müslüman bir kıza duygu seviyesinde olsa bile bir yabancı erkeğe gönül veren bir mevkide konumlandırmamıştır. Bu sebeple devrin romanlarında aşk ilişkileri çok defa bir Osmanlı erkeği ile bir Avrupalı kadının, yahut yerli ekalliyetlere mensup bir kadının ortaya konması yoluna gidilmiştir.

Oysa ki Servet-i Fünun romanı ile yukarıda izah edilen kadın tiplerinde köklü bir değişim yaşanmıştır. Bu yeni kadın her şeyden önce sınıfsal olarak erkekle aynı tabanda, yani köle/cariye olmayan Müslüman kadındır. Bu yeni kadın, erkek karşısında iddialı, Avrupalı hayat yaşayan, güzel, zarif, vakur, aşık olan, duygu, düşünce ve kültür bahislerinde, erkekten aşağı olmadığına ayırımına varmış bulunan bir bireydir. Ahmet Oktay'ın tabiri ile kadın, Servet-i Fünun romanı ile özne olmaya doğru ilk adımını atmıştır: "Toplumsal konumundan ötürü erkeklerce acınan/acınması gereken ya da yerilen/yerilmesi gereken *ikincileştirilmiş* kadın, Servet-i Fünunla birlikte devinmeye başlar denilebilir. Sever, sevmeyi ister. Rastlantısal bir yangınla ölse bile, özelliğini koyar ortaya" (Oktay, 1986 : 281). Kısacası Servet-i Fünun romanı ile kadın, daha önceki devirlerde karşılaşılmayan bir biçimde ferdileşme sürecine girmiş, toplumsal hayatta erkeğin sahip olduğu bütün hakları talep eder bir konuma yükselmiştir. Şimdi bu meselenin Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız izdüşümlerini incelemeye çalışalım.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bütün romanlarında aile, romanların ana eksenini oluşturmaktadır. Aile meselesinin merkezinde de kadın bulunmaktadır. Yazar, bütün romanlarında oluşturduğu ideal kadın ve genç kız tipleri ile özlemine duyduğu Türk kadınına ulaşmanın çabası içinde görülür. İzmir'de yazdığı ilk romanları *Nemide*, *Ferdi* ve *Şürekası*, *Bir Ölünün Defteri*'nde daha çok genç kız tipleri yaşatılmıştır. İlginç bir biçimde yazar, isimlerini saydığımız ilk iki romanda genç kız tiplerini ana tarafından öksüz bırakmış, bu kızların hayata hazırlanmaları vazifesi ve sorumluluğunu babaların omuzlarına terk etmiştir. Babaların kızları ile olan diyaloglarında da geleneksel kalıplarda epeyce bir farklılaşma yaşanarak, mükemmel bir baba-kız ilişkisi oluşturulmuştur. *Nemide* romanında Şevket Bey, *Ferdi* ve *Şürekası*'nda Ferdi Efendi kızlarının en mahrem sorunlarına varana kadar bu incelikli yaklaşımlarını sergilerler. *Ferdi* ve *Şürekası*

romanında Hacer. Ferdi Efendi'nin yanında çalışan İsmail Tayfur'a olan aşk ilgisini günlüğüne kaydetmiştir. Bir tesadüf sonucu bu satırları okuyan baba Ferdi Efendi'nin tavrı oldukça ilginçtir. Kızına hiç bir olumsuz tepki vermeden ona şöyle seslenir: "Ne için bana haber vermemiştin?... Bir anneye söylenecek şeyler bir babaya da ne için söylenmesin?... Bugün defteri açık unutmuyaydın, kim bilir, ne vakte kadar vâkıf olmayacaktım... Ne için bana bakmıyorsun, Hacer? Ben senin saadetini düşünmek istemez miyim?" (Uşaklıgil, 1945 : 40). Bu sözlerden sonra İsmail Tayfur ile Hacer'in evlendirilmesi için babanın büyük çabalarına tanık olunacaktır.

Halit Ziya'nın tüm romanlarında olduğu gibi İzmir devresi eserlerinde de kadınlar, özellikle genç kız tipleri iyi eğitimleri ile temayüz etmektedirler. Nemide, Hacer, Nigar özel bir eğitimden geçirildikleri için oldukça incelmış zevklere sahiptirler. Yine her bir genç kız için eğitimlerinin bir parçası olan musikî de unutulmamıştır. Kimi romanlarda ise genç kızların uğraşları arasında sayılan özel zevklerde, yaşanan devrin çok ötesinde temayüllere rastlanılmaktadır. Sözgelimi *Nemide* romanının genç kız tipi Nemide'nin ata binme alışkanlığı bunlardan birisidir. Zeynep Kerman bu tavrın altını özellikle çizerek, o devir şartları dahilinde şehirde yaşayan bir Türk kızının ata binmesinin pek mümkün olmadığını, bunun olsa olsa Avrupaî bir unsur olarak romana sokulduğu kanaatinde dir (Kerman, 1995 : 55).

Yazar'ın İstanbul'da yazdığı romanlarda da kadına yönelik yükseltici tavır devam etmekte, kadının bir kişi olarak erkekle eşit haklar dahilinde toplum hayatına katılmasına yönelik verilen mesajlar zenginleşerek artmaktadır. *Mai ve Siyah* romanında yazar, toplumumuzda kadının içinde bulunduğu güçlükleri aile faciaları çerçevesinde ele almaktadır. Roman boyunca karşılaştığımız kadın ve genç kız tipleri içinde statüsü itibariyle Halit Ziya'yı tatmin eden tek roman kahramanı Lamia'dır. Ancak birer aile cehennemleri içinde yaşayan Raci'nin karısı ve Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl yazarın hülyalarını süsleyen kadın kimliğinden çok uzaktadır. Önce İkbâl'den söz açacak olursak karşımıza bir yıkım çıkar. Ahmet Cemil'in kız kardeşi sıfatı ile tanıdığımız bu genç kız için tüm yıkım, evlilik ile başlar. Genç kızlık dönemlerinde gayet mutlu ve iyi idare edilen bir aile ocağında yetişir İkbâl. Babası tüm ekonomik sıkıntılara rağmen tıpkı oğlu

Ahmet Cemil gibi kızı İkbâl'i de okutma taraftarı olacak kadar ileri görüşlü birisidir. Ancak yaşadıkları şartlar kız çocukları için pek iç açıcı değildir (Uşaklıgil, 1942 : 28). Ancak İkbâl'in bu mes'ur devresi fazla sürmeyecektir. Genç kız 17 yaşına gelince onu isterler. Babası ölmüş olduğu için kız kardeşinin tüm sorumluluğu ağabey Ahmet Cemil'in omuzlarında bulunmaktadır. Esas itibariyle de Ahmet Cemil kız kardeşinin üzerine titreyen bir duygusal yoğunluktadır. Oysa ki genç kız hiç de istenilen bir evlilik yapmayacaktır. Bunun sebepleri arasında Ahmet Cemil'in matbaa sahibi olma hülyası adına, kendisinin de aslında razı olmadığı bir damat adayına kız kardeşini vermesinin payı büyük olur. Ahmet Cemil'in İkbâl için kurduğu hayallerine bakılırsa onun kadın gerçeğine yaklaşımının oldukça yenilikçi olduğu da sezilebilir: "O İkbâl'i böyle mi gelin etmek isterdi? Onun için neler düşünmüş, ne süslü evler, ne müdebedeb daireler, ne latif tuvaletler, ne müzeyyen cihazlar tasavvur etmiş idi!... Demek o istikbalde zuhuruna emniyet ederek aldandığı hayaller yalandı? İkbâl'in gelin olacağını düşündükçe bir vakitler onu beyaz uzun etekli -moda gazetelerinin müdevven ilavelerinde görerek imrendiği şeylere benzer bir esvaba içinde beyaz ipek duvağı yanlarına dökülmüş, başı mücevherlerin altında biraz eğilmiş olarak görürdü. Sonra saçları püskürmüş yağız Macar atlı zarif parlak bir araba onu alıp götürüyor, daha sonra güzide tuvaletlerle ziya hat bir çiçek deryası gibi dalgalı geniş bir mermer sofanın ortasında o çiçek deryasının perisi, köpüklerden teşekkül etmiş bir melike gibi İkbâl... Şark halıları döşenmiş çifte bir merdiven, salonlar, avizeler, levhalar, kadifeler, atlaslar" (Uşaklıgil, 1942 : 154).

İşte Halit Ziya ve Ahmet Cemil, İkbâl'in şahsında dönemin tüm Türk kızlarına bu tarzda bir hayat ve evlilik önermektedir. Oysaki İkbâl, bırakın bu debdebeyi sıradan bir evliliğe bile kavuşamamış, horlanmış, tezyif edilmiş ve sonunda hamile haline rağmen karnına yediği bir darbe ile hayata genç yaşta veda etmiştir. İkbâl de içine düştüğü bu çıkmaza herhangi bir hal çaresi arayışı içine girmemesi, en azından kocası tarafından maruz kaldığı zulümleri Ahmet Cemil'e dahi hissettirmemeğe çalışması ile üzerinde durulması gereken bir konumda bulunmaktadır. Burada yazar, geleneksel kalıplara boyun eğmiş ve her ne olursa olsun evlilik olayı vukû bulduktan sonra tüm olup biteni adeta bir kader gibi algılayan bir kız duyarlılığını yansıtmak istemektedir. Ahmet Cemil'in kardeşinin mutsuzluğunu hissetmesine rağmen olayı hâlâ görmezden gelme ve kardeşini, eşini çok

fazla sevdiği yönünde latifelerde bulunması da bu geleneksel tavrın bir parçası gibidir. Oysaki İkbâl bu ince ironinin farkında olarak zihninden şunları geçirmektedir: “Ne demek istediğini anlıyorum, ağabey... Bu mudhikeye ne lüzum var? Bana yavaş yavaş bir şey söylemek istiyorsun. Seni temin ederim ki son nefesimi hiçbir şey söylememekle vermek azmindeyim. Beni bahtiyar edebilmek için elinizde bir vasıta yok. Bugün hakikat, olanca dehşet ile tâ kalbimin üzerinde duruyor. Onu koparıp çıkarabilmek için hiçbirinizin elinizde kâfi kuvvet yok...” (Uşaklıgil, 1942 : 251-252). Halit Ziya, *Mai ve Siyah* romanında bir başka kadın trajedisi ile de karşılaştırır bizleri. Raci'nin karısı ele alınacak ikinci zor şartlarda yaşayan kadın tipidir.

Ahmet Cemil'in çalıştığı gazetede iş arkadaşı Raci tam anlamıyla dejenere bir hayat sürmektedir. Şiir ve sanat görüşleri itibariyle geleneksel bir yapı içinde olan bu adamın özel hayatı, yanlış tarzda Batılılaşma sürecine giren tipik alafranga züppelerde tanık olunabilecek örneklerle doludur. Aile ocağında saadeti arayacağı yerde, karısının ve çocuğunun nafakasını türlü desiselerle onlardan gasbederek Beyoğlu batakhanelerinde yabancı kadınlara yediren bu adamın karısının yapacağı pek bir şey yoktur. Kadın ara sıra kocasını bulabilmek umuduyla küçük çocuğu Nedim'in elinden tutarak gazeteğe kadar gelir. Yazar kadının bu trajik konumunu şu şekilde bize aktarır: “Dünyada bedbaht bir kadın olmağa katlanmak mecburiyetinden başka, bedbaht bir çocuk yetiştirmiş olmaktan mütevellid bir ye'sin bütün şerhi bu nazarda mündemiç idi” (Uşaklıgil, 1942 : 86).

Mai ve Siyah romanında Halit Ziya'nın kadının toplum içinde maruz bırakıldığı konuma ilişkin yorumları, bu romanı müteakip kaleme aldığı *Aşk-ı Memnu*'da bir inkıtaya uğrar. Bu romanda Halit Ziya, o devir Türk toplumunun çok küçük bir azınlığını temsil etme imkanına sahip olan bir topluluğu, romanının ana eksenine oturtarak bambaşka ve toplumsal tabanı olmayan bir kadın telakkisine ulaşmıştır. Her ne kadar yazar *Aşk-ı Memnu*'da temellendirdiği roman kişilerinin o devir İstanbul'unda hayat süren kişiler olduklarını söylese de (Uşaklıgil, 1964 : 632), ortaya konulan tipler geniş tartışmalara neden olmuş ve bu roman kişilerinin Türk toplumu için hiç de uygun düşmediğine yönelik bir konsensüs zemini oluşturmuştur (Kabaklı, 1953 : 4; Habib, 1940 : 306; Birey, 1942 : 298).

Gerçekten de bu romanda karşılaşılan kadın bireylerin Türk romanı için bir yol ayrımı mahiyeti taşıdığı açıktır. Yazar bu tipleri Melih Bey takımını ortak paydasında bir araya getirmiştir. Bu topluluk içinde özellikle bir ailenin hayatı mercek altına alınmaktadır. Firdevs Hanım “dünyada güzel giyinmekten ve eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen” bir mantaliteye sahiptir. Bu kadın için evlenmek de “elbiseleri ile arabalarının masraflarını temin etmeye” matuf bir kese arayışıdır. Bu hülyalarla evlenen Firdevs hanım çok zaman geçmeden yaptığı evliliğin kendisine hiç de düşündüğü şeyleri sağlamadığını anlayacak ve kendisine yeni kese arayışlarına girecektir. Bu hengame içinde iki çocuk sahibi olan bu kadın için annelik de hiç bir değer ifade etmemektedir. Çünkü o tam bir zevk kadınıdır. Görüldüğü gibi yazar burada geleneksel çizgiden bir hayli sapmış, kadının geleneksel fonksiyonları içinde yer alan annelik işlevini tartışmaya açmıştır.

Firdevs Hanım’ın iki kızından küçük olan Bihter de annesinin yolundan gitmektedir. Bihter’de yazar yetiştiği çevre, yaşayış tarzı, genç kızlık düşleri, evliliğe bakış tarzı, evlilikten beklentileri ile maddi değerler uğruna yaptığı evlilikten aradığını bulamayan ve bu yüzden aşk arayışına giren bir genç kadın örneğini sergilemektedir (Parlatır, 1985 : 559).

Tam anlamı ile maddi kaygılar ile evlilik hayatına giren Bihter’in aslında kocasına ihanet etme fikri ilk başlarda mevcut değildir. Yaşlı kocasına sadık bir eş, üvey çocuklarına müşfik bir anne olmak niyetindedir. Ancak, “bu izdivaç ona genç kızlık emellerini vermiş, kadınlığını aç bırakmış”tır (Uşaklıgil, 1939 : 322). Ruhunda yaşadığı derin ikilemlere ve anasının kızı olmadan duyduğu derin tiksintiye rağmen Bihter, kadınlık arzularına yenik düşmüş ve bu uğurda kocasının yeğeni Behlül ile gizli bir aşk ilişkisine girmiştir. İşte bu nokta konumuz açısından önemlidir. Yazar *Aşk-ı Memnu*’da Bihter ile yeni bir kadın tipinin de örneğini vermektedir. Kadın evli de olsa mutsuzluğunu ve aşka olan susamışlığını gidermenin hal çaresine bakmalıdır. Daha önce Tevfik Fikret’in *Aşk-ı Memnu* yazıldığında bu roman ile ilgili eleştirilerini (*) aktarmıştık. Halit Ziya ile yanı

(*) Tevfik Fikret’in *Servet-i Fünun* mecmuasında *Muhasebe-i Edebiye* üst başlığı ile yazdığı yazı dizisinin birinde “Romanların Tesiri” konusunu incelerken *Aşk-ı Memnu* romanının toplumsal etkisinin

ekole mensup bir şairde bile tedirginlik uyandıran bu romanın aile yapısı ve kadın telakkisinde yol açtığı tahribat tartışılmıştır. Halit Ziya da ele aldığı konunun hassaslığına vâkıf olmuş olacak ki Bihter'in ihanetini intihar ile neticelendirmiştir. Ancak, yazar Bihter'i ahlaksız bir kadın olmaktan ziyade "biçare" bir kadın olarak görmektedir (Moran, 1991 : 75).

Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* romanında da kadın sorununa ilişkin bolca malzeme bulunmaktadır.

Yazar bu romanında özellikle aile müessesesine ilişkin yorumları ile dikkatleri çekmektedir. İstanbul hayatında meydana gelen değişimler aile üzerinde de etkili olmakta, yozlaşma hüküm sürmektedir. Öte yandan geleneksel formatlara uyumlu ailelerde de kadının ezilmesi, horlanması ve biçareliği de devam etmektedir. Yazar, bu romanda bizi birkaç aile trajedisi ile karşılaştırırsa da elipteri ve çözümlemeleri daha çok geleneksel yapıda hayat süren ailelere ilişkindir. *Mai ve Siyah* romanında tanık olduğumuz Raci ve ailesine bu romanda Mehmet Ali ve Suzidil ikilisi eklenmektedir. Toplumsal mevki itibariyle aşağı sınıfa mensup olan bir adamın karısı olan Suzidil'in uğradığı hakaretler, aşağılanmalar romanda geniş bir yer tutar. Kocanın karısı ile olan bozuk ilişkilerine kaynana da katalizör olarak katılır. Bu didişme ve azaplarla dolu hayata son verme gücü hiç kimsenin elinde değildir. Bir ara Suzidil kocasından ayrılmak kastı ile mahkemeye müracaat ederse de sonunda hukuki yollardan da bir sonuç alınamayacağı anlaşılır. Suzidil makûs talihine boyun eğmiştir: "Dava mı? Allah saklasın, küçük hanımcığım!... Artık boyumun ölçüsünü aldım. Her gün sabahtan akşama kadar dayak yemek bile gerekse, gene de mahkemelerde sürtmekten daha iyidir elbette... Suzidil her gelişinde mahkemesinin davasının bir yeni evresini anlatır ve bunu anlatırken mahkeme koridorlarında görülen, işitilen hikayeleri dile getirirdi. Orada kadın ve erkek, genç ve yaşlı, insanoğlunun sefilliğini binlerce örnekleri gelip kimi sabırlı ve alın yazısına boyun

boyutlarını da sorgulamıştı. Bu yazının bir yerinde Bihter'e şöyle temas eder Fikret: "Bir Bihter bütün ihtiyar kocalı genç kadınları arkasında sürüklemez, fakat Bihter mizacında, onun terbiyesinde, onun ahlakında, yahut ahlaksızlığında, onun serbestliğinde, hasılı onun mevkiinde bulunan kadınlara, bunların za'f-ı ahlakileri arasında, pek meş'um bir rehber, pek zehirli bir misâl-i sükût olacağına şüphe yoktur" (Tevfik Fikret, "Romanların Te'siri", Servet-i Fünun, No: 476, s.115, 13 Nisan 1315 / 26 Nisan 1900).

eğmiş, kimi ağlaya sızlaya inilti ve perişan hayatlarının elemli bozgunlarını sürüklerlerdi” (Uşaklıgil, 1989 : 331).

Yazar, geleneksel kadının içinde bulunduğu sorunlara bir örnek olarak Andalip bacıdan da söz açmaktadır. Andalip bacı, on yıllık bir evlilik hayatından sonra kocasından ayrılmak zorunda kalan geleneksel kadına bir numune teşkil eder. Bir gün kocası ona: “Ben sana bir şey söyleyeyim mi. demişti: ben asıl çoluk çocuk sahibi olmak için evlendim. Senin çocuk doğuracağın yok. Ya bırakırsın, üstüne evlenirim, ya da ...” diyecektir (Uşaklıgil, 1989 : 39). Andalip de hiç düşünmeden bu ikinci yolu seçecektir. Evine yabancı bir kadının gelerek kocasına kendisinin veremediği şeyi verecek olması gerçeği onda derin bir nefret uyandırmıştır. Artık Andalip başka bir kısmetin bir gün kapısına gelip onu istemesi için uzun yıllar beklemiş, ancak kapısını çalan olmamıştı. Yaşı da bir hayli ilerlemiş, evlenme ihtimali ortadan bütünüyle kalkmıştır. Yaşadığı yıkım bu kadını büyük bir pişmanlık içine düşürerek, kocasından ayrılma konusunda verdiği ani kararı ömrü boyunca tartışmasına yol açacaktır. Bu sebeple çevresinde ne zaman iyi geçinmeyen eşler görse hemen ara buluculuk yapar, ne olursa olsun karı ve kocanın birlikteliği için çalışırdı. Yaşadığı tecrübeler ona erkeğin yaptığı her işte mazur görülmesi gerektiği sonucuna ulaştırmıştır. Suzidil ile Mehmet Ali'nin yaşadığı dramın boşanma ile neticelenmemesi için de Andalip bacının büyük katkıları olmuş, Suzidil'in mahkeme koridorlarından bir fayda gelmeyeceğini anlaması üzerine de bacı şu yorumu getirmiştir: “A, elbette hanımım! demişti; koca ekmeği bu... Allah kimseciklere başka ekmeğe nasip etmesin. Ayıp değil kadını, ayıp değil! Kocasını elbette arar; dövse de arar, sövse de arar. Kocasından ayrılrsa daha mı iyi olurdu sanki? Sonra pişman olacak, dövünecek değil mi?...” (Uşaklıgil, 1989 . 122).

Kesin olan şu ki Andalip bacı, kocasını dışarı uğratan ilk öfke döneminin geçmiş, durgunluğa kavuşmuş olmasından sonra pişman olmuş, dövünmüştü. Kocasını üstüne bir kez değil, keşke iki kez evlenseydi de gene birlikte olsalardı. Görüldüğü gibi Halit Ziya, Andalip'in şahsında bir başka kadın trajedisi daha çizmekte, satır aralarında bu tarz hayata mahkum olan kadınlar için derin bir üzüntü duymaktadır.

kazanmayacak olduktan sonra bu eğitim neye yarayacaktır! Bu sebeple, kendisinin hiç eğitim almamış olmasını daha yerinde bulmaktadır. Çünkü o zaman içinde yaşadığı hayatı sorgulayacak, kendisine biçilen kadere ayak diretecek bilinçten yoksun olacaktır: “Halbuki onlar beni talim ve tenvir ettiler, bana dünyanın, hayatın, kaderin ne olduğunu öğretecek bir terbiye verdiler; insana yaşayacağı hayata göre bir terbiye vermek lazım olduğunu düşünmediler ve bugün böyle bir kıza: “Haydi zindana... Çünkü başka türlü yapmağa memleketin hali ve adeti müsait değil...” diyorlar, peki. Bunu niçin evvelden düşünmediler?” (Rauf, 1925 : 80-81).

Pervin’in güncesini karıştırdıkça onun yukarıdaki görüşlerini destekleyen örnekler ortaya koyduğunu da görüyoruz. Kendisi İstanbul’a gelmeden önce İzmir’de ailesi ile birlikte yaşamaktadır. Burada şahit olduğu bir olayı aktararak, kadınların toplumsal hayata girme, günlük hayatın eğlencelerinden istifade etme konusundaki taleplerinin nasıl bastırıldığını anlatır Pervin. II. Meşrutiyet’ten sonra İzmir’de bir tiyatro kumpanyası (Sepurtin Clup) kadınlar için *Vatan* piyesini sahneye koymaktadır. Ancak, İzmir’in kömürcü, hamal, deveci gibi ayak takımına mensup kişileri bunu haber alınca, “ne demek, Müslüman kadınları şer’an camii şerif’e bile gitmeye me’zun olmadıkları halde nasıl tiyatroya giderlermiş? Bu oyun oynanmayacak” diye binlercesi bir araya toplanır. Hükümet ise bu eylemcilerin istediklerini yerine getirmez. Ancak adamlar tiyatroyu oynatmamakta kararlıdır ve her tarafta, tedirginlik uyandıracak tarzda kamuoyu oluşturmaya çalışarak bu piyesi izleyecek olan kadınların gözünü korkutmaya çabalarlar. Nihayet amaçlarına ulaşır, piyesi oynatmazlar (Rauf, 1925 : 61).

Kadınları tiyatroya gitmekten men eden bu halk tabakası kadınları hangi mahalle ve sokaklara gireceklerine de karışmaktadır. Pervin şöyle devam edecektir: “Kadınların yalnız oyunlara değil, Frenk mahallesine gitmeleri de hoşlarına gitmiyordu. Demek ki kadınlar Frenk mahallesine de çıkmayacaklardı, alınacak şeyler erkekler tarafından İslam dükkanlarından alınacaktı. Elhasıl bu ağaların arzusunca kadınların sokağa çıkmaları yasaktı! Bu memnuniyetten haberi olmayan birkaç kadın nasılsa bunların eline geçerek epeyce gürültü koptu, çarşafı parçalandı, bunun üzerine hükümetin nasılsa faaliyeti

galeyana gelerek mütecevizlerin ele başları tutuldu. Ağır cezalara mahkum oldular, bu sayede bu vahşet de kapandı...” (Rauf, 1925 : 62).

Pervin’in İstanbul’da tanıdığı kadınlar da başlarından geçen benzer olayları aktararak, İstanbul kadınlarının da İzmir’deki hemcinslerinden farklı olmadıklarını anlatma yarışına girerler. Bunlardan birisi, oldukça şık bir giysi ile sokağa çıkan bir kadının başına gelenleri anlatır. Ferhunde isminde bir kadın sokakta bu kıyafetle yürürken bir adam kendisinin bu kıyafetini kastederek ona tecavüzde bulunur. Adama göre bu tarz kıyafet gavurluktan başka bir şey değilmiş ve şöyle seslenmiş: “Bu ne, bu ne, gavursan git gavurlar içinde yaşa” (Rauf, 1925 : 59). Yine bir başka kadın da, sokağa çıktıkları vakit kendilerinin kılık kıyafetlerine sataşılmasından duyduğu rahatsızlığı hayretle şöyle dile getirir: “Canım bunlar bizden tesettür istemiyorlar mı? Tesettür ne demek? Saçımın başımın kapalı olması değil mi?.. Saçım, başım kapalı olduktan sonra çarşafımın biçimine ne hakla karışıyorlar? Yine sizi te’min ederim ki bugün bu kadar itiraza uğrayan kadınlarımızla büyük analarımızın göğsü bağı açık, saçları meydanda, o incecik yaşmaklı feracelerinden bin kere daha kapalıyız. Öyle ise bu herifler bizden ne istiyorlar?” (Rauf, 1925 : 60).

Görüldüğü gibi bir araya gelen bu kadınların ortak talebi, kendi toplumsal statülerinin genişletilmesi, toplum hayatına katılmalarını engelleyen maniaların ortadan kaldırılması noktasında yoğunlaşmaktadır. Onlar kadın olarak, toplum hayatı içinde erkekle beraber hayat sürmek, beraber eğlenmek, kısacası erkeğin sahip olduğu hakların kendilerine de verilmesini talep etmektedirler. Pervin, bu konulardaki düşüncelerini daha da netleştirerek kadın özgürleşmesinden ne murad ettiğini şu şekilde ortaya koyar:

“Benim kadın serbestliğinden anladığım mana şudur ki, bir kadın kocasının hayat-ı içtimaiyesine dahil olabilmeli, ona hayatında refakat edebilmeli, onu mesela yalnız tiyatrolara gönderip kendi yalnız seyir yerlerinde eğlenmemeli. Bizim memleketin büyük bir istikbal sahibi olması için yegane eksikimiz hayat-ı içtimaiyemizin olmadığı, kadınsızlıktan, kadınları erkeklerden uzak bulundurduğumuzdandır. Kadınların örtülü olması lazımsa, örtünsünler. Onları örtülü bulundurmamak hayatımızdan ihraç etmek

demek midir? Bugün bir kadının zevciyle sokağa çıkması el'an ayıp görünmüyor, seyir yerlerinde beraber oturmalarına polis mani oluyor. Mesele bu kadar mühim iken bu hanımların bahs ettikleri çarşaf oyunları adi bir oyuncaktan ibaret kalır. Bence bizde bugün kadın meselesi yalnız bundan ibarettir” (Rauf, 1925 : 63).

Roman boyunca kadınların kendi statülerine ilişkin sorgulamalarına bir erkek roman kahramanı da iştirak etmektedir. Bu adam genç şair ve yazar Mehmet Behiç'tir. O da tıpkı Pervin ve bir kısım İstanbullu kadınlar gibi, kadınların toplumsal hayatta içinde buldukları olumsuz şartları tartışma konusu yapmakta, zaman zaman da bu düşüncelerini bazı yayın organlarında yazmaktadır. Ona göre Türk kadını Avrupalı kadınların sahip olduğu mevkie ulaşmalıdır. “Kadınlık mukaddes ve muazzezdir. Çünkü evvela hayatı, sonra da saadeti kendilerine medyunuz. Bunun için onlara layık oldukları mevkii vermeliyiz. Bazı eserlerimde, bir veya bir kaç, yahut daha doğrusu bir sınıf kadınların aleyhlerinde bulunduğum için beni kadınlik aleyhinde zannetmek büyük bir hata olur. Ben, bu şart-ı hayattan memnun olup da şikayet edenlere tecavüz eden kadınların aleyhindeyim. *Avrupa'da kadınlar hak-ı intihab, hak-ı memuriyet istiyorlar... Biz ise onları burada hak-ı refa ve saadetten değil hak-ı hayattan mahrum bırakıyoruz. Zira, karanlık evlerde yosunlanan kadınlar için hiç kimse yaşıyor diye iddia edemez. Evler böyle... Sokağa gelince, bugün namuslu bir kadın sokağa çıkmağa mecburiyet-i azab-ı elim olarak bilir. Çünkü, ancak temiz ve şık oldumu, bütün erkekler mütecâvizâne tavırlar ve nazarlarla kendisini mütemâdiyen izaç ederler... Bu tecavüzü lisan ve hatta el ile icraya kadar küstahlığı ileri götürenler olur...” (Rauf, 1925 : 50-51).*

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında ise, kadının toplumsal statü ve konumunda belirgin bir başkalaşma yaşanmış, kadın artık toplumsal hayatta belli bir mevkie ulaşmış görünmektedir. Bu romanda karşılaştığımız tüm kadın kahramanlar, Batılı bir hayata çoktan adım atmışlar, biraz önce ele aldığımız romandaki kadınların sokağa çıkarken uğramış oldukları belirtilen tecavüzler bir yana, her biri çay ve balolarda erkeklerle dans edecek kadar farklılaşmışlardır. Kadri Paşa'nın konağında verilen bir çay'da, kadının toplumsal hayattaki konumunda meydana gelen derin başkalaşmanın altı özenle çizilmektedir. Uzun yıllar Avrupa'da bulunan Samim, bu çay davetinde gördüğü

dans eden kadınların Türk olup olmadığını, yoksa hayal mi gördüğünü arkadaşı Pertev'e sorunca, Pertev'in cevabı kadının başkalaşmasındaki boyutları ifade etmesi açısından önemlidir: "Ben sana söylemedim mi? *Hayatımızda, inkılap mı tekamül mü her ne ise son seneler zarfında zuhura gelen bu tahavvüle sen de şaş, ben de şaşayım. Evet azizim, bu rüya değil, gerçekten bir hakikat. Bu gördüğün kadınların hepsi de Türk. hem de bir kaç sene evveline kadar erkeklerle böyle dans etmek değil, bir tanesine rast gelince köşe bucak saklanan Türk hanımları*" (Rauf, 1340 : 6).

Samim, gördüğü bu manzaradan büyük bir memnuniyet duymaktadır. Fırsattan istifade ederek, bu konuda sahip olduğu düşünceleri açıklamaya başlar. O'na göre yaşadığımız tüm "milli felaketlerimiz bizde içtimai hayatın noksanlığından" kaynaklanmaktadır. Çay davetini konağında tertip eden Kadri Paşa, onun bu kanaatini destekleyen hızlı Batıcı tiplerdendir. Paşa'ya göre de "*Türkiye'nin terakkisi ancak harem duvarlarının yıkılması ile başarılacaktır*" (Rauf, 1340 : 6-7). Paşa meydana gelen bu dönüşümün oluşumunu da şöyle açıklıyor:

"Muharebe sayesinde dört beş dev adım attık, lehülhamd bu hayata girdik. Bunun mazarratından korkan, aleyhinde bulunanlar pek çok, ama ben bunlardan değilim. Hatta ben bunun mazarratı değil, bilakis pek büyük faidesi olacağını iddia ediyorum. Çünkü içtimai hayatı olmayan bir millet boğulmağa mahkumdur" (Rauf, 1340 : 12).

Bu sözlerini duyan Samim de Paşa'nın fikirlerini doğrulayarak "*Milli felaketlerimizi hep kadınsız hayata haml*" ettiğini tekrarlar. Oysa ki toplumsal olaylar çok kısa bir dönem içinde ve milli bünye ile uyum arz etmeden tekamül edemez. Bu sebeple kimileri de atılan bu "ileri" adımların çok ani olması dolayısıyla sosyal bünyede muhtemelen açılacak yara ve karmaşaya dikkat çekerler. Pertev ve Doktor Cevdet Kerim bey bu fikirdedirler. Pertev, "*Ansızın yıkılan harem duvarlarının arkasından asırlardan beri bunalmış mahlukların birdenbire meydanlara dökülmesini pek hoş bulmamaktadır*". Çünkü bu tarz hayat başlayırdan beri toplum bir çorba içinde yüzmektedir. Doktor Cevdet Kerim bey de benzer görüşlerle meydana gelen değişimin aniliğine vurguda bulunmaktadır. "Medeniyet ve Terakki" bütünüyle kadın tesiri olduğunu kabul etmekle birlikte o, olup

bitenlerin çok ansızın meydana geldiği kanaatindedir. Oysa ki bu ilerlemeler Batı'da yüzyıllarca devam eden bir sürecin ürünüdür. Eğer biz bu asırların hasılasını bir anda tamamıyla yutacak olursak helakin eşğine gelebiliriz (Rauf, 1340 : 13). Doktor Cevdet Kerim, toplumda başgösteren bu yeni hayatın trajik-komik sahnelerine de dikkatleri çeker: *“Asırlardan beri birbirinden ayrı yaşamış iki cins, şimdi birden bire birbirine mülaki oluyor; bunlar birbirlerinin karşısında sadece durmaktan bile acizdirler; halbuki biz en son danslara kadar her şeyi serbest bırakıyoruz... Artık bu şart dahilinde seyreyleyin siz gümbürtüyü, değil mi? ... Birbirine karşı tıpkı Adem ile Havva mevkiinde iki cins... Ne muşeretten, ne usulden, âdaptan haberleri var... Avrupa'da salon hayatının serbestliğini, eğlencelerini edeb ve intizam dairesinde sevk ve muhafaza için öyle kavâid, öyle erkan var ki asırlardan beri zabt ve tedvin edilmiş... Bizde bunlar kamilen meçhul, yahut nim-nakıs bir surette malum... Daha sonra o adamlar o hayat içinde büyümüş, biz ise bunlara külliye yabancı, külliye”* (Rauf, 1340 : 14).

Erkek roman kahramanlarının kadın konusundaki görüşleri özetle bu noktalarda toplanabilir. Tüm bu tartışmaların odağında yer alan kadınlar da bu roman kurgusuna göre tam anlamı ile Avrupaidirler. Hemen her biri aldıkları iyi eğitim sonucu bir kaç Batı dilini bilmekte, muayyen zamanlarda Avrupa seyahatlerine çıkmakta ve İstanbul yüksek sosyetesinin verdiği çeşitli davetlerde erkeklerle dans etmektedir. Nevhiz, Yezdan, Pervin, Hürrem, Saraylı gibi kadınlar bu hayatı benimsemiş roman kişileridir. Yazar değişimdeki hızı çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek için orta yaşından sonra sosyete hayatına giren bir kadın örneğine getirmektedir. Bu örnek bizlere o devir kadın hayatında yaşanan derin farklılaşmayı verdiği gibi, bu değişimin nasıl ani ve dengesiz biçimde meydana geldiğini de gözler önüne sermektedir. Yazar Sacide hanımdan söz etmektedir:

“Bu gördüğün göğsüne kadar çıplak, kulaklarının memesine kadar boyalı kadın beş sene evvel kocası hayatta iken, kapalı, ciddi, namuslu bir kadındı. Kocası ölünce, kadın sanki bir rüzgara tutuldu, sanki deli oldu gibi bir şey... Kıyafetleri değişti, saçlar, gözler, dudaklar boyanmaya başladı, alafranga hayata girdi. Fransızca dersler için hocalar, matmazeller tuttu... Evini bütün erkek misafirlere açtı, danslar öğrendi, ziyafetler, çaylar vermeye başladı. Hasılı kadın mihverinden fırladı. Ötmeye, uçmaya başladı... Günahı

boynuna, falanın filanın metresidir diyorlar ama... Bütün hayatı bir girdab içinde yuvarlanmakla geçiyor” (Rauf, 1340 : 43).

Salon Köşelerinde romanın baş kahramanı Şekip bey de romanda “*serbest-i nisa*” (kadın özgürlüğü) taraftarı bir adam olarak tanıtılmaktadır (Ziya, 1328 : 81). Kadınların toplum içindeki konumlarına son derece önem veren Şekip bey bir gece Beyoğlu’nda yürürken karşısına bir beyaz kadın taciri çıkar. Adamın amacı elindeki bir kızı Şekip’e pazarlamaktır. Ona şöyle seslenir: “On üç yaşında; daha kimseye çıkmadı, Paşam; sizin gibi temiz beyefendilerimiz olursa, o da hatır için... Bir kere bakınız, çok memnun olacaksınız. Burada yakında” (Ziya, 1328 : 94). Şekip, insanların bu vahşi, yırtıcı, bu konuşan hayvanların aşağılık ve pisliklerinin nerelere kadar vardığını anlamak isteği ile adamı takip eder. Meğer bu zavallı kız, kardeşinin sağlık sorunlarını çözebilmek amacıyla kendini bu vahşi kölecinin eline teslim etmiştir. Bir Rum kızıdır. Bu durum Şekip’in yüreğinde derin yaralar açar ve oradan uzaklaşır (Ziya, 1328 : 106). Yine romanın bir başka yerinde Şekip’in aşık olduğu İngiliz kızı Lidya’nın ağzından, Türklerde kadının düşük konumuna işaret edilir. Lidya: “Siz Türkler kadınları hiçbir zaman cidden sevmezsiniz... Kadınlar, acaba bu zavallı mahlukâtlar sizler için mevcut mudur?” (Ziya, 1328 : 201) şeklinde sorular yöneltince Şekip, bu soruları cevaplamak için derin felsefi ve sosyolojik izahlara başvurarak bu konudaki mahcubiyetini ifade etmeye çalışır.

Görüldüğü gibi, *Servet-i Fünun* romanlarında kadına ilişkin yeni bir kimlik arayışı içine girilmektedir. Onlara göre, sağlıklı bir toplum hayatının inşa edilebilmesinin ana unsuru kadına hakkettiği statü ve mevkilerin verilmesinde yatmaktadır. Bu sebeple onların ele aldıkları kadın kahramanlar, bu statünün kazanılması için mücadele eden, toplumda varlığını ispata çalışan, erkekle eşit haklar dahilinde hayat sürmeye azami gayret sarfeden kişilerdir. Özellikle II.Meşrutiyet’ten sonra yazdıkları romanlarda bu amaçlarına ulaşmış gibi görünmektedirler. Özetle söyleyecek olursak, *Servet-i Fünun* romanları, toplumumuzda yeni kadın telakkisinin yayılmasında önemli bir konuma ulaşmışlardır (Fındıkoğlu, 1940 : 653). Takip eden yıllarda yazılacak olan romanlar bu birikimden büyük ölçüde istifade etmişlerdir.

5.3.2. Servet-i Fünun Romanında Aile

Aile meselesi Türk romanının başlangıç evresinden beri en fazla işlenen konular içinde yer almaktadır. Daha önce ifade edildiği gibi ilk romancılarımız aileyi konu alan romanlarında oldukça geniş bir perspektifle ve bir eğitici vasfıyla eserler vermeye başlamışlardır. Bu romanlarda aile konusu, değişik sorunlar çerçevesinde ele alınmaktaydı. Belli başlı tartışma konuları şu noktalarda toplanabilir: Görücü usulü ile evlenme, aile büyüklerinin baskıları ile istemediği kişilerle evlendirilme, yaşlı erkek-genç kadın evliliği, eşlerin birbirine sadakatsizliği, dayak, kocanın kumarbaz yahut ayvaş oluşu gibi meseleler ele alınmıştır (Andı, 1995 : 65).

Tanzimat sonrası ortaya çıkan Türk romanının aile müessesesine eleştirel yaklaşımları onların ardından gelen romancılar için de birer ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Ancak özellikle Türk romanının teşekkülünde önemli mevkileri bulunan Servet-i Fünun yazarlarının aile konusuna yaklaşımları kendilerinden önce gelen romancılardan belli noktalarda farklılıklar arz etmektedir. Tanzimat romanında ele alınan aile konuları daha çok romanesk olarak ifade edilebilecek türden ve sonu trajik bir biçimde neticelenen romanlardır. Kadın konusunda belli eleştirilerde bulunsa da kadının bir birey olarak somut bir biçimde ele alınmaz bu romanlarda. Oysa ki Servet-i Fünun romanları, sosyo-kültürel değişimin en hızlı bir biçimde yaşandığı bir devir edebiyatı olarak aile kurumunda daha derin tesirler icra edebilecek bir ortam meydana getirmiştir. Belki benimsedikleri edebiyat tarzı itibarıyla geniş toplumsal kesimlerin yansıtıcı olmasalar bile onların gerek edebi yaklaşımlarında gerekse toplumsal boyutların da avant-garde (öncü) bir konumu taşıdıkları da muhakkaktır. Bu sebeple bu romanlar, yazıldıkları devrin çok ötesinde bir toplumsal boyut taşımakta, aile kurumuna da bu noktalardan yaklaşmaktadırlar. Yine Servet-i Fünun romanlarının dönemin siyasal yapısından kaynaklandığı ifade edilen edebi yaklaşımları da aileye yükledikleri misyonu bir kat daha artırmıştır. Siyasal ve ideolojik kaygılarını dile getiremeyen Servet-i Fünun romancısının sosyo-kültürel alanlara yönelmesi kaçınılmazdı (Berkes, Tarihsiz : 369). Bu alanların başında da aile bulunmaktadır.

Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız aile kurumunu ilk olarak Halit Ziya'nın eserlerinden başlayarak ele almak istiyoruz. Halit Ziya'nın romanlarında ele aldığı ideal aile tipi daha çok “çekirdek aile” olarak isimlendirilen aileye denk düşmektedir. Gerçi yazar yer yer geniş aile tipine yakın ailelerden söz etse de onun tercihi çekirdek aile yönündedir. Yazarın eserlerinde bu tarz aile yapısına yer vermesi onun kendi özel hayatı ile de yakından ilgilidir. Çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği İzmir’de dedesinin konağına ilişkin yazdığı hatıralar, onun geleneksel aile modeli olan geniş aileden pek hoşlanmadığını göstermektedir. “Kalabalık... kalabalık.. Amcalar, halalar, eniştelere, her biri birer yakınlık sanı altında size egemenlik taslamak, duygularınıza sahip olma pençesini yapıştırmak için kendisinde bir hak bulunanlardan oluşan bir kalabalık (...) Daha sonra bu kalabalığın uyduları, daha küçük dalları ki, onlardan biri bulunmaktan alınmış güçle, size bu güçlerini sezdirmez gibi davranırlar bile, sizin bunlarla konuşurken ince deyimleri, yumuşak sesleri aşırılıkla harcamaya gerek duyan bir çekingenliğiniz vardır” (Uşaklıgil, 1987 : 88-89). Bu sebepten olacak ki Halit Ziya, evlilik hayatına adım atmadan önce iki arkadaşı ile birlikte bir bekar evinde bir süre ikamet etmiştir (Uşaklıgil, 1987 : 294). Kendisine model olarak seçtiği bu aile tipine paralel olarak onun romanlarında karşılaşılan ailelerin bir diğer özelliği de bu ailelerin hayat kaygısı taşımayacak kadar elit ve zengin bir yapıda bulunmasıdır. Bu tarz ailelerin ele alınmış olmasında da yazarın özel hayatının etkili olduğu söylenebilir. Ömrü boyunca rahat ve konforlu bir hayat süren Halit Ziya'nın eserlerinde canlandırdığı ailelerin de ekmek kaygusu bulunmamaktadır.

Yazar'ın ilk romanlarından olan *Nemide*'de Şevket bey ailesinin hayatı konu edilmektedir. Şevket bey zengin bir babanın küçük oğludur. Babasını kaybettiği zaman Şevket bey'e Sultanahmet caddesinde bir konak, Kanlıca'da bir yalı, iki çiftlik, bir zeytinlik, beş altı dükkan miras kalmıştır. Yani hayatını kazanmak için çalışmaya ihtiyacı olmayacak kadar büyük bir servete maliktir. Ancak bu sahip olduğu zenginlik, ilgilendiği entelektüel uğraşlar Şevket Bey'in kalbinde var olan boşluğu doldurmaya yetmemektedir. Daha çok küçük yaşta annesini kaybeden bu adamın babası da artık yanında değildi. Oysa ki hayat böylesi bir yalnızlık içinde yaşanamayacak kadar uzundur. Tam bu esnada

Şevket Bey tatlı bir tesadüf sonucu yine kendisi gibi babası olmayan zengin ve soylu bir genç kızla karşılaşır. Bir yolunu bulup bu kızla evlenir. İlk başlarda Şevket Bey, “genç eşinin dizlerinin dibinde hayatın en büyük mutluluğundan” doyasıya istifade etmektedir. Oysa ki “hayatta en az süren mutluluktur” (Uşaklıgil, 1984 : 14). Genç kadın bir yıl içinde amansız bir hastalığın pençesinde erimiş ardı sıra da bir çocuk bırakmıştır. Bu olay, aile saadetine büyük önem veren Şevket Bey’de derin bir üzüntü yaratmış, öyle ki genç adam “beyin hummasına” yakalanarak uzun zaman bu rahatsızlıkla muzdarip olmuştur. Atık Şevket Bey’in bütün ömrü eşinden kendisine yadigar kalan kızı Nemide ile sınırlı bir biçimde geçecektir. Halit Ziya’nın tüm romanlarında karşılaştığı gibi bu romanda da aile kurumu kendiliğinden eksik bırakılmıştır. On iki odası ve büyük bir bahçesi olduğu söylenen koca konakta hizmetçi takımı dışarıda bırakılacak olursa Nemide ve Şevket Bey’den başka kimse yaşamaz. Gerek Şevket Bey’in ve gerekse Nemide’nin günlük hayatları da, uzun vadede insanda bıkkınlık oluşturacak kadar kasvetlidir. Bir iki aile dostu dışında konağa gelen giden yoktur. Tam anlamı ile dış dünyaya kapalı, yüksek duvarların ardına saklanmış bir ailedir Şevket Bey’in ailesi.

Halit Ziya’nın bu romanından sonra kaleme aldığı eseri *Bir Ölünün Defteri*’nde de olayların geçtiği toplum kesimi Boğaziçi’nin varlıklı insanların özel dünyası ile sınırlıdır. Yazarın kendi özel hayatında yaşamış olduğu ölüm acıları ve 93 Harbi’nin izlerini taşıyan bu eserinde Servet-i Fünun romanının karakteristik özelliği olan karamsar hava iyiden iyiye hissedilmektedir (Huyugüzel, 1995 : 38). Roman, Beylerbeyi ve Çamlıca’daki köşk ve yalılarda yaşayan bir aile etrafında geçmektedir. Romanın kahramanları Vecdi ile Nigar kardeş çocuklarıdır. Birisinin annesi, diğerinin de babası ölmüştür. Galatasaray Sultanisi’nde yatılı olarak okuyan Vecdi zaman zaman halasının yalısına gelerek orada kalır. Bu geliş gidişler içinde Vecdi zamanla halasının kızı Nigar’a aşık olur. Bu ilişkiler ağına bir kişi daha katılacaktır: Hüsam. Hüsam da tıpkı Vecdi gibi annesini kaybettikten sonra yatılı olarak Galatasaray Sultanisi’ne verilmiştir. Hüsam ve Vecdi işte burada tanışırlar. Her ikisi de hayatlarının en mutlu geçmesi gereken çağlarında aile hayatından yoksun bırakılmış kişilerdir. Okul ortamına alışmış Vecdi, yeni tanıştığı Hüsam’a içinde buldukları ortamın karamsarlığını kırabilmek için teselli edici sözler sarfetmek ister. Ona göre bu okul onların ailesiz hayatlarında bir aile yuvası fonksiyonu icra edecektir.

“Beni de buraya bıraktıkları vakit validemi kaybetmiş, pederimden uzak düşmüş idim. Ben de senin gibi bakes, garip idim... Bir gün zarfında şu görmekte olduğun çocuklar benim için bir aile teşkil etmiş oldular... Bugün canım sıkılmıyor; bu aileden, şu hayattan tevahhuş etmiyorum. Bilakis içinde bulunduğumuz bu âlemin gürültüsü ara sıra yalnızlığımın verdiği yeisleri söndürüp gidiyor. Burada, beraber buldukça ne kadar eğleneceğiz!” (Uşaklıgil, 1311 : 39-40).

Vecdi ve Hüsam’ın yolları Nigar dolayısıyla ayrılmıştır. Mektepten çıktıktan sonra iki farklı alanda uzmanlaşan bu iki genç de aynı kıızı sevmektedirler. Ancak Nigar, dayısının oğlu Vecdi yerine Hüsam’ı tercih edecektir. Bu tercihin kolaylaşması için Vecdi aradan çekilir ve iki genç evlenir. Bu evlilikten iki çocukları dünyaya gelir. Nigar’ın annesi de bu mutlu yuvada torunları ile güzel günler geçirmektedir. Yeğeni Vecdi ise halasına olan minnet borcunu Nigar’ın saadeti doğrultusunda kullanarak cepheye savaşa gider.

Ferdi ve Şürekası romanında da iki farklı aile ile karşılaşılıyor. Ancak bu romanda yazar, ilk iki romanında ele aldığı zengin ve Avrupaî bir hayat yaşayan ailelerin hikayesini ele almaz. Ferdi Efendi babasından devraldığı bir işi sonradan geliştirerek zengin olmuş bir adamdır. Ama Ferdi Efendi’yi Şevket Bey ile karıştırmamak gerekmektedir. Şevket Bey ve yazarın daha sonra yazacağı romanlardaki orta yaş Beyefendi tiplerinden ayrıldığı noktalar bulunur Ferdi Efendi’nin. Bir kere o, her ne kadar babasından bir miktar servet devr alsa da asıl servetini kendi çabaları ile elde etmiştir. Oysa ki ne Şevket Bey, ne Adnan Bey ve ne de Süleyman Nüzhet böylesi bir çalışma içine girmiştir. Hiçbirisinin çalışmak ve hayatını kazanmak kaygısı yoktur. Bu yönü ile Ferdi Efendi, “Tanzimattan sonra yeni yeni görülmeye başlanan burjuva tipinin başarılı bir temsilcisidir” (Kerman, 1995 : 61). Onun bir başka ayırıcı vasfı Avrupaî hayatı içselleştirmemiş geleneksel bir tip olmasıdır. Tabi ki Halit Ziya’nın tüm romanlarında olduğu gibi onun da öksüz bir kıızı bulunmaktadır. Bir çok özelliği ile Nemide’yi çağrıştıran bu kızın hayatındaki monotonluğu giderecek unsur, babasının yanında çalışan genç İsmail Tayfur’dur.

İsmail Tayfur’un ailesi Servet-i Fünun romanlarında sıklıkla karşılaşıldığı gibi eksik bir ailedir. İsmail Tayfur’un babası otuz yıl Ferdi Efendi’nin şirketinde çalıştıktan sonra

ölmüş, geride bir çocuk ve nasıl hayatını idame ettireceğini bilemeyen bir eş bırakmıştır. Bu sıralar İsmail Tayfur henüz eğitimini tamamlama fırsatı bulamamış bir mekteplidir. Her genç gibi hayat hakkında bir takım hedef ve hayalleri bulunan bu genç adam, günün birinde önemli bir gazetenin baş yazarı olmayı ya da bir bakanlıkta mühim bir memurluk almayı düşlemektedir (Uşaklıgil, 1945 : 47). Oysa ki o, babasının ani ölümü ile bu düşlerinden koparak, babasından boşalan yere, yani Ferdi Efendi'nin ticaretgâhının muhasebe odasında kendisini bulmuştur. Bakacak bir anası ve evlerine aldıkları kimsesiz Saniha ondan para beklemektedir. Çaresiz, Ferdi Efendi'nin yanında işe başlar. Yazar burada İsmail Tayfur'un şahsında orta sınıfın alt tabakasındakilerin yaşadığı ekonomik sömürüyü ve bu sömürünün onların hayatlarındaki etkisini başarılı bir biçimde tasvir eder (Finn, 1984 : 141). Yine aynı ekonomik zorluklar İsmail Tayfur'u istemediği halde Ferdi Efendi'nin damadı olmaya zorlayacaktır. Bu konuda herkes üstüne düşen vazifeleri tam olarak yerine getirir. Ferdi Efendi'nin yanında çalışan Hasan Tahsin Efendi'nin özel teşvikleri olmasa belki de İsmail Tayfur bu evliliğe yanaşmayacaktır. Ona göre bu tarz bir evlilik kendisini para karşılığı satmaktan başka bir şey değildir. Ancak Hasan Tahsin, onu ikna etmek için türlü yollara başvurmakta, onun hiç de onur kırıcı bir şey olmadığı yolunda dil dökmektedir. Bu arada Ferdi Efendi de tüm geleneksel örf ve âdetleri hiçe sayarak İsmail Tayfur'un annesine görücüler ve araçlar göndererek bu evliliğin tahakkuku için çaba sarfeder. İsmail Tayfur'un annesi de bu olup bitenler karşısında oğlunun lehine olacağı kanaati ile bu evliliği onaylar. Annenin temel kaygusu "oğlunun çıkarlarını korumaktır". Oysa ki bile bile oğlunun mutsuzluğunun temellerini atmaktadır. Evlilik vukû bulur ve gelin ve güvey, gerdek odasına alınırlar. Ancak İsmail Tayfur'un kafasında hâlâ asıl sevdiği kız Saniha vardır. Damat, karısına dokunmadan gizlice aynı konağın bir başka odasında kalan sevgilisi Saniha'nın odasına girer ve beraberce kaçmayı önerir. Bunlara kulak misafiri olan Hacer, düğün yatağını yakar. Çıkan yangında Hacer ölür ve geriye akli muvazenesini yitirmiş bir damat kalır.

Yazar'ın İstanbul'da yazdığı romanlarda aile kurumu daha detaylı bir biçimde ele alınmıştır. O'na edebiyat dünyasında tanınma fırsatı veren eseri *Mai ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedide'nin beyannameyi olduğu kadar (Tanpınar, 1977 : 279) yazıldığı devrin aile hayatına ilişkin verileri de ihtiva etmektedir. Yazar romanda esas olarak üç aile ile bizi

tanıtmaktadır. Bunlardan ilki, romanın ana karakteri Ahmet Cemil'in ailesidir. Yazar burada tam anlamı ile mes'ud bir aile yuvası tasarlamıştır. Aile yapısal olarak Halit Ziya'nın İzmir romanlarında olduğu gibi yine çekirdek ailedir. Evin reisi olan baba oldukça namuslu bir dava vekili (avukat)'dir. İyi bir aile babası olan bu adam, evine meftun, eşine ve çocuklarına son derece önem veren bir kişidir. Halit Ziya'nın diğer romanlarında da karşılaştığı gibi ev figürü bu romanda da ağırlığını hissettirmektedir. Yazar evi bir nevi sığınak olarak görmektedir. Dışarıda olan biten bütün mutandan olaylar, insanı dumura uğratan hadiselerle karşı bir sığınaktır ev. Ahmet Cemil'in babası da uzun süren çalışmalarından sonra Süleymaniye'de "mini mini" bir ev satın almaya muvaffak olur. Ahmet Cemil'in ailesinde baba figürüne ilişkin yeni tanımlamalara da tanık olunmaktadır. Baba, aile içinde son derece saygın bir konuma sahip olmakla birlikte mutlak bir otorite de değildir. Buna işaret eden bir olay romanda geçmektedir. Aile, Süleymaniye'deki yeni eve geçtiğinde aile bireyleri arasında tatlı bir münakaşa mevzuu ortaya çıkar. "Kula'dan hediye gelen kilim döşemelerin yukarıdaki pembe odaya mı, yoksa sofaya mı konacağı" aile içinde tartışma konusu olur. Bu durumda oylama yoluna gidilir. Oylama ve hakem aracılığı da netice vermeyince mesele kur'a yolu ile halledilir. Burada baba oldukça modern bir tavır geliştirerek, başta eşi olmak üzere tüm aile bireylerinin görüşlerine müracaat etmekte, aile fertlerinin kendi başlarına karar verme kabiliyetlerini geliştirmek istemektedir. Daha sonraları Ahmet Cemil de babasının izinden giderek annesi ve kız kardeşinin görüşlerini almaya özel bir önem verecektir (Uğurcan, 1988 : 240). Ahmet Cemil'in hayata iyi bir şekilde hazırlanabilmesi için de baba büyük bir çaba içine girecektir. "Çünkü herşeyden evvel çocuğun hayata hazırlanması" gerekmektedir. Ancak bu mutlu aile yuvası babanın ansızın aralarından ayrılması ile ilk darbeyi yiyecektir. Aile birliği ve saadetini sağlayan baba yoktur. Ailenin geçim yükü artık evin diğer erkeği, yani Ahmet Cemil'in sırtındadır. Oysa ki Ahmet Cemil büyük umutların adamıdır. Edebiyat dünyasında tanınmış bir şair olmak için tüm çabasını bu alana hasretmesi lazım gelirken yediği bu darbe onu babasına "baba! sen bizi bırakmamalıydın!..." şeklinde hitap ettirecektir (Uşaklıgil, 1942 . 49). Bu sebeple Ahmet Cemil, edebiyat alanındaki uğraşlarına "siz şimdilik biraz durunuz!" demek zorunda kalır.

Olaylar bu ekseninde seyrederken Ahmet Cemil ve ailesi ikinci darbeyi da yiyecektir. Bu darbe, aileye dışarıdan gelen bir unsur tarafından uygulanmaktadır. Halit Ziya'nın aile telakkisi ailenin dışı kapalı bir yapıda olması eksenindedir. Bu sebeple aile saadetinin bozulmasını dışarıdan aileye sızan etkenlerle açıklayacaktır. *Mai ve Siyah*'da Ahmet Cemil'in evine içgüveyi olarak girecek olan Vehbi Bey, bu aile ocağının yıkımının baş sorumlusu olarak tanıtılmaktadır. Ahmet Cemil kardeşinin evliliğinin kesinleşmesinden sonra dikkatini eve yoğunlaştırarak hayatlarının üç kişi bir arada çok mesut olduğunu, oysa ki bu saadetin dördüncü bir unsur tarafından nasıl yıkılacağını peşinen kabullenmektedir: "Ne lakırdı, ne latife istiyordu; yalnız küçük odanın -şu bir saf kalb kadar ruhaniyet ile dolu aile odacığın- ruhunu doya doya istismam etmek istiyordu. (...) Burada kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis avanı vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedeleyemeyeceği kadar kavi bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehasıl latif, ruhu ısıdıran bir hararet vardı. Demek şimdi bu hususiyete, bu samimiyete, bu aile mahremiyetine yabancı bir unsur daha iştirak edecek? Demek bu sıcak mes'ud havanın üzerinde bârid bir nefha uçacak?" (Uşaklıgil, 1945 : 149-150).

Ahmet Cemil'in bu korkuları boşuna değildir. Evlerine aldıkları Vehbi Bey, bu aile yuvasının tadını ve neşesini kaçıtır. Kız kardeşine kötü davranan, evin hizmetçi kızına sarkıntılık eden ve üstelik akşamları içki içen bu adam sayesinde Ahmet Cemil geceleri evine ya geç gelmekte, ya da işleri bahane ederek eve hiç uğramamaktadır. Aslında Ahmet Cemil için bu tavır çok zordur. Onun şiir hülyalarından sonra bağlı olduğu değerlerin başında ailesi gelmektedir. Oysa ki ailedeki yabancı unsur onu bu saadetten de uzaklaştırmıştır. Nihayetinde Ahmet Cemil'in ailesi tam bir yıkıma uğrar. Kaba saba ve hoyrat tavırları ile girdiği bu aile ocağını dağıtmakla görevli Vehbi Bey, hamile karısı İkbâl'in karnına vurduğu bir darbe ile önce çocuğunun düşmesine, ardından da ölümüne sebep olur. Tüm olup bitenler Ahmet Cemil'in gözleri önünde olmasına rağmen, o tam bir kaderci gibi olaylara seyircidir. Hiçbir konuda eyleme girişemeyen Ahmet Cemil, aile ocağının yıkımında da pasif kalacaktır. Onun tüm olaylar karşısında geliştirebildiği tek tavır tipik bir Servet-i Fünun bireyi tavrı olan kaçıştır. Ne kardeşinin evliliğinde, ne eniştesi ile giriştiği iş ilişkisinde, ne sevgilisi Lamia'yı kazanma konusunda, ne de sanatını

ispat noktasında başarılı olamayan bu hayalci genç kaçacaktır (Parlatır, 1985 : 134-140; Belge, 1994 . 292-304).

Romanda içine fazla girilmemekle birlikte iki aileden daha söz edilmektedir. Bunlardan birisi Ahmet Cemil ile aynı gazetede çalışan Raci'nin ailesi diğeri de Ahmet Cemil'in Mülkiye Mektebi'nden arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin ailesidir.

Hüseyin Nazmi, Erenköy'de annesi, babası ve kız kardeşi Lamia ile birlikte yaşamaktadır. Ana ve babadan söz açılmayan bu aile, Hüseyin Nazmi ve Lamia ile temsil edilmektedir. Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil ile kıyaslandığında oldukça varlıklı ve rahat bir hayat yaşamakta, hayatını yönlendirmede tüm imkanlara sahip konumda bir gençtir. Kız kardeşi Lamia da dadılar elinde büyütülmüş, piyano çalan, neşeli, mutlu bir kızdır. Ahmet Cemil arkadaşının yanına gide gele gördüğü bu kıza aşık olursa da gerek çekingenliği ve gerekse maddi yetersizliği sebebiyle bu kıza açılmaz. Yazar, Hüseyin Nazmi ailesi ile Ahmet Cemil ailesi arasında kontrast bir ilişki kurmakta, değişik hayat şartlarının aynı yaşlardaki insanları nasıl değişik yönere sürüklediğini anlatmak istemektedir (Esen, 1991 : 46).

Yazarın bu romanında ele aldığı bir aile de Raci'nin ailesidir. O da tıpkı Vehbi Bey gibi romanda kötü aile reisi olarak tanıtılmaktadır. Ailesini ihmal eden, eline geçen üç beş kuruşu Beyoğlu batakhanelerindeki yabancı kadınlara yediren bu adam ve ailesi, romanın en zor şartlarda yaşayan ailesidir. Raci'nin ailesine ilişkin çözümler bir kaç yolla yapılır eserde. İlk olarak Ahmet Şevki Bey'in düşüncelerini öğreniriz bu aile hakkında. O, bu kadının şahsında biçare yaşamaya mahkum tüm kadınların sorunlarını da dillendiriyor gibidir: "Kim bilir, şu genç kadın kimin, hangi baba ile hangi ananın nazlı kızıdır? Pek küçük iken evlenmiş olacak, çocuğundan öyle anlaşılıyor. Belki on beş - on altı yaşında... *Tutmuşlar bilmediği bir adama verivermişler*, "senin her şeyin işte bu adamdır" demişler. Sonra ana baba ortadan kalkmış, dünyada bu adamdan başka kimse kalmamış. Bir ay ya mes'ud olmuş ya olmamış, kocası içmeğe başlamış, nihayet bir akşam evde küçücük bir çocukla yalnız kalmış. Bu genç kadın ne yapar? Kocası nerede kalmış? Bu gaybubet tekerrür eder olmuş. Nereye gidiyor? Nerede kalıyor? Türlü farziyat

silsilesi ki her biri ciğerinde bir başka yara açıyor, meram anlatamıyor, ağlasa kıyametler kopuyor, hatta” (Uşaklıgil, 1945 : 82-83).

Ahmet Şevki Efendi'nin Raci'nin ailesine ilişkin bu ön kestirmeleri aslında hakikatin ta kendisidir. Daha sonra kadın konuşunca, onun da benzer şeyler söylediğini görürüz. Kadın, henüz çocuk denecek bir yaşta bu adamın karısı olduğunu, ona derinden bağlandığını, sonra kocasının kendisinden kopup gittiğini anladıkça nasıl kalbinin derinden yırtıldığını, daha sonra çocukları dünyaya gelip de daha “baba” demeden kocasının eve haftada dört beş gece uğramadığını, geldiğinde de sarhoş bir halde olduğunu uzun uzun anlatınca sorun tüm çıplaklığı ile ortaya çıkmaktadır (Uşaklıgil, 1945 : 87).

Karısı evde aç bi-zâr çocuğu ile hayat mücadelesi verirken, Raci de Beyoğlu'nda Palais de Cristal'de bir Alman kadının peşine takılmış oralarda sürtmektedir. Halit Ziya, Raci'nin aşık olduğu ve uğrunda bütün parasını ve sıhhatini tükettiği bu iri Alman kadını, sahnenin tahtalarını çatırdatarak şarkı söylediğini, Raci'nin kendisine aşık olmasına rağmen Alman kadının yüz vermediğini ve üstelik onu aşağıladığını ifade etmektedir. Yine Alman kadın, Raci'nin yanında başka erkeklerle bulunmaktan da çekinmez. Alman kadın İstanbul'dan ayrıldıktan sonra Raci daha da süfli bir hale düşmüş, bu sefer her gece ayrı bir kadın ile beraber olmaya başlamıştır. Ama onun verem olduğunu ima eden öksürükleri başka kadınların nezdinde onun rağbet bulmasını engellemiştir (Uşaklıgil, 1945 : 217).

Olayları dışarıdan gözlemleyen Ahmet Cemil ise bu acıdığı adam için hâlâ bir kurtuluş yolu olabileceğini ummaktadır: “Şu adam için namus hayatına avdet zamanı henüz belki geçmemiştir. Şimdi gitse karısının dizlerine kapansa, ağlasa, eminim ki kadın bütün geçmişini avf edecektir. Ömründe ancak on beş gün süren mes'ud izdivaç hayatını bundan sonra yeniden te'sis etmesine ne mani var?” (Uşaklıgil, 1945 : 218). Oysa ki Raci için yolun sonuna gelinmiştir. Genç adam olanca hovardalığı ile ömrünü tüketmiş, ileri derecede verem hastası olmuştur. Doktorların yaşama ümidi kalmadığını söyledikleri bir anda sadece karısı Raci'nin yanındadır. Üstelik daha önceleri çocuğunun nafakası olarak

sakladığı ve kocasına vermediği “demiryolu senetleri”ni bozdurarak bu adamın biraz daha yaşamasını temin etmeye çalışacak kadar özverili davranarak” (Uşaklıgil, 1945 : 318).

Mai ve Siyah romanında ortaya konulan aile yapıları özetle bu merkezlerde toplanabilir. Görüldüğü gibi yazar, ele aldığı tüm ailelerde küçük aile modelini tercih etmektedir. Onun için “küçük aile modelidir ülküsel olan. Az gelirli ama bağımsız bir geçimdir özlenen. Kişi bu gelirini kazanıp evine dönecek, kapılarını dünyaya karşı kapayacak, ailesi arasında, küçük *domestik* olaylarla dolu mutlu bir hayat yaşayacaktır. Kapitalist sürece katılmak, rehinlere kalkışmak, soyut ve insafsız ticari hukuk kurallarının işleyiş alanına girmek yıkar kahramanlarını” (Belge, 1994 : 303-304).

Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanından sonra kaleme aldığı *Aşk-ı Memnu* romanında da aile önemli konular arasındadır. Yazarın zirve eseri olarak kabul edilen bu romanında, “Boğaziçi yalılarında başlayan yarı alafranga bir hayatın, masum aile muhitinde yaptığı hırpalayıcı tesirlerin hikayesi” ile karşılaşılır (Banarlı, 1983 : 1054). Yazar diğer romanlarına göre *Aşk-ı Memnu*'da toplum perspektifini daha da daraltarak üst sınıfa mensup bir kesimin hayatını ele almıştır. Tüm ilişkiler bu dar çerçeve içinde yürümektedir. Bu elit çevreyi Fethi Naci şöyle tasvir etmektedir: “Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da XIX. yüzyıl sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin “batılı” yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp alt üst oluşunu, yozlaşmasını; bu toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri (konaklar, yalılar, Boğaziçi, Göksu, Concordia vb.); birey olarak bütün somutluklarıyla bu toplum katının insanlarını, bu insanların sorunlarını, dünyaya ve insanlara bakış açılarını ve bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatıyor. Ve bu yaşam biçimine “halk”ın tepkisini; onu da. Ama “halk” dedikse, bunu yalıların, konakların dışında yaşayan gerçek halk olarak değil, yalılarda, konaklarda bu zengin ve aylak insanların yanlarında çalışan “hizmetçiler” olarak anlamak gerek; çünkü söz konusu olan bir Halit Ziya romanıdır ve halk adına ancak onlar Halit Ziya'nın engellerini aşarak romana girebilmişlerdir” (Naci, 1981 : 66-67).

Mehmet Kaplan da yukarıda ifade edilen değerlendirmeler çerçevesinde *Aşk-ı Memnu* romanı ile ilgili olarak şu görüşlere yer vermektedir: "... *Aşk-ı Memnu* bir aile romanıdır. Romanda aralarında servet, kültür ve ahlak farkı bulunan iki aile bütün şahısları ile karşılaştırılmaktadır. Devir, kendi içine kapalı, insanların zevk, eğlence menfaat ve hazdan başka bir şey düşünmedikleri II.Abdülhamid devridir. Daha önce de belirtmiş olduğum gibi istibdadın hakim olduğu bu devirde politik ve sosyal fikirler yasaktır. Bu durumda insanlar kendi saadetlerini ön plana alıyorlar. Mai ve Siyah gibi *Aşk-ı Memnu* romanında da dekor İstanbul'dur. Yalnız *Aşk-ı Memnu*'da yazar projektörünü İstanbul'da yaşayan başka bir semte ve başka konulara çevirmiştir. *Aşk-ı Memnu* romanında şahıslar arası gizli veya açık çatışmalar vardır. Bu çatışma evin tâli derecesindeki şahıslara kadar sirayet eder" (Kaplan, 1988 : 226).

Tanpınar'ın "*küçük bir aile cehennemi*" (Tanpınar, 1977 : 276) olarak tasvir ettiği *Aşk-ı Memnu* romanında karşılaşılan ailelere bir göz atalım. Yazar romanda birbiri ile sınıfsal farklılıkları bulunan iki aile tipi ile karşımıza çıkar bu romanda.

Romanda üzerinde durulan ilk aile, Melih Bey takımı ortak paydasında buluşan geleneksel yapıdan kopuk, batılılaşmayı da dejenere bir perspektif dahilinde algılamış olan Firdevs hanım ailesidir. Yazar bu tip ailelerin şu belirgin özelliklerine vurguda bulunuyor: "Tamamiyle kibar âlemine mensubiyet iddia edecek kadar sağlam bir asalet sahibi olmayan bu ailenin yarım asır evveline kadar mevcudiyeti meşuk ve müphemdir, aile efradı içinde kibar hayat sicilinde tanınmış isimler bırakanlara uzaktan yakından -biraz karışık olmakla beraber- tesadüf etmek nesiller şecereleri müteveggillerine belki mümkün olur. Asıl takımın hususi hayat tarihi işte bu aileye namını terk eden Melih Bey'den ibtida eder. "Melih Bey Takımı" ünvanı, ailenin bütün ruhi tarihini rumuz ve şümül ile telhis ve icmal eder bir ifade vüs'atine maliktir" (Uşaklıgil, 1939 : 6-7). Yazarın burada tanımlamasını yaptığı bu aile tipinin en belirgin örneği Firdevs Hanım ve kızları ile karşımıza çıkmaktadır. Tam anlamı ile dejenere ve toplumsal yapıdan kopuk bir hayat süren bu kadın için her şeyin ölçüsü maddi hazlarda saklıdır. Henüz on sekiz yaşında evlilik hayatına giren bu kadın, gelin gittiği yalıya mensup olduğu dejenere alışkanlıklarını da taşımıştır. Maddi kaygılarla yaptığı evliliğinden çok kısa zaman içinde emellerine

ulaşmadığının farkına varan Firdevs Hanım, kendisini tekrar mesirelere ve diğer gezinti yerlerine atar. Bir gün Gökusu'da kocası da yanında olduğu halde Firdevs Hanımın sandalına etrafı çiçeklerle gizlenmiş bir pembe zarf atılır. Bu tavır, o devir erkeklerinin ilgi duydukları kadınlarla iletişimlerini sağladıkları yaygın bir metottur. Her şeyin farkında olan koca, akşam eve döndüğünde bunun hesabını sormak isterse de kadın kocasını bir güzel azarlar ve onu “kıskançlık meseleleri icat etme” cihetine giderse bu mektupları cevaplayabileceği yolunda tehdit eder. Yaratılış icabı sinik bir adam olan Firdevs hanımın kocası susar. Bu hengame içinde birbiri ardı sıra iki çocukları olur. Firdevs Hanımın bu konumuna, yani anneliğe ilişkin görüşleri de sapkındır. Anneliğin muazzez ve kutsal bir vekie sahip olduğu bir toplumda o, bu halinden nerede ise öğrenir. Asıl kini ise kendisini anne yapan adama yöneliktir: “Ömrüm sana çocuk yetiştirmekle mi geçecek? Cümlesi en beklenmedik zamanlarda kocasının yüzüne vurulacak bir kamçı idi. O, bu kamçı darbelerine yüzünü uzatır, gülerek bu müthiş kavgaların neticesini beklerdi. Karşısında bu erkeği o kadar miskin görmekten husumetine bir de teneffür rengi karışırdı. Bu, ikisinin arasında senelerce süren bir cehennem hayatı oldu” (Uşaklıgil, 1939 : 11).

Bu aile cehennemi, Firdevs Hanım'ın kocasının “senelerden sonra damarlarında birdenbire bir kocalık kıvılcımını” hissederek karısının gizli aşklarına ilişkin aldığı ve sakladığı mektupları ele geçirmesi ile son bulur. Zavallı adam şahit olduğu rezalet ve içine düştüğü aşağılık konum karşısında fazla yaşamayacaktır. Nihayet Firdevs Hanım tekrar hürdür. On sene evvel içine düştüğü hatayı yinelememekte kararlı bir şekilde yeni bir koca, yani yeni bir kese arayışına girer: “Bir kese bulmak, fakat öyle bir kese ki içinden avuç avuç, saymaksızın alabilmek mümkün olsun” (Uşaklıgil, 1939 : 13). Ancak aranan kese bir türlü bulunamıyor, yıllar hızla akıp gidiyordu. Bu arada Peyker ve Bihter de büyürler. Peyker'in evliliği gündeme geldiğinde de anne bundan büyük bir rahatsızlık duyar. Yazarın tabiri ile bu olay Firdevs Hanım için “müthiş bir darbe”dir. Oysa ki bu gayet sıradan bir olaydır. Belli yaşa gelen tüm genç kızlar gibi Peyker de evlenmek istemektedir. Firdevs Hanım'ın korkusu ise daha derinlerdedir. Mensup olduğu muhitte (Melih Bey Takımı) anne olmak bile tartışılırken onun büyük anne olma ihtimali katlanılmaz bir şeydir. Bu sebeple bu evliliğe epeyce bir çekince koyarsa da muvaffak olamaz. Firdevs Hanım aynı tavrı Bihter'in evliliği söz konusu olduğunda da ortaya

koyacaktır. Bu seferki gayesi kızına talib olan orta yaşlı Adnan Bey'i kendisine daha uygun görmesindedir. Ancak bunda da muvaffak olamayacaktır.

Görüldüğü gibi Firdevs Hanım ve ailesi insani boyutlarını yitirmiş, aile saadeti mefhumunu tanımayan, hedonistçe zevk peşinde koşan, ahlaki ilke ve gelenekleri yok sayan, aile içindeki fertlerin birbirleri ile kıyasıya rekabet ettikleri, sevgisiz bir ailedir. Daha sonra ilişkiye girecekleri Adnan Bey ailesine de bu ifsat edici unsurları taşıma misyonu yine bu ailenindir.

Yazar'ın Aşk-ı Memnu romanında ele aldığı bir diğer aile de Adnan Bey ailesidir. Adnan Bey orta yaşlı, zengin bir İstanbul beyefendisidir. Tanzimat'ın bütün medeniyetine varistir. Karısı ölmüş, iki çocuğu, çocuklarının mürebbiyesi Mlle de Courton ve Behlül adlı yeğeni ile bir Boğaziçi'nde bir yalıda bir çeşit muvazeneli estetik hayatı yaşamaktadır (Tanpınar, 1977 : 280). Çocuklarına son derece düşkün, aile saadeti her şeyin üstünde tutan bir adamdır. Bu sebeptendir ki çocuklarını üvey ana elinde büyümelerini engellemek için yeniden evlenmeyi düşünmemiştir. Karısı öldükten sonra hayatının dört senesini çocuklarına hasr eden Adnan Bey onların epeyce büyüdüğünün farkına vararak evlenme fikrini gündemine alır. Bir gün Boğaziçi'nde bir kayık sefasında gördüğü genç ve güzel bir kız Adnan Bey'in dikkatini çeker ve aradığı eşin o olduğu zehabına kapılır. Oysa ki Bihter, genetik özellikleri bakımından annesi Firdevs Hanım'ın bir kopyasıdır. Evlilikle ilgili resmi prosedürler icra edilir. Bihter eniştesi Nihat Bey'den istenir. Bu teklif Bihter'in zihninde şimşekler çakmasına sebep olur. Adnan Bey ile evlenmek demek annesinin ömrünce arayıp da bulamadığı devlete konmak demektir. O da annesi gibi evliliği para için yapmak arzusundadır: "Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarında biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lâmbaları, yaldızlı iskemleleri ile masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle mahun sandalı fark olunan yalı demekti" (Uşaklıgil, 1939 : 27). Bu telakkiler içinde olan Bihter bu teklifi hiç tereddütsüz kabul eder.

Artık Adnan Bey'in muvazeneli aile hayatına Firdevs Hanım ailesinin istikrarsız bir üyesi dahil olmuştur. Burada Halit Ziya'nın yukarıda ele aldığımız diğer romanlarında olduğu gibi aile ocağını ifsad edici unsur yine dışarıdan gelmektedir. *Mai ve Siyah*'ta nasıl Ahmet Cemil'in ailesi eve damat olarak giren Vehbi Bey aracılığı ile tarumar olduysa Adnan Bey'in ailesi de, eve gelin olarak gelen Bihter aracılığı ile dağılacaktır. Tanpınar, Bihter'in bu aileye katılmasıyla kişiler arasında adeta bir satranç oyununun başladığını söylemektedir (Tanpınar, 1977 : 280). Gerçekten de kişiler arasındaki ilişkiler bir oyun gibidir. Nihal eve gelen bu genç kadının babasını elinden aldığını düşünür. Bihter, hanımefendisi olduğu bu evde belki genç kızlık hayallerine kavuşmuştur, ama kadınlık boyutu tatminden uzaktır. Yalıda hayatından memnun olan tek tip Behlül'dür. Servet-i Fünun romanının ürettiği tipik alafrangalardan olan Behlül, önce Bihter'e sahip olmuş, ondan sıkılınca da Adnan Bey'in kızı Nihal'e yönelmiş, onunla bir yuva kurmanın yollarını aramaya başlamıştır. İşin ilginçini bunu en fazla Firdevs Hanım istemektedir. Kızının Behlül'le yaşadığı aşk ilişkisinin farkında olan bu kadın, Behlül'ü Bihter'den kopararak intikamını almak düşüncesindedir. Görüldüğü gibi herkesin birbiri ile bir hesabı bulunmaktadır.

Halit Ziya bu romanın sonunda da kötü unsurları aileden temizleyerek yine dış dünyaya kapalı, hayattan muzdarip olmuş kişileri kendi hallerine bırakacaktır. Nasıl ki *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil ile annesi başbaşa kalmışlarsa, *Aşk-ı Memnu*'da da Adnan Bey ile kızı Nihal tekrar birbirlerine kavuşacaklar, ömürlerinin kalan kısmını birlikte geçireceklerdir. Yaşadıkları gerçeklerden asla birbirlerine bahsetmeden eskiden olduğu gibi huzur ve saadet yuvalarını tekrar kuracaklar, yalıdan uzaklaştırılan Mille de Courton ve diğer hizmetçi takımı yalıya davet edilecekti. Aile yine eski düzenine kavuşmuştu.

Halit Ziya'nın aile sorunlarına en fazla yer verdiği romanı *Kırık Hayatlar*'dır. Romanda yazar, İstanbul ailesinde meydana gelen çözümleri bir çok aile trajedisi ile sunar okuyucuya. Romanda bu aile facialarına ilişkin pasajlar çıkarılırsa geriye "ehemmiyetsiz bir kaç ruh tahlili ile ufak bir maceradan başka bir şeyin kalmayacağı" söylenebilir (Yener, 1959 : 86). Bu bakımdan eser, yazarın diğer romanları ile kıyaslanamayacak kadar toplumsal bir perspektife dayanır. Romanda yazar, ev içinden ya da konak-yalı

hayatından dışa açılarak, roman baş kişisi Ömer Behiç'in gözünden çeşitli ailelerin "Kırık Hayatlar"ı bir sosyolog edası ile gözler önüne serer. Romanın baş kahramanı Doktor Ömer Behiç, mesleği gereği şahit olduğu aile dramlarının, çevresinde akıp duran bir sürü "kırık hayatlar"ların ve türlü pisliklerin ortasında sağlam bir aile yuvası kurmaya gayret eder. Fakat onun kurmak istediği yuva bir toplum içinde olmak zorundadır. Toplum ise çoktan bozulmuştur. Tanzimat ile başlayan medeniyet değişiminin getirdiği değerler bunalımı ve ahlaki dejenerasyon, sonunda roman kahramanını da etkisi altına alarak ferdi ve ailevi hayatını uçurumun eşiğine kadar getirir. Çeşitli kirlere bulaşan bu adam sonunda yine iç'e, yani aileye çekilerek huzuru aramaya koyulur. Roman da bu noktada sonuçlanır. Halit Ziya'nın diğer romanlarında karşılaşılan tarzda bir sonudur bu.

Romanda bir çok aile ile karşılaşılırsa da en merkezi aile Ömer Behiç'in ailesidir. Ömer Behiç o devir genç erkeklerin de sıklıkla rastlanan evlilik dışı bir kaç ilişkiden sonra Vedide adında namuslu bir kızla evlenmiştir. Yazar, erkeğin evlilik dışı ilişkilerini olağan gören bir tavır içindedir. Ömer Behiç, evleneceği kıza bedeni olarak veremeyeceği bekareti, "hiç olmazsa el değmemiş ruhu ile" vereceği kanaatindedir.

Ömer Behiç ve Vedide evliliği gerçekleşikten sonra kısa zaman içinde aile fertlerinin sayısı dörde çıkar. Birbiri ardı sıra iki kız çocuğu dünyaya getiren Vedide'nin ikinci çocuğun da kız olarak doğmasından kaynaklanan geleneksel mahcubiyetini kocası o devir için oldukça ileri sayılabilecek bir tavırla karşılar. Karısını şu cümlelerle teselli eder. "Ne zararı var, bunları çabucak gelin ederiz, o zaman oğullarımız da olur. Hemen ben sana bir şey söyleyeyim mi? Bu senin için biraz daha iyi!... Damatlar için pek iyi ana olan kadınlar, gelinler için" (Uşaklıgil, 1989 : 18) cümlesini tamamlamaz Ömer Behiç, belli ki gelin-kaynana ilişkisinin bozukluğuna atıfta bulunmak istemektedir. Kız evlat edinmeyi bir kusur olarak görmeyen Ömer Behiç, çok çocuk edinme yanlısı da değildir. Burada yazar, Osmanlı ailesinin XIX.yüzyılın sonuna gelindiği bir devre de yeni bir yapılanma içine girmesi gerektiği görüşündedir. Bu sebeple çok çocukluk da geride bırakılmalıdır. Karısı da Ömer Behiç'in bu yönelimine iştirak edecektir. "Üçüncü çocuğa ikisi de karşıydılar. Onların üçüncü çocukları evleri olacaktı" (Uşaklıgil, 1989 : 18). Ömer Behiç bu tavrı ile Halit Ziya'nın diğer ideal aile reislerinin tavırları arasında belli bir paralellik

göze çarpar. Ahmet Cemil'in babası kazandıklarından tasarrufta bulunarak Süleymaniye'de bir ev satın aldığı gibi o da aile saadetlerini kuracakları bir ev satın alır. Bu ev onun hayatında en önemli sığınak olacaktır: "Evi hayat ile onun kendi hayatı arasında öyle bir ayırım çizgisi olacaktı ki, birinin sefillikleri, elemeleri, acıları öbürünün neşe ve saadetini, rahatını ve sessizliğini, katıksızlığını ve tertemizliğini gelip incitemeyecekti" (Uşaklıgil, 1989 : 25).

Ancak içinde yaşadıkları toplumda bir aileyi zehirleyecek, onun varlığını ortadan kaldıracak, en azından aile saadetini gölgeleyecek türlü rezillikler bulunmaktadır. Halit Ziya, İstanbul ailesinin gerek elit ve gerekse alt tabakasına mensup türlü ailelerden getirdiği örneklerle bu bozulmanın boyutlarını ortaya koymaktadır.

Yazar, İstanbul aileleri içinde düşkün hayatı benimsemiş kişilerin oluşturduğu ailelere örnek olarak Sahire Hanım ve kızlarını misal vermektedir. Bu kadın da tıpkı Firdevs Hanım gibi daha kocası Veli Bey hayatta iken onu aldatmaya başlamış, daha kötüsü henüz kadınlıklarını sezemeyecek kadar küçük yaşta olan kızları Nebile ve Neyyir'i de bu kirli ilişkilere dahil edecek kadar ahlak yoksunu biridir. Sahire Hanım yaşlanınca, onun kötü şöhreti kızları aracılığı ile sürdürülmektedir. Ömer Behiç ve karısı Vedide bir Kağıthane safası dönüşü bu düşkün kızlara tesadüf ederler. Yazar bu kadınların Vedide üzerinde derin bir tesir icra ettiğini ifade etmektedir:

"Veli Bey'in kızları!... Bu ad Vedide'ye büyük bir şaşkınlık verdi. İstanbul'un bir zamanlar en çok tanınmış bir ailesinin son çocukları olan bu iki kız, annelerinin elinde kalan ufak tefek zenginliğin kırıntılarını terzilere, arabacılara verdikten sonra, bağlılıkları ancak bir bahar mevsimi süren nişanlıların nazik dikkatlerinin verimi olarak Beyoğlu ahırlarından edinilmiş arabalarla o gezinti yeri senin, bu gezinti yeri benim dolaşmakla ünlüydüler" (Uşaklıgil, 1989 : 56).

Vedide bu kadınlardan çekinmekte haklıdır. Zira, "bütün ömründe namusa bağlılık gösteren bir aile babası olarak kalmak, yanını yöresini dolduran o sayısız kırık hayatların arasında kendi evini, kendi ailesini, kubbesinin üstünde gürleyen fırtınalardan her zaman

dayanıklılıkla çıkan, bir tapınak korunuşu ile yükseltmek” (Uşaklıgil, 1989 : 177) düşüncesinde olan Ömer Behiç de bu düşük ahlaklı kadınlardan biri olan Neyyir’in elinde oyuncak olacaktır.

Yazarın kurgusuna göre Ömer Behiç ailesinin yıkımın eşiğine gelmesinde sürekli olarak çevresel faktörlere ağırlık verilmektedir. O’nun ilişkide bulunduğu arkadaşları dostları için geçerli olmayan geleneksel ahlak, zamanla evine ve ailesine sadık kalmak isteyen Ömer Behiç’i de etkisi altına almıştır. Bir bakıma Bihter’in ihanetinde olduğu gibi. Nasıl ki, Bihter kocasına hainlik etmek niyetinde olmadığı halde, tatmin edilmeyen kadınlığı ve aile içinde hazır bulduğu ifsad edici obje Behlül aracılığı ile sapsınmışsa, Ömer Behiç de sokağın etkisi altında iradesizleşerek benliğini kaybedecektir. Bu bağlamda romanda bir “içle-dış çatışması” olduğu ve bu çatışmanın dışsal faktörler lehine neticelendiği söylenebilir (Aktaş, 1996 : 114).

Yazar, Ömer Behiç’in ailesine olan yüceltici tutumlarını eserin bir çok yerinde zikretmesine rağmen, onun savunageldiği ilkelere sapmasını “meşrulaştırıcı” unsurları, satır aralarında eleştirdiği kırık hayatlı aileler aracılığı ile gerçekleştiriyor. Bu bağlamda “Veli Bey’in kızları” ailesinden başka dejenere örnekleri de sıralıyor. Roman boyunca karşılaşılan bu istikrarsız ve cehennemi aile tiplerinden birisi Ferruh Bey’in ailesidir. Ferruh, gençliğinde Refet isimli bir kadın ile tanışır. Önceleri anne ve babası oğullarının bu kadınla ilişkisi olduğundan haberdar değildirler. Ancak bir zaman sonra oğullarının bu kadının ağına düştüğü zehabına kapılan ana baba, çocuklarını kurtarmak için bir çare ararlar. En kısa sürede Ferruh evlendirilerek bu kadından koparılmalıdır: “O zaman Şekûre bulunmuştu. Birisini kurtarmak isterken öteki birisinin, bir suçsuz kızın hayatını tehlikeye koymaktan hiç kimse çekinmemişti. Onların gözünde Şekûre bir araç-gereç, alınacak bir ilaç, başvurulacak bir çareydi ki kendisinden beklenen yarar elde edilmezse atılabilirdi...” (Uşaklıgil, 1989 : 128).

Bu şartlar altında oluşturulan bu aile kısa süre içinde dağılmanın eşiğine gelir. Nitekim Ferruh, Şekûre ile evliyken de eski sevgilisi Refet ile ilişkisini sürdürmektedir. Kocasını seven Şekûre aldatıldığını anlayınca bu konumuna katlanamayarak dönemin trajik

hastalığı vereme yakalanarak hayata gözlerini yumar. Neticede yanlış yapılan bir evlilik ve ebeveynin hatalı tutumları sonucu bir hayat kararmış, geriye mutsuz bir koca ve sevgilisi kalmıştır.

Bir başka trajik aile de Talat Bey'in ailesidir. Gülizar Hanım'ın oğlu Talat Bey Müzzan isimli bir kızı sevmektedir. Ancak sosyete hayatına yatkın bir hayat sürmeyi isteyen Gülizar Hanım için oğlunun evlendiği kız pek uygun düşmemiştir. Ona kendisi ile özdeşleşecek bir gelin getirilmesi gerekirken oğlu daha ağır başlı bir kızı tercih etmiştir. Bu sebeple oğlu üzerindeki nüfuzunu kullanarak Müzzan'ı babasının evine gönderir ve oğluna kendi meşrebine uygun bir kadın arayışına girer. Bula bula İstanbul hayatında düşkün yaşamları ile dikkatleri üzerlerine toplayan Sahire Hanım'ın kızı Nebile'yi bulur (Uşaklıgil, 1989 : 292).

Roman boyunca gözler önüne serilen “kırık hayatlı” ailelerin sonu gelecek gibi değildir. Yukarıda zikrettiğimiz üst tabaka ailelerine paralel olarak toplumun aşağı katmanlarında bulunan aile cehennemleri de konu edilir romanda. Yazar, bu ailelere örnek olarak da Mehmet Ali ve Suzidil ailesini tanıtır bizlere. Mehmet Ali arabacılık işi ile uğraşan, kötü ahlaklı, ailesine hiç ihtimam göstermeyen bir adamdır. Gün boyunca çeşitli aşağılanmalarla ve binbir zahmetle kazandığı üç beş kuruşu akşamleyin meyhanelerde harcayan ve evine zil zurna sarhoş dönen bu adam için karısının pul kadar değeri yoktur. Yazarın deyimi ile Mehmet Ali, “toplumun içinde payına düşen aşağı sınıf kin ve öfkesini evde emrolunabilecek zavıf yaratıklardan çıkarmak isteyen canavarca katı ve sert, çarpan, sokan bir zalimdir ki kendi küçüklüğünü başkalarını daha küçülterek, daha çok aşağılatmak yoluyla unutmak isteyen” bir adamdır (Uşaklıgil, 1989 : 78).

Kolayca anlaşılacağı gibi böyle bir aile reisinin idaresindeki müesseseden mutluluk beklenemez. Tüm bu çarpık ilişkilere katalizör vazifesi icra eden kaynana faktörü de katılınca bu aile büsbütün cehennemi bir tablo olacaktır. Bu vaziyet uzun müddet devam etmiş, çaresiz kadın Suzidil, her şeye bir katlanmış felsefesi içinde tahammül göstermiştir. Ancak aile içi şiddet, küçük oğlu Ferit'e yönelince köşeye sıkışmış bir kedi yırtıcılığına bürünen Suzidil, çocuğu ile birlikte evden ayrılır. Epeyce bir süre mahkeme

koridorlarında kocasından boşanmanın yollarını arar. Ancak boşanmak hem zor, hem de boşa bir çabadır. Her ne olursa olsun isterse hergün dayak yese de mahkeme koridorlarında şahit olduğu rezaletlerden daha derin muzdarip olmayacaktır. Çaresiz tekrar kocasına yani, kaderine geri döner.

Halit Ziya, tüm bu bozuk yapılı aileleri örnek gösterirken sanki romanın ana karakteri Ömer Behiç'in ailesinin yıkımını hazırlamaktadır. Etraflarında akıp giden bu pislikler karşısında sürekli tereddüt içinde olan karı-koca acaba kendi kutsal yuvalarını koruyabilecekler miydi? Bu konuda Ömer Behiç'ten daha fazla Vedide endişelidir. Üstelik kendisini kocası nezdinde bir türlü ağırlıklı bir konuma sahip görmeyen bir ön seziye de sahiptir. Yazar burada kültürel uyumun altını çizmektedir. Yapılacak evliliklerde karı-koca statü itibarıyla birbirlerine denk olmalıdır. Vedide bu statü aralığının farkında olarak kocasının yanında sürekli tedirgindir: "Onu herkesten başka, hele kendisinden öylesine yüksek bulmuştur ki, onun yanında çocuklaşır, bir yanlışlık yapmamak, büsbütün çocuk görünmek korkusuyla, konuşurken, bir iş yaparken birden kendisini şaşırtan utangaçlıklar içinde bunalırdı. (...)

Kendisini hiçbir zaman, hiçbir şeyde onunla eşit bulamazdı. Arada bir onun yanında meydana çıkıveren küçük cahilliklerden (dolayı) gözlerinin içine kadar kızarırdı. Onu dinlerken bütün kavram ve anlam gücünü harcayarak onun kültür seviyesine yetişmek, yetişebilmek için çabalar, ikide birde aralarında açılan söyleşmelerde onun sağlam ve rahat konuşuşuna, karşısındakini inandırma gücüne karşı pek de zayıf kalmamak için uğraşırdı... Kendi gücü için pek ağır gelen bu uğraşmalar arasında kocasının yüksek düşünce tabakaları arasında dolaşan zekasını, en sıradan konuları bir büyüleme dokunuşuyla aydınlatıp yücelten anlatımını öyle ulaşılamayacak derecede (üstün) buluyordu ki yenik, perişan; ama hayran ve tutkun, onu o kadar yüksek düşündüğü, öyle güzel konuşup anlattığı için daha da çok severek, onu daha çok saygıya ve tapınmaya layık görmekten bahtiyar olarak; herşeyde böyle onun daha aşağısında bulunmaktan ve bunu duyup yaşamaktan garip bir haz alarak bahtiyarlığının sevinciyle susardı" (Uşaklıgil, 1989 : 69-70).

imkanı sağlamıyorsa, insanı ve insanlığı tanıyarak, onun gerçek tablolarını çizmesi mümkün olabilir mi? (...)

Halit Ziya, kahramanlarını Ahmet Cemil gibi, insanları sokakta, kahvede, kır âlemlerinde, yani asıl hüviyetlerinin üstüne maske takarak dolaştıkları yerlerde görüp tanıyor ve hakimi mahkemede; subayı, askerleri karşısında; öğretmeni okulda; tüccarı, müşteri karşısında ne kadar tanımak mümkünse o kadar tanıyor? (Yener, 1959 : 92-93). Yine o, hatıralarında çok kısa anekdotlarda andığı dedesinin konağında ve aile çevresinde hüküm süren aile hayatına ilişkin bilgilerini de eserlerine yansıtmamış olması o devir Türk ailesinin konumuna ilişkin tanımlamaların önünü kapamaktadır. Kuşkusuz bu durum, Halit Ziya gibi romancı muhayyilesine sahip bir romancı için büyük bir talihsizlik olduğu gibi günümüz okur ve araştırmacıları için de bir kayıptır.

Mehmet Rauf'un romanlarında ise aile daha tali bir konumda yer almaktadır. Bu durum yazarın kendi özel hayatı ile yakından ilgilidir. Hayatı boyunca istikrarlı bir aile oluşturamamış Mehmet Rauf'un romanlarındaki aile yapıları da büyük ölçüde kendi hayat hikayesi ile paralellik içindedir. Onun romanlarında aile hayatı, bireylerin aşk ilişkilerini oluşturacakları birer zemin vazifesi ifa eder. Bu tutum yazarın tüm romanlarında geçerlidir. Yalnız *Eylül* romanı ile *Genç Kız Kalbi* romanlarında içinde yaşanan aile yapısı ile ilgili bazı değinilere rastlanılabilmektedir.

Eylül'de temel olay örgüsü bir aile çevresinde geçen yasak bir aşk ilişkisine dayanmaktadır. Yazar romanın başında Osmanlı elit kesimlerinin yaşadığı konak hayatına ilişkin bazı bilgiler verir. Romanın ana karakterleri Süreyya ve karısı Suad, anne ve babaları, kız kardeşi Hacer ve onun eşi Fatin ile birlikte bir köşkte yaşamaktadırlar. Ailede beyefendi olarak geçen Süreyya'nın babası mutlak otoritedir. Beyefendi genel özellikleri ile geleneksel Osmanlı elit aile yapılarında sıklıkla rastlanan kişilerdendir. Oysaki oğlu Süreyya Batılılaşma ile birlikte meydana çıkan alafranga-estet hayatına alışmış, hedonist bir tiptir. Bu bakımdan ailede bir çatışma yaşandığı gözlemlenebilir. Yazar bu çatışmayı mekan boyutu ile ortaya koymaktadır. Romanın ilk sayfalarında Süreyya, yaşadıkları bu konak hayatından müthiş bir bıkkınlık içinde tasvir edilir. Yaz

Bu kadının ön sezileri romanın ilerleyen sahifelerinde doğru çıkacak ve Ömer Behiç'te o çok eleştirdiği ve yıkımına gözlemci olduğu ailelerden birisini kendi eliyle oluşturacaktır. Artık Ömer Behiç de ailesine ve karısına ihanet eden bir aile reisidir.

Kırık Hayatlar romanında Halit Ziya, İstanbul ailesinde meydana gelen çözülme ve parçalanmaları bir geçit resmi halinde okuyucuya sunmaktadır. Siyasal anlamda başgösteren yıkım, toplumun örgütlenmiş en küçük birimi olan aileyi de tehdit etmektedir. Böylesi bir keşmekeş içinde ne kadar direnilirse direnilsin sonunda çürümeye katılmak her zaman ihtimal dahilindedir. Ömer Behiç de o çok kutsadığı aile ocağına bir süre için uzak düşecektir. Ancak Halit Ziya'nın diğer romanlarında şahit olduğu gibi romanın sonunda yıkımdan kurtulan, daha doğrusu kırılan hayatlardan geri kalan unsurlar tekrar hayatıyetlerini sürdüreceklerdir. Bu bir içe kapanıştır. *Aşk-ı Memnu*'da Nihal ve Adnan Bey, *Mai ve Siyah*'da Ahmet Cemil ve annesi nasıl içe, yani kendi ücralarındaki aileye sığınmışlarsa, Ömer Behiç de hainlik ettiği karısına boynu bükük geri dönecektir.

Kısaca gözlemlemeye çalıştığımız kadarıyla Halit Ziya'nın romanlarında idealize edilen aile *çekirdek aile* olarak tabir olunan küçük ailedir. Yazar, ne olursa olsun aileye dışarıdan herhangi bir unsurun karışmasını mazur görmemektedir. *Mai ve Siyah*'ta Vehbi, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter, *Kırık Hayatlar*'da ise Ömer Behiç'in ablası Müdevvet Hanım aileye dışarıdan katılmışlar ve aile saadetinde önemli yaralar açmışlardır. Yine Halit Ziya'nın idealize ettiği aile, büyük ölçüde geleneksel formatlardan kopuk, toplumdaki uzak, Avrupai estet hayatı yaşayan ailedir. "Fert, içinde yaşadığı sosyal çevrenin yarattığı maddi ve manevi ızdıraplardan ancak bu küçük aile "yuva"sında kurtulabilir" (Kerman, 1995 : 184).

Ancak bu dile getirilen ailenin bazı kusurları da bulunmaktadır. Cemil Yener, Halit Ziya'nın romanlarında ortaya konulan ailelerin en büyük kusurunun içlerine girilememiş olmasında yattığına işaret etmektedir. "Bütün romanlarımı, muntazam bir vazife ve çalışma hayatı arasında yazdığını hatıralarından anlıyoruz. (...) *Geceleri okuyup yazmaya, gündüzlerini de vazife hayatına bağlayan bir adamın, hele memuriyeti insanlarla temas*

avlarını geçirdikleri bu ata mirası konak, onun fikrinde “bir taş ocağı”, “Allah’ın kındır”. Bütün yazı Boğaziçi’nin o güzelim yalılarında geçirmek varken bu konağa saplanıp kalmayı bir türlü kendine yediremez. Ancak ailede mutlak otorite babaya söz geçirmek de mümkün görünmez. Süreyya hem konakta bu hiyerarşik yapıdan kurtulmak, hem de gönlünce deniz sefası sürmek için Boğaziçi’nde bir yalıya çıkmanın yollarını arar. Karısı Suad’ın özverili çabaları ile buna muvaffak da olunur. Böylece Suad-Süreyya çifti Boğaziçi’nde bir yalıya taşınırlar. Romanın bundan sonraki kısımları, Suad-Süreyya ve olaya dışarıdan iştirak eden Necip ekseninde gelişir. Ancak, aile içi yasak aşk ilişkilerinin ve derin ruh çözümlerinin ötesinde aileye ilişkin tahlil ve eleştirilere rastlanmaz.

Diğer Servet-i Fünun romancıları Saffeti Ziya ve Hüseyin Cahit’in romanlarında ise aile, romanın akışı içinde oldukça sükunetli bir konumda bulunur. *Salon Köşelerinde* romanında Türk ailesi ile ilgili hiçbir bilgi bulunmazken, Beyoğlu levantenlerinin aile hayatlarına ilişkin bazı değerlendirmelere rastlanılmaktadır.

5.4. Evlilik Kurumu

Önceki sayfalarda açıkladığımız gibi Servet-i Fünun romanlarında aile önemli bir yere sahiptir. Aile kurumunun sağlam temeller üzerine inşa edilebilmesi için de evlilik hayatı bir öneme sahiptir. Bu sebeple Tanzimat sonrası ortaya çıkan ilk Türk romanlarında olduğu gibi Servet-i Fünun romanlarında da evliliğe özel bir yer verilmiştir. Yazarlar, kadın-erkek ilişkilerine hasır ettikleri pasajlarında, toplumumuzda cari olan evlilik tarzlarına yönelttikleri eleştiriden yola çıkarak kendi arzuladıkları ilişkileri temellendirmeye çalışmışlardır. Bu çerçevede *görücü usulü ile evlilik, kızların evlenecekleri eşlerini flört usulü ile bulması anlayışı, aile zoru ile yapılan evlilikler* yazarların eleştiri süzgecinden geçirilen konular arasında yer almıştır.

5.4.1. Geleneksel Evlilik Tarzlarına Yönelik Eleştiriler

Geleneksel tarzda yapılan evlilikler Servet-i Fünun romanlarında derin bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Romancılık kariyeri yanında kadın hareketlerine verdiği destekle de tanınan

Mehmet Rauf'un romanlarında bu konu daha geniş bir yer almıştır. Ancak, Halit Ziya'nın kimi eserlerinde de bu konuya yer verildiği görülmektedir.

Halit Ziya'nın ilk romanlarından olan *Nemide*'de yazar bu eleştirel görüşlerini genç kız kahramanı Nahit'in dilinden okuyucuya aktaracaktır. Genç kız toplumunda geçerli olan evlilik yaşına geldiğinde kendisini nelerin beklediğinin farkında olarak şöyle konuşmaktadır: "Bir gün bana diyecekler ki: "Nahit artık büyüdünüz, sizi evlendirmek lazım". Bu, "Nahit sizi şimdiye kadar besledik, artık yeter" demektir. Evlenmek lazım! Nahit gitmelidir! Ama kimin evine? Nahit kimin karısı olabilir? Nahit kimseyi tanımaz, kimseyi bilmez, kalbinde kimse için bir sevgi duygusu yok. Ne yapacak? Nahit'i görmeye gelirler. Bunlar bir takım kadınlardır ki bir adamın duygularının vekilidirler. Ya beğenecekler, ya beğenmeyecekler. (Genç kızın dudaklarında acı bir gülüş göründü) Benim hayatımı idare edenler, kocam olacak hakkında araştırmalar yapacaklar. Parası var mı? Namuslu mudur? Genç midir? Güzel midir? Bana diyecekler ki: "Size bir koca bulduk. Siz artık onunuz demektir". Ben bu adamı sevebilecek miyim? Bütün hayatımı onun yanında geçirebilecek miyim? Bu işler ufak tefek şeylerdir! Lazım olan şey benim kocaya varmaklığım, evden çıkmaklığımıdır" (Uşaklıgil, 1984 : 81-82).

Görüldüğü gibi yazar, genç kızlar için hayati öneme haiz bu konuda oldukça radikal eleştirilerde bulunmaktadır. Nahit'in evliliğe aşk ve sevgi faktörünü eklemesi, tanımadığı bir kişi ile sırf görücüler aracılığı ile evlenme anlayışına yönelttiği eleştiri, yazarın evlilikle ilgili kanaatlerini yansıtmaktadır. Gerçi Halit Ziya, kendisi de yukarıda eleştirdiği tarzda bir evlilik yaptığını hatıralarında ifade etse de sanırız yazarın asıl düşünceleri romanlarında yansıttığı tarzda bulursa gerektir (Uşaklıgil, 1987 : 300). Yine aynı romanda yazar, genç kızların evlilik hayatına atılmalarının erkeklere görece daha güç olduğuna ilişkin görüşlerini yine Nahit'in ağzından açığa vurmaktadır:

"... Bana kalırsa erkekler için evlenme ikinci derecede bir ehemmiyettir. Amma kadınlar için böyle değil. Kadınlar hayatlarını idare edebilmek için o kadar zayıftırlar ki evlenme onlar için bir ikinci beşik olur. Bir genç kız.. On altı yaşındadır. O zamana kadar oturduğu evin ne ile idare olunduğunu, giydiği elbisenin ne ile meydana geldiğini

öğrenememiştir. Cenab-ı Hak, onun zayıflığı üzerine iki büyük koruma kanadı germiştir. Bir babası, bir anası var. Ama bir genç kız hayatta pek az bir zaman için kıymetli bir kız olarak kalabilir. O bir eş olabilmek için yaratılmıştır. Evlenmek gerekir, ama kime varmalı? Bir genç kız için evlenme ne demektir?” (Uşaklıgil, 1984 : 79-80).

Yazarın bu görüşlerle temellendirmeye çalıştığı evlilik sorunu yine aynı eserde çözüme kavuşturulur. Nahit'in genç kızlık hayallerini süsleyen bu evlilik muamması en azından onun için istenilen tarzda sonuçlanacaktır. O evleneceği erkek olan Nail ile epeyce bir tanışıklıktan ve belli bir flört ilişkisinden sonra evlenecektir. Bu, romanın yazıldığı XIX. yüzyıl şartları için oldukça ilerici bir tutumdur.

Yazar evlilik kurumuna ilişkin eleştirilerine İstanbul'da yazdığı eserlerinde de devam etmiştir. *Mai ve Siyah* romanında Raci'nin karısının hiç tanımadığı bir adama çok erken bir yaşta verilmesi, yine İkbâl'in mesud bir evlilik yapamamasında bu evliliğe aracılık yapan kişilerin olumsuz fonksiyonlarına ilişkin satır aralarında eleştirilere rastlanır. Temel olay örgüsü, yasak bir aşk ilişkisine dayanan *Aşk-ı Memnu* romanında da evlilik kurumu tartışmanın odağında yer alır. Burada da yazar oluşturulacak aileler için her iki tarafın da denkliliğinin aranması gerektiği kanaatindedir. Bir de iyi aile kızlarının evlilik için seçilmesine özel bir vurguda bulunmaktadır. Nitekim, İstanbul hayatında düşkün bir mevkie haiz olan Firdevs Hanım'ın kızı Bihter'le evlenen Adnan Bey bu kuralı hiçe saymanın vebalini ağır ödeyecektir. Yazar bu düşüncelerini Bihter'in ağzından şöyle ifade edecektir:

“... Gidip şimdi kocasına diyecekti ki: “Bilmiyor musunuz? Ben size layık değilim, ben sefil bir mahlukum, Firdevs hanımın kızıyım. Bırakınız beni gideyim annemin yanına, ben yalnız oraya layıkım. Lakin siz de düşünmeli değil miydiniz? Niçin gidip bir Firdevs hanımın kızını almak istediniz?...” (Uşaklıgil, 1939 : 216).

Yazar, *Aşk-ı Memnu*'da toplumda geçerli olan evlilik anlayışlarına toplumsal bir eleştiri de getirmektedir. Geleneksel yapının engel olduğu kadın-erkek yakınlaşması, birbiriyle evlenmek isteyenler arasında aracı faktörlerin devreye girmesini zorunlu kılmaktadır.

Yazar böylesi bir evlilik olayını Nihal'in gözünden kıyasıyla eleştirecektir. Batılı mürebbiyeler elinde yetişmiş Nihal için "görücü usulü" ve aracı kadınların yardımı ile evlenmektense hiç evlenmemek daha evladır. Yazar bu devir yaygın evlenme tarzlarından olan bu yöntemi şöyle veriyor romanda:

"Bütün gelin olacak kızlarla evlendirilecek gençlerin bir hayır işleri perisi olan bu kadına daima koynunda birkaç resimle, bir kaç pusula ile tesadüf olunurdu. Anneler onu تنها odalara çekerler, uzun uzun konuşurlar, genç kızlar elini öperlerdi. Her kıza koca bulan bu kadın, yalnız kendisine bir tane bulamamış idi. Menşesine hatıralar erişemeyen bir zamandan beri dul idi, ihtimal dul olarak doğmuş idi. Birgün genç kıza olmayacak bir sebeple bu kadının refakatinde Kalpakçılarbaşı'na göndermişlerdi. Orada hiçbir şey almayarak dükkan dükkan gezilmiş idi; fakat her dükkana uğrandıkça onlarla beraber bir müşteri daha oraya uğruyor, o da dükkannın başka bir köşesinde, hep onlara, hayır yalnız ona bakarak, bir pazarlığa tutuşuyordu. Genç kız bu Kalpakçılarbaşı seferinin hikmetini derhal anlamış idi. Ondan sonra birgün annesi ona yakasında Erkânıharb nişanesile bir zabıt resmi gösterince artık hiç şüpheye imkan kalmamış idi" (Uşaklıgil, 1939 . 252).

Birbirini hiç görmeden bir meta gibi bir kızın İstanbul'un orasında burasında gezdirilerek evleneceği erkeğe gösterilmesi Nihal için katlanılamaz bir evlilik tarzıdır. Bu sebeple, o bu evlilik tarzından duyduğu tiksinti ile şöyle düşünecektir: "Onu ne görücüler görecekti, ne de ihtiyar bir kadınla Kalpakçılarbaşı'na gönderilecekti. O, böyle evde, kendi evinde, kendi odasında, yalnız kendi kendisine, dünyada tek başına oturacaktı" (Uşaklıgil, 1939 : 257). Anlaşılan bu tarz bir evlilik Halit Ziya'nın pek hoşuna gitmemektedir.

Halit Ziya'nın aile konusunu en detaylı bir biçimde projektör altına yatırdığı eseri *Kırık Hayatlar* romanında da evlilik kurumuna ilişkin eleştirileri bulunmaktadır. Yazar, bu eserinde bir çok aile felaketlerine sebep olarak yanlış evlilikleri göstermektedir. Daha henüz çocuk yaşta iki kişiyi sırf aile zoruyla evlendirmek olsa olsa bir yıkım doğurur yazara göre:

“ Ah! Bu yolda evlenmeler toplum hayatı için ne korkunç, ne tehlikeli bir hastalıktır. Sonra bunun umursamaz, masum duygularla yayıldığına insan şaşar. Sünnet edilir, okula başlatılır gibi “mürüvvet görmek için”, bu mürüvvet sözcüğünün çevresinde kurulan evlenmelerin nasıl yapıldığına dikkat edilse insan gene şaşar.

Mürüvvet!.. Bilseler bu “mürüvvet” sözcüğünün altında ne cinayetler saklıdır, titrerlerdi. Çocuk okuldan çıkar çıkmaz, üstelik (kimi zaman daha) çıkmadan, biraz bıyıkları terliyor görünse çevresi telaşa düşer. Yetiştii, büyüdü; artık yavrularını okşama zamanı geldi” denir, bu çocuktan bir koca, bir baba yapmak isterler.

İyi ama ondan önce yapılacak bir şey var: Her şeyden önce onu bir adam yapınız. Bugün evlendirme tellallığıyla mahalleden mahalleye, kapıdan kapıya sürten kadınların ellerinde küçük tezkereleriyle resimler toplanılsa bu “mürüvvetleri görülecek” zavallılardan ne tuhaf, ne garip; tuhafılığıyla garipliğiyle birlikte toplum için ne acı, ne korkunç bir derleme meydana gelir...

Hemen, her zaman bıyıkları yeni terlemiş çocuklar, kimisi okuldan yeni çıkmış, İstanbul’da yerleşmek için kendisine bir koruyucu arıyor; kimisi filan Nazırlığın filan kaleminde memur adayı; birisinin annesi öldükten sonra babası evlenmiş, oğlunu defedecek bir yer arıyor; başka birinin gözü açılmasın amacıyla bir an önce başı bağlanmak isteniyor...” (Uşaklıgil, 1989 : 111-112).

Mürüvvet görmek adına yapılan bu evliliklerin acı neticelerini roman boyunca gözler önüne serer Halit Ziya.

Mehmet Rauf’un kimi romanlarında da ailenin teşekkülünü sağlayan evlenme önemli bir yer tutmaktadır. Onun bakış açısı da tıpkı Halit Ziya’nın sahip olduğu eleştirel bir noktada odaklaşmaktadır. Ona göre memlekette evlilik kurumuna gereken önem verilmemekte, bu ise başta kadınlar olmak üzere tüm aile bireyleri üzerinde ağır sonuçlar doğurmaktadır. Mehmet Rauf’un evlilik meselesini en fazla tartıştığı romanı *Genç Kız Kalbi*’dir. Yazar bu eserinde, genç roman kahramanı Pervin’in kaleminden güncesine

yansıttığı eleştirileri okuyucuya sunar. Pervin, yetişme şartları ve hayalleri ile içinde yaşadığı toplumdan büyük ölçüde kopmuş bir genç kızdır. Toplumda hakim olan evlenme usulleri de Pervin'in canını fena halde sıkılmaktadır. Çocukluk ve genç kızlık devresini geçirdiği İzmir'de onun duygularını tatmin edecek, aşık olabileceği bir eş bulmak güçtür. Bu sebeple kalkıp İstanbul'a amcasının yanına gelir. Burada aradığı şeyi bulabileceğini ummaktadır:

"... İşte bunun içindir ki beni anlayacak ve bana layık bir zevci ancak burada, İstanbul'da bulacağımı zannediyorum. Çünkü aşkı benim anladığım kadar ciddi telakki eden her kalp gibi bu adam her yerde bulunması o kadar kolay olmayan bir tılsımdır. Ben ne kadar müşâk-ı garam isem, o kadar da müşkülpeşend ve mağrur bir kıyım. Halbuki bu muhitte insan ne kadar az müşkülpeşend olursa olsun sevicecek ve rabt-ı hayat edilecek bir erkek bulmak o kadar güç, o kadar güç ki.. Bir kere benim ayarımda, yani kendi kıymetini taktir eden bütün kazların da lanetle reddedecekleri bedihi olan o *görücü maskaralığını* bir tarafa atalım. Bizim bu hayatımızda benim gibi bir genç kız kendisine layık bir refik-i hayat-ı nasıl ve nerede intihab edebilir? Göksu'larda, Fenerbahçe'lerde mi? *Sevmek için en evvel lazım olan şey, ruhların mukarenetidir; bu ise ne görücülerin ne kadar mücerreb, ne kadar müdekkik olursa olsun delaletleriyle, ne de karşıdan sersemlikle belki hoşça bulunan bir erkekle yapılan muaşaka ile kâbildir. Bunun için uzun mükalemeler, müşafeheler, arız ve amik tet'kikler lazımdır. Doğrusu hayatım ve kalbim, şebabım indinde o kadar kıymetli bir hazinedir ki bunu öyle rasıgele, rüzgarın keyfine sarf ve helak edemem*" (Rauf, 1925 : 13-14).

Görüldüğü gibi Pervin tipi ile Mehmet Rauf, toplumda hakim olan yaygın evlenme tarzına başkaldırmakta, bu tarz evlilik ilişkilerinden duyduğu nefreti açıkça dile getirmektedir. Aslına bakılırsa *Genç Kız Kalbi* romanı baştan sona bu konuya eğilen pasajlara doludur. Yazar bu konuya ilişkin görüşlerini yine roman kahramanı Pervin'in ağzından aktarmayı sürdürür. Görücü usulü evliliklerin sakatlıklarını deşifre etmeye şu satırlarla devam eder:

“Bu itinalı terbiye ile büyüdük, gelinlik bir kız olduk, o zaman zevç olarak bize kimi verirler? Ekseriyetle görücü denilen usul ile, yani başkasının fikir ve muhakemesiyle, başkasının gözleriyle bizi beğenmeye kâfi bir ihtiyat olarak telakki edecek kadar hakkında fikri az bir delikanlıyla... Hemen her izdivaç bizde ekseriyetle kizb ve hile ile yapıldığı ve beş on gün geçer geçmez iki taraftan şikayet işitildiği malum iken, hâlâ, hâlâ babalarımız bu hayatın en mühim meselelerini âdetlerimize teb'an gafletle, körü körüne icra ederler. Mesela damatlarını bize göstermedikleri gibi, kendileri de olsa olsa iki üç defa, o da belki tesadüfen görmüş tanımışlar; gariptir ki ölünceye kadar beraber yaşayacak bu adamlar, bu mühim işe başkalarının delaletiyle, başkalarının tavassutu ile girişirler. Sora mesela, bir kayınpeder damadını düğünden sonra görüp hiçbir şey benzemediğini artık hata gayrikabil-i ta'mir olduktan sonra anlar ve teslim eder. Mesela, evimizi kiraya vereceğimiz zaman meraklı olanlarımız bizzat teşebbüs eder, gider, kiracıları görür, konuşur da sonra muazzez, kıymetli evladını kocaya vereceği zaman ekseriyetle yalan olduğu bedihi olan başkalarının şahadeti, başkalarının tahkikatı, başkalarının delaleti ile kani olur” (Rauf, 1925 : 34-35).

Pervin işte hep bu korkular içinde yaşamaktadır. Acaba o da, ülkesinin bütün genç kızları gibi, tanımadığı, bilmediği, sevmediği, sevemeyeceği, adi, hiç bir özelliği olmayan bir koca yanında çürüyüp gidecek miydi? Bu konuda Pervin hiç iyimser değildir. Yaşadığı olaylar, şahit olduğu mutsuz evlilikler onu karamsarlığa sürüklemeye yetecektir. Bu tarzın toplum hayatında sürüp gitmesinden gelenekleri sorumlu tuttuğu gibi bu geleneklere körü körüne bağlı kalan anne ve babalar da onun eleştirilerinden nasibini almaktadır. Pervin, bu geleneksel yapıya teslim olan ebeveyni, ilkel kabilelerin Tanrılarına kurban olarak feda edilen genç kız ana-babaları ile aynı çizgide görür. Nasıl onlar bir katı tevekkülle olup bitenleri seyrediyorlarsa, bugünkü ana babalar da bu “*menhus adetin pençesinde*” kendi kızlarını bile bile feda ve kurban etmektedirler. Oysaki ana babalara bu konuda çok çetin vazifeler düşmektedir:

“Bir genç kız, hayatını teşrik ve teslim edeceği erkeği tanımalı, bilmeli, sevmeli... Hiç olmazsa, izdivaçta yalnız servet gibi, namus gibi zevahir değil, hayatın esasını teşkil eden ahlak ve temayülât nazar-ı dikkate alınmalı. İzdivaca layık olduğu ehemmiyet verilmeli,

tarafeyn birbiri hakkında bugünkü gibi ihmal ile değil, bir dikkat-i mütabassirane ile tahkikatta bulunmalı; analar, babalar gözlerini açarak bu tahkikatı bizzat idare etmeli, şimdiye kadar olduğu gibi yalancı şahitlere, esassız rivayetlere itimat edilmemelidir...” (Rauf, 1925 : 79).

Oysaki anne babalar bırakın bu incelikli tutumu benimsemeyi, kızlarının kendilerinin bulduğu kocayı kabul etmemesi hakkını bile onlara tanımamaktadırlar. Böylesi bir karşı çıkış içinde olan bir kızın ailesi nezdinde düşeceği konumu Pervin şöyle dile getirecektir: “Bugün bu verdiğiniz kocayı kabul etmesem, bu hayata isyan etsem, mes’ud olmak için kendim hayatımı deruhte etsem, her insanın mes’ud olmak hak-ı ihtiyarını kullansa... O zaman “*namussuz kız. bizi rezil etti*” derler, halbuki siz beni belki ebediyen bedbaht ve sefil edeceksiniz...

Hakikat şu ki, herşeyde olduğu gibi, terbiye ve izdivaçta da körü körüne, gaflet ve zulmet içinde, düşünmeden, sersemeler gibi bişuurane hareket ediyoruz ve böylece bize teslim edilmiş olan bu hayatları israf ve isyan ediyoruz... Her şeyimiz gibi hayatımızın en mühim mes’elesini olan izdivaç da yalnız tevekküle idare olunur ve yalnız tesadüfün keyfine muallak kalır” (Rauf, 1925 : 81).

Pervin güncesinde ele aldığı genç kızların evlilik meselesi ile ilgili son bir değerlendirmede daha bulunmaktadır. Burada da Pervin, erkeklerin evlilik konusunda kadınlardan daha avantajlı olduklarını; karısından memnun olmazsa onu boşama veyahut bir başka kadın alma gibi imtiyazları bulunduğunu belirtmektedir. Oysaki kocasını sevmeyen, onunla yaşamaktansa ölmeyi yeğleyen kadın için hiçbir çıkış yolu bulunmamaktadır. Bu durumda olan bir kadın ya bu zulüm ve ihanet içinde sürünerek çürüyüp gidecek ya da daha kötü bir ihtimalle fuhuş batağına saplanarak tümünden helak olacaktır (Rauf, 1925 : 78).

Mehmet Rauf’un başka romanlarında da evlilik konusu tartışma zeminine çekilirse de hiçbirisi *Genç Kız Kalbi* romanında ortaya koyduğu boyutlara ulaşmamıştır. Yazar, *Eylül* romanında Hacer ve Fatin evliliğinin baba zoruyla yapılmış olmasından kaynaklanan bir

uyumsuzluğa işaret eder (Rauf, 1993 : 41). Yine, *Böğürtlen* romanında da kadının evleneceği erkeği tanıyarak evlenmesi, yani flört meselesi gündeme getirilmektedir. Romanda kendisine evlilik teklifi gelen Müjgan: “Daha ne o beni, ben onu tanımıyoruz. Böyle tanımadan, tanışmadan izdivaç nasıl olur? Ben böylesini bilmem” (Rauf, 1926 : 73) diye tepkisini ortaya koyacaktır. Yine Rauf’un bir başka romanı *Son Yıldız* ‘da evliliğin sona erdirilmesi olan boşanma konusunda da çarpıcı görüşlere yer verilmektedir. Halit Ziya’nın *Kırık Hayatlar* romanında ele aldığı gibi *Son Yıldız* romanında da yaşanan devrin boşanma anlayışı tenkit edilmektedir. Romanın kadın kahramanı Perran kendisine aile içinde saygın bir statü kazandırmayan kocasına boşanma kozunu kullanmak ister. Kocasını da bu hakkın sadece erkeğe tanınmış bir hak olduğu kanaatinde (Rauf, 1927 : 505).

Görüldüğü gibi Servet-i Fünun romanları nasıl ki topluma yeni bir kadın tipi takdim etmişlerse, toplumsal yapının önemli bir kurumu olan evlenme ile ilgili olarak da yeni teklif ve görüşler getirmişler, toplumda cari olan geleneksel evlenme usullerini de kıyasıya tartışmışlar, bunların aile hayatında oluşturduğu yaraları enine boyuna gözler önüne sermişlerdir. Yapılan bu tartışmaların, evlilik kurumunun değişmesinde önemli fonksiyonları olduğu muhakkaktır.

5.4.2. Evliliğe İnançsızlık

Servet-i Fünun romanlarında aile ve evlilik kurumu önemli bir yer tutmaktadır. Ancak yer yer bu kuruma inançsızlıklarını izhar eden roman kişileri ile de karşılaşmaktadır. Bu roman kişileri daha çok Batılı hayatı serbest cinsellik ve dejenere bir hayat olarak algılayan tiplerdir. Bu sebeple onların düzenli, namuslu bir aile yuvasına bağlanmaları, benimsemiş oldukları yaşama tarzı ile çekişmektedir. Onlar için hayat sonuna kadar haz almak için vardır.

Bu roman kişilerinin ilki Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* romanındaki Behlül’dür. Behlül için hayat uzun bir eğlenceden ibarettir. Bu eğlencenin önemli bir boyutunu da kadınlar

oluşturmaktadır. Sık sık devam ettiği Beyoğlu kahvelerinde düşüp kalktığı yabancı kadınların yanında, o devir İstanbul hayatında varlıkları inkar edilemeyen düşkün kadınlar da onun ilgi alanı dahilindedir. Hiçbir ahlaki endişeye sahip olmaması sebebiyle ekmeğini yediği, evinde kaldığı amcası Adnan Bey'in karısı bile onun cinsel arzularına açık bir hedef konumundadır. Böylesi dejenere ve kozmopolit bir hayat anlayışı olan bu adam için evlilik gerçekten katlanılabilir şey değildir. Bir gün Firdevs Hanım kendisine evlilikten söz açtığı zaman Behlül'ün gösterdiği tepki, bu adamın bu kuruma olan inançsızlığını belgeleyen ifadelerle doludur. Kendisine sunulan teklif karşısında büyük bir şaşkınlık geçiren Behlül şu değerlendirmeyi yapar:

“Bence izdivaç üç sebeple yapılır: Ya ikide birde nezleye uğrarsınız, ihlamurunuzla hatminizi içirecek, arkanıza kızgın pamuk sokacak birisine muhtaç olursunuz; ya çoraplarınızı delerseniz evde örecek bir kadın buldurmak istersiniz; yahut iki senede bir def'a daha baba olmağa heves edersiniz, sizin küçük damat bey gibi. Ben tabibin tavsiyesiyle üzerimde kırmızı mühür mumu taşıyalıdan beri nezleden kurtuldum. Size de tavsiye ederim, anlaşılın tabiblerin nezleye karşı bundan daha nafiz bir ilaçları yok. Delinip de örülmüş çoraplar hakkında galebe çalınamaz bir nefret taşırım. Çocuklara gelince, başkalarının çocukları için çıldırırım, fakat küçük Behlül'lere şimdiden husumet ediyorum” (Uşaklıgil, 1939 . 346).

Halit Ziya'nın bir başka romanı *Kırık Hayatlar*'da da Behlül benzeri bir roman kişisi ile karşılaşmaktadır. O da tıpkı Behlül gibi tam anlamıyla serbest bir hayat sürmektedir. Onun için de kadınlarla olan ilişkiler tensel haz ile sınırlıdır. İlişkide bulunduğu kadınlar da az çok onunla aynı tiyette olan düşkün kadınlardır. Yine böylesi bir ilişki sürdürürken, ilişkide bulunduğu kadının kendisi için çıldırdığını arkadaşı Ömer Behiç'e söylediği zaman, arkadaşı herhalde artık onunla evleneceğini düşündüğünü söyleyince Bekir Servet buna gülerek karşılık verir. Ona göre evlenecek olan adamın biraz miskin ve budala olması lazım gelmektedir. Ancak Bekir Servet, Behlül'den bazı yönlerde ayrılmaktadır. Bir kere o evlilik kurumuna Behlül gibi karşı değildir. Ancak kendisini evlilik hayatına layık bulmamakta, sürdürdüğü dejenere hayatı bırakmamaktan dolayı da evliliğe sıcak bakmamaktadır. Bu görüşlerini şöyle açıklar Bekir Servet:

“Evlenmek, elbette pek iyi bir şey; toplumun önemli bir kuralı, insan varlığının temeli; ama bir bölüm erkeklerle kadınlar için hiç öyle değil. Bugün bir Bekir Servet’ten bir Ömer Behiç yapabilir misin? Azizim, bana kahvelerin tütün dumanlarıyla dolu havası, Beyoğlu caddesinin kadın kokusu ile akan çağlayanı, bir gazino köşesinde alınmış dört (kadeh) rakıdan sonra bulutlu gözlerle, bulutlu bir beyinle gece gezintileri gerekli...” (Uşaklıgil: 1989 : 113).

Evliliğe olan inançsızlık açısından benzer düşüncelere sahip roman kişileri Mehmet Rauf’un romanlarında da karşımıza çıkmaktadır. O’nun *Eylül*, *Karanfil* ve *Yasemin*, *Böğürtlen* romanlarında bu tip roman bireylerine tanık oluruz. *Eylül* romanında Necip’e göre “evlenmek ölmekle” eş anlamlıdır (Rauf, 1993 : 43). *Karanfil* ve *Yasemin* romanında da Samim, Behlül benzeri bir yapı arzeder. Samim, bırakın evlenmeyi evli kadınları bile baştan çıkmaktan çekinmeyecek derecede hedonist bir zevk adamıdır. Ona göre de evlilik, kadınların toplumsal hayata katılmalarından sonra iyice beyhudeleşmiştir: “*Hanımefendi dedi, evlenmek eski kadınsız hayatta elim bir mecburiyetle belki ihtiyar edilecek bir delilik idi... Halbuki bugün, bu kadar latif hanımların arasında yaşamak varken, tek bir tanesine bağlanıp onunla kanaat etmek nasıl mümkün olur?...?*” (Rauf, 1340 . 80).

Yazarın *Böğürtlen* isimli romanında da evlilikle arası iyi olmayan kadın ve erkek roman kişileri tanıtılır. Bunlardan birisi olan Nihat için kadınlar, ancak tinsel haz açısından ele alınacak yaratıklardır: “Benim bütün kadınlarla, bilhassa böyleleriyle irtibatım ancak bir cild hatrasından ibarettir. Bu hatıra hiçbir vakit daha içeri işlememiş ve işlemeyecektir. Yani, eğer hoşuna giderse, istediğin kadar senin olsun. Şekure’ye gelince, o bu hususta benden daha keskindir. Bana gösterdiği alaka diğerlerinden fazla görünüyorsa da hiç şüphe etmem ki onun da cildinden işleyip kalbine kadar yetişmemiştir” (Rauf, 1926 : 29).

Yazarların eserlerine serpiştirdikleri bu tiplerin evlilik kurumuna olan ilgiyi azaltacakları ve toplumsal hayatta yansımalarının olabileceği göz önünde tutulursa bu bireylerin aile yapısını bozma açısından önemli fonksiyonları olabileceği düşünülebilir.

5.4.3. Yabancılarla Aşk ve Evlilik

Servet-i Fünun romanlarında Batılı kadın daha çok İstanbul'un kozmopolit hayatın yaşandığı mekanlarda karşımıza çıkar. Bu mekanlara sıkça giden o devir Türk erkekleri için bu kadınlarla teşrik-i mesaide bulunmak, onlarla beraber olmak epeyce alafranga bir tutum olarak algılanmaktadır. Tanzimat romanının erkek roman kahramanlarının evlilik dışı aşk ilişkileri, hemen bütünüyle bu tip yabancı yahut levanten kadınlar vasıtasıyla yapılmaktadır. Servet-i Fünun romanında da bu kadınların Türk erkeği nezdindeki önemi artarak sürmüştür. Daha önce ifade edildiği gibi bir çok roman kahramanı, şuursuzca bu kadınların peşi sıra gitmektedirler. *Mai ve Siyah* romanında, bu kadınların Beyoğlu kahvelerinde icra ettikleri sanatları ironik bir biçimde ele alınmaktadır. Yine bu romanın alafranga-züppe kişisi Raci'nin sırf Batılı diye iri yarı bir Alman kadının yanında nasıl alçaldığı ve onun aşağılamalarına nasıl uysallıkla baş eğdiği, bu batakhanelerdeki kadınlarla sürdürdüğü dejenere ilişkiler sonucu nasıl hayatını tükettiği detaylı bir biçimde anlatılmaktadır (Uşaklıgil, 1942 : 137).

Yine Halit Ziya'nın bir başka romanı *Aşk-ı Memnu*'nun playboy alafrangası Behlül'ün kadın listesinde de birçok Batılı kadın bulunmaktadır. Yazar, Behlül'ün ilişkide bulunduğu bu kadınlardan özellikle birisi olan Kette'den detaylı bir şekilde bahseder (Uşaklıgil, 1939 : 335). Halit Ziya'nın son romanı *Nesl-i Ahir*'de yabancılarla aşk ve evlilik ilişkisi oluşturan roman kişilerini yaşatır. Paris'e müzik eğitimi almak için giden İrfan orada tanıdığı Janet'i İstanbul'a da getirir. Onunla birlikte yaşarlar (Uşaklıgil, 1990 : 160). Yine aynı romanda Batılı mürebbiyeler elinde büyütülmüş Mücella isimli Türk kızı da Avrupa'da bir Rus prensi ile evlenecektir (Uşaklıgil, 1990 : 262).

Ancak tüm bu ilişkiler gelip geçicidir. Fakat yazarın bizlere tanıttığı Muzaffer-Klara çifti bunun dışında yer almaktadır. Muzaffer, Almanya'da eğitimini sürdürürken bu kadınla evlenmiştir. İkisi de bu evlilikten son derece memnundurlar. Ancak gerek Muzaffer ve gerekse arkadaşı Süleyman Nüzhet kural olarak böylesi evliliklere taraftar değildir:

“ O, kural olarak, milletlerarası evlenmelerin yanlısı değildi. Her iki kişi (kadın ve erkek) duygu ve düşünce bakımından birbirlerine karşı ne kadar hoşgörölüğe hazır olurlarsa olsunlar, başka başka soylara ve ögelere bağlı bir karı-kocanın hayatında, o bin türlü çözümlenmesi imkansız hiçbirde, küçük küçük sorunlarda, olaylarda önceden görölüp de giderilmek yolu bulunmayan anlaşmazlıklarda öyle çatışmaların olması kaçınılmazdı ki önceden düşünüp taşınmadan çok, geçici bir sevda ile başlayan böyle evlenmelerde hayat sürekli bir didişmeden başka bir şey olamazdı, bu zorunluydu” (Uşaklıgil, 1990 : 307).

Kendisi bir Almanla mutlu bir evlilik hayatı yaşayan Muzaffer de onun bu çekincesine katılmaktadır. Ona göre de çoklukla erkekleri kendi milli hayatlarından vazgeçerek, eğitim, ahlak yönlerinden farklılık arzeden bu kadınlarla evlenerek, ülkelerin genç kızlarına haksızlık etmektedirler. Ancak her ikisi de kuraldışı örneklerin de olabileceğini kabul etmektedirler. Muzaffer bu kuraldışı evliliklere kendi evliliğini örnek gösterecektir (Uşaklıgil, 1990 : 308).

Mehmet Rauf'un romanlarında da yabancı kadınlara ilgi duyan, onlara aşık olan roman kişileri ile karşılaşmaktadır. Yazar'ın ilk romanlarından *Ferdayı Garam* 'da Macid'in “İtalyan bir dilbere mecnunane bir aşk ile vurgun” olduğu ifade edilirse de bu ilişkinin ilerlemesi mümkün olmaz (Rauf, 1329 : 49). Yine yazarın *Bir Aşkın Tarihi* adlı romanında da Türk kızları ile ilişki sürdürmeyi bayağılık olarak gören Cemil şöyle konuşur: “Benim paşa kızlarıyla işim yok... Öyle müteazzim boş, manasız kızlarla... Ben Molen Rouj şantözleri, Paris kokanalarını isterim” (Rauf, 1331 : 16). Rauf'un son romanı *Halas*'da genç roman kahramanı Nihat, Beatrice adlı bir İngiliz kızına ilgi duymaktadır. Ancak İstiklal Savaşı'nın yaşandığı bir ortam romanda tasvir edilmesi sebebi ile Beatrice - Nihat aşkı daha fazla ilerleyememiştir. Bir vatansever olan Nihat, Beatrice'nin kendisine yönelttiği evlenme teklifine ülkede yaşanan şartlar sebebiyle olumlu cevap vermez. Yine Nihat, İngiliz işgalinin yaşandığı bu günlerde bir yabancı, üstelik bir İngiliz'le yapılacak evliliğin sakıncalarına da işaret etmekten kendisini alamaz: “Mis... Görüyorsunuz ki bir ırktan olmayanlar ne kadar derin aşklarla bağlansalar, gene birbirlerine hulul etmeleri kabil değildir. Ne olsa biri ötekine, öteki buna, mensubu olduğu milleti için sui muamele etmeye meyyal bulunur” (Rauf, 1929 : 144).

Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanında da Batılı bir kadına duyulan aşk romanının temel olay örgüsü arasında önemli bir yer tutmaktadır. İstanbul yüksek sosyetesini ve kozmopolit mekanların değişmez müdavimi olan Şekip, Pera Palas ve bir Ermeni hanımın evinde gördüğü Lidya isimli İngiliz kızına aşık olur. Bu kızla sürdürdükleri ilişkiler sonucu kız da kendisine aşık etmeyi başaran Şekip, sonunda kıza evlilik teklif etmeye varan bir çizgide ilişkiyi iyice öteye götürmüştür. Ancak Şekip, kendini bir İngiliz kızına bir türlü layık göremez. Çeşitli çekinceleri vardır Şekip'in. "Türkler işte böyledir canım, daire-i hususiyetimize kabul etmeğe gelmez ki" şeklindeki serzenişleri duyar gibidir Şekip. Kısacası ruhunda barındırdığı aşağılık duygusu onu bir türlü rahat bırakmaz. Genç kız'ın kendisini Londra'ya davet etmesine karşı da ülkede hüküm süren istibdat rejimini bahane eder (Ziya, 1328 : 217).

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında ise bir Rum kızına aşık olan Nezhîh'in aşkı konu edilmektedir. İlk başlarda Fransız zannedilen bu kızın, Diyarbakır namında bir Rum ailesine mensup olduğu öğrenilir. Bu da genç delikanlıların arzusunu azaltmaz. Başta Tepebaşı Bahçesi olmak üzere, İstanbul'un çeşitli eğlence mekanlarında bir kovalamaca başlamıştır. Nezhîh'in ısrarlı takipleri Ada tiyatrosunda netice verecektir! İzmir, tiyatro esnasında kendisini rahatsız eden Nezhîh'e "sus be" diyecektir. Nezhîh bu ibareden neler neler çıkaracaktır. Halbuki kızlar bu budala delikanlı ile dalga geçmektedirler. Nezhîh de ıvık Şekip gibi kendisini bir türlü bu kızlara layık değerinde bulmamaktadır. Kah Fransızca konuşmaması sebebiyle, kah maddi yetersizliği ile sürekli bir aşağılık duygusu içindedir. Kendisini bu kızlar nezdinde küçük gören bu genç mektepli şöyle düşünür:

"Aciz bir mektepli iken, kızları görmek için, aralarında büyük bir açıklık bir uçurum olduğunu farketmeden her gün Tepebaşı'na devama başlamış, orada parasız kalmış. Ada'ya gitmiş, yine parasız kalmış idi. Bu, sonra hikaye etmeye, muhatabını güldürmeye yarayacak bir vak'a idi. Fakat hakikat-i halde ona düşer olan için bahs-i şeref bir hal değildi. O yorgunluklar, içki içmeler, terler içinde yokuştan tırmanmalar, Ada'da güneşlerde gzmeler, hem de bir hiç için, geçici mevhum bir tebessüm, bir iltifat için. Ya ciddi bir temayül görse neler yapacaktı? Halbuki ayrı bir muhit içinde tevellüdünün

netice-i zaruriyesi olarak, kalbindeki bütün bu istidatlara karşı onlardan mahrum kalacaktı. Bu hiss-i mahrumiyet, hissi acz, bir kaç kere Nezih'in şebâl-i hayalini kırmıştı. Ada'da, Beyoğlu'nda, yüksek eğlence âlemlerinde dolaşmak için o kadar şeylere ihtiyacı vardı ki bunu görmeden onlara uzanmak, daima muvaffak olmaya çalışarak, fakat daima muvaffak olamayarak geriden bakmak az bayağılık değildi" (Cahit, 1317 : 196-197).

Neticede Nezih de peşinden koştuğu, yer yer komik durumlara düştüğü bu maceradan mağlubiyetle ayrılır. Yazarı Hüseyin Cahid'in anlarında ifade ettiğine göre Nezih yazarın ta kendisidir (Yalçın, 1975 : 125). *Hayal İçinde* romanında ortaya konulan ilişkiler ağı, o devir genç mekteplilerinin hayal dünyasının boyutlarını kavramamıza yardım edeceği gibi, Batılı değerlerin toplumun dinamik gövdesinde nasıl derinden etkili olmaya başladığını da anlamamızda yardımcı oluyor. Kendi toplumuna yabancılaşma, özgül değerlerinden arınma ve kendi öz güvenini kaybederek Batılı formlara bulabildikleri her yerde sarılma, - bu bir Rum kızı da olabilir- bu devir gençliğinin temel açmazları olarak ele alınabilir.

Görüldüğü gibi toplumumuzda yaşanan medeniyet dönüşümü, Batılı olan tüm unsurlara ilişkin kanaatların değişmesine sebep olduğu gibi Batılı kadınların da Türk erkekleri nezdinde değerlerinin artmasına sebep olmuştur. Türk erkeklerinin Batılı kadınlara duydukları ilginin asıl sebebi, bu kadınlar vasıtasıyla Batı medeniyetine çarçabuk ulaşabilmektir. Bilindiği gibi Osmanlı reform çağı olan 1830'lardan itibaren Türk erkeğinde hızlı bir değişim yaşanmaktadır. Başta Padişahlar olmak üzere Devlet'in yönetici tabakası bu değişimde motor vazifesi görmektedir. Ancak, tüm çabalara rağmen Türk kadını II. Meşrutiyet yıllarına kadar geleneksel özelliğini belli ölçülerde muhafaza etmeye muvaffak olmuştur. Hal böyle olunca Batı medeniyetinin nimetlerinden istifade etmede acelesi olan Türk erkekleri önünde değişime ayak uyduramayan kadın problem teşkil etmiştir. Böylece, 1830'lardan itibaren bir kısım Türk erkeklerinde yabancı kadınlarla evlenmek, bir büyük arzu olarak ortaya çıkmıştır. Bunun çarpıcı bir örneğini Tuncer Baykara'dan aktaralım:

Batılı kadınlar karşısındaki tutumları ile tanınan Kıbrıslı Mehmet Emin Paşa, Sadrazamlık görevine gelmeden önce bir süre için Fransız Harb Okulunda staj yapmıştır. Bu sırada

Türklerin bulunduğu birliği ziyaret eden Fransa Kralı Louis Philippe, Türklerin ilerleme konusundaki çabalarını takdir ettiğini, gerekirse Türklere teknik adam, öğretmen vs. gönderebileceğini söyler. Daha sonra İstanbul'a dönen Mehmet Emin Paşa cevabi nutkunda şöyle der: "Majeste, göndermek istedikleriniz hiç işe yaramaz; bu adamlar bizi sıkırlar. Hem Fransa'dan, hem de Avrupa medeniyetinden bizi tiksindirirler. Majesteleri, onların yerine bize birkaç bin güzel espirili ve neşeli yosma gönderecek olursa, onlar bizi daha kesin olarak medenileştirecektir" (Baykara, 1993 : 209). Görüldüğü gibi Türk erkeklerinin medeniyeti kolay yoldan alma kaygusunun sakat bir görünümü olarak Batılı kadınlara ilgi artmıştır. Servet-i Fünun romanlarında tanık olduğumuz yabancı kadınlara gösterilen ilgi meselesine bu zaviyeden de bakılabilir.

5.4.4. Evlilik Dışı Aşk ve Cinsellik

Türk romanının doğuş devresinden itibaren aşk konusu en çok ele alınan roman temasıdır. Romancılarımız güçlü bir nesir geleneğinden gelen edebiyat anlayışımız içine roman türünü kolaylıkla adapte edememişlerdir. Bu sebeple ilk yazdıkları romanlarda daha çok didaktik özellikler ağır basmakta, belli tezler ileriye sürmektedir. Yine bu çerçeveden olarak aşk konusu da romancılarımızın istedikleri romantizmi yakalamalarında bir aracı olarak ele alınmıştır. Ancak bu romanlarda ele alınan aşk tarzı geleneksel nesirde sıkça karşılaşılan aşk hikayelerinden farklılıklar taşımaktadır. Bu devirden itibaren romanlarda işlenen aşk temaları da, bu türün geldiği Batı normları ile uyumluluk içinde geliştirilecektir. Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Hüsn-ü Aşk gibi derin ve felsefi boyutu olan aşk hikayeleri yazmış bir toplum için aşk ve sevgiyi öğrenmek için Batılı romanların örnek alınması oldukça düşündürücüdür (Miyasoğlu, 1998 : 98).

Aşk teması Servet-i Fünun romanı ile iyice yabancı bir eksen üzerine oturtulmuştur. Kimi eleştirmenlere göre Servet-i Fünun romancılarının bu çabası, kadını bir özne derecesine yükseltmenin yanı sıra "tensel aşk"ın keşfedilmesi gibi bir sonucu doğurması açısından olumlu karşılanmaktadır (Oktay, 1986 : 281). Ancak, Devlet ve toplumun derin

sarsıntılar geçirdiği bir devrede, toplumsal yapıya büyük ölçüde yabancı aşk telakkilerin oluşturulmuş olması, en azından sorumlu bir romancı anlayışı ile bağdaşıp bağdaşmadığı soru konusu olarak ortaya konulabilir. Özellikle Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında geniş yer bulan evli kişiler arası, ya da tek taraf evli yasak aşk ilişkileri, yazdıkları devir toplumsal şartlarından tamamen bağımsız, toplumun tarihi ve kültürel değerleri ile açıkça çatışma içindedir. Bu bakımdan bu romanlar kendilerine Batılı normları örnek almak isteyen Tanzimat yazarlarından bile ayırmaktadır. Tanzimat romanlarında hiç değilse evlilik dışı aşk ilişkilerinde Türk kadınları düşürülmemeye çalışılırken, Servet-i Fünun romanı kendi toplumuna ait hiçbir ahlaki değer yargısını tanımayan bir çizgide eserler vererek, o devir alafranga hayatı kendilerine örnek alan, yeni ve gelecek kuşak Türk insanı üzerinde derin tesirlere sebep olmuştur (Birey, 1942 : 298 ; Fikret, 1315 : 115). Servet-i Fünun romancılarının böylesi bir tavrı benimsemiş olmalarının ardında, o devir Fransız romanında sıklıkla karşılaşılan zina temasının tesirli olduğu söylenebilir. Oysa bu durum Batı toplumları için belli bir sebebe dayanmaktadır. Murat Belge, Servet-i Fünun romancılarını etkisi altına alan yasak aşk ve cinsellik temasına ilişkin şu tespitlerde bulunuyor: "Bilindiği gibi Fransız aşk romanında aşk zina olarak belirir genellikle. *Kırmızı ve Kara. Madam Bovary*'de ve daha birçoklarında, evli kadınlar tutkusal aşkı evlilik dışı ilişkilerde bulurlar. Bu, Katolik toplumunda evliliklerin ailece planlanması, boşanma kurumunun bulunmaması, aşkla evlilik arasında bağlantı düşünülmediği gibi nedenlerden ötürüdür. Bu özelliklerden bazıları toplumda da bulunmakla birlikte, zinayı konu eden romanların bizde de yazılması toplumumuzda böyle yaygın bir olay bulunmasından çok Fransız etkisinin gücünden olsa gerekir" (Belge, 1994 : 307).

Bu türden bir ilişkiyi Fransız romancıları tarzında ilk işleyen Servet-i Fünun yazarı Halit Ziya'dır. Yazar, *Aşk-ı Memnu* romanında evli bir kadın olan Bihter'i Behlül ile cinsel boyutu olan yasak bir aşk ilişkisi içine sokacaktır. Bu tavrı ile yazar, "yüzyıllara dayalı birtakım gelenekleri" bir çırpıda sarsmıştır (İleri, 1981 : 58). İlk başlarda kocasına ihanet etme fikrine sahip değildir Bihter. Ancak salt maddi kaygılarla yaptığı evlilikten de hoşnut bulunmamaktadır. O da her kadın gibi sevmek, sevilmek istemektedir. Oysaki yaptığı evlilik ona getirdiği maddi imkanlar bir tarafa bırakılırsa kadınlık boyutunu ihmal etmişti.

Bu duygular içinde bocalayıp duran Bihter sonunda kendisini Behlül'e teslim edecektir. Yazar bu ilişkinin oluşumunu da garip bir determinizme bağlamaktadır. Düşkün bir kadının kızı olan Bihter de annesi Firdevs Hanım'a çekmiştir. Dolayısı ile işlenen günahta Bihter'in öyle büyük bir payı yoktur. değil mi ki Firdevs Hanım'ın kızıdır, her türlü düşkünlük ondan beklenebilir (Uşaklıgil, 1939 : 215). Bu ilişkinin karşı tarafı Behlül de amcasının karısı ile girdiği bu ilişkiden fazlaca pişman görünmemektedir. Ona göre de bütün suç, yapılan bu evliliktedir. Böyle bir kadın, Adnan Bey gibi bir kocaya sadır kalamazdı ve nitekim böyle de olmuştu (Uşaklıgil, 1939 : 212). Bu ilk ihanetle başlayan Bihter-Behlül yasak aşkı epeyce bir süre devam eder. Ancak olup bitenlerden Adnan Bey haberdar olduğunda her şey sona erer. Yazar, romanda Bihter'i intihar ettirerek işlenen günahı bir nebze olsun cezalandırırsa da içten içe ona acımakta onu biçare bir kadın olarak görmektedir. Yaşadıkları toplumdaki ne kadar kopuk olunursa olunsun romana böyle bir son verilmesi kaçınılmazdır. Ancak intihar bile bu roman kahramanı Bihter'i ortadan kaldırmaya, onun gelecek kuşaklar üzerindeki tesirini kaldırmaya yetmeyecektir.

Yazarın aile facialarını konu aldığı Kırık Hayatlar romanında da evlilik dışı aşk ilişkileri önemli bir yer tutmaktadır. Başta romanın baş kahramanı Ömer Behiç olmak üzere Talat Bey, Ferruh, Kamer gibi roman kişileri karı ve kocalarını aldatmaktadırlar. Toplumsal hayatın iyiden iyiye bozulduğunu gözlemleyen Ömer Behiç, etrafından sürüp giden aile dramlarının bir benzerini kendisi yaşamaktan sürekli ürpermektedir. Onun için kendi eşine sadakatsizlik etmesi affedilemez bir şeydir ve sürekli olarak bunun korkusunu yaşar. Tıpkı Bihter gibi bir süre çabalayan bu adam, aşk değilse bile tensel haz uğruna Neyyir'le ilişkiye girer. Ona göre sürdürülen bu ilişkinin şiirsel bir aşk boyutuna dayanmaması işlenen günahın hafifletici sebebidir. Böyle kendini avutur Ömer Behiç (Uşaklıgil, 1989 : 220).

Mehmet Rauf'un romanlarında da evli erkek veya kadınların gayri meşru aşk ilişkilerine giriştiklerine sıklıkla şahit olunmaktadır. Özellikle yazara edebiyat dünyasında ona şöhreti getiren *Eylül* romanı temel olay örgüsü böylesi bir aşk ilişkisine dayanmaktadır. *Eylül* romanında Mehmet Rauf, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'da ortaya koyduğu yasak ilişkiyi cinsel boyuta geçirmeden sadece duygusal boyutta tutmuştur. Bu romanda da yasak ilişki

aile içi kişiler arasında yaşanmaktadır. Yasak ilişkinin taraflarından biri olan Necip aşık olduğu kadın Suad'ın kocasının halasının oğludur. Suad-Süreyya çiftinin ailenin diğer fertleri ile beraber ikamet ettikleri köşke sıkça gelen Necip, ilk başta böylesi bir ilişkiye gireceğini düşünmez. Ancak evli çift Boğaziçi'nde bir yalı kiralayarak geniş aileden bir süre için kopunca ilişkilerdeki samimiyet artmaya başlar. Neredeyse tüm günlerini bu yalıda geçirmeye başlayan Necip, Süreyya'nın karısı Suad ile olan zihinsel farklılıklarından da istifade ederek Suad'a daha yakın olmaya başlar. Süreyya ile beş yıldır evli olan Suad da ilk kez kocasının kendisine uygun olmadığını düşünmeye başlar. Yazar iki kişiyi birbirlerine yanaştıracak unsurları da ustalıkla seçmektedir. Bayağı zevkleri ile Süreyya gizliden gizliye alaya alınırken, estetik boyutları en az Mehmet Rauf kadar gelişkinlik gösteren Suad-Necip bu üstün özellikleri ile birbirlerine hazırlanır. Neticede her iki kişi de bu aşk ilişkisinin ortasında bulur kendilerini. Mehmet Rauf *Eylül*'de ortaya koyduğu bu ilişki tarzı ile yerleşik geleneklere de çok derin bir eleştiri yöneltmektedir. Murat Belge, bu durumu şöyle izah etmektedir:

“... Mehmet Rauf, aşk ve evlilik konusunda da bazı yeni şeyler söylemektedir. Necip ile Suad'ın gayri meşru aşklarını hoş görmek, hatta yüceltmekle, evliliğin kurumsal ve ahlaki görünümüne karşı kişisel ve duygusal yanını vurgulamaktadır. Evli çiftten birisinde iş yoksa, öbür kişinin (bu kişi kadın da olsa) bir başkasına aşık olmasını haklı görmektedir” (Belge, 1994 : 308).

Görüldüğü gibi gerek *Aşk-ı Memnu* ve gerekse *Eylül* romanlarında gayri meşru aşk ilişkisi belli bir müsamaha dairesinde ortaya konulmaktadır. Yazarlar her ne kadar bu romanların sonunda kısmen bu ilişkiye girenleri cezalandırma yoluna gitseler de esas itibarıyla bu ilişkilerin tümünden karşısında yer almamaktadırlar. Kendi özel yaşamlarında da bu tür ilişkilerin başlarından geçtiği gözönünde tutulacak olursa bu durum daha bir anlam kazanmaktadır. Halit Ziya'nın böylesi bir ilişki içine girip girmediğini bilmiyoruz. Ancak, aşkları ile tanınan Mehmet Rauf için *Eylül* romanında tasvir olunan ilişkiye benzer bir aşk yaşadığını biliyoruz. Rauf, en yakın arkadaşlarından Tevfik Fikret'in karısına Necip'inkini andıran bir aşkla vurulduğunu edebiyat dedikoduları arasında söylenmektedir (Belge, 1994 : 308).

Mehmet Rauf, *Eylül* romanında ortaya koyduğu yasak aşk ilişkilerini *Karanfil* ve *Yasemin* romanında daha ileri bir merhaleye geçirerek kuvveden fiile geçmiştir. Eylül'de duygusal boyutta kalan aşk, bu romanda cinsellik de kazanacaktır. Toplumsal değer yargılarından ve moral duygulardan tümüyle yoksun bir roman kişisi ile karşılaşırız bu romanda. Samim, uzun yıllar Avrupa'da maceradan maceraya dolaşmış, Avrupa serbest hayatının nimetlerinden fazlası ile istifade etmiş bir kişidir. Benzer ilişkileri İstanbul'a da taşımak arzusundadır. Bu ilişkilere girmek için de fazla zorlanmaz. Bir çay münasebeti ile katıldığı bir toplantıda Nevhiz adlı bir kadınla tanışır. Israrlı kovalamacalardan sonra kadının da onun formatlarında olduğu ortaya çıkar. Evli olduğu halde istediği bir eşe sahip olmadığını düşünen Nevhiz, aşka dayalı olmayan evliliklerin mutluluk getireceğine inanmamaktadır. Bu sebeple Samim ile ilişkiye girmesi zor olmaz. Bu ilişkiden kimsenin haberdar olmaması yeterlidir. Eşine karşı açık bir ihanet içinde olmasına rağmen Nevhiz şöyle düşünebilmektedir: "Ben kendimi bildim, seveceğim adamla böyle her türlü lekenin yetişemeyeceği kadar yüksek; hiçbir şüphenin kirletmeyeceği kadar *temiz bir aşk* tahayyül ettim. İşte bunun için bunu sen ve ben, yalnız ikimiz bileceğiz. Başka hiç, hiç kimse bilmeyecek. *Ne emsalsiz zevk, değil mi?*" (Rauf, 1340 : 266).

Kocasına ihaneti aklının ucuna bile getirmeyen Nevhiz, "temiz bir aşk", "emsalsiz zevk" olarak görmektedir bu ilişkiyi. Bu ilişkinin diğer tarafı Samim de benzer düşünceler içindedir. Daha önce ifade edildiği gibi o da hiçbir ahlak kuralı tanımaz bir adamdır. Nevhiz'i elde ettikten sonra, aynı anda ikinci bir kadını da yolda çıkarmak azmindedir. Samim'in diğer hedefi yine evli bir kadındır. Bu kadın da istediği evliliği yapmamış birisidir. Sonuçta o da bir kısım çekincelerden sonra üçlü ilişkiye dahil olur.

görüldüğü gibi, toplumsal balamından kopmuş bir roman anlayışı ile evlilik dışı aşk ve cinsellik bir derecede normalleşme eğilimi içine girmiştir. Kadının toplum hayatında belli bir statü arayışı içinde olduğu bir devrede, kadın özgürleşmesinin böylesi boyutlarda aranıyor olması, hem kadının kazanacağı yeni mevkie, hem de aile müessesesine önemli ölçüde zarar vereceği açıktır.

6. SONUÇ

Bu çalışmamızda, edebi bir tür olan roman sanatı ile toplumsal gerçeklik ve toplumsal değişme arasında nasıl bir ilişki olduğunu ele almaya çalıştık. Temel hareket noktamız, her edebi eserin yazıldıkları çağın toplumsal gerçekliği ile yakından ilgili olduğudur. Çalışmamızın özellikle ilk bölümünde bu ilişki üzerinde durarak, edebiyat ve özelde roman sanatının “sosyal gerçek” açısından incelenmesine çalıştık.

Roman, bizim toplumumuza ilk defa Tanzimat sonrası oluşan entelektüel ve siyasi ortamın bir uzantısı olarak, daha doğru bir tabirle toplumumuzda yaşanan derin bir medeniyet krizinin doğurduğu bir yan ürün olarak girdi. Batı’da roman sanatının yüzyıllarca süren macerasına göre kıyaslandığında, Türk romanının bu süreçleri yaşamadığı görülecektir. Bu sebeple Türk romanı, hiçbir içerik analizine girilmeden ele alınsa bile, bizzat kendisi toplumsal değişimin ortaya koyduğu bir yeni tür olarak dikkat çekmektedir. Türk okurunun Avrupalı romanlarla karşılaşması 1859 yılına rastlar. İlk olarak çeviri yoluyla giren roman, kısa bir arayış devresinden sonra yerini yerli yazarların yazdıkları romanlara bırakır. Tanzimat sonrası yazılmaya başlanan romanlarda yazarlar, yaşadıkları toplumsal ortamın bilincinde olarak, üzerlerine düşen görevi yerine getirme çabası içinde olmuşlardır. Yukarıda belirtildiği gibi, Türk romanı Osmanlı toplum hayatının hemen her alanında görülen başkalaşmaların, değişmelerin bir ürünü olması sebebiyle, romanların ele aldıkları temalarda, toplumsal değişimin temel sorunları çerçevesinde şekillenmiştir. Tanzimat romancısı, kadın ve ailenin toplum hayatında taşıdığı önemi, özellikle kadının statüsünü, yanlış tarzda Batılılaşmanın doğurduğu sahte aristokrasi hayranlığının ve İstanbul ve çevresinde devam eden Avrupalılaşma anlayışının ulaştığı boyutları romanlarına konu olarak seçerek toplumsal eleştiri ödevini üstlenmişlerdir. Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Recaizade Ekrem gibi ilk romancıların eserleri biraz önce ifade ettiğimiz konular çerçevesinde oluşturulmuş tezli romanlardır.

Ancak, Tanzimat'ın oluşturduğu ortam içinde roman yazan yazarlarımızın bu toplumcu edebiyat ve roman anlayışı, bu devreyi takip eden yeni romancılar tarafından fazlaca benimsenmemiştir. Bunun en temel nedeni, yeni edebiyat akımı Servet-i Fünun hareketinin yaşanılan toplumun gerçeklerinden kopmasıdır. Kendilerine ana düstur olarak seçtikleri "sanat için sanat" ilkesi de bu kopukluğun boyutlarını açıklamaktadır. Plehanov'a göre bir sanatçının bu ilkeye sarılması, o sanatçının "kendisini çevreleyen toplumla uyumsuzluk halinde" olmasından kaynaklanmaktadır (Plehanov, 1987 : 29). Yine ona göre bu öğretinin yaygınlaşması için "sanatçının topluma karşı kuvvetli bir düşmanlık hissetmesi ve onu değiştirmek için hiçbir ümit görmemesi gerekmektedir" (Wellek-Varren, 1993 : 81). Gerçekten de Servet-i Fünun edebiyatı ile bizde roman, toplumsal gerçeklikle büyük ölçüde ayrı düşmüş bir yapı arz etmektedir. Bunun sebep ve sonuçlarını, Servet-i Fünun romanının doğuş şartlarını ele aldığımız bölümde etraflıca incelemeye çalıştık. Burada tekrar vurgulayacak olursak, Servet-i Fünun romanının böylesi bir çizgiye sapmasının sebepleri arasında, yaşanan siyasi yapının yanı sıra belki ondan daha fazla olarak yazarların yetişme şartları gösterilebilir. Her biri, Tanzimat sonrası açılan yeni eğitim kurumlarında öğrenim görmüş, edindikleri Batı dilleri ile Batıyla doğrudan bağlantı kurabilen bir nesil olan Servet-i Fünun romancıları, verdikleri eserlerinde sürekli olarak zihinlerinde büyüttükleri Batı toplumlarının gerçeklerine yaklaşmaya çaba göstermişlerdir. Bu sebepledir ki, onların eserlerinin İstanbul'da geçen Fransız romanları olduğu yolunda tespitler yapılmıştır (Finn, 1984 : 210). Aslında onlar yaşadıkları toplumun entelektüel mirasını reddeden ve yeni bir epistemolojiye bağlanan ara bir nesildirler.

Böyle olmakla birlikte, bu dönem yazılan romanların Türk toplumunda meydana gelen toplumsal değişme süreçleri ile çok yakın ilişki içinde olduğu, yazılan eserlerin çok kısa bir süre sonra toplumsallaştığı da bir gerçektir. Daha önce Tevfik Fikret'ten aktardığımız bir değerlendirme, Servet-i Fünun romancılarından Halit Ziya Uşaklıgil'in bunun farkında olarak "hayatın büyük ölçüde romanlar" tarafından oluşturulduğunu ifade etmiştir. İlk Türk sosyologu Ziya Gökalp de bu noktaya vurguda bulunarak, romanların toplumsal değişmede önemli fonksiyonları olduğunu çeşitli roman kahramanlarından örnekler vererek göstermektedir (Gökalp, 1992 : 108). Bu sebeple, Servet-i Fünun

romanlarında ortaya konulan temaların esaslı bir içerik analizi, bize bu dönem yaşanan toplumsal değişmelere romanların hangi boyutlarda katkı sağladığını gösterecektir.

Bu çerçeveden olmak üzere, tezimizin son üç bölümünde bu içerik analizini yaparak, romanların hayali ortamında oluşturulan dünyanın, gerçek hayat ile nasıl bir iletişim kurulduğu sorusuna cevap aramaya çalıştık.

Genel olarak bakıldığında Servet-i Fünun romanında gözlemlenen en temel çizgi, bu romanların toplumsal yapı ile derin bir farklılaşma içinde olduğudur. Bu sebeple ilk etapta toplumdan kopuklukları dolayısıyla, toplumsal değişmeye olan katkılarının da az olacağı düşünülebilir. Oysaki bu romanlar, yazıldıkları dönem Türk aydın çevrelerinin, Türk toplumunun XX. yüzyılda nasıl bir yapılanma içine girmesi gerektiği konusunda belli bir değişim programı içermektedir. Özellikle ortaya koymuş oldukları yeni insan modeli, bu değişimin en temel dinamiğini oluşturmaktadır. Yaşadıkları çağ ve toplumla belli bir uyum içinde olmayan Servet-i Fünun romancısı için, yaşadığını mutlaklaştırması kaçınılmaz bir durumdu. Bu sebeple ilk yapılması gereken şey, yeni bir insan modeline ulaşılmasıydı. Bu çerçeveden olmak üzere kendi idealize ettikleri roman bireyleri ile toplumsal değişmeye ilişkin tavırlarını netleştirmeye başladılar. Servet-i Fünun romanlarında idealize edilen bireylerin belli başlı özelliklerini dört ana başlık altında toplayabiliriz. Bunlar: Hayal dünyasında yaşamak, Hayat ve yaşanan toplumsal yapıdan duyulan derin tiksinti, Batı ve Batılı değerler manzumesine aşırı bağlılık, toplumdan kopukluk. Görüldüğü gibi tüm bu başlıklar Servet-i Fünun romancısının toplumdan ne derece muzdarip olduğunun ip uçlarını içermektedir. Biz de bu bölümde, yukarıda ifade ettiğimiz genel çerçeve içinde Servet-i Fünun roman bireyinin belli başlı özelliklerini vererek toplumumuzda meydana gelen değişimin bireyler üzerindeki yansımalarına roman bireyleri ekseninde yaklaşmaya çaba gösterdik.

Servet-i Fünun romancıları, Türk toplumunda oluşmasını istedikleri yeni hayat tarzının unsurlarını da romanlarında ustalıkla vermişlerdir. Toplumsal değişimin aracı bir unsuru olarak romanların taşıdıkları önemin bilincinde olan Servet-i Fünun romancısı, bir yandan Türk toplumunun nasıl ve ne ölçüde değişmekte olduğunu çizerken, bir yandan da bunun

kendilerine göre en uygun buldukları örneklerini vermeye çalışmışlardır. Çalışmamızın özellikle dördüncü bölümünde, Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız toplumsal değişme tekliflerini çeşitli başlıklar altında ele aldık. Bütün bu başlıklarda yazarlar, hiçbir Doğu-Batı ikilemine düşmeksizin, yeni ve modern bir tavır ile yaklaşırlar tüm sorunlara. Edebiyat ve sanat noktasında savundukları Batıcı tezler, daha çok romanlarda, Batı müziği ile somutlaştırılmaktadır. Hemen hemen bütün Servet-i Fünun romanlarında, roman bireylerinin Batı müziğine karşı derin bir ilgi ve hayranlıkları göze çarpar. Birçok roman kişisi, ünlü Batılı müzisyenlerin eserlerini birbirinden ayırt etmenin ötesinde, bu bestekarların hayat hikayelerine de derinden vâkıftırlar. *Nesli Ahir* romanında İrfan, *Menekşe*'de Bülend, *Genç Kız Kalbi* romanında Behiç, sadece bu roman bireylerinin bir kaçını oluşturmaktadır. Batı müziğine Servet-i Fünun romanlarında böylesine ağırlıklı bir konumun biçilmesi, kuşkusuz boşuna bir çabanın ürünü değildir. Bu durum, romanların yazıldıkları dönemlerde Türk aydın çevrelerine hakim olan psikolojinin sembolik bir ifadesi olarak ele alınabilir. Diğer sanat dallarında geliştirilen tavır da, müzik konusunda ortaya konulan yaklaşımla belli bir paralellik içindedir. Servet-i Fünun roman bireyleri şiir denildiği zaman ne Fuzuli, ne Bâki, ne de Şeyh Galib'i anımsamaktadır. Artık onlar aşıp geçilmiştir. Bu neslin ruhunda hiçbir yansımaları olmayan bu şairler yerine, Hugo, Lamartine, Musset gibi Batılı şairler tercih edilmektedir. Kısacası onlar, romanlarında idealize ettikleri sanat anlayışı ile, estetik boyutta toplumsal değişmeye yön verme çabası içindedirler.

Servet-i Fünun romanlarının, toplumumuzda meydana gelen değişmelere üst düzeyde katkı sağlamalarının önemli bir nedeni de, romanlarda yeni bir zihinsel yapının önerilmesidir. Yeni bir epistemoloji olarak ifadelendirebileceğimiz bu yeni zihni yapı, daha çok eğitim kurumları aracılığı ile toplumsallaştırılmaktadır. Romanlarda karşılaştığımız roman bireylerinin eğitim durumlarının envanteri çıkarıldığında, bu yeni zihinsel sürecin kaynağı da ortaya çıkmaktadır. Tüm romanlarda karşılaşılan roman kişilerinin aldıkları eğitim, yaşadıkları dönem imkanları çerçevesinde tam anlamıyla modern bir eğitimidir. Eğitime paralel olarak, roman bireylerinin Batı dilleri ile olan yakın etkileşimleri de onların çar-çabuk değişmelerinde önemli bir unsur vazifesi görmüştür.

Romanlarda toplumsal değişmenin en somut biçimde görüldüğü alanlar, hiç kuşkusuz toplumsal hayatın pratik görünümünde oluşturulan yeni yapılarda gizlidir. Bu pratik görünüm, modern âdâb-ı muâşeret kurallarının benimsenmesi, eğlence hayatında başgösteren farklılaşmalar, tüketim alışkanlıklarının yeni bir eksene oturtulması alt başlıklarında değerlendirilebilir. Tüm bu alanlarda yazarlar, Batılı tarza yönelmeyi, daha çok soyut bir yaşama biçiminin benimsenmesi olarak bakmaktadır. Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız birçok roman bireyi, Avrupalı olmayı daha çok Avrupalı gibi yaşamak olarak kabul etmektedirler. Böyle olunca da, kılık-kıyafet, Batılı lüks tüketim araçlarının günlük hayatın dokusunda yerini alması, Batılılar gibi yeme içme, sık sık Batılıların yaşadıkları mekanlar ve Avrupa'ya gidip gelmeler önem kazanmaktadır.

Servet-i Fünun romanlarının toplumsal değişmeye ilişkin ileri sürdükleri görüşlerin odaklandığı en temel yapı, kadın ve aile noktasında belirginlik kazanmaktadır. Tanzimatla birlikte toplumsal hayatımızda en çok değişmeye uğrayan, daha doğru bir tabirle Doğu-Batı kavrayışında çatışma ve çelişkilerin en fazla görüldüğü kurumların başında aile gelmektedir. Toplumda yaşanan sosyo-kültürel değişme süreçlerine doğrudan katılan romancılar, zihinlerindeki toplum projelerinin aile ve kadına ilişkin boyutlarını eserlerinde doğrudan sunmuşlardır. Tanzimat dönemi romanında, kadın ve aileye ilişkin geliştirilmeye çahşılan çeşitli fikirler, Servet-i Fünun romanıyla esaslı bir değişmeye uğramıştır. Bu devirde yazılan romanlarda aile ve evlilik kurumlarına ilişkin radikal eleştiriler göze çarpmaktadır. Özellikle Servet-i Fünun yazarlarının geliştirdikleri yeni insan modelinin bir parçası olarak değerlendirilmesi gereken "yeni kadın" telakkileri, yaşadıkları devir itibariyle oldukça çarpıcı bir noktada bulunmaktadır. Kendi dönemlerine gelene kadar yazılan romanlarda kadın tipleri daha çok cariye, odalık ve ekalliyet sınıflarına mensup çevrelerden seçilmektedir. Yine Tanzimat romancıları, aşk konusunu ele alan eserlerinde, evlilik dışı ilişkilerde Türk kadınına düşürmemeğe büyük bir özen göstermektedir. Oysaki, Servet-i Fünun romanı ile kadının geleneksel konumuna ilişkin ciddi sorgulamalara girildiği görülmektedir. Servet-i Fünun romanlarında idealize edilen kadın herşeyden önce erkekle aynı sınıfsal tabanda, yani köle, cariye olmayan müslüman kadındır. Bu yeni kadın tipi, erkek karşısında iddialı, Avrupalı hayat tarzını özümsemiş, güzel, vakur, aşık olan, duygu düşünce ve kültür meselelerinde erkekten hiç de aşağı

olmadığının ayırımına varmış bir bireydir. Sahip oldukları bu zihinsel konumları, onların geleneksel kadın imajına ilişkin derin eleştiriler yöneltmelerini kaçınılmaz kılmıştır. Romanlarda yazarlar, yer yer feminizme varan bir çizgide kadın hakları meselelerine de eğilmektedirler. Özellikle geleneksel tarzda yapılan evlilik anlayışı tümünden reddedilerek, genç kızların evlenecekleri erkeği tanımaları ve onlarla makul bir flört hayatı yaşamalarının gerekliliği romanlarda yaygın bir biçimde savunulmuştur. Bunlara paralel olarak kadının toplum hayatına erkeklerle yanyana iştirak etmesi (ihtilat), beraber eğlenmesi, beraber çalışması, kadın özgürleşmesinin tamamlayıcı bir unsuru olarak ele alınmaktadır. Kısacası, Servet-i Fünun romanının toplumsal değişme anlamında en etkili olduğu sahaların başında kadın ve aile kurumunun geldiği söylenebilir.

Bu çalışmamızda Türk romanının önemli bir dönemeci olan Servet-i Fünun romanlarını toplumsal gerçeklik ve toplumsal değişme açısından ele almaya çalıştık. Çalışmamızın başında ifade edildiği gibi biz, edebi eserlerin toplumsal tarihimizi çözümlemede önemli veriler taşıdığı gerçeğinden hareketle açıklamalarda bulunduk. Yazılan her edebi eserin belli ölçüler dahilinde, yazıldığı devre ait önemli bir belge niteliği taşıdığı kanaatindeyiz. Bu çalışmamızda toplumsal değişimin romanlara nasıl yansıdığı ve bu değişime romancıların hangi yönleri ile iştirak ettikleri sorularına cevap aradık. Ancak, ele aldığımız romanların salt sosyolojik bir veri olarak görme yanlışlığı içinde de değiliz. Bu bakımdan Servet-i Fünun romanlarında karşılaştığımız toplumsal değişme anlayışlarına da bu çerçeveden bakma zarureti bulunmaktadır. Elimizde bulunan eser, bir edebi eser olduğuna göre, öncelikle bu incelemede biz; belli bir tarih diliminde ve belli toplumsal şartlar altında Türk toplumunun gerçekte ne yapıda olduğundan çok, romanlara nasıl yansıtılmış oldukları üzerinde durduk. Çünkü, toplumsal yapının dönüşümünde bir çok etmen arasında edebiyat sadece bir kurum olarak ele alınabilir. Yine, romanlara yansıyan toplumsal yapı sözkonusu olduğunda, yazarın bakış açısı, amacına elverişli seçme ve ayıklamaları, edebi kaygıları, dünya görüşü gibi bir çok belirleyici etmenlerle de karşılaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bu eserlerin toplumsal değişmeyi oluşturan bir aygıt mı, yoksa toplumsal değişimin sonucu bir ürün mü oldukları sorusu ortaya konulabilir. Bize göre bu, her iki durum da belli doğruluk değeri taşımaktadır. Ancak romanların XIX. yüzyılın sonlarında Osmanlı-Türk toplumunun geçirmekte olduğu

toplumsal değişmeye olan katkıları bizce daha belirginlik kazanmaktadır. Çalışmamız boyunca ele aldığımız romanlarda bu noktanın altını çizerek, romanlarda idealize edilen kişilerin daha sonraları toplum hayatında yaşayan bireyler olarak karşımıza çıktığını göstermeye gayret ettik. Bu durum, benimsemiş oldukları estetik ve seçkin edebiyat anlayışlarına rağmen, Servet-i Fünun romanları için de sözkonusudur. Bu romanlar, kendi sınırlı dünya tasarımları içinde, bütün toplum köksüzlüklerine karşın, yer yer dokunaklı bölümleriyle, toplumsal çözülme karşısında takındıkları pasif tavırlarıyla, derin bir medeniyet krizi yaşayan Osmanlı Devleti'nin son dönemecindeki alaca karanlığa tanıklık görevi üstlenen belgelerdir. Özellikle bizim toplumunuz gibi değişim ve başkalaşım bunalımını günümüzde bile yaşayan toplumlar için bu belgelerin önemi bir kat daha artmaktadır. Kanaatimizce, ülkemizin toplumsal değişme süreçleri ve toplumsal tarihine ilişkin bu belgelerin esaslı bir değerlendirmesini yapmak, hem geçmişte daha iyi kavramamızda, hem de geleceğe daha güvenle bakabilmemizi mümkün kılacaktır. Bu açıdan, çalışmamız böylesi bir amacı gerçekleştirmede sağladığı katkı oranında başarılı sayılacaktır.

7. KAYNAKÇA

- ABDÜLAZİZ BEY, “Osmanlı Âdet, Merâsim ve Tabirleri”, (Yayına Haz.: Prof.Dr. Kazım Arısan, Duygu Arısan Günay), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1995.
- ADIVAR Halide Edip, “Türkiye’de Şark, Garb ve Amerikan Tesirleri”, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1955.
- AHMET MİTHAT. “Bahtiyarlık”, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1302/1885.
- “Bekarlık Sultanlık mı Dedin?”, Sosyol-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi”, Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.
- “Felatun Bey ile Rakım Efendi”, Kırkanbar Matbaası, İst., 1292.
- AKATLI Fusun, “Türk Romanında Aile”, Türkiye’de Ailenin Değişiminin Sanat Açısından İncelenmesi, Türk Sosyal Bilimler Derneği, Ankara, 1984.
- AKİF Mehmet, “Safahat”, (Haz.: M. Ertuğrul Düzdağ), İz Yayıncılık, İstanbul, 19
- AKTAŞ Şerif, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tema”, Türk Dili, Sayı: 529, Ocak 1996.
- AKTAŞ Şerif, “Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş”, Birlik Yay., Ankara, 1984.
- Şerif, “Yenileşme Dönemi Yeni Türk Şiiri Antolojisi”, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996.
- AKYÜZ Kenan, “Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1869-1923”, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, Tarihsiz.
- ALİ RIZA BEY, “Bir Zamanlar İstanbul”, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, Tarihsiz
- AMICIS Edmonde De, “İstanbul (1874)”, (Çev.: Prof.Dr.Beynun Akyavaş), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.
- ANDI M. Fatih, “Ara Nesil Şairi Mehmet Celâl”, İ.Ü. Sosyal Bil. Enst., Yeni Türk Edebiyatı Bilimdalı, Doktora tezi, İstanbul, 1993.
- M. Fatih, “İnsan Toplum Edebiyat”, Kitapevi Yay., İstanbul, 1995.

- APPELBAUM Richard P., "Toplumsal Değişim Kuramları", (Çev.: Türker ALKAN), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, Tarihsiz.
- AYVAZOĞLU Beşir, "İslâm Estetiği ve İnsan", Çağ Yayınları, İstanbul, 1989.
- BANARLI Nihat Sami, "Resimli Türk Edebiyatı Tarihi", Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1983.
- BARBAROSOĞLU Fatma Karabiyik, "Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet", İz Yayınları, İstanbul, 1995.
- BAURNEUR Roland, Real Quillet, "Roman Dünyası ve İncelemesi", (Çev. Doç.Dr.Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.
- BAYKARA Tuncer, "Değişme ve Medeniyet Anlayışı Açısından XIX. Asırda Osmanlı Yöneticilerinin Aile Yapısı", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Cilt: 1, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1992.
- Tuncer, "Yeniçeri Ocağının Kaldırılmasının Sosyal Sonuçları", Sultan II.Mahmud ve Reformları Semineri, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1990.
- BELGE Murat, "Edebiyat Üzerine Yazılar", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- BERKES Niyazi, "Türkiye'de Çağdaşlaşma", Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.
- BRUMM Ursula, "Sembolizm ve Roman", Roman Teorisi Ed. Philip Stevick, (Çev.: Doç.Dr.S.Kantarcıoğlu), Gazi Üniv. Eğitim Fak. Yay., Ankara, 1988.
- BİREY Hamdi, "Aşk-ı Memnu Hakkında", Çığır, C: 12, 1942.
- BORATAV Pertevi Naili, "Folklor ve Edebiyat I", Adam Yay., İstanbul, 1991.
- BOTTOMORE Tom B., "Toplumbilim", (Çev.: Dr.Ünsal Oskay), Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul, 1984.
- BOZDAĞ İsmet, "Sultan Abdülhamit'in Hatıra Defteri", Pınar Yayınları, İstanbul, 1992.
- CAHİT Hüseyin, "Edebiyat ve Ahlak", Servet-i Fünun, No. 358, Kanun-ı Sâni, 1313.

- CARLAUI J. C., J.C. Fillox, "Edebi Eleştiri", (Çev.: A. Hümevra Çakmaklı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1985.
- CEVDET PAŞA "Ma'ruzât", (Yayına Hazırlayan: Dr. Yusuf Hallaçoğlu), Çağrı Yayınları, İstanbul, 1980.
- "Tezâkir I", (Yayınlayan: Prof. Cavid Baysun), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991.
- COŞKUN Erdoğan, "Mehmet Rauf", Toker Yayınları, İstanbul, 1976.
- ÇAKIR Serpil, "Meşrutiyet Devri Kadınlarının Aile Anlayışı", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Cilt: 1, Ankara, 1993.
- DİNO Güzin, "Türk Romanının Doğuşu", Cem Yay., İstanbul, 1978.
- DOĞAN İsmail, "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu, Ankara, 1993.
- DOĞAN Mehmet H., "Edebiyat Zirvelerden Oluşmaz Yalnızca", Gösteri Sanat-Edebiyat, Sayı:5, Nisan 1981.
- DURAN Hacı, "İçki ve Uyuşturucu Alışkanlığının Sosyo-Psikolojik Boyutları", Yeni Türkiye, Sayı: 9, Mayıs-Haziran 1996.
- EĞRİBEL Ertan, "Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri", Sarmal Yayınları, İstanbul, 1994.
- EMİL Birol, "Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi", İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet tezi, İstanbul, 1959.
- ERCİLASUN Bilge, "Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit", Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994.
- ERKAL Mustafa E., "Sosyoloji (Toplumbilim)", Filiz Kitabevi, İst., 1983.
- ERTEM Sadri, "Fikir ve Sanat", Suhulet Kitabevi, İstanbul, 1938.
- ESEN Nükhet, "Türk Romanında Aile Kurumu", Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 1991.
- EYÜBOĞLU Sebahattin, "Sosyal Roman", Roman Anlayışı, (Düzenleyen: Baha Dürder), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1971.
- FIKRET Tevfik, "Romanların Te'siri", Servet-i Fünun, No: 476, 13 Nisan 1315 / 26 Nisan 1990.

- FINDIKOĞLU Z. Fahri, "İçtimaiyat Dersleri. Cilt: 1. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1971.
- "Tanzimatta İçtimai Hayat", Tanzimat I, Maarif Matbaası, İstanbul, 1940.
- FISCHER Ernest. "Sanatın Gerekliliği", (Çev.: Cevat Çapan), Payel Yay., İstanbul, 1995.
- FICHTER Joseph, "Sosyoloji Nedir?", (Çev.: Nilgün Çelebi), Atilla Kitapevi, Ankara, 1994.
- FINN Roberth P., "Türk Romanı - İlk Dönem 1872 - 1900", Bilgi Yay., İstanbul, 1984.
- FREVILLE J., G. Plehanov, "Sosyalist Açından Toplum, Sanat ve Eleştiri", (Çev.: Asım Bezirci), Yön Yayıncılık, İstanbul, 1991.
- FREYER Hans, "Sosyolojiye Giriş", (Çev.: Dr.Nermin Abadan), Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay., Ankara, 1967.
- GIDDENS Anthony, "Sociology", Polity Press, Cambridge, 1991.
- GOLDMANN Lucien, "Towards a Sociology of the Novel", Tavistock Publications Lim. London, 1975.
- GÖÇKÜN Önder, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah Romanını Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi", Türk Dili, Sayı: 529, Ocak 1996.
- "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu", Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- GÖKALP Ziya, "Roman", Atatürk Devri Fikir Hayatı, (Haz. M.Kaplan, İ.Enginün, Z.Kerman, N.Birinci, A. Uçman), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.
- "Türk Uygarlığı Tarihi", (Haz.: Yusuf Çokuksöken), İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1991.
- GÖKÇE Birsen, "Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme", Hacettepe Sosyal ve Beşeri Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1-2, Mart-Ekim 1976.
- GÜLLÜLÜ Sabahattin, "Sanat ve Edebiyat Sosyoloji", Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum, 1988.

- GÜNYOL Vedat, "Din ve Romanlarımız", Yeni Ufuklar, Cilt: 1, Sayı: 3, Nisan 1952.
- GÜRLEK Dursun, "Şark'da Roman", Milli Kültür, Yıl: 1, Cilt: 1, Sayı: 1, Kasım 1977.
- HAMILTON Peter, "Knowledge and Social Structure-An introduction to the classical argument in the sociology of knowledge", Routledge & Kegan Paul, London, 1974.
- HAMPSON Norman, "Aydınlanma Çağı", (Çev.: Jale Parla), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991.
- HILMI Tüccarzâde İbrahim, "Avrupalılaşmak - Felaketlerimizin Esbâbı", Matbaa-i Havriye ve Şürekâsı, Dersaadet, 1332.
- HORTON Paul B., Chester Hunt. "Sociology", Mc.Graw-Hill Company, 1987
- HISAR Abdülhak Şinasi, "Mehmet Rauf", Türk Yurdu, Sayı: 262, Kasım 1956.
- HUYUGÜZEL Ömer Faruk. "Halit Ziya Uşaklıgil", Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1995.
- "Hüseyin Cahit Yalçın'ın Edebi Eserleri Üzerine Bir Araştırma", Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir, 1984.
- ILERİ Selim, "Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri", Yazko, İstanbul, 1981.
- "Sergüzeş'te Halit Ziya'yı Etkileyen", Yazko Edebiyat, Sayı: 3, Ocak 1981.
- IŞIN Ekrem, "19. Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat". Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 2, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- KABAKLI Ahmet, "Roman Kişileri", Hisar, C: 2, Sayı: 36, Nisan 1953.
- "Türk Edebiyatı", C: 3, Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, İstanbul, 1994.
- KANTARCIOĞLU Sevim, "Türk ve Dünya Romanında Modernizm", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.

- KAPLAN Mehmet, "Mehmet Kaplan'dan Seçmeler", (Haz.: İnci Enginün, Zeynep Kerman), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- KAPLAN Mehmet, "Tevfik Fikret", Dergah Yayınları, İstanbul, 1995.
- KARAKOÇ Sezai, "Günlük Yazılar II", Diriliş Yay., İstanbul, 1989.
- KARAL Enver Ziya, "Selüm III'ün Hatt-ı Hümayunları- Nizam-ı Cedid 1789-1807", Türk Tarihi Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.
- KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri, "Yaban", (Yayına Haz.: Atilla Özkırmılı), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.
- KARPAT H. Kemal, "Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular", Varlık Yayınevi, İstanbul, 1971.
- KAVCAR Cahit, "Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.
- KEMAL Namık, "Aile", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Cilt: 3, Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.
- "Roman", Roman Anlayışı, (Düzenleyen: Buha Dürder), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1971.
- KEMAL Yahya, "Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım", İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1986.
- KERMAN Zeynep, "Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar", Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995.
- KIVILCIMLI Hikmet, "Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsi", İstanbul, 1935.
- KOÇU Reşat Ekrem, "Tarihimizde Garip Vakalar", Varlık Yayınları, İstanbul, 1958.
- KODAMAN Bayram, "Abdülhamid Devri Eğitim sistemi", Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991.
- KOLOĞLU Orhan, "Hafiye Teşkilatı", Osmanlı Ansiklopedisi, C: 7, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- KONGAR Emre, "Türkiye'de Aile Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Örgütlerle İlişkisi", Anne İdaresi Dergisi, Cilt: 3, 1970.

- KONGAR Emre, "Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği", Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995.
- KÖPRÜLÜZÂDE Mehmet Fuat, "İnkılâp ve Edebiyat", Atatürk Devri Fikir Hayatı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.
- KUDRET Cevdet, "Alafranga Dedikleri", Tarih ve Toplum, Sayı: 4, Nisan 1984.
- "Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman", Cilt: I, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1987.
- KURNAZ Şefika, "Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını", Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.
- KURTKAN Amiran, "Genel Sosyoloji", İstanbul, 1976.
- KUTLU Şemsettin, "Türk Edebiyatı Antolojisi - Servet-i Fünun Devri", Remzi Kitapevi, İstanbul, 1981.
- KÜÇÜK Yalçın, "Aydın Üzerine Tezler I", Tekin Yayınevi, Ankara, 1990.
- LAURENSEN Diana T.; Alan Swingewood, "The Sociology of Literature", Schocken Books, New York, 1972.
- LEWIS Bernard, "Modern Türkiyenin Doğuşu", (Çev.: Prof. Dr. Metin Kırath), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.
- LUKACS Georg, "Avrupa Gerçekliği", (Çev.: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul, 1987.
- LUKES Stewen, "Bireycilik", (Çev.: İsmail Serin), Ankara, 1995.
- MANN Michael, "Macmillan Student Encyclopedia of Sociology", Macmillan Press, London, 1989.
- MARDİN Şerif, "The Genesis of Young Ottoman Thought", Princeton University, New Jersey press 1962.
- MARDİN Şerif, "Türk Modernleşmesi", İletişim Yay., İstanbul, 1991.
- MARTINDALE Don, "The Nature and Types of Sociological Theory", Houghton Mifflin Company, Boston, 1960.
- MERİÇ Cemil, "Bu Ülke", İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.

- MERİÇ Cemil. "Kırk Anbar", Ötüken Yay., İstanbul, 1980.
- "Edebiyat ve Sosyoloji", Hisar Dergisi, Sayı: 83, Kasım 1970.
- MİYASOĞLU Mustafa. "Roman Düşüncesi ve Türk Romanı", Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998.
- MONTAGU Lady. "Türkiye Mektupları", (Çev.: Aysel Kurutluoğlu). Tercüman 1001 Temel Eser. İstanbul, Tarihsiz.
- MORAN Berna. "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri", Cem Yay., İstanbul, 1994.
- "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I", İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri", Gösteri, Sayı: 4, Mart 1981.
- MUTLUAY Rauf. "Tanzimat ve Servet-i Fünun Edebiyatı", Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988.
- NACİ Fethi. "Türk Romanı Aşk-ı Memnu İle Başlar", Gösteri, Sayı: 4, Mart 1981.
- "Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme", Gerçek Yay., İstanbul, 1990.
- NAZİF Süleyman. "Mehmet Akif", (Hazırlayan: M. Ertuğrul Düzdağ), İz Yayıncılık. İstanbul, 1991.
- NURİ Celal. "Türk Kadının Vaziyet-i Hazırası", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi. Cilt: 3, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1993.
- OKAY Orhan. "Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi", Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.
- "Sanat ve Edebiyat Yazıları", Dergah Yayınları, İstanbul, 1990.
- OKTAY Ahmet. "Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları", B/F/S Yayınları, İstanbul, 1986.
- ORTAÇ Yusuf Ziya. "Bir Varmış Bir Yokmuş - Portreler", Akbaba Yay., İstanbul, 1963.
- ORTAYLI İlber. "İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı", Hil Yay., İstanbul, 1983.

- OSMANOĞLU Ayşe, "Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)", Selçuk Yay., İstanbul, 1994.
- ÖNERTOY Olcay, "Halit Ziya Uşaklıgil - Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri", Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995.
- ÖZDENÖREN Rasim, "Ruhun Malzemeleri", Risale Yayınları, İstanbul, 1986.
- ÖZKIRIMLI Atilla, "Tarih İçinde Türk Edebiyatı", Ümit Yay., Ankara, 1995.
- "Türk Edebiyatı Ansiklopedisi", Cilt: 4, Cem Yayınları, İstanbul, 1984.
- ÖZÖN Mustafa Nihat, "Türçe'de Roman", İletişim Yay., İstanbul, 1985.
- PALMER Alan, "Osmanlı İmparatorluğu - Son Üçyüzyıl - Bir Çöküşün Yeni Yeni Tarihi", (Çev.: Belkıs Çorakçı Dışbudak), Sabah Kitapları, İstanbul, 1994.
- PARLA Jale, "Babalar ve Oğullar - Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri", İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- PARLATIR İsmail, "Tanzimat Edebiyatında Kölelik", Türk Tarih Kurum Yay., Ankara, 1972.
- "Türk Romanında Tipler: Bihter", Türk Dili, Sayı: 402, Haziran 1985.
- "Türk Romanında Tipler: Ahmet Cemil", Türk Dili, Sayı: 399, Mart 1985.
- PAZ Octavio, "Modern İnsan ve Edebiyat", Remzi Kitabevi, İst., 1993.
- PERİN Cevdet, "Türk Romancılığında Fransız Tesiri Nasıl Başladı?", Ankara Üniv. Dil ve Tarih Coğrafya Fak. Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 4, 1943.
- PLEHANOV Georgi V., "Sanat ve Sosyalizm", Sosyal Yayınları, İstanbul, 1962.
- PLEHANOV Gerogi V., "Sanat ve Toplumsal Hayat", (Çev.: S. Mimoğlu), Sosyal Yayınları, İstanbul, 1987.
- RAUF Mehmet, "Bizde Roman", Türk Dili Roman Özel Sayısı, Sayı: 154, Temmuz 1964.
- "Edebi Hatıralar", (Haz.: Dr. Mehmet Törenek), Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1997.

- SAFA Peyami, "Sanat Edebiyat Tenkit", Ötüken Yay., İstanbul, 1976.
- SAİT HALİM PAŞA, "Buhranlarımız ve Son Eserleri", (Yayına Haz.: M. Ertuğrul Düzdâğ), İz Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- SAMİ Şemsettin, "Kadınlar", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi. Cilt: 3, Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu, Ankara, 1993.
- SAYIN Önal, "Aile Sosyolojisi", Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1990.
- SEPETÇİOĞLU Muazzam, "Aşk-ı Memnu'da Musiki", Türk Yurdu, Sayı: 257, Haziran 1956.
- SEPETÇİOĞLU Muazzam, "Halit Ziya'da Musiki", Türk Sanatı, C:3, Aralık, 1956.
- SEVÜK İsmail Habib, "Edebi Yeniliğimiz", Remzi Kitapevi, İstanbul, 1940.
- SEZAI Samipaşazâde, "Sergüzeşt", (Haz.: Z. Kerman), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.
- "Sergüzeşt", Kütüphane-i Su'di, İstanbul, 1340.
- SEZER Baykan, "Müzik ve Batılaşma", Türk Müziği, İ.Ü. Genel Sosyoloji ve Metodoloji Çalışma Günleri, İstanbul, 1993.
- "Türk Sosyologları ve Eserleri", Sosyoloji Dergisi, 3.Dizi, 1.Sayı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1989.
- "Sosyolojinin Ana Başlıkları", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1985.
- SIYAVUŞGİL Esat Sabri, "İlk Roman Dinleyicileri", Roman Anlayışı (Düzenleyen: Baha Dürder), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1971.
- SOMAR Ziya, "Yine Mai ve Siyah - Romancılığımız Tarihinde Bir Çıkış Noktası", Akademya, Sayı: 1, İzmir, Nisan 1994.
- STAËL Madam de, "Edebiyata Dair", (Çev.: Safiye ve Vahdi Hatay), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1967.
- STEVICK Philip, "Roman Teorisi", (Çev.: Doç.Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1988.

- STEWART Elbert W., James A. Glynn, "Introduction to Sociology", McGraw Hill Book Company, New York 1985.
- ŞENER Sami, "Osmanlı'da Siyasi Çözüm", İnkılap Yay., İstanbul, 1990.
- "Sosyoloji", Deha Yayınları, İstanbul, 1996.
- ŞEREF Abdurrahman, "Tarih Söyleşileri", (Sadeleştiren: Mübeccel Nami Duru), Sucuoğlu Matbaası, İstanbul, 1980.
- TAHİR Kemal, "Notlar / Sanat Edebiyat 2", (Yayına Haz.: Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.
- "Notlar", Sanat Edebiyat : 4, Bağlam Yay., İstanbul, 1990.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, "19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 1988.
- "Edebiyat Üzerine Makaleler", Dergah Yayınları, İstanbul, 1977.
- TEODOR Kasap, "Kitap Modası", Roman Anlayışı, (Düz.: Baha Dürder), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1971.
- TEZCAN Mahmut, "Sosyal ve Kültürel Değişme", Ankara Üniv. Eğitim Bil. Fak. Yayınları, Ankara, 1984.
- THEODORSON George A. / Achilles G., "A Modern Dictionary of Sociology", Barnes, Noble Books, New York, 1969.
- TİMUR Taner, "Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik", AFA Yayınları, İstanbul, 1991.
- "Osmanlı Çalışmaları", V Yayınları, Ankara, 1989.
- TOPÇU Nurettin, "Yarıncı Türkiye", Dergah Yayınları, İstanbul, 1978.
- TOPRAK Zafer, "II. Meşrutiyet Döneminde Devlet, Aile ve Feminizm", Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Cilt: 1, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1993.
- TÖRENEK Mehmet, "Mehmet Rauf'un Roman ve Hikayeciliği", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora tezi, Erzurum, 1993.
- TURAL Sadık, "Edebiyat Bilimine Katkıları", Ecdâd Yay., Ankara, 1993.
- "Zamanın Elinden Tutmak", Ecdâd Yay., Ankara, 1991.

- TURHAN Mümtaz, "Kültür Değişmeleri", Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1987.
- UĞURCAN Sema, "Tanzimat Devrinde Kadının Statüsü", 150. Yılında Tanzimat, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay., Ankara, 1992.
- UĞURCAN Sema, "Mai ve Siyah Romanında Aile Bağları", Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, (Mehmet Kaplan için), Sayı: A.10, Ankara, 1992.
- UNAT Faik Reşit, "Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri", Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1992.
- UŞAKLIGİL Halit Ziya, "Hikaye", Vatan Kütüphanesi, İstanbul, 1307.
- "Kırk Yıl", İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1987.
- "Sanata Dair III", Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.
- "Suut Kemal Yetkin'e Mektup", Türk Dili Dergisi Roman Özel Sayısı, No: 154, Temmuz 1964.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, "Tanzimattan Sonra Fikir Hareketleri", Tanzimat I, Maarif Matbaası, İstanbul, 1940.
- "Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi", Ülken Yay., İstanbul, 1979.
- ÜNAYDIN Ruşen Eşref, "Diyorlar Ki", Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1972.
- WELLEK René, Austin Varren, "Edebiyat Teorisi" (Çev. Doç.Dr. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitapevi, İzmir, 1993.
- WINCH H. R., "The Modern Family", Holt Rinehard and Wiston, 1952.
- YALÇIN Hüseyin Cahit, "Edebiyat Anıları", (Basıma Haz.: Rauf Mutluay), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1975.
- YAVUZ Hilmi, "Roman Kavramı ve Türk Romanı", Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1977.
- YENER Cemil, "Halit Ziya Uşaklıgil'e Dair, Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya", M. Sıralar Matbaası, İstanbul, 1959.
- YETKİN Çetin, "Toplumsal ve Siyasal Açından 13 Yazar Üzerine Notlar", Ümit Yayınları, Ankara, 1996.

- YETKİN Suut Kemal, "Romanda Milli Vasıf", Kùltür Haftası, Sayı: 4, 5 Şubat 1936.
- YILMAZ Durali, "Romanımız ve İnsanımız", Kùltür Basın Yayın Birliği Yayınları, İstanbul, 1985.
- ZIMMERMAN, Carle C., "Yeni Sosyoloji Dersleri", (Çev.: Amiran Kurtkan), İstanbul Üniversitesi İktisat Fakùltesi Yayınları, İstanbul, 1964.
- ZIYA Saffeti, "Adâb-ı Muâşeret Haşbihalleri", Türk Ocakları Merkezi Heveti Matbaası, Ankara, 1927.
- ZWEIG Stefan, "Dünya Fikir Mimarları", C:II, (Çev.: Dr. Ayda Yörükhan), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1989.

8. İNCELENEN ROMANLAR

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL :

- “Aşk-ı Memnu”, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1939.
“Bir Ölünün Defteri”, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1311.
“Ferdî ve Şürekâsı”, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1945.
“Kırk Hayatlar”, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1989.
“Mai ve Siyah”, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1942.
“Nesl-i Ahir”, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1990.
“Nemide”, İnkılâp ve Aka Kitapevi, İstanbul, 1984.

MEHMET RAUF :

- “Bir Aşkın Tarihi”, Kanâat Kitaphanesi, Dersaadet (İstanbul), 1331.
“Bögürtlen”, Akşam Matbaası, İstanbul, 1926.
“Eylül”, Özgür Yay., İstanbul, 1993.
“Ferdâ-yı Garâm”, Muhtar Halid Kitaphanesi, İstanbul, 1329.
“Genç Kız Kalbi”, Halk Kitaphanesi, İstanbul, 1925.
“Karanfil ve Yasemen”, Amedi Matbaası, İstanbul, 1340.
“Menekşe”, Muhtar Halid Kitaphanesi, İstanbul, 1331.
“Son Yıldız”, Suhulet Kitaphanesi, İstanbul, 1927.
“Halas”, M.A. Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1929.

HÜSEYİN CAHİT :

- “Hayal İçinde”, Alem Matbaası, İstanbul, 1317.

SAFFETİ ZİYA :

- “Salon Köşelerinde”, Ahmet İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1328.

9. ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Kastamonu'nun Doğanyurt ilçesinde doğdu. İlk-orta ve lise öğrenimini İzmir'de tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'ne kaydoldu. Buradaki lisans öğrenimini 1992 yılında tamamladı. Aynı yıl, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda başladığı Master eğitimini, "XIX. yüzyıl Geçiş Dönemi Osmanlı Aydını" isimli tezini vererek 1994 yılında tamamladı. 1994 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Doktora programına dahil oldu. Halen Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Evli ve bir çocuk babasıdır.