

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

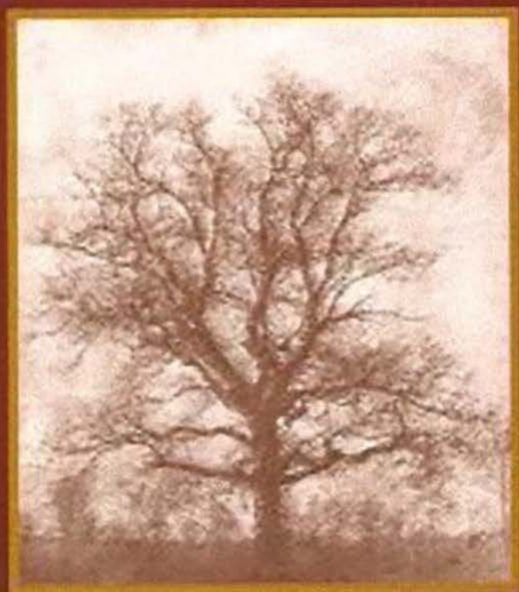
<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ROMAN VE HAYAT



M.Fatih Andı



3. Baskı



Prof.Dr. M. Fatih ANDI

1962, Adana doğumlu. İlk ve orta öğrenimini Adana'da tamamladı. 1985'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Mezuniyetinden itibaren bu bölümün Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi, yardımcı doçent ve doçent olarak çalıştı. Halen aynı anabilim dalında Prof. Dr. olarak görev yapmaktadır.

Yayınlanmış eserlerinden bazıları şunlardır: *Edebiyatımızda Mimar Sinan* (1989), *Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl, Hayatı, Görüşleri, Şiirleri* (1995), *İnsan Toplum Edebiyat* (1995, 2. bs. 1996), *Bir Osmanlı Bürokratının Avrupa İzlenimleri-Mustafa Sami Efendi ve Avrupa Risalesi* (1996, 2. bs. 2002), *Servet-i Fünûn'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri* (1997), *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi* (1999, H. Yorulmaz ve Y. Taşcıoğlu ile birlikte), *Kartpostallarla Tevfik Fikret ve Çevresi* (1999, H. Yorulmaz ve Y. Taşcıoğlu ile birlikte), *Ömer Seyfeddin* (1999, 2. bs. 2007), *Roman ve Hayat* (1999, 2.bs. 2004), *Tarık Buğra* (2000), *Edebiyat Araştırmaları-I* (2000), *Hayata Edebiyatla Bakmak* (2006, 3.bs. 2008).

Bu eserlerden *Roman ve Hayat*, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından 1999 yılının en iyi edebî eleştiri kitabı, *Hayata Edebiyatla Bakmak* ise 2006 yılının en iyi deneme kitabı seçildi.

M. Fatih Andı, ayrıca Ahmed Midhat Efendi, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım, Mehmed Celâl, Ahmet Haşim ve A.H. Tanpınar'ın bazı eserlerini yayıma hazırlamıştır.

Isbn	978-605-5688-23-3
Sertifika No	13423
Yayın Sıra No	24
Genel Yayın Yönetmeni	M. Fatih Andı
Kapak Tasarım	Sevan Arapoğlu
İç Tasarım	İrfan Güngörür
Baskı	1. baskı 1999, 2. baskı 2004, 3. baskı Şubat 2010
Baskı / Cilt	Vesta Ofset 0212 445 72 52

Elektronik ortam ve tüm baskı hakları
Akademik Kitaplar'a aittir. © 2010



Hobyar Mah. Cağaloğlu Yokuşu Sok. No: 1
Özhekim İşhanı Kat: 1/16
Eminönü -Fatih / İstanbul
Tel: 0 212 512 70 10 Fax: 0 212 512 70 11
www.akademikkitaplar.com

ROMAN ve HAYAT

Prof. Dr. M. Fatih Andı



İstanbul 2010

İçindekiler

Önsöz.....	7
Roman ve Hayat.....	11
Hayatımız Roman mı?	21
Roman Okumak Muzır mıdır?	25
“Roman Okuyacağına Dersine Çalış!”	31
Kadın Roman Okursa..	39
Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -I-	49
Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -II-.....	57
Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -III-	67
Roman ve Trajik Hayat	79
Roman ve Piyasa	83
Kaçanlar, Kalanlar ve Romanlar.....	95
Resimli Romanlar, Roman Resimleri	103
Polis, Roman ve Sultan	111
Fennî Roman	119
Romana Dair Birkaç Anekdöt.....	123
Biyografi ve Roman -I-.....	131
Biyografi ve Roman -II-.....	135
Kılık Kıyafet, Moda ve XIX. Asır Romanı.....	141
Ayna, Roman, Aile	153
Bu Kitapta Yer Alan Yazıların Bibliyografik Bilgileri	159

Önsöz

Okumak, haberli olmak demektir. Haberli olmak ise, haberli olunan karşısında kabulleri yahut redleri olmaktır. Kabuller yahut redler, kişinin bu kabuller yahut redler öncesindeki durumuna göre bir değişmeyi ve başkalaşmayı ifade eder.

Althusser “Masum okuma yoktur” der.

Okuyarak haberdar oluş yollarından birisi de hiç şüphesiz edebiyattır.

Edebî eserler de estetik etkilerinin yanısıra –ki neticede bu da bir haberli kılış ve etkileyiştir– bilgi aktarımını, haberdar ediş ve uyandırış fonksiyonunu taşırlar. Kim *Küçük Ağa*’yı okuduktan sonra Millî Mücadele’ye başka bir açıdan bakmanın da mümkün olabileceğinin farkına varmadığını söyleyebilir? *Bu Böyledir*’i okuduktan sonra geleneksel hayat-modernleşme tezaadının sancılarını içinde hissetmeyecek kaç edebiyat okuru vardır? “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nı okuduktan sonra, bir medeniyetin mükemmeliyetinin göstergesi olan bir mîmârî eseri, Süleymaniye’yi “cedlerin mağfîret iklimi”nden soyutlayarak yalnızca “hendeseden bir âbide” sanmaya devam edebilir miyiz?

Edebî eserler içinde bu etkileyişin ve haberdar edişin en yoğun ve kolay gerçekleştiği türlerden birisi ise şüphesiz romandır. Roman bu etkileyişi daha kolay yapar, çünkü diğer türlerin

çoğuna göre hayata karşı daha detaylara inici, daha kuşatıcı ve bütüncül bir bakışla bakmak zorundadır. Kuşattığı ve kendi janrı içinde yoğurarak sunduğu bu hayatın cazibesi içine okuyucuyu daha kolay çekebilir.

Her roman, farklı gözlerle görülen hayatın, farklı kalemlerden yeniden yorumlanması demektir. Her romancı, kaçınılmaz olarak, kendi idrâk edebildiği, farkına varabildiği ve kuşatabildiği hayatı eserine taşıyabilir. Hayatın bu şekilde “hayatlar” a dönüşmesi, okuyucunun hayatında da okunarak edinilen “hayatlar” ın zenginliğinin, birikiminin ve deneyimlerinin mevcut hâle gelmesi mânâsını taşır. Bu değişmedir, başkalaşmadır.

Bizim edebiyatımızın ancak XIX. yüzyılın son çeyreği içinde tanıyabildiği roman türü, Türk toplumu için de böyle bir değişimin ve “başka”lardan haberdar oluşun, başka hayatların farkına varışın ve bu farkına varışla birlikte başka düşüncelere, başka duygulara ve heyecanlara açılışın anahtarı olmuştur. Tanzimat sonrası edebiyatında, hatta Servet-i Fünun edebiyatının sonlarına kadar romanın handiyse geleneksel göz ağrımız şiirin bile önüne geçmesinin arkasında bu etkinin rolü vardır.

Umberto Eco, “Metin, örnek okuyucusunu üretmek üzere tasarılanmış bir aygıttır.” der. Metnin, hele edebî metnin bu aygıtlık işlevi herhalde en belirgin olarak bizde kendisini romanda göstermiştir.

“Eski”lerle “yeni”lerin boy ölçüşme zemini olan XIX. yüzyıl edebiyatımızda roman “yeni”dir. Bu yeni edebî tür, yeni bir “metin” olarak, geldiği toplumda kendisi için yeni olan okurunu kendisi üretmiş ve “üretilen” bu yeni okur tipleri toplumdaki başkalaşımın dildeki kavramsal yansışılarından birisi olan “yeni”ler içerisinde, değişimin önemli rüknlerinden birisi olmuşlardır.

Neticede, adına “Batılılaşma Dönemi Edebiyatı”, “Yenileşme Dönemi Edebiyatı”, “Arayışlar Dönemi Edebiyatı”, “Değişim Dö-

nemi Edebiyatı” vs. ne dersek diyelim, XIX. yüzyıl edebiyatı içerisinde –bugüne kadar uzanan süreçte de diyebiliriz– romanın, Türk toplumundaki değişimin hazırlayıcılarından ve yansıtıcılarından birisi olduğu görülür. Yani bizde romanın alabildiğine sosyal bir boyutu da vardır. Hatta bu boyut, bahsini ettiğimiz değişimin başlangıç dönemlerinde, XIX. yüzyıl içerisinde estetik titizliklerin, edebî maksatların bile önüne geçmiştir zaman zaman. Unutulmamalı ki, ilk romancılarımız; o Ahmed Midhat Efendiler, Namık Kemaller, Şemseddin Samiler, Recâîzâde Ekremler, hatta Halid Ziyalar, Hüseyin Cahidler ve Mehmed Rauf’lar yaşadıkları dönemlerin Batılılaşmacı birer aydınlarıdır. Hepsinin bu romancı kimliklerinin ardında bir de politik kişilikleri, siyasî tavır alışları vardır. Bir kısmı, gizli yahut aşikâr, romanı bu siyasî kişiliklerinin ifadesi, düşüncelerinin propaganda aracı olarak görmüşlerdir.

* * *

İşte romanın bizim edebiyatımızda arziendam edişinden itibaren çizdiği bu tablo, bu edebî türe o günden –hatta– bugüne uzanan macerası içerisinde özellikle sosyal etkileri açısından da bakmayı zorunlu kılmaktadır.

Elinizdeki bu kitapta yer alan yazılar, böyle bir bakış açısıyla kaleme alınmış yazılardır.

Roman ve Hayat, 1992’den bu yana başta *Dergâh* ve *Kaşgar* olmak üzere çeşitli edebiyat dergilerinde yayımladığımız yazılardan oluşmaktadır. Kitabın içinde yer alan birkaç yazı ise daha önce *İnsan Toplum Edebiyat* isimli kitabımızda yayımlanmıştı. Fakat konu bütünlüğünü göz önünde bulundurarak bu yazıları *Roman ve Hayat*’a da dahil ettik.

Yazılarda yer yer tekrarlar olabilir. Buna karşılık, bu yazıların, böyle uzun bir sürede farklı zamanlarda, farklı dergilerde ya-

yımlanmış olması bahanesinin arkasına sığınıyorum. Ve *Kamus-ı Osmânî* sahibi Mehmed Salâhî gibi diyorum ki: “Bu kitabın mü-kemmeliyetini iddia edemem. Çünkü âciz bir kalemin mahsûlü de elbette nâkıs ve nâçiz olur.”

Bununla birlikte *Roman ve Hayat*’ta yer alan yazılar, okuyucuda konu ile ilgili soru işaretlerini arttırabilirse bu sevinç sebe-bimiz olacaktır. Zira soru işaretleri üst üste iki noktaların hazır-layıcılarıdır.

M. Fatih ANDI

16 Ağustos 1999

Roman ve Hayat

Max Nordau bir yazısında “Modern insanı ortaya çıkaran romanla tiyatrodur.” der¹.

Onun bu sözünün altında bir gerçek yatmaktadır: Yalnızca hayatın kendisi edebiyatı şekillendirip oluşturmaz. Yalnızca hayatı aksettirmez edebiyat. Bunun tersi de vakidir. Hem de çoğu zaman. Yani edebiyat da hayatı şekillendirir, hayat edebiyata uydurur kendini.

Avusturyalı Siyonist doktor-romancının bu iddiası aynı yıllarda bizden bir romancıda, Halid Ziya’da da ifadesini bulan bir iddiayla eşleşir. XIX. yüzyıl toplumumuzun modernleşme (Batılaşma) çabalarının yüzyılıdır. Ve bu çabanın belki de en etkili öncülerinden birisi de edebiyatçılar, özellikle de romancılarıdır. Tevfik Fikret’in *Servet-i Fünûn*’a yazdığı “Musâhabe-i Edebiyye”lerin birinde belirttiğine göre, Halid Ziya, romanların sosyal ve ahlâkî hayat üzerindeki tesirlerine dair Fikret’le konuşurken, biraz da kurumlanarak:

“Evet hiç şüphe yok! Hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor!” der².

¹ M. Nordau’dan bu yazıdaki iktibaslar için bk.: Cemil Meriç, *Jurnal*, c. I, İstanbul 1992, s. 217-218.

² *Servet-i Fünûn*, nr. 476, 26 Nisan 1900, s. 115.

“Hayatı yapan roman” veya “insanı yapan roman” düşüncesinde, bu iki ayrı toplumun devirdaşı iki ayrı romancısı yalnızca sayılmazlar. Roman-hayat-gerçeklik ilişkisi üçgeninde Nordau ile Halid Ziya’ya pek çok hem-fikir bulunabilir.

Günümüzün “Birgün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” diyen romancısına gelene kadar³ bir çok yazar, yazdıklarıyla bir “Yeni Hayat” oluşturdıklarını îmâ yahut ifade etmişler, bu noktada “romandaki muhayyel”in “hayattaki reel”le aynileştiğini ve hatta bir adım ötede reel’in, varlığını romanının muhayyeline medyûn olduğunu; Michel-Ange’ın, bitirdiği Musa heykelinin mükemmelliği karşısında sanattaki ibdâ ile hayattaki “halk olunmuşluk”u bir tutan coşkun bir tavırla “Kalk ve yürü ey Musa!” diye haykırmasına benzer bir heyecanla muhayyelin reeli teşekkül ettirdiğini söylemişlerdir.

Örnek gerekirse, bunların başında XIX. yüzyılın dev romancısı Gustave Flaubert gelir.

Dostu Louise Colet’e yazdığı bir mektubundan Flaubert:

“Dün değil evvelki gün, Touques ormanlarında bir suyun kenarındaki güzel bir yerde sigara izmaritleri ve pasta kırıntıları buldum. Burada bazı kişiler piknik yapmışlardı. *Kasım* (November) adlı eserimde, on bir yıl önce böyle bir manzarayı tasvir etmiştim. Tasvirim, tamamen hayâlîydi, fakat ertesi gün gerçek oldu. Emin olunuz ki bir yazarın yarattığı her şey gerçektir. Şiir, geometri kadar gerçektir. Tümevarım, tüm-dengelim kadar doğru bir metoddur. Üstelik insan, belli bir seviyeye eriştikten sonra, rûhî olaylar hakkında herhangi bir hata yapmıyor.”

der ve ekler:

³ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İstanbul 1994, s. 7.

“Benim zavallı Bovary’m, hiç şüphesiz ki, şu anda Fransa’nın her kasabasında yaşıyor. İztırap çekiyor ve ağlıyor.”⁴

Bu, Madam Bovary’nin artık hayâlî roman kahramanı olmaktan çıkıp, gerçek hayatta var olan insanlara dönüşmesidir. Kurmaca bir dünyanın reel bir yaşantıya örneklik etmesi dolayısıyla romanın, bir “yaşanmışlığın” ön-tarihi olmasıdır. Roman, hayatı etkilemiştir.

Madam Bovary’nin bu, gerçek hayatta “benzer”lerini meydana getirmesi olgusunu:

“Orta tabakanın yaşayış tarzını düşünün. Ferdin küçücük bir dünyası vardır. Mutfağın, dükkânın, mektebin veya kilisenin dışında bir dünya olduğunu bilmez. İnsanlığın büyük acılarından, büyük zaferlerinden, büyük ihtiraslarından habersizdir. Bu adam roman okur, tiyatroya gider ve ufuklar açılır önünde. Orta tabaka adamı okuduklarını tecrübenin mihenk taşına vurmaz. Hayali hakikat sanır ve hayatı yeni bir buut kazanır.”

diyen Max Nordau’da da buluruz. Nordau’a göre de:

“Parisli kadını Fransız romancısı yaratmıştır.”⁵

“Fictive” bir âlemin muhayyel kahramanının insanları etkileyerek, onların hayatlarını, hatta kaderlerini belirleyecek bir realiteye dönüşmesi, “irreel olan”ın reellik kazanmasıdır. Bu, okuyucunun, okuduğunu varlığında, “iç”inde duyması, onu “temessül etme”si, kendisini okuduğuna “kaptırma”sıdır. İşte bu noktada romanın “hayatı yapma”sı olgusu karşımıza çıkar.

⁴ (F. Steegmuller, *G. Flaubert’in Seçilmiş Mektupları*, 1953’ten iktibas eden: Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (Terc. S. Kantarcıoğlu), Ankara 1988, s. 356.

⁵ C. Meriç, *Jurnal I*, s. 217-218.

Bu durum, daha XVII. yüzyılda Descartes'ın da ilgisini çekmiş olmalı ki, *Metod Üzerine Konuşma*'sında filozof, tarih yazarlarının, yazdıklarını okunmaya daha lâyık kılmak için, olayların değerini değiştirip arttırmaları bile, en azından olaylar arasında önemli, önemsiz kabilinden bir seçme yaparak, bir yeniden düzenlemeye (regulation) gittiklerinden şikayetçi olduğu satırlarda, “böylece ahlâklarına, onlardan çıkardıkları örneklerle göre çekidüzen verenler”in de “romanlardaki kahramanların acayipliklerine düşmekten ve güçlerini aşan niyetler kurmaya sürüklenmekten kurtulamayacakları”nı söyler⁶.

Burada da bir etkileniş vardır. Fakat Descartes'ın bahis konusu ettiği bu etkileniş, karşımızda olumsuz bir tablo çizmektedir: Roman sadece “hayat yapıcı” değil, “hayat kaydırıcı”dır da.

Söz romanın bu “hayat kaydırıcı” özelliğine gelip dayanınca, aklımıza ilk gelen Donkişot olacaktır. Cervantes'in bu sevimli kahramanı da şövalye romanları okuya okuya, bunların tesirinde kalarak yoldan çıkar ve “kaymış” bir hayatı sürmeye başlar.

Roman okuma, hatta en geniş mânâsıyla “okuma”ya dayalı bu menfi olgu, bizim romancılarımızdan birisinde, Orhan Pamuk'ta da hoş bir şekilde nitelemesini bulur: Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev*'inin kahramanlarından Selahattin Darvınoğlu, okuduğu materyalist Batılı yazarların kitapları neticesinde ateist olmuştur ve bu ateist doktor, karısı dindar Fatma Hanım'a göre “üç kitapla yoldan çıkarılabilecek bir çocuk”tur. Çünkü “Şeytan ancak bir çocuğu bu kadar kandırabilir.”⁷

Romanın olumsuz etkileme gücüne çarpıcı bir örnek de Tevfik Fikret'in yukarıda zikri geçen “Musâhabe-i Edebiyye”sindedir. Bu yazıda, Eduard Rod adlı bir Fransız romancısının *Paul Clarencée*

⁶ Descartes, *Metod Üzerine Konuşma*, (Terc. M. Karasan), İstanbul 1986, s. 8.

⁷ Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, İstanbul 1990, s. 21.

isimli romanından bahsedilir ki, doğrudan bu konuyu işlemektedir. Romanın kahramanı Paul Clarencée, eserlerinde hep aşka dair olaylar anlatan, aşkı hayatın yegâne gayesi gösteren bir yazardır. Birgün bir gazete muhabiri ona bir haber getirir. Bu haber Cecille Boland adlı bir genç kızın, yazarın Aşk ve Ölüm adlı son eserini okuduktan sonra intihar etmesine dairdir⁸.

Her üç örnek de romanın kendi dünyasından alınmıştır. Donkişot da, S. Darvinoğlu da, S. Boland da birer roman kahramanıdır. Ama bu olguya gerçek hayatta yaşanmış bir çok örnek bulmak da mümkündür:

Goethe'nin meşhur *Genç Werther'in İztırapları* romanının Batı'da ve bizde okuyanlar üzerinde derin tesirler yaptığı, okuyucular arasında, roman kahramanı Werther'in tesirinde kalarak onun gibi intiharı seçenlerin bulunduğu kaynaklarda yazılıdır⁹.

Burada roman, okuyucusunu menfi etkilenmiştir.

Hemen hatırlayabiliriz: 14 Kasım 1994 tarihli *Milliyet* gazetesinde, İngiltere'de, okudukları duygusal ve etkileyici bir romanın etkisinde kalarak, aynen romandaki biçimde, bir adamın boğazını kesen 14 yaşındaki iki çocuğun haberi yer almaktaydı.

Konu romanın tesir gücüne gelmişken, burada, yukarıdaki misaller gibi menfi olmasa da, bu edebî türün kitleleri bir başka açıdan nasıl etkilediğine dair örnekler olarak Halid Ziya'nın *Mâî ve Siyah* romanının yayımlandığı yıllarda Ahmed Cemil isminin, Refik Halid Karay'ın *Nilgün* romanıyla Nilgün isminin, Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar'ın Ölümü* adlı romanıyla Kürşat isminin yaygın bir kabul görmesini, bu romanları okuyanların, çocuklarına bu isimleri vermelerini zikretmek yerinde olur.

⁸ Tevfik Fikret, "Musâhabe-i Edebiyye: Romanların Tesiri", *Servet-i Fünûn*, nr. 476, 26 Nisan 1900, s. 115.

⁹ Ahmet Oktay da "Yeni Hayat Üzerine" başlıklı yazısında (Gösteri, nr. 169) bu anekdotu zikreder.

Türk toplumu romanla XIX. asırda tanışır. Ama bu tanışıklıkla birlikte o günden bu güne bir kuşkuyu da içinde büyütür. Beraberinde bir güvensizliği de taşıyan, âşinâlığa ve hem-hâl olmaya dönüşmeyen bir tanışıklıktır bu. Halk için, sıradan okuyucu kesimi için roman sakıncalı bir edebi tür, müfsid ve muzır bir araçtır çoğu zaman.

Bu kuşkunun ve tereddütün temelinde yatan sebepler meyânında bu güne kadar dinî, ahlâkî, sosyal, geleneksel platformlara oturan pek çok şey söylenmiştir. Bizim burada, yukarıdan beri bahis konusu ettiğimiz misaller çerçevesinde, üzerinde durmak istediğimiz, toplumumuzda bugün olduğu gibi XIX. yüzyılda da (hatta özellikle XIX. yüzyılda) romanın yeni bir insan tipinin, içinde yaşadığı topluluktan, cemaatten ayrılarak “birey”leşmiş bir insan tipinin (Nordau buna ‘modern insan’ diyor) oluşmasında, yani yeni bir hayatın “yapılması”nda ve yapılanmasındaki fonksiyonudur.

Roman toplumun fertlerine içinde yaşadıkları şartların, geleneksel olanın sağladığı ortamın dışında alternatif ve “ideal” yaşama biçimleri ve şartları sunabilir; okuyucuya, kanatlanılacak yeni ufuklar gösterebilir. Ama bunu yaptırımcı olmadan, hayâlî ve yumuşak bir atmosferde gerçekleştirir. Okuyucuların büyük çoğunluğu, muhayyilenin sınır tanımaz genişliği içerisinde, kendilerini roman kahramanının yerine koyar ve farkında olmadan, “romanı yaşar.” Romanın cazibesi de burada kendisini gösterir. İşte bu “yaşama hâli” hayâlî dünyadan çıkıp gerçek hayatta da sürmeye başlarsa, o zaman, birey için bir değişim, “yeniden yapılanma”ya başlayan bir hayat veyahut tam tersi “kayan bir hayat” söz konusudur.

Bu etkilenmedir. İşte halk için, sıradan okuyucuya göre romanın müfsidliğinin sebebi de buradan başlar. Roman okuyarak kendilerinden başkalaşan çocuklarını gören anne-baba için bu edebî türün “mazarrat”ı su götürmezdir artık. Çünkü artık

olumlu veya olumsuz, toplumun yahut ailenin süregelen normlarının dışında, “normal” olmayan bir hayattan haberdardır çocukları. Bu ise bir değişmenin, fikri yahut duygusal bir farklılaşmanın başlangıcı demektir.

Bu başkalaşım ya onları başka ilgi alanlarına çekecektir, “başka” hayatları yaşamaya özeneceklerdir, “başka” insanlar olacaklardır; yahut duygusallık ummanında kaybolup gitme, bir melânkoliyi içlerinde büyütme tehlikesi mevcuttur onlar için. Neticede kendilerine programlanan geleceğin dışına taşacaklar, tahsilleri yarın kalacak, evden kopabilecekler, âşık olup kendilerini sokağa vurabileceklerdir, v.s...

Hangisi olursa olsun, sonuç olumsuzdur ebeveyn için. Hele bir de bunlara XIX. asır edebiyatımızda Batılı romanın çoğunlukla sıradan, popüler, edebî değeri tartışılabilir, piyasa işi örneklerinin bolca tercüme edildiği gerçeğini eklerseniz...

Anne-babaların aile içinde gençlere karşı bu “Roman okuyacağına dersine çalış!” tavnna, okulda öğretmenler de katılır. Onlar için de roman, çocuğu eğitimden uzaklaştıran muzır bir tuzaktır.

Edebiyatçılarınımızın hatıratlarını şöyle bir karıştırırsak buna dair bir çok anekdot karşımıza çıkar:

Halid Ziya, *Kırk Yıl* adlı hatıratında, çocukluk yıllarında babasının Mâcerâ-yı Aşk, Esrâr-ı Aşk, Garîbe-i Aşk v.s. gibi romanlarını elinden alıp, “Bunların arasında Mektebe Aşk göremiyorum!” azarı ile nasıl Dilhoş Dadi’sının çamaşır kazının altında yaktırdığını anlatır¹⁰.

Mehmed Rauf, *Servet-i Fünûn*’da yayımladığı “Bizde Roman” başlıklı yazısında Rüşdiye yıllarında uyanan roman merakı dolayısıyla okulda hocalar arasında dahi adının “Roman okuyan efendi”ye çıktığını söyler ve şunları anlatır:

¹⁰ Halid Ziya, *Kırk Yıl*, 3 İstanbul 1969, s. 36.

“Bunun için yalnız mektebde müşkilât gösterilmezdi. Evde de elden gelen yapılır, beni bu meraktan kurtarmaya çalışılırdı. Kaç kere matbû, muharrer birçok kitaplarımı yırtılmış gördüm. Hele bir gün *Londra Bîcâregânı* romanından büyük bir dram çıkarmıştım. Akşam eve gelip odama koştuğum zaman kağıtlarımın arasında müsveddesini bulamadım. Sordum, ‘Baban yırttı!’ dediler. Ah ne kadar ağladım, ne kadar ağladım. (...) Riyaziye muallimlerimiz benim roman yazdığımı duydukları zaman kendi talebeleri arasında böyle bir adam bulunmasını tahammül ile geçiştirememişler, yalnız edebiyata düşman muallimler değil, hatta kitâbet muallimlerimiz bile bunu bir cinayet addetmişlerdi”¹¹.

Kemal Tahir de *Notlar*’ında Galatasaray Lisesi’nde, ülkede Batılı eğitimin “nâsir-i efkâr” olmuş böyle bir kurumda bile, romanları ancak sıra içlerinde, hocalardan gizli okuyabildiklerini söyler.

Toplumumuzda bugün dahi benzerlerine rastlayabileceğimiz bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür.

Buraya kadar verdiğimiz örnekler etrafında anlatmaya çalıştığımız XIX. asırda toplumumuzda görülen roman karşısındaki bu yasakçı tutum, romanı “memnû meyva” sayan bakış açısı, “Roman ve tiyatro önce çocuğu, kadını, gençleri ve hastaları damgalar.” diyen Max Nordau’nun bu cümlesini, yazımızın başında alıntıladığımız cümlesiyle birlikte ele alarak konuya baktığımızda, bizce, daha geniş bir çerçevede yorumlanabilir bir boyuta ulaşıyor.

Diyebiliriz ki, roman, bizim toplumumuzda da modern (Batılılaşmış) bir hayatı, geleneksel olandan farklı bir sosyal yapıyı öngörüyordu ve toplum içine böyle bir vizyonla giriyor; ona. onu

¹¹ Mehmed Rauf, “Bizde Roman”, *Servet-i Fünûn*, nr. 445, 21 Ekim 1899, s. 38.

değiştirecek, alt üst edecek bir dünyayı sunuyordu. Buna karşılık kollektif gayr-i şuur, bu “yeni” karşısında tedirginlik duydu, pasif savunmayı seçti, aktif bir şekilde önleyemediği bir olguya karşı tesbih böceği misali kendisini kapatmaya çalışmakla deformasyona direnmeyi denedi.

Romanın çok daha sonraları, Cumhuriyet döneminde muhafazakâr Türk ailesinde ancak dînî-ahlâkî-tarihî bir mahiyet kazanmış örnekleriyle, kısmen kabul görmeye başlamış olması da bu görüşü doğrulamaz mı?

Hayatımız Roman mı?

Romanın bizim edebiyatımızdaki macerası söz konusu edildiğinde, bu edebî türün uzun bir tanışma ve alışma devresi içerisinde ilk önce tercüme örneklerle görüldüğü, çok daha sonraları telif örneklerin devrin edebiyatında kendisine yer aradığı söylenegelir.

Gerçekten de 1862'deki Telemak çevirisinden sonraki yıllarda, gelenekten gelen "hikmet" ve "ders-i ahlâk" endişesinin eşliğinde ürkek ve acemice atılan adımlardan, yani *Hikâye-i Mağdûrîn* (Seffiller), *Hikâye-i Felsefiyye-i Mikromega*, *Hikâye-i Robenson* v.b. tercümelerden sonra 1872'de Şemseddin Sâmî'nin, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ı ile ilk telif örneğini veren bu tür, bu tarihten itibaren, Servet-i Fünûn devresine kadar hep samimiyetini isbat edememiş bir yabancı, henüz yerini ıstamamış eğreti bir misafir kimliğiyle kendisine el yordamıyla bir yer arama tereddütü içerisinde görünür. Ancak Halid Ziya'yladır ki, Türk romanı Batılı romanın seviyesine yaklaşabilmiş, Batı edebiyatlarındaki örnekleri "gibi" olabilmiştir.

Belki bir fantezi olarak değerlendirilebilir ama bu noktada şunu söylemek mümkündür: Romanın Türk edebiyatına girişinde izlediği seyir, toplumumuzun Batılılaşma serüveniyle paralellik içerisinde. Önce bir Doğulu ilgisi ve idrâkiyle bu "Batılı"yı

tanıma... Arkasından tercüme ve adaptasyon devresi... Ama el yordamıyla... Sonra taklit... Ve nihayet onun gibi olunduğu iddiası... Buna karşılık büyük çoğunluğuyla halkın uzaktan ve kuşkulu bakışı...

Bu kuşkunun gerisinde, roman söz konusu olduğunda, bir takım sebeplerin yattığı söylenebilir. Söylenmiştir de: Gelenekle irtibatlılık, ahlâkî endişe, toplum yapısı ve dünya görüşüyle uyuşamama...

Bu sebepler hem okuyucudaki bahsini ettiğimiz kuşkuyu, hem de romancılarımızın uzun bir süre, bir acemilik ve emekleme devresini yaşamasını doğurmuştur.

En kaba hatlarıyla bile Batı'daki gibi bir orta-sınıfın (burjuva) toplumda oluşmamış olması, bu edebî türün istediği hayat tarzının sosyal yapımızda görülmeysi, Tanzimat sonrası edebiyatında Türk romancısını bu açıdan "romanesk" bir hayat tecrübesi eksikliğiyle karşı karşıya bırakmış ve iddia edilebilir ki, bu yüzden ilk telif romanlarımızda ya geleneksel halk hikâyeleri ve mesnevîlerden gelme roman dışı çeşniler fazla dozda kendisini göstermiş veyahut da yazar kolaya kaçmış, "Anlatacak bir şeyi olmayanlar kendilerini anlatırlar." mазmununca, eserinde, başka isimler ve mekânlar çerçevesinde kendisini anlatmıştır.

Bu devreye Servet-i Fünûn edebiyatını da dahil edebiliriz.

Gerçekten de bu açıdan baktığımızda, meselâ Ahmed Mithat Efendi'nin *Felâhın Bey'le Rakım Efendi* romanının Râkım Efendisi'nin Ahmed Mithat Efendi'nin hayatından izler taşıdığı, *Küçük Gelin* romanındaki Cemal'in Mehmed Celâl, *Mâî ve Siyah*'ın Ahmed Cemil'inin Halid Ziya, *Eylül*'deki Necib'in Mehmed Rauf, *Hayal İçinde* romanındaki Nezih'in romanın yazarı Hüseyin Cahit olduğu karşımıza çıkmaktadır. Yani toplum yapımızda bu türün dünyasını teşkil edecek şekilde sınıflar veya fertler arasında "problemlî", çatışmalı ve huzursuz bir hayatın söz konusu olmaması, insanla-

nın cinsler arasındaki mahremiyet hudutlarını aşındıran flörtlü bir aşk hayatını yaşamıyor olması, kısaca, bizim “hayatımızın roman olmaması” romanın 1860’lardan itibaren çok uzun süre bir boca-lama ve eğretilik içerisinde bulunmasına yol açmıştır.

Bu tarihlerden çok sonralandır ki, insanlar artık toplum içinde hayatlarının “romanlaştırıldığı”nın farkına varmış; şuuraltılarında, romanı mutluluktan uzak, sıkıntılı felâketli, kötü yaşanmış ha-yatların destanı olarak gördüklerinin ipucunu da verecek mahi-yette, arabesk bir yaklaşım ve argo bir dille de olsa sık sık “Ha-yatım roman abi!” şikâyeti duyulur olmuştur.

Edebiyatımızda romanın başarılı örnekler verşi de bu dev-reye rastlamaz mı?

Roman Okumak Muzır mıdır?

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'e dair kaleme aldığı monografinin bir yerinde, Yahya Kemal'den bir hatıra nakleder:

O günlerin *Dergâh*'ının basıldığı Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası'nda musahhahlik yapan nûrânî çehreli, çelebi tavırlı, efendi ve olgun davranışlı bir Mevlevî dervişi vardır. Yahya Kemal bu özellikleriyle onu gözünde büyütmüş, idealize etmiştir ve sık sık çevresindekilere "İşte Şark'ın kemal zirvesi bu tiptir." demektedir. Fakat bir süre sonra bu adam için etrafındakilere şu fıkrayı anlatır:

"Birgün Beyazıt Câmii'ne uğramıştım. Bizim Mevlevî vaaz ediyordu. Kendi kendime, işte, dedim, onu konuşurken yakaladım. Kim bilir ne güzel şeyler söyleyecek. Ve bu ümitle yaklaştım. Adam koyu Üsküp ağzıyla konuşuyordu. İlk işittiğim cümle, 'Roman okuyorlar, sakın okumayınız, dininizden olursunuz...' cümlesi oldu"¹².

Mevlevî dervişin Yahya Kemal'i hayal kırıklığına uğratan bu tavrı, aslında, edebiyatımızın yenileşme (Batılılaşma) süreci içerisinde, roman karşısında Türk toplumunun belki yalnızca bir

¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1982, Dergâh Yay., s. 33.

kesiminin bir devredeki bakış açısını bize yansıtan tipik bir örnektir.

* * *

Konuya, derinliğine sosyolojik tahlilleri bir kenara bırakarak baktığımızda bile, halk kesiminin, sıradan okuyucu kitlesinin bir devreye kadar romanı, belki yukarıdaki örnekteki gibi abartılı bir kanaatle insanı dininden edecek kadar tehlikeli değil, ama herhalde ailede gençlerin, çocukların okumamasının, ilgi duymamasının daha iyi olacağı, sakıncalı bir edebî tür, müfsid bir araç olarak gördüğü karşımıza çıkar.

Yakın zamanlara kadar birtakım çizgi-romanlara karşı ve lilerin ihtiyatlı yaklaşımı ve yasakçı tutumları, daha önceleri romana karşı da gösterilmiş, roman okuyacağına, çocuğunun derse çalışması gerektiği her fırsatta büyüklerin tembihleri arasında yer almıştır.

Toplumumuzun romanla tanışma devresindeki bu kuşkulu yaklaşımın ve uzun yıllar edebiyatımızın başarılı romanlar ortaya koyamamış olmasının sebepleri olarak, bu türün, günah çıkartma müessesesini ve insanın doğuştan suçluluğunu kabul eden Hristiyan anlayışı ile kapitalist toplum yaşayışının ferde dayalı bir ürünü olduğu, yapısı gereği şahsî mahremiyetleri ifşâya ve sürekli çatışmaya dayandığı; bu özellikleriyle, bizim, kişinin mahremiyetini koruyan inanç yapımıza ve eserlerinde iyi ile kötüyü mukayeseyi ve sonuçta olayı hep iyinin lehinde çözüme götürmeyi tercih eden edebiyat geleneğimize ters düştüğü gibi birtakım görüşler ileri sürülmüştür. Bunlara, dönemin sosyal, entelektüel ve edebî şartlarının, roman türünün gelişmesine uygun olmayışı ve toplumun şuurlarında yeniye karşı duyulan çekingenliği de ekleyebiliriz.

Ama bunlarla birlikte, bu edebî türün Namık Kemal, Şemsetdin Sami, Ahmed Midhat Efendi gibi yazarların kaleminden

ilk yerli örneklerini vermesinin yanısıra, sayıları epeyce kabank tercümelerle topluma yönelmesi, fakat bunu yaparken de iyiyi, kaliteliyi gözetmeden, halkın tecessüs ihtiyacını istismar eden, edebî değerleri düşük, olağanüstü maceralara veya sıradan aşk ilişkilerine, basit romantik duygulanmalara bolca yer veren örnekler şeklinde kendisini göstermesi de, bizde zaten geleneği olmayan, öncesiz bir tür olarak edebiyatımıza giren romana, okuyucunun bu tanışma devresindeki menfi bakışını hazırlayan sebeplerden birisi olmuştur.

Gerçekten de, Tanzimat sonrası devrede gazete ve dergilerde tefrika edilen veya kitap şeklinde okuyucu karşısına çıkan tercüme romanların büyük çoğunluğu, dönemin adlandırmasıyla “hissî” veya “cinâî” romanlardır. Fakat bu hissî veya cinâî romanlar, devrin edebî kudreti kabul edilmiş, büyük Batılı yazarlarının değil, Eugène Sue, Paul de Cock, George Ohnet, Xavier de Montepin vb. gibi edebiyat endişesinden uzak, seri romanlar üreten yazarların yazdıklarıdır. Yani dönemin Türk okuyucusu, bu tercümeler dolayısıyla, bir bakıma roman türünün sıradan, mükemmel olmayan, düşük seviyeli örneklerini karşısında bulmuş, bu da onun romanı kabullenişindeki tereddüdünde etkili olmuştur.

Söz konusu örneklerin basitliği ve edebî seviyeden mahrumluğunun yanısıra, anlatılan insan ilişkilerinin ve olayların dönemin toplum ve aile yapısına, ahlâk anlayışına uymayışı da bu tereddüdü körükleyen faktörler olarak değerlendirilebilir.

Bu yüzden, aynı devrede tercüme edilen (Victor Hugo’nun *Sefiller*’i, Fenelon’un *Telemaque*’ı gibi) seviyeli örnekler ile Ahmed Midhat Efendi’nin bizim yaşayışımızı anlatan, yerli romanları (aynı şekilde basit olmalarına rağmen) daha büyük ilgi ve kabul görmüşler, hatta “tehzîb-i ahlâka hâdim” birer ahlâk kitabı gibi telâkkî edilmişlerdir.

Güzel ve seviyeli örnekler dururken dönemin matbuatının, Servet-i Fünûn devresinde dahi, nasıl böyle basit tercüme roman-

lara yöneldiğini biz, Halid Ziya'nın *Mâî ve Siyah* romanının kahramanı Ahmed Cemil'in muhatap olduğu kitabevi sahiplerinin, kendisinden *Paris Esrarı*, *Serseri Yahudi* cinsinden basit roman tercümeleri istemesiyle uğradığı hayal kınıklığının anlatıldığı satırlarda canlı olarak buluruz.

* * *

İşte romanın bizdeki bu macerası dolayısıyladır ki, Yahya Kemal'in Mevlevî dervişinin vaazında söylediği sözleri, bir devrin halk kitlesinin roman karşısındaki âdeta ihtiyâtî tedbirinin, çözümü kaçışta arayan görüşünün ifadesi olarak anlamak sanırım yanlış olmaz.

Mevlevî dervişi halktan birisidir. Romanı muzır sayışı, belki edebî alâkasının yokluğuna ve yeni karşısındaki tedirginliğine yorulabilir.

Ama işin ilginç, aynı red tavrına, değişik yönlenmeler ve sebeplerle de olsa, devrin çok okunan bir edebiyatçısına, hem de bütün edebî hayatı boyunca tam 40 adet roman veya hikâye kitabı yayınlamış bir romancısında da rastlayabiliyoruz. Söz konusu yazar, bu konuda *Romanı Mütalâası* adlı küçük bir risale¹³ de neşretmiş bulunan Mehmed Celâl'dir. Ve üstelik Mehmed Celâl bu fikrinde yalnız da değildir. Beşir Fuad, Nâbîzâde Nâzım gibi çağdaşı yazarlar, değişik doz ve çeşnide de olsa, ona katılırlar.

Mehmed Celâl yukarıda adı geçen kitapçığında, roman okumayı "tahsil zamanını bir muharririn hayâline fedâ etmek isteyen şübbân" ile genç kızlara yasaklar. Bir kısım romanlar "tehziî-i ahlâk hususunda" tesirlidir, ama büyük çoğunluğu da "müfsid-i ahlâk"tır. Bu cihetle "romanların mazarratı fâidelerinden daha ziyade" olabilmektedir.

¹³ *Roman Mütalâası*, İstanbul 1312/1895, 10 s.

O halde, yapılması gereken, roman okumayı birtakım şartlara bağlamaktır ki, yazara göre bunlar: “Kariin fevkalâde asabî bulunmaması, talebeden olmaması, yirmi yaşını tecavüz etmesi, iyiyi kötüyü farka muktedir olması”dır. Ve hele kadınlar hiç roman okumamalıdır.

Asabî olanlar hayâl-perverdirler, çabuk müteessir olurlar. Bu yüzden kendilerini romanın muhayyel dünyasına kaptırıp, rûhî dengelerini bozabilirler. Bunlar için roman “muzırr-ı sıhhat”dir.

Öğrenciler ise kendilerini roman okumaya verip, öğrenimlerini zâyî edebilmektedirler. Bu iyi değildir. Çünkü “Hayâl asrı geçti, hakikat asrı başladı. Bir çiftçi bir şairden daha ziyade bah-tiyardır.”

İnsan yaklaşık beş yaşından itibaren ömrünün sonuna kadar okumaktadır. “Fakat roman okursa, bu müdhiştir.” Bir roman ancak tahsilin biteceği çağlarda, yani yirmi yaş civarında okunmalı. O zaman hem daha iyi anlaşılır, hem de okurun muhakeme imkânı vardır.

Kadınların roman okuması meselesine gelince, “bu mutlak muzırdır. Çünkü -fennî romanlar istisnâ edildiği hâlde- her romanda bir muhabbet meselesi vardır. Bir âşık... bir muhabbet... bir rakîb... Hep böyle şeyler! Bu hâlde bir kadının vazifesi, hayâl-perverâne yazılmış romanları kütüphanesinden kaldırarak, onların yerine ciddî eserler koymak ve onlardan alacağı lezzetleri zevcinin nâsiyesinde, çocuklarının mâsûmâne tebessümünde aramaktır.”

Bu görüşlerden sonra Mehmed Celâl, kendisinin niçin bu kadar çok roman yazdığı sorusunu soracak olanlara karşı tuhaf bir savunmada bulunur: “Hakîkat, her zaman hakîkattir. Ben yine hikâyemi yazarım. Şiirimi söylerim. Fakat bunları mektebde bulunan şübbân ile genç kızların, hattâ kadın nâmına hiç bir kim-senin okumasını arzu etmem.”

Ne denir?! Her hâlde Mehmed Celâl, bu iddiasıyla, yazdıklarının okunmasını istemeyen tek yazar olarak edebiyat tarihimizin istisnâları arasında yer alır.

Sonuçta şunu söyleyebilir miyiz? Bizde başlangıcından beri halk ve hatta aydın kesiminde romana karşı bir menfî bakış, onu muzır sayarak küçümseyiş var olagelmıştır. Ama bunu biraz da bu türün kötü örnekleri hazırlamıştır.

“Roman Okuyacağına Dersine Çalış!”

“Her ürün, kendisini üreten
ideolojiyi yeniden üretir.”

Yazının başlığındaki bu cümleye çocukluk yahut ilk gençlik devrelerimizde tembihten azarlamaya kadar değişen vurgularda her halde birçoğumuz muhatap olmuşuzdur. Bu ikaza kız çocukları için zaman zaman bir ikincisi daha eklenir: “Roman okuma! Ayıptır! Yüzün gözüün açılır!” Çocuklarına bu ihtirâz kayıtlarını koyan ebeveyn nazarında roman her halükârda tehlikeli, uzak durulması ehven, faydası zararından çok bir “deformatör”dür.

Bu ihtirâz yahut ikazlar üstelik yalnızca bugün ileri sürülen cümleler değildir. Belki yaşanan kanıksama ve aşılma neticesinde bugün eskiye nispetle çok daha az duyulmaktadır. Ama az da olsa hâlâ söyleniyor olması, süregelen bir olgunun, bir bakış açısının ifadesidir.

“Roman okuyacağına dersine çalış!” diyen anne baba, hatta öğretmen, bunu niçin söyler? Burada roman sadece bir zaman öldürücü, bir aylaklık aracı olarak mı görülmektedir? Yoksa bu tembihin gerisinde daha esaslı sebepler, daha derine inen bahaneler mi yatmaktadır? Toplumumuzda roman karşısında takını-

lan bu menfî tavrın altında hangi bakış açısı, ne zamandan beri yatmaktadır?

Romanın Türk edebiyatında kendisini gösterdiği günden bugüne gençlere yöneltildiğine şahit olduğumuz bu ikazlar ve onları adeta romandan uzak tutma çabaları etrafında akla gelen bu gibi sorular bizce sorulması gereken sorulardır ve bu soruların cevaplarına yönelik olarak yapılacak araştırmalar bize bir edebî tür etrafında toplum yapımız, edebiyat tarihimiz, sosyal ve edebî maceramız hakkında ilginç açılımlar sağlayacak mahiyettedir.

* * *

Kemal Tahir, *Notlar*'ının bir yerinde roman için şöyle bir zemin çizer:

“Roman, insanoglunun sosyo-psikolojik hayatında çıkmaza düşmesi anında başlar.

Roman, ancak çıkmaza düşmüş insanın trajedisine doğru genişleyip derinleşebilir.”

(Notlar, II, s.141).

Bu yaklaşıma göre, roman insan hayatının bir trajediye saplandığı, bir menfiliği soluduğu zamanın “müşerrih”idir, ama malesef bir “münşerih”i değil. Kötü yaşanmış hayatların destanıdır. Kaosla yüzyüze gelmenin, yahut hayatı kaolaştırmanın başladığı yerde zenginliğini yakalar ve bu damarın mecrasına doğru derinleşip yayılır. Aksi takdirde sıradan bir masaldan, bir Keloğlan hikâyesinden farksız bir surette, okuyana hoşça vakit geçirecek bir çerez tür olmanın ötesine geçemez. Herşeyin mükemmel ve “yolunda” gittiği mutlu, düzenli, gairesiz, huzurluluğun tekdüzeleştirdiği, “yiyip içip muradlarına ermiş” insanların sürdürdüğü bir hayatın sükûneti bir roman çerçevesinde okuyucu için ne kadar cazip olabilir? Yapısalcı metin tahlili yaklaşımlarında eserin

ekseninde hep bir “çatışma” ögesi aranmasının sebeb-i hikmeti de bu olsa gerektir. Geleneksel edebiyat metinlerinin modern metinlerden ayrılan en önemli özelliklerinden birisi de bu “çatışma”yı eserin belkemiğine oturtmadan, iyilerin kötülerden keskin hatlarla ayrıldığı bir idealizasyona dayanan bir tahkiye (narration) düzleminde gelişmeleridir.

Romanın bu trajik hayatlar atmosferinde rahat soluma özelliği, zannımca Türkçe’nin keskin nüansları içerisinde çok güzel bir şekilde dile getirilmektedir. Bu millet, sosyal şuuraltının adeta bir dışa vurumu gibi, edebî türleri de temellerinde yatan espriyi özetleyecek bir mahiyette günlük konuşma dilinin deyimleri, benzetmeleri arasına katar. Şöyle ki: İyi, güzel, beğenilen, hoş giden bir durum yahut varlık karşısında Türk insanı “şiiir gibi” benzetmesine başvurur. Gördüğü güzel bir kız veya çok beğendiği bir otomobil için “Şiiir gibi!” diyen kişinin dilinde şiiir, mükemmel ve estetik olmanın ifadesidir ve şiiir geleneksel edebiyatımızın ana türüdür. Hatta bir çok edebiyat araştırmacısı bizim klasik edebiyatımızı, adından başlayarak (Divan edebiyatı), bir şiiir edebiyatı olarak nitelemişlerdir. “Şiiir gibi” benzetmesini yapan kişi, şiiiri ideal, estetik ve üstün bir mevkiye oturtmuştur. Benzer bir şekilde, olağanüstü olayların üstesinden gelmenin, güç işler başarmanın, takdir edilen zor işler yapmanın dilimizde, yine geleneksel edebiyatımızda önemli bir yeri olan destan türüyle karşılanması, “destan yazmak”, “destan gibi” vs. tabirleriyle ifade edilmesi tesadüfi olmasa gerektir.

Ama meselâ buna karşılık bu halk, tiyatroyu ve romanı günlük dil içerisinde küçültücü bir yaklaşımla görür adeta. “Tiyatro oynama!” der. Bu, aynen “Film yapma!” gibi, “Sun’î davranma! Rol yapma! Olduğun gibi görün!” anlamlarına gelir. Yahut roman söz konusu olduğunda, “Hayatım roman!” veya “Hayatımı yazsam roman olur.” gibi ifadelerde kullanır romanı. Burada roman artık estetik bir ifade aracı, bir edebî tür olmaktan çıkmış, halkın

muhayyilesinde, günlük dilde, doğrudan doğruya, yukarıda Kemal Tahir'den iktibas ettiğimiz cümlelerde özetini bulduğu şekilde, "kötü" yaşanan trajik hayatların, mutsuzluk serüvenlerinin, badirelerin, açmazların ifadesi olmuştur.

Burada enteresan olan, halkın, belki kendisi de çok fazla bilincinde olmadan, her ikisi de modern birer edebî tür olan ve bizim kültür ve edebiyatımıza toplumun Batılılaşma (modernleşme) sürecinin başlarında girmiş bulunan bu iki türe karşı olumsuz bakışıdır. Diyebiliriz ki, XIX. yüzyıldan bugüne sosyal şuuraltı adeta geleneksel kültür ve edebiyatımız karşısında modern bir kültürün, farklı ve kendi geleneksel edebiyatına yabancı bir dünyanın ürünleri olan roman ve tiyatroyu muhafazakâr bir tavır takınarak, menfî bir mecrâya ve idrâk doğrultusuna itmiştir.

Bu itişin sebepleri çok şıklıdır. İnsanımızın bu türle tanıştığı XIX. asırdan bugüne kadar uzanan bir süreçte, muhafazakâr halk zihniyeti belki bu şıkların tamamını eleyip sorgulamamıştır. Roman türü üzerinde yürüttüğü sosyo-psikolojik tahliller muvacehesinde bu neticeleri tesbit etmemiştir. Fakat nazarında kesin olan bir şey vardır ki, roman serpilip gelişebilmek için, onun bildiği, tanıdığı, içinde soluduğu cemaat yahut cemiyetin genel kabullerine, estetik değer yargılarına, günlük hayatının içine taşıdığı edebî zevkine ve hepsinden önemlisi ahlâkî normlarına ters düşen bir dünyanın, bir zihniyetin insanlarını istemektedir. Kendi muhayyel dünyasında ürettiği böyle insan örneklerini bir zaman sonra gerçek hayata da yansıtmaktadır. O buna roman okuyan kızında, oğlunda, çevresinde yakînen şahit olmaktadır ve kendisini işin bu yanı ilgilendirmektedir. Yani ahlâkîlik kaygısı roman karşısındaki tavrının hemen farkedilebilecek kriteri olmaktadır. Romanla başbaşa bıraktığı çocuklarını, gençlerini, birgün gelmekte başka bir dünyanın ahlâkî ölçüleri, âdâb-ı muâşeret kuralları, gönül ilişkileri çerçevesinde şekillenmiş kişilikler olarak görmekte ve yadırgamaktadır. Bu yadırgayış bir yerden sonra romana ken-

dini kapatışa ve reddedişe, çocuklarını ondan uzak tutma isteğine dönüşmektedir. Zira görmektedir ki, romanın dünyası ile kendi geleneğinin dünyası çelişmektedir ve bu çelişme çocuğunu “kendisi gibi” olmaktan alıkoymakta, ona “başka” âlemlerin kapısını aralamak, “başka” insanların ve hayatların cazip dünyasına onu çekmekle kendisinden uzaklaştırmaktadır. Yahut en hafif zararla, çocuğu yaşının verdiği toyluk ve uçarıklıkla romanın hayalî dünyası ile hayatın reel şartlarını birbirine karıştırmakta, realitenin sarp yokuşlarına vurmaktansa, romanın önüne serdiği bezenmiş ve cazip ufuklara kanatlanmayı tercih etmektedir.

Bu durum bilhassa XIX. asır insanı için böyle olmaktadır. Radyonun, televizyonun, sinemanın ve benzeri cazip eğlence vasıtalarının olmadığı bir devirde, roman, edebiyat zevki ve sanat boyutunun yanı sıra, insanlara (en çok da gençlere) böyle “boş vakit” doldurucusu bir “eğlencelik” olma vechesiyle de görünmüştür. Yalnız edebî açıdan değil, sosyolojik açıdan da romanın bu yüzyılda değeri daha çok bu noktadadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde devrinin en önemli romancısı olan Ahmed Midhat Efendi’den bahsederken “Namık Kemal’de ve benzerlerinde mütâlaa (okuma) bir nevi mücadele idi. Onda dinlenme ve hülyadan gelen sıcaklıkta ısınma oldu. Birdenbire onun kitaplarıyla, çalışan insan hayatına dinlenme saati girdi. Okumaya ayrılan saat. İşte cemiye-timize getirdiği şey. Ve onunla küçük insanların hayatı değişti. Küçük ahşap evlerde lamba başındaki saatler başka bir mânâ ve hüviyet kazandılar.” der. Bu devir insanının hayatında romanın cazibesini artıran unsurların başında onun bu yanını göz önünde bulundurmak gerekir. Ahmed Midhat Efendi’nin telif romanlarını bir o kadar tutarında tercüme romanları ve devrinin diğer romancılarının telif ve tercüme romanları izler. Bütün bu yekûn, dönemin okurlarına Tanpınar’ın dediği gibi “dinlenme ve hülyadan gelen sıcaklığı” sunar. Yani roman, kuşatıcı ve bütüncül çerçevesi

içinde onlar için bazan egzotik, bazan heyecanlı, bazan hüzünlü, fakat her hâlükârda cazip bir muhayyile ikliminin perdedârıdır. Hulyalarının sırça saraylarını bu iklimin içerisinde bulurlar bazı kereler. Bazı kereler kendilerinden, kendilerini sıkı aile yahut çevre şartlarından uzaklaşıp serazad kanat çırpacakları bir hayal fezâsıdır. Fakat ne var ki bu iklimin sakinleri, bu fezanın perileri, ferîştahları Batılı'dır, yahut "Batılı gibi"dir. Çünkü roman, özü ve tabiatı gereği böyle kahramanları ve böyle kahramanlarını yaşadığı hayatları ister.

Roman caziptir. Muhayileyi "mübtelâ" edici bir yanı vardır. Cemil Meriç'in dediği gibi "aylak tecessüsleri" kolay avlar. Üstelik kahramanlarının yaşadığı hayatlar çerçevesinde muhatabına hazır kalıplar, "manifaktür" bir yaşama tarzı sunar. Dönemin herşeye rağmen geleneksel bir hayatı yaşayan muhafazakâr aileleri, evlerindeki delikanlıların yahut genç kızların birgün, aynen şövalye romanları okuya okuya içinde bulunduğu şartlara yabancılaşan ve hayallerinin atmosferinde "bîhûş"ça kanat çırpın Donkişot-vârî bir surette, bir, iki, üç, beş, okudukları romanların etkisinde kaldıklarına, o romanların kendilerine sunduğu şartlara veyahut ilişkilere hâbişkâr olduklarına şahit olurlar. İhtiraslar, flörtler, ihanetler, çapraşık gönül ilişkileri, karşılıksız aşklar, melankoliler, intiharlar, cinayetler, polisiye vak'alar, soygunlar, vurgunlar vs... Edebiyatımızda XIX. asrın hele teliflerden daha ziyade bir yekûn tutan tercüme romanlarının kozasını bunlar örür. Romanların kozasını... Aynı zamanda genç kızların, delikanlıların hayal, duygu ve hatta düşünce kozalarını... Dönemin edebiyatında ekseriyeti tercümelerden teşekkül eden iki roman öbeği revaçtadır: "Hissî" romanlar ve "cinâî" romanlar... Bu her iki öbek de gerek tek tek fertlerin dünyalarını, gerekse küllî olarak toplumun yöneliş, ilgi ve meraklarını belirlemekte devrinde epey etkili olmuş olsa gerektir.

Sosyal yapıyla kurulacak başka bağlantıları, edebiyat gele-
neğimize aykırı düşen yahut düşmeyen yönleri, teknik ve teorik
özellikleri v.s. gibi hususlar bir kenara, işte halkın dilindeki “Ro-
man okuyacağına ders çalış!” ikazının arka planını bu zeminde
aramak; bu cümlenin sıradan bir “Zinhar!” tavrını, sebepsiz bir
“İstemezük!” kapanışını yüklenmenin çok ötesinde, adeta hal-
kın kolektif bilinçaltının kendisini, kendisinden görmediği bir
“yabancı”ya ve “yabancılaştırıcı”ya kapatışının ifadesi olarak
değerlendirmek bizim için edebiyat tarihimize yeni ve zengin
açılımlarla bakmak imkânını sunacaktır.

Kadın Roman Okursa...

Fransız Realist romancısı Gustave Flaubert'in 1849-1851 yıllarında Mısır, Filistin, Anadolu ve İstanbul'u içine alan bir Şark seyahati (voyage en Orient) vardır ki, bu seyahatin notlarını *Voyages* adlı eserinde uzun uzun anlatır.

Kitabının "29 Kasım 1850 Cuma" tarihini düştüğü sayfalarında Sultan Abdülmecid'in Fındıklı Camii'ndeki bir Cuma selâmlığına şahit oluşundan bahsederken, selâmlık resmini seyre gelen kadınlardan hareketle Flaubert ilginç bir tesbitte de bulunur:

"Yüzyıl içinde Doğu'da *harem* yok olup gidecek. Avrupalı kadın örneği bulaşıcıdır. Şu günlerden birinde Doğulu kadınlar da başlayacaklardır roman okumaya. İşte o zaman elveda Türk sâkinliği ve huzuru. Her yerde eski çatırdayarak çökmekte..."¹⁴

Bize dışarıdan bakan yabancı bir göz olarak ünlü romancı Flaubert'in bu cümleleri, XIX. asır Osmanlı toplumunun modernleşmesinde Batı edebiyatının ve hassaten de romanın rolünü ve etkisini vurgulamak açısından oldukça veciz ve çarpıcıdır. Batı medeniyet ve kültürü çerçevesinde oluşmuş ve içi ancak bu medeniyetin belirlediği ve istediği bir yaşama tarzı ve atmosferi ile

¹⁴ *Voyages*, c. II, Paris 1948, s. 341.

doldurulabilecek bir tür olan roman, yazara göre, öncelikle Türk kadınına “teshîr” edecek ve bunun neticesinde de geleneksel hayat, bu hayatın sükûnet ve huzuru “çatırdayarak çökecek”tir. Bunun için de, bu geleneksel hayatın mekânda ve mekâna yansıyan zihniyette sembolü olarak “harem”in ortadan kalkması yeterlidir.

Flaubert’in bu tesbiti ve bu tesbitle birlikte roman çerçevesinde izini sürdüğümüz değişim “kehanet”i, XIX. asır Osmanlı toplum hayatında, özellikle de bu hayatın süregelen geleneksel sâkinliği ve mahremiyetini bütün tezâhürleriyle yaşamayı sürdüren halk kesiminde romana karşı takınılan menfî tavrı, altında hep bir Çapanoğlu arayan şüpheli yaklaşımı izah etmede önemli bir çıkış noktasıdır.

Bu şüphe ve olumsuz bakış, kadınlar ve roman okuma ilişkisi bahis konusu olduğunda iyice belirginleşir; zaman zaman kesin bir reddedişe dönüşür. Çünkü bu noktada artık “ahlâkîlik” endişesi ve romanın “müfsid-i ahlâk” olduğu kuşkusu girmiştir işin içine. Ahlâkîlik olgusu mazbut Osmanlı insanının en “has-sas” tarafını ilgilendirmektedir zira. Ve hatta, roman-kadınlar-ahlâk üçgeni içerisinde kesâfeti artan bu kuşku ve endişe yalnızca halk kesiminde mevcut değildir. Dönemin birçok aydını ve –tuhaftır– birtakım edebiyatçıları dahi bu kuşkuyu paylaşıyor. Meselâ, devrinde müfrit Batıcı olmakla itham edilen Servet-i Fünûn edebiyatının önde gelen siması Tevfik Fikret bile, dostu Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnû* romanından bahsederken, romanın, kocasının yeğeni ile yaşadığı Bovary-vârî yasak aşkın ortaya çıkması sonucu intihar eden kahramanı Bihter için şunları der:

“Romanlar öyle mikroplardır ki, hayat üzerinde, velev mevzî ve şahsî olsun, bir te’sîr-i ahlâkîleri dâima görülür... Bir Bihter, bütün ihtiyar kocalı genç kadınları arkasında sürüklemeyiz; fakat Bihter mizacında, onun terbiyesinde, onun ahlâkında yahut ahlâksızlığında, onun serbestliğinde, hâsılı

onun mevkiinde bulunan kadınlara, bunların za'f-ı ahlâkîleri arasında, pek meş'ûm bir rehber, pek zehirli bir misâl-i sukût olacağında şüphe yoktur.”¹⁵

Fikret'in bu “roman mikrobu”nun kadınlar için bir “misâl-i sukût” olacağı itikadı, şüphesiz eskilerin “Bâtılı tasvîr saf zihinleri ıdlâl eder.” ilkesinin konuya yansıyan aksi olarak görülebilir.

Bu akis, Tevfik Fikret'ten önce, devrindeki yaygın adlandırmasıyla “hissî” ve “hayâlî” (romantik) aşk romanlarını bilim ve gerçeğe uygunluk açısından küçümseyerek reddeden Beşir Fuad ve onun takipçisi Nâbîzâde Nâzım çizgisini izleyerek; edebiyat-fen ikileminde fenni edebiyata üstün tutan tercihiyle, Servet-i Fünûn öncesinin popüler romancısı Mehmed Celâl'de daha kesin ve keskin bir reddediş şeklinde karşımıza çıkar.

Mehmed Celâl, *Roman Mütalâası* adlı risalesinde kadınların roman okumasına kesinlikle rıza göstermez. Çünkü hemen her romanda bir aşk ilişkisi vardır. Bu ise, onları okuyan ve tabiatları gereği kolay müteessir olan kadınların ve genç kızların düşünce ve duygu dünyalarını bulandırmaktan başka bir şey hâsıl etmez Celâl'e göre:

“Bu hâlde bir kadının vazifesi, hayâlperverâne yazılmış romanları kitabhânesinden kaldırarak, onların yerine ciddî eserler koymak ve onlardan alacağı lezâizi zevcinin nâsiyesinde, çocuklarının mâsûmâne tebessümünde aramaktır.”¹⁶

Mehmed Celâl bununla da kalmaz, *Müzeyyen* ve *Nedâmet* adlı iki romanında kahramanlarının ağzından kadının roman okumasını ayıplar. *Nedâmet* romanında şöyle der:

¹⁵ Tevfik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye”, *Servet-i Fünûn*, nr. 476, 13 Nisan 1315/26 Nisan 1900, s. 115.

¹⁶ Mehmed Celâl, *Roman Mütalâası*, İstanbul 1312/1894, s. 10.

“Roman okumak meselesine gelince, bugün –birkaç eser-i edebî müstesnâ– hiçbir namuslu kadın yoktur ki, romanın ilk sahifesini çevirirken kızarmasın.”¹⁷

Romana muhalefetin bir romanın içerisinde dile getirilişi ne hoş bir tezattır!

Bu şüphe veyahut radikal muhalefet niçindir?

Bunun cevabını, yazının başında da temas ettiğimiz üzere, önce roman-ahlâk-hayat ilişkisinde ve bu ilişkinin XIX. yüzyıl Türk toplumuna yansıyışında aramak doğru olacaktır sanırız.

Şunu söyleyebiliriz: Romanın, gelişmesi için istediği ve daha cazip hâle getirerek topluma sunduğu yaşama tarzı (modern hayat), zihniyet (bireyin özgür olarak var olması) ve insanî ilişkiler (bedenî aşk, flört, ihtiras, ifşâ, 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 ahlâkîlik olgusu odağında değerlendiren kendisini ve ailesini bu “yabancı”ya kapamaya çalışmayı tercih etmiştir.

* * *

Türk toplumunun romanla tanışması XIX. yüzyılın ikinci yarısı içindedir ve bu muârefe önceleri iki ayrı mecrâda gerçekleşip gelişir: Tercümeler ve telifler. İlk önce tercümeler ve arkasından bu tercümelerin tesir ve desteğiyle acemi telif çabaları.

İlk dönemin telif romanlarına bakarsak, gerçekten de bu it-hal türün, iğretice de olsa, muhtevadan çok, şekil olarak var olduğu, bu şeklin içinin yerli ve geleneksel hayatın zorlaması ve zorlanmasıyla “anti-romanesk” unsurlarla doldurulmaya çalı-

¹⁷ Mehmed Celâl, *Nedâmet*, İstanbul, tarihsiz, s. 7.

şıldığı görülür. Bunun sonucu, bir yönüyle Tanzimat sonrası romanı, daha çok yazarının kendi hayat tecrübelerini malzeme olarak harcadığı, içi bu türün gereklerini zorlayan yerli hayat şablonlarıyla ve geleneğin motifleriyle doldurulan, sosyal hayat-taki modernleşme aşısının roman için kâfi dozaja henüz ulaşmamış olması dolayısıyla daha çok, sokaktan yalıya/köşke/konağa kapatılmış “zoraki” bir arkadaşır devrin okuyucusu için. Ve bu arkadaşın uzun süren bir uyum devresi olmuştur. Yahut, daha doğrusu, süreç tersten işlemiş, onun içine adım attığı hayat kendisini romana uydurmuştur. Yani “roman bizim hayatımız” değil, giderek “bizim hayatımız roman” olmuştur. İşte bu açıdan, Tanzimat sonrasında ilk örneklerin tercüme ve adaptelerden teşekkül etmesi anlamlıdır.

Burada konunun sınırını biraz daha genişletip, romanın kardeşi tiyatroyu da içine alarak, diyebiliriz ki, Batılılaşma devri edebiyatımızın ilk dönemlerinde Ahmed Midhat Efendi, Şemseddin Sami, Recâîzâde Ekrem, Ahmed Vefik Paşa, Direktör Âlî Bey v.s.nin yaptıkları tiyatro ve roman tercüme ve bilhassa “adapte”leri, aynı zamanda bu Batılı türlerin geleneksel Türk toplumu içinde kendilerine “idâme-i hayat” temin edecek bir yer edinme ve uyum sağlama (adaptasyon) çabalarıdır. Bu uyum ve uzlaşma zor olmuştur yahut bugün hâlâ özellikle toplumun bir kesiminde tam mânâsıyla bir benimsemeye dönüşmemiştir.

Bu noktada, tiyatroda Nâruk Kemal’in *Vatan Yahut Silistre*’sinin kahramanı İslâm Bey’in, sevgilisi Zekiye’nin odasına izinsiz olarak üstelik balkondan girişinin *Romeo ve Juliette* tesirine bağlanarak, halkın geleneksel hayatına ve ahlâk ölçülerine zıt düştüğü, “âdâb-ı memlekete, nâmus ve haysiyete gayr-ı muvâfık”, “âdât-ı mukaddese-i milliyeye ve âdâb-ı İslâmiyye’ye muhâlif” olduğu gerekçesiyle tenkid edildiğini¹⁸; romanda ise, Halid Ziya’nın *Sefile*’sinin

¹⁸ Mizancı Murad, “Üdebâmızın Numûne-i İmtisâlleri”, *Mîzan*, nr. 41, 26 Kânûn-ı sâni 1888, s. 346.

“şêâir-i İslâmiyye’ye mugâyir” görülerek basımının yasaklanmasını¹⁹; Tanpınar’ın Yahya Kemal’den aktardığı bir hatıradaki Mevlevî dervişin Beyazıt Camii’ndeki vaazında cemaate “Roman okumayınız! Dininizden olursunuz!” tembihini²⁰, günümüzün bazı dînî cemaatlerinde bugün hâlâ roman okumaya hoş bakılmayışını²¹ ve hatta geçtiğimiz günlerde bir köşe yazının seslendiği kitleye roman okumayı gereksiz ve zararlı gösterme çabasını²² ve daha benzeri birçok örneği, XIX. asırdan bugüne uzanan bir çizgide, “modern” karşısında geleneksel toplumun kendisini bu iki Batılı türe karşı adeta kapatışının, “ihtiyâtî” ve “ihtirâzî” tavrı alışının fenomenleri olarak görebiliriz.

Belki de bu yüzden, ilk dönem romanlarımızın birçoğunda toplumun ahlâka uygunluk beklentisini tatmine yönelik olarak, yazarlar, yoldan çıkmış, yanlış yaşamış roman kahramanlarını cezalandırmayı, onlar karşısında “iyi”den yana taraf tutmayı ve romanın sonunda genellikle kahramanlarını bir vesile ile öldürmeyi tercih etmişlerdir. Namık Kemal’in *İntibâh*’ı, Mizancı Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı, Nâbîzâde Nâzım’ın *Zehrâ*’sı v.s. buna birer örnektirler. Yazarların bu romanlarda bilhassa ahlâksız kadına karşı acımasız olduğu gözlenir. Hatta bu tavır daha sonraki yıllarda, meselâ Servet-i Fünûn romanında bile karşımıza çıkar. Halid Ziyâ *Aşk-ı Memnû*’da yaşlı kocasına ihânet eden Bihter’i affetmez, romanın sonunda onu intihar ettirir. Mehmed Rauf, *Eylül*’de, her ne kadar bir ihânet vukû bulmamış ve iki âşık evlilik kurumunun kutsallığı anlayışı ile aşklarını gizlemişlerse de, Suat’la Necib’in yasak aşklarını adeta cezalandırır, gele-

¹⁹ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul 1990, s. 115.

²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1982, s. 33.

²¹ Meselâ bk.: Sadık Uçanlar, “Tenkid ve Teyakkuz”, *Yeni Şafak*, 2 Haziran 1995, s. 2.

²² Abdullah Altay, “Hangi Kitapları Okuyalım?” *Millî Gazete*, 6 Haziran 1995, s. 12.

neksel edebiyatın mesnevîlerindeki mum pervâne mazmûnunu tedâî ettirecek sûrette, köşkte çıkardığı yangında iki âşıkı yakar. Çünkü roman boyunca yaşananlar (flört, ihtiras, nâmahrem bir kadınla halvet, arkadaşının karısına âşık olma v.s.) geleneksel toplum hayatının ve ahlâk telâkkîlerinin hoş görmediği, mahzurlu bulunduğu durumlardır.

Fakat işte telif romanlardaki bu ölçülülük gayreti ve elden geldiğince ahlâka uygunluğu gözetme endişesi, tercüme romanlarda da aynı oranda duyulmuş ve izlenmiştir diyemeyiz. Tam tersine, çevrilen romanların edebî değerlerinin düşüklüğü, çoğunlukla Eugène Sue, Paul de Cock, Hector Malot, Xaviere de Montepin, George Ohnet v.s. gibi sıradan, popüler Batılı romancıların seviyesiz ürünleri oluşları bir yana, bu romanlarda çizilen karakterler, olaylar ve ortamlar toplumun örf, âdet ve genel ahlâk ölçülerine, hayatı idrâk edişlerine zıt düşen, halkın geleneksel hayat zırhını tırmalayan bir mahiyet arzeder. Bu tercüme roman kalabalığı içinden, meselâ rastgele verdiğimiz şu başlıklar bile, çizilen dünyanın XIX. yüzyılda bizimkine ne kadar yabancı ve farklı olduğunu, dolayısıyla halkta doğurduğu “irritasyon”un sebebini az çok gösterir: *Venedik Âşıkları*, *Paramın Gücü*, *Köy Muâşakaları*, *Kadın Parmağı*, *Paris’te Bir Teehhül*, *Miss Mary*, *Çapkın Gustave*, *Üçyüzlü Bir Karı*, *Hırsızın Kızı*, *Bir Kadının İntikamı*, *Orsival Cinayeti*, *Gabriel’in Günahı*, *Gecelerin Kraliçesi*, *Canavar Karı*, *Tınçtan Kızlar* v.s..²³

Sayısız azınlıkta kalan telif romanların yanısıra, bu mebzûl tercümelerin de okuyucu karşısına çıkışı, muhâfazakâr halk tabakasında bir reaksiyona yol açmış, bu romanlarda sunulan hayatların mevcut olanla uyumsuzluğu onu tedirgin etmiştir. Zira modern hayatın bir ürünü olarak roman “farklı”dır, “yeni”dir ve her yeni gibi bilhassa gençler için caziptir. Onlara yabancıları oldukları çekici ve efsunlu bir âlemin, dünya nimetlerinin daha

²³ Bu tercüme romanların daha geniş bir listesi için bk.: İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, c. II, İstanbul 1941, s. 247-252.

serbest ve daha çok tadıldığı bir yaşama tarzının (Batılı hayatın ve Batı dünyasının) kapılarını aralar, haberdar eder. Böylesi bir hayatı taklit etmede onlara örneklilik etme fonksiyonunu üstlenir. Onları etkiler.

İşte yukarıda Tefik Fikret ve Mehmed Celâl'in satırlarında ifadesini bulan kadınları ve genç kızları romandan sakındırma tavrının temelinde de bu etkilenme yatmaktadır. Çünkü "gözü açılmamış" bir toplumda romanın "değiştirme" gücü, belki sokakla daha az irtibatlı oluşları neticesinde hayatlarını ekseriya ev içlerinin sükûnetinde geçirmişliğin doğurduğu hassasiyet ve tecessüs dolayısıyla "yeni"ye ve "hayâlî"ye kendilerini kapırma ve romanın muhayyel atmosferinde "uçma" sûretinde, en çok kadınlar ve genç kızlar üzerinde tesir icrâ etmektedir devrin muhafazakâr kocalarına ve ebeveynlerine göre.

Genç kız, realitede tadamayacağı gönül maceralarını, kolaylıkla yakalayamayacağı kadın-erkek yakınlaşmasını okuduğu romanlar vasıtasıyla muhayyile dünyasında tanıyabilmektedir. Roman okumak onun için, içinde yaşadığı ailenin ve "ev"nin realitesinden olağandışıya, muhayyile, bastırılmış hülyalarının sayfalara, satırlara yayılmış, "soft" atmosferine, belki egzotike, ideale ve alternatif olana sığınmış, bir kitap okuma süresince, birkaç saatliğine yahut birkaç günlüğüne de olsa bir kaçıştır. Yani roman okuyan genç kızın "yüzü gözü açılmakta" ve gerçek hayatta bulduğu ilk fırsatta romanlardan öğrendiği "konfeksiyon" hayatı ve "komp-rime" aşkları takliden yaşamaya kalkışabilmektedir.

Her iki halde de, anne-baba için, artık evin içinde kendileri gibi olmayan bir genç kızın varlığı söz konusudur. Bu değişimin boyutları belki de evi terk etmeye, "diğer" hayatı yahut sokağı tercih edişe kadar varabilir. Çocuklarının geleneksel ahlâkî değerlere yabancılaşma ihtimali belirebilir. (Burada, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanında çizdiği ihtiraslı ve düşmüş genç kız tipi Seniha'yı hatırlamak yerinde olur. Seniha'nın en ziyade zevk al-

dığı kitaplar Batılı romanlardır. Bu romanlar ona “bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuş”tur. Bunlardaki “serbest tavrılı, yarı oğlan yarı kadın genç kızlar, *üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir*. Denilebilir ki sabahtan akşama kadar her gün bütün meşgûliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir.”²⁴)

Neticede bu yabancılaşma ve yaşanan hayatın dayandığı değerlerden uzaklaşma ihtimali, yalnız halktan değil, bir döneme kadar, aydın kesimden birtakım isimlerin bile, roman okumaya, özellikle değişime ve etkilenişe daha fazla açık yönleriyle kadınların ve genç kızların roman okumasına menfî bakmalarını, onları roman okumaktan uzak tutmaya çalışmalarını doğurmuştur.

Bu yasaklama cehdinin yakın ve basit gayesi, onları gayri ahlâkî ve düşük bir hayattan korumaktır. Fakat daha geniş bir açıdan bakmak da, bize bu olguyu muhafazakâr bir zihniyetin, geleneksel bir hayatı ve değerler sistemini Batılı’ya (moderne) karşı bilinçaltında savunma ve koruma çabası olarak yorumlama imkânını sunabilir.

²⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, İstanbul 1974, s. 12.

Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -I-

Miguel de Unamuno, *Sis (Niebla)* adlı romanının bir yerinde, romanının kahramanı Augusto Perez ile hizmetçisi Domingo'yu "bir insan iki veya daha çok kadına aynı zamanda âşık olursa ne yapmalıdır?" konusu etrafında konuştururken, bu hususta filozofça düşünceler ileri süren Domingo karşısında hayrete düşen Augusto ile hizmetçisi arasında şöyle bir muhavereye yer verir:

"-Sen neler de söylemişsin Domingo?

-Evet, Ludvina ile evlenmeden ve evinize kapılanmadan önce diğer birçok kibar evlerinde çalıştım. Bilgilerimi oradan edindim.

-Peki sizler ne yaparsınız?

-Bizler mi? Hiç. Bizler böyle lükse kalkışmayız.

-Lüks dediğin nedir?

-İşte tiyatrolarda görülen, romanlarda okunan şeyler.

-Ama yahu! Sizin aranızda da az mı cinayet işleniyor, aşk yüzünden, kıskançlık yüzünden?..

-Hıh! Bizim züppeler tiyatroya gidiyor, roman okuyorlar da ondan..."²⁵

²⁵ Miguel de Unamuno, *Sis*, (Terc. B.Necatigil), İstanbul 1989, MEB. Yay., s. 165.

Unamuno bu satırlarını 1914 yılında yazıyordu. Yani Batı edebiyatlarının, bütün bir XIX. asır romanının görkemini yaşadığının hemen akabinde. Onun bu cümleleri, bana Unamuno ile yaklaşık aynı yıllarda yaşamış olan Max Nordau'nun bir yazımında kullandığım²⁶ şu sözlerini hatırlattı:

“Roman ve tiyatro önce çocuğu, kadını, gençleri ve hastaları damgalar. (...) Orta tabakanın yaşayış tarzını düşünün. Ferdin küçücük bir dünyası vardır. Mutfağın, dükkanın, mektebin veya kilisenin dışında bir dünya olduğunu bilmez. İnsanlığın büyük acılarından, büyük zaferlerinden, büyük ihtiraslarından habersizdir. Bu adam roman okur, tiyatroya gider ve ufuklar açılır önünde. Orta tabaka insanı okuduklarını tecrübenin mihenk taşına vurmaz. Hayali hakikat sanır ve hayatı yeni bir buut kazanır.”

Bu her iki Batılı romancının cümlelerinde, roman ve tiyatroyun aynı düzlemde menfi anlamda birer transformasyon aracı, hatta birer “deformatör” olarak gösterilmesi ilgi çekicidir.

İnsan hayatını, içinde yoğurulduğu kaderle, maruz kaldığı açmazlar ve çatışmalarla, çizdikleri kahramanlar etrafında -biri göstererek, diğeri anlatarak- açıklamayı hedefleyen bu iki türün her ikisinin de bizim edebiyatımızda kendisini gösterişi yaklaşık aynı yıllardadır ve Türk toplumunun bu iki türe adaptasyonu problemli ve tereddütlü olmuştur.

Şinasi'den Namık Kemal'e, Ahmed Midhat'tan Abdülhak Hamid'e, XIX. yüzyılda ağırlıklı olarak bir sosyal platform, hatta zaman zaman bir siyasî başkaldırı kürsüsü fonksiyonunu üstlenen tiyatro için siyasî ve fikrî çerçeve daha ağır basar belki. O bir yana... Ama, roman üzerindeki bu tereddütün ve hatta kapanışın ilk ve hemen akla gelebilecek sebeplerinin başında, en kaba

²⁶ Bk. M.Fatih Andı, “Roman ve Hayat”, *İnsan Toplum Edebiyatı*, İstanbul 1995, s. 28-38.

çizgilerle ifade edersek, hemen hemen bütün vecheleriyle bir erozyonu ve gitgide ivme kazanan bir deformasyonu yaşamaya başlayan geleneksel bir toplum hayatının, her şeye rağmen hâlâ muhafaza edilmeye çalışılan en temel değerlerinden birisi olan ahlâkîlik olgusunun geldiğini söylemek hata olmaz.

Nitekim daha ilk tercüme ve telif örneklerinin akabinde, dönemin edebiyat ortamında tartışma konusu yapılan husus, yukarıda adlarını ve cümlelerini andığımız iki Batılı romancıdan çok daha önceleri, tiyatronun ve bilhassa romanın insanı değiştiricilik fonksiyonu çerçevesinde düşünülebilecek ahlâkî bozulma-roman ilişkisi etrafında şekillenmiştir. Gençler, çocuklar ve kadınlar... Özellikle de kadınlar, romana “maruz kaldıklarında” kendileri için mahzurlu bir durumun baş göstereceği bir kesim olarak görülmüşlerdir. Devrin edebiyatının Mehmed Salâhî gibi, Mehmed Celâl gibi muhafazakâr diye niteleyebileceğimiz, hâlâ süregelen edebiyat geleneğinin müdafii bazı isimlerinin yanında, Ahmed Midhat Efendi gibi, Tevfik Fikret gibi yenilikçi ve Batı’ya açık edebî simaları bile birtakım yazılarında romana öncelikle ve özellikle bu ahlâkîlik olgusunu öne çıkararak yaklaşmışlardır.

Kanaatimce bu yaklaşımın özü, ahlâk kavramının namus kavramıyla beraber algılanması ve namusun ise “kadın”la birlikte düşünülen “mahremiyet”in ifşâ edilip edilemeyeceği hususunu beraberinde getirdiği düşüncesine yaslanmaktadır. Mahremiyetin ifşâsı ve “mefhum-ı muhalifi” olarak “nâmahreme muttali olma” tecessüsü... İkisi de İslâmiyet referanslı geleneksel ahlâk anlayışımıza göre nâhoş durumlardı ve yeni yeni tanışılan, el yordamıyla taklit edilmeye çalışılan Batı romanı ekseriyet itibarıyla kadın ve erkek, iki cinsin duygusal, hatta tensel ilişkilerine epeyce yer veriyordu. Bize tercüme edilen romanların içerisinde bu türden örnekler de külliyetli bir yekûn tutuyordu.²⁷

²⁷ Bunlar için bk. İsmail Habip Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, c. II, İstanbul 1941, s. 229-284.

Bu külliye-tiliğin de sebepleri olmak durumundaydı. Avrupa'nın kendi iç çekişmelerini, savaşlarını, zaferlerini konu edinen tarihî romanlar Osmanlı insanına daha ilk tanışıklık demlerinde çok da fazla sıcak gelmeyebilirdi. Batı toplumlarının kurumsal yapılanmaları etrafında bir zemine oturan ve Batılı "suç" anlayışını konu edinen polisiye romanlar da bizim o zamanki toplum yapımız içinde çok fazla muhatap bulamayabilirdi (veyahut bulamamıştır). Fantastik roman, pikaresk roman, ütöpik roman vs. gibi türler de hakezâ... Ama kadın erkek ilişkileri, duygusal yaklaşımlar, evlilikler, ihanetler, boşanmalar, ihtiraslar, kısacası aşk ve aşkın cilveleri, -dînî-ahlâkî sâiklerle- tezahürlerinde birtakım farklılıklar görölse de, temelde her toplum için, hatta her insan için söz konusu idi. Hem bizzat yaşama, hem de ilgilenme açısından... Bu da Batılı roman yekûnu içerisinde bu ilk dönemde tercüme edilenler arasında bu konuları işleyen (devrindeki yaygın adlandırılışıyla) "hissî" romanların epeyce kabarık bir sayıda olmalarını doğurdu. Nitekim Hüseyin Cahit, *Edebî Hatıralar'*ında XIX. asırda Batı'dan mebzul miktarda böyle romanlar çevrildiğini, bunların daha çok George Ohnet, Alexander Dumas, Octave Feuillet, Xaviere de Montepin gibi popüler Batılı romancıların eserleri olduğunu, bu tür romanlara "hissî roman" ismini de devrinde epey böyle romanlar çevirmiş olan *Servet-i Fünûn* mecmuası sahibi Ahmed İhsan'ın verdiğini söyler.²⁸

Hissî romanların işledikleri konu, en kısa nitelemesiyle "aşk"tır. Ve hissî romanlar, XIX. asrın Osmanlı okuyucusuna cazip gelmiştir. Yüzlerce yıldır mesnevîleriyle, gazelleriyle, şarkılarıyla vs. aşk temini işlemiş bir edebiyatın içinden gelen bir okuyucu zümresi için hissî romanların aşkı niçin cazip olmuştur? Bu soru, beraberinde hissî romanların nasıl bir aşkı işlediği, bu aşkla bizim geleneksel edebiyatımıza konu olan aşk (hatta mecâzîsiyle, mânevîsiyle "aşklar") arasında ne gibi bir farklılık bulunduğu,

²⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Hatıraları*, İstanbul 1935, s. 30-31.

dönemin okuyucusuna yeni ve cazip gelenin ne olduğu sorularını da karşımıza çıkarır. Bu sorular ise, romanın ahlâkîlik penceresinden değerlendirilişini ve bu pencereden görülen Batılı romanın üzerinde topladığı kuşku ve sakıncayı da izah edebileceğimiz bir noktayı önümüze koyar.

*“Birden bire bul aşkı
Bu tuhfe bulanındır?”*

yahut:

“Aşk bir şem’-i ilâhîdir, benim pervânesi”

diyerek aşkı bir “mevhîbe-i ilâhî” gören, hatta cismânî aşkı bile ilâhî aşkın basamağı olarak düşünen, hicramı ve cefayı “aşk derdi”nin cilveleri diye tanıyan, visâlden daha çok visâlin hayalini kendisi için avuntu vesilesi yapmayı (Hayâliyle tesellâdır, gönül meyl-i visâl etmez) ve her halükârda mahremiyet hudutları içinde sınırları zorlamadan âşık olmayı ideal sayan bir edebiyat geleneğinin içinden gelen bir toplum için ihtiras ve şehvetin çoğu kez öne çıktığı flörtlü, ihanetli ve alabildiğine cismânî bir aşk anlayışı ilk planda epeyce farklıydı. Ve roman, Osmanlı okurunun o zamana kadar edebî eserler vasıtasıyla haberdar olmadığı nefse hoş gelecek bir dünyanın kapılarını aralıyordu. Ona “dünya nimetleri”nin en güzelinin en zengin görünümünü apaçık sunuyordu.

Cazip olan buydu. Bilinmeyene ve yeni haberdar olunana karşı duyulan merak ve istek... Bu merak ve isteğin hahişkârları ise, kapalı ve muhafazakâr bir toplumda gerek yaşları ve gerekse hayat karşısındaki tecrübe eksiklikleri ile gençlerdi, yani toplumun, muhafaza edecek sosyal ilişkileri, gelenekselleşmiş değer yargıları, kalıplaşmış kabul yahut redleri henüz oturmamış, dolayısıyla “yeni”ye en kolay açılabilen “ihtiyar olmayan” kesimi. Erkeğiyle, kadınıyla... Özellikle de kadınıyla.

Özellikle kadınıyla, çünkü eğer bu saydığımız nitelikler geleneksel bir toplumda tecrübeli ve muhafazakâr yaşlılar için bir “toy”luk sebebi ise, en “toy” olanlar kadınlardı bu açıdan. Zira delikanlılar, erkekler, ne olursa olsun, günlük hayatın, sokağın, dolayısıyla da toplumsal yapıyı işleten mekanizmaların daha fazla içindeydiler. Onlar yine de bu muhafazakâr hayat akışının birer ferdi idiler. Bütün gençliklerine, acemiliklerine rağmen, romanın karşılarında açtığı kendilerinininkinden farklı bir hayatın normlarını ve imkânlarını, kısmen de olsa, iyi-kötü kıyaslayabilecekleri tecrübe filizlerini yeşertme kabiliyetine sahiptiler.

Fakat kadınlar ve genç kızlar için aynı şeyden söz etmek zordu. Onlar erkekler gibi “dışarı”nın içerisinde değillerdi. Dönemin sosyal hayatı çerçevesinde onların mekânı günlük hayatın “ev içi” mekânlarıydı. Ev içlerinin sakin, durgun, dar dünyasında roman onları erkeklerden çok daha fazla etkileyebiliyor, onlara muhayyile dünyalarında yaşayacakları alternatifler, kanatlanacakları “soft” atmosferler, olağanüstü değişiklik ve zenginlikler sunabiliyordu. Onlar okudukları romanı “yaşama”, yani kendilerini romana “kaptırma” noktasında erkeklerden daha öndeydiler, daha ediletiler. Üstelik buna bir de fıtraten erkeklerden daha hassas ve duygusal yanlarının daha kuvvetli oluşunu eklerseniz...

* * *

İşte bu yüzden olmalı ki, bizde Batılı edebî türlerle bu ilk tanışma devresi içerisinde romanın muhatap olduğu kuşku nazarların pratikteki yansıması, hem muhafazakâr ebeveyn, koca, hoca ve hatta Batı’dan gelmiş mürebbiyelerin çocukları, gençleri ve hassaten kadınları romandan uzak tutma çabaları şeklinde kendisi göstermiş, hem de dönemin bir takım aydınlarının, yazarlarının, hatta romancılarının bu konuda beyan ettikleri fikirlerle devrin edebî ve sosyal hayatına yansımıştır.

XIX. yüzyılın Osmanlı gazete ve dergilerinde roman hakkında yazılan yazıların birçoğunda roman ve ahlâk ilişkisinin ele alındığına şahit olunur ki bu yazılardan en iyimseri ve insaflısı, “Roman okumayın, muzırdır!” demek yerine (ki diyenleri de vardır), romana mutlaka bir ahlâkî fonksiyon yükleme yahut en azından mevcut ahlâkî değer yargılarına uyma şartını koşma tavrı içeri-sindedirler. Bu tavırda geleneksel tahkiye geleneğimizin “kıssadan hisse” tarzının etkisi de unutulmamalıdır.

Bu tavrı fikrî yazılarının yanısıra, bizzat romanına yansıtan, romanının kahramanı yaptığı genç kızı roman okumaktan alıko-yan romancılar bile olmuştur. Yani bizim edebiyatımızda, birçok örneğiyle, bizzat roman bile, kendisine karşı menfi bakışı bün-yesinde taşımıştır.

Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -II-

“Oltadaki Yem: Merak” mı?

“Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur” der Forster *Roman Sanatı* adıyla Türkçe’ye de çevrilen *The Aspects of Novel*’ında ve hemen ekler: “Keşke olmasaydı; keşke en büyük ortak yön ‘ezgi’ gibi, ‘gerçeğin kavranması’ gibi değişik bir şey olabilseydi de, bu basit, ilkel nesne olmasaydı.”²⁹

Öykü, yani romanda “olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılması” Forster’e göre *Binbir Gece Masalları*’ndaki zalim Şehriyar’ın Şehrazad’ı öldürmesini önleyen tek sâikti. Çünkü Şehrazad da ölümden kurtulmak için “zorbalar ile ilkel insanlara karşı tek yazınsal araç olan merak silahını” kullanmış, kocasına merak uyandırıcı hikâyeler anlatma yolunu seçmişti.

Forster’den sonra, Türkçe’ye yine *Roman Sanatı* adıyla tercüme edilmiş olan *Paradoxe sur le Roman* adlı eserin sahibi Kléber Haedens de romanın bu ögesi için “Hikâye, romanda hakkı olmayan bir yer işgal etmektedir. (...) Bu haksızlıktır. İlk yapılacak iş, vak’ayı asıl yeri olan ikinci dereceye indirmektir. Bü-

²⁹ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Terc. Ünal Aytür), İstanbul 1985, s. 64.

yük eserlerin çoğunda vak'anın başlı başına hiçbir ehemmiyeti yoktur."³⁰ der.

Alain Robbet-Grillet'ye göre de romanın ilk fakat yanıltıcı ögesi hikâye anlatmadır.³¹

Romanın bu "eğlendirici ve meraklandırıcı" yönü, bizde roman türüne alabildiğine olumsuz yaklaşan Cemil Meriç'in de takıldığı bir yöndür. O da romanın bütün cazibesinin, anlattığı hikâye ile okuyucuda merak uyandırmakta yattığını belirtiyor. Ona göre de "Oltadaki yem: Merak"tır.³²

Bakılsa, roman türü hakkında fikirler ileri sürmüş daha bir çok yazarda da buna benzer yaklaşımlar görmek mümkündür.

Bütün bu yaklaşımların buluştuğu ortak nokta, romanın "bir olayı hikâye etme" gibi zorunlu bir kaide üzerinde yükseldiği, fakat bu durumunun okuyucu kitlesinin çoğunluğu tarafından en temel kalite ölçüsü, en esash başarı kriteri gibi idrak edilmesinin, onu bir sanat eseri olarak değerlendirilmekten uzaklaştırarak basite indirgediği, ilgi çekici, boş zaman doldurucu ve eğlencelik bir türmüş gibi gösterdiği noktasıdır.

* * *

"Roman Denilen Şey..."

Romana bu açıdan bakarsak, doğrusu bizim edebiyatımızda da, türün kendisini ilk göstermeye başladığı yıllardan itibaren, değil sıradan okuyucular, hatta romancılarımız tarafından dahi zaman zaman böyle anlaşıldığını görebiliriz.

³⁰ Kléber Haedens, *Roman Sanatı*, (Terc. Yaşar Nabi Nayır), İstanbul 1953, s. 37-38.

³¹ Alain Robbet-Grillet, *Yeni Roman*, (Terc. Asım Bezirci), İstanbul 1989, s. 65-70.

³² Cemil Meriç, "Romanın Romanı", *Kırk Ambar*, İstanbul 1980, s. 81.

Celâleddin Hârezmîşâh'ın mukaddimesinde "Romandan maksad güzerân etmemişse bile, güzerânı imkân dahilinde olan bir *vak'ayı* ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâtâ müteallik her türlü tafsîlâtıyla beraber tasvir etmektir."³³ diyen Namık Kemâl ile "Bir hikâyeyi tasvir ve tahrir etmek, bir *vak'a meydana koymak* demektir"³⁴ yahut "Roman denilen şey, bir cemiyet-i beşeriyye içinde görülen ahvâlden birisini veyahut bazılarını kağıt üzerine koymaktan ibarettir."³⁵ diyen Ahmed Midhat Efendi'den, Türk romanının bu iki öncü isminden başlayarak bir çok romancımızın, romanı adeta yalnızca heyecanlı, okuyucuyu sıkmadan eğlendirici, eğlendirirken eğitici, ahlâk dersi verici (bu görevleri çoğaltabiliriz) "hikâye"ler anlatmak olarak gördüğü karşımıza çıkar ki bu kanaat, XIX. yüzyılın son çeyreğinden XX. yüzyılın başlarına da sarkan bir süreçte bizim edebiyatımızda romanın kendisine bir yer edinme çabalarını da belirleyen bir husustur. Telif örneklerin yanında, bu dönemin tercüme romanlarına baktığımızda da çoğunluğunu popüler Batılı yazarların macera ağırlıklı, edebî seviye açısından çok fazla değer taşımayan, basit romanlarının teşkil ettiğine şahit olmak mümkündür. Bu türden romanlar ise, yazılış amaçları ve жанları gereği, tabîi olarak, hızlı gelişen teferruatlı olayların etrafında yürürler. Telif veyahut tercüme, bu romanların bir çoğunun kitaplaşmadan önce devrin bir gazetesinde tefrika edildiklerini ve tefrika romanının tabiatı gereği de bol ve heyecanlı seyreden bir olaylar yekûnuna sahip olduklarını da belirtmek gerekir.

³³ Mukaddime'nin tamamı için bk. M. Kaplan vd., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. II, İstanbul 1978, s. 342-372.

³⁴ Ahmed Midhat Efendi, "Hikâye Tasvir ve Tahriri", *Kırkambar*, cüz 4, İstanbul 1290/1873, s. 107; Ayrıca bk. M. Kaplan vd., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. III, İstanbul 1979, s. 53.

³⁵ Ahmed Midhat Efendi, "Romancı ve Hayat", *Şark*, nr. 1, 1297/1880, s. 3; Ayrıca bk. M. Kaplan vd., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. III, İstanbul 1979, s. 64.

Bu durumu, kendisine yeni yeni “âgâh” ve âşinâ olunan yabancı bir türü, toplumun en “alır” tarafına yani merak ve tecesüs hissine yönelerek yerleştirmenin en kestirme ve pratik yolu olarak değerlendirmek yerinde olur. Bunu söylerken, bu dönem romancılarımızın, edebiyat geleneğimiz açısından alabildiğine “nev-zuhûr” ve “ters” bir tür olan roman karşısındaki acemiliklerini, bu vadideki kalem tecrübelerinin eksikliğini, hatta okudukları (türünün iyi örnekleri sayılabilecek) Batılı romanların üç beşi geçmediğini de unutmamalıyız. Yani diyebiliriz ki, bir yandan onların acemilikleri, diğer yandan hitap ettikleri okuyucu kesiminin acemiliği, bu ilk dönem romanlarını uzun yıllar, eğlendirici, heyecanlı, acıklı yahut komik olaylar “hikâye eden” eserler seviyesinden yükseğe çıkartamamıştır.

* * *

“Çeperin Dışına Çıkmak”

Romanın Forster’in şikayet ettiği tarzda, herşeyden evvel “hikâye etme” olarak görülmesi, bizce bu dönemde bir yandan romana duyulan ilgiyi açıklarken, hemen yanı sıra romana karşı takınılan olumsuz tavrın da izahına kapı aralamaktadır.

Devrin edebiyatı içerisinde roman ilgi uyandırmıştır; çünkü yukarıdan beri söyledığımız üzere, bol olaylı örgüsüyle okuyucusunun merak ve heyecan duygusuna seslenmiştir ekseriya. Yahut okuyucu onu bu pencereden görmüş ve okumuştur.

Rivayet olunur ki, Ahmed Midhat Efendi, gazetesinde tefrika ettiği bir romanının bir yerinde kahramanlardan birine, diğerinin kafasını parçalamak için bir sandalyeyi kaldırır ve tam burada romanın hikâye akışını keserek, başlar uzun uzun -hangi konuya aitse artık- mâlûmât vermeye. Bu “mâlûmât-furûşluk” ertesi günkü, bir sonraki günkü tefrika bölümlerine de sarkınca, bir grup okuyucunun sabrı taşar ve *Tercümân-ı Hakikat* yazıhanesinin önüne gelerek nümâyîşe başlarlar: Efendi ya kaldırılan san-

dalyenin sonra ne olduğunu bir an evvel yazmalıdır, yahut gazetesinin taşta tutulmasını göze almalıdır.

Bu olay, romanda anlatılan hikâye ögesine duyulan okuyucu merak ve ilgisinin boyutlarını vermesi açısından hoş bir anekdottur.

Bu merak ve heyecan arayışının hevesli sâlikleri ise tabîdir ki çoğunlukla dönemin genç okuyucuları olmuştur. Bazan kendilerininkinin, bazan yabancı ve cazip bir dünyanın insanlarının hayatının, çoğu kez aktüel ve reel (en azından realite duygusunu uyandırmaya çalışan) bir düzlemde alabildiğine hızlı gelişen bir tempo ile kendilerine sunulduğu genç ilgileri cezbetmiştir. Hem süregelen (artık yavaş yavaş “neşve”si ve heyecanı sönmeye yönelmiş) edebiyat geleneğinin içinde oluşmuş ve oturmuş bir edebî ve estetik zevk duvarının zihinlerinde örülmemiş oluşu, hem de yaşları gereği hayat tecrübelerinin eksikliği onları romanın kendilerine bütün yeniliği ve cazibesiyle aralık duran kapısına daha fazla sevketmiş, hatta çoğu zaman romandaki reel ile hayattaki reeli birbirine karıştırarak kendi hayal atmosferlerinde, romanın maceraları ve insanlarıyla teşkil eyledikleri bir muhayyel dünya kurmuşlardır. Bu ise, geleneksel bir toplumda çevreye yabancılaşmanın bir şeklidir. Bu yabancılaşmanın çıkış yolunun rahatlıkla bulunamadığı kapalı bir toplumda ise, genç okur için gelinen nokta, ya bu muhayyel tatmin ihtiyacını gidermek için daha çok roman okumaya yönelmek ve içine kapanarak melankoliyi kendisine uğrak edinmek, yahut daha atak olup maddî planda veya hut zihnî çıkış (daha doğrusu kaçış) yolları aramak olacaktır.

Bu durumda genç okuyucu, “yeni” ve “farklı” bir dünyanın hazır kozasını kendisine sunan romanda hikâye edilen vakanın belirlediği hayat şartlarını, insan ilişkilerini, davranış biçimlerini okumuş, onlardan haberdar olmuş ve netice olarak kendi toplumunun yaşadığı hayatın çeperlerinin dışındaki bu yeni kozanın ölçüleri doğrultusunda değişime başlamış olacaktır.

Bu “pasif ve gizli değişim”e maruz kalan kesimin önemli bir kısmı ise genç kızlar olmuştur. Bu tabiiydi de. Zira daha XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren sosyal hayatta bir değişimin kıpırtıları kendisini yavaş yavaş göstermeye başlasa bile, kapalı bir geleneksel yapı içerisinde en kapalı kesim hiç şüphesiz kadınlar ve hassaten de genç kızlardı. Konakların, köşkların yahut mütevazi evlerin çatıları altında yaşanan, mahalle komşusu gezmeleriyle, günübirlik misafirliklerle bir çeşni katılmaya çalışılan yahut arada sırada Kağıthane, Göksu, Kuşdili, Çamlıca mesîrelerine yapılan kaçamaklarla heyecan aranan bir sakin ve âsûde hayatın önemli bir imkânı ve adeta gizli renk arayışıydı roman ve romanın önlerinde açtığı hareketli, canlı, serbest, serazad, yabancı fakat bilinmeyenin cazibesiyle süslü muhayyel hayat. Üstelik buna bir de fıtratın kendilerine verdiği hassasiyeti ve bu hassasiyetin merak ve tecessüs duygusuyla kırbaçlandığını da eklerseniz...

* * *

“Başka Hayatlar Çeker Bizi”

İsmet Özel’in “Üç Firenk Havası” isimli bir şiiri vardır ki, bu şiirin bilhassa “1. Capriccio Ölüm” başlıklı bölümünü hep tersinden de düşünmüşümdür. Ölüm yerine hayat... Şiirin bir yerinde şu mısralara yer verilir:

*“Bize ne başkasının ölümünden demeyiz
çünkü başka insanların ölümü
en gizli mesleğidir hepimizin
başka ölümler çeker bizi
ve bazan başkaları
ölümü çeker bizim için.”*

Konuyla ilgisi açısından ise, alıntıladığım bu mısralardaki “ölüm”ün yerine “hayat”ı koyduğunuzda karşınıza çıkacak du-

rumdur yukarıdaki paragraflarda söylemek istediğim. Başka hayatların bizi çekmesi...

Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde bütün romantizmiyle anlattığı küçük ahşap evlerde, uzun kış gecelerinde, gaz lambasının titrek ve sarı ışığı çevresinde toplanarak babanın okuduğu bir romana kulak veren mutlu aile tablosunda³⁶ biraz da bu cazibenin rolü olsa gerektir.

Nitekim romanın etrafında çizilen bu mutlu ve imajı değişen "yeni" aile tablosu, Tanpınar'dan çok daha önce ve onu teyid edercesine Fecr-i Âti'nin hassas şairlerinden Tahsin Nahid'in bir şiirinde ve Hüseyin Cahit'in *Edebî Hatıralar*'ında iki çarpıcı örnek olarak karşımıza çıkar.

Tahsin Nahit, "Serâb-ı Müstakbel Hikâyelerinden: Kış" başlıklı şiirinde şöyle bir aile ortamı tasvir eder:

*"Orda bir genç kadın âsûde oturmuş, eline
Aldığı bir romanı, tatlı sesiyle eşine*

*Okuyor.. Zevci onu dinleyerek ta ocağın
Karşısında bu meserretli sıcaktan baygın*

*Bir koltuğa rahatla gömülmüş... Bir de
Dört yaşında cici bir kız bebeğiyle yerde*

*Halının üstüne kıymetli oyuncaklarını
Dizerek oynuyor.. Âh işte saadet yuvası!"*

Hüseyin Cahid'in *Edebî Hatıraları*'nda bu "gece kıraatleri"ne dair anekdot ise şöyledir:

"Aile hayatının bendeki en eski hatıraları bu gece kıraatleri ile karışıktır. Yemekten sonra, babam kahvesini içer, biraz lakırdı

³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1976, s. 459.

olurdu. Sonra ablam, babamın bir işareti üzerine eline bir kitap alır, petrol lambasının yanına oturur, dün gece bıraktığı yerden okumaya başlardı. Annem, babam sükût içinde dinlerlerdi. Ben de *hikâyeyi* takip etmeye uğraşır, nihayet yorulur, minderin üzerinde derin bir uykuya daldardım. (...)

Dikkat ediyordum, Ahmed Midhat Efendi'nin romanları okunurken annem ile babam arasında ufak bir münakaşa olurdu. Midhat Efendi *hikâyeyi* ortada bırakarak bir takım şeyler söylemeye kalkardı. O zaman annem 'Buralarını atlayalım, içim sıkıldı' der, babam razı olmazdı. Doğrusu ben ibtidâları anneme hak verirdim."³⁷

Burada, annenin tavrı ilginçtir. Ahmed Midhat Efendi'nin romanları, Efendi'nin arada bir tıkış tıkış "mâlûmât-ı müfide" sıkıştırmaya çalışmasına rağmen, olayların birbirini kovaladığı, Forster yahut Haedens'in şikayet ettiği üzere, okuyucuyu ister istemez "hikâye"sine çekip alan, bol olaylı romanlardır. Ama anne yine de bu romanlarda, bilgi edinmek adına dahi olsa, hikâyenin sekteye uğramasına tahammül edememekte, bir an evvel romanın hikâyesinin dünyasına atılmakta telaş göstermektedir. Onu cezbeden romanda anlatılan hikâyedir. Yani "yapmış, etmiş"ler...

* * *

"Okuyarak Edinilen Hayat Pratiği"

Bir romanın "öykü" ögesi, Cemil Meriç'in ifadesiyle "aylak tecessüsleri avlayan" dedi-kodu tarafı olarak görülebilir. Okuyucunun can sıkıntısını gideren, hoşça vakit geçirmesini sağlayan, eğlencelik öge olarak da değerlendirilebilir. "Oltadaki yem" yahut "merak kışkırtıcı" düzmece şeyler olarak da... Ama unutulmamalı ki, bu yönü romanın okuyucu üzerinde tesirini en fazla gösterdiği bir öge olarak da belirir. Edebî bir zevkin içerisinden

³⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebî Hatıralar*, İstanbul 1935, s. 6.

esere yaklaşmayan, üslûp, kurgu, entrika, tasvir, bakış açısı vb. gibi başka öğelere de dikkat etmeyen çoğu okuyucu için roman demek, gerçekten anlattığı vak'a demektir. Okur kitlesinin çoğunluğu böyle bilir romanı.

Bu ise, yalnızca anlatılan olayın kendisine bakan bir okuyucu veya okuyucu toplulukları için, eğer bir etkilenme söz konusu ise, hareketlerde, insanî ilişkilerde, eylemlerde etkilenmeyi doğuracaktır. Yani etkileşimin en kesin netice alınarını, en çabuk sirayet edenini ve kişiyi en çok değiştirenini.

XIX. asırdan bugüne bizde romanın etki gücünü, biraz da bu belki de eserin sanat yönünü en az destekleyen tarafında aramak gerekmektedir. Bu meyanda genç kızların romandan uzak tutulma gayretlerini, hatta bu gayretlerin bizzat romanların kendi içinde romancılar tarafından bahis konusu edilen genç kızlar üzerinde dahi kendisini göstermesini, onları böyle bir pratik fakat ezbere bir etkileşimden alıkoymak adına yapıldığını söyleyerek yorumlamak da mümkündür. Dinleyerek yahut okuyarak bazı şeylere muttali olma, günlük yaşantısında pratik bir hayat tecrübesinin içinden gelmeyen genç kız için, en kolay ve hazır tecrübe kazanma yoludur. Anne babalar, öğretmenler, "aklı eren" büyükler onun roman okumasını uzun yıllar biraz da bu yüzden yüzlerini ekşiterek karşılamışlardır. Halkın dilindeki tabiriyle "yüzünün gözünün açılmasını" hoş görmedikleri için. Yani geleneksel aile ortamına yabancılaşmasını ve değişmesini istemedikleri için, bir koruma içgüdüsüyle. Üstelik yalnız kızları değil erkekleri de...

Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -III-

“Roman ve hikâyeler, ahlâk-ı umûmiyye için muzır mıdır, müfid midir?”

Daha 1880’de, yani bizim edebiyatımızın romanla yeni yeni tanışmaya başladığı bir dönemde, *Şark* isimli mecmuada yazdığı bir yazısına böyle başlıyordu romancılığımızın pîri Ahmed Midhat Efendi³⁸. Üstelik böyle bir soru yalnızca “tecessüs kumkuması” Efendi’nin zihnine ve kalemine takılmamıştı. Dönemin bir çok kalem erbâbının, edebiyat “sâlikî”nin sorduğu soruydu bu. Tevfik Fikret, sayfalarında genç kızları roman okumaya özendirecek mahiyette ve roman okuma fiilinin etrafında bir imaj oluşturmaya yönelik bir amaçla zaman zaman “Roman Kâriesi” resimleri ve resim altı yazıları da yayımlayan³⁹ *Servet-i Fünûn*’da “Romanların Tesiri” başlıklı yazısında devrinin romanlarına böyle bir sorunun arkasından bakıyordu⁴⁰. Hüseyin Cahit, yine aynı dergide

³⁸ “Roman ve Hikâyeler Ahlâk-ı Umûmiyye İçin Muzır mıdır, Müfid midir?”, *Şark*, nr.1, 1297/1880, s. 2-7.

³⁹ (...), “Roman Kariesi”, *Servet-i Fünûn*, y. 2, c. 3, nr. 67, 11 Haziran 1308, s. 235-236.

⁴⁰ Tevfik Fikret, “Romanların Tesiri”, *Servet-i Fünûn*, c. XIX, nr. 476, 26 Nisan 1900, s. 115.

yayımlanan “Romanlara Dair-3: Edebiyat ve Ahlâk” yazısında konusunu bu perspektiften sorguluyordu⁴¹. Mehmed Celâl, “Roman Mütâlaası” ismiyle *Maârif* mecmuasında neşrettiği, daha sonra bir risale halinde de yayımladığı makalesinde bu açıdan romanların okunmasını sakıncalı buluyordu⁴². Mehmed Sıdkı, *Terakkî*’deki “Hanım Kızlara Roman Mütâlaası ve Tiyatrolar” başlıklı yazısında yine penceresini bu türden bir açıyla açıyordu⁴³.

Bu isimlere daha pek çoğunu eklemek mümkündür.

Bu demektir ki, bu yeni ve yabancı tür, bizim edebiyat dünyamıza “acaba”larla, tereddütlerle “hoş-âmedî” yapmış ve beraberinde türün geldiği ortamda açtığı zihnî ve edebî hareket ve teneffüs alanının meşrûiyyeti epeyce tartışılmıştır bütün bir XIX. yüzyıl edebiyat hayatı boyunca.

Ve sorulan bu sorunun cevabı kimi yazarlarda “Muzırdır! Zinhar okunmaya!” meâlinde olumsuz olurken, kimisi bir çok delil serdi ile “Hayır, değildir.” diye romana cevaz vermişlerdir.

Her iki grubun da bakış açısı ve çıkış noktası ahlâklılık olmuş, karşı çıkanlar da, taraftar olanlar da, XIX. yüzyılın, hâlâ büyük oranda kapalılığını koruyan geleneksel Osmanlı toplumu için, yerine, okuruna ve yaklaşım tarzına göre bir eğlence imkânı, bir bilgilendirme aracı, bir estetik eğitici, bir fikrî “kıblenümâ”, bir zihnî “mikser”, bir melankoli tuzağı, bir kaçış vasıtası, bir avunma ve ‘muhayyel’e sığınma kucağı olabilen romanı çocuklar için, gençler için ve kadınlar için fayda-zarar denklemi etrafında görmüşlerdir. Denklemin neticesine yönelik lehte ve aleyhte bir çok şey yazılmış, bir çok düşünce ileri sürülmüşse de, bunların genel manza-

⁴¹ Hüseyin Cahit, “Romanlara Dair-3: Edebiyat ve Ahlâk”, *Servet-i Fünûn*, y. 7, nr. 358, 8 Kânûn-ı sani 1313, s. 309-311.

⁴² Mehmed Celâl, “Roman Mütâlaası”, *Maârif*, nr. 159, 28 Teşrîn-i sâni 1894, s. 18-20.

⁴³ Mehmed Sıdkı, “Hanım Kızlara Roman Mütâlaası ve Tiyatrolar”, *Terakki*, nr. 26, 27 Ağustos 1319/18 Cemaziyelahir 1321, s. 203-204.

rası ekseriya, bir edebiyat geleneğinin, başka bir edebiyata, başka bir kültürün beğenilerine ve kabullerine göre şekillenmiş bir türü kabul edip etmeyeceği yahut hangi ölçütler çerçevesinde bunun mümkün olabileceği sorusu çerçevesinde konuyu sorgulamaktan ve bir edebî tür olarak romanı estetik ölçüler içerisinde değerlendirmekten uzaktır. Meseleye, bütün acemiliğine rağmen, bu noktadan yaklaşan yazılar epeyce az sayıdadır.

Buraya kadar bahsini ettiğimiz bu yaklaşımlar, roman konusuna dair düşünce planında alınmış tavırların, kabul ve redlerin ifadesiydi. Bu seri yazının birinci ve ikinci bölümlerinde söylediklerimiz etrafında, bizzat dönemin romanlarının kendisine göz attığımızda da, satır aralarında bu konuda dile getirilmiş zengin bir yekûnun varlığı kendisini gösterir. Orada da fikrî yazılardaki bu ikileme benzer bir ayrımın, romancıdan romancıya değişik dozlarda olsa da, gizlendiği gözlemlenir. Hatta bu tavır alış yalnızca bu ilk dönemlerde değil, o günlerden Cumhuriyet sonrasına uzanan bir çok romanımızda şahit olunan bir edebî olgudur.

* * *

Roman, bir çok romanımızın nazarında dahi, Kemal Tahir'in *Notlar*'ında belirttiği üzere⁴⁴, mutlaka trajik hayatların destanı olma fonksiyonu ile görülmüş ve menfilikleri anlatır bir tür niteliği yüklenmiştir kendisine. Bu noktada romancı, toplumda "Benim hayatım roman abi!" diye sızlanan sefillerin, muzdariplerin, biçarelerin, görmüş geçirmiş dertli âşıkların, bazan o yarı külhanbeyi, yarı mecnun âşık ağzıyla, bazan kocası tarafından terkedilmiş, oğlundan dayak yemiş gözleri yaşlı, içi dertli hanım teyze ağzıyla, veyahut bazan da sevdiği adam tarafından kötü yola düşürülmüş, nişanlısı tarafından ihanete uğramış boynu bükük "taze"lerin ağzıyla dile getirilen şikâyetlerin "mutazammın" olduğu bakış açısını paylaşmaktadır gizliden gizliye.

⁴⁴ Kemal Tahir, *Notlar/Sanat Edebiyat*, c. IV, İstanbul 1990, s. 165.

Bu bakış açısını Cumhuriyet sonrasında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unda bile yakalamak mümkündür. Tanpınar, *Huzur*'un bir yerinde, romanı bir macera aktarıcısı, bir facia destanı olarak gördüğünün ipucunu veren şöyle bir cümle kullanır:

“Mümtaz, hayatının anlattığımız kısmıyla bir macerası olan adamdı. Bir faciayı bir roman gibi ve tesiri daima taze kalacak bir yaşta yaşamıştı.”⁴⁵

Benzer bir olumsuz yaklaşımın izini Reşat Nuri Güntekin'in 1930 yılında yayımladığı *Yaprak Dökümü* romanında da sürmek mümkündür. Yazar, roman kahramanlarından Ali Rıza Bey'in, ailede olan biten olumsuzluklara, “yaprak dökümü”ne seyirci kalan, hatta öğrenen, bu yüzden kendisinden oldukça yaşlı ve çocuklu bir adamla evlenerek aileyi ilk önce terkedecek olan, içine kapanık, çirkin ve marazî bir hassasiyet sahibi kızı Fikret'i anlatırken şöyle der:

“Ali Rıza Bey, Fikret'i de hemen oğlu kadar ihtimamla yetiştirmeye çalışmıştı. Yalnız o kızdı; kardeşi gibi hayata atılacak değildi. Pratik bilgilere ihtiyacı pek olmayacaktı. Bunun için Ali Rıza Bey ona, daha ziyade süs ve fantezi mahiyetinde şeyler öğretmişti.

Genç kız, hasta gözü için bir tehlike teşkil edecek kadar çok kitap okurdu. Bunların çoğu romandı.”⁴⁶

Cumhuriyet'ten önceki devrede ise bu türden örneklerle daha sık şahit oluruz. Hatta bu örneklerde roman, yalnızca kötü maceraların, yanlış yaşanmış hayatların anlatıldığı bir tür olarak görülmele kalmaz, bu seri yazı boyunca değişik vesilelerle ifade ettiğimiz üzere, aynı zamanda anlattığı olumsuzluklarla, okuyucusunu bozucu bir vasita olarak da gösterilir. İlginçtir, bilhassa ro-

⁴⁵ Ahmed Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul 1986, s. 48.

⁴⁶ Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*, İstanbul 1988, s. 37.

man kahramanı genç kızlar ve kadınlar, okudukları romanın etkisinde hemencecik kalmakta, bu müteessir oluş, romanın daha sonraki epizodlarında onların başlarına kötü işler açabilmektedir. Yahut yapmayı düşündükleri kötü şeyler için okudukları romanlar, onlara birer yol gösterici, hatta adeta onların birer “şeytan”ı durumuna girmektedir. (Burada Recâizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası*’ndaki Keşfî’nin tenezzüh mekânlarında rastladığı genç kızlarla daha kolay yakınlık kurabilmek için koltuğunun altında sürekli bir roman taşıdığını hatırlayabiliriz).

Bu sebeplerden dolayı da romancı çoğu kez kahramanını romandan uzak tutmaya, onun zararlı etkilerinden korumaya çalışmaktadır. Bu “konservatif” tavır, roman içerisinde buna dair diyaloglarla, tasvirlerle, ya doğrudan doğruya, uzun uzun ifadesini bulur, yahut kısa temaslar şeklinde kendisini hatırlatır.

Ahmed Midhat Efendi, *Diplomalı Kız* isimli romanında, kahramanı Juli’nin fakir ve zavallı hayatını nasıl okuduğu romanlarla kıyasladığını ve romanların gerçek hayatla alabildiğine farklı oldukları için okurlarını nasıl yanıltıklarını şu satırlarıyla belirtir:

“Juli bunların kâffesinin düşünerek ekmeğini de bitirdi. Hatta okumuş olduğu romanlar içinde kendi hali kime benzediğini de düşünüyordu. Hatırına pek çok sefil kızlar gel-diye de hiç birisinin romanı kendisine benzemiyor. Onların bir takımı güzel! Bir takımı da mürüvvet ve merhamet sahibi adamlara tesadüf etmişler. Bunlar hasbeten-lillâh kendisine muâvenette bulunmuşlar. Onların muâvenetleri sayesinde sefaletten kurtulmuşlar. Halbuki kendisi henüz insanlar içinde böyle bir mürüvvetliye rast gelmemiş!

Juli roman denilen şeyin hayâlîsiyle hakîkîsi arasındaki farkı işte bu mülâhaza üzerine anladı. Demek oldu ki hakikatte Paris’te mürüvvet denilen şey yoktur. Onu var gibi gösterenler hayâlî olarak gösteriyorlar. Bir memleket ki âsâr-ı mürüvvet gösterenlere

madalyalarla mükâfât tayin olunuyor, orada mürüvvet olsa bu sûret-i teşvîkiyyeye lüzûm kalır mı? İşte meydandaki mürüvvet olmadığı için insanları ona teşvik zımında şu madalyaları te-sise lüzûm görülmüş!”⁴⁷

Nâbîzâde Nâzım'ın *Zehrâ* romanında, marazî, kıskanç ve psikolojik olarak tatminsiz olan Zehra'nın hayatında romanların önemli bir yeri vardır. Kocasını Suphi'nin başka bir kadına meylini hissettiğinde, ondan intikam almak için akıl hocası Habibe Molla'nın öğütleri kâr etmeyince, çareyi romanlarında bulur:

“Habibe Molla'dan kat'-ı ümîd etmiş idi. Romanlarına baş vurdu. Monte Kristo'yu belki üçüncü defa olarak okumaya başladı. Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tedkik ve taharriye koyuldu.”⁴⁸

Samipaşazâde Sezâi'nin *Sergüzeşt* romanında, genç bir esir olan Dilber, satıldığı Âsaf Paşa konağının oğlu olan Celâl Bey'e âşık olur. Bu evde Fransızca öğrenir. En çok sevdiği şey, yaz günleri, öğle üstü, elinde Fransızca bir roman olduğu halde bahçenin kameriyesindeki inziva köşesine çekilerek, roman etrafında hayaller kurmaktır. En sevdiği roman ise *Paul ve Virginie*'dir:

“Ruhunun en derin bir köşesinde, böyle ateşli bir sevgiye nasıl büyük bir ihtiyaç duyardı. Fakat Paul'ün gitgide semaya ulaşarak, Tanrı'nın eşliğine yüz süren okyanusun heyecan verici dalgaları içinde yok olduğunu okuduğu zaman, Virginie'nin halini göz önüne getirmiş ve kitabın üzerine bir iki damla yaş dökülmüştü.”⁴⁹

⁴⁷ Ahmed Midhat Efendi, *Diplomalı Kız*, İstanbul 1307, s. 88-89.

⁴⁸ Nâbîzâde Nâzım, *Zehrâ*, (Haz. M. Emin Açar), İstanbul 1995, s. 60.

⁴⁹ Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, (Haz. Zeynep Kerman), Ankara 1984, s. 43-44.

Romanın sonunda Dilber, satıldığı Mısırlı zengin tüccara odalık olmayı reddedecek ve o da kendisini Nil'in sularına atarak ölümü tercih edecektir.

Hatırlayalım ki, Recâizâde Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın saf âşıkı Bihruz'un da fahişe Perîveş'e hemencecik gönlünü kaptrışı, hocası Mösyö Piyer'in ona okuttuğu *Paul ve Virginie, La Dam aux Camelias, İhlamurlar Altında* gibi Fransızca romanlarda anlatılan marazî aşkların tesiriyle olmuştur.

Mehmed Celâl'in *İsyân* isimli romanında da, sonraları hayatlarını alt üst edecek ve ihanet ve cinayetle neticelenecek bir aşk yaşayan roman kahramanları Vedat ile Zekiye'nin birbirlerini sevmeleri *Paul ve Virginie*'nin birbirlerine olan aşklarına özenilerek yaşanılmış olarak gösterilir.⁵⁰

Celâl'in *Elvâh-ı Sevdâ* romanında ise Cemil ile Sara, Lamartin'in *Graziella* romanını okumuşlar, bu eserdeki David ile Camilla'nın yaşadığı serüvene özenerek, başlarına olmadık işler açacak maceralı bir seyahate çıkmışlardır⁵¹.

Mehmed Celâl, yine bir başka romanında, *Müzeyyen*'de kahramanları Müzeyyen ile Sabiha'yı bir yerde şöyle konuşturur:

“-Ne okuyorsunuz kardeşim?

-Tâlîm-i kırâata yeni başladık.

-Daha başka bir şey yok mu?

-Hayır.

-Demek gazete okuyorsunuz?

-Evet!

-Ya tefrikasını?

-Hayır! Beyefendi diyor ki, öyle hikâyeler okumak kızlara yakışmazmış!..

⁵⁰ Mehmed Celâl, *İsyân*, İstanbul tarihsiz, 1. bölüm.

⁵¹ Mehmed Celâl, *Elvâh-ı Sevdâ*, İstanbul 1308/1892, 251 s.

-Pek doğru! Öyle hikâyeler var ki... Öyle hikâyeler var ki...
Hani nasıl söyleyeyim? İnsan okumak bile istemiyor.”⁵²

Yine *Nedamet* romanında kahramanının ağzından radikal bir şekilde:

“Roman okumak meselesine gelince, bugün -birkaç eser-i edebî müstesna- hiç bir namuslu kadın yoktur ki, romanın ilk sahifesini çevirirken kızarmasın.”⁵³

diyen de Mehmed Celâl’dir.

Genç kızların ve kadınların roman okumasına getirilen bu yasakçı tavrı, Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnû*’sunun otoriter ve disiplinli mürebbiyesi Mademoiselle de Courton’un Nihal’e roman okumayı yasaklamasında da görürüz. Oysa Mlle de Courton’un kendisi roman ve hikâyelere, bilhassa Alexandre Dumas’ya derin bir şekilde meftundur ve bunlar onun bütün dünyasını şekillendirmekte, kendisi için bir bakış açısı teşkil etmektedir:

“Genç kızlara roman okutmamak Mlle de Courton için en ziyade tatbiki lâzım bir terbiye kaidesi idi ki, şiddetle Nihal hakkında mer’iyyetini muhafaza ederdi. Fakat kendisinin hikâyelere, hususiyle Alexandre Dumas’ya derin bir meftûniyeti var idi. Bu itiyadın neticesiyle onun hayatına, hissiyatına Alexandre Dumas ve ona benzeyenlerden bir şeyler sirayet etmişti. Sanki hikâyeler ihtiyar kızın gözlerine renkleri değiştiren bir gözlük takmış idi. O, ancak kenarından hisse aldığı hayatı hep bu gözlüğün arkasından görür, önüne tesadüf eden çehreleri anlamak, hayatının ufak tefek vak’alarına bir hüküm vermek için bütün zihninde yaşayan hikâye hatı-

⁵² Mehmed Celâl, *Müzeyyen*, İstanbul 1316/1898, s. 37-38.

⁵³ Mehmed Celâl, *Nedamet*, İstanbul tarihsiz, s. 7.

ralarına mürâcaat eder, onlarla bir müşâbehet nisbeti kurduktan sonra bir netice çıkarırdı. Hemen hikâyelerinden birinin bir sahifesiyle tetabuk edemeyen vak'alar ehemmiyet verilemeyecek bir yalan derekesine inerdi.”⁵⁴

Bu örnekleri, hemen Cumhuriyet civarında yayımlanmış iki romanla da zenginleştirmek mümkündür:

Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ında Seniha hayatında sürekli bir düşüşü, ahlâkî bozulmayı yaşayan bir genç kızdır. Ve yazar onu tasvir ederken romanın bir yerinde der ki:

“En ziyade zevk aldığı kitaplar, Gyp'in romanları, yeni tiyatro piyesleri ve Paris'in mizahî gazeteleriydi. Gyp, ona bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuştu. Bu muharrirenin romanlarındaki serbest tavırlı, yarı oğlan, yarı kadın genç kızlar, üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir. Denilebilir ki sabahdan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir.”⁵⁵

Ve romana bu kadar düşkün olan Seniha'nın romanda alabil-diğine zıt düşüşü dedesi Naim Efendi ise tam tersine “bütün ömründe hiç roman okumamış” bir ihtiyarcıktır. Bir gün eline “Edebiyat-ı Cedîde külliyyatından” bir romanı alır, fakat ne eserin “terkîbî mahiyeti”nden, ne “muharririn maksat ve gayesi”nden ve ne de kitabın dilinden bir şey anlar⁵⁶. Burada roman karşısında takınılan tavır, dede-torun arasındaki nesil ve zihniyet farklılığının bir göstergesi durumuna dönüşmüştür.

Reşat Nuri'nin *Çalılıkusu*'nun Feride'si de, Seniha'ya benzer bir şekilde okuduğu romanların tesiri altındadır. Okuduğu yatılı okulda kendisini ziyarete gelen “resimli roman kahramanlarına

⁵⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnû*, İstanbul 1939, s. 80-81.

⁵⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, İstanbul 1974, s. 12.

⁵⁶ a.e., s. 8.

benzer” Kâmrân’a, kendisine çocuk masalları türünden kitaplar getirdiği, romanlar getirmedeği için kızar⁵⁷. O da okuduğu romanlardaki serbest tavırlı Amerikan kızları gibi çantasını eline alarak, o devirde, tek başına seyahate çıkabilmek arzusundadır:

“Yalnız benim iddiam, çantamı elime alarak, romanlarda okuduğum Amerikan kızları gibi, kendi kendime vapura binmekti. Fakat teyzelerim bu arzumu telaşlı çığlıklarla karşıladılar ve yanıma bir bekçi katmadan yola çıkmama razı olmadılar.”⁵⁸

* * *

Buraya kadar isimlerini saydığımız, örnekler verdiğimiz romanların yanında, bir isim dikkati çeker: Fatma Aliye Hanım.

İlginçtir ki, edebiyatımızın ilk kadın romancılarından olan Fatma Aliye Hanım, roman okuma, roman okumanın faydalı yahut zararlı olup olmadığı, romanın genç kızların ahlâkını bozup bozmadığı konusu üzerinde, yalnızca kısacık bir temas şeklinde değil, uzun uzadıya durduğu romanı *Muhâdarât*’ta romanların hiç de ahlâk müfsidi olmadığı kanaatindedir.

1891’de yazılmış olan *Muhâdarât* romanının kahramanlarından Fevkiye ile Fâzıla aynı Fransızca romanı okumuşlardır. Ama birisi romandan menfi etkilenirken, öbürü yani Fâzıla, tam tersine olumlu etkiler almıştır. Üstelik Fâzıla, okudukları bu romanı örnek göstererek, aynı romanın etkisiyle yanlış bir gönül ilişkisine girmek üzere olan Fevkiye’yi uyarır.

Bu anekdotun aktarımından sonra Fatma Aliye, aynen Ahmed Midhat Efendi’nin romanlarında olduğu gibi, romanın akışını keser ve iki sayfa boyunca romanın nasıl gençler için bir ahlâk dersi olduğunu, onları nasıl hem eğlendirdiğini, hem de eğittiğini anlatır.

⁵⁷ Reşat Nuri Güntekin, *Çalığışu*, İstanbul 1966, s. 44-45.

⁵⁸ a.e., s. 52.

Ona göre “romanı çocukların okumaması için tokat atılsa bile menedilemez. Yine okurlar. Bulur buluşturur, yine okurlar. En çok satılan kitaplar romanlar oluyor”. Madem öyle, roman elimizde bulunan “güzel bir usûl-i tadrîs”dir. Evet, romanlar bir takım gençleri zehirlemekte, hayallere kaptırmakta, onları hayatın hakikatinden uzaklaştırmaktadır. Ama bütün bunlar, büyüklerin romanı ciddîye almamalarından, gençlerin ve çocukların ellerine “tehziib-i ahlâka hizmet eder” romanlar vermediklerinden olmaktadır. Evladının aklına, zekâsına, olgunluğuna itimadı olanlar, onların “fena yazılmış romanları okumalarından bile havfetmemeli. Çünkü onların, o fenalıkları kağıt üzerinde görmeleri daha iyidir.” Böylelikle hayatta fenalıkların da var olduğunu en zararsız bir şekilde öğrenmiş olurlar. Kusur romanda değil, “onu telakkî ediş”tedir⁵⁹.

Fakat Fatma Aliye’nin roman lehindeki bütün bu satırlarında da, romanın yine de “ahlâkîlik” odağı etrafında bir yere oturtulmaya çalışılması ve ancak kontrollü olarak çocuklar ve genç kızlar için zararsız olabileceği düşüncesi ve romandan bir “kıssadan hisse” beklentisi içerisine girilmesi, yine bu Batılı türü, kendi edebiyat geleneğimiz ve ahlâk anlayışımız perspektifinden değerlendirme çabasının yansıması olarak ele alınmalıdır.

⁵⁹ Fatma Âliye, *Muhâdarât*, (Haz. E. Aşa), İstanbul 1996, s. 99-100.

Roman ve Trajik Hayat

“Bizim romanımız şarkılarımızdır.”

Ahmet Hamdi Tanpınar bu cümleyi söylerken, klasik edebiyatımızın *şarkı* türünün duygu ve heyecanları, tereddüt ve ihtirasları, aşkları ve ihanetleri ile insanî ilgileri, günlük hayata daha yakın bir duruşla, gazel, kaside, rubaî vb. diğer şiir türlerinden daha sıcak ve kuşatıcı bir şekilde kucaklamaya çalıştığı düşüncesindedir. Divan edebiyatında *şarkıyı*, insanımızın iç dünyasının, duygularındaki çalkantının, arzu ve heveslerinin kısmen daha reel planda, daha olduğu gibi yansıdığı bir tür olarak görür ve bu yönüyle onu Batılı roman türünün temelinde yatan espriye daha yakın bulur.

XIX. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Enderunlu Vâsıf’tan bahsederken ise, onun bir şarkısındaki iki mısraı bu açıdan yakalar ve şu ilginç tespitte bulunur:

“Giderken yalıya ikimiz üç çifte piyâdeyle
Sana sık sık bakıp zor ile gönlüm mübtelâ kıldım.

Burada çok başka, insanı tanımakta (...) ileri giden, belki de yeni bir insanı haber veren bir aşk romanının başlangıcı ve bütün bir psikoloji dikkati vardır. Filhakika bu iki mısraı genişletin,

derinleştirin, iki taraflı bir konuşma haline getirin, kendiliğinden Stendhal'in *De l'Amour'u* çıkar."

Tanpınar'ın buradaki yorumu ve yukarıdaki cümlesi bizim şarkılarımıza kattığı hoş bir açılım, bir zenginleştirme ve yeniden anlamlandırma denemesidir. Ama o da, bu geleneksel şiir türümüze roman arasında kendisini gösteren bir farklılığın farkındadır: "Genişlik, derinlik ve iki taraflı konuşma" ifadeleriyle de zımnen vurgulamak istediği ve adeta cımbızla seçerek çekip çıkardığı bu iki mısırda bulduğunu hissettiği çatışma çeşnisi, haydi o anahtar kelimeyi şimdiden kullanalım, *trajedi* ögesinin yokluğu.

Gerçekten de bizde romanın olmayışını, hacim, biçim, konu, üslûp, teknik vs. gibi özelliklerden çok, daha temelde yatan bu ayırım noktasında, yani bizim edebiyat geleneğimizin edebî türlerinin ekseninde, insanı trajik boyutuyla yakalayıp yakalamadığı, daha doğrusu insanı trajik bir varlık olarak görüp görmediği sorusunda aramak gerekmektedir.

İnsanı "en şerefli" kabul eden ve masum gören, iç huzuru ve dinginliği hedef olarak benimseyen bir inancın beslediği bir edebiyat geleneği ile, "ilk günah"la lekelenmiş ve doğuştan suçlu bir insan anlayışına yaslanan "başka" bir edebiyat geleneğinin arasındaki farklılık noktasında durarak (da) romana baktığımızda, toplumlar arasındaki ekonomik, sosyal, siyasal yahut tarihsel farkların yanında, türün var oluş zeminini belirleyici olarak daha temelde yatan bir ayırımı görmüş oluruz.

Roman insan hayatının trajediye açıldığı noktada serpilen, derinleşme imkânını yakalayan bir edebî türdür.

Yukarıdaki bu ayırım, romanın bizim hayatımıza giriş sürecini değerlendirmemizde de bir ölçüttür. Yani bizim toplumsal serüvenimizin trajediye açık bir görünüme bürünmeye başladığı, sosyal hayatımızda olduğu gibi, insanımızın duygusal ve fikrî hayatında da, psikolojik ve kültürel kimliğinde de bir ikile-

min, bir trajik bocalamanın öne çıktığı bir tarihten itibaren roman da edebiyat dünyamıza adım atmıştır.

Hayatımızın bugün geldiği noktada ise romansız bir edebiyat epey eksik ve kuru kalır.

* * *

XIX. yüzyıl, trajediyle ve “trajik olan”la bağlantısı bir “ünsiyet” haline dönüşmüş olan Batılı hayatın gölgesinin bizim hayatımız üzerine iyiden iyiye düşmeye başladığı bir zaman dilimidir.

Ve roman da bu zaman diliminde bize kendisini tanıtmıştır. Yüzyılın yarısına gelindiğinde, önce tercümelemlerle, son çeyreği içerisinde ise acemi telif örneklerle tanımıştır Türk okuru romanı. Önceleri türün gelişme serüvenini yaşadığı yerler, bizde Batılı hayatın en basit bir taklit düzeyinde de olsa kendisini gösterdiği başta İstanbul olmak üzere, İzmir, Selânik gibi kozmopolit imparatorluk şehirleridir. Romanın geliştiği, el yordamıyla kendisine Batılı hayatın romaneskine yakın birtakım hayat örnekleri yakaladığı bu mekânların sınırlarını gitgide daraltın, bu şehirlerde de, eğlenmeye, “ihtilât” a açık mesîreler, tenezzüh semtleri daha fazla çıkacaktır karşınıza. Yahut daha dar anlamda kapalı mekânlar olarak, Batılı mürebbiyesi, gayr-ı müslim azınlıklardan uşak-hizmetçi tafiyesiyle; piyanosu, avizesi, koltuk-kanepesi eksiksiz, Batılı zevke göre tefriş edilmiş konaklar yahut yalılar konu edinilecektir sık sık. Ve bu konak ve yalılarda ise gösterişli “lando”ları, özenle dikilmiş kostümleri, süslü bastonları ve yumuşak eldivenleri ile bir ayağı Beyoğlu’nda cicibeyler; “mühmel” tutuşturulmuş yaşamakları, pembe feraceleri, sık sık yerlere düşen oyalı ve kokulu mendilleri ile isterik küçükhanımlar... Babalar çoğu kez ölmüştür. Baba otoritedir, baba gelenektir zira.

Bu tablo Servet-i Fünûn edebiyatının sonuna, yani XX. yüzyılın başına kadar, birtakım farklılıklara rağmen, sürer. Batılı ha-

yatı doğrudan doğruya menşeyinden yansıtan her türden tercüme romanlarla da renklendirilen bu tablonun dönemin genç okurlarının hayal ve his dünyalarında uyandırdığı bu “tatlı hayat” imajı, ağırlıklı olarak bizde romanın cazibesini de oluşturan etkenler arasındadır. Sosyal ve kültürel hayatımızda yaşanan değişimde bu cazibe merkezinin rolü küçümsenemez.

Bütün görünüşleriyle “trajik olan”ın toplumsal kaderimiz haline geldiği günümüzde ise, romanın XIX. asırdaki değiştiricilik yahut trajediye açık bir hayatı yaygınlaştırıcılık fonksiyonu kalmış mıdır? Sanmıyorum. Aksine, bugün romanımız, değişen ve alabildiğine kaotikleşen hayatımızı izlemek, ondan etkilenmek ve yansıtmaktan ibaret bir pasif konumda görünmektedir.

Bu konumdaki yansıtma fonksiyonu bazan “teşhir etme”ye veyahut da zaman zaman “teşrih” ameliyesine eğer dönüştürülebiliyorsa, bu bugünün romanının başarı hanesine düşülecek olumlu puandır. Zira XIX. yüzyıldan bugüne teknikteki başarı, üslûptaki mükemmellik, kazanılan bir tecrübe, edinilen bir ustalık neticesindedir. Ama bugünkü hayatımız, bunlara paralel olarak, romancıya hazır trajediler sunma ve bunlarda derinleşebilmenin pek çok imkânı vermektedir.

Roman ve Piyasa

Değişen Edebiyat Ortamı

Edebiyatımızda romanın ilk telif örneklerinin görülmeye başlaması XIX. yüzyılın üçüncü çeyreğinin başlarındadır. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* 1872'de, *Hasan Mellah* 1874'te, *Felâtun Bey'le Râkım Efendi* 1875'de, *İntibah* 1876'da yazılmıştır.

Dönemin edebiyat ortamı, bu yeni türün gelişiyile birlikte zengin bir açılım da kazanır. Tiyatroyla birlikte roman, o zamana kadar yoğunluklu olarak şiir mecrasında akmakta olan edebiyat serüvenimizi kısa süre içinde değiştirir. Artık nazmın yanında nesir de vardır edebî ilgi odağı olarak. Hatta zaman gelir ki, kitlesel yayılma ve popüleriteyi üstlenme açısından şiirin dahi önüne geçtiği olur.

Romanın edebiyat dünyamızda edindiği bu yer, bütün kültürel olaylar ve olgular gibi, elbette beraberinde birtakım kabul-leri yahut redleri, bazı edebî ve estetik tercihleri, hatta perspektifi biraz daha büyütürsek, bazı bireysel veya toplumsal tercihleri de oluşturmaya, en azından tedricen değiştirmeye yönelik belirgin birtakım etkileri de üstlenmeye başlamıştır. Bu üstleniş, neticede, okuyucu kitlesinde romana yönelik taleplerin de oluşmasına, şu yahut bu tarzda romanların daha çok kabul ve rağbet

görmesine de kapı aralamıştır. Yani edebiyat geleneğimize yabancı olarak gelen bir edebî tür, roman, bir süre sonra –belirtelim ki bu süre çok da kısa değildir– kendisine bir teneffüs ve hareket zemini oluşturmayı başarabilmiş, içinden geldiği geleneğin normlarını ve –bütün boyutlarıyla– “tarz”larını bu yeni zeminde inşa etmeye başlamıştır bile.

Arz mı Talebi Doğurdu, Talep mi Arzı?

Ama bu etkileniş elbette tek taraflı değildir. Okuyucu kitlesinin sözkonusu talebi neticesinde, belki de bütün edebî türler içinde en fazla piyasaya dönük olanı, parayla ilişkisi en sıcak ve ticaret metaı olmaya en yatkın olanı, yani içinde oluşarak geldiği toplumun kriterlerini ve niteliklerini en fazla yüklenen bir edebî tür olanı diye de görebileceğimiz romanın bizde de kısa sürede bir arz-taleb mekanizmasını kurduğunu, teknolojik olarak modernleşen, Batı tarzı bir alt yapıyı istediğini ve basım, yayım ve dağıtım ağları içerisinde hemencecik bir ticarî faaliyet alanını beslemeye başladığını görmemiz zor değildir. Roman okuru etkilemiştir, okur bu etkilenişleri neticesinde bir talebi büyütmüştür, bu talep ise arzın niteliğini belirlemeye doğru bir yapıyı beslemiştir.

Popüler Romanlar

Daha ilk dönemden itibaren, “hissî”si ile “cinâî”si ile “fennî”si yahut “tarihî”si ile bir popüler roman mecrasının da büyüyerek varlığını hissettirdiğine şahit oluruz. Devrin çoğunluğu Rum, Ermeni yahut Acemlerden oluşan yayıncıları, o Artin Asadoryanlar, Mihranlar, Kirkorlar, Kasbarlar, Ohannesler, Arakeller dönemin edebiyatçılarından ısrarla ve hâhişle popüler mahiyette romanlar beklemişler, istedikleri kadar olmayınca da pek çoğunu tercüme ettirerek basmışlardır. Dönemin matbuatına baktığımızda bu tarzda popüler, hatta iyice “eğlencelik” (trivial) mahiyette bir-

çok romanın fasiküller halinde yahut gazetelerde tefrikalar suretinde yayımlandığını görürüz.

Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında roman kahramanı Ahmet Cemil'e dair anlattığı bir anekdot bu açıdan ilginçtir:

Ahmet Cemil babasının vefatı üzerine geçim darlığına düşen ailesine bakmak için piyasaya romanlar tercüme etmeye karar verir. Bir hevesle Lamartin'in Rafael romanını tercüme etmeye başlar. Fakat bu iş için görüşmeye gittiği kitapçı kendisine bu tür romanların değil, popüler ve seviyesiz romanların daha çok sattığını söyleyerek, önüne formasını kırk kuruşa çevirmesi için "Hırsızın Kızı" adlı bir romanı uzatır.

Hüseyin Cahit de *Edebî Hatıralar*'ında çocukluk yıllarında bu tür romanların gördüğü rağbeti şöyle anlatır:

"O zamanlar çıkan romanlar on altışar sayfalık cüzler halinde haftada bir kere, Perşembe günleri neşrolunurdu. Artin isminde bir gözü kör bir müvezzi bellemiştim. Beyazıt'taki köşede dururdu. Orası adeta müvezzilerin karargâhı gibiydi. Perşembe günleri epeyce roman müşterisi görülürdü.

Ben bunların en sadıklarından biriydim. Artin bana emniyet getirmiş, küçük bir hesab-ı cârî açmıştı. Tramvayla gittiğim yağmurlu havalarda bile tramvayın penceresinden benim romanlarımı verirdi. Bunlar Xaviere de Montépin'in, Emile Gaborieau ve daha bu kabil muharrirlerin hep cinayetlerden bahseden romanları idi."⁶⁰

Matbuat Hatıraları'nda da Ahmed İhsan (Tokgöz), devrin matbuat piyasasında en fazla istenen ve yayımlanan romanların bu türden popüler Batılı yazarların kitapları olduğunu, kendisinin de ilk olarak *Vagabond* isimli bir romanı *Bir Sersemi* adıyla tercüme ettiğini ve bu tercümeyi Beyazıt'taki tramvay durağı civa-

⁶⁰ Hüseyin Cahid Yalçın, *Edebî Hatıralar*, İstanbul 1935, s. 11-12.

rında dükkanı bulunan Asır Kütüphanesi sahibi Kirkor'un forma forma bastırıldığını, epeyce de satan bu çeviriye karşılık kendisine forma başı kırk kuruş ödediğini yazar⁶¹. Ahmet İhsan'ın kendisi de daha sonraları, Jules Verne'in popüler "fennî" romanlarından birçoğunu tercüme ederek sahibi olduğu Âlem Matbaası'nda basacaktır ki bu da hatıralarında uzun uzadıya anlatılır⁶².

O günün şartları içerisinde romanlar forma forma basılıp haftalık olarak satılmaktadır. Tâbiin, devrin mütevâzi şartları ve ticârî ölçüleri içinde, kitabın baskısına bağladığı parayı, hemen bir hafta sonra kârıyla alabilmesi demek olan bu durum, bir yandan da romana yönelik okuyucu ilgisini periyodik olarak yenilemekte, var olan ilgiyi sıcak tutmayı sağlamaktaydı. Bu gerekliydi ve bu sıcaklığı sürekli kılmanın yollarından birisi de, aynen gazetelerdeki tefrika romanlarda olduğu gibi, bol olaylı, macera yönü ağır basan, vakayı en can alıcı yerinde keserek merak ve heyecanı bir hafta sonraya taşıyabilecek türden bir kurguyu kollamaktı. Bu ise popüler romanın en önemli özelliklerindendi.

Dönemin şartları içinde imparatorluğun İstanbul, İzmir, Selanik gibi sayılı merkezlerinde, piyasa ortamında yeni bir ticarî alan açan, matbuat piyasasını yeni bir solukla farklı bir ilgiye ve yatırıma da yönlendiren bu türden romanlar basma işi, elbette yalnızca tercüme edilen Batılı romanların sırtında yürümedi. Bu tercümelerin yanında bizim romancılarımız da bu türden pek çok popüler romanlar yazdılar. Mehmed Celâl, Mehmed Vecîhî, Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Mustafa Reşid gibi isimler bunlar arasında sayılabilir. Hatta bu isimlerden Mehmed Celâl, Mehmed Vecîhî gibi bazıları özellikle bu tarz bir romanda takılıp kaldılar, bütün edebî faaliyetleri popüler romanlar seviyesinden ileri geçemedi.

⁶¹ Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıralarım*, c.I, İstanbul 1930, s. 36-37.

⁶² a.e., c. I, s. 50-52, 66-67.

O günün roman okuyucuları ekseriya gençlerdi. Delikanlılar ve bilhassa genç kızlar. Bunların çoğunluğunu teşkil eden ortalama roman okuru için ise en cazip olan romanlar, bir gönül ilişkisi etrafında sığ ve alabildiğine duygusal bir düzlemde gelişen popüler “hissî” romanlar, bol cinayetli, hızlı gelişen polisiye olaylara dayalı, merak kışkırtıcı “cinâî” romanlar ve bugünün bilim-kurgu romanlarının ataları diyebileceğimiz, Osmanlı insanına Batı bilim ve teknolojisinin inşa ettiği hayâlî bir cennetten bahsedercesine fantastik ve hayranlık uyandırıcı “ilmî” olayların ışığında gelişen vakalarıyla “fennî” romanlar. Birinci kategori tabiidir ki daha çok kadınlar ve genç kızlar arasında rağbet görürken, ikinci ve üçüncü grup romanlar delikanlıların tercihini oluştuyordu.

* * *

Üç Çeyrek Yüzyıl Sonra

Bu serüven Cumhuriyet sonrasına nasıl geldi?

Okur zümrelerinin yahut kitlelerinin roman tercihlerinde ve romanı tercihlerinde nasıl bir tablo oluştu? Toplumda romanın yeri, XIX. yüzyıla göre ne oldu?

Bu soruların cevaplarını, 1940’ların kitap piyasasını, roman yayımcılarının ve okuyucularının beklentilerini yansıtan, o yıllarda yapılmış bir anketin neticesinden yola çıkarak vermek istiyoruz.

Bu anket bizim için önemlidir. Çünkü yürütüldüğü dönem edebiyatımız açısından önem taşımaktadır. Zira bir sosyal disiplin olarak edebiyatta kesin ve keskin sınırlamaların, dönüşümlerin ve devrelendirmelerin her zaman sağlıklı ve net neticeler vermediği gerçeğini unutmadan diyebiliriz ki, 1940 yılı civarı –birtakım edebiyat tarihçilerince de ifade edildiği gibi– Cumhuriyet sonrası edebiyatının ikinci döneminin başlangıcıdır ve bu başlangıç Türk romanı ve romancısı için de bazı özellikleri bünyesinde taşır.

1940'lar, Cumhuriyet öncesinden gelen yazarların yanında 1923 sonrasında doğan Cumhuriyet'in ilk neslinin de edebiyat ortamında boy göstermeye başladığı bir devredir. Aynı zamanda bu yıllar, siyasî irade ve toplumsal oluşumlar açısından da ülkede birtakım değişikliklerin kendisini gösterdiği ve çok geçmeden bunun edebiyatta da akis bulmaya başladığı bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren görülen ortak fikrî ve edebî heyecanın, yerini yavaş yavaş farklı açılımlara ve çeşitlenmelere bıraktığına, edebî ve fikrî dünyamızın, bir kısmı, süregelen hakim temayül erbabınca "aykırı" ve "başka" bulunan birtakım ideolojileri, edebî anlayışları, modaları da benimsediğine şahit olunur. Ayrıca unutulmamalı ki, II. Dünya Savaşı'nın etkileri de belki Batılı ülke edebiyatlarına ve düşünce ortamlarına olduğu kadar olmasa bile, bize de bu yıllarda yansır.

Bu değişim ve açılım, tabiidir ki, devrenin okur kitlelerini, edebiyat izleyicilerini de etkilemiştir.

Fakat bu etkilenme, konumuz olan roman etrafında nasıl bir manzarayı ortaya koymaktadır? Yaşanan değişim süreci, farklı temayüller ve toplumsal dönüşümler, üç çeyrek asır evvelinden bu güne kadar neleri, nasıl bir vecheye bürümüştür, ne olduğu gibi kalmıştır? Yahut olduğu gibi kalan var mıdır?

Bahis konusu anket 1940'lı yılların önde gelen edebî dergilerinden biri olan ve Orhan Seyfi Orhon tarafından neşrolunan *Çınaraltı* tarafından yapılmış. Derginin 17 Temmuz 1943 tarihini taşıyan 95. sayısındaki bu anket (S.G., "En Çok Okunan Kitap", *Çınaraltı*, nr. 95, 17 Temmuz 1943, s. 8-10) dönemin en büyük, köklü ve saygın yayınevlerinin sahipleriyle yapılmış. "Bizde en fazla hangi nevi eserler revaçtadır? Edebî eserlerden hangileri daha çok okunuyor? Romanlardan en fazla satanlar hangileridir? Bunları kimler alıyor? Erkekler mi daha çok kitap okuyor, kadınlar mı? Romana daha fazla rağbet eden kimler, erkekler mi, kadınlar mı? Bizde en yüksek telif ücreti hangi muharrire verilmiştir?" vs. gibi soruları

içeren ankete Ahmet Halit Kütüphanesi sahibi Ahmet Halit Yaşaroğlu, Sühûlet Kitabevi sahibi Semih Lütfi Erciyas, Maarif Kütüphanesi sahibi Naci Kasım Açık, Remzi Kitabevi'nden ismi verilmeyen bir yetkili, dönemin en genç yayıncılarından birisi olarak Arif Bolat ve İnkılap Kitabevi sahibi G. Fikri katılmıştır.

Anketin mühim bir yanı da, o yılların kitap piyasasının nabzını tutan ve yukarıda isimlerini belirttiğimiz yayınevi sahiplerince cevaplandırılmış olmasıdır. Bu açıdan, edebiyat tarihi ve sosyolojisi araştırmalarımız için mühim bir veri olma özelliğini de taşır.

Kadınlar mı, Erkekler mi?

Yukarıda belirtilen sorulardan romanla ilgili olanlara Muallim Ahmet Halit'in verdiği cevaplar, en detaylı olanlarıdır. Ahmet Halit Kitabhanesi sahibi şöyle diyor:

“Roman okuyucularını bizde gençlerle orta yaşlılar teşkil ediyor. Gençler arasında da *liseli kızlar başta geliyor*. Bunların aradıkları daha çok ucuz romanlardır. Yüksek fiyatlı kitapların alıcıları da orta yaşlı kimseler olduğunu söylemekte hata yoktur. *Kadınlar, muhakkak ki diğer eserlerden çok daha fazla roman tiryakisidirler ve tercih ettikleri, hissî eserlerdir. Hatta bazan tasrih ederek, 'Acıklı kitap olsun!' diyenler çoktur.*

En çok satılan kitaplar için şöyle bir tasnif yapılabilir: 1-Yerli romanlar, 2-Tercüme romanlar, 3-Tercüme edilmiş ictimâî eserler.”⁶³

Maarif Kütüphanesi'nin sahibi olan Naci Kasım Açık'ın bu konudaki cevabında ise:

“Kadınlar erkeklerden daha fazla kitap okuyorlar diyemem. Fakat erkeklerden fazla roman okuduklarına şüphe yok.”

⁶³ İktibaslar için bk.: S.G., “En Çok Okunan Kitap”, *Çınaraltı*, nr. 95, 17 Temmuz 1943, s. 8-10.

cümleleri dikkat çekicidir.

Benzer cümleler İnkılap Kitabevi sahibi G. Fikri'nin cevabında da karşımıza çıkar:

“Kadınlar mı, erkekler mi daha çok okuyorlar? Eğer okunan eser, roman diye tasrih edilirse, muhakkak ki kadınlar erkeklerden fazla okuyorlar.”

Genç yayıncı Arif Bolat ise bu “daha fazla”lık yarışını kadınlar lehine, bütün eserlere teşmil ederek cevap verir.

Bu cevapların ortaklaşa olarak ortaya koydukları netice şudur ki, ilk tanışıklığımızın üzerinden neredeyse bir asır geçmiş olmasına rağmen, bizde roman hâlâ kadınlar ve genç kızlar tarafından daha fazla sevilen, tercih edilen bir edebî türdür. Türk edebî zevki romanı böyle bir gizli inhisara ve sahiplenmeye itmiştir sanki. Bunun birçok sebepleri sayılabilir⁶⁴. Ama bunlar arasında, romanın, –özellikle bizim genç kızlarımızın ve kadınlarımızın tercih ettikleri roman türlerini göz önünde bulundurarak söylemek doğrudur– diğer türlere göre adeta daha “dişi” bir tür olması bilhassa önemlidir.

Hangi Romanlar?

Bizde genel okur kitlesi içinde, eğer özel ve eğitimle edinilmiş bir estetik ilgi ve entellektüel bir dikkat ile donanmamış ise, ortalama bir edebiyat okuru olan genç kız yahut kadın okur, bu döneme kadar, roman deyince popüler mahiyetteki aşk romanlarını istemiştir, sevmiştir, aramıştır. Nitekim ankete göre, kadın okuyuculardan bazıları özellikle “Acıklısından olsun.” diye konu ve tarz da belirterek roman istiyorlarmış. Ankette bu durum, “Edebî eserlerden hangileri daha fazla okunuyor?” sorusuna

⁶⁴ Bunların bir kısmı hakkında geniş bilgi için bk.: M. Fatih Andı, “Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları I-III”, *Kaşgar*, nr. 2, Şubat 1998 - nr. 4, Haziran 1998.

verilen cevaplarda daha da belirmektedir. Adı geçen yayıncıların hepsi, en çok satan roman olarak, Halide Edib'in o günlerde, hemen bir kaç ay evvel CHP Roman Armağanı'nı da kazanmış olan *Sinekli Bakkal*'ını zikrederler ve fakat ardından sıraladıkları listede Reşat Nuri'nin *Akşam Güneşi*, Refik Halid'in *Yezid'in Kızı*, *Sürgün*, *İstanbul'un Bir Yüzü*, *Çete* romanları, Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı*, *Bu Toprağın Kızları* ve *Üvey Ana'sı*, Kerime Nadir'in *Hıçkırık*ı, Mükerrerem Kâmil Su'nun *İstiranca Eteklerinde*, *Sus Uyanmasın*, *Bu Kalp Duracak*, *Dimmez Ağrı*, *Çırpınan Sular* adlı romanları ve eserlerinin adları verilmeden Peyami Safa, Esat Mahmut Karakurt, Mahmut Yesari isimleri yer alır. Dikkat edilirse verilen bu roman ve romancı isimlerinin bir kısmı, Türk edebiyatında bütün romanlarıyla popüler bir çizgiyi sürdürmüş ve bu doğrultuda onlarca romana imza atmışlardır.

Gerçekten de bu devrede yazılan roman yekûnunun tespitine yönelik olarak yaptığımız bir bibliyografya çalışmasının gösterdiği netice olarak karşımıza çıkmaktadır ki, 1940-50 yılları arasında sadece en fazla roman yazmış ve en çok okunmuş, dolayısıyla romanları en fazla baskıyı yapmış romancılar, Türk edebiyatında popüler roman türünün de önemli yazarları arasında yer alan Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Mahmut Yesari, Nezihe Muhittin, Oğuz Özdeş, Peride Celâl, Reşat Enis, Mükerrerem Kâmil Su, Güzide Sabri, Muazzez Tahsin Berkant, Server Bedi isimleridir.

Nitekim İnkılap Kitabevi sahibi G. Fikri, Kerime Nadir'in *Hıçkırık*'ını tam 20 bin adet bastığını, kendisinden en yüksek telif ücretini alan muharririn de Esat Mahmut Karakurt olduğunu söyler. Semih Lütfi Erciyas ise yukarıda bazılarının isimlerini saydığımız romanları zikreder ve bunların içerisinde daha satışa çıkarıldığıının haftasında tükenenlerin olduğunu belirtir. Kendisinin basarak en fazla sattığı roman ise Reşat Nuri'nin *Akşam Güneşi*'dir. Bu romandan 23 bin basılmış ve tamamı tükenmiştir.

* * *

Bu ankete verilen cevaplar ve cevaplarda belirtilen isim ve rakamlar bize göstermektedir ki, XIX. yüzyılda olduğu gibi, Cumhuriyet sonrasında da kadınların romana ilgisi devam etmiş, fakat bu ilgi daha çok popüler romanlar etrafında tezahür etmiştir.

XIX. yüzyılda, acemilik ve yeni tanışma dönemi içerisinde, Namık Kemal'in *Bahâr-ı Dâniş* mukaddimesindeki

“Vaktiyle hüccet-i bülegâ (belagat sahiplerinin delili) ve bu lisana mahsus bir mûcize-i kübrâ (büyük bir mucize) addolunan *Hamse-i Nergîsî* basıldı; yüz paraya kadar satıldı, yine yüz elli nüsha süremedi. Halbuki *Hamse*’nin onda biri büyüklüğünde, bayağı çocuk elinden çıkma hikâyeler (romanlar) tab’ olunuyor, öbürünün iki misline satılıyor; yine bin, bin beşyüz müşteri bulunuyor.”⁶⁵

cümlelerindeki mâlûmât kıvrıntısının da delâletiyle biliyoruz ki, romanlar aşağı yukarı bin, bin beşyüz nüsha basılmakta ve satılmaktadır.

Bu sayının 1940’larda yirmi otuz binleri bulması romana gösterilen rağbetin bir işaretidir. Bu demektir ki, roman, tâbiinin gide rek daha çok yüzünü güldürür bir ticarî ürün haline gelmiştir. Bu rağbete, yalnız roman değil, hatta genel olarak kitap okuyanların sayısının arttığı şeklinde ankete cevap veren yayınevi sahipleri de dikkat çekmektedirler. Meselâ Ahmet Halit demektedir ki:

“Memleketimizde kitap satışı çok artmıştır. 15-20 sene evvel, bir kitabın bütün satışı bin nüshayı bulmaz, birinci baskısı bile güçlükle satılırdı. Bugün ise onuncu, onikinci baskısı idrak edilen eserlere rastlıyoruz. Bir yandan kitap satışları artarken, bir yandan da kitap biriktirmek zevki umûmîleşmek istidadındadır. Ben şahsen gençler arasında kitap merakının uyan- dığına delalet eden pek çok hadiseler şahit olmuşumdur.”

⁶⁵ Bk.: Kâzım Yetiş, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul 1996, s. 98.

Ahmet Halit'in "15-20 sene evvel" ölçüsünü Remzi Kitabevi yetkilisi ise "iki sene evveline nazaran" diye daha da yakın bir tarihe getirir ki, bu artışta herhalde yukarıda bahsettiğimiz siyasî ve fikrî yapımızdaki değişimlerin ve zenginleşmelerin de etkilerini aramak yerinde olacaktır. Zira 1940'lardan itibaren –belki 80'lere kadar– Türk düşünce, siyaset ve paralel olarak edebiyat dünyası gitgide canlı, hareketli ve heyecanlı bir atmosferi solumaya da başlamıştır. İbret verici olan ise, sebepleri ne olursa olsun, gerek roman, gerekse genel olarak kitap satışlarındaki tirajın bugün tekrar adeta başladığı noktaya dönmüş olması, yani yine bir-iki bin dolaylarına düşmüş olmasıdır.

Kaçanlar, Kalanlar ve Romanlar

Paris'i yahut Newyork'u bugün gidip görsek, bizim için ne kadar şaşırtıcı, hayret uyandırıcı yahut cazip olur? Veyahut Londra veya Washington'u gezenlerimiz buraları bu duygular ve durumlar içinde mi gezmişlerdir? Yoksa bildik bir şehrin âşına sokaklarında daha önceden edindikleri bilgilerin verdiği güven ve hatta neredeyse kanıksamışlık psikolojisiyle mi?

Zannederim daha çok bu son durumdur birçoğunun bu şehirlerde dolaşırken içinde bulundukları psikoloji. Zira buraları artık bizim için "yabancı" şehirler midir? Hemen hergün sinemada, televizyonda seyrettiğimiz bütün o filmlerde ve dizilerde gördüğümüz Wall Street'i, Harlem'in zenci mahallelerini, Boston'un arka sokaklarını, Hollywood'un malikânelerini, Newyork'un gökdenlenlerini yahut Eyfel kulesini, Şanzelize'yi neredeyse buraların "yerli"leri kadar görmüşlüğümüz yok mudur?

Oysa televizyonsuz, hatta sinemasız zamanların çocukları için bu "yalancı cennet"ler ne kadar uzak bir masal ülkesiydiler.

Bir masal ülkesi... Yahut masallarla avunamayacak, masallarla avunabilme saflığını yitirmiş olanlar için ise bir roman ülkesi...

* * *

Cemil Meriç, *Bu Ülke'de "Vatanlarını yaşanmaz bulanlar, vatanlarını yaşanmazlaştıranlardır."* der ve bu "yaşanmazlaştırma"

eyleminden birinci derecede Türk aydınını sorumlu tutar. Ona göre Türk aydını XIX. yüzyıldan bu yana hayâl dünyasında yahut zihnî planda bu vatandan ve ona ait değerlerden hep kaçmıştır. Kimisi fanteziler aramıştır, ütopyalar aramıştır, egzotik kültürler ve coğrafyalar aramıştır; Zend-Avestaları, Veda'ları, Upanişad'ları merak etmiş, Zerdüşt'ün, Buda'nın, Konfüçyüs'ün düşünce dünyasını kurcalamaya çalışmış, İran'a, Hindistan'a, Çin'e kaçmıştır. Kimisi "batan bir vatan" psikolojisi içerisinde başka ideal vatanlar arama telâşına kapılarak Turan'a kaçmıştır. Ve kimisinin de –ki bu kahir ekseriyettir– "yalancı cennet" imajlarıyla gözleri kamaşmış ve Batı'ya kaçmıştır.

Diğerleri zihnî planda olabilir, hayâl dünyasında kalabilir, ama Batı'ya kaçışlar, biliyoruz ki, bu kadar masum değildir. Neredeyse bütün bir XIX. asır boyunca Türk entellektüelinin ve siyasîsinin macerası Batı'ya kaçış yahut Batı'dan kaçış ikilemi içerisinde sıkışmıştır.

II. Meşrutiyet'e kadar bütün kart Jön-Türkler'in, genç Jön-Türkler'in sıkışınca kapağı atacakları özgürlük toprağı olmuştur Batı. Yahut sıkışmasa bile en azından hayâlen bu kaçışın heyecanını yaşamışlardır kimileri. Birgün kendilerinin de kaçabilecekleri ve o cennetin müminleri olacakları tesellîsiyle ferahlamışlardır. Bu Batı'ya kaçanlara karşılık, geleneksel değerlere sıkı sıkıya, hatta bazan körü körüne sarılanlar ise gizliden gizliye bir Batı'dan kaçış psikolojisini içlerinde büyütmüşlerdir.

Yani diyebiliriz ki, gerçekten de Cemil Meriç'in dediği gibi, Türk aydınının yazgısı yahut tercihi hep bu kaçış psikolojisi etrafında şekillenmiştir.

* * *

Peki ya gidemeyenler?.. Kaçamayanlar?..

Onlara da artık gidenlerin anlattıklarını dinlemek kalır. Onlar Zümürdüanka masalları, Binbir Gece Hikâyeleri dinler gibi,

gidip de dönenlerin yazdıklarını okuyacaklardır. Elhak gidenler de gördüklerini gerçekten de bu masalları aratmayacak bir cazibe (cezbe de diyebilirsiniz), heyecan ve –dinleyenlere acıdıklarından olacak– hikâyeye birazcık renk katacak mübalağa ile anlatmışlardır. Ahmed Midhat Efendi'nin *Avrupa'da Bir Cevlân*'ından Ahmed İhsan'ın *Avrupa'da Ne Gördüm?*'üne, Sadullah Paşa'nın "Şarlotenburg Sarayı"ndan Namık Kemal'in "Terakkî" makalesine kadar bunun pek çok ve renkli örneğini kolaycılık bulabiliriz. Hatta biraz daha evvele gidersek Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin 1721'deki *Fransa Sefaretnâmesi*'nden Mustafa Sami'nin 1840'taki *Avrupa Risalesi*'ne kadar sefâretnâmelerin birçoğunda da bu durumla karşılaşırız. Kimileri ise, meselâ Ziya Paşa gibi

*"Diyâr-ı küfrü gezdim, beldeler kâşâneler gördüm,
Dolaştım mülk-i İslâm'ı, bütün vîrâneler gördüm."*

diye iki ayrı dünyanın görsel planda mukayesesini şiirde bile yaparlar. Yahut XIX. asır düşünce dünyamızın önemli isimlerinden birisi olan Hoca Tahsin Efendi gibi çevresindekilere

*"Paris'e git bir gün evvel, akl u fikrin var ise,
Âleme gelmiş sayılmaz gitmeyenler Paris'e."*

öğütü verirler⁶⁶. Ve meselâ bu öğütü elhak hakkıyla tutacak olan öğrencilerinden birisi, Abdülhak Hamid gibileri ise, daha çocuk yaşlarından itibaren Paris cennetinin hayâlini kurarlar:

*"Paris diyordu,
Pekçok işitmişti Paris'i.*

...

*Paris diyordu:
Mavi ipekten bir âşiyân."*⁶⁷

⁶⁶ Abdülhak Hamid, *Abdülhak Hamid'in Hatıraları*, (Haz. İ. Enginün), İstanbul 1994, s. 29.

⁶⁷ Abdülhak Hamid, "Bir Hatıra", *Bütün Şiirleri-III*, (Haz. İ. Enginün), İstanbul 1982, s. 219-221.

Gidemeyenlerin/kaçamayanların hissesine ise, artık kendi hayâl dünyalarının, genişliğine ve renkliliğine göre bu anlatılanları okuyarak muhayyilelerinde canlandırmak ve içlerinde bu “hayâl şehir”lere gizli sevdalar beslemek, gizli âşinâlıklar kesbetmek, Attila İlhan’ın mısraıyla söylersek, kendilerine “imgelem kumaşından âfetler biçmek” düşmektedir.

* * *

Şüphesiz ki dönemin edebiyatının da biçilen bu kumaşın dokunmasında önemli bir rolü olmuştur. Ve bu rolün aslan payı ise bilhassa romana düşmektedir.

XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla sarkan bir süreçte bizim romancılarımızın yazdıkları konusu Batı’da geçen romanlarda ve özellikle de Avrupa edebiyatlarından çevrilen romanlarda anlatılan Batı şehirleri, başta Paris olmak üzere, bu şehirlerdeki zengin ve cazip hayatlar, insan ilişkileri bizde “içerdeki” nesillerin dışarıya duydukları merak ve hayranlık duygusunu kışkırtan, besleyen ve hatta kısmen tatmin eden kaynaklar olmuşlardır.

Bir Batı dilini –özellikle de Fransızca’yı– bilenlerimiz ise bu tür romanları orijinallerinden de okuyarak, en azından sayı bakımından diğerlerine göre kısmen daha geniş bir açılım imkânını yakalamışlardır. Cemil Meriç’in *Bu Ülke*’de, bu dönem aydınımızın Batı bilgisinin Haşet Kitabevi ile sınırlı olduğunu söylediği satırlar bu duruma telmih yapıyor olsa gerektir.

Batılı şehirlere duyulan bu ilgi ve hayranlık ise, bir kısım insanımızda buraların neredeyse İstanbul kadar tanınması ve İstanbul kadar sevilmesi neticesini doğurmuştur. Ahmed Midhat Efendi, *Diplomalı Kız* isimli romanının “İfade” başlıklı önsözünde bu durumu bütün çarpıcılığıyla ve kısa fakat kesin bir ifade ile dile getirir:

“Vak’a Paris’te geçiyor ama sanki Paris bize meçhul müdür ki dehayı anlaşılamasın? İstanbul’dan daha bile maruf değil midir?”⁶⁸

Bu maruf oluş, bazan da Jön-Türklük düşüncesiyle birleşerek ideolojik bir boyuta da kavuşunca, siyasî mücadelesini içinde yürütemeyeceğini anlayan pekçok Türk genci kapağı Paris’te atmaya başlamıştır. Bu kaçış elbette siyasîdir. Ama bu kaçışın hemen tercih edilivermesinde, kolaycılık kabullenilmesinde daha evvel gidenlerin anlattıklarının ve devrin telif, tercüme romanlarında çizilen Paris, Londra, Berlin vs. imajlarının da katkısının olduğunu unutmamak gerektir. Bu “okumuş”, hatta pekçoğu daha tahsil çağında bulunan gençlerin edebî bilgilenmeleri ve birikimleri içinde *La Dame Aux Camelias*’ların, *Paris Esrarları*’nın, *Madam Bovary*’lerin elbette rolleri olmuştur.

Bu gençlerden birisi de Yahya Kemal’dir. O da bilindiği üzere, İstanbul’da Serezli Şekip isimli bir Jön Türk’ün yönlendirmesiyle, pekçok benzeri gibi 1903’te kaçak olarak, tahsil amacıyla Paris’e gitmiş ve 1912’ye kadar orada yaşamıştır. Ve yukarıdan beri söylediklerimiz ışığında Yahya Kemal’in bu kaçışının arkaplanında en az Serezli Şekip kadar, o zamana dek okuduğu romanlardan edindiği Paris imajının da etkisinin olduğunu biz bizzat şairin hatıralarında okuyoruz. *Çocukluğum*, *Gençliğim*, *Siyasî ve Edebî Hatıralarım* isimli hatıratında Yahya Kemal şunları söylemektedir:

“Bilhassa Paris, hayâlimin fevkinde bir yıldız gibi parlıyordu. Manakyan’ın tiyatrosunda *La Dame Aux Camelias*’yı görmüştüm. Romanını okumuş ve ağlamıştım. Bu aşk serencamının kahramanı Armand Duval ve o hazine Marguerite Gautier aşklarının geçtiği o bulvarlarla, o tiyatro loca-

⁶⁸ Ahmed Midhat Efendi, *Diplomah Kız*, İstanbul 1307, s. 3.

larıyla, o Bougival sayfiyesiyle, visâlleriyle ve ayrılıklarıyla gözümde tütüyordu.”⁶⁹

Burada dikkatimizi çeken bir başka husus ise, genç Yahya Kemal’in, roman olarak okuduğu eseri aynı zamanda oyunlaştırılmış olarak tiyatrodan da seyretmiş olmasıdır. Yani bu tür Batı romanlarının açtığı etkiye bir de onların oyunlaştırılmasının etkilerini de eklemek gerekmektedir. Nitekim bu dönemin ve daha öncesinin gazete yahut mecmua ilânlarına bakarsak, böyle romandan piyese dönüştürülmüş başka tiyatro oyunlarının varlığından da haberdar oluruz⁷⁰.

Bu durumun ise, tiyatro oyunlarına kaynaklık etmeleri ve adeta görselleşmeleri açısından bu türden romanların bahsini ettiğimiz noktadaki etkilerini bir kat daha arttırdığı aşîkârdır.

Üstelik gerçek hayattaki bu kaçışa hazırlık ve roman ilişkisi devrin sosyal ve kültürel hayatının bir realitesi olarak, yazılan romanlardaki kahramanların davranışlarında da yansımaları bulmuştur. Hemen seri bir şekilde iki örneği hatırlayabiliriz: Ahmed Midhat Efendi’nin *Felsefe-i Zenân*’ının Zekiye’si okuduğu kitapların hazırladığı bir psikolojiyle uzak ülkelere gitme düşleri kurar ve bunu gerçekleştirir de. Hele *Felsefe-i Zenân*’dan tam yarım asır sonrasının romanı *Kiralık Konak*’ın Seniha’sı ise, okuduğu Fransızca romanların çizdiği Paris’in iyiden iyiye âşığı olur ve fırsatını bulduğu anda kendisini Paris’e atar.

Yani nesiller boyu “medeniyet kiblesi” olarak görülen Paris ve diğer Avrupa şehirleri pekçok okumuş Türk gencinin hayâllerini

⁶⁹ Yahya Kemal, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, İstanbul 1973, s. 74-75.

⁷⁰ Meselâ bunlara bir örnek olarak, Jules Verne’in *Araba ile Devr-i Âlem* romanının tiyatro oyunu suretinde Hayalhâne-i Osmânî kumpanyası tarafından oynanacağına dair Ahmed Midhat Efendi’nin *Tercüman-ı Hakikat*’inin 5850/650. sayısında yer alan bir ilâna bakılabilir.

süslemiş, fırsatını bulanlar suda balık özgürlüğü içerisinde âsûde yaşayacaklarını düşündükleri bu şehirlere kapağı atmışlar; bunu gerçekleştiremeyenler ise buraların rüyalarını kurmuşlardır. Bu kaçış macerasında yahut görülen rüyada okudukları romanların –hem de epeyce– dahillerinin olduğu ise şüpheden varestedir.

Resimli Romanlar, Roman Resimleri

“Resimli bir kitaptan çaldım hayatımı”

İ. Özel-Âmentü

“Kılıç kalkan gürz ve at

Ta çocukluğumdan beri

Ne buldumsa okudum

Sonunda anladım ki

Bir kitapta resim şart.”

C. Süreya- “Mardin” şii

Kemalettin Tuğcu’nun çocuk romanları, neslimin herhalde okumaya hevesli bütün çocukları gibi, ilkokul yıllarımda benim de hâhişle kanatlandığım rüyalar dünyasının, sevgi, şefkat, iyilik, arkadaşlık, samimiyet duygularıyla örülmüş sâfiyet âleminin kapılarıydı. *Kimsesiz Çocuk, Serseri Çocuklar, Üvey Ana, Babasının Oğlu, Çocuklar Adası, Altın Bilezik...* Birçoğunu mektep harçlıklarımından biriktirerek -hâlâ hatırımdadır- 300 kuruşa satın aldığım bu romanlardan yola çıkarak, çocuk muhayyilemin serazad ufkı içerisinde ne dünyalar kurmuşumdur. Bugün, o günlerimi hatırladığımda aklıma hep Cahit Sıtkı’nın horoz şekeri tadında ve zıpzip pırıltısındaki

*“Affan dedeye para saydım
Sattı bana çocukluğumu.”*

mısralarıyla başlayan “Çocukluk” şiiri gelir. Ben de tekrar Kemalettin Tuğcu’ya 300 kuruşlar saysam, bana çocukluğumu satar mı?

Fakat heyhat! Uçup giden çocukluk günlerinin şenlikli, tasasız günleri gibi, artık ne Kemalettin Tuğcu var, ne de kitapçı raflarında Kemalettin Tuğcu’nun o benim okuduğum romanları. Arada sırada gözüme çarpan yeni baskılarına karşı da, nedendir bilmem, belirgin bir yabancılik hissediyorum. Onlarla aramıza aynı âşinâlığı yakalamayı imkânsız kılan galiba pekçok şey girdi.

Meselâ evvelâ resimleri değişti...

Bu romanlarda beni, zavallılıkları, kimsesizlikleri, aç bî-ilâçlıkları, horlanmışlıkları anlatılan zayıf, hasta, sahipsiz, öksüz, yetim çocukların ızdırapları ve fakat çalışıp çabalamaları neticesinde mutluluğu yakalamaları kadar cezbeden, hayâl âlemimin ışıklarını yakan özelliklerinden birisi de sayfalar arasına serpiştirilmiş resimlerdi. Bu resimlerden bazıları, hatta romanın bütün anlattıklarını da aşarak, bana o kadar çok şey söylerdi ki... Sırf bu resimlerden yola çıkarak kendime öyle ısıltılı semalar çatar-dım ki... Bu resimlerin birçoğu kendi başlarına birer çocukluk atmosferi soluturdu.

Daha sonraki yıllarda bu roman resimlerinden kurduğum hülya otağlarının lezzetini meselâ Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun *Atlı Han*, *Kızıl Tuğ*, *Gültekin* vb. gibi tarihî romanlarında, *Robinson Crusoe*’nun resimlerinde, Jules Verne tercümelerinde, Hüseyin Rahmi’nin romanlarında vs. tatmıştım.

* * *

Edebiyatımızda romanlar içine, romanın konusuyla ilgili resimler serpiştirme tutumu, bu edebî türle yeni yeni tanışmaya baş-

ladığımız dönemlerden itibaren karşılaştığımız bir olgudur. Tanzimat sonrası yahut Servet-i Fünûn devresi romanlarının birçoğu gazetede, mecmuada tefrika edilirken resimlendirilmiş, bu resimler onların kitaplaşmaları esnasında da eserin içinde yer almıştır. Meselâ Recâîzâde Ekrem'in o meşhur *Araba Sevdası* romanı *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilirken devrin tanınmış Osmanlı ressamlarından Halil Paşa tarafından resimlenmiştir. Aynı şekilde Halid Ziya'nın *Mâî ve Siyah* romanı resimli olarak yayımlanmıştır. Dergide yer alan resimlerin yazılardan daha çok kendisini etkilediğini ifade eden bir okuyucunun *Servet-i Fünûn*'a gönderdiği bir mektup bu açıdan önemlidir⁷¹.

Roman tarihimizde kendisine “Jules Verne mütercimi” olarak özel bir yer edinen *Servet-i Fünûn* mecmuasının sahibi Ahmed İhsan (Tokgöz) *Matbuat Hatıralarım* adlı eserinde, tercüme ettiği Jules Verne romanlarını resimli olarak yayımlamak için, o günün teknik imkânsızlıkları ve maddî zorluklarını aşarak, ta Paris'ten bu romanların Fransızca'daki orijinallerinin resimlerinin klişelerini Fransa'daki yayınevinden isteterek getirttiğini ve resimli olarak neşrettiğini anlatır⁷².

Ahmed Midhat Efendi, Fransızca'dan tercümesini yaptığı *Papasdaki Esrar* adlı bir romanın “musavver” oluşu hakkında, gazetesini *Tercümân-ı Hakikat*'te şöyle der: “Kütüb-i musavvere (resimli kitaplar) matbaacılığın eser-i terakkîsi (ilerleme belirtisi) demek olarak, bizim gibi terakkîye âşık olanları en ziyade sevindirecek ahvâlden ise de, bunları bizim kendimizin vücûda getirmekliğimiz dahi şerâit-i esâsiyyedendir (asıl şartlarındır).”⁷³

Bu 1880'li 90'lı yılların matbuat piyasasında, ister roman olsun, isterse mecmua, risale vs., basılan eserin “musavver” olması

⁷¹ *Servet-i Fünûn*, nr. 271, 9 Mayıs 1312, s. 163.

⁷² Ahmed İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, c. I, İstanbul 1930, s. 52-54.

⁷³ *Tercümân-ı Hakikat*, nr. 3112, 27 Safer 1306/1 Kânûn-ı sâni 1888.

ayrı bir prestij ve kalite ölçüsü, hatta Ahmed Midhat Efendi'nin yukarıdaki cümlesinde söylediğine nazaran bir ilerilik ve gelişmişlik şartı demektir. Hüseyin Cahit (Yalçın) *Edebî Hatıralar'*ında o zamanlar haftada bir kere Perşembe günleri, onaltışar sayfalık cüzler halinde forma forma neşredilen böyle "musavver roman"ları satın alabilmek için gazete bayileri önünde epeyce roman müşterisi görüldüğünü söyler⁷⁴. Devrin bazı mecmualarının ve gazetelerinin başlıklarının hemen üstünde sanki bir övünç madalyası, bir imtiyaz belgesi gibidir "Musavver" sıfatı... *Musavver Mâlûmât, Musavver Muhît, Musavver Terakkî, Musavver Cihan*... Bu mecmualardaki müstakil tablo resimlerinin yanısıra, böyle Batılı roman resimlerinin romandan bağımsız olarak dergide basılıp, altlarına şiirler yazıldığına da şahit oluruz ki, bu tablo altına şiir yazma tavrı bu devrenin adeta edebî bir modasıdır. Bu durumda roman resimleri adeta şairin muhayyilesinin "muharrik"i, ilham kapılarının "hâcib"i olmaktadır.

* * *

Roman teorisi kitapları, romanın fonksiyonlarını "gerçeği ifade etme, olabirinin sınırlarını araştırma, eğlendirme, öğretme" vs. şeklinde sıralarken, bunlar arasında "gösterme"ye de yer verirler. Gerçi buradaki "gösterme" anlatma ve tasvir etmeyle ilgilidir ama roman resimleri de bir bakıma eserin bu boyutunu tamamlama açısından fonksiyoneldirler. Romanlar okuyuculara muhayyel atmosferler açarlar, "kurulmuş" dünyalar sunarlar. Roman resimleri ise, sanki okuyucunun bu dünyalara kanatlanışını kolaylaştıran, çabuklaştıran, renklendiren yahut kontrol altına alan pist işaretleri, "urûc" basamaklarıdır.

Bu basamaklar Cumhuriyetten sonraki yıllarda da telif yahut tercüme romanlarda yer almayı sürdürmüştür. Galiba ta ki 80'lere gelene kadar... Galiba; çünkü görebildiğim kadarıyla bu

⁷⁴ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebî Hatıralar*, İstanbul 1935, s. 12.

şekilde resimlerle süslenmiş edebî romanlar 80'li yıllardan sonra artık ya basılmamaya başlandı veya da sayıları göze çarpmayacak, özel bir ilgi ve takip isteyecek kadar azaldı. Yahut resimlilik özelliği gitgide “görsel” yönü ağır basan renkli, lüks kuşe kâğıtlara basılı çocuk hikâyelerine, masallarına kaydı.

XIX. asırda ilk önceleri taşbaskısı (litograf) ile basılan kitapların arasına serpiştirilmiş epey bulanık ve basit resimler vardı. Sonraları çinkograf klişelerden ofset basım tekniklerine uzanan bir süreç izlendi. Bu süreci takip etmek bize ilginç ilgiler, dönüşümler sunabilir. Ve bu süreçte, toplumun yaşadığı teknolojik gelişim epey etkili olsa gerektir.

XIX. asırda, Batı'dan tercüme veya o tercümeler “gibi” olma çabası içinde kaleme alınmış acemi telif örnekleriyle olsun, roman, kendisiyle yeni tanışmış muhafazakâr Osmanlı toplumu için, yabancı, farklı, cazip, garip yahut egzotik âlemlerden, insanlardan, toplumlardan haberdar olmanın perdelerini aralayan, hatta çoğu zaman bir yaşama tarzının, dünyayı idrâk ediş biçiminin hazır kalıplarını veya şartlarını sunan bir vasıta, bir imkân idi. Ve bu özelliği ile radyonun, sinemanın, televizyonun henüz mevcut olmadığı bir toplum için, tiyatro ile birlikte oldukça cazip, eğlendirici ve “başka”lardan, “gayrı”lardan haber verici fonksiyonel bir edebî türdü. İnsanlar okuyarak veya dinleyerek “kendileri gibi olan” başka hayatların farkına ve künhüne varmaya çalışıyorlardı veya “kendileri gibi olmayan” başka hayatların da var olabileceğinin idrâkine... Roman, satırlarıyla onların okuma ve dinlemeye dayalı zevklerine hitap ederken, işte sayfaları arasına serpiştirilmiş sözkonusu resimler de “görsel” zevklerine sesleniyordu. Muhayyilelerini bu açıdan da harekete geçirmeye yarayabiliyordu. Belki de modern odio-vizüel iletişim araçlarının fonksiyonunu üstleniyordu çocukça bir safiyetle, basit ve ham olarak olsa da...

Ve bu fonksiyon, yani roman resimleri ve bu resimlerin okuyucuda açtığı tesir pencereleri, odio-vizüel tekniklerin geliş-

mesi sürecine bağılı olarak şekil ve yer değıştirdi. Resimler zamanla yerlerini kapak fotoğraflarına terk ettiler. Resmin yerini fotoğraf almaya başladı. Ofset tekniklerinin ilerlemesine paralel bir surette, (1960'lar mıdır, 70'ler mi) bir zaman geldi gazete ve dergiler, adına "foto-roman" denilen ve romandaki dilin zengin imkânlarını ve çağırışlarını kullanarak "anlatma"yı, yalnızca fotoğrafla basit ve kuru bir surette, muhayyileyi olanca kısırlaştıran bir çıplaklıkla, "gösterme"ye indirgeyen bir magazin el çeşniye dönüştürdüler ve popüler artist ve "yıldız"ların pozlarını yaydıkları sayfalar dolusu tefrikalar döşediler bu şekilde. Foto-romanlar yalnızca gazete sayfalarında kalmadılar. Müstakil foto-roman kitapları da yayımlanmaya başladı mebzul miktarda. Bir devrenin bilhassa yeni yetme genç kızları hayallerinin erkeğini, hulyalarının aşklarını kendilerine sunulan bu fotoğraf kalabalığı içinde yakalamayı ve çizdikleri hayalî pembe dünyaları içinde zihni platformda pasif bir duygusal tatmini elde ettiler belki bu "foto-roman aşklar" da.

Foto-romanların yanısıra daha basitleştirilmiş bir teknikle çizgi-romanlar görölmeye başladı aynı görsellik imkânlarıyla, furya halinde... "Çocuklar için" yahut "büyükler için"... Çoğu tercüme, bazıısı telif...*Tarkan, Karaoğlan, Texas, Tom Miks, Zagor, Mandrake* vs...

Bugün "büyükler için" çizgi romanlar, iyice eğlencelik, günöbirlik kullanıp atmaya mahsus bir şekilde, sayıları fazla olmasa da hâlâ varlıklarını sürdürüyorlar. Fakat foto-romanlar, gazete ve dergi sayfalarından iyiden iyiye çekilmiş görünüyor. 1980'lerden itibaren bu "ric'at", yerini kendisinden daha güçlü, cazip, lakin daha basit ve uçucu, daha günöbirlik, daha "sabun köpüğü" ve daha "çerez" bir türe bıraktı... Pembe dizilere... Eskinin foto-roman tiryakisi genç kızları, ev kadınları artık pembe dizi meftûnudur.

* * *

Resimli romanlardan pembe dizilere uzanan bu süreç, bir yandan Batı teknolojisinin gelişimiyle bağlantılı bir grafik çizerken, öte yandan bizim toplumumuzun modernleşme serüveniyle de paralellik arz eden bir tabloyu ortaya çıkarır. Resimli romanlarda, hatta ondan da evvel geleneksel sanat ve folklorumuzun minyatürlerinde, Hz. Ali Cenklere, Hayber Kalesi Cengi, Seyf-i Zül-Yezen, Ebâ Müslim-i Horasânî, Battal Gazi, Şahmerân hikâyelerinin taşbaskısı çocuksu tasvirlerinde hayal dünyasının zenginliği ve muhayyile saflığıyla avunan ve yetinen bir toplum giderek pembe dizilerle dünyanın ta bir ucundaki insanların ev içlerine, aile sırlarına örtüsüz ve perdesiz bir surette muttali olmanın keyfini ve arsızca lezzetini yaşamaya başlamıştır bugün. Fakat televizyon, sinema gibi vizüel teknolojinin sunduğu bu büyük ve gerçekten “müthiş” imkân, sanıldığı kadar tersine kültür ve sanatta zenginleşme, sanatla zenginleşme, edebî açıdan eğitilme adına insanımızın hayatından birçok şeyi de alıp götürmeye başlamıştır. Zaten okumadığı söylenen bir halk için yazıdan, yazılı olandan biraz daha uzaklaşma demektir bu. Biraz daha kolay, fakat bu kolaylıkla birlikte, basit bir objektif çıplaklığını, kişinin kendi iç zenginliğinden karşısındaki ürünü soyutlamayı, sanatkâr ve okuyucunun yani iki ayrı dünyanın yahut dünyaların birbirine temkinle ve bir sırdaşlığı paylaşarak açılmasını alıp götürmedir.

Modern sanatın, hatta bütünüyle modern hayatın yalınkatlığı, fakirliği hükmünü burada da yürütmektedir.

Polis, Roman ve Sultan

Küçükken polisiye romanları hep polislerin okuduğunu zannederdim ve çocuk muhayyilemde polis denince somurtkan bir yüz ifadesi ve matruş bir surat canlanırdı daima. Bu, mahallemizde oturan bir trafik polisinin kendisine “polis amca” diyemeyeceğimiz kadar “çocuk sevmez” oluşundandı belki. Onlar silâhları olan, “höt!” deyince herkesi korkutabilen ve geceleri tek başına sokaklarda gezebilen insanlardı. Niçin roman okusunlardı? Yakıştıramazdım.

Yaşım biraz büyüdükten ve okumayı yazmayı iyi kötü becerebilmeye başladıktan sonra ise benden büyüklerin ellerinde sık sık, polisiye roman diye, yazarının adını yazıldığı gibi okumaya çalıştığım ve belki de bu yüzden bana çirkin gelen birtakım renkli kapaklı kitaplar görürdüm. Agatha Christie’nin romanları...

Herhalde bu yüzden olacak, polisiye romanlar bana o zamandan bu zamana hep itici gelmiştir. Polisler, hırsızlar, katiller, câniler, hapishaneler, hastaneler, silahlar, ölümler, ambulanslar, zehirler, bıçaklar, sapıklar, mahkemeler, yargıçlar... Hayatın hiç de güzel olmayan yüzü.

Bu yüzü kimler merak eder? Polisiye romanları kimler okur?

Roman okuyanlar, polisiye romanları, diğer türlerden daha fazla mı okurlar? Yoksa polisiye romanın ayrı bir okuyucu kesimi mi vardır?

Polisiye romanın cazibesi (varsa) nerededir?

Diğer roman türlerine göre, meselâ bir tarihî romana, yahut sosyal tezli bir romana, bir aşk romanına göre, polisiye romanda, ne kadar girift olursa olsun, neticede olaylar ve şahıslar ilişkisi üzerine kurulmuş oldukça mekanik bir kurgu geri planda gizlenir. Sanırım insanın zihni bir bakıma sıkı bir iç disiplin ve ilişkiler bağı etrafında işleyen (işlemesi gereken) bu kurguya aldanır hep ve bu yüzden adım adım bir merak duygusunu içinde büyütür iyi bir polisiye romanı okurken. Kötü ve acemi işi bir polisiye, bu merak duygusunu üzerinde toplayamadı mı, daha kitabın başında veya ortalarında katilin kim olduğunu ele verdi mi, birden bire okunmaz olur. Romana ilginizi koparan, muhayyilenizi buz gibi yapan şey sizi geren merak “saik”inin ortadan kalkıvermesi, gerilimin tükenivermesidir.

Dili ne kadar akıcı, üslûbu ne kadar sanatkârâne olursa olsun, kurguda gerilimi sağlayan “bir tel kopup, âhenk ebediyyen kesil”di mi bir defa, artık o polisiye romanın okunması sıkıcılaşır. Oysa bütün roman türleri içerisinde can sıkıntısına en “iyi gelen” roman türü olarak öne çıkar polisiye roman. Uyandırdığı heyecan ve mektep kaçkını çocukların sokak aralarında oynadıkları hırsızpolis oyununu evin sâkin bir köşesinde sayfalar arasına gömülmüş bir kafanın içinde hayâlen oynatma zevkidir her halde polisiye romanın cazipliğini hazırlayan sebeplerden birisi.

Cemil Meriç, “aylak tecessüsleri avlayan” bir tür olarak görüyordu romanı haksız olarak. Ama merhumun iddasında en az haksız olduğu roman türü de zannımca polisiye romanlardır. Belki birileri çıkıp Freudien bir psikanalitik bilmişlikle bunu çocukluğumun abus polis amca imajına kadar yorabilir, ama aylaklık, can sıkıntısı ve polisiye roman arasında, bir roman düşmanı

olmamama rağmen, böyle bir ilgiyi daha kolay kurabiliyorum ve burada konuyu can sıkıntısına doğru yönlendirmek istiyorum.

* * *

Polisiye roman, edebiyatımızın roman macerasında da, Türk okuyucusunun romanla tanışıklığından itibaren en çok rağbet gösterdiği, sevdiği bir roman türüdür. Batı'dan yapılan ilk tercüme romanlar arasında polisiye romanın –devrin adlandırmasıyla “cinâî roman”ın– önemli bir yeri vardır. *Demirhane Müdürü*, *Kadın Parmağı*, *Hırsızın Kızı*, *Orsival Cinayeti*.... Hector Malot'un, George Ohnet'nin, Emile Gaboriau'nun, Paul de Kock'un romanları... Çok geçmeden bizim Ahmed Midhat Efendimiz bile edebiyatımızda bu türün ilk örneklerinden olan *Altın Âşıkları'nı Esrâr-ı Cinâyât*'ı yazacaktır.

Mehmed Celâl, daha 1894'te, yani bizim okuyucumuzun ilk telif romanları okumaya başlamasının üzerinden daha yirmi sene bile geçmeden, *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri* adıyla kaleme aldığı kitabının roman türlerini anlattığı sayfalarında söz cinâî (polisiye) romana gelince büyük bir bıkmışlık ve kanıksamışlıkla, bu roman türünü tarif bile etmeden, “ekser âsâr-ı müterceme (tercüme edilen eserler) bu yoldaki hikâyelerden ibâret olduğu cihetle, zaten her gün okunup duran ve her gazetede ilânları görülen böyle âsârın erbâb-ı mütâlaaca (okuyucularca) zaten bilindiği” kanaatinde olduğunu, bu yüzden bu romanı anlatmayı ve örnek vermeyi gereksiz gördüğünü söyleyiverir⁷⁵.

Bir yirmi küsur sene sonra ise, bu sefer Ömer Seyfeddin, “Halkımız Niçin Okumuyor?” diye yakındığı ve bu sorunun cevabını aradığı bir yazısında:

“Sonra tâbî’lerde cinâî romanların çok okunduğuna dair sabit bir fikir vardır. Onların itikadı gazetelere de geçmiştir. Dik-

⁷⁵ Mehmed Celâl, *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri*, İstanbul 1894, s. 180.

kat ediniz, tefrikaların, basılan kitapların yüzde doksanı cinâî, kıymetsiz, âdi, âmiyâne şeyler... Halbuki halkın cinâî romanlar okuması, başka okuyacak bir şey bulamamasındandır.”⁷⁶

diyerek, cinâî romanlara gösterilen rağbeti küçümser, devrinde okunan popüler polisiye romanları “kıymetsiz, âdi, âmiyâne” olarak görür. Bu romanların yaygınlaşmasında suç biraz da halkın bu can sıkıntısından doğan merak ve tecessüs duygularını istismar eden yayınevi sahiplerininindir Ömer Seyfeddin’e göre.

Öyle veyahut değil, neticede halkın cinâî romanlara, bu can sıkıntısı ilâçlarına büyük bir ilgisi ve rağbeti vardır ve rağbet, başından itibaren azalmamıştır.

* * *

Gerçekten bu romanların gördüğü ilgide can sıkıntısının rolü var mıdır? Varsa bu ne ölçüdedir? Toplumda canı sıkılanlar, bezenler bu kadar çok mudur?

Mehmet Kaplan, “*Mai ve Siyah Romanının Üslûbu Hakkında*” isimli bir makalesinde Servet-i Fünûncular’da ortak bir psikoloji olan ve XIX. yüzyılın çalkantılı ve sancılı Avrupası’nda da “çağın hastalığı” (male du siècle) diye nitelenen can sıkıntısı, bezginlik ve marazîlikten bahsederken, bir yerde, bu can sıkıntısının bir tezâhürüdür yorumuyla Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnû*’sunun kahramanı Adnan Bey’in bir hobi olarak marangozluk ve oymacılıkla uğraştığına da dikkati çeker ve oradan Sultan II. Abdülhamid’in de iyi bir marangoz ve oyma işlerinde mahir bir sanatkâr olduğuna atlar⁷⁷. Biz buna Tefik Fikret’in ressamlığını da ekleyelim. Hiçbirisinin asıl mesleği olmayan ve büyük sabır isteyen bu uğ-

⁷⁶ Ömer Seyfeddin, “Halkımız Niçin Okumuyor?”, *Vakit*, nr. 745, 2 Kânûn-ı evvel 1919, s. 3.

⁷⁷ Mehmed Kaplan, “*Mai ve Siyah Romanının Üslûbu Hakkında*”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-I*, İstanbul 1997, s. 456.

raşlar, Kaplan'a göre padişahından sıradan vatandaşına (ve aydınına) kadar döneme hâkim olan can sıkıntısı ve toplumsal bezginliğin bir yansımasıdır. Hele bir de imparatorluğun bu "en uzun yüzyılı"nın sürekli dağılışa, çöküşe ve çözülüşe doğru sürüklenme psikolojisinin kolektif bilinçaltındaki aksini düşünürseniz.

Ucu Sultan II. Abdülhamid'e kadar varan bu yorumdan konumuza bir kapı aralayabiliriz. Can sıkıntısı ve marangozluk, oyuncacılık, ressamlık... Can sıkıntısı ve cinâî roman düşkünlüğü...

Araladığımız bu kapıdan karşımıza ilk çıkan olgu ise herhalde Sultan Abdülhamid'in polisiye romana olan merakı ve rağbeti olur.

Abdülhamid'in bu polisiye merakı pek çok kaynakta söz konusu edilmiştir.

Mor Salkımlı Ev isimli hâtıratında Halide Edib, matematikteki engin bilgisiyle hocalığını ve bilahare kocalığını yapmış olan Salih Zeki Bey'le nasıl polisiye romanlar okuduklarını anlatırken sözü II. Abdülhamid'in bu tür kitaplara düşkünlüğüne getirir ve der ki:

"Akşamları babamla Salih Zeki Bey'e, Conan Doyle'nin hikâyelerini okumak bir vazife halini almıştı. Bu, benim için faydalı oldu. Çünkü herhangi İngilizce eseri ele alıp, tabii bir sûrette Türkçe olarak okumak yolunda beni bu akşamlar yetiştirdi.

İşittiğime göre Sherlock Holmes, Abdülhamid'i de o devirde çok alâkadar edermiş. Ve Esvapcibaşı İsmet Bey her akşam bir paravananın arkasından sabaha kadar bu eserlerin tercümesini okurmuş. Fakat sarayda yapılmış olan bu tercümeler neşredilmiş değildir. Ben de Sherlock Holmes ile epeyce alâkadar oldum. Hikâyelerinden karakter ve hadiseler geceleri rüyalarım girer dururdu."⁷⁸

⁷⁸ Halide Edib Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, İstanbul 1996, s. 135.

Abdülhamid'in geceleri başı ucunda okutarak dinlediği bu Sherlock Holmes'lü romanlardan bazılarını kendisinin tercüme ederek saraya takdim ettiğini, *Servet-i Fünûn*'un sahibi Ahmed İhsan *Matbuat Hatıralarım*'da söyler.

Bu konuda dışarıdan ve uzaktan rivayetlerin yanında, Sultan'ın çok daha yakınında bulunmuş, hatta onun mahremiyetine vâkîf olmuş kişilerden de nakiller mevcuttur.

Abdülhamid'in mâbeyncilerinden Tahsin Paşa, *Yıldız Hatıraları*'nda şu bilgiyi verir:

“Abdülhamid'in en çok okuduğu ve daha doğrusu okutmak suretiyle dinlediği kitaplar zabıta romanları, cinâî hikâyeler ve seyahatnameler idi...”⁷⁹

Kızı Ayşe Sultan (Ayşe Osmanoglu) ise babası II. Abdülhamid'in bu yönünden şöyle bahseder:

“Gece yatak odasında kitap okuturdu. (...) Babam: ‘Başlıca eğlencem mûsikî dinlemek, marangozhanemde çalışmaktan ibarettir. Ancak bunlarla uğraşırken yorgunluğumu hissetmiyorum. Gençliğimde faal bir hayat geçirdiğim halde şimdi muattal yaşıyorum. Uykuyu bile rahat uyuyamadığımdan kitap okutmak bana nîrni gibi geliyor. Yansını dinliyor, yansını dinlemeden uyuyakalıyorum. Aklım takılıp da uykumu kaçırmamın diye ciddî eserler okutmuyorum.’ derdi.”⁸⁰

Bu rivayetler gerçekten de göstermektedir ki, XIX. yüzyıl boyunca (hatta Cumhuriyet sonrasına da sarkan bir süreçte) polisiye romanın geniş kitleler tarafından çokça “tüketilmesi”nde, o

⁷⁹ Tahsin Paşa, *Sultan Abdülhamid, Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları*, İstanbul 1990, s. 15-16.

⁸⁰ Ayşe Osmanoglu, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, İstanbul 1986, s. 24.

Sherlock Holmes'lerin, Arsen Lüpen'lerin, (Cumhuriyet'ten sonra) Mayk Hammer'lerin, Agatha Christie'lerin bu kadar beğenilmesinde, seriler halinde defalarca basılmasında, Cingöz Recai türünde yerli taklitlerinin kaleme alınmasında yalnızca bir edebî ilgi veyahut basit bir merak duygusunun ötesinde daha şümûllü sebepler aramak doğru olacaktır.

Kollektif bezginlik ve avuntu arayışı bunların belki yalnızca bir tanesidir.

Fennî Roman

“Nezleye yakalanır gib i ideolojilere yakalanıyoruz.” diyordu Cemil Meriç, “ideolojilere ve kelimelere.”

Bu açıdan bakılınca, XIX. asır, Türk düşünçesinin ve edebiyatının böyle kelimelere, bugün olduğu gibi, yüksek dozda yakalandığı bir devir olarak karşımıza çıkar.

Bunlardan birisi de “fen” kelimesidir.

Kelime dilimizde, Arapça’dan geçmiş olarak, esekiden beri kullanılıyordu. Fakat bu kullanılışta, ilim ve sanat dallarının bütününe ait “herhangi bir sahada edinilen bilgi ve maharet” anlamını taşıyordu. Bu anlamıyla meselâ bir “fenn-i arûz”dan, “fenn-i edeb”den, “fenn-i hat”tan söz edilebilmekteydi.

Türkçe’nin bir tarihî kavram sözlüğünün yokluğu tam bir tarih belirtmeyi mümkün kılmasa da XIX. asra gelindiğinde, aydınlarımızın modern dünyadan ithal ettiği pozitivist düşüncenin bir yansıması olarak “fen” kelimesi de bir anlam değişikliğine uğradı. Batı teknolojisi, bu teknolojiyi oluşturan bilgi birikimi ve giderek, modern bilimin kabul ettiği “bilimsel bilgi” karşılığında kullanılır oldu. Bu devrede artık terakkî, müsâvât, teceddüt, hürriyet, medeniyet gibi kavramlarla birlikte, “fen” kelimesi de Türk düşünce ve toplum hayatının putları arasına girdi.

Tanzimat sonrası kültür hayatımıza, devrin matbuatına şöyle bir göz attığımızda, “fen” ve bu kelimenin çokluğu olan “fünûn” kelimesinin ne çok kullanıldığını ve nice umutları yüklediğini kolayca görebiliriz. Dönemin dergi ve gazetelerinin birçoğunun başlığı bu kelimeyi taşır: *Servet-i Fünûn*, *Musavver Fen ve Edeb*, *Mecmûa-i Fünûn*, *Hazîne-i Fünûn*, *Fünûn-ı Sanâyi*, *Mecmûa-i Fünûn-ı Askeriyye*, *Mecmûa-i Fünûn-ı Bahriyye*, *Mecmûa-i Fünûn-ı Baytariyye*...

Bu dergi ve gazetelerde “Kısm-ı edebî”, “Kısm-ı siyâsî” gibi sütunların yanı sıra bir de “Kısm-ı fennî” veya “Mevâdd-ı fenniyye” sütunları, bazı mecmualarda ise, bugünün ilköğretim Fen Bilgisi kitaplarında anlatılan deneyler benzeri “Fennî Eğlenceler” yer alır. (*Maârif*, *Hazîne-i Fünûn*, *Servet-i Fünûn*, *Mekteb* bu dergilerden birkaçıdır.)

Bu “Mevâdd-ı fenniyye” sütunlarında “memâlik-i mütemmeddine”deki yeni iktisadî tan, velespid, şimendüfer, balon... gibi dönemin okuyucusuna ilginç gelen yeniliklerden uzun uzadıya bahsedilir; ilm-i arz (jeoloji), ilm-i servet (ekonomi), ilm-i menâfi’ül-âzâ (anatomi), ilm-i nebâtât (botanik) ve coğrafyaya dair yazılar yayımlanır.

Zamanla “fen” kavramı, toplum hayatının hemen her alanında karşımıza çıkan bir kimliğe bürünmüştür. (Bugün bile kullandığımız fennî gözlük, fennî sünnetçi, fennî gübre, fennî muayene, fennî kovan v.b. isimlendirmeler bu anlayışın günümüze uzanan izlerini taşır.) Dönemin birtakım entellektüelleri için “muhibb-i fen” olmak, “fenne iman etmek” bir kimlik olmaya başlamıştır.

Namık Kemal, Londra dönüşü 1872’de kaleme aldığı “Terakkî” makalesinde, sahip oldukları fenler sayesinde “memâlik-i mütemmeddine” dediğimiz yerlerde tabiat-i beşerin bayağı tabiat-i âleme hükmetmiş” olduğunu bayram yerindeki bir çocuk hayranlığı ve hayreti içerisinde uzun uzun anlatır ve yazısının sonunu bir davetle bitirir:

“Ey ihvân-ı vatan! Nice bir bu zalâm-ı gaflet? İdrâkden mi kaldık? Biz de bir fen öğrenmeye çalışalım.”

Bu hayranlık Tevfik Fikret”te ise artık bir imana dönüşmüştür:

“Birgün yapacak fen şu siyah toprağı altın
Herşey olacak kudret-i irfânla, inandım.”

Bu kavramın ve anlayışın edebiyatımıza aksedişi ve geniş tartışmalara konu oluşu, pozitivist düşüncenin bizdeki öncülerinden Beşir Fuad’ın romantik tesir altındaki edebiyatçılara “meslek-i hakîkiyyûn” (Realizm-Naturalizm) adına saldırmasıyla kendisini gösterir.

Bu sıralar aynı zamanda edebiyatımızda roman türünün birkaç telif ve pekçok da tercüme örnekle kendisine bir zemin aradığı devredir ve devrin edebî anlayışı doğrultusunda bu tür, anlattığı konulara göre birtakım gruplandırmalara tâbi tutulur. Romantik duyguları ve aşk ilişkilerini anlatanlar *hissî roman*; polisiye olaylardan bahsedenler *cinâî roman*; uzak iklimleri ve heyecanlı maceraları konu edinenler *macera romanı*; konusunu yerli hayattan alan telif romanlar ise *millî roman* diye adlandırılırken, bu sınıflandırmaya zamanla bir de “fennî roman” katılır.

Bu tür, konusunu fennî olaylardan, keşif ve icatlardan alan, ileride olması tahayyül edilen teknolojik gelişmelere yer veren, aya, gezegenlere, uzak kıta ve denizlere yapılan heyecanlı seyahatlerden bahseden roman türüydü. Fennî romanları, bir bakıma bugünün bilim-kurgu romanlarının ilk örnekleri olarak değerlendirebiliriz

Bu özellikleriyle fennî romanlar, diğer roman türlerine göre çok daha fazla kabul ve rağbet gördü. Devrin okuyucusunun ahlâkî endişe, geleneğe bağlılık, zevk ve edebî anlayış uyumsuzluğu, kötü ve basit tercüme örneklerle karşı karşıya olma gibi bir-

takım sebepler yüzünden romana karşı takındığı olumsuz tutum, temkinli yaklaşım, romanda hep bir muzır yan arama eğilimi, ilginçtir ki, fennî romana karşı gösterilmemiş, tam tersine böyle romanlar ilgi ve merakla okunmuş, çocuklara ve gençlere tavsiye edilmiştir.

Bu doğrultuda pekçok fennî roman tercüme edilerek yayımlanmış ve bunlar zamanla en mazbut ailelerin kütüphanelerine bile sakıncasızca girebilmiştir.

Bu fennî roman tercümelerinin en başında ise Jules Verne'in romanları gelir. Daha 1877'den itibaren, başta Ahmed İhsan (Tokgöz) ve Selânikli Tefvîk gibi yazarlar olmak üzere, birçok yazar tarafından Jules Verne'in hemen hemen bütün külliyatı Türkçe'ye çevrilerek, resimlerle süslenip kitap halinde yayımlanmış, bazıları gazete ve dergilerde tefrika edilmiş, Jules Verne'in hayatına dair devrin edebî dergilerinde yazılar yazılmış, resimler basılmıştır.

Fennî romana karşı dönemin okuyucusunun gösterdiği bu ilgide "merak"ı "oloğanüstü"yle kışkırtmak ve muhayyileyi "meçhul"le kurcalamanın rolü olduğu söylenebilir. Doğrudur. Fakat bizce, devrin toplum hayatında, insanların düşünce dünyasında artık kendisine kalıcı bir yer edinmiş fen anlayışının ve bu anlayış doğrultusunda Batı teknolojisi ve medeniyetinin topluma, hayranlık uyandırıcı, özendirici bir surette, aşılamaz bir mükemmellik olarak sunuluşunun da bu ilgide etkili olduğunun gözden ırak tutulmaması gerektiği de ikinci bir doğrudur.

Romana Dair Birkaç Anekdot

Parola: Roman

“Yarına sokuldum. Konuşmaya başladık. Beş dakika içinde aramızdaki buzlar uçtu. Onun elinde de bir roman vardı. Muhavere derhal edebiyat sahasına geçti. Birtakım romanları okumuş olmakta iştirâk aramızda pek kuvvetli bir mânevî rabita vücuda getiriyordu.”⁸¹

Hüseyin Cahit, Servet-i Fünûn topluluğu içindeki yakın arkadaşı Ahmed Şuayb’le tanışmasını *Edebî Hatıralar*’ında böyle anlatıyor. Bu ifadelerde, elinde bir roman taşımak, bu zihinleri Batı’ya açılmış iki genç için sıradan, önemsiz, dikkat bile çekmeyen bir davranış olmak yerine, adeta bir zihniyet, tercih ve frekans uygunluğu ve uyumu belirtisi olarak karşımıza çıkıyor. Hüseyin Cahit, hatıralarının devamında Ahmed Şuayb’ın o devrin İstanbul’unun karanlık, çamurlu, izbe sokaklarında karlı kış gecelerinde dahi yayan olarak nasıl zahmetli ve meşakkatli yolculukları göze aldığını, birtakım gizli evlerden yasak Jöntürk gazetelerini edininip koynunda getirdiğini ve arkadaşları arasında el altından dağıttığını anlatır. Yani buna göre, daha bu yıllarda her

⁸¹ Hüseyin Cahit (Yalçın), *Edebî Hatıralar*, İstanbul 1935, s. 33.

ikisi de politik ve ideolojik tercihleri belirmiş birer genç mekteplidirler. Bu durumda II. Abdülhamid döneminin bu iki Batılılaşma yanlısı genç mekteplisi için diğerinin elinde bir roman görmek, sanki bir parola, bir zihnî ortaklık işaretidir.

Oysa elinde yahut koltuğunun altında bir roman taşımak Recaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının zavallı Bihruz'unun dalgacı alafranga züppe arkadaşı Keşfi Bey içinse çok başka anlamlar ifade etmektedir. Keşfi, taşıdığı romanı okumaz bile. Bu davranışının bir tek sebebi vardır: Okuyan, edebiyattan anlayan, romantik ve en önemlisi genç kızlarla flörtleşmeye açık bir alafranga yani Batılılaşma heveslisi bir genç olduğunu müdavimi olduğu tenezzüh mekânlarında gördüğü genç kızlara göstermek. Yani roman taşımak onun için bir imaj vesilesidir. Batılılaşmışlık imajı.

Fakat bu iki anekdot farklı farklı durumları ve niyetleri ifade eder görünse de, aslında her ikisinin temelinde de aynı espri yatmaktadır. Hüseyin Cahit'in anısında da, Recaizade'nin anekdotunda da elinde roman taşıma, Batılılaşmış yahut Batılılaşmaya hazır bir kişiliğin, tercihin ve zevkin göstergesidir. Keşfi bunu "gibi" yapar, Ahmed Şuayb'le Hüseyin Cahit ise görüntülerinde ve tercihlerinde bilinçli ve samimîdirler. Nitekim alıntımızın devam eden satırlarında bu bilinçliliği Hüseyin Cahit "birtakım romanları okumuş olmaksızın iştirâk" in aralarında "pek kuvvetli bir mânevî rabîta" meydana getirdiği şeklinde ifade etmektedir de.

* * *

"Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler Mesnevîsi":

Son yıllarda peşpeşe aynı yaklaşım ve bakış tarzını üstlenen birkaç yazı gördüm: "Bir Roman Olarak Hüsn ü Aşk", "Fuzûlî'nin Leyla ile Mecnun Romanı", "Leyla ile Mecnun'da Romana Has Unsurlar" vb. paradoksal başlıklarla yazılmış yazılardı bunlar. Hepsinde de klasik edebiyatımızın bu iki meşhur ve ölümsüz

mesnevîsini Batılı bir edebî türün ölçütleri ve özellikleri etrafında ya incelemeye çalışıyorlar, yahut kıyaslıyorlardı. Bu türden yaklaşımları gördükçe aklıma hep bir arkadaşımın “Ben de bunlara kızıp ‘Dostoyevski’nin Karamazof Kardeşler Mesnevîsi’ başlıklı bir tî yazısı kaleme alacağım.” esprisi geliyor. Bu yazıların daha başlıklarından başlayan yanlış bir kıyaslama ve yanıltıcı bir yakıştırma ile malûl olduğunu düşünüyorum. Mesnevî mesnevîdir, roman da roman. Tahkiyeye (anlatı) dayalı türler olmalarındaki beraberliğe karşılık, her ikisinin dayandığı edebî gelenek, bu geleneğin içindeki oluşum süreçleri, şekil, teknik ve öz ilişkileri, insanı ve hayatı ele alış ve yorumlayış tarzları, bu tarzların ardında yatan zihniyet ve inançlar, seslendikleri kitleler, gördükleri kabuller, etkileri ve fonksiyonları arasında o kadar çok fark var ki... Fuzûlî Flaubert’e ne kadar yakınsa, Leylâ’sı da Emma Bovary’ye o kadar benzer. Şeyh Galib Emile Zola’yla ne kadar dost olabilirse, *Hüsni ü Aşk*’ı da *Germinal*’le o kadar örtüşür. Divan edebiyatımızın bir eksikliğini kapatmak istermişçesine, sık sık karşılaştığımız “Bizim romanlarımız da mesnevîlerimizdir.” iddiasının ise (eğer yalnızca her ikisinin de tahkiyeli eserler olduğu benzerliğinin ötesinde bir iddiaysa bu), aralarındaki temel aykırılıkları bilmemekten kaynaklanan ve bu Batılı tür karşısında bir kompleks içerere elmalarla armutları karıştırma hatası olduğunu söyleyebiliriz.

Bizim klasik edebiyat zevkimiz, geleneksel edebî ve ahlakî değerlerimiz ve ölçülerimiz içinde, roman nerede durur? Bu değerler çerçevesinde bir hayatı yaşayan “eski” insanlarımız romandan ne anırlardı? Bu kimliklerini koruyarak roman yazmaya kalkışsalar neler yazarlardı, nasıl yazarlardı?

Bu anlattıklarım etrafında, yukarıdaki soruların cevabı olabilecek hoş bir anekdotu Halide Edib’in *Mor Salkımlı Ev* isimli hatıratında buldum. Uzunca olmasına rağmen, güzelliğine binaen burada iktibas etmek istiyorum:

“Garip olarak, yazdıkları kendi mizacına çok zıddır. Bunun sâiki, belki kendisinin yabancı kaldığı bir âlem yaratmaktı. *Handan* çıktığı günlerde, bir akşam bana koltuğunun altında bir defterle geldi; hayli sıkılarak, bir hikâye yazdığını söyledi, bunu bastırmanın mümkün olup olmayacağını sordu. Kitabı okudum. O kadar ibtidâî ve mübalağalı bir hassasiyetle dolu idi ki, hususî konuşmalarında orijinal, hatta zaman zaman mizaha kaçan Haminne’nin neden bu kadar kendinden başka şeyler yazdığına şaşıtm. Bastırmanın mümkün olmadığını söyleyince fena halde kırıldı.

–Neden basmayacaklarmış? Senin kitabın çok satılıyor. Benim de borçlarım, faizlerim yükseldi.

–Benimki biraz başka.

–Başka mı? Neresi başka? Hep aşk hikâyesi. Benimkinden serinkinden daha çok aşk var. Bir piyano bile soktum. Âşıklar pencereden konuşuyorlar, sevişiyorlar. Seninki gibi ikisini de bir odaya koyamam. Bunu alacaklılarımın hepsi bir araya gelse bile yaptırmam.

Evet, Haminne, *Handan* romanını herhangi bir münekkitten daha iyi anlamıştı. Başka başka cepheleri alınırsa, birbirine benziyordu. Haminnenin ince ve zaaf derecesine varan hassasiyeti, insanları bazan günaha sevkeden maddî zaafı kabul etmiyordu. *Handan*’da ise ihtiras tarafının dozu kaçırılmıştı. Eğer Haminne kendi iç mudillerini ifade edebilecek bir şekilde yetişmiş olsa idi, hiç şüphesiz bir Türk *Jane Eyre*’si yaratabilecekti.”⁸²

Bu alıntıdaki Haminne (Halide Edib’in babaannesi) geleneksel bir hayatın içinde yetişmiş bir kadındır. Değer yargıları ve ahlâk anlayışı bu ölçüler içinde oluşmuştur ve gün gelmiş, torununa özenmiş, roman yazmaya kalkışmıştır. Fakat yazdıkları yalnızca kendisine karşı bir “yabancılaşma”dan ibaret olup kal-

⁸² Halide Edib Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, İstanbul 1996, s. 53-54.

mıştır. Yahut yazdığı esere, uzağında kaldığı/durduğu “roman dünyası”na (l’universe du roman) dair kendisinden birşey kat(a) mamıştır. Bu âlem, “kendisinin yabancı kaldığı bir âlem”dir torununa göre. Haminne ancak basit bir duygusallık ve yapmacıklıkla doldurabilmiştir romanını. Yani kendisi olamamıştır bu yabancı türün içinde:

“O kadar ibtidâ ve mübalağalı bir hassasiyetle dolu idi ki, hususî konuşmalarında orijinal, hatta zaman zaman mizaha kaçan Haminne’nin neden bu kadar kendinden başka şeyler yazdığına şaşım.”

Roman insanlarının ilişkilerini ancak dışarisından, detaysız ve silik bir surette gördüğü bir âlemin şablonları içinde düşünebilen yaşlı babaanne için bir aşk, iki âşık, pencereden muâşaka ve bir de piyano bütün bir dekordur. “Benimkinde seninkinden daha çok aşk var. Bir piyano bile soktum. Âşıklar pencereden konuşuyorlar, sevişiyorlar. Seninki gibi ikisini de bir odaya koyamam. Bunu alacaklılarımın hepsi bir araya gelse bile yaptır-mam.” cümleleri bu düşüncenin yanısıra, bence muzip bir şekilde gizliden gizliye, bütün bir XIX. yüzyıl romanımızın hissî vechesini yapan Batılı taklidi hayatın, devrinde bizde nasıl üç beş özentili unsur çerçevesinde yüzeysel bir kavrayışla görüldüğünün de çarpıcı bir hicvidir. Halide Edib’in Haminne’si epeyce muzip olsa gerektir. Hele “Alacaklılarımın hepsi bir araya gelse, âşıkların ikisini bir odaya koyamam.” itirazı torunun romanı karşısında, bu aşk romanı şablonunu iyice karikatürize eden bir gelenek directmesi, bir çarıklı erkân-ı harb hicvi değil midir?

Haminnele mesnevî okurlar ve torunlarının Batılı aşk romanlarını ancak bu kadar (!) anlarlar.

* * *

Nineler ve torunlar:

Hammîmeler mesnevî okurlar; çünkü onların dünyasında aşklar, duygular, düşünceler, yüksek, yüce, zengin, sıcak, fakat kuralları belirlenmiş bir hayatın içerisinde siyah ve beyaz ayrımı kadar keskin bir şekilde, mesnevîlerdeki gibi “tesbî” edilmiştir. Onlar bu dünyalarında mutludurlar, mutmaindirler.

Buna karşılık torunları roman okurlar. Hırçın, isterik, karamsar ve tatminsizdirler. Hep “daha” sını isterler hayatın, hep “başka” dünyaları özlerler.

Ömer Seyfeddin’in “Bahar ve Kelebekler”inde olduğu gibi.

Bu hikâyede pencereleri fes renginde kalın ve ağır perdeli bir salonun loş bir köşesine çekilmiş, kafasını “siyah” maroken kaplı bir romana, Pierre Loti’nin *Desenchantées*’ine gömmüş olan genç kızla büyükninesinin arasındaki tezat ne ürperticidir. *Desenchantées*’yi yani “Sevinç ve Saadetten Mahrum Kadınlar” romanını okuyan genç kızın önündeki hayattan beklentilerindeki karamsarlık ve bezginliğe karşılık, torununun torununu görmüş ve gençliğini *Mesnevî*’yi, Fuzûlî ve Bâkî’yi okuyarak geçirmiş olan büyüknine hâlâ arkasında bıraktığı hayatın güzelliğiyle, zenginliğiyle avunmaktadır. Torununun torununa ithamı ise, onun ve onun gibilerin okudukları romanlarla zehirlendikleri, soldukları yolundadır:

“Şimdi siz bunları görmüyorsunuz. Siz bu zehirleyici kitaplar üzerine düşünüyor, kabarıyor, soluyor, soluyor, hırçın, berbat, tahammül olunmaz bir mahlûk oluyorsunuz.”

Bu ithama karşılık genç kız yalnızca gülümser. Hikâye nine ile torunun, kendi nesillerinin hayatlarının mukayesesini ve aralarındaki tezatlar üzerinde sürer gider. Bu mukayese ve neticesinde ortaya çıkan tezat, mesnevî ile romanın, bu iki ayrı kültürün edebî türlerinin içinde yeşerdikleri dünyaların tezadıdır bir

bakıma. Ve aynı zamanda bu iki edebî türün yetiştirdiği iki ayrı insan tipinin.

* * *

Roman ve Pilâv:

Bu iki ayrı insan tipi, kendine has özellikleri ile XIX. yüzyıldan bu yana artık toplumumuz içinde birlikte görülmeye başlamıştır. Bir çatı altında bir araya geldiklerinde ise çoğu kez aralarında bir uyuşmazlığın, hatta gizli yahut âşikâr bir çatışmanın su yüzüne çıktığına şahit oluruz. Hatırlarsak eğer, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ının uçuk kaçık, ihtiraslı ve asi Seniha'sının en severek okuduğu kitaplar romanlardı. Buna karşılık onun nazık, mülâyim ve mütevekkil dedesi Naim Efendi, o çelebi mizaçlı ihtiyar ise, bu romanlardan hiç bir şey anlamamakta, eline alıp baktığında, yalnızca hayret etmekteydi. Eminim ki Naim Efendi *Mesnevî* okumaktaydı (bütün Doğu edebiyatlarının mesnevîlerinin adeta bir sembolü olarak Mevlânâ'nınkini düşünebiliriz) ve okurken büyük bir zevk almaktaydı. Fakat Yakup Kadri, nasılsa, onun bu yanını bize anlatmayı unutmamıştır. Bizce *Mesnevî*'siz bir Naim Efendi epeyce eksik kalmıştır. Ama Peyami Safa, *Fatih Harbiye*'de bunu unutmaz. Yaşlı baba Fâiz Efendi en çok *Mesnevî* okumaktan hoşlanır, *Mesnevî*'sine kapanır ve kızı tarafından bu yönü hep küçümsenir.

Tanpınar, Yahya Kemal'e dair kaleme aldığı monografisinde, şairle aralarında geçen bir konuşmayı aktarır bize. Bilinen bir anekdottur: Birgün Yahya Kemal'e sormuştur “Neydi bu eski-lerin hayatı acaba? Nasıl yaşarlardı?” diye. Yahya Kemal'in cevabı gayet basittir: “Gayet basit. Pilâv yiyerek ve *Mesnevî* okuyarak. Medeniyetimiz pilâv ve *Mesnevî* medeniyetiydi.” Bir başka gün ise, bu fikrini biraz farklı şekilde şöyle tekrarlamıştır: “Medeniyetimiz, *Mesnevî* ve cihad medeniyetiydi.”⁸³ Tanpınar'a göre

⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1982, s. 25-26.

Yahya Kemal'in bu sözlerinin altında eskiyi inkâr yahut küçümseme yoktur. Tersine bizim medeniyetimizi büyük realitesi içinde gören bir yaklaşım gizlidir. Sadelik, kanaat ve iman.

Tanpınar'ın bu anekdotunu hatırladıkça, yukarıdan beri söylediklerimiz etrafında benim de aklıma hep bir başka soru gelir: Roman okuyarak pilâv yenir mi? Yahut roman, pilâv ve cihad acaba nasıl bir araya gelir?

Biyografi ve Roman -I-

*“romanlar çıkardı yaşayışlarından
bambaşka romanlar/yazamayacağımız
çünkü hayat başka görünüşü başka”*

*Atila İlhan
“Bambaşka”, Korkunun Kralığı*

İnsan hayatı Behçet Necatigil’in meşhur şiirinde söylediği gibi iki parantez arasına yazılmış “doğum tarihi tire ölüm tarihi” formülüne sıkıştırılabilir mi, yahut sıkışık bir vaziyette paranteze alınan bu işaret ve sayılar (“o ayıp işaretler”) bir insan hayatını ifadeye yetebilir mi bilinmez, ama hangi şekilde olursa olsun, bir insanın hayatını bilmek başka insanlar için hep bir merak konusu olmuştur. Bunu ister sıradan bir tecessüs olarak değerlendirelim, ister başka bir hayatın açıldığı zenginlik ve tecrübelerle kendi hayatımızı mukayese ve zenginleştirme, hazır tecrübeler birikimine muttali olma vs. gibi faydacı yaklaşımlarla açıklayalım, neticede bir insan hayatının gizemli bir şey olduğu gerçeğini kabul etmek zorunda kalırız. Bu gizem bizi kendisine çeker.

Coleridge, en önemsiz bir hayat hikâyesinin bile hakikate uygun bir şekilde anlatıldığı zaman ilgi uyandıracığını söyler.

Önemli yahut önemsiz (önemsizi var mıdır?), ortada yaşanmış bir hayat vardır ve bu hayatın bizim için cazibesi Coleridge'e göre aktarılma biçimindedir. O buna "hakikate uygun bir şekilde anlatılma" diyor.

Bu noktada, yaşanan, geçmişte kalan bir hayatı aslına uygun bir surette yeniden kurarak anlatmak, bizi bir yönüyle (tahkiye) edebiyata açarken, bir başka yönüyle (geçmiş, yaşandığı sıra ile tespit) de kronoloji ve mantık bakımından tarih disipliniyle muhatap kılmaktadır. İşte bu noktadan hareketle bir anlatı olarak biyografi ve biyografik roman ayrımını ortaya koyabiliriz.

Biyografi yazmak, yaşanan bir hayatın daha çok eylemler, şahsiyetin fikrî yahut manevî tezahür şartları, sebepleri ve sonuçları çerçevesinde yakalanan tespitlerle yürüyen bir uğraştır. Yani bir "biyograf" için söyleyecekleri, realitenin tespiti ile sınırlıdır. Yazacakları, edin(ebil)diği bilgi ve belgelerin ışığında yaşanan olayları aktarmakla mahduttur. "Biyo-macera"sı yazılacak olan kişinin yaşadığı olay ve olguları ortaya çıkaran şartların, durumların "hakikate uygun" bir çizgide yeniden kurgulanması gerekmektedir. Bu çizgi dar ve muhataralıdır. Bilgi ve belgelerin kifâyetsiz kaldığı, boşlukları dolduramadığı yerde, yazarın durmayı bilmesi gerekmektedir.

Oysa insan hayatı (en basiti bile) o kadar çok boyutlu, girift, o kadar yalnızca bilgi ve belgelerin düz mantığıyla kuşatılamaz, ifade edilemez bir "örgü"dür ki, içinde "irreel"den absürde, fantazyadan "izahsız"a pek çok olay, durum, eylem, düşünce, duygu, heyecan, olgu, heves, beklenti vs. barınır.

Bütün bunların "kurgu"lanarak aktarılmaya çalışılması, "anlatılması" zihni bir çabanın yanısıra muhayyilenin; uçsuz bucaksız, serazat muhayyilenin desteğine de muhtaçtır. Burada karşımıza romanın ve romancının imkânları çıkmaktadır.

Roman da insan hayatını anlatır. Hatta hassaten bir insanın hayatını anlatmak için yazılmış “biyografik romanlar” da vardır. Fakat onlar bu anlatma işini, biyografilerden daha başka, diyebiliriz ki daha geniş ve serbest bir düzlemde yaparlar. Yahut en azından böyle yapabilme imkânlarına sahiptirler.

Romancı da, yazdığı biyografik romanında gerçeği kollar. O da bilgi ve belgelerin yardımına ihtiyaç duyar (duyabilir). Romancı da yaşanmış bir hayatı eserinde yeniden kurgulayarak aktarır. Fakat bunu yaparken rivayetlerin, vesikaların, haberlerin yetmediği bir yerde, sınırları içinde dolaştığı edebî türün fiktif (kurmaca) dünyasının kapıları kendisine muhayyilenin genişliğini, engin ufuklarını açar. Bu açılım ona, eksikleri, boşlukları doldurma, biyografi yazarının durduğu sınırın ötesine rahatlıkla geçebilme fırsatını sağlar. Zira bir biyografinin gerçeklik ölçüleri ile, bir sanat eserinin gerçeklik ölçüleri birbirinden farklıdır.

Romancı eserinde, bizzat şahit olmuşçasına, kahramanının duygu ve düşüncelerini, arzu ve heveslerini, ihtiras ve kinlerini, aklının en ücra köşesinden geçmesi muhtemel çılgınlıklarını uzun uzadıya, en ince teferruatına kadar, alabildiğine canlı bir biçimde anlatabilir. Durum ve şartlar arasındaki sebep-sonuç ilişkisini bu “muhayyel” heyecan ve ilgilere, duygu ve duyumsamalara bağlayabilir. Çünkü yaptığının, belgeler, rivayetler, kararlar, bilgiler yumağının belirlediği “ilmîlik” ölçüsü çerçevesinde sorgulanacak bir “niçin”i yoktur.

Bu ilk bakışta, kaba realite ölçüleri çerçevesinde, basit bir hükümle, “keyfilik” diye değerlendirilmesi mümkün olan bir tavrıdır. Fakat sanatın realitesinin günlük hayatın yahut bilimin realite anlayışından farklılığını belirleyici kriter olarak öne almak, bu konuda yeterli ve geçerli bir izah imkânı sağlar. Romancı, hakkında yazdığı hayat hikâyesinin ana çizgilerini, yaşanmış olan hayatın gerçek olaylarıyla çizmiştir. Bunun için o konuda mevcut bilgi ve belge birikiminden faydalanmıştır da. Fakat bunların yetme-

diği yerlerde, kendi sanatkâr muhayyilesini devreye sokmuş ve bir “insan” olarak, kalan boşlukları insânî bir sıcaklığı ve samimiyeti verecek bir biçimde hayalinden tamamlamıştır. Bu “tamamlama”, ne kadar hayalî olursa olsun, neticede kuru bir biyografiye göre, bir insan zihni ve muhayyilesi tarafından oluşturulan daha tam bir insan portresini sunmaktadır.

Nitekim sanatın gücü de burada değil midir?

Biyografi ve Roman -II-

Rivayet olunur ki, Balzac, romanlarında hayat hikâyelerini anlattığı kahramanların, gerçek hayatta gerçekten yaşadıklarına kendisi de inanırmış zaman zaman. Ağır bir hastalığın pençesinde yattığı günlerinde, romanlarından birinde çizdiği bir doktor kahramanı başı ucuna isteyip durmuş. “Kurtarırsa, beni o kurtarır.” diyormuş sürekli olarak.

Ve yine rivayet olunur ki, arkadaşları Balzac’ın sık sık nükseden bu türden saplantılarıyla alay etmek için, birgün de çalışma odasına birden bire girerek, romanlarında anlattığı bir kontesin kendisini ziyarete geldiğini söylemişler. Balzac hemen toparlanmış ve olanca ciddiyeti ve nezaketi ile “Buyurun!” demiş.

Bu davranışları yüzünden Balzac’ı kınayabilir miyiz?

Yoksa tam tersine bu tutumu, onun, romanlarında ortaya koyduğu kahraman portrelerinin eksiksizliği ve mükemmeliyetine getirdiği iman; handiyse kanlı canlı, yaşayan birer “insan” oluşlarına duyduğu güven ve edindiği “itminân” duygusu olarak mı görürsek, daha doğru ve sanatkârı anlamaya çalışan bir yorumda bulunmuş oluruz?

Balzac'tan bu anekdotları aktaran Sabahattin Eyuboğlu, "Roman ve Sanat" başlıklı bir yazısında, romancının yaptığıının "şahıslara varmak" olduğunu belirtir⁸⁴.

Bu "şahıslara varmak" fonksiyonu, romanı gerçek yahut hayalî hayat hikâyeleri inşâ eden bir tür olarak (da) görmeyi doğuran bir niteliği de açar karşımıza.

İster gerçekte yaşamış kişilerin hayat hikâyelerini anlatsın, isterse sayfalara işlediği hayatlar tamamen hayalî olsunlar, bir romancı için esas olan "insan"ın kendisidir. İnsanın dışındaki bütün anlatılanlar, birer teferruat, anlatılan "insan"ı ören birer motifdirler.

Gerçek hayatta bazı insanlar tanımışsızdır ki, tıpkı okuduğumuz birtakım romanlardan çıkmış gibidirler. Okuduğumuz romanlarda bazı insanlar da tanımışsızdır ki, sanki gerçek hayatta gezip dolaşır, gülüp oynarlarken, romanlara sıçrayıvermişlerdir. Bizim için çoğu kez o kadar âşinâ, o kadar bildik, hatta kanıksanmış çehreleriyle arziendâm ederler romanın muhayyel mekânlarında.

Belki de Balzac, kendi romanlarında böyle insanlarla tanıştığını düşünüyordu. Yahut da tam tersine, kendi içinde yaşattığı insanları romanın "sanal" dünyası içinde ete kemiğe bürüdüğü, yani "realize ettiği"ni kabul ediyordu.

Okuduğumuz bir romanın -yahut romanların- kapağını kapadıktan sonra, romandaki kahramanın etkisinin içimizde bir süre devam ettiği hiç olmamış mıdır? Balzac'ın suçu, bu etkinin onda biraz uzun sürmesi midir?

Belki de bir Âzer kompleksi, bir Samirî tutumdur Balzac'ınki.

Hazreti İbrahim'in babası Âzer de yaptığı heykellerin güzelliği karşısında onları "put"laştırıp tapmıyor muydu? Yahut

⁸⁴ Sabahattin Eyuboğlu, "Roman ve Sanat", *Sanat Üzerine Denemeler ve Düşünceler*, İstanbul 1997, s. 45.

Sâmirî, yaptığı altın buzağının, gerçeğine tıpatıp benzeyişi, üstelik ses veriş i üzerine bütün İsrailoğullarıyla birlikte kendi eserine duyduğu hayranlığı tapınma derecesine vardır m amış mıydı? Mikelanj da yonttuğu Musa heykeli karşısında kendisinden geçerek, vecd içinde “Kalk ve yürü ey Musa!” diye çığlık atmamış mıydı?

–Her ne kadar, saydığımız bu son örneklerde, sanattaki “ibdâ”ın, Yaratıcı’nın “halk ediş”i ile bir tutulduğu bir boy ölçüşme tekebbürünün ve “gibi olmak” iddiasını içeren bir sapkınlığın yansıdığı da söylenebilirse de– yukarıda zikrettiğimiz bütün bu ihtimaller ve soruların temelinde yatan etkenlerden birisi, hiç şüph e yok ki, sanat eserinin, –ve perspektifi konumuzla ilgili olarak özele indirirsek– romanın insanı anlatırken gerçekle kurduğu bağlantıdır.

Bu bağlantı ne kadar iyi kurulmuşsa, bize o kadar etkileyici ve inandırıcı bir âlemin kapısını aralar ve dolayısıyla böyle bir âlemde yaşayan insanların varlığından haberdar eder bizi. Bu insanlar gerçek midirler? Hayır. Gerçeğin yansımalarıdır lar. Ve gerçekten de, roman okuyucusu, romanın yazarıyla sanki bir gizli anlaşma imzalamıştır ve bütün bir okuma eylemi süresince anlatılan “yansı-gerçek”leri gerçeğin yerine koymakta ve bir yerden sonra da dönüp gerçeği bu yansımalarla yorumlamaya başlamaktadır. Böylece gerçeğin roman dünyasındaki yansımaları, bir yerden sonra günlük gerçeğin dahi yerini almakta, hatta onun kendisi aracılığıyla yorumlanması fonksiyonunu üstlenmektedir. Romanın etkisi...

Andre Gide, *Kalpazanlar*’ın bir yerinde, romanının kahramanlarından Edouard’a şunları söyletir:

“Evet, öyle bir roman isterim ki, hem hakikati anlatsın, hem de günlük gerçeklerden uzak olsun; hem ferdî tecrübeyi versin, hem de evrensel olanı; hem *Athalie*, *Tartuffe* veya

Cinna kadar hayâl mahsulü olarak kalsın, hem de insanî boyutlardan uzaklaşmasın.”⁸⁵

Romanın başarısı: İnsanî boyutu gerçeklerin beraberliğinde vermek ve bunu yaparken günlük hayatın sıradanlaştırmacı etkilerinden ve kalabalığından uzaklaştırarak, sanatın estetize edici “filtrasyon”una ve yorumuna teslim etmek. Bunun için olmalı ki, D. H. Lawrence, romanı, hayatı anlatan tek başarılı kitap olarak görür ve onun felsefeden, bilimden, hatta şiirden bile daha etkili olduğunu ileri sürer:

“Roman, hayatı anlatan tek başarılı kitaptır. Kitaplar, hayatın kendisi değildirler. Onlar, havadaki titreşimler gibidirler. Fakat roman, yaşayan bütün bir insanı harekete geçiren bir titreşimdir ve şiirden, felsefeden, bilimden veya herhangi bir kitaptan çok daha etkilidir.”⁸⁶

Romancının anlattığı insanlar gerçek değildirler. Çünkü romancı bir biyografi yazmamıştır. Zira bir romancı, romanın sınırları içerisinde kalarak bir biyografi yazmak istese de, yazamaz. Yazdığı ancak biyografi ve romancının kendisi de bir biyograf niteliğine bürünür.

Bir roman yazarı biyografik roman yazabilir. Fakat bu sefer de yazılan, bir romandır, biyografi değil. Biyografik roman, biyografi gibi, gerçeğin adım adım izini sürmek, bu izin belirsizleştiği yerde durmak zorunda değildir. Biyografik de olsa, romancı, yazdığı romanda belirsizliklerin boş bıraktığı yerleri de, romanın gerekleri çerçevesinde doldurmak zorunda hisseder kendisini. Yani hayalî olan, gerçeğin dolgu malzemesini yapmaya başlar bir yerden sonra. “Hayâlî olan”, ama gerçek hayattan yahut hayatın gerçeğinden alınmış izlenimlerin ve tecrübelerin örmüş olduğu

⁸⁵ Alıntı için bk.: Philip Stevick, *Roman Tavrısı*, (Terc. S. Kantarcıoğlu), Ankara 1988, s. 368.

⁸⁶ a. e., s.369.

yorumlayıcı ve yeniden anlamlandırıcı bir muhayyilenin veya hut zihin ve idrâkin, yani sanatkârın kafasının ürünü bir “hayâlî olan”. Yani dış dünyanın, günlük olayların cibrî akışının, zorlayıcı çevrenin, kısacası insanın dışında var olan gerçeklerin değil, varlığı “insan”a bağlı olan, “insanî” olan, “insan”la yorumlanan gerçeklerin insandaki yansıması olan bir “hayâlî olan”.

Biyografik, hatta otobiyografik de olsa, her türüyle romanın yansıttığı insan hayatı böyle bir gerçeğe dayanır.

Kim bilir, belki de Balzac, yazdığı romanların kahramanlarını gerçekten de “gerçek” zannetmekle, kendi muhayyile ve idrâkinin bu “gerçeği yorumlayış”ını böylesine bir “hayâlî olan” gerçeğin yerine koyuyor ve tebcîl ediyordu.

Kılık Kıyafet, Moda ve XIX. Asır Romanı

Türk insanının kılık-kıyafeti ile “sorunlu” oluşu XIX. asrın ilk yarımı içerisinde başlar.

Sultan II. Mahmud, Yeniçeriler’in ilgasından sonra kurduğu yeni ordusu Asâkir-i Mansûre’ye, Batılı ülke üniformalarına özenerek, yeni tip bir üniforma giydiren ve hemen arkasından 3 Mart 1829 tarihinde bir kıyafet nizamnâmesi yayımlayarak, kavuğu kaldırıp, sarık ve cüppeyi yalnızca ilmiye sınıfına hasreder; devlet memurları ve halk için fes, setre, pantolon, kaput veya redingotla sınırlı bir kıyafet mükellefiyeti getirir. Halkın fes ihtiyacını karşılamak maksadıyla bir de Feshâne açtırır.

Dönemin önde gelen devlet ricâlinden Pertev Paşa’nın yaptıkları dolayısıyla ahâlinin kendisine “Gâvur Padişah” lakabını taktıkları II. Mahmud’un bu uygulamalarını övmek gayesiyle yazdığı bir şiirde sarıktan fese geçişteki zihniyeti:

*“Tarz-ı nev fes giydirip lûtfen umûm âlemi
Eski derd-i ser olan sıkletten âzâd eyledi.*

.....

*Kudret-i Mahmûd Hân dünyâyı âbâd eyledi
Nâs yekser fes giyip, feshâne inşâd eyledi.”*

(Yeni tarz fes giydirip, bir lûtf olarak bütün âlemi eski baş belâsı olan ağırlıktan -sarıktan- âzâd eyledi. İnsanlar baştan başa fes giydi, Mahmud Han feshâne inşâ eyledi ve onun kudreti dünyayı bayındır kıldı.) şeklinde alkışlaması ilginçtir.

Bu yıllardan itibaren gittikçe derecesi yükselen bir Avrupa-laşma hummâsına tutulan Osmanlı toplumu, kılık-kıyafet, yaşayış tarzı ve sosyal yapılanma alanlarında bu hummânın değişik dozda, fakat ısrarlı tesirlerine açık olmuştur.

Bu tesirlerin ilk tezâhürlerinden birisi, yeni Osmanlı insanı tiplerinin ortaya çıkışıdır. Meselâ bunların başında “kalem” adı verilen devlet dairelerinde çalışan, fes-setre-pantolon-kolalı gömlek kıyafetli, çebebi, itaatkâr, eli kalem tutan, uslu, genç kızların gözdesi “kalem efendisi” yahut “kâtip” tipi gelir.

Şu meşhûr “Kâtibim” şarkısında:

“Kâtibimin setresi uzun, eteği çamur

.....

Kâtibime kolalı da gömlek ne güzel yaraşır

Kâtip benim, ben kâtibin el ne karışır?”

mısralarında karikatürü çizilen bu kâtip tipi, bütün ehliliği ve Şarklılığıyla beraber, diyebiliriz ki, kılık-kıyafet ve âdâb-ı muâşeretle Osmanlı modernleşmesinin öncü örneğidir. Yahya Kemal’in bu devri “kâtip neslinin ikbâl devri” diye nitelemesi bu açıdan anlamlıdır⁸⁷.

Kâtip yahut kalem efendisi tipinin zihniyet ve kılık-kıyafette aşırıya kaçan bir uzantısı ve 1820’lerdeki değişimin bir nesil sonrakı kekre meyvesi, yeniye ve “Batlı”ya müfrit heves ve ilgisiyle “alafranga” tipidir.

Alafrangalık (Frenk usûlü olma), özellik ve görünümleriyle bir zihniyet ve tarz olarak XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunda

⁸⁷ Yahya Kemal, *Tarih Musâhabeleri*, İstanbul 1975, s. 98.

hem erkekler, hem de kadınlar arasında gözlenen bir olgudur. “Alafranga”lar, kıyafette Batı modasını titizlikle ve ifratla taklit edişleri, davranışlarındaki ve konuşmalarındaki yapmacıklık ve özentî ile içinde yaşadıkları topluma antipatik ve gülünç gelmiş, bu yüzden de devirlerinde şık, züppe, didon, cicibey vs. gibi küçültücü sıfatlarla anılmışlardır. Bu tipin, geçirdiği istihâlelerle snob, dandy, Bobstil, monşer, entel vs. gibi adlandırmalarla bugüne uzandığını söyleyebiliriz.

Kâtip ve alafranga tipleri, bilhassa topluma “sivri” gelen yönleriyle alafranga züppe tipi, insan-toplum-hayat ilişkisini en canlı ve kalıcı olarak aksettirebilen bir sanat olarak edebiyatta ve hassaten de romanımızda ayrıntılı ve zengin bir sûrette akis bulur. Alafrangalık zihniyeti ve alafranga züppelerin tenkidi, Tanzimat sonrası romanının, ilk örneklerinden başlayarak üzerinde en fazla durduğu konulardan birisidir.

Dönemin romanları içinde bilhassa üçü, Ahmed Midhat Efendi’nin *Felâtun Bey’le Râkım Efendi’si*, Recâizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdâsı* ve Hüseyin Rahmi’nin *Şık’ı* bu alafranga züppe tipini bütün özellikleriyle çok canlı olarak anlatan romanlardır.

Felâtun Bey’le Râkım Efendi’de Ahmed Midhat Efendi, karşısına idealindeki yerli, ideal Osmanlı tipi Râkım Efendi’yi çıkarak alafranga züppe Felâtun’un davranışlarını, aşırılıklarını, gülünçlüklerini ve hazin sonunu keskin hatlarla, Râkım’dan yana taraf tutan bir alaycılıkla anlatır. Râkım Efendi, çalışacağı iş üzerinde fazla düşünmeyen, hesaplı ve çalışkan bir adamdır. “Küçük bütçe ve aile çerçevesi içinde saadet, âlâyışsiz, oturaklı yaşayış, memnun, müreffeh ve hiçbir huzursuzluğa yer vermeyen bir hayat”ı vardır. “Hiçbir felsefî ve ictimâî huzursuzluğu, uykusuz tek bir gecesi yoktur.” Râkım Efendi’nin karakterinin bu yönlerine dikkati çeken Ahmet Hamdi Tanpınar, Midhat Efendi’nin bu gözde kahramanının ahlâkını “kitabına uydurulmuş bir ahlâk”

olarak niteler⁸⁸. Zira Râkım Efendi hem eve aldığı cariyesini kendisine âşık ederek evlenir, hem de Beyoğlu'nda Frenk bir metresi (Jozefino'su) vardır. Evlendiği günlerde metresinden de bir çocuğu olur. Ama Ahmed Midhat Efendi, devrin alafranga âdâb-ı muâşeretinden ve Batılı "opportuniste" ahlâkından behreyâb olan Râkım Efendi'sinden tarafa tavır koyar, onun bu kaçamaklarını "gerçek alafrangalık"ın cilvelerinden görür. Yazara göre kahramanı "Koca Râkım"dır, "Bizim Râkım Efendi"dir. Midhat Efendi, Râkım'ın metresi Jozefino ile beraberliklerini şu şekilde tevil etmeye çalışır:

"Vay, öyleyse bizim Râkım Efendi, Felâtun Bey'in dediği gibi saman altından su yürüten idi.

Evet efendim! Biz burada bir meleğin ahvâlini tasvîr ediyoruz dedik. Nâmusunun muhâfazasını bilir, insan gibi yaşar gerçekten *alafranga* ve *alelhusûs zamanımızda yaşayan bir genç adamın* hakikat-i ahvâlini tasvîr ediyoruz. O akşam Râkım'ın bulunduğu mevkide bulunup da perhîzkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilir iseniz, bu hikâyeye onu dercederiz. Saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek Râkım kadar akli başında delikanlıların kân olup bu hâllerin aksi bir hâl ararsanız onun misâlini dahi Felâtun Bey'de bulacaksınız."⁸⁹

Görülüyor ki, Râkım Efendi'nin ahlâkı da alafrangalaşmıştır, fakat bu "gerçek alafrangalık"tır. Yani "saman altından su yürütme" ustalığı ve "kitabına uydurulmuş" bir âdâb-ı muâşeret perdesi...

Romanda "kemâl derecede alaturkalıktan yine kemâl derece alafrangalığa birden bire sıçramış bir adam" olan babasından ge-

⁸⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1976, s. 458-459.

⁸⁹ Ahmed Midhat Efendi, *Felâtun Bey'le Râkım Efendi*, (Haz. M. E. Ağar), İstanbul 1994, s. 41-42.

len bir alafranga züppeliği kızkardeşi Mihribân'la birlikte tevârus eden Felâtun Bey ise bir kalemde -güyâ- çalışır. Mirasyedidir, savruktur, ahlâken düşüktür, câhildir, üç beş kelimelik Fransızcası ve yarım buçuk Frenk âdâb-ı muâşaretiyle bulunduğu çevrelerde daima gülünç olur. Adı bile cehalet ve ukalâlığının hicvini içeren Felâtun, okumadığı halde, sırf moda olduğu için, yeni çıkan “matbûât-ı cedîde”ye pek meraklı görünür, alıp ciltleterek kütüphanesinin görkemli raflarına özenle yerleştirir. Eşyalarının üzerine Batılı soylular gibi isminin baş harflerini, üstelik Latin harfleriyle “marka” olarak işletir.

Ya kılık-kıyafeti?

“Felâtun Bey’in kıyafetini sorarsanız, tariften izhâr-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki, hani ya Beyoğlu’unda elbiseci ve terzi dükkanlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya, işte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâtun Bey’de mevcut olup, elinde resim, endâm aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışır idi. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmaz idi ki, ‘Felâtun Bey’in kıyafeti şudur’ demek mümkün olsun.”⁹⁰

Felâtun Bey’in bu kıyafet uçukluğunu, moda düşkünlüğünü, daha canlı ve teferruatlı çizgilerle Recâizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası*’nın kahramanı saf âşık Bihruz’da da görürüz. O da Felâtun gibi bir mirasyedidir, bir kalemde çalışır ve çok cahildir. Farklı olarak, bu paşazâdenin, o dönemin mesîrelerinde şatafat ve gösterişle dolaşabilmesi için, devrinin modası olan bir araba düşkünlüğü vardır. Bihruz da tanımadığı Batılı hayatın dış görünüşte, modada, kıyafette sadık bir bendesidir. Bu uğurda olmadık sıkıntılara uğrar, gülünç durumlara dûcâr olur. Yazar, Bihruz’un, kendisi gibi “kibârzâdegân”ın rağbet gösterdiği “seyir” ve eğ-

⁹⁰ ae., s. 6.

lence yerlerinde gösterişli arabasıyla, “modaya muvâfık sûrette giyinmiş olduğu hâlde” dolaşmasını tafsîlatıyla anlatırken onun kıyafetindeki aşırılıklarını da şöyle verir:

“Kışın meselâ zemherîr içinde bir açık hava görünce arkasında mücerret süse hâlel vermemek için dar ve incerek jaket, dizlerinin üzerinde ise mücerret süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu halde Beyoğlu caddesinde, Kağıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şedid poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihruz Bey, yazın da otuz otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca, Haydarpaşa, Fenerbahçesi yollarında gene o hevesle en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanır ve fakat bu azabı kendisine en büyük zevk addeder idi.

Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi.”⁹¹

Recâîzâde Ekrem, romanının kahramanı Bihruz’un araba ile dönemin mesîrelerinde eğlenme ve gösteriş düşkünlüğünü ve bu hususta zamanının modasını, devrinin birçok alafanga gencinin tipik özelliklerini aksettirecek sûrette şu satırlarla tasvir etmektedir:

“Çamlıca bahçe-i umûmîsinin açılacağını civâriyet münasebetiyle bittabi herkesten evvel haber alan Bihruz Bey, Mart gelmez vâlidesini zorlaya zorlaya sayfiyeye nakle ırzâ etmiş ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen *gardin public’e* (umumî bahçeye) şitâb ile (koşarak) dâhil ve hâricini muâyene ederek buranın pek *a la mode* (modaya uygun), husûsiyle kendi arzusu vechile arz-ı ziynete (gösterişe) pek *favorable* (uygun) bir *promenade* (gezinti) mahalli olacağını anlayınca *equipage’*ına (araba takımına) biraz daha süs vermek için Beyoğlu’nda tedârik et-

⁹¹ Recâîzâde Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, (Haz. M. E. Ağar), İstanbul 1993, s. 12.

tiği bazı vesâitle Bender fabrikası mâmûlâtından olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile, mevcutlarına nisbeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallem (eğitilmiş) Macar araba hayvanı ısmarlamış idi.

Araba ile hayvanlar bahçenin açıldığıının ikinci haftasında hele geldi, yetişti. Bihruz Bey de hemen o haftadan itibaren her Cuma ve Pazar gün bahçe-i umûmî seyircileri arasında görünmeye başladı.

Araba filhakîka (gerçekten) o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları Bey'in isim ve mahlâsının ilk harflerini hâvî (içeren) yaldızlı birer marka ile muvaşşah (süslenmiş), tekerleklerinin çubukları incecik, fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve âmiyâne bir tabir ile kız gibi bir şey idi.

(...)

Mevsimin modasına göre bazan koyu, bazan açık renkte gayet dar elbisesi, bal rengine eldivenleri, ufarak fesi ile yan taraftan sîmasının bir nısfı (yarısı) Frenk gömleğinin dimdik duran yüksek yakasıyla örtülmüş, bileğinden aşağı ellerinin yarısından ziyadesi yine o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış olduğu halde Bihruz Bey arabanın ön tarafında bulunarak hayvanların terbiyesini (dizginlerini) tutar; parlak düğmesi, lacivert setresi, malta rengine açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, oradan aşağısı siyah çizmeleri ve Bey'inkinden daha açık büyücek fesi ile seyis de mevki-i mahsûsunda oturarak beyefendinin harekâtına dikkat ederdi.⁹²

Neticede, “görünme”ye bu kadar hevesli Bihruz Bey, birgün Çamlıca'da fahişe Perîves'i görür ve hayatı bu uğurda altüst olur.

⁹² ae., s. 14-15.

Alafranga züppe tipinin bütün zavallılığıyla ve gülünçlüğüyle, başarılı bir mizahî yaklaşımla ele alındığı roman ise Hüseyin Rahmi (Gürpınar)'nın *Şık* romanıdır. Hüseyin Rahmi'ye göre:

“Şık denince elinde gantı (eldiveni), cebinde kartı olan, fakat üstünde nakdi bulunmayan nâzenîn derhal bastonuyla, kostümüyle nazarlarda tecessüm eder.

(...)

Asıl şâyân-ı muâheze (tenkide lâyıık) olan şıklar, aslen hiç bir meziyete ve fazilete mâlik olmayıp, her hareketleri birer âdi mukallidlikten ibaret kalarak, her gören veya işitenleri bir azîm teessüfle beraber bir hande-i gayr-i ihtiyârîye (elde olmadan gülmeye) mecbur edecek birtakım garâib-i ahvâlî (tuhaf halleri) câmi’ bulunanlardır.”⁹³

Yazar, işte bu “şık”lara “güzel bir numûne olmak üzere” bize Şâtırzâde Şöhret’in tuhafııklarını, “moda olan her ne ise onun ifratını yapıp” âleme maskara oluşunu, metresi Madam Potiş tarafından dolandırılışını, âdî bir sokak köpeğini süs köpeği imişcesine, moda uğruna sokaklarda yanında gezdirişini, parası yetişmediği için kostümlerini Beyoğlu’nda mahalle arasının ucuz terzilerine borç-harç uydurtuşunu vs. uzun uzun anlatır.

Bu üç romandan başka, dönemin daha birçok romanında, meselâ Mizancı Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında, Hüseyin Rahmi’nin *Mürebîyye*, Ahmed Midhat Efendi’nin *Jön-Türk, Karnaval, Paris’te Bir Türk*, Fatma Âliye Hanım’ın *Muhâdarât* romanlarında vs. alafrangalık yahut kıyafet ve moda konusuna temas edildiğine şahit oluruz.

Tanzimat sonrası romancılarının, burada isimlerini saydıklarımız da dahil, birçoğu XIX. asırda Osmanlı toplumunun modernleşme gayretlerinin fikrî platformda öncü sîmâlarından sayı-

⁹³ Hüseyin Rahmi, *Şık*, İstanbul 1889, s. 2-3.

lırlar. Buna rağmen eserlerinde alafranga züppe tipleri bu derece tenkid ve hicvetmişlerdir. Bunun sebebini, şuurlu ve özümsemiş bir Batılılaşma adına, satıhta yüzen, bilinçsiz ve gülünç bir mukallitliğin eleştirisinde aramak gerekir. Konunun bu yönünün en güzel aksini biz Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında görürüz. Romanın ideal kahramanlarından Zehra, amcası Şeyh Salih Efendi'in alafranga-meşreb kızı Sabiha ve gelini ile ilk defa gittiği Kağıthane mesîresindeki kadın-erkek sataşmalarını, yılışmaları, mektuplaşmaları, işâretleşmeleri, flörtleşmeleri görünce, aldığı sıkı müslüman terbiyesiyle bunu havsalasına sığdıramaz ve karşı çıkar. Mizancı Murad'ın bu konuda kendi fikirlerinin ifadesi olan bu karşı çıkışın odağında Batılılarla ve Batı âdâb-ı muâşeretiiyle kıyas yer almaktadır:

"İşte beğenmeyip aleyhlerine söz söylediğimiz Hristiyanlar, Frenkler... Hallerine iyi bakınız! Hiç size benziyorlar mı? Kadınlarından hiçbirini bizim gibi sarkıntılığa uğruyor mu? Çapkınların hadleri mi olmuş? Bir kere tecrübe etsinler, bakın ne mukabele görürler! Halbuki içlerinde belki herkesçe bilinen kötüler bile mevcut olabilir. Bu gibi cemiyet düşkünleri bile bizden edepli geziyorlar. Bize edilen muamelenin yarısını görseler, namus dâvâsı için tereddüt göstermezler.

İşte bakınız, görüyor musunuz? İki şapkalı, arabadaki İslâm ailesine işaret edip gülüşüyorlar. Yanlarından geçelim, bize de yaparlar. Kendi madamlarının, insanlardan başka herşeye yakışan bu sokak rezaletini kabul etmeyeceklerini bilirler. Onlara yapamazlar. Bizde rezaleti kabul etmeyi görmüyorlar. Millî ahlâkımıza yazık değil mi?.."94

Bunun yanı sıra, alafranga züppe tiplerinin tenkidi bahsinde diyebiliriz ki, aynı zamanda, geleneksel hayatını hâlâ devam et-

⁹⁴ Mizancı Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, (Haz. Birol Emil), İstanbul 1980, s. 124-125.

tiren halk kesimine göre bu “sivri” ve “uç” tipler ve temsil ettikleri zihniyet, zaten konu ve perspektif kısıtlılığı çeken yeni ve acemi Türk romanı için “romana iyi gider” bir malzeme, romanesk bir çeşni, hatta can simidi de olmuştur.

Nitekim yüzyılın son beş yılında kendisini gösteren Servet-i Fünûn edebiyatı romancılarında, –belki toplumdaki kanıksamışlık da bunda etkili olmuştur– artık alafrangalığın tenkidinin bu kadar yoğun olmadığına, hatta özümsermiş bir Batılı yaşayışın, giyim-kuşam, mefrûsât ve âdâb-ı muâşeret modasının benimsendiğine şahit oluruz. Servet-i Fünûn romancıları, kendileri de birer Batı hayranı Osmanlı aydını olmaları hasebiyle, romanlarındaki karakterleri ve onların içinde yaşadığı mekânı ve atmosferi mümkün olduğunca Batılı hayat unsurları ve aksesuarları ile “döşemiş”lerdir. Tenkid adeta yalnızca “iğretilik” sözkonusu olduğunda çıkar karşımıza.

Servet-i Fünûn romanında moda ve Batılı giyim-kuşam unsurları daha çok teferruatlanmış, daha ince bir zevkin süzgecinden geçirilerek seçilmiş ve imrenilecek bir zarafet olarak sunulmuş şekliyle yer alır. Bu roman, toplum için adeta bir Batılı giyim-kuşam ve moda vitrinidir. Kahramanların birçoğu dönemin Beyoğlu’sunun Pygmalion, Stein, Lion, Oroz Dibak vs. gibi meşhur bonmarşe ve konfeksiyon mağazalarının ve buradaki azınlık terzilerinin müdavimidirler. Bunlar içinde Batılı moda dergi ve kataloglarına abone olanları, hatta Avrupa’dan kendisine elbise getirenleri bile vardır. Bu romanlarda, artık yalı ve konaklarda tuvalet masaları, yine Batı’dan getirilmiş yahut Beyoğlu mağazalarından edinilmiş tuvalet takımları, parfümler, kozmetik ürünleri karşımıza çıkar. Romanların yanısıra, topluluğun yayın organı olan *Servet-i Fünûn* dergisinin sayfaları dahi bu gözle şöyle bir karıştırıldığında, ne kadar çok “son moda tuvalet” resimlerinin, “ en son moda Avrupâi hanım elbisesi” fotoğraflarının yer aldığına şahit oluruz.

Servet-i Fünûn romanının en iyi örneği kabul edilen *Aşk-ı Memnû*'da Halid Ziya'nın kahramanları Firdevs Hanım ve kızları "dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen" kimselerdir. Romanın Batı taklitçisi, züppe ve çapkın Behlül'ü de "iyi bir adam olmak için başlıca şartın güzel giyinmek" olduğuna inanır. Güzel giyinmenin ölçüsü ise, Paris ve Londra modalarıdır.

Benzeri kahramanları ve yaşayışları dönemin diğer romanlarında da buluruz. *Mâî ve Siyah*'ın Hüseyin Nazmî'si ve *Lâmîa'sı*, *Eylül*'ün Suat-Necip-Süreyya üçlüsü, *Kırık Hayatlar*'ın Neyyir ve Nebile, Ömer Behic ve Bekir Servet'i vs. davranış, zihniyet, giyim-kuşam, eşya ve âdâb-ı muâşeretlerinde, kısacası hayatlarında değişik tezâhürlerle, az-çok Batılı moda unsurları ve alafrangalık ölçüleri taşıyan kahramanlardır. Ütülü pantolonlar, kolalı gömlekler, ipek kravatlar, papyonlar, monokller, iskarpinler, parfümler, eldivenler, kıymetli kumaşlar, şemsiyeler, dar ve ince giyecekler, korseler, kozmetikler, dekolte tuvaletler, takılar, muslin, krep, ipek kumaşlar, fistolar, dantelalar, gardroplar, tuvalet masaları vs. onların da giyim-kuşamlarını tamamlayan, hayatlarını "yapan" Batılı eşya kalabalığıdır. Hayatlarını ve dünyalarını...

Ayna, Roman, Aile

Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ındaki "Roman uzun bir yolda dolaştırılan bir ayna gibidir." cümlesinden bu yana, roman-sosyal hayat bağlamında bu edebî türü toplumun yansıdığı bir aynaya teşbih etmek sıkça başvurulan bir yol olmuştur.

Eğer bu gerçekten böyleyse, bizim edebiyatımızda bu ayna aynalığını her hâlde en fazla XIX. asırda gösterir.

Ait olduğu ve geldiği kültürün ve dünya görüşünün "porter"lerinden birisi olarak edebiyatımızda arz-ı endâm edişinden itibaren romanın ilk çaldığı kapı, misafir (veyahut müdâhil) olduğu ilk mahrem meclis, Osmanlı'nın geleneksel toplum yapısının hatâsıyla savâbıyla sınıırı hâlâ koruyan, fakat bununla birlikte yaşanan sosyal zelzelenin titreşimlerini bünyesinde içten içe hisseden çekirdek kurumu olan ailedir. Aile, Türk romanının sosyale çekingen ve acemi açılışının "masdar"ı olmuş, bu "ayna tür", "ev"ın içinden sokağa, "agora"ya tadrîcen ve ihtiyatla çıkmıştır.

Bunun sebepleri vardır.

Öncelikle, şurası kesin ki, dönemin yeni romancısı için aile ve evlilik kurumu, aşklara, ihtiraslara, ihanetlere, hayâl kırıklıklarına, heyecanlara, bütünüyle "mahremiyetlerin ifşâsı" üzerine ilgiyi toplamaya en elverişli olan ve romanesk konu ve kurguları daha az zahmetle teşekküle imkân tanıyan, mekânının ve kah-

ramanlannın kuşatılmasının romancı açısından nisbeten daha kolay olduğu âşinâ bir sosyal birimdir. Buna, romancının kadın kahramanlarını, “dışarı”da, istese de romana yakışır bir serbestlikle, gönlünce hareket ettirememesi, dönemin toplum yapısının henüz buna “uygunlaştıramamış” olmasından doğan alan sınırlılığı; hitap ettiği halk kesiminin hâlâ aile içi mahrem bir hayatı yaşıyor oluşu ve onlara kendileri gibi, reel kahramanlar sunma gereği; sınırları sokağa taşmayan bir “kendi kendine gelin-güvey oluş”un devrin siyasî otoritesini ve sosyal yapısını da pek fazla rahatsız etmiyor olması gibi sebepler de eklenebilir. Ve hele unutulmamalıdır ki, modernleşmeci Tanzimat devri romancısı toplumu eğitmeyi ve değiştirmeyi hedefleyen, bunun için de aksaklıklarını gördüğü aile kurumunu, inandığı değerler doğrultusunda yeniden yapılandırarak, toplumda yeni bir insan tipini (üreten, kazanan, kazandığı ile mutlu olan, ahlâkı faydacılığa dayalı, özgürlüğünün peşinde, dünyevî insan ki en çarpıcı örneği Ahmed Midhat Efendi’nin Râkım’ıdır) yaygınlaştırmaya çalışan misyon sahibi bir aydındır. Hatta onun bu fonksiyonu aileyi eğitime ve düzeltme çabası çerçevesinde yalnızca romanda değil, Namık Kemal’de olduğu gibi gazete makalelerinde (“Âile” makalesi), Şemseddin Sami’de olduğu gibi dergicilik faaliyetlerinde (Âile mecmuası) ve Ahmed Midhat Efendi’de olduğu gibi küçük risaleler ve eğitici kitaplar telifinde de (*Teehhiül*, *Berekât-ı Tenâsüliyye*, *Ana Babanın Evlâd Üzerindeki Hukûk ve Vezâifi*, *Peder Olmak Sanatı* v.s.) görülür.

* * *

Aile konusu, romanımızın XIX. asırda en fazla işlediği konulardan birisidir.

Sosyo-kültürel bir değişim sürecini yaşamakta olan Türk toplumunda, aile kurumu da bu değişimden payını almış, romancılarımız, belki her toplumda olduğu gibi, biraz da kendilerine

romanesk konuları daha kolay sağlayan bu ortamı, edindikleri kültürlenme doğrultusunda, toplumu değiştirmenin, eğitmenin nüve birimi olarak görmüşlerdir.

Dönemin romanına yansıyan aile olgusu değişik problemleri ve görünüşleri etrafında işlenir ki bunlar, görücü usûlü ile evlenme, aile büyüklerinin baskısı ile istemediği birisi ile evlendirilme, yaşlı erkek-genç kadın evliliği, zengin koca ile parası için evlenme/evlendirilme, içgüveysi girme, eşlerin birbirine sadakatsizliği, metres tutma, dayak, kocanın kumarbaz yahut ayyaş oluşu, evini ihmali vs. gibi durumların tenkidi; bunların aile saadetini bozduğunun anlatılmaya çalışılması ile kadının eğitimi, sosyal hayata daha çok katılımının sağlanması, çocuk yetiştirme, çocuğun eğitiminin hayata yönelik olması, toplumun realitelerinden kopuk olmaması, kız çocuklarının da okutulması vs. gibi konulardır. Bunlara dönemin toplum hayatı içinde evdeki hizmetkârlar, dadılar, yabancı mürebbiyeler, evlâtlıklar, bohçacı kadınlar gibi aile dışı fertlerin aileye katkıları ve etkileri ile aile açısından cariye kurumunun işlenmesini de katabiliriz.

1870'li yıllarda, Türk romanının ilklerinden sayılan Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat*'ı ve Ahmed Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey'le Râkım Efendi*'si ile Namık Kemal'in *İntibah*'ında bu saydığımız problemlerden birçoğunu içine alacak sûrette ailenin işlendiğini görürüz.

Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat'ta Fıtnat, istemediği yaşlı bir adamla (Ali Bey), üvey babası tarafından zorla evlendirilir ve bu yüzden intihar eder, ardından (aslında gerçek babası olan) Ali Bey de ölür. Oysa Fıtnat'ın âşığı Talât'ın annesi Saliha Hanım ile babası Rifat Bey, bütün engellere rağmen birbirlerini severek ve tanıyarak evlenmişler ve mutlu olmuşlardır.

Felâtun Bey'le Râkım Efendi'de ise romanın bir cephesinde, alaf-rangalık heveslisi zengin Mustafa Merâkî Efendi'nin eğitimsiz, züppe ve mirasyedi çocukları Felâtun ile Mihriban'ın uçarıkları,

savruklukları, terbiyesizlikleri ve aileyi nasıl dağıttıkları işlenirken, diğer cephesinde, fakir babasının ölümünden sonra annesi ve dadısı tarafından hayatın zorlukları içinde pişerek yetiştirilen Râkım'ın çalışkanlığı, başarıları ve eğitilmiş cariyesi Cânân'la (Jozefino ile metres hayatı yaşıyor olmasına rağmen) mutlu bir evlilik yapışı anlatılır.

İntibah romanında da, Namık Kemal'in kahramanı Ali Bey, aldığı yanlış aile terbiyesi ile kendisini sokağın gerçeklerine hazırlamayan eğitimi yüzünden "dışarı" ile ilk temasında çabucak tökezler, gönlünü bir fahişeye kaptırır, içkiye ve sefahata başlar, bu yüzden evdeki cariyesi Dilâşub'a olmadık cefalar eyler. Roman, evde aile ortamındaki huzuru yitiren Ali Bey'in ve diğer roman kahramanlarının ölümü ile son bulur.

Bu üç romandan başka, XIX. asrın, burada tek tek üzerinde durulması sayfalar dolduracak pekçok romanında aile konusu karşımıza çıkar. Meselâ Ahmed Midhat Efendi'nin *Felsefe-i Zenân, Vâh, Jön-Türk, Çengi, Yeyüzünde Bir Melek* v.s. romanlarında, Nâbizâde Nâzım'ın *Zehrâ*'sında, Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında, başta *Metres* ve *Mürebbiye* olmak üzere Hüseyin Rahmi'nin romanlarında, Fatma Âliye Hanım'ın *Muhâdarât*'ında ve Servet-i Fünûn romancısı Halid Ziya'nın *Mâî ve Siyah, Aşk-ı Memnû ve Kırık Hayatlar*'ında, hatta Mehmed Rauf'un *Eylül*'ünde çeşitli görünüşleri ve meseleleri ile XIX. asır Osmanlı ailesine şahit oluruz.

Bunlar içerisinde bilhassa Ahmed Midhat Efendi, romanlarında evlenmeden boşanmaya, flörtten görücü usûlüne, balayından çocuk eğitime, teaddüd-i zevcâtan feminizme, fuhuştan iffete kadar pekçok konuyu kurcalamış, bu hususlardaki fikirlerini söylemiştir.

Görücü usûlü ile evlenme hakkında *Gençlik* adlı eserinde "Bizim memlekette kızlar istediği ve sevdiği kocaya varamazlar. Babalar kimi isterlerse onu kendilerine damat ederler. Eğerci

bir kızın bir delikanlıya ızhâr-ı me'ser-i muhabbet ettiği (sevgi belirtisi gösterdiği) görülse, vay bu kız perde-i iffeti çâk çâk etmiş derler.”⁹⁵ diyen yazar, evlenecek olan gençlerin birbirleriyle tanışmalarını, belki iffet ve ismet sınırlarını aşmamak şartı ile birkaç defa görüşmelerini uygun görür. Bununla birlikte Batılı usûldeki flörtleşmenin kesinlikle karşısındadır. Teaddüd-i zevcâtı ise, zarûretlerin gereği nâdirenen tatbik sahası bulmuş bir imkân ve Batılı'nın gayr-i ahlâkî yaşayışına karşı bir tedbir olarak değerlendirir. Feminizmi de bünyesinde haklı ilkeler barındırmakla birlikte, birçok “ifrât ve bâtillar’ı da ihtivâ eden bir akım olarak gören yazar, bu yanlışların başında ise mutlak eşitlik ilkesini ileri sürer. Ona göre İslâm'ın kadınlara sağladığı haklar eksiksiz olarak onlara verilmiş olsaydı, Feminizm'in Osmanlı toplumunda hiçbir menfî tezâhürü olmazdı⁹⁶.

Ahmed Midhat Efendi'nin, devrin yaygın görücü usûlünün yanlışlığına karşı, dine de uygunluğu teziyle ileri sürdüğü tanışp görüşerek evlenme fikrini, Mizancı Mehmed Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında da ilginç bir uygulamasıyla görürüz. Roman kahramanlarından Doktor Mehmet Efendi, Naime ile evliliğini şarta bağlar. Annesinin köyden getirdiği 14 yaşındaki Naime “iki sene kadar tahsil ve terbiye ile meşgûl olacak, sonra Mehmed Efendi'ye nikâh edilecek”tir. “Fakat Mehmed Efendi, nikâh kıyılmazdan evvel, beraber bulunup ahlâk ve tabiatını öğrenecek olan Naime'ye başvurarak, kocalığa kendisinin kabul olunup olunmayacağını soracak da uygun cevap aldıktan sonra karı koca olacaklar”dır⁹⁷. Yine romanda Fatma Hanım ile Nuri Bey'in evlenmeleri ise daha da ilginçtir.

⁹⁵ *Gençlik*, İstanbul 1287, s.120

⁹⁶ Bk. Ahmed Midhat Efendi, *Jön-Türk* romanı.

⁹⁷ Mizancı Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, (Haz. Birol Emil, İstanbul 1980, s. 327.

“Bir ay sonra Nuri Bey ile Fatma Hanım’ın nikâhları kıyıldı. Odaları ayrıldı. Nikâktan evvel, Fatma Hanım da Nuri Bey’e bir mektup yazarak, üç ay kardeş gibi geçinip birbirinin ahlâk ve tabiatını öğrenmek ve üç ay sonra iki taraftan birisi pişman olursa, istediği gibi harekette serbest olabilmek şartını ileri sürerek kabul ettirmişti.” Mizancı Murad, bu iki evliliği, romanının ideal kahramanlarından Zehra’ya da tasdik ettirir: “Bu biraz uzunca olacaksa da doğrusu fena değil. Hele mâkul olduğunu kimse inkar edemez.”⁹⁸

Yukarıda isimlerini saydığımız romanlar içinde bilhassa Fatma Âliye Hanım’ın *Muhâdarât*’ı, aile ve evlilik kurumunun değişik vechelerini ve ortaya çıkabilecek pürüzleri bir kadın yazarın meseleye bakışını yansıtarak verdiği için önemlidir. Konunun usta bir kaleminden, daha girift açılımlarla ele alındığı roman örnekleri ise Halid Ziya’nınkılerdir.

⁹⁸

ae., s. 327.

Bu Kitapta Yer Alan Yazıların Bibliyografik Bilgileri

Roman ve Hayat

Dergâh, c. VI, nr. 62, Nisan 1995, s. 9-10

Hayatımız Roman mı?

Dergâh, c. IV, nr. 44, Ekim 1993, s. 7

Roman Okumak Muzır mıdır?

Dergâh, c. III, nr. 34, Aralık 1992, s. 3-5

"Roman Okuyacağına Dersine Çalış!"

Edebiyat Ortamı, nr.5, Haziran 1997, s. 40-44

Kadın Roman Okursa...

Dergâh, c. VI, nr. 66, Ağustos 1995, s. 9-10

Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -I-

Kaşgar, nr. 2, Şubat 1998, s. 39-45

Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -II-

Kaşgar, nr. 3, Nisan 1998, s. 44-51

Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları -III-

Kaşgar, nr. 4, Haziran 1998, s. 78-89

Roman ve Trajik Hayat

Kültür Dünyası, y. 2, nr. 19, Aralık 1998, s. 19

Roman ve Piyasa

Kaşgar, nr. 5, Ağustos 1998, s. 29-40

Kaçanlar, Kalanlar ve Romanlar

Kaşgar, nr. 10, Temmuz 1999, s. 46-51

Resimli Romanlar, Roman Resimleri

Dergâh, nr. 89, Temmuz 1997, s. 4-5, 22

Polis, Roman ve Sultan

Kaşgar, nr. 8, Mart 1999, s. 36-40

Fennî Roman

Dergâh, c. IV, nr. 37, Mart 1993, s. 11-18

Romana Dair Birkaç Anekdöt

Kaşgar, nr. 9, Mayıs 1999, s.46-52

Biyografi ve Roman- I

Kaşgar, nr. 6, Ekim 1998, s. 22-25

Biyografi ve Roman- II

Kaşgar, nr. 7, Ocak 1999, s. 39-41

Kılık Kıyafet, Moda ve XIX. Asır Romanı

Yeni Şafak, 27.VII.1995, s. 10

Ayna, Roman, Aile

İzlenim, nr. 25, Eylül 1995, s. 56-57.