

EDEBİ METİNLERDE ANLAM, MEKÂN ve DÜŞÜNCE: KARŞILAŞTIRMALI OKUMALAR

Editör
AFET DOĞAN



BİDGE Yayınları

Edebî Metinlerde Anlam, Mekân ve Düşünce: Karşılaştırmalı Okumalar

Editör: AFET DOĞAN

ISBN: 978-625-8567-61-8

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2025-12-25

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara



ÖN SÖZ

Türk Dili ve Edebiyatı, binlerce yıllık bir medeniyetin izlerini ortaya koyan çok yönlü bir disiplindir. Bu disiplin, hem geçmiş dönemlerdeki hem de günümüzdeki durumu açısından dil ve edebiyatı tanıtır. Eski Türkçeden Yeni Türk edebiyatına kadar uzanan geniş bir yelpazeye yayılmaktadır ve her araştırmacı, bu zengin mirasın bir parçasını aydınlatarak Türk dilinin gelişimine katkı sunmaktadır. Bu kitapta da Klasik Türk edebiyatından dil bilimine, Türk-İslam edebiyatından modern edebiyata kadar birçok alanda yapılan çalışmalar, kuramsal analizlerle desteklenmiş ve metodolojik bir çerçevede ele alınmıştır. Özellikle modern edebiyat çalışmaları ağırlıktadır.

Araştırmaların, Türk diline ve kültürüne özgün katkılar sağlaması beklenmektedir. Kitabın hem araştırmacılara hem de bu alana ilgi duyan tüm okurlara yararlı bir kaynak olmasını umuyor ve keyifli okumalar diliyorum.

Dr. Öğr. Üyesi AFET DOĞAN

ARTVİN ÇORUH ÜNİVERSİTESİ

İÇİNDEKİLER

SEZAI KARAKOÇ'UN DÜŞÜNCE YAZILARINDA BENZETMELERLE İFTAR, SAHUR VE RAMAZAN KÜLTÜRÜ	1
<i>DURSUN ŞAHİN</i>	
WITTGENSTEİN'İN FELSEFİ MİRASI ÜZERİNDEN ALBERT CAMUS'NÜN “YABANCI”SINA BİR BAKIŞ	11
<i>DERYA KARAOSMANOĞLU</i>	
ROMANDAN TİYATROYA: HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	32
<i>AFET DOĞAN</i>	
HALİT ZİYA'NIN ROMANLARINDA MEKAN	62
<i>NERGİZ GAHRAMANLI</i>	
ÜTOPIK VE DİSTOPIK KURGULAR ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ	96
<i>AYDA ONTAÇ GÜNER</i>	
ÜSLUP ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN ÖZLEM METİN'İN “BİTLERİMLE SEV BENİ” ADLI ÖYKÜSÜ	105
<i>SALİH NURDAĞ</i>	
ANLATILARDA İSİM SEMBOLİZASYONU VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ	115
<i>BATUHAN ŞUORUÇ</i>	

BÖLÜM 1

SEZÂİ KARAKOÇ’UN DÜŞÜNCE YAZILARINDA BENZETMELERLE İFTAR, SAHUR VE RAMAZAN KÜLTÜRÜ

1. DURSUN ŞAHİN¹

Giriş

Bir toplumun inanç dünyasındaki köklü değişim, o toplumun hayatında birçok açıdan değişimi de beraberinde getirmektedir. Türklerin İslamiyet’i kabulü de dinî bir dönüşümle birlikte kültürel hayatın yeniden şekillenmesine yol açan köklü bir değişim olmuştur. İslamiyet, Türklerin eski inanç sistemlerinden getirdikleri değerlerle kaynaşarak hem bireysel hem de toplumsal hayatı dönüştürmüştür. Eski Türk kültüründe görülen töre, cömertlik, misafirperverlik gibi unsurlar İslam ahlakıyla bütünleşmiş ve yeni bir kimlik inşasının temelini oluşturmıştır.

Bu değişim, edebiyat, sanat dünyasında da etkili olmuş, günlük hayata yeni davranışlar katmıştır. İslamiyet öncesi sözlü edebiyat geleneğinde önemli bir yer tutan destanlar, yerini dinî-tasavvufî edebiyat ürünlerine bırakmıştır. Örneğin Ahmed Yesevî’nin hikmetleri bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biri

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Orcid: 0000-0001-6932-9486

olmuştur. Mimari alanda ise cami, medrese ve türbe gibi yapılar, şehir merkezinde yükselmiş, kültürel hayatın İslami kimlikle bütünleşmesini sağlamıştır. Ayrıca günlük hayatta gerçekleştirilen faaliyetler, namaz ve oruç gibi ibadetlerle yeniden biçimlenmiş, toplumun ortak değerler etrafında kaynaşmasına zemin hazırlamıştır.

Oruç ibadetini içinde barındıran ramazan, İslam kültür ve medeniyetinde hem dinî bir ibadet ayı hem de sosyal, kültürel ve edebî hayatı şekillendiren önemli bir gelenektir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte ramazanın toplumsal hayata kattığı değerler, edebiyatın da vazgeçilmez ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Eski Türk Edebiyatında nesip bölümlerinde ramazandan bahseden kasidelere ramazaniyye adı verilmektedir. Ramazâniyye denildiğinde özellikle Sâbit ve Nedim'in, onların ardından Edirneli Kâmî, Koca Ragıp Paşa, Şeyh Galip ve Enderunlu Vâsıf gibi isimlerin ön plana çıktığını ifade eden Şedit Yüksel, bu şiirlerde ramazanın birdenbire gelişi, camilerin dolup meyhanelerin تنها kalışı, boğazına ve keyfine düşkün olanların istediklerini yapamadıkları için ramazan ayında huzursuz oluşu gibi temaların mizahi bir biçimde ele alındığını vurgular (1977, s. 35,36). Ramazan ayının mizahi yönüne dikkat çekenlerden biri de H. Ömer Özden'dir. Özden (2006, s. 83), ramazanın Türk kültürüne özgü yanlarından birinin de ibadet ayı olmasının yanı sıra aynı zamanda Türk mizah ve eğlence oyunlarının yoğunlukla uygulandığı bir ay olduğunu belirtir.

Tanzimat'tan itibaren Batılılaşma süreciyle birlikte modernleşen Türk edebiyatında da ramazan geleneği gerek roman ve hikâyelerde gerekse hatıra, makale ve deneme türlerinde güçlü bir şekilde işlenmiştir. Bu edebî eserlerde ramazan, bir yandan ibadetin huzurunu, toplumsal dayanışmayı ve manevî coşkuyu temsil ederken, diğer yandan da dönemin sosyal yapısını, gündelik hayat

pratiklerini ve modernleşme ile gelen değişimleri yansıtan bir ayna işlevi görmüştür.

Ahmet Rasim'in İstanbul'un ramazan gecelerini ve iftar-sahur kültürünü tasvir eden yazılarından, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ramazan eğlencelerini ironik bir üslupla işlediği romanlarına kadar uzanan geniş bir edebî yelpaze, bu geleneğin edebî temsil gücünü ortaya koyar. Ahmet Rasim'in *Ramazan Sohbetleri* ve *Şehir Mektupları* adlı eserleri, dönemin İstanbul'unda ramazanın gündelik hayata nasıl sirayet ettiğini ayrıntılı biçimde yansıtmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında ise ramazan eğlenceleri, meddah ve ortaoyunu geleneği ironik bir bakış açısıyla ele alınır. Özellikle Servet-i Fünun ve II. Meşrutiyet dönemi yazarlarının eserlerinde ramazan; mahya, teravih, mukabele ve iftar sofralarıyla birlikte toplumsal dayanışmanın sembolü olarak işlenmiştir. Yahya Kemal Beyatlı "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirinde olduğu gibi düz yazılarında da gözlemci yanını ön plana çıkarır. Örneğin, "Saatler ve Manzaralar" isimli yazısında Eyüb Sultan Camii'nde teravih namazı kılanların portresini çizerek cami cemaatinin ramazan coşkusu okurlarına hissettirir (1995, s. 168).

Ramazan ayının manevi havasından yanında iftar sofralarının hazırlığındaki telaşa dikkat çeken Halit Fahri Ozansoy da Yahya Kemal gibi gözlemci yanını ön plana çıkararak çocukluğundan beri İstanbul'da iftar sofralarının mutlaka Hasanpaşa fırınının çörekleri ve pideyle süslendiğine, insanların bu ikisini iftar sofralarına götürmek için verdikleri mücadelelere dikkat çeker (1968, s. 13, 14).

Ayrıca Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf ve Refik Halit Karay gibi yazarların metinlerinde ramazan ayının bireysel ve toplumsal yönleri işlenmiştir.

Sanatçıların inancına dair değerlendirmelerini ramazan ayındaki yazılarına göre şekillendiren araştırmacılar da vardır.

Örneğin Âdem Çevik (2006, s. 7), ramazan ayını, Namık Kemal'in, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Yahya Kemal Beyatlı'nın on bir ay ayrı kaldıkları halk kültürüne az da olsa yaklaştıkları ay olarak görür. Benzer bir düşünce Sezai Karakoç tarafından Yahya Kemal için de dile getirilmiştir. Görünen Yahya Kemal'in arkasında görünmeyen bir Yahya Kemal'in varlığından bahseden Karakoç, bir ramazan akşamında, Karagümrük'te ya da Kocamustafapaşa'da oruçsuz ve iftarsız kalmanın üzüntü ve azabını ve utancını dile getiren Yahya Kemal'in asıl Yahya Kemal olduğunu vurgular (2014, s. 62, 63).

Abdullah Uçman, ramazana özgü iftar ziyafetleri, dış kiralari, teravih için her gece ayrı camiye gitme, teravih sonrası Direklerarası'ndaki eğlenceler gibi gelenekleri sıralayarak bu gelenekleri eserleriyle günümüze taşıyan Ercüment Ekrem Talu, Semih Mümtaz, Ahmed Esad, Halid Fahri Ozansoy, Cenab Şahabeddin, Süheyl Ünver, Balıkhâne Nâzırı Ali Rıza Bey, Sermet Muhtar Alus gibi isimleri ve eserlerini teşekkür mahiyetinde sıralar ve Osmanlı Dönemi'nde özellikle İstanbul ramazanlarının renkli ve ilgi çekici oluşunun birçok Batılı seyyahı etkilediğini, hatıratlarında bütün ayrıntılarıyla ramazanlardan bahsetme gereği duyduklarını ifade eder (2024, s. 10, 11).

Sezai Karakoç'un Ramazana Dair Görüşleri

Yeni Türk Edebiyatı'nda ramazan geleneğini işleyen önemli isimlerden biri de Sezai Karakoç'tur. Karakoç, ramazanı sadece bir ibadet ayı olarak değil, aynı zamanda İslâm medeniyetinin diriliş ruhunu canlandıran bir zaman dilimi olarak görür. Ona göre ramazan, bireyin iç dünyasında arınma ve yeniden doğuşu, toplum hayatında ise dayanışma, kardeşlik ve adalet bilincini pekiştirir. Bu yönüyle ramazan, Karakoç'un “Diriliş” düşüncesiyle doğrudan örtüşmektedir.

Karakoç, *Diriliş Neslinin Amentüsü* ve çeşitli denemelerinde ramazanın sadece bireysel değil, toplumsal bir bilinç inşası olduğunu

vurgular. Ona göre ramazan, modern dünyanın maddeci ve tüketim odaklı anlayışına karşı manevi bir direniş imkânıdır. İftar sofraları, sadece yemek paylaşımı değil, aynı zamanda toplumun bütün sınıflarını eşitleyen birer dayanışma mekânı olarak anlam kazanır. Bu açıdan Karakoç, ramazanı, İslâm medeniyetinin “insan merkezli” yapısının en canlı şekilde tecrübe edildiği zaman dilimi olarak görür.

Şiirlerinde de ramazana dair bu manevi yoğunluğu görmek mümkündür. Özellikle “Mona Roza” sonrası yazdığı şiirlerinde, oruç ve ramazan, dünyevî arayıştan uhrevî arınmaya geçişin sembolü olarak yer alır. Karakoç, ramazanı “zamanı kutsallaştıran bir ay” olarak tanımlar; bu kutsallık, bireyin Allah ile ilişkisini derinleştirirken aynı zamanda toplumsal barışın ve medeniyet bilincinin yeniden inşasına katkıda bulunur.

Dolayısıyla Sezai Karakoç’un ramazana dair görüşleri, Yeni Türk Edebiyatı’ndaki diğer yazarların toplumsal gözlem odaklı tasvirlerinden farklı olarak, felsefî ve metafizik bir perspektif sunar. Onun düşüncesinde ramazan hem bireysel bir arınma süreci hem de İslâm medeniyetinin dirilişini mümkün kılacak kolektif bir uyanış vesilesi olarak değerlendirilmektedir.

Sezai Karakoç’ta İftar, Sahur ve Ramazan Benzetmeleri

Sezai Karakoç, ramazanı yalnızca ibadetlerin yoğunlaştığı bir ay olarak değil, aynı zamanda insanın varlıkla, toplumla ve Allah’la ilişkisini yeniden kurduğu bir diriliş zamanı olarak görmektedir. Ona göre ramazan, modern dünyanın ruhsuz ve tüketim odaklı yaşam biçimine karşı manevi bir sığınak ve direniş alanıdır. Sanatçının bu bakış açısı, onun yazılarındaki benzetmeleri metafor olarak nitelendirmeyi zorlaştırır. Çünkü o, yazılarında edebî bir kaygı taşımadığı için, örtük anlatım yerine daha açık ve etkili bir anlatımı tercih etmektedir.

“Oruç Dünyasında” adlı yazısında oruç ayının gelişini, uzaktaki bir yakınımızın geri dönüşüne benzetir (1998, s. 289).

Yapılan hazırlıklar, iftar sofraları, sahur bereketi gelen konuk kıymetli olduğu içindir.

Ona göre iftar sofrasındaki her bir unsur ayrı bir anlam taşımaktadır. Örneğin orucun açıldığı zeytin tanesi ahiretin haleli dünyasına götüren bir araçtır. Hurmanın tadı, minarelerle ve kubbelerle ahenkli gibidir. İftarla sahur arasındaki uyku Kevser havuzunda yıkanmış gibidir. Sahur sofrası da bir ay tepsisi gibi gelen gök sofrasına benzetilmiştir (1998, s. 290).

Sanatçı, nar tanelerini de oruç ayında yakuttan damlalara benzetir, asmalardaki salkımları da dünyamıza cennetten iniyormuş gibi görür (1998, s. 290).

Oruç. İskender-i Zülkarneyn ile Hızır'ın yolculuğunu hatırlatıyor bize. Akşam olduğunda Ab-ı Hayat bulunmuştur; insanı ebedilikten pay sahibi eden o gizli su, o değerli maden avucumuzdadır.

Karakoç, kimi zaman da “oruç mimarı” olarak gördüğü ramazan ayını konuğa benzetir. Karakoç’a göre o mimar, gelir gelmez hem bedenleri hem de ruhları iyileştirmek için çalışan bir mimar gibidir. Sahur sonrası çay saatlerinde anlattıklarıyla çocukları, gençleri peygamberler tarihinde gezdiren, dinleyenler kendinden geçiren “oruç mimarı” bir anda sessizce gider (1988, s. 116-118).

Karakoç, kimi zaman da orucu ilgisiz gibi görünen kavramlara benzetir. Bu kavramlardan biri de “aktüalite”dir. Ona göre ramazanın gidişi gerçek aktüalitedir (2011, s. 151):

Bir ilkbahar gibi gelip ruhları donatan ramazan, şimdi güneşlerin doğup batışındaki sırra uyarak yavaş yavaş kopuyor bizden. Kalıbın alçıdan kopması gibi. Ama gönüllerimizde, kafamızda, içimizde ve yüzümüzde derin izlerini bırakarak...

Bütün mahyalar: “Elveda” diyor.

Karakoç, İslam öncesi dönem peygamberlerine sıkça atıfta bulunmaktadır. İtalyan Yüksek Rönesans sanatçısı Leonardo da Vinci tarafından yapılmış olan “Son Akşam Yemeği” adlı duvar resmine atıf yaparcasına iftar sofrasını Hz. İsa’nın gök sofrası olarak nitelendirir (2010, s. 104). Metinde aynı zamanda Hz. Meryem’in her iftar saatinde mihrabın yanında yemek bulmasına da gönderme yapılmaktadır.

Karakoç’a göre oruç diriliştir. Hiçbir şey oruç ayındaki kadar anlamlı değildir (2012, s. 84):

“Sıcak bir yaz gününden sonra iftarda içtiğimiz ilk bir bardak suyu, hiçbir gün farkına bile varmadan içtiğimiz bir bardak suyla değiştirir misiniz? İftar yemeği, dış ölçülerle, her günkü akşam yemeğimizden farklı olmadığı halde, neden o hiç unutulmaz, öbürleriye hiç hatırlanmaz? Sabah kahvaltılarında her gün yediğimiz zeytinle, oruç açan zeytin taneleri arasındaki diriliş ve dirilik farkını açıklamak bile fazla.”

Karakoç’un ramazanla ilgili olarak farklı yerlerde yayımlanmış yazılarını ve ilk defa bu kitapta yer alan “Orucun Aynasında Hayat” adlı yazısının bir araya getirildiği *Samanyolunda Ziyafet Ramazan Yazıları* adlı eserinde ramazana dair zengin benzetme unsurları içermektedir. “Betonları Kıran Ağaç” başlıklı yazısında ramazanı, bir evin yılda bir kez temizlenip bakımdan geçirilmesi, onarılıp badana ettirilmesi gibi insan ruhunun ve vücudunun dezenfekte edilmesine benzetir (Karakoç, 2004, s. 7)

“Samanyolunda Ziyafet” adlı yazısı doğrudan bir benzetme cümlesiyle başlar (Karakoç, 2004, s. 9):

“Bir kuşluk gibi, ağaçların arasından, kuş seslerinin marul içi tazeliğindeki bebeksi sevinçlerinin içinden GÜNEŞ NEŞESİ’nin yürüyerek insanları kuşatışı gibi gelen Oruçtur.

Yüzünde nur, elinde Kur'an, dudaklarında salavat, yüreğinde Yaratan sevgisi ve korkusu, hayalinde ideal İslam yurdu, kafasında gerçekçi gurursuz akıl, ruhunda ve vücudunda namaz, mü'min ve müslüman aydır bu gelen; Oruç ayı."

Yazısında orucun manevî iklimini ramazanın her bir gününe bir anlam yükleyerek sıralayan Karakoç, yazıyı başlığa adını veren "Samanyolunda Ziyafet" benzetmesiyle bitirir (Karakoç, 2004, s. 10, 11): *"Oruç, insanın katıldığı, her yıl bir ay katıldığı bir ruh şölenidir. Üstün insanların davetlisi olduğu bir tabiatüstü ziyafet, bir gök sofrasıdır. Yani, Samanyolunda Ziyafet"*

Karakoç'a göre ramazan ayında oruçlu insanlar günlük hayatlarında artık eskisi gibi değildir. Sırtlarında benek benek öteki dünya çizgileri belirmeye başlar. Diğer insanlarla artık eskisi gibi ilişkileri kaba değildir. Karakoç, oruçluyla diğer arasına bir çiçek girdiğini, bu çiçeğin de ramazan olduğunu ifade eder (Karakoç, 2004, s. 16).

Karakoç, ramazan ayının önemli unsurlarından biri olan Kadir Gecesi'ni de altın geceye benzetir ve ona seslenir (2004, s. 25):

"Ey kutlu gece, sen ne zenginsin ki, her yıl tapınmaların en safını çil çil altınlar halinde kasanda taşırsın... Akşam devraldığın eski, yaşlı, çirkin, yıpranmış ve yılmış dünyayı, sabahın ilk akıncılarına, yeni, taze, değişmiş, neşeden çınlayan ve güzelliğinin ötesinde bir güzellik bırakmayan bir genç dünya olarak teslim edersin."

Sen öyle bir altın gecesen ki, saçtığın altın ışıklarla, önüne ve arkana dizilen öbür geceleri de radyum ışıkları gibi yüreklerinden geçerek altına çevirirsin, inananlar için ..."

Yazıda Karakoç'un sadece Kadir Gecesi'ni benzetmediği, dünya ile ilgili de benzetmeler yaptığı görülmektedir. Dünyaya dair yapılan benzetmeler de yine Kadir Gecesi eksenlidir. Dünya, Kadir

Gecesinden önce eski, yaşlı, çirkin, yıpranmış ve yılmış bir hüviyete sahipken Kadir Gecesinden sonra yeni, taze, değişmiş, neşeden çınlayan ve güzelliğinin ötesinde bir güzellik bırakmayan bir genç dünya olarak tasvir edilmiştir.

Şiirlerinde de ramazana dair metaforlar dikkat çeker. *Hızır*la *Kırk Saat*'te ramazanın uhrevî yönünü vurgulayan dizelerinde, oruç “kalbin susması”, iftar ise “Allah’a açılan kapının aralanması” olarak yorumlanır. Karakoç’a göre ramazan, bireyin iç dünyasında bir “yeniden doğuş”u mümkün kılar. Ona göre ramazan, insanın kendi özünü yeniden keşfettiği bir diriliş laboratuvarıdır.

Sonuç

Sezai Karakoç’un düşünce yazılarında ramazan, yalnızca dinî bir ibadet ayı değil; bireysel arınma, toplumsal dayanışma ve medeniyet bilinci etrafında şekillenen çok katmanlı bir tecrübe olarak ele alınmaktadır.

Onun iftar, sahur ve oruçla ilgili benzetmeleri, sıradan bir estetik kaygının ötesinde, okuru hem bireysel ruh terbiyesine hem de toplumsal uyanışa çağırان derin bir anlam taşır.

Karakoç’un “Diriliş” düşüncesiyle bütünleşen bu yaklaşım, ramazanı modern dünyanın ruhsuz ve tüketim merkezli anlayışına karşı bir direnç noktası haline getirmektedir. Bu yönüyle Karakoç’un yazılarında ramazan kültürü, Türk edebiyatındaki diğer örneklerden ayrılarak metafizik bir boyut kazanır.

Karakoç’un eserleri hem edebiyat hem de düşünce dünyamızda ramazan geleneğinin felsefi, dinî ve kültürel değerlerini yeniden inşa eden bir zemin sunmaktadır.

Kaynakça/References

- Beyatlı, Y. (1995). *Aziz İstanbul*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Çevik, Â. (2006). *Edebiyatımızda Ramazan*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Karakoç, S. (1988). *Dirilişin Çevresinde*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1998). *Günlük Yazılar IV Gün Saati*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2004). *Samanyolunda Ziyafet Ramazan yazıları*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2010). *Gündönümü*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Farklar Günlük Yazılar I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012). *Kıyamet Aşısı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014). *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Ozansoy, H. (1968). *Eski İstanbul*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınlar.
- Özden, H. (2006). Türk Ramazan Kültürü. A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(30), s. 83-109.
- Uçman, A. (2024). Eski Ramazanlarımız ve Ramazan Edebiyatı. *Türk Dili*(868), s. 10-17.
- Yüksel, Ş. (1977). Eski Edebiyatımızda Ramazan. *Türkoloji Dergisi*(1), s. 35-39.

BÖLÜM 2

Wittgenstein'in Felsefi Mirası Üzerinden Albert Camus'nün "Yabancı"sına Bir Bakış

DERYA KARAOSMANOĞLU¹

Giriş

Wittgenstein'in felsefeye olan ilgisinin başlangıcı, Russell ile tanışması ve mantık alanında yaptığı çalışmaların ardından *Tractatus Logico-Philosophicus*'u yazmasıyla felsefe dünyasında büyük yankı uyandırmasıyla başlar. *Tractatus*, modern dil felsefesi için mihenk taşı kabul edilir ve Wittgenstein'in anlam, mantık ve dünyanın yapısına dair sorularına verdiği ilk kapsamlı yanıttır.²

Wittgenstein'in felsefi yolculuğu, 20. yüzyıl felsefesi açısından benzersiz bir izlek sunar. Felsefeye olan ilgisi, yalnızca fikirleri ve düşünce akımlarıyla sınırlı kalmayıp yaşam biçimine ve varoluşsal arayışlarına da nüfuz etmiştir. Wittgenstein'in felsefi eserleri, onun yaşamındaki değişim ve dönüşüm süreçlerinin de izlerini taşır. Bu bakımdan, onun felsefi yolculuğu, yalnızca entelektüel bir gelişim değil, aynı zamanda kişisel bir arayış ve çatışmanın yansımasıdır. İlk döneminde yoğun bir mantık ve dil üzerine eğilirken ilerleyen dönemlerde dilin işlevselliğine ve toplumsal bağlamına dair daha geniş bir perspektif geliştirmiştir.³

Wittgenstein'in felsefi kariyeri, başyapıtları olan *Tractatus Logico-Philosophicus* ve *Felsefi Soruşturmalar* ile iki ana döneme ayrılır. *Tractatus*'ta dilin mantıksal yapısını ve sınırlarını analiz ederek felsefi sorunların çoğunun dilin yanlış kullanımından kaynaklandığını öne sürer. Ona göre, dünyanın bir resim gibi temsil edilmesi mümkündür ve bu temsilin sınırları, dilin sınırlarıyla örtüşür. Bu bağlamda, Wittgenstein'in ilk döneminde, dil ve dünya arasındaki mantıksal izomorfizm düşüncesi, felsefenin de sınırlarını belirler.⁴ Ancak bu sınırlayıcı yaklaşım, daha sonra Wittgenstein'in kendisi tarafından eleştirilmiş ve geç dönem felsefesinde daha dinamik bir anlam anlayışı geliştirmesine yol açmıştır.

¹ Öğretim Görevlisi Doktor, Yalova Üniversitesi, Yalova Üniversitesi Türkçe Öğretimi Merkezi, Orcid: 0000-0002-2488- 8548.

² Hadot, Pierre, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*. Çeviren: Murat Erşen, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2015), 24.

³ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 109.

⁴ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Çeviren: Oruç Aruoba, (İstanbul: Metis Yayınları, 1985), 102.

Wittgenstein'in felsefi yolculuğu, modern felsefenin en önemli dönüşüm süreçlerinden birini temsil eder. Dil, dünya ve anlam ilişkisine dair ortaya koyduğu düşünceler, yalnızca analitik felsefeye değil, günümüz felsefi tartışmalarına da yön vermeye devam etmektedir.

Wittgenstein ve Camus, çağdaş felsefe ve edebiyatın önemli figürleri olarak anlamın, insanın varoluşunun ve dilin sınırlarını sorgulayan eserler üretmişlerdir. Wittgenstein, dilin felsefi analizini yaparak anlamın yalnızca dil aracılığıyla ifade edilebileceğini savunmuş, dünyayı ve dilin dünyayı temsil etme biçimini sorgulamıştır.⁵ Camus ise varoluşçuluğun bir başka formunu, özellikle de absürdizm anlayışını geliştirmiş, insanın anlam arayışını ve evrende bir yer edinme çabasını absürt bir bakış açısıyla irdelemiştir. Bu iki düşünür arasında doğrudan bir ilişki olmasa da onların felsefi dünyalarını birbirine yaklaştıran bir nokta, insanın dünyaya dair anlam üretme ve bu anlamı kavrayış biçimlerinin sınırlılığıdır. Camus'nün “Yabancı” adlı eseri, bu sınırlılığı ve insanın dünyaya yabancılaşmasını derinlemesine incelerken Wittgenstein'in dilin ve anlamın sınırlarına dair düşünceleri, eserin karakteri Meursault'un varoluşsal çatışmalarına farklı bir bakış açısı sunar.

Wittgenstein'in erken dönem felsefesinin temel metni olan *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta, dilin dünyayı nasıl temsil ettiği ve anlamın bu temsilin ötesinde nasıl inşa edileceği üzerine yoğunlaşır. Wittgenstein'a göre dilin sınırları, dünyayı kavrayışımızın da sınırlarını belirler.⁶ Dil, dünyayı anlamak için bir araçtır ancak bu aracın sınırlarının ötesinde anlam bulunamaz. Bu yaklaşım, Camus'nün “Yabancı” adlı eserinde yer alan Meursault karakteri ile önemli bir benzerlik gösterir. Meursault, anlamın arayışında olmayan ve dilin normlarını reddeden bir figürdür. Camus'nün Meursault'u, toplumun ve dilin sunduğu anlam sistemlerine yabancılaşmış, sadece fiziksel dünyayı algılayan bir karakterdir. Bu, Wittgenstein'in dilin sınırlılığını vurgulayan felsefesi ile paralellik gösterir. Çünkü Meursault için anlam, dilin ve toplumun sunduğu normların ötesinde değil, yalnızca fiziksel deneyimlerde mevcuttur.

Meursault'un dünyayı algılayış biçimi, Wittgenstein'in dilin ve anlamın sınırlarını ele alışına benzer bir şekilde çok daha doğrudan ve somuttur. Meursault, toplumsal ve duygusal bağlamlardan bağımsız olarak yalnızca çevresindeki fiziksel gerçeklik ile ilgilenir. Bu bağlamda Meursault'un yaşadığı dünyayı yalnızca duyusal veriler ve objektif gerçeklik üzerinden deneyimlemesi, Wittgenstein'in dilin dünyayı sadece belirli bir ölçüde ve şekille temsil edebileceği görüşüyle örtüşmektedir. Wittgenstein'in “dilini ötesinde bir şey söylemek

⁵ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 77.

⁶ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 133.

mümkün değildir” yaklaşımı, Meursault’un bir tür varoluşsal “sessizlik” içinde yaşamasını ve anlam üretme çabasına girmemesini açıklamak için kullanılabilir.⁷

Wittgenstein, dilin dışındaki “sessizlik” durumuna bir anlam atfetmez; bu, anlamın dışında kalan her şeyin ifade edilemeyeceği bir alan olarak kalır. Camus’nün “Yabancı”sında Meursault’un ölüm cezasına çarptırılmasının ardından yaşadığı içsel çözülme ve çevresine yabancılaşma durumu da benzer bir “sessizlik”i içerir. Meursault, ölümüne kadar dünyadaki olayları anlamlandırmaya çalışmaz ve ölümüne yaklaşırken de yalnızca fiziksel dünyanın farkındadır. Bu, Wittgenstein’in “anlam, dilin sınırları içinde kalır” görüşüyle örtüşen bir durumu yansıtır.⁸ Wittgenstein’in dilin ve anlamın sınırlarını aşmanın imkânsız olduğunu söylemesi, Camus’nün romanındaki karakterin varoluşsal sessizliğiyle paralellik gösterir.

Meursault’un varoluşu, yalnızca fiziksel dünyayı kabul etmekle sınırlıdır; dilin ve toplumsal anlamların dışındaki bir hayatı sürdürür. Wittgenstein’in felsefesinde, dilin ötesindeki her şey anlamsızdır ve düşünceler ancak dil aracılığıyla ifade edilebilir.⁹ Bu anlayış, Meursault’un dünyayı deneyimleme biçiminde önemli bir yansıma bulur. Meursault, dilin ve anlamın oluşturduğu toplumsal bağlamdan dışlanmış bir figürdür ve bu yüzden varoluşsal anlam arayışına girmez. Bunun yerine, dünya onun için sadece bir fiziksel alan, eylemler ve doğrudan tecrübeler bütünüdür.

Camus’nün “Yabancı”sı, anlamın insanın varoluşunda bir arayış olmadığını, daha ziyade insanın kendi dünyasına yabancılaşarak varoluşunun absürt olduğunu gösterir. Bu absürtlük, Wittgenstein’in dilin sınırlılıkları ile bağlantılı olarak daha belirgin hâle gelir. Meursault’un dünyayı anlamadan yaşaması, dilin dünyayı anlamlandırma kapasitesinin yetersizliğini bir şekilde sergiler. Wittgenstein’in görüşüne göre, dilin dışındaki her şey hakkında konuşmak imkânsızdır; bu da Meursault’un dünyayı anlamlandırma çabasının imkânsızlığı ile örtüşür.

Camus’nün romanı, insanın dünyaya yabancılaşmasının ve anlam arayışının imkânsızlığının bir yansıması olarak okunabilir. Bu yabancılaşma, Wittgenstein’in felsefesinde de dilin ve anlamın sınırlarının ne kadar katı olduğunu anlamaya yönelik bir çağrıdır. Wittgenstein’in felsefesi, dilin ötesinde anlam üretme çabalarının sonuçsuz kalacağını savunur. Camus’nün “Yabancı”sı ise, bu dilsel ve varoluşsal sınırlılığın insanın yaşamında nasıl tecrübe edilebileceğine dair bir edebi örnek sunar.

⁷ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 47.

⁸ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 51.

⁹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 230.

Wittgenstein ve Camus'nün düşünceleri, dilin ve anlamın sınırlılığına dair benzer temalar etrafında birleştirilebilir. Meursault'un anlamdan yoksun varoluşu, Wittgenstein'in dilin ve düşüncenin sınırlarını çizen felsefesiyle derin bir şekilde örtüşür. Camus'nün “Yabancı”sı, Wittgenstein'in felsefesinin ışığında, insanın anlam arayışının ve dünyayı algılayış biçimlerinin sınırlı olduğunu ve bu sınırlılıkların bireyin varoluşunda nasıl somutlaşabileceğini gösteren önemli bir edebi metin olarak okunabilir.

1. Wittgenstein'in Felsefi Yolculuğu

Ludwig Wittgenstein, 20. yüzyılın en etkili filozoflarından biri olarak, felsefi yolculuğu boyunca dil, anlam ve gerçeklik gibi temel kavramları derinlemesine sorgulamıştır. Felsefeye ilgisi, Cambridge Üniversitesi'nde Bertrand Russell ile tanışmasıyla derinleşmiş, bu tanışıklık Wittgenstein'in felsefi bakış açısını şekillendiren önemli bir dönüm noktası olmuştur.¹⁰ Wittgenstein, özellikle dilin sınırları ve onun dünyayla olan ilişkisi üzerine çalışmalarıyla felsefe tarihinde eşsiz bir yer edinmiştir.

Wittgenstein'in ilk büyük eseri olan *Tractatus Logico-Philosophicus*, dilin mantıksal yapısına ve dünya ile olan ilişkisine dair radikal bir analiz sunar. *Tractatus*, dilin gerçekliği temsil etme biçimini anlamak için bir rehberdir. Wittgenstein, dilin “resmetme” (picture theory) işlevine vurgu yaparak önermelerin dünyayı bir model olarak temsil ettiğini savunur. Ona göre dil, ancak dünyadaki olguları resmedebildiği ölçüde anlamlıdır. Bu dönemde, anlamın sınırlarının dilin sınırlarıyla özdeş olduğunu öne sürerek “Üzerine konuşulamayan hakkında susmalı” ifadesiyle metafiziksel spekülasyonlara kesin bir sınır çizer.¹¹

Tractatus'un yayımlanmasından sonra Wittgenstein, felsefenin tüm temel sorunlarını çözdüğüne inanmış ve felsefeyi bırakarak farklı uğraşlara yönelmiştir. Bir süre öğretmenlik yapan ve manevi bir arayışa giren Wittgenstein, bu dönemde felsefi düşüncelerinden uzaklaşmış gibi görünse de hayatındaki bu duraklama, onun düşünce dünyasında köklü bir dönüşümün habercisi olmuştur. Günlük yaşamın karmaşıklığı, dilin işlevi ve anlamın doğası üzerine yeni sorular doğurmuş, bu da onun geç dönem felsefesine yönelmesini sağlamıştır.

Wittgenstein'in felsefi düşüncesi, 1930'lardan itibaren önemli bir dönüşüm geçirerek *Felsefi Soruşturmalar* adlı eseriyle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde dilin anlamı, kullanımıyla tanımlanmaya başlanmıştır. Wittgenstein, dilin farklı bağlamlarda nasıl işlediğini

¹⁰ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 57.

¹¹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 141.

açıklamak için “dil oyunları” kavramını geliştirmiştir.¹² Ona göre anlam, dilin bir topluluk içinde kullanılmasıyla şekillenir ve bireysel bir fenomen olmaktan çok sosyal bir olgudur. Bu yaklaşım, onun erken dönemindeki kesinlik ve yapı arayışından uzaklaşarak dilin günlük yaşamla iç içe geçmiş çok boyutlu yapısına vurgu yapmasını sağlamıştır.

Geç dönem felsefesi, dilin sınırlarının artık mantık yoluyla değil, pratik bağlamlarla belirlendiğini savunur. Wittgenstein, dilin bir araç olarak işlevini vurgularken anlamın mutlak değil, bağlamsal olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda “anlam, kullanımda yatar” ilkesini ortaya koyarak dilin insan yaşamındaki yerini bir çeşit etkinlik ya da oyun olarak görmüştür.¹³ Bu yaklaşım, sadece dil felsefesini değil; epistemoloji, etik ve estetik gibi pek çok alanı derinden etkilemiştir.

Wittgenstein’in erken ve geç dönem çalışmaları, birbiriyle çelişen iki ayrı düşünce sistemi olarak görülebilir. Ancak bu iki dönem arasındaki ilişki, bir kopuştan ziyade, sürekli bir gelişim ve dönüşüm süreci olarak değerlendirilebilir. *Tractatus*, kesinlik arayışının bir ürünüyken *Felsefi Soruşturmalar*, bu kesinlik arayışının sorgulanması ve dilin karmaşıklığının kabul edilmesi üzerine inşa edilmiştir.¹⁴ Bu epistemolojik değişim, felsefenin dogmatik yaklaşımlarına meydan okuyarak soruların doğasını yeniden düşünmeye davet eder.

Wittgenstein’in felsefi mirası, analitik felsefe, dil bilim ve bilişsel bilim gibi alanlarda derin bir etki yaratmıştır. Erken dönemindeki mantık ve dil üzerine odaklanması, modern bilgisayar biliminin temellerine ilham verirken geç dönem felsefesi, sosyal teoriler ve pratik felsefe için yeni ufuklar açmıştır. Dilin bağlamsal boyutunu ön plana çıkaran yaklaşımı, çağdaş filozofların anlam, iletişim ve bilgi teorilerini yeniden düşünmesine yol açmıştır.¹⁵

Wittgenstein’in felsefi yolculuğu, kesinliğin peşinde başlayan bir arayıştan, belirsizliğin ve karmaşıklığın kabulüne uzanan bir hikâyedir. Onun çalışmaları, sadece dilin sınırlarını değil, insan düşüncesinin sınırlarını da sorgulamış ve bu sorgulama süreci felsefenin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmuştur. Wittgenstein’in mirası, onun felsefeyi bir disiplin olarak değil, bir etkinlik ve yaşam biçimi olarak görme anlayışında yatmaktadır. Felsefi yolculuğu, hâlâ çözüm bekleyen sorular ve keşfedilmeyi bekleyen anlamlarla dolu bir rehberdir.

1.2. Wittgenstein’in Dil Felsefesi ve Anlam Kuramı

¹² Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 100.

¹³ Wittgenstein, Ludwig. *Felsefi Soruşturmalar*. Çeviren: Haluk Barışcan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 93.

¹⁴ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 104.

¹⁵ Demir, Gökhan Yavuz, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*. (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007), 156.

1.2.1.Dil ve Dünya Arasındaki İlişki

Wittgenstein, *Tractatus*'un temel önermesi olarak dünyanın “olaylar bütününden” oluştuğunu ve dilin bu olayları (olguları) betimlediğini ileri sürer.¹⁶ Ona göre, dilin işlevi, dünya ile mantıksal bir izomorfizm (yapısal paralellik) aracılığıyla gerçekliği ifade etmektir.

1.2.2. Resim Kuramı (Picture Theory of Language)

Wittgenstein'a göre, cümleler olayların “mantıksal resimleri”dir ve bir cümlenin anlamı, dünyada bir durumu veya olguyu temsil etme kapasitesinde yatar.¹⁷ Yani dil, dünyayı bir resim gibi temsil eder; bu temsil biçimi, dilin mantıksal yapısıyla olgular arasındaki paralellikten kaynaklanır. *Resim Kuramı*'nda, cümlelerin doğruluk değerlerinin, dünya ile uyum içinde olup olmamalarına bağlı olduğunu açıklar.¹⁸ Bu bakış açısıyla, Wittgenstein'ın anlamı doğruluk koşulları üzerinden ele aldığı yaklaşımı, dil felsefesindeki köklü bir değişimi analiz etmemize yardımcı olur.

1.3. Anlamanın ve Sınırların Doğası

1.3.1.Dil ve Mantığın Sınırları

“Dilin sınırları, dünyanın sınırlarıdır” ifadesi, Wittgenstein'ın en çarpıcı görüşlerinden biridir.¹⁹ Bu iddia, dilin dünya hakkında söyleyebileceğimiz şeyleri sınırlandırdığını ve dilin ötesinde bir dünyanın, ifade edilemeyeceği anlamına gelir. Bu noktada, dilin insan düşüncesini nasıl şekillendirdiği ve ifade edemediğimiz olguların neden dille ele alınamayacağı sorusu ortaya çıkar.

1.3.2.Gösterme (Show) ve Söyleme (Say) Ayrımı

Tractatus'ta Wittgenstein, ifade edilemeyen veya söylenemeyen ancak gösterilebilen olgulara dikkat çeker. Örneğin, mantığın temel ilkeleri veya etik gibi alanlarda dil yetersiz kalır ve yalnızca “gösterilebilir” bir gerçeklik ortaya çıkar.²⁰ Wittgenstein'ın bu ayrımı, dilin gücü ve sınırları üzerine felsefi bir bakış açısı sunar ve anlamanın doğasına dair özgün bir yorum sunar. Bu ayrım, metafizik veya etik gibi alanlarda dilin sınırlarını tanımlar. Wittgenstein'a göre, bu tür konular dil aracılığıyla ifade edilmez, ancak anlaşılabilir. Bu, *Tractatus*'un etik veya

¹⁶ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 15.

¹⁷ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 73.

¹⁸ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 23.

¹⁹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 52.

²⁰ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 147.

metafizik konuların dil ile sınırlandırılması gerektiğini öne süren argümanlarını kapsamlı bir analizle ele almamıza olanak tanır.

1.4. Wittgenstein’in Erken Dönem Felsefesinin Eleştirisi ve Sonuçları

1.4.1. Dil ve Gerçeklik Arasındaki Sert Çizgiler:

Wittgenstein’in *Tractatus*’ta ortaya koyduğu dil ve gerçeklik arasındaki mantıksal paralellik, dilin işlevini sınırlayıcı bir yapıya dönüştürür. Wittgenstein, dilin dünyayı bir “resim” gibi temsil ettiğini ve bu temsilin mantıksal yapının katı kurallarıyla gerçekleştiğini savunur.²¹ Ancak eleştirmenler, dilin yalnızca olguları betimleyen bir araç olarak ele alınmasının, dilin diğer işlevlerini göz ardı ettiğini öne sürer. Söz gelimi; şiir, metafor ya da sembolik anlatım gibi dilden beklenen ifade gücünün, Wittgenstein’in dil anlayışı içinde yeterince açıklanamadığı belirtilir.²²

1.4.2. Dilin İfade Gücünün Sınırlandırılması

Wittgenstein’in dilin sınırlarını belirlemek adına geliştirdiği anlam kuramı, dilin işlevini “olguların resmini çizmek”le sınırlar.²³ Ancak dil, yalnızca betimleyici bir araç değil, aynı zamanda yaratıcı, duyusal ve karmaşık düşünceleri de ifade etme kapasitesine sahiptir. Bu bağlamda, dilin soyut ve sembolik ifade gücünü göz ardı eden Wittgenstein’a, dilin sınırlı bir tanımını sunduğu gerekçesiyle eleştiriler yöneltilir.²⁴ *Tractatus*’un dilin ifade kapasitesini yalnızca mantıksal doğruluklarla sınırlaması, dilin daha geniş bir ifade kapasitesini engelleyen katı bir çerçeve sunar.

1.4.3. Dil ve Etik Üzerine Getirilen Kısıtlamalar

Wittgenstein, etik, estetik ve metafizik gibi alanların ifade edilemez olduğunu çünkü bu konuların dilin sınırları dışında yer aldığını savunur. Bu görüş, etik veya estetik gibi konularda dille ifade edilen yargıların geçersiz olduğu anlamına gelir. Ancak, eleştirmenler, bu yaklaşımın etik ve estetiğin ifade edilebilirliğini haksız yere kısıtladığını ve bu tür konularda konuşmanın anlamını yitirdiğini savunur.²⁵ Dolayısıyla Wittgenstein’ın, dilin sınırlarının ötesinde kalan konuları “dil dışında bırakması”, etik ve estetik değerlerin varlığını tartışmalı hâle getirir.

²¹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 23.

²² Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, 144-145.

²³ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 132.

²⁴ Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, 113.

²⁵ Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, 80.

1.4.4. Gösterme ve Söyleme Ayrımına Yönelik Eleştiriler

Wittgenstein, dilin ifade edemediklerini “gösterdiğini” öne sürerken bu gösterme-söyleme ayrımının kendisi de eleştirilmiştir. *Tractatus*’un yapısal bir çelişki içerdiğini iddia eden bazı filozoflar, Wittgenstein’in ifade edilemez dediği şeyleri aslında bir şekilde ifade etmeye çalıştığını belirtir.²⁶ Örneğin, etik ve metafizik alanlarında dilin yetersiz kaldığını dile getirmesi, bu konuları aslında yine de bir dille ortaya koyma çabası olarak yorumlanabilir. Bu bakımdan dilin sınırları üzerine geliştirdiği tezinin, kendi içinde bir paradoks oluşturduğu eleştirisi yapılır.²⁷

1.4.5. Felsefi Sorunların Dil Sorunu Olarak Ele Alınması

Wittgenstein, felsefi sorunların çoğunu dilin yanlış anlaşılmasından kaynaklanan sorunlar olarak görür. *Tractatus*’ta birçok felsefi problemi çözülmesi gereken bir sorun olarak değil, “çözülemez bir yanılgı” olarak ele alır.²⁸ Ancak bu görüş, felsefenin kapsamını daraltmak anlamına gelir ve eleştirmenler, Wittgenstein’in bu yaklaşımının felsefi düşüncüyü sınırladığını savunur. Felsefenin, metafizik veya ontolojik sorunlar gibi daha derin sorulara cevap arama işlevini yitirdiği belirtilir.²⁹

1.4.6. *Tractatus*’un Katı Mantıksal Yapısına Karşı Çıkış

Wittgenstein’in *Tractatus*’taki dil ve anlam ilişkisine dair geliştirdiği mantıksal yapı oldukça katıdır ve dilin doğasını mantığın kurallarıyla sınırlandırır. Bu, dilin mantıksal olmayan diğer yönlerini (duygusal veya sanatsal ifadeler gibi) dışarıda bırakır. Eleştirmenler, dilin mantığın ötesinde daha geniş bir anlama sahne olduğunu savunarak Wittgenstein’in dilin tüm işlevlerini tam anlamıyla kapsayamadığını iddia eder. Dilin tüm boyutlarının mantıksal yapıya indirgenemeyeceği bu eleştirilerde sıkça vurgulanır.³⁰

1.4.7. Wittgenstein’in Geç Dönem Felsefesi ile Karşılaştırma

Wittgenstein’in geç dönem felsefesi (Felsefi Soruşturmalar), erken dönem felsefesinin bazı sınırlamalarına bir tepki olarak görülür. Wittgenstein, dilin anlamını artık sadece doğruluk koşulları üzerinden değil, sosyal bağlam içinde “dil oyunları” kavramıyla ele alır.³¹ Bu geçiş,

²⁶ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 90.

²⁷ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 95.

²⁸ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 93.

²⁹ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 78.

³⁰ Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, 153.

³¹ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 99.

Wittgenstein'in erken dönemde sınırladığı ifade kapasitesini genişleterek dilin daha işlevsel bir çerçevede ele alınmasını sağlar. Bu değişim, Wittgenstein'in kendisinin bile *Tractatus*'taki katı dil anlayışından kısmen vazgeçtiğini gösterir.

1.4.8. Dil İşlevine Getirilen Sınırlamalar

Wittgenstein'in dilin sınırlarına dair görüşleri, erken dönem felsefesine birçok eleştirinin yönelmesine neden olmuştur. Söz gelimi, dilin işlevini yalnızca olguları temsil etmekle sınırlandırmak, dilin ifade kapasitesini dar bir çerçevede değerlendirdiği gerekçesiyle eleştirilmiştir.³² Bu noktada dilin edebi, estetik ve duygusal ifadeleri de kapsayan yönlerinin dışarıda bırakıldığına dair eleştiriler ve Wittgenstein'in dil anlayışının felsefi sınırlamaları dikkat çekicidir.

1.4.9. Geç Dönem Felsefesiyle Karşılaştırma

Wittgenstein'in geç dönem felsefesi, erken dönem görüşlerinin bazı yönlerine tepki olarak gelişmiş ve dilin sınırlarını daha geniş bir perspektifte ele almıştır. Wittgenstein'in *Felsefi Soruşturmalar* eserinde dil oyunları kuramı ile dile getirdiği yaklaşım üzerinden bir karşılaştırma yapılırsa Wittgenstein'in erken dönemden geç döneme kadar dil felsefesinde geçirdiği dönüşümü ve bu dönüşümün anlam ve ifade üzerine etkisini analiz etmek kolaylaşacaktır.

1.4.10. *Tractatus*'un Felsefi Mirası ve Etkileri

Eleştirilerine rağmen Wittgenstein'in erken dönem dil felsefesi, 20. yüzyıl felsefesinde büyük bir etki yaratmıştır. *Tractatus*, dilin sınırlarına dair geliştirdiği teorik çerçeveye analitik felsefenin temel taşlarından biri kabul edilir. Bu eser, birçok filozof için yeni bir dil anlayışına kapı açmış ve dilin mantıksal çözümlemesine dair önemli bir miras bırakmıştır. Wittgenstein'in erken dönem dil felsefesi, dil ve mantık ilişkisine dair tartışmaları günümüze kadar sürdürmüş, dil felsefesinin temel sorularını yeniden şekillendirmiştir.³³

2. Varoluşçuluk ve Dil Felsefesi Arasında Bir Köprü

2.1. Absürt Kavramı ve Wittgenstein'in Sessizlik Öğretisi

³² Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, 140.

³³ Hadot, Pierre. *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 81.

Albert Camus'nün "Yabancı" adlı eseri, bireyin anlam arayışını ve toplumun dayattığı anlam kalıplarına karşı başkaldırısını konu alırken Wittgenstein'in felsefi mirasında yer alan dilin sınırları ve anlamın doğasına ilişkin tartışmalarıyla ilginç bir diyalog oluşturur. Wittgenstein'in dil ve gerçeklik üzerine geliştirdiği düşünceler, özellikle "Tractatus Logico-Philosophicus" ve "Felsefi Soruşturmalar" ekseninde, Camus'nün eserde işlediği varoluşsal absürt kavramını farklı bir ışık altında değerlendirme fırsatı sunar.

Camus'nün "Yabancı" adlı eseri, bireyin anlam arayışını, toplumsal normlara direnişini ve absürt bir evrende kendi varlığını sorgulayışını ele alır. Romanın merkezindeki Meursault karakteri, alışılmış anlam dünyalarına meydan okuyan bir figür olarak insanın evrensel anlam arayışını yeniden düşünmeye davet eder. Bu bağlamda, Wittgenstein'in "Tractatus Logico-Philosophicus" ve "Felsefi Soruşturmalar" adlı eserlerinde geliştirdiği dil ve gerçeklik üzerine fikirleri, Camus'nün absürt felsefesiyle ilginç bir kesişim noktası oluşturur. Her iki düşünür de dilin sınırlarını ve anlamın doğasını sorgulayarak bireyin dünyadaki yerini felsefi bir tartışmanın odağına yerleştirir.

Camus'nün absürt anlayışı, insanın anlam arayışı ile evrenin sessizliği arasındaki çatışmadan doğar. "Yabancı"da Meursault'nun kayıtsızlığı ve duygusal nötrlüğü, Camus'nün absürt felsefesinin özünü temsil eder. Bu durum, Wittgenstein'in "Tractatus"un sonunda dile getirdiği "Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı" önermesiyle güçlü bir paralellik taşır.³⁴ Wittgenstein'a göre, dilin sınırlarının ötesinde kalan şeyler anlamlandırılmaz ve bu nedenle ifade edilmesi mümkün değildir.³⁵ Meursault'nun yaşamın absürt doğasını sessizce kabullenmesi, Wittgenstein'in etik sessizlik öğretisini yeniden düşünmek için bir fırsat sunar.

2.2. Anlam ve Bağlam: Dil Oyunlarının Reddi

Wittgenstein'in "Felsefi Soruşturmalar"da geliştirdiği dil oyunları kavramı, dilin anlamının bağlam içindeki kullanımına bağlı olduğunu savunur.³⁶ Meursault, toplumsal dil oyunlarını reddederek topluluk normlarıyla anlamlı bir ilişki kurmayı reddeder. Örneğin, sevgilisi Marie'nin evlenme teklifine verdiği tepkisizlik ya da cinayet sonrasında pişmanlık göstermemesi, Meursault'nun toplumun dil oyunlarını reddettiğini gösterir. Wittgenstein'a göre bu bağlamda anlam, dilin sosyal bir araç olarak işlev görmesine bağlıdır. Meursault'nun dil oyunlarından kopuşu, onu anlamsızlık ve iletişimsizlik içinde izole bir bireye dönüştürür.

³⁴ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 173.

³⁵ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 170.

³⁶ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 83.

2.3. Sessizlik ve Absürt: Wittgenstein’in Etik Sessizliği

Wittgenstein, “Tractatus”un sonunda “Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı” diyerek dilin ifade edemediği şeylerin anlam dünyasında var olabileceğini ima eder.³⁷ Camus’nün absürt kavramı, bu sessizlikle derin bir paralellik taşır. Absürt, insanın anlam arayışı ile evrenin sessizliği arasındaki çatışmadan doğar. Meursault’nun mahkemede adaletin temsiline yönelik duyarsızlığı ve ölüm cezasına yaklaşımındaki sakin kabullenışı, absürt karşısındaki sessizliği temsil eder:

“Diğer taraftan dışarıda akşam oluyor, sıcak gitgide azalıyordu. Sokaktan geldiğini işittiğim bazı gürültülerden, akşamın sakinliğini, ılıkliğini seziyordum. Ve hep beraber beklediğimiz şey de yalnız beni ilgilendiriyordu.”³⁸

Wittgenstein’in etik ile ilgili sessizlik vurgusu,³⁹ Meursault’nun absürt bir evrende anlam arayışını bırakıp yaşamı olduğu gibi kabul etmesini anlamlandırmaya yardımcı olabilir:

“Artık hiçbir şey düşündüğüm yoktu. Başkan, bir diyeceğim olup olmadığını sordu. Düşündüm, “Hayır,” dedim. Beni alıp götürdüler.”⁴⁰

2.4. Toplumun Dilsel Dayatmaları ve Anlamın İcat Edilişi

Wittgenstein, dilin sadece bir bireysel ifade aracı değil, aynı zamanda bir toplumsal inşa süreci olduğunu öne sürer. Camus’nün “Yabancı”sında toplumun Meursault üzerinde kurduğu anlam dayatmaları, Wittgenstein’in dilin sosyal yapısına dair analizleriyle örtüşür. Meursault, toplumun etik ve dilsel normlarına uyum sağlamadığı için “yabancı” ilan edilir:

“Başka bir soruya cevap verirken, cenazenin gömüldüğü gün beni çok sakin bularak buna şaşıtım söyledi. Müdür’e bununla ne demek istediği soruldu. Müdür yere bakarak annemi görmek istemediğimi, bir damla bile gözyaşı dökmediğimi, mezarının başında bir an bile durmadan hemen gittiğimi söyledi. Onu şaşırtan bir şey daha olmuş, cenazedeki görevlilerden biri, ona annemin yaşım bilmediğimi söylemişti. Bir süre sessizlik oldu, sonra Başkan, memur sanıktan mı bahsediyordu, diye sordu. Müdür soruyu iyice anlayamadığı için Başkan ona, “Kanun böyle,” dedi. Sonra da Savcı’ya döndü, tanığa bir şey sormak isteyip istemediğini öğrenmek istedi. “Yok efendim yok, bu kadarı yeterli oldu,” dedi. Fakat bunu öyle bir bağırarak söyledi ve bana doğru bakarken gözünde öyle muzaffer bir ifade vardı ki, yıllardan beri ilk defa olarak içimde, aptalca bir ağlama arzusu uyandı, çünkü bütün bu insanların benden ne kadar nefret ettiklerini hissetmiştim.”⁴¹

³⁷ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 91.

³⁸ Camus, Albert, *Yabancı*, (Çeviren: Vedat Günyol, İstanbul: Can Yayınları, 1986), 96.

³⁹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 172.

⁴⁰ Camus, *Yabancı*, 97.

⁴¹ Camus, *Yabancı*, 83.

Özellikle mahkeme sahnesinde, Meursault'nun suçu, cinayetten ziyade toplumsal anlamlara karşı kayıtsızlığıdır. Bu, Wittgenstein'in, anlamın bir topluluk tarafından oluşturulduğu fikriyle doğrudan ilişkilendirilebilir.

2.5. Ölüm ve Anlamın Yokluğu: Wittgenstein'in Nihilistik Yorumu

Wittgenstein, dilin ötesinde kalan şeylere dair suskun kalmayı önerirken dilin sınırlı bir araç olduğuna dikkat çeker.⁴² Ölüm, dilin ifade edemediği bir gerçeklik olarak hem Wittgenstein hem de Camus için anlamın sınırlarında yer alır. “Yabancı”da Meursault, ölüm gerçeğiyle yüzleşirken bu deneyimi dilsel olarak anlamlandırmaya çalışmaz. Bunun yerine, yaşamın anlamsızlığını kabul ederek kendisiyle barışır:

“Fakat herkes bilir ki hayat, yaşanmak zahmetine değmeyen bir şeydir. Aslında otuz ya da yetmiş yaşında ölmenin önemli olmadığını bilmez değilim; çünkü her iki durumda da gayet doğal olarak başka erkeklerle başka kadınlar yine yaşayacaklar ve bu, binlerce yıl devam edecektir. Sözün kısası, bundan daha açık bir şey yoktu. Şimdi ya da yirmi yıl sonra olsun, ölecek olan hep bendim. O anda yapmakta olduğum muhakemede beni bir parça rahatsız eden şey, yirmi yıl daha yaşamak düşüncesinin içimde yarattığı o korkunç hamleydi. Ne var ki bu hamleyi yatıştırmak için de, nihayet o gün gelip çatığında, düşüncelerimin neler olacağını hayal etmekten başka bir şey gelmiyordu elimden. İnsan mademki ölecektir, bunun nasıl ve nerede olacağını önemi yoktur, apaçık bir şeydir bu.”⁴³

Wittgenstein'in “dünya, olanların toplamıdır”⁴⁴ fikri, Meursault'nun ölümü bir olgu olarak kabul etmesiyle çakışır. Ölüm, dilin ötesinde bir gerçeklik olarak hem romanın hem de Wittgenstein'in felsefesinin merkezinde yer alır.

2.6. Dil ve İletişim Eksikliği: Anlamın Çöküşü

Camus'nün “Yabancı”sı, dilin iletişim kurma kapasitesinin çöküşünü gösterirken Wittgenstein'in dilin karmaşıklığına dair analizini bir adım ileri taşır. Meursault, dilin toplumsal anlam yaratma gücüne karşı kayıtsızdır. Bu kayıtsızlık, Wittgenstein'in dilin pratik bir araç olduğu fikrini sorgular.⁴⁵ Toplum, dil yoluyla Meursault'yu anlamlandırmaya çalışsa da bu çaba Meursault'nun bireysel gerçekliğiyle çatışır. Sonuçta, dil, anlam yaratma kapasitesini yitirir ve iletişim, bir yabancılaşıma aracı hâline gelir:

“Zaman zaman herkesin sözünü kesip, “iyi ama, sanık kim? Sanık olmak önemli bir iştir. Benim de söyleyeceklerim var/” diyecek oluyordum. Fakat iyi düşününce söyleyecek bir şeyim olmadığını anlıyordum.”⁴⁶

⁴² Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 173.

⁴³ Camus, *Yabancı*, 103.

⁴⁴ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 15.

⁴⁵ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 131.

⁴⁶ Camus, *Yabancı*, 90.

2.2. Meursault ve Toplum: Dilin Temsil Krizi Meursault'nun Dışlanması

Roman boyunca Meursault, toplumun dilsel anlam dünyasına uyum sağlamakta zorlanır. Wittgenstein, dilin gerçekliği temsil etme işlevini sorgularken dilin toplumsal boyutunu da göz önünde bulundurur. “Tractatus”ta dilin olgular dünyasını resmettiğini savunan Wittgenstein, daha sonraki döneminde, dilin bağlam içinde işlediğini öne sürer.⁴⁷ Meursault'nun dünyası ise dilin bu bağlam içindeki işleyişine direnen bir yapı sunar. Toplumun duygusal tepkilere ve sosyal normlara yüklediği anlamlar, Meursault için birer yabancılaşma unsurudur. Bu durum, Wittgenstein'ın dilin sınırları ve temsil krizi üzerine geliştirdiği fikirlerle örtüşür.

Wittgenstein'ın “Felsefi Soruşturmalar”da geliştirdiği dil oyunları teorisi, dilin sosyal bir yapı olarak nasıl işlediğine odaklanır. Anlam, dilin kullanımından doğar ve bu kullanım, bir topluluğun kurallarına bağlıdır.⁴⁸ “Yabancı”da Meursault, bu kurallar dizisinin dışında kalmayı tercih eder. Özellikle annesinin cenazesinde gösterdiği tepkisizlik ve sevgilisi Marie'ye olan ilgisizliği, Meursault'nun toplumun dil oyunlarına katılmadığını gösterir. Bu reddediş, onu toplumdan dışlanmaya götüren en önemli unsurdur ve Wittgenstein'ın “anlam kullanımda yatar” görüşünü tersinden yorumlamak için bir fırsat sunar.

Meursault'nun yaşadığı yabancılaşma, Wittgenstein'ın dilin toplumsal bir ürün olduğu görüşüyle açıklanabilir. Wittgenstein, bir dilin anlam yaratma kapasitesinin, bir topluluğun o dili nasıl kullandığına bağlı olduğunu savunur.⁴⁹ “Yabancı”da toplum, Meursault'nun davranışlarına ve tepkilerine kendi anlamlarını dayatır. Meursault ise bu anlam dünyasına direnir ve toplumun dili ile kendi gerçekliği arasında bir uçurum oluşur. Bu gerilim, Wittgenstein'ın dil ve anlamın kolektif doğasına dair fikirlerini yeniden değerlendirmek için güçlü bir temel sunar.

Meursault'nun ölümle yüzleşmesi, dilin ifade edemediği bir gerçeklik olarak hem Camus hem de Wittgenstein'ın felsefi mirasında merkezi bir rol oynar. Wittgenstein, dilin ifade edemediği şeyler arasında ölümün de bulunduğunu belirtir. Ölüm, olgusal dünyanın bir parçası olmaktan çok, dilin sınırlarının ötesinde kalan bir gerçekliktir. Camus, bu noktada absürt kavramını öne sürer. Meursault, ölümün kaçınılmazlığını ve anlamsızlığını kabul ederek

⁴⁷ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 165.

⁴⁸ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 82.

⁴⁹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 135.

özgürlüğüne kavuşur. Wittgenstein'in dilin sınırlarına dair görüşleri, Meursault'nun ölüm karşısındaki tavrını felsefi bir perspektifle anlamlandırmayı mümkün kılar.

Wittgenstein, dilin sınırlarının ötesinde anlamın bulunamayacağını savunurken Camus, bu sınırların ötesindeki anlamsızlıkla yüzleşmenin insanın özgürlüğünü sağlayabileceğini ileri sürer.⁵⁰ “Yabancı”da Meursault, anlam arayışını terk eder ve yaşamın absürt doğasını olduğu gibi kabul eder. Bu kabul, Wittgenstein'in dilin sınırları ve etik sessizlik üzerine düşüncelerine yeni bir yorum kazandırır. Meursault'nun sessizliği, anlamın olmadığı bir dünyada varoluşun kendine has bir anlam kazanabileceğini gösterir.

Albert Camus'nün “Yabancı”sı ile Wittgenstein'in felsefi mirası arasında kurulan bu diyalog, anlamın sınırlarını ve bireyin dünyadaki yerini yeniden düşünmeyi teşvik eder. Wittgenstein, dilin sınırlarını aşan bir dünya tasavvur ederken, Camus, bu sınırların ötesindeki anlamsızlıkla başa çıkma yollarını araştırır. Meursault'nun hikâyesi, Wittgenstein'in dil, anlam ve gerçeklik üzerine geliştirdiği fikirlerin edebi bir yansıması olarak okunabilir. Bu iki düşünürün eserleri, modern bireyin anlam arayışı ve varoluşsal mücadelesine dair derin bir felsefi tartışmayı mümkün kılar.

2.3. Meursault'nun Sessizliği: Dilin Sınırları

Meursault'nun dünyasında, dilin sınırlarının ötesinde bir anlam arayışı belirginleşirken bu durum aynı zamanda dilin işlevselliğini de sorgular. Wittgenstein, “Felsefi Soruşturmalar”da dilin kullanım odaklı yapısını vurgulayarak anlamın bağlama bağlı olduğunu ileri sürer. Ancak Meursault, bu bağlamı reddeder; onun dil ile olan ilişkisi, toplumsal normların ve ritüellerin dışında bir varoluşu ifade eder. Bu, onun sessizliğinde ve kayıtsızlığında somutlaşır. Wittgenstein'in dil oyunları teorisi, Meursault'nun toplumla olan çatışmasını açıklamada önemli bir araç sunar: Meursault, bu oyunlara dâhil olmamayı seçerek hem anlam yaratma sürecinden hem de bu sürecin dayattığı normlardan uzak durur. Böylece, onun sessizliği yalnızca bir tepkisizlik değil, aynı zamanda bir duruş hâline gelir.

Meursault'nun kayıtsızlığı, bireysel varoluşun sessiz bir isyanı olarak okunabilir. Toplumun dil aracılığıyla oluşturduğu anlam kalıplarına meydan okuması, onun bireysel özgürlüğünün bir yansımasıdır. Wittgenstein'in anlamın yalnızca dil aracılığıyla ifade edilebileceğine dair düşüncesi,⁵¹ Meursault'nun bu özgürlük anlayışıyla çelişir gibi görünse de aslında bu iki yaklaşım arasında derin bir bağ bulunur. Meursault, anlamı dilin dışındaki bir

⁵⁰ Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, 91.

⁵¹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 133.

alandan aramayı tercih eder. Wittgenstein'in dile getirilemeyen şeylerin varlığına dair vurgusu, bu anlamda Meursault'nun varoluşuna felsefi bir dayanak sunar. Anlamın dile bağlı olmadan da bir gerçeklik taşıyabileceği fikri, Meursault'nun sessizliğiyle bütünleşir.⁵²

Romanın son bölümlerinde, Meursault'nun ölümü kabullenışı, onun sessizliğinin bir başka boyutunu açığa çıkarır. Ölüm, Camus'nün absürt kavramıyla sıkı bir ilişki içindedir. Bu kavram, insanın anlam arayışının sonuçsuzluğunu ifade eder. Ancak Meursault, bu sonuçsuzluğu kabullenerek varoluşunu yeniden tanımlar. Wittgenstein'in dilin sınırları ötesinde kalan gerçekliğe dair düşünceleri, burada Meursault'nun tavrıyla örtüşür. Ölümün sessizliği, dilin işlevselliğini aşan bir anlam alanı yaratır. Bu alan, toplumsal normların ve dilsel anlamların dışında yer alır ve Meursault'nun bireysel anlam dünyasını şekillendirir. Ölümün sessizliği, onun hem toplumdan hem de dilin dayatmalarından bağımsız bir özgürlük arayışını temsil eder.

Meursault'nun mahkemede sergilediği kayıtsızlık, toplumsal değerlerin ve dilin normatif yapısının bir eleştirisi olarak okunabilir. Mahkeme süreci, toplumun dil oyunlarının bir sahnesidir: Yargıçlar, savcılar ve avukatlar, dil aracılığıyla anlam yaratır ve bu anlam üzerinden bireyi yargılar. Ancak Meursault, bu oyunlara katılmayı reddeder. Onun savunması, alışılmış dilsel normların dışında bir anlatım sunar ve bu, toplum tarafından bir tehdit olarak algılanır:

*“Başkan bir-iki öksürdü ve çok alçak bir sesle, diyeceğim bir şey olup olmadığı sordu. Ayağa kalktım, canım konuşmak istediği için de biraz rastgele bir tarzda, Arap'ı öldürmeyi düşünmemiş olduğumu söyledim. Başkan, bunun bir itiraf olduğunu ama o âna dek benim savunma sistemimi anlamadığını ve avukatımı dinlemeden önce, cinayeti işlememe neden olan sebepleri belirtmemden memnuniyet duyacağını söyledi. Sözcükleri biraz karıştırarak ve gülünç olduğumu da hissederek hızlıca, bu işe güneşin sebep olduğunu söyledim. Salonda gülüşmeler oldu.”*⁵³

Wittgenstein'in dilin anlam yaratmadaki rolüne ilişkin görüşleri, Meursault'nun bu duruşunu anlamlandırmada önemli bir çerçeve sunar. Meursault, dilin yalnızca toplumsal normları pekiştiren bir araç olmadığını, aynı zamanda bireysel varoluşu kısıtlayan bir sistem olduğunu da gösterir.

Toplumun Meursault'yu anlamlandırmaya yönelik çabaları, dilin sınırlarını ve işlevini sorgulatan bir gerilim yaratır. Mahkeme sürecinde Meursault'nun annesine olan ilgisizliği ve cinayetle ilgili savunması, toplumun anlam kalıplarına meydan okuyarak dilin sınırlarını açığa çıkarır:

⁵² Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 149.

⁵³ Camus, *Yabancı*, 94.

“Annemin ölümünden beri olup biten olayları kısaca anlattı. Duygusuzluğumu, annemin yaşını bilmeyişimi, ertesi gün bir kadınla beraber denize girip sinemaya gidişimi, Femanderi seyredişimi ve nihayet Marie’yle eve dönüşümü hatırlattı. O anda hemen anlayamadım, “metresi” diyordu çünkü; oysa Marie benim için sadece Marie’ydi. Sonra Raymond’un hikâyesine geçti. Olaylara bakış açısının çok net olduğunu fark ettim. Söyledikleri akla yatkındı. Mektubu, metresini getirip “düşük ahlaklı” bir adamın kötü muamelelerine maruz bırakmak için, Raymond’la anlaşarak yazmışım. Plajda, Raymond’un düşmanlarını kışkırtmışım. Raymond yaralanmıştı. Ondan tabancasını istemiş, tabancayı kullanmak için tek başıma geri dönmüştüm. Arap’ı da tasarladığım gibi öldürmüştüm.”⁵⁴

Toplum, Meursault’nun duygularını belirli dilsel kodlarla ifade etmesini beklerken onun bu kodları reddetmesi, toplumsal normlara yönelik bir tehdit olarak algılanır. Bu, Wittgenstein’in dilin toplumsal bir yapı olduğu fikrini doğrular. Meursault’nun sessizliği, bu yapının dışında bir anlam arayışı olarak değerlendirilebilir. Dilin toplumsal bir ürün olmasının ötesinde bireyin kendi varoluşunu ifade etme aracı olduğu gerçeği de tartışmaya açılır.⁵⁵

Meursault’nun sessizliği, sadece bir bireysel yabancılaşma değil, aynı zamanda toplumsal anlamın sınırlarına yönelik bir meydan okumadır. Toplumun dil yoluyla şekillendirdiği etik ve duygusal normlar, Meursault’nun varoluşsal kayıtsızlığıyla altüst edilir. Wittgenstein, anlamın yalnızca dilsel bağlamda var olabileceğini ileri sürerken, Meursault’nun varoluşu bu bağlamı reddeder. Onun sessizliği, dilin sınırlarını aşan bir alanın varlığını işaret eder. Bu alan, Wittgenstein’in “dile getirilemeyen şeyler hakkında susmak gerekir” düşüncesiyle de paralellik gösterir.⁵⁶ Meursault, suskunluğuyla bu alanı doldurur ve dilin ötesinde bir anlam arayışını somutlaştırır.

Camus’nün Meursault üzerinden anlattığı bireysel varoluş hikâyesi, aslında toplumun anlam dünyasının dışına itilmiş bir bireyin hikâyesidir. Bu, Wittgenstein’in bireyin dil aracılığıyla dünyayı anlama çabasıyla çelişiyor gibi görünse de aslında bu iki yaklaşım birbirini tamamlar. Wittgenstein, dilin sınırlarının aynı zamanda dünyanın sınırları olduğunu belirtirken⁵⁷ Meursault’nun dünyasında bu sınırlar kırılma noktasına gelir. Toplumsal anlam dünyasından kopan birey, kendi anlamını sessizlikte ve kayıtsızlıkta bulur. Bu, sadece bireysel bir isyan değil, aynı zamanda toplumsal anlamın normatif yapısına yönelik bir sorgulamadır.

Meursault’nun sessizliği ve dilsel tepkisizliği, aynı zamanda toplumsal otoriteye yönelik bir direniş biçimi olarak görülebilir. Toplum, bireyden, ahlaki ve duygusal olarak belirli bir davranış standardı bekler. Bu beklentiler, dil aracılığıyla ifade edilir ve bireyin toplumun bir parçası hâline gelmesini sağlar. Ancak Meursault, annesinin cenazesinde olduğu gibi, bu

⁵⁴ Camus, *Yabancı*, 91.

⁵⁵ Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, 43.

⁵⁶ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 173.

⁵⁷ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 133.

beklentilere uymayı reddeder. Wittgenstein'in dil oyunları kavramı burada yeniden devreye girer: Toplumun anlam yüklediği ritüeller, belirli bir dilsel bağlamda anlam kazanır.⁵⁸ Meursault'nun bu oyunlara katılmaması, onun bu bağlamdan tamamen koptuğunu ve kendi anlam dünyasını yaratmaya çalıştığını gösterir.

Meursault'nun bireysel anlam dünyasını toplumsal anlamdan ayırma çabası, Wittgenstein'in özel dil eleştirisiyle ilginç bir diyalog oluşturur. Wittgenstein, anlamın ancak toplumsal bir bağlamda, ortak bir dil aracılığıyla mümkün olduğunu öne sürerken Meursault'nun toplumsal bağlamdan uzaklaşarak anlam yaratmaya çalışması, bu görüşe meydan okur.⁵⁹ Meursault'nun kayıtsızlığı, toplumsal bağlamın dışında bir anlam arayışını temsil eder. Ancak bu arayış, toplum tarafından anlaşılmaz ve kabul edilemez bulunur. Wittgenstein'in anlamın bağlama dayalı doğasına dair görüşleri, Meursault'nun toplumla olan kopuşunu açıklamak için kullanılabilir. Bu kopuş, yalnızca bir yabancılaşma değil, aynı zamanda anlamın bireysel ve toplumsal kaynaklarına dair bir eleştiridir.

Meursault'nun dünyasında, dilin işlevi yalnızca toplumsal bağlamda değil, aynı zamanda bireysel deneyimlerde de sorgulanır. Wittgenstein, dilin dünyanın bir resmini sunduğunu ancak bu resmin her zaman eksik ve sınırlı olduğunu vurgular.⁶⁰ Meursault'nun bireysel deneyimleri, özellikle mahkeme sürecinde, bu sınırlılığı açığa çıkarır. Onun yaşadığı deneyimler, dil aracılığıyla tam olarak ifade edilemez; dilin sınırları, Meursault'nun anlam dünyasını temsil etmekte yetersiz kalır. Bu durum, Wittgenstein'in dilin ifade kapasitesine dair düşüncelerini doğrular. Dil, yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda anlamı sınırlandıran bir araçtır. Meursault, bu sınırları aşmaya çalışırken, dilin sınırlayıcı doğasını da gözler önüne serer.

Camus'nün absürt felsefesi ile Wittgenstein'in dil ve gerçeklik üzerine düşünceleri, anlamın oluşumu ve sınırlarına dair ortak bir soru etrafında buluşur. Camus, hayatın kendisinde bir anlam olmadığını, anlamın insan tarafından yaratıldığını savunurken Wittgenstein dilin bu anlam yaratma sürecindeki rolüne dikkat çeker. Meursault'nun dünyasında ise bu iki perspektif birleşir. O, anlam yaratma çabasını reddederek hem absürt bir varoluşun hem de dilin sınırlarının bir temsilcisi hâline gelir. Bu reddediş, onun kayıtsızlığında ve sessizliğinde ifadesini bulur. Wittgenstein'in anlamın dile bağlı olduğunu söylemesi, Meursault'nun anlamın

⁵⁸ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 161.

⁵⁹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 232.

⁶⁰ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 121.

dilin ötesinde bulunabileceğine dair bir duruş sergilemesiyle çatışır gibi görünse de, aslında bu iki yaklaşım birbirini tamamlar.⁶¹

Meursault'nun toplumla olan çatışması, yalnızca dilsel bir kopuştan ibaret değildir; aynı zamanda ahlaki bir sorunu da beraberinde getirir. Toplum, bireyin eylemlerine ahlaki bir anlam yükler ve bu anlam, dil aracılığıyla ifade edilir. Ancak Meursault, bu ahlaki anlamlandırmaya katılmayı reddeder. Onun annesinin ölümü ya da cinayet gibi olaylar karşısındaki kayıtsızlığı, ahlaki anlamın bir yanılısına olduğunu gösterir. Wittgenstein, dilin ahlaki ya da metafizik soruları cevaplayamayacağını öne sürerken Meursault bu fikri somut bir örnekle destekler. Onun kayıtsızlığı, ahlaki anlamın toplumun bir dayatması olduğunu açığa çıkarır ve bireyin bu dayatmayı reddederek kendi anlamını yaratabileceğini gösterir:

“Fakat onun bu kadar ısrarı beni hayrete düşürüyordu. Yaptığım herhangi bir şeyden dolayı hiçbir zaman gerçek pişmanlık duymamış olduğumu ona samimi olarak, hatta dostça açıklamaya çalışmak isterdim. Ben her zaman olacak şeyin, bugünün veya yarının, etkisi altında olan bir insandım. Fakat şimdi içinde bulunduğum bu durumda, hiç kimseye bu tarz bir şey söyleyemezdim. Savcı, ruhumdan söz etmeye başladığı için yine dinlemeye çalıştım. Ruhumu mercek altına aldığım ve hiçbir şey bulamadığını söylüyordu, işte böyle sayın jüri üyeleri. Aslında, bende ruhtan da eser yokmuş insanlıktan da, hatta insan kalbini esirgeyen ahlak kurallarının birine bile sahip değilmişim. Hele bu adamda görüldüğü cinsten boş bir kalp, içine toplumun yuvarlanıp girebileceği bir uçurum haline gelirse.” Anneme karşı takındığım tavırdan da, o sırada bahsetti.”⁶²

Meursault'nun varoluşu, toplumun anlam dünyasının dışında bir özgürlük alanı yaratma çabasıdır. Ancak bu özgürlük, toplum tarafından tehdit olarak algılanır. Mahkeme sahnelerinde, Meursault'nun eylemleri kadar bu eylemleri anlamlandırmadaki kayıtsızlığı da yargılanır. Bu, dilin yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir güç aracı olduğunu da ortaya koyar. Wittgenstein, dilin toplumsal bir yapı olduğunu belirtirken Meursault'nun bu yapıya meydan okuması, bireyin dilsel ve toplumsal bağlamın ötesinde bir varoluş arayışını temsil eder. Bu arayış, toplumsal normlarla çatışmaya girer ve Meursault'nun yargılanmasına yol açar.

Toplumun Meursault'yu anlamlandırmaya çalışırken kullandığı dil, aynı zamanda onun özgürlüğünü sınırlayan bir araç hâline gelir. Wittgenstein, dilin sınırlarının aynı zamanda düşüncenin sınırlarını belirlediğini ifade ederken Meursault'nun bu sınırları aşma çabası, onun bireysel özgürlüğünün bir tezahürüdür. Ancak bu çaba, toplum tarafından bastırılır. Meursault'nun sessizliği, bir tepkisizlik ya da zayıflık olarak değil, dilin ve anlamın sınırlarını sorgulayan bir duruş olarak okunmalıdır. Wittgenstein'in dile getirilemeyen şeyler hakkında

⁶¹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 69.

⁶² Camus, *Yabancı*, 92.

susmak gerektiğine dair düşüncesi, Meursault'nun sessizliğinde ve kayıtsızlığında bir yankı bulur.⁶³

Sonuç

Meursault'nun varoluşu, dilin ve anlamın sınırlarına dair bir eleştiri sunarken aynı zamanda bireyin özgürlük arayışını da temsil eder. Camus'nün absürt felsefesi ile Wittgenstein'in dil felsefesi, Meursault'nun sessizliğinde ve kayıtsızlığında bir araya gelir. Meursault, toplumsal normları ve dilin dayatmalarını reddederek bireysel anlam dünyasını yaratmaya çalışır. Bu dünya, toplumun anlam dünyasından tamamen farklıdır ve bu fark, onun toplum tarafından bir tehdit olarak görülmesine yol açar. Ancak bu tehdit, aynı zamanda bireyin özgürlük arayışının ve dilin sınırlarını aşma çabasının bir ifadesidir. Wittgenstein'in düşünceleri, Meursault'nun varoluşunu anlamlandırmak için bir çerçeve sunar ve bu varoluş, dilin ve anlamın insan yaşamındaki rolüne dair yeni bir bakış açısı kazandırır.

Meursault'nun sessizliği ve kayıtsızlığı, Wittgenstein'in dilin sınırlarına dair görüşleriyle birlikte değerlendirildiğinde anlamın ve varoluşun yeniden tanımlanmasını mümkün kılar. Meursault, dilin sınırlarını aşan bir varoluş sergileyerek toplumun anlam kalıplarını sorgular ve bireysel bir özgürlük alanı yaratır. Bu özgürlük, Wittgenstein'in dil ve gerçeklik üzerine geliştirdiği düşüncelerle derin bir bağ kurar. Meursault'nun sessizliği, dilin temsil kapasitesine yönelik bir eleştiriden öte anlamın ve varoluşun farklı yollarla da keşfedilebileceğine dair bir öneri olarak değerlendirilebilir. Camus'nün absürt felsefesi ve Wittgenstein'in dil felsefesi, bu bağlamda birbirini tamamlayan iki perspektif sunar ve Meursault'nun sessiz varoluşu bu iki perspektifin kesişiminde anlam bulur.

Albert Camus'nün “Yabancı”sı, Wittgenstein'in dil ve anlam üzerine düşünceleriyle derin bir şekilde örtüşür. Meursault'nun dünyasında dilin sınırları, toplumsal normların anlamsızlığı ve absürdün sessiz kabulü, Wittgenstein'in dilin sınırları ve etik üzerine sessizlik kavramlarıyla yeni bir bağlamda ele alınabilir. Her iki düşünür de anlamın bireysel ve toplumsal boyutlarını sorgularken dilin hem bir sınırlayıcı hem de özgürleştirici bir araç olduğunu gösterir. Wittgenstein'in felsefi mirası, “Yabancı” romanına, dilin ötesindeki bir dünyayı anlamlandırmak için yeni bir bakış açısı sunar. Bu bağlamda, Camus'nün absürt felsefesi ile Wittgenstein'in dilsel analizleri arasında bir köprü kurularak modern insanın anlam arayışı yeniden düşünülmelidir.

⁶³ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 173.

Wittgenstein ve Camus, felsefe ve edebiyat dünyasında çok farklı alanlarda eserler üretmiş olmalarına rağmen, varoluşsal sorgulamalar ve anlam arayışına dair benzer temalar etrafında bir örtüşüm gösterirler. Wittgenstein'in erken dönem felsefesinde, özellikle *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta ortaya koyduğu düşünceler, dilin sınırları, anlamın doğası ve dünyayı kavrayışımız üzerine yoğunlaşır. Bu noktada Wittgenstein, dilin ifade edebileceği şeylerin sınırlı olduğunu, dilin ötesinde ise anlamın bulunamayacağını savunur. Camus'nün "Yabancı" adlı eserinde, ana karakter Meursault'un dünyayı anlamlandırma çabası, bu Wittgensteinci perspektiften değerlendirildiğinde insanın anlam yaratma mücadelesi ve dilin yetersizliği üzerine derin bir düşünsel bağ kurmak mümkündür.

Camus'nün "Yabancı" adlı romanı, varoluşsal bir sorgulama üzerinden insanın dünyadaki yerini, ölümle yüzleşmesini ve yaşadığı hayatın anlamını ele alır. Meursault, toplumsal normlar ve dilin kurallarına bağlı kalmadan, dünyayı sadece fiziksel olarak algılar ve anlam üretme çabası içerisine girmez. Bu durumu, Wittgenstein'in "dil sınırları, dünyanın sınırlarıdır" sözüyle ilişkilendirerek Meursault'un deneyimlerinin Wittgenstein'in dilin sınırları anlayışına nasıl karşılık geldiği tartışılabilir. Wittgenstein'a göre, dil yalnızca dünyayı bir ölçüde temsil edebilir ve ötesi anlamdan yoksundur. Meursault ise dünyayı bu sınırlı çerçevede, duygusal bağlamdan uzak bir şekilde deneyimler.

Wittgenstein, dilin felsefi problemler yaratmasını engellemenin yolu olarak, dilin ötesindeki dünyayı sorgulamayı reddeder. Onun için "düşünceler" ancak dil aracılığıyla ifade edilebilir; dilin ötesinde bir anlam arayışı anlamsızdır. Camus'nün romanındaki Meursault, dünyayı deneyimlerken dilin gücünü sınırlı bir biçimde kullanır. Onun için dünya, sadece fiziksel bir mekân, eylemler ve karşılaşılan olaylar bütünüdür. Meursault'un duygusuzluğu ve anlamdan yoksunluğu, Wittgenstein'in dilin sınırlarıyla örtüşen bir karakter özelliğidir. Bu noktada Meursault'un felsefi bir bakış açısıyla, Wittgenstein'in felsefi sistemiyle ortak bir noktada bulunduğu söylenebilir: Her ikisi de anlamın, dış dünyadaki eylemler ve algılarla sınırlandığını kabul eder.

Ancak Wittgenstein'in felsefesinde, dilin anlam sınırlılığı bir tür "sessizlik" olarak da kabul edilir; dilin yetmediği yerlerde, "düşüncelerin" sınırları da çizilmiş olur. Bu bağlamda, "Yabancı"nın finali de Wittgenstein'in düşünceleriyle paralel bir anlamda okunabilir. Meursault'un, toplum tarafından suçlu bulunmasının ardından ölüm cezasına çarptırılması, onun dilin ve anlamın ötesine geçme çabasını da içerir. Bu noktada, Meursault'un "sessizlik" içinde, yani toplumsal anlam üretiminden bağımsız olarak hayatını sürdürmesi, Wittgenstein'in dilin ve anlamın sınırlarını aşma fikriyle örtüşür.

Wittgenstein, dilin ötesinde anlam üretmenin mümkün olmadığını savunurken, anlamın yalnızca “dilin ötesindeki” dünyanın derinliklerine inerken değil, aynı zamanda bu dünyanın kabulüyle var olabileceğini söyler. Meursault, anlamın dışında kalan bir dünyada, kabulün ve deneyimin ötesinde bir anlam arayışına girmemektedir. Onun “yabancı” olduğu şey, toplumun dil ve normlara dayalı anlam dünyasıdır; oysa Wittgenstein’a göre, bu dünya, dilin gösterdiği sınırların ötesine geçemez.

Sonuç olarak Wittgenstein’ın felsefî mirası, Camus’nün “Yabancı”sına dair özgün bir okuma fırsatı sunar. Wittgenstein’ın dilin sınırları üzerine kurduğu teori, Camus’nün insanın varoluşsal boşluk içinde anlam arayışı ile güçlü bir şekilde ilişkilidir. Meursault’un dünyayı ve ölümünü kavrayış biçimi, Wittgenstein’ın dil ve anlam anlayışı ile karşılaştırıldığında, derin bir felsefî analize tabi tutulabilir. Her iki düşünür de insanın dünyayı algılayışındaki sınırlılıkları vurgulayarak, varoluşsal anlamın sınırları üzerinde sorgulamalar yaparlar ve bu yönüyle birbirlerinin düşüncelerini tamamlar niteliktedir.

BÖLÜM 3

ROMANDAN TİYATROYA: HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR AFET DOĞAN¹

Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), yazı hayatına Tercüman-ı Hakikat ile başlamış, sonrasında İkdam ve Sabah gazetelerinde muharrir olarak çalışmıştır. Servet-i Fünûn döneminde eser vermesine rağmen topluluğa katılmayan yazar, canlı İstanbul manzaralarını akıcı bir dille anlatmış, mizaha da geniş yer vermiştir. Amacı okuyanlara bilgi vermek ve batıl inançların yanlışlığını anlatmaktır. *“Halka ders verme, halkı eğitme düşüncesiyle edebiyat eserleri veren yazar, okuyucularını yüksek bir felsefeye çekmeye çalıştığını söylemiş ve eserlerini bu doğrultuda oluşturmuştur.”* (Harmancı, 2011, s. 1275) Birçok türde eser vermesine rağmen roman türünde yazdığı eserlerle büyük beğeni kazanmıştır. *Şık, İffet, Mürebbiye, Metres, Tesadüf, Şıpsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani, Efsuncu Baba, Utanmaz Adam, Kokotlar Mektebi* en önemli romanları arasında sayılmaktadır. Romanları sosyal fayda sağlamasının yanı sıra İstanbul sokaklarının romana girmesi bakımından da kıymetlidir. Sosyal hayat tüm canlılığıyla onun romanlarında hayat bulmuş, her kültürel alt yapıdan insana yer verilmiş ve kendi dilleriyle konuşturulmuştur. *“Hüseyin Rahmi, hayatın gülünç, iğnelenmeğe elverişli, iğrenç ve kaba taraflarını romanlaştırmış, İstanbul’un kenar semtleriyle arka ve تنها sokaklarındaki ahşap ev ve konaklarda yaşayan İnsanların hayatını,*

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Artvin Çoruh Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Orcid: 0000-0002-9885-4690

bizim insanımızın komedi ve mizaha düşkünlüğünü de dikkate alarak, etkileyici bir üslûpla anlatmıştır.” (Özbalcı, 1991, s. 214)

Kadınlar Vaizi, Namuslu Açlık Meselesi, Katil Buse, Melek Sanmıştım Şeytanı adlı hikâyeleri de vardır ve yazar yine toplumsal eleştiriyi ana izlek olarak sunmuştur. Romanlarında olduğu hikâyelerinde de Türk toplumunu aydınlatmak, halkın yaşam tarzını değiştirmek gayesini gütmüştür.

Hazan Bülbülü ve Kadın Erkekleşince adlı eserleri ise tiyatro türündedir. Bu türde çok fazla eser vermemiş olmasına rağmen Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserlerinin genelinde halk temaşa sanatının izlerini görmek mümkündür. Düzyazılarında dramatik yapı çok sağlamdır ve zengin diyaloglarla tahkiyeleri tiyatroya yaklaştırmıştır. Bu nedenle eserlerinin bir kısmı piyes haline getirilmiştir. “*Bir kısım yazarlar kendi eserlerini piyes haline getirirler; bir kısım tahkiyeli eserler de başka yazarlarca tiyatrolaştırılır.*” (Töre, 2016, s. 42-43) Çalışmada da yazarın üç romanının başka sanatçılar tarafından kaleme alınan tiyatro versiyonları ile karşılaştırması yapılmıştır.

Şıpsavdi

Romanın Özeti:

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1911’de yayınladığı *Şıpsavdi* romanı (Gürpınar, 2015), Batılılaşmanın, yanlış anlaşılıp uygulandığında ne denli kötü sonuçlara sebep olabileceğini; mizahi ve eleştiri unsurlarıyla, başarılı bir şekilde anlatır. Dil ve anlatım özellikleri, diğer eserleriyle benzerlik göstermekle birlikte biçimsel olarak yazarın en iyi romanlarından biri olduğunu söyleyebiliriz.

Roman 20 bölümden oluşmuştur. Romanın asıl kahramanı, bir buçuk yıl önce Paris’ten dönmüş olan Meftun Bey’dir. 25-30 yaşlarındaki, uzun boylu, zayıf, soluk, asabi davranışlı genç adam, Erenköy’deki köşklerinde oturmaktadır. Babası, daha Meftun on beş

yaşındayken vefat etmiş, çocuğun eğitim ve terbiyesiyle ilgilenme işi amcasına kalmıştır. Eğitim için Paris'e gönderilmiştir; fakat Meftun Bey, hiçbir işte uzmanlaşmamakla birlikte her konuda fikir beyan edecek kadar ukaladır. Yazar araya girip "şarlatan"ın tanımını yaparak bu kelimenin Meftun Bey'in karakterini olduğu gibi yansıttığını yazmıştır. Genç adamın en önemli özellikleri; bilmediği konulardan bilir gibi bahsetmek, Osmanlıca dergi ve kitap okuyanlardan nefret etmek, Türklük özellikleriyle oluşan bir kavramı kabul etmemek, alafrangalığı tahlil etmeden olduğu gibi uygulamaya çalışmaktır. Amcasının vefatı üzerine işler, Meftun'a devredilince alafranga adetlerini tüm köşkte uygulamaya başlar. Kadın Nine Şeküre Hanım, büyük kızı yani Meftun'un annesi Latife Hanım, ayrı evleri olmasına rağmen köşkte yiyip içen Vesile Hanım, kızları Rebia ve Hasene, Meftun'un erkek kardeşi Raci Bey, kız kardeşi Lebibe Hanım ve hatta Arap aşçı Zerafet, hizmetçi Eleni ve uşak Şaban'a yeni adetler öğretilir ama hepsi kurallara uymakta zorluk çekerler. Yemek yeme adetlerinden, görgü kurallarına, makyaj ve kişisel bakımlarına kadar Fransız kitaplar örnek alınır.

Meftun, zengin bir enişte bulmak umuduyla Lebibe'nin terbiyesiyle bizzat ilgilenmektedir. Bir gün hizmetçi Eleni, Lebibe'nin komşu köşkten bir delikanlıyla mektuplaştığını söyler. Kızgınlık bir yana; Meftun, „Lebibe’de sevilecek meziyetlerin var olmasına şaşırır. Mektuplaştığı delikanlının ailesini araştırmaya karar verir ve babası Kasım Efendi'nin çok zengin ve bir o kadar da cimri olduğunu öğrenir. Kasım Efendi'nin, Mahir Bey'den başka, Edibe adında gelinlik bir kızının olduğunu da duyar. Lebibe; Mahir'le, kendisi de Edibe ile evlenirse bütün mirasın kendilerine kalacağını hesaplar. Lebibe'nin işi bozacağı ve batıracağı endişesiyle, Lebibe ile Mahir'in mektuplarını ele geçirip önce kendi okumaya karar verir ve bunun için, Eleni'yi görevlendirir. Mektupları ele geçirip okudukça gizli ilişki hakkında gerekli detayları da öğrenir. Köşke sadece kardeşi için değil, Rebia için de

mektup geldiğini anlar ve onları da önce kendi okur. İşlerin bu şekilde yürümesinden memnundur. Sıra Edibe'yle evlenebilmenin yollarını yapmaya gelmiştir. Eğer müstakbel eş çirkinse, metreslerle idare edebileceğini düşünüp rahatlar. Ailesini Kasım Efendilere görücü olarak gönderir; fakat Latife Hanım nerdeyse kovulduklarını, alafranga köşke kız vermeyecekleri haberini Meftun'a söyler. Teyzesi Vesile, bu durumdan memnundur; çünkü kızı Rebia'yı Meftun'a vermek istemektedir. Rebia'nın gözü ise mektuplaştığı Kâtip Bedri'den başkasını görmez.

Meftun Bey, kardeşi ve kuzeninin ilişkilerinde bile Fransız kitaplarında “kur” bölümlerindeki kurallarla uyum sağlayıp sağlamadığına bakmaktadır. Mektuplar devam ettikçe kızların da işi ilerlettiğini görür. Meftun, mektupta bahsi geçen gizli aşk yuvasını keşfetmek için, gece gizlice onları takip eder ve Zerafet ile Şaban'ın buluşmalarına şahit olur. Bu arada Lebibe, Mahir ve Rebia'nın da karartılarını fark eder. Kızları, Raci de takip ediyordur ve Meftun'la karşılaşır. Raci, kızları fazla serbest bıraktığı için ağabeyini suçlar ve alafrangalığın sadece yeme içme ile ilgili olmadığını söyler. Genç kızlar ve Mahir, âşıkların rahatça buluşabildiği Madam Despino'nun evine girerler. Raci, sinirden yerinde duramaz, Meftun ise onu sakinleştirir. Raci, kızların daha kötü şeyler de yaptığını, bir ebeyle görüştüklerini anlatır; fakat Meftun sükûnetini korur. Âşıklar evden çıkınca, Raci ve Meftun tarafından takip edildiklerini anlarlar. Mahir kaçır, kızlar da soluğu köşkte alır. Ertesi gün Meftun, Raci ile kızları sorguya çeker. Rebia, hamile olduğunu ve Bedri'nin kendisini terk ettiğini ağlayarak itiraf eder. Lebibe ise çok büyük bir namussuzluk yapmadıklarını, ağabeyi Meftun'un verdiği kitaplarda bu tür ilişkilerin normal olduğunu yazıldığını söyler. Meftun serveti kaçırmamak için orta yolu bulmaya çalışan felsefe dolu bir konuşma yapar. Bu maskaralıklara daha fazla dayanamayan Raci, namus meselesinin felsefesi olmayacağını ve sıkıyönetim ilan ettiğini söyler. Artık kadınlardan kimse dışarı çıkamayacaktır. Fakat bu

yöntemin işe yaramadığı ertesi gün Lebibe'nin evde olmamasıyla anlaşılır.

Meftun, ertesi gün soluğu Mösyö Makferlan'ın Şişli'deki evinde alır. Türklerin uyuşuk ve tembel olduğunu savunan, kurnaz, eşinin yanında dahi rahat ilişkilerden kaçınmayan, eşine de müsamaha gösterebilen bir Avrupalıdır, Mösyö Makferlan. Meftun, Madam Makferlan'dan çok hoşlanmaktadır; fakat diğer dostları Mösyö Şehim ile ilişkilerinden şüphelenir. Madam Şehim de Mösyö Makferlan'la gizli bir ilişki yaşamaktadır. Bu ortamda Meftun'un kardeş sorunu Madam ve Mösyö tarafından ciddiye alınmaz; Doğuluların böyle şeylere gereğinden fazla önem verdikleri kanısına varılır. Mösyö, Meftun'a asıl sorunu için çare bulduğunu, Kasım Efendi'nin kızıyla evlenebilmesi için Şark Şimendiferi Piyangosu'nu Meftun'a çıkmış gibi göstererek paraya dayanamayan Kasım Efendi'yi etkileyebileceği planını anlatır. Bu arada eve Raci de gelir. Lebibe'den haber geldiğini, Mahir'le gizlice evlendiklerini söyler. Bu haber kimsenin umurunda değildir, piyango hadisesi bu tatsız durumun önüne geçmiştir.

Piyango haberi şehre yayılınca Kasım Efendi mahcup bir tavırla Meftun'u ziyaret eder ve yapılan kabalık için üzgün olduğunu söyler. Genç adam da fırsatı kaçırmaz ve anında Edibe'yi babasından ister. Beş yüz lira karşılında anlaşmaya varılır, düğünün hemen yapılmasına karar verilir. Düğünde Lebibe ve Mahir de aileye tekrar kabul edilmiş, bu dört taze evli, Kasım Efendi'nin cimriliklerine daha fazla dayanamayıp Meftun'un köşküne dönmüştür. Lakin dünyalığa önem vermeyen, münzevi bir hayat yaşayan Edibe, bu alafranga köşke bir türlü alışamaz. Can yoldaşı Azize Hanım'a ağlayarak içinde bulunduğu durumu anlatır. Dedikoduculuğu meslek edinmiş Azize Hanım da yangına körükle gitmektedir.

Bir gece hane halkı uyurken karnındaki bebekle ne yapacağını düşünen Rebia, inilti gibi bir ses duyar ve aşağı iner. Sesin Zerafet'ten geldiğini fark eder. Odasına girince ne kadar

saklamaya çalışsalar da Zerafet'in çocuk düşürdüğünü anlar. Bu düşüğe neden olduğu söylenen ilaçtan gizlice kendisi için de alır. Çok geçmeden Azize Hanım ve tüm ev halkı odaya gelir. Zerafet ve Eleni bunun bir kanlı basur olduğunu söyler. Azize Hanım inanmadığını söylese de Meftun, Zerafet'i kovmak istemediği için hastalığın gerçek olabileceğini söyleyerek aşçısını korur. Azize Hanım'a göre Meftun'un Zerafet'i korumasındaki tek neden, çocuğun kendinden olmasıdır. Ertesi gün aynı hastalığa yakalanan Rebia'nın da çocuğunun babasının Meftun olduğunu söyler. Edibe kendine bile itiraf etmese de içten içe sevdiği kocasının bunları yapmış olabileceğine inanmak istemez. Evin hanımlarının hastalık olayını unutmalarına müsaade etmeyen Azize, en sonunda dayanamaz ve Nine Şeküre'ye bunun hastalık değil düşük olduğunu söyler. Yaşlı kadın aniden kaskatı kesilir ve son nefesini verir. Bu vefat üzerine en çok konuşan, üzülen ve ağlayan yine Azize Hanım'dır.

Bu olayların üzerinden iki sene geçmiştir ve Meftun'un Neval Şarik, Lebibe'nin de Ali Hüsrev adında birer oğulları olmuştur. Bedri'nin hasretine dayanamayan Rebia, intihara teşebbüs etmiş, Zerafet'in düşüğünü öğrenen Şaban Ağa eşyalarının tümünü bile almadan evden ayrılmıştır. Yerine genç bir delikanlı olan Ali getirilmiş, bu sayede Zerafet acısını çabuk unutmuştur. Kasım Efendi bu süre zarfında hala ölmeyince, Meftun da mirasa konamamıştır. Ekonomik olarak sıkışan Meftun'a; Mahir, babasının parasını kullandırtmaz. Bunun üzerine Meftun, bir plan yaparak eniştesini Beyoğlu'na götürür ve Madam Makferlan'la tanıştırır. Böylece Beyoğlu'na alışıacak olan Mahir bol paraya ihtiyaç duyacak ve babasından çalabilecektir. Mahir, eşine ihanet etmek istemese de Madam'a âşık olmuştur. Durumunu korkarak Meftun'a anlatır. Kardeşini aldatan adama tepki vermek bir tarafa bunu normal görünce, Mahir daha da rahat davranmaya başlar.

Mösyö Makferlan, Meftun'un evinde bir balo yapmayı planlamaktadır. Meftun balo hazırlıklarına büyük önem verir, ev halkına alafranga dansları bile öğretir. Mahir ve Meftun baloya gelen madamlarla o kadar samimidir ki Lebibe ve Edibe dayanamayıp aşağıya iner. Azize Hanım ve Rebia da peşlerine takılır. Lebibe gizlendiği yerden Madam Makferlan'ın ve Meftun'un planlarını duyar. Bu arada balo o kadar rezil bir hale varmıştır ki sarhoş olmayan kimse yoktur. Hatta komşu evlerin çalışanları bile baloya gelmiş, yakaladıkları hanımlara ilişki teklif etmiştir. Ertesi sabah evde büyük kavgalar olur. Kadınlar duruma itiraz edince Meftun suçun kendilerinde olduğunu söyler. Kadınlıklarını bilirlerse erkeğin başka birine gitme gereği hissetmeyeceğini anlatır. Ona göre; kadın, gerektiğinde eğlendirmesini, aldatmasını ve anlayışlı olmasını bilmelidir. Bunun üzerine Meftun, evdeki hanımlara güzellik ve zarafet dersleri verir. Dersler tahmin ettiğinden daha çabuk hayata geçirilir. Azize Hanım bile makyaj yapmaya, süslü giyinmeye başlamıştır. Raci, Meftun yüzünden ailede servetin, rahatın ve hatta namusun kalmadığını söylese de kimse onu dinlemez.

Bu arada Kasım Efendi'nin altı yüz lira kadar parası ve senetleri çalınmıştır. Uşak Ali, kendi köşklerine de her gece hırsızların dadandığını; fakat bir şey almadıklarını, evdeki hanım başına bir hırsızın düştüğünü Raci'ye anlatır. Raci bu duruma çok öfkelenir ve gece Ali ile pusuya yatarlar. Evdeki tüm genç hanımların misafirleri köşke girince Raci ve Ali onlara güzel bir dayak çekmek isterler; fakat Raci'nin ayağını burkmasıyla plan bozulur, gelenler kaçar.

Kasım Efendi, hırsızlığı Mahir ve Meftun'un yaptığına kanaat getirince evlilik hakkı beş yüz lirayı vermesini ve Edibe'yi boşamasını ister. Meftun da düzmece şahitler huzurunda anında karısını boşar. Tüm bu olanlar Raci'ye çok fazla gelmiştir. Meftun'a ya intihar etmesini ya da parayı Kasım Efendi'ye vermesini isterken bir silah sesi duyulur. Mahir, Madam'ı başka bir erkekle gördüğüne

dayanamadığı ve hırsızlığı için vicdan azabı çektiğinden ölümün tek kurtuluş olduğunu anlatan bir mektup bırakarak intihar etmiştir. Mektupta kandırıldığı da yazılıdır. Mektubun okunmasından hemen sonra Meftun sırta kadem basar.

İki sene sonra Meftun, Paris’te olduğunu bildiren bir mektup gönderir. Bencilliğinden pişman olmadığını, oğlunun anne tarafından o mirasın varisi olduğunu, Kasım Efendi vefat eder etmez İstanbul’a geleceğini yazar. Aileden haberdar olduğunu da eklemeyi unutmaz: Rebba tekrar hamile kalmış, bu defaki düşük tecrübesi ölümle sonuçlanmış, iffetsizliğinden dolayı Zerafet kovulmuş, Edibe ve Azize Hanım eve delikanlıları almaya başlayınca Kasım Efendi felç geçirmiştir. Mektup bitince Lebibe ve Raci, yanlarında oynayan Ali Hüsrev ve Neval Şarik’e bakarak derin bir düşünceye dalarlar.

Romandan Piyese Uyarlama: *Şıpsevdî*

Bir dönem Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü de yapan Rahmi Dilligil, bu romanı tiyatroya başarıyla uyarlamıştır. (Dilligil) Romanın ana fikirlerini piyesinde koruyan Dilligil, kurguda romanın akışına pek uymamıştır. Oyun, üç perdeden oluşan bir müzikaldir.

Dil ve anlatım bakımından eserler arasında büyük bir fark söz konusu değildir. İki metinde de kişiler kendi ağız özellikleriyle konuşturulmuştur. Özellikle Şaban’ın, Zerafet’in ve Eleni’nin diyalogları, eserlere mizah ögesi katması bakımından önemlidir. Hüseyin Rahmi’nin diğer eserlerinde olduğu gibi, deyimler ve atasözleri burada da karşımıza çıkar. Romandaki merak unsurları piyeste pek fazla önemsenmemiştir. Örneğin; Kasım Efendi’nin zengin olduğu da, gelinlik bir kızının olduğu da önceden biliniyordur, konu araştırılmaya muhtaç değildir.

Romanda ve tiyatro metninde zaman 1900’lerin başıdır. Tiyatroda kısa bir zaman dilimi aralıksız anlatılmış olmasına rağmen; roman metninde; zamanda atlamalar söz konusudur. Romanda olayların gelişmesinin ve Meftun’un evlenmesinin

ardından iki yıl geçtiğini anlarız. Eserin sonunda yine iki yıl sonra Meftun'un Paris'ten mektup gönderdiğini öğreniriz. Aradaki bu dört yıllık zaman dilimi tiyatrodaki yer almaz.

Mekân, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında sıklıkla yer alan İstanbul'un Aksaray, Şişli, Erenköy ve Beyoğlu semtleridir. Meftun'un köşkü Erenköy'dedir. Ana mekânın bu köşk olduğunu söyleyebiliriz. Mösyö Makferlan'ın Şişli'de bulunan evi de önemlidir. Bunların dışında Aksaray Caddesi, Beyoğlu'ndaki mekânlar, Kasım Efendi'nin evi, Madam Despino'nun evi de yan mekânlardır. Tiyatro versiyonunda en önemli yer yine Erenköy'deki Yeşil köşktür. Mösyö Makferlan'ın, Madam Despino'nun evi piyeste yer almaz. Madamın evi yerine âşıklar bir bostanda buluşur. Mekânların sınırlı olması sahneleme açısından kolaylık sağlamıştır.

Eserlerde kişiler bakımından oldukça büyük farklar söz konusudur. İki eserde de ortak kişiler; Meftun, Raci, Edibe, Mahir, Lebibe, Kasım, Rabia, Vesile, Zerafet, Şaban, Eleni, Zeynel, Hasene'dir. Romanın en renkli kişilerinden olan Azize Hanımın tiyatrodaki bahsi bile geçmemiştir. Edibe'nin Azize Hanım'la konuşmalarının yerini, tiyatronun üçüncü perdesinin ilk sahnesinde, annesiyle olan diyalogları alır. Köşkün ninesi Şeküre Hanım da piyeste yer almaz. Yaşlı kadının düşüncelerini tiyatronun ikinci perdesinin yedinci sahnesinde, Vesile ve Lütfiye Hanım dile getirir. Şaban'ın yerine getirilen Ali, Madam Makferlan, Mösyö ve Madam Şehim, balo gecesi bahçeye giren delikanlılar tiyatrodaki yoktur. Mösyö Makferlan'ın ve Rabia'nın sevgilisi Bedri'nin ise sadece adı vardır. Romandaki gibi diyaloglarıyla konuya dâhil olmamışlardır. Ayrıca romanda Meftun'un annesi Latife Hanım, piyeste Lütfiye; Edibe'nin annesi Nâkiye Hanım, Bahriye adıyla piyeste dâhil olmuştur. Romandaki Rebia, piyeste Rabia adını alır. Tiyatro metnindeki üçüncü perdenin ilk sahnesindeki alacaklılar da romanda yoktur. Bunun dışında Vesile Hanım'ın küçük kızı Hasene, piyeste daha baskın bir şekilde varlığını hissettirir.

İki eser kıyaslandığında kişi sayısı ve isimler dışında karakter özelliklerinde de farklılıklar söz konusudur. Romanda münzevi bir hayat yaşayan, paraya önem vermeyen Edibe, piyesin ilk perdesinin yedinci sahnesinde, yaşadığı hayata isyan etmektedir. Yine romanda ağabeyinin yaptıklarından memnun olmayan Lebibe, piyesin genelinde ağabeyine destek vermektedir. Meftun'un alafrangalığından rahatsız olan Raci, bu yönüyle ortaktır; fakat piyeste silaha düşkünlüğü, elinden bırakmaması, her durumda silahını ateşlemesi piyeste küçük bir fark oluşturmuştur.

Roman ve tiyatro arasındaki şüphesiz en önemli fark olaylardır. Tiyatro metninde can alıcı birçok vaka atlanmıştır. Hüseyin Rahmi'nin eserinde ana olay, romanın üçüncü bölümünde, Meftun'un köşkte yaptığı değişikliklerle başlar, dördüncü bölümde, ev halkının uzun uzun anlatılmasıyla devam eder. Mahir ve Edibe, olaya sonradan, romanın altıncı bölümünde dâhil olur. Piyeste ise oyun, Mahir'in Lebibe'yi beklemesiyle başlar. Bunun dışında romanda yanlış Batılılaşmanın ne felaketlere yol açabileceği Rebia'nın ve Zerafet'in hamile kalıp on altıncı bölümde, çocuklarını düşürmesi ile çok etkili bir şekilde son bulmuşken, piyeste bu detaylar yoktur. Romanın yirminci bölümünde, Meftun'un kadınlara verdiği derslerin hemen tatbik edilip hanımların gece eve erkek misafir alma olayları da piyeste yer almaz. Raci'nin Eleni'yle ilişkisi piyeste daha alenidir.

Avrupa'nın çirkin yüzünü somut bir şekilde göstermesi açısından çok önemli olan Makferlan ve Şehim çifti, piyeste yer almaz. Balo gecesini, piyesin üçüncü perde beşinci sahnesinde, romana göre; daha masum anlatılmış, romanın on dokuzuncu bölümünde, komşu evlerden gelip hanımlara saldıran gençlerden bahsedilmemiştir. Evin ninesi Şeküre Hanım, piyeste yer almadığından romanın on altıncı bölümünde, torunlarının düştüğü duruma üzüldüğü vefat etmesi de yoktur. Meftun'un ve Lebibe'nin oğulları roman vakası içinde doğarlar; fakat piyes, Edibe'nin hamile

olduğu haberiyle sona erer. Diğer en önemli nokta; romanın son yani yirminci bölümünde, Mahir'in intiharıyla Meftun'un ortadan kaybolup Paris'e gitmesidir. Oyunun üçüncü perde son sahnesinde, Mahir, babasının affetmesi için intihar etmiş gibi yapar ve işler yoluna girince bunun bir oyun olduğunu açıklar. Ayrıca aynı sahnede, eşinin hamilelik haberini alan Meftun Paris'e gitmekten vazgeçer.

- Yazar, 1900'lerin başında yazmış olduğu eserde o dönemlerin belki de en büyük toplumsal sorunu olan yanlış Batılılaşmayı irdemiştir. Avrupa'nın sadece yararlı taraflarını alıp, milli değerlerimize bağlı bir şekilde hayatımızı devam ettirememeye problemimiz, aradan yüz yıl geçmiş olmasına rağmen hala çözülememiştir. Bu nedenledir ki oyun 2000'li yıllarda sahnelenmeye devam etmektedir. Hüseyin Rahmi de, Avni Dilligil de Avrupalılaşmayı züppeleşme olarak algılayan kesimlere ciddi uyarılar göndermiş ve bu sorunun toplumda ve ailede büyük felaketlere yol açacağını anlatmıştır.
- Rahmi Dilligil bunu yaparken güncel olaylardan da faydalanmıştır. İktidar partilerine, Merkez Bankası'na ve Avrupa Birliği'ne girmek isteyenlere uyarıcı dokundurmalar vardır.
- Eserlerdeki diğer önemli mesaj; açgözlülüğün, menfaatin ve bu uğurda yapılan oyunların, ailelerin dağılmasına varana kadar kötü sonuçlar doğurabileceğidir. Piyeste bu düşünce daha yumuşatılmış, aile tekrar toplanabilmiştir. Rahmi Dilligil, açgözlülüğü anlatmak için, Tevfik Fikret'in *Han-ı Yağma* şiirine atıfta bulunarak, piyese "*Patlayıncaya, çatlayıncaya kadar tıkının.*" cümlesini ekler. (s. 44)

Ayrıca oyunun sonu romana göre çok farklıdır. Oyun, artık kadınların erkeklere hükmedeceği fikriyle sona erer. Erkekler; hareketlerini düzeltereğine, çapkınlıklarına son vereceklerine, vefalı ve cömert olacaklarına piyeste söz verir. Hüseyin Rahmi'nin birçok kitabında yer alan bu mesajlar, bu defa tiyatro yoluyla geniş kitlelere ulaştırılmıştır.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç

Romanın Özeti:

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1912 yılında yayınladığı *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanı (Gürpınar, 2019), anlatım ve konu bakımından diğer romanlarıyla benzer. Romanda; İstanbul ağzının bütün özellikleri, canlı halk dili, deyimler ve atasözleri; büyük bir ustalık ve gözlemle, anlatılmıştır. Yazar; Dünya'ya 75 yılda bir yaklaşan “Halley Kuyruklu Yıldızı”nın halkta uyandırdığı heyecanları romanın ana fikrine fon olarak kullanmıştır. Bu yıldızın, halk tarafından nasıl beklendiği ve bu bekleyiş esnasında bir evliliğin temellerinin nasıl atıldığını; mizahi ve eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Roman baştan sona ironiktir.

Roman, 12 bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde, mahalleli kadınların kuyruklu yıldız hakkında kulaktan dolma bilgileri paylaştıklarını okuruz. Bedriye Hanım, Emeti Hanım ve kızı Hayriye, Emine Hanım ve kızı Mebrure ile mahallenin bakkalı kuyruklu yıldızın çarpmasıyla kıyametin kopacağını konuşurlar. Genel kanı, dünya düzeninin bozulduğu, gençler açılıp saçıldığı için kuyruklu yıldızın, Allah'ın bir gazabı olduğu yönündedir. “*Badem gibi çekik gözlü, keten gibi beyaz saçlı bu ihtiyar yıldız*” (Gürpınar, 2019, s. 7), yanlış itikatlardan dolayı mahalleliyi oldukça korkutmuştur. Neyse ki Avrupa'da tahsil görmüş, ilim ve fenne meraklı, yirmili yaşlardaki İrfan Galip Bey, kendi evinde vereceği konferansta mahalleliyi aydınlatmayı düşünmektedir.

İrfan Galip Bey; zayıf, uzun boylu, uçuk benizli, kumral bir delikanlıdır. Babası Galip Efendi, dört sene önce vefat etmiştir. Aksaray'daki evlerinde annesi Ferdane Hanım, yengesi, hizmetçileri Emsal, Peruz Dudu ve Anesto ile dadısı, dadısının kızı Rasiha ve uşak Rüstem ile birlikte yaşamaktadır. İrfan Galip Bey, iyi tahsil görmüş, gazetede birkaç makalesi yayınlanmış hırslı bir gençtir. Ülkesinin sadece yazma ve okuma meraklarını küçümsemekle kalmaz, geleneksel Türk kızlarından da nefret eder. Onların bayağı ve cahil olduklarını düşünür. Yazılarında da bu düşüncelerini açıkça dile getirir. Beğendiği bir hanımın da kendisini reddetmesiyle İrfan, kadın düşmanlığını daha da derinleştirir ve kuyruklu yıldız münasebetiyle kadınlardan intikam almayı planlar.

Genç adamın; fizik, astronomi, felsefe dolu garip konuşması, konferansa gelen kadınları pek tatmin etmez. İrfan Bey, kafa karıştıran bir girizgâhtan sonra, kıyameti tasvir eden korkunç rüyasını anlatmaya başlayınca; konferansa katılan kadınlar ürperir ve kaçınılmaz sona yaklaştıklarını çaresizce kabul ederler. Konferansta İrfan Bey, rüyasının yarısını anlatmasına rağmen, bu bile mahallenin delice bir korkuya kapılmalarına neden olmuştur. Kalan hikâye bir hafta sonra anlatılacaktır.

Genç adam, birkaç gün sonra kalemde oturmaktayken siyah çarşafı, yüzü peçeli bir kadın, kendisine bir mektup bırakır. İmzasız mektupta, tahsil görmüş ve bilgili olduğu anlaşılan; fakat geleneklere bağlı yaşamaya mecbur, özgür ruhlu bir kızın hezeyanları yer almaktadır. Ayrıca İrfan Bey'den kuyruklu yıldız hakkında malumat da istemektedir. İrfan Bey, mektubun yazılma maksadı hakkında epeyce kafa yorar. Sonunda da bu kadın düşmanı genç adam, mektubun yazarına âşık olduğu hissine kapılır. Hemen cevap yazar. Kuyruklu yıldız ile ilgili fikirlerinin yanı sıra duygularını da, onun ne kadar güzel olduğuna inandığını da büyük bir içtenlikle yazar. Birkaç gün sonra işyerine gelen aynı çarşafı hanıma mektubunu verir.

Konferans günü gelince İrfan Bey, salona bir masa ve üstüne düştüğü zaman çok ses çıkaracak birtakım eşyalar koydurarak bir oyun hazırlar. Hanımlar konferans dinlemek için salona doluşunca genç adam, rüyasına kaldığı yerden devam eder. Yangınlar, okyanusların taşmaları, insanların birbirlerine sarılarak ölümü beklemelerinin de yer aldığı ayrıntılı, adeta bir felaket senaryosunu andıran rüyasını sonlandırınca; adamlarına talimat verdiği gibi, masa, üzerindeki eşyalarla düşürülür, fişekler patlar. Korkuyla titreyen mahalleli kadınların çoğu bayılmıştır. İrfan Bey de oyunun bu kadar korkutucu olacağını düşünemediğinden, yaptıklarından pişman olur.

Ertesi gün, gizemli hayranından yine bir mektup gelir; fakat bu defa mektupta, kadınları korkuttuğu ve kendisine ilan-ı aşk ettiği için genç adamı azarlanmıştır. Kadınların sadece erkeklere eğlence olmak için yaratılmış olmasını ve kendisinin de güzel tasvir edilmesini tenkit eder. Mektubun sahibi, aslında çirkin olduğunu, bu gerçeklikten de sorumlu olmadığını anlatır. Türk hanımları üzerine fazla kafa yorulmadığı, gün boyu evde bir şey yapamadıklarından dem vurur. Ayrıca kadınların bu şekilde yetiştirilmesine ses çıkarmayan bir insanın, bu şekilde yetişen bir kadını ne hakla beğenmediğini de genç adama sorar. İrfan Galip Bey'in yarıda bıraktığı rüyasını, müthiş bir hayal gücü ve kurguyla devam ettirir. Bu satırlar, kadın muhayyilesinin erkek muhayyilesi kadar sınırsız olduğunu anlatması bakımından önemlidir.

Bu mektuplaşma devam ederken İrfan Bey, mektuplaştığı gizemli kızın kim olduğunu merak etmeye başlar. Daha fazla dayanamaz ve bir gün mektubu almaya gelen çarşafli kadını takip etmeye karar verir. Kadının mahcup tavırları, yolda ilerledikçe değişmeye, rahatlamaya ve hatta basitleşmeye başlar. En sonunda kadın, 151 numaralı eve girer. Çok vakit geçmeden çok güzel ve genç başka bir çarşafli kadın, İrfan Galip Bey'in yanına gelir. Genç kadın, aynı kişinin peşinde olduklarını, mektupları yazan kişinin

adının Feriha Davud olduğunu ve kendi kocasını da ayarttığını anlatır. Bu sözleri duyan genç adam yıkılır, kadınlara karşı kini tekrar gün yüzüne çıkar. Fakat mektubu yazan kişinin, anlatılan iffetsiz kadın olduğuna inanası gelmez. İrfan Galip Bey, yine de düşüncesine sadık kalarak, bu kıza evlenme teklifini içeren bir mektup yazar. Kız da evlenme teklifini kabul ettiğini bildirir. Kızın yazdığı adrese annesini görücü gönderen İrfan Bey, görüşmenin neticesini büyük bir sabırsızlıkla bekler. İrfan'ın annesi, kızı çok rahat bulur ve gelin olarak istemez; fakat oğlunun inadıyla baş edemeyeceğini anlayınca düğün yapılmasına karar verilir. Feriha Davud'un tek şartı vardır, o da felaket saati gelene kadar duvağının açılmamasıdır. Genç adam bu şartı kabul eder ve kafasında soru işaretleriyle iç güveyisi gideceği evde nikâhları kıyılır. Zifafın, Halley'in çarpacağı geceye (Çarşamba) rastlaması gelinin isteğidir. Çarşamba günü, halk arasında makbul olmayan bir gündür ve tüm davetliler bu mevzuyu konuşmaktadır.

Nikâh gecesi, gelinin damadın yanına bir türlü gelmemesi “Yenge” olarak tayin edilen Emeti Hanım'ı kızdırır, damadı da üzer; fakat gelin hanımın şartı değişmez. Sonunda gelin el hareketiyle damadın yukarı çıkmasını ister. Damat, gelinin duvağını kaldırıncı onun Feriha Davud'u kötüleyen, o çok güzel kız olduğunu anlar. Kadın, İrfan Bey'e bir oyun oynadığını itiraf eder. Genç adama, kadınların da tahmin edemeyeceği kadar hayal ve muhakeme gücünün olduğunu böylece kanıtlamış olur. Yine de genç adamın kendisini kabul etmesine memnun kaldığını söyler. Bir bakıma, kadınlara sergilediği kötü davranışlarından dolayı, genç adamdan intikam almıştır. İrfan Galip Bey, bu güzellik ve zekâ karşısında çaresizce bu kıza teslim olur. Konuşmaları sırasında yıldızın dünyaya çarpma saati geçmiş ve İstanbul'da gün ağarmıştır.

Romandan Piyese Uyarlama: Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç

Hüseyin Rahmi'nin bu romanı, dramatik yazarlık bölümünden mezun olan ve 2006'dan beri dramaturg olarak görev yapan Yeşim Gökçe tarafından, aslına uygun olarak, aynı adla tiyatroya uyarlanmıştır. (Gökçe) Özellikle mahalleli kadınların diyalogları neredeyse orijinal haliyle bırakılmıştır. Uyarlamadaki şarkı sözleri de Yeşim Gökçe'ye aittir. Tiyatro metnine eklenen şarkılar, içerikle uyumlu olmakla birlikte, sahne geçişlerinde de kolaylık sağlamaktadır. Örneğin açılış şarkısının son bölümü kadın sorunlarını anlatması bakımından önemlidir:

*“Aşk mı kalır çocuk ağlarken
Meşk mi dayanır koca horlarken,
Sevgi emek mi dayanır çamaşır bulaşığa
Saygı bir tek yaraşır canım kaynanama.” (s.2)*

Eser iki perdeden; ilk perde beş, ikinci perde altı sahneden oluşmaktadır.

Roman, tiyatroya uyarlanırken dil ve anlatım unsurlarından hiç bir şey kaybetmemiştir diyebiliriz. Canlı halk dili, ağız özellikleri, deyim ve atasözleri aynı şekilde tiyatroya aktarılmıştır. Birinci sahnede, mahalleli kadınların konuşmaları, canlı halk dilini yansıtmaları açısından örnek gösterilebilir:

“BEDRİYE: Biz, o, sokaktaki kuyrukluları söylemiyoruz canım... Gökteki kuyrukluyu konuşuyoruz.

EMETİ: Siz o gökteki kuyrukludan korkmayınız. Yerdekilerden korkunuz. Bu berikiler daha tehlikeli!

BEDRİYE: Bu yerdekiler hangileri a kuzum?

EMETİ: Hangileri olacak? Örtülerini tepelerine yalancı pırlantadan birer iğne ilştirip çarşaflarının eteklerini birer arşın yerlerde sürükleyerek sokaklarda gezen kuyruklular...

BEDRİYE: İlahi Emeti Hanımcığım! O zavallı hanımların kuyruklu olup da kime çarptığı var?

EMETİ: Nasıl? Onların çarpmasına uğrayan az mı delikanlı hurdahaş oldu?” (s. 5)

Roman ve piyeste zaman, 1910 yılıdır. Olaylar birkaç haftalık zaman dilimine sığdırılmıştır. Mekân bakımından da iki metin, birbirleriyle uyumludur. Ana mekân İstanbul’dur. Eserlerde İrfan Galip Bey’in evi Aksaray’da yer almaktadır. Romanda özellikle İstanbul’un bir mahallesine odaklanılmıştır. Piyeste ise İrfan Galip Bey’in evi ve çalışma odası da mahalle kadar ön plandadır. Romanda nikâh, Feriha’nın evinde kıyılırken, piyeste İrfan Galip Bey’in evinde gerçekleşir. Bu şekilde eser, sahneleme açısından daha kolay hale getirilmiştir. Genç adamın, mektupları getiren hanımı takip ettiği yollar, önünde durdukları 151 numaralı apartman, her iki metinde de ortaktır ve sahnede de yansıtılmıştır.

Eserlerde şahıslar açısından büyük farklılıklar yoktur. Emine, Emeti, Bedriye, Mebrure, Hayriye, Bekir, Ferdane Hanım, yenge, mektup getiren kadın, Feriha, İrfan Galip Bey karakterleri ortaktır. Tiyatroda yer alan Sebahat, Leyla, Sarhoş, Yunan, Roman karakterleri piyese daha fazla farklı kimlik kazandırmıştır. Ana karakterlerden Feriha, her iki metinde de aynı özellikleri taşıırken; İrfan Bey ve annesi piyeste, abartılı davranışlar sergilemektedir. Piyeste, İrfan Bey’in âşık olup bayılması, defalarca intihara kalkışması, aşırı kibirli tavırları romanda yoktur. Annesi Ferdane Hanım’ın gereğinden fazla verdiği tepkiler ve bayılma sahneleri, piyese aksiyon katması açısından dikkat çekicidir. Ayrıca dadı ve uşak Bekir, piyeste daha fazla ön plana çıkmış; İrfan Bey’in Bekir’le konuşmaları, genç adamın karakterini açıklamak için yer almıştır. Feriha’nın mektuplarını da piyeste Bekir okumaktadır.

Tiyatro metni, konu bakımından aslına uygun olarak uyarlanmış olsa da arada küçük farklılıklar söz konusudur. İlk dikkat çeken, İrfan Bey'in konferansının ve mektup metinlerinin piyeste kısa tutulmuş olmasıdır. Diyalogların kısalması, sahneleme açısından kolaylık sağlar. İki eser de, 1910 yılını anlatmasına rağmen, piyesin ilk sahnesine, mahalleli kadınların felaket zamanlarında “Şirince”ye (Maya takviminde belirtilen kıyamet zamanında yıkılmayacağına inanılan yer.) gidebileceklerini söylemesi, yakın zamanda aynı olayların yaşandığını anımsatması açısından dikkat çekicidir. İçerik olarak diğer bir fark, romanın beşinci bölümünün tamamını kapsayan, İrfan Bey'in ilk konferansta anlattığı rüya, tiyatro metninde yer almamaktadır.

Piyenin dördüncü sahnesindeki ikinci konferans rüya ile başlatılır. Feriha'nın sekizinci bölümde mektubunda kurguladığı rüya ise piyeste yoktur. İkinci perdenin ilk sahnesinde İrfan Bey'in dükkânda yediği dayak romanda mevcut değildir. Genç adamın, ikinci perde sahne beşteki intihar teşebbüsleri, bayımları, aşırı tepkileri, romanda yer almayan, tiyatroya merak ve hareket unsuru katan ilavelerdir. Feriha'nın romanın on birinci bölümünde, önceden belirttiği, yıldızın çarpmasından önce duvağının açılmaması şartı, piyesin son sahnesindeki düğün gecesine bırakılmıştır. Gelinin tiyatro metninde son sahnesinde yanlışlıkla açılan duvağı, romanın on ikinci bölümünde, bizzat İrfan Galip Bey tarafından açılmıştır. Ayrıca piyesin sonunda gelin ile damadın yaptıkları tango, romanda yer almaz.

- Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın verdiği; kadın-erkek ilişkilerindeki yanlışlar, kadınların toplumda ezilmesi, yanlış inanışların yol açacağı sorunlar, kadın zekâsının da erkekler kadar güçlü olabileceği gibi mesajlar, piyeste de varlığını korumuştur.
- Hatta piyesteki açılış şarkısı, kadınların tek sporunun ev işleri olduğunu, kayınvalide ve ev sorunlarıyla aşkı

unuttuklarını anlatır. Metinde, insanların komik ve basit olana düşkün olup, gerçek değerleri anlayamaması da eleştirilir.

- “*Aman Ya Rabbi, bu umumi eşitlik ve kardeşlikteki lezzeti sen bize şimdiye kadar niçin tattırmadın? Hakiki zevk ve saadetin ne olduğunu biz şimdi öğrendik... Bunu evvelden tadaydık senin yarattıklarını öldürmek için icat ettiğimiz toplara, tüfeklere bedel, kim bilir ne faydalı şeyler icat etmekle meşgul olurduk.*” (s:82)
cümleleri iki metinde de bulunan en güçlü mesajlardan biridir ve günümüzde de geçerliğini korur.
- Ayrıca piyeste yer alan; “*Beyefendi! Kız kardeşiniz, anneniz akşama kadar evde nasıl vakit geçiriyorlar, hiçbir gün bunu düşünmek sıkıntısına katlandınız mı? Gelişim Kanunu’na karşı kafa yordunuz. Darwinizm’i araştırdınız. Çekim Kanununu, fizikte Carno Prensibini düşündünüz. Fakat size o kadar yakın bulunan annenizi ve kız kardeşinizi, evdeki yaşam tarzlarının sağlıkları üzerindeki etkisini hiç aklınıza getirmediğiniz. Çünkü onlar adet gereği o biçimde ömür geçirmeye mahkûmdur, dediniz.*” (Birinci perde, sahne üç)
cümleleri romandaki ifadelerle benzer eleştirel cümlelerdir.
- Özetlemek gerekirse; kadın sorunlarına, evlenme meselelerine, yanlış itikatların doğurduğu olumsuz sonuçlara uzanan roman metni, aynı çizgideki mesajlarla piyese de aktarılmıştır.
- Eserin 2000’li yıllarda hâlâ sahneleniyor olması; aradan 100 yıla yakın bir zaman geçmesine rağmen, meselelerin çözülemediğinin de bir kanıtıdır. Bu güçlü fikirlerin, tiyatro yoluyla daha çok insana ulaşıp günümüz sorunlarına ışık tutması önemlidir. Romanların tiyatroya aktarılmasındaki asıl amacı da bu şekilde yerine getirilmiştir.

Gulyabani

Romanın Özeti:

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1913'te basılan *Gulyabani* isimli romanı (Gürpınar, 2019); halkın yanlış inanışlarının ve hurafelerinin, İstanbul ağzıyla anlatıldığı önemli bir eseridir. Roman, “Sunuş” ve “Cevap” bölümleri dışında 20 kısımdan oluşmaktadır. *“Hüseyin Rahmi'nin, bu eseri kaleme almadaki amacı, cin, peri, gulyabani ve bu tür bâtil inançların boş olduğunu okurlarına göstermektir. Bazı uyanık geçinen insanların bu tarz hikâyeler uydurarak cahil insanları kandırdığını ve bunların ancak bilimselliğe önem verilerek aşılabileceğini gözler önüne serer.”* (Akşam, 2023, s. 930)

“Muhsine Hanım” adlı birinci bölüm, küçük bir çocuğun ağzından Muhsine Hanım'ın tasviri ile başlar. Çocuğun Aksaray'daki evinde, boza içilen uzun gecelerde, en beklenen kişi odur. Anlattığı hikâyeler, herkesin merakını cezbeder. Muhsine Hanım'ın şüphesiz en önemli hikâyesi “Gulyabani”dir. Üstelik anlatılanlar Muhsine Hanım'ın gençliğinde yaşadığı gerçek olaylardır.

Muhsine Hanım, küçükken anne ve babasını kaybeder, komşularının yardımıyla evlenir; fakat kocası ona hiç de iyi davranmaz. Şiddete daha fazla dayanamayan Muhsine eşinden boşanır. Bu defa da geçim sıkıntısı çeker. Kendi halinde yaşayıp giderken rahmetli annesinin arkadaşı Ayşe Hanım, ona bir hizmetçilik işi bulduğunu söyler. Bu işin tek şartı gördüklerini, duyduklarını kimseye söylememesi, ağzını çok sıkı tutmasıdır. Muhsine, başta bu işe çok razı değildir; fakat Ayşe Hanım onu razı olması için ikna eder.

Hizmetçilik yapacağı eve gitmek için yola çıktıklarında, Muhsine'nin Üsküdar'dan öte diye sandığı konağın, aşırı uzak ve ıssız bir yerde olduğu anlaşılır. Arabacının da yol boyunca konağın cin ve perilerle dolu olduğunu söylemesi; Muhsine'yi iyice telaşlandırır; fakat Ayşe Hanım onu sakinleştirir. Yedi Çobanlar Çiftliği'ne geldiklerinde; misafirleri, Bekir Ağa karşılar. Köşkte ise Çeşmifelek Kalfa ve Arap aşçı Ruşen Abla onlarla ilgilenir. Konakta başka kimsecikler yoktur. Muhsine, arabacının söylediklerinin doğru olup olmadığını evin çalışanlarından öğrenmeye çalışır; çünkü çok tedirgindir. Ayşe Hanım'ın da köşkten habersiz ayrıldığını öğrenince; tedirginliği iyice artar, gitmek ister; fakat gitmesine izin verilmez.

Muhsine korku dolu bir akşam yemeği yer. Ruşen Kadın, evdeki kuralları, gerektiğinde okunacak duaları, üç harfli ler gelince yapılması gerekenleri anlatır ve odalarına çekilirler. Genç kadın, cinlerin gelmesiyle korku dolu bir gece geçirir ve ertesi gün çiftlikten gitmek ister; fakat artık onun da perilere karıştığı ve gidemeyeceği söylenir. Muhsine, Ayşe Hanım'a beddualar edip, kaderine razı olarak evin işlerini yapmaya başlar.

Muhsine'ye evde başka kimse olmadığı söylenmiştir; fakat bir gün orta kata çıkınca bir kadın sesi duyar. Ertesi gün yine aynı sesi işitir; lakin bu defa kadın feryat ediyordur. Aşağıya inip duyduklarını anlatır. Ruşen ve Çeşmifelek, önceleri inkâr etmelerine rağmen, daha sonra sesin sahibinin evin hanımı olduğunu itiraf ederler. Hanımefendinin bir sıkıntısı mı var diye hep birlikte odaya çıkarlar. Hanımefendi, herkesi bir arada görmenin perileri kızdıracağından tedirgin olduğu için kimsenin gelmesini istemez. Hanım, yarı delirmiş durumdadır. Çalışanlar, onu biraz da olsa teskin ettikten sonra odalarına çekilir.

Muhsine, gece odasına çekildiğinde yaşadıklarını düşünürken, içeriye adının aşk perisi Hasan olduğunu söyleyen birisi gelir. Hasan, Muhsine'ye Maniler okur, kendisiyle nikâhlanmasını

ve onu hemen yatağına almasını söyler. Muhsine'nin gönlü bu yakışıklı aşk perisine kayar; fakat bir periyle münasebet kurmak istemez, bu nedenle periye odasından kovar. Ertesi gün, Muhsine, peri kimliğiyle gelenin, evin dışında çalışan işçilerden biri olduğunu öğrenir. Hasan'ın yanına gider ve gece yaşadıklarını anlatır. Hasan da aynı olayları yaşadığını, gece Muhsine'nin kendi odasına peri şeklinde geldiğini, cilveler yaptığını söyler. Muhsine, bu ahlaksız perisinden rahatsız olur ve kendisinin namuslu bir kadın olduğunu anlatır. Genç adam, bunu bildiğini, ona ilk görüşte âşık olduğunu ve evlenmek istediğini söyler. Muhsine bu ani tekliften başta utanır; fakat daha fazla dayanamaz ve Hasan'ın evlenme teklifini kabul eder.

Akşam olunca periler, gizli bahçede ev halkını imtihan yapacaklarını duyurur. Herkes havuz başında toplanır ve sınav başlar. Hanımefendi, anlamsız sorulara mükemmel cevaplar verir. Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen de cevap vermede fena değillerdir; fakat Muhsine sorulara cevap veremez. Neyse ki korkunç bir ceza verilmemiştir. Dağılma borusuyla herkes odasına çekilir.

Muhsine yatmak üzereyken, odasına Hasan'ın geldiğini fark eder. Fakat sonra tamburanın sesiyle başka bir perinin gelmekte olduğunu anlarlar. Hasan, hemen dolaba girip saklanır. Odaya gelen yeni Peri, genç kadına aşkını ilan eder. Muhsine de, kendi adında bir peri olduğunu isterse onunla olabileceğini söyler. Kâtip kıyafetli İstanbullu peri (daha sonra Şevki Bey olduğu anlaşılabacaktır) bunu kabul etmez; Muhsine ile birlikte olmak istediğini ısrar eder. Şayet, teklifi kabul olunmazsa Muhsine'yi hayvana çevireceğini söyler. Muhsine, korkmasına rağmen perinin isteğine boyun eğmez. Bunun üzerine peri, kadına saldırır. Onlar boğuşurken, Hasan dolaptan çıkar ve Muhsine'yi kurtarır. Hasan ile peri kavga ederken, dört peri daha gelir ve Hasan zor duruma düşer. Hasan perilerin geldiği yüklüğün içine çekilir ve dolabın kapısı kapanır.

Sabah olduğuunda, ev ahalisi Muhsine'ye, geceleyin, baykuşun kavak ağacında üç kez öttüğünü söyler. Bu, birinin öldürüldüğünün alametidir. Muhsine, öldürülenin Hasan olduğuna emindir. Çıldırılmış bir şekilde olanları anlatır; fakat kimse inanmaz. Hanımefendi, onu cinlerin çarptığına inanır. Gece olunca, evdekiler Muhsine'yi yalnız bırakmak istemezler. Periler her zamanki gibi maniler okur, ev gümbür gümbür sallanır. Sonunda minare boyuyla, uzun sakalıyla, kocaman sarığıyla Gulyabani görünür. Tüm kadınlar korkuyla titrerken, Muhsine, nişanlısını aldığı için Gulyabani'ye beddualar ve küfürler yağdırır. Bu sırada, silah sesi duyulur ve Gulyabani acılı bir ses çıkarır. Diğer periler de etrafları sarıldığı için zor durumdadır. Hasan'ın gayretleriyle Gulyabani'nin cübbesi düşünce, iki tahta bacak görünür. "Cinlerin Padişahı"nın aslında çiftlik kâhyası Zekeriya Efendi olduğu anlaşılır. Tüm köy şaşkındır. Sıra diğer cinlerdedir. Kürklerini çıkardıklarında Hint perisinin Şevki Bey, Gamgam'ın Bekir Ağa olduğu ortaya çıkar. Ayrıca Samsam, Yamyam Ağa, Zenne Agâh, Havhav Ağa, Baykuş Ahmet, Ördek Mehmet, Kaz Ali, Hindi Mustafa da teşhir olur. Hasan, yüklüğün anahtarının her cinde bulunduğunu, yaşananların, hanımefendinin Şevki ve Salim adındaki iki yeğeninin oyunu olduğunu anlatır. Hanımefendiyi çıldırtıp, mallarının idamesi için kendilerini vasi tayin etmek istemişlerdir. Fakat her yaz köydeki dayısının yanına gelen İstanbullu Hasan'ın, kendini köylü gibi tanıtip konakta çalışmaya başlamasıyla iş değişir. Hasan bu garip durumu çözmek için planlar yapar. Sonunda da gerçekleri ortaya çıkarır. Suçlular hükümete teslim edilir. Çok vakit geçmeden Hasan ile Muhsine evlenir, Ruşen ve Çeşmifelek de münasip bir kocaya verilirler. Hasan ve Muhsine, hanımefendinin vefatına kadar onun yanında kalır ve işlerini idare eder. Genç çiftle hatırı sayılır bir miras da bırakılır.

Hikâye burada biter. Muhsine, kocasının, bu hikâyedeki Hasan Efendi olduğunu, hala birbirlerine ilk günkü gibi âşık

olduklarını söyler. Küçük dinleyici de duyduklarından pek etkilenir ve gece rüyasında Gamgamları, Samsamları görür.

Romandan Piyese Uyarlama: *Gulyabani*

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı romanı; mizahi anlatımı, dikkat çekici konusu, İstanbul'un o dönemdeki canlı halk dilini ve deyimleri kullanmasıyla o kadar başarılıdır ki, 1976 yılında Ertem Eğilmez tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Filmde anlatılanlar kurgusal olarak romanla pek fazla benzeşmese de oyuncu kadrosunun güçlü olması sebebiyle oldukça başarılıdır. Roman, daha sonra Metin Arslan tarafından aynı adla uyarlanıp sahneye aktarılmış (Arslan), prömiyerini 13 Ocak 2017 tarihinde yaparak seyirciyle buluşmuştur. Eser, prolog bölümüyle başlayan iki perdelik müzikal bir komedidir.

Yazar, romanını kıvrak ve mizahi diliyle, merak unsurlarını çok canlı tutarak kaleme almıştır. Yaşanılanların bir oyun, bir kurgu olduğu, cinlerin ve perilerin gerçekte kimler olduğunu romanın sonunda öğreniriz. Tiyatroda ise, Şevki Bey'in düzenbazlığını, çevirdiği dalavereleri daha ilk sahnede görmemiz mümkündür. Metin Arslan, merak unsurunu öne çıkarmaktan ziyade mesaj kaygısı gütmüştür. Eserin müzikal komedi olması ve manzum kısımlara ağırlık verilmesi de hikâye kısmının baskın olamamasına sebebiyet vermiştir. Her iki eserde de komik diyaloglar, halk söyleyişleri ve deyimleri yer almıştır

Zaman bakımından değerlendirildiğinde roman ve piyes benzerlik gösterir; iki eserde de zaman 1900'lü yıllardır. Başından geçenleri anlatan yaşlı Muhsine, romanın ikinci bölümünde, geriye dönüşlerle 1900'lerin başına gider. Romanın yirminci bölümünde, başlangıç zamanına geri dönülmüş; fakat piyeste geriye dönülen zamanda kalınıp oyun bitirilmiştir.

İki eser karşılaştırıldığında mekân bakımından en önemli fark, Pera'da bulunan "Mucizeler Sirki"dir. Romanda bu yerin bahsi

geçmez. Tiyatroya dâhil edilmesinin nedeninin dekorun, afişlerin, sihirbaz ve hokkabazların aksiyonluğunun dikkat çekici olması, seyirciyi etkileyebileceği düşünülebilir. Ayrıca romanda çocuk anlatıcının oturduğu Aksaray'daki ev, tiyatrodaki yoktur. Ortak mekânlar; Üsküdar ve esrarengiz olayların yaşandığı Yedi Çobanlar Çiftliği'dir.

Romanın tiyatro versiyonunda ilk olarak şahıslarla ilgili farklılıklar göze çarpar. İki metinde de bulunan ortak karakterler; Muhsine, Hasan, Ayşe Hanım, Arabacı, Çeşmifelek Kalfa, Ruşen, Şefika Hanım, Şevki Bey, Samsam, Gamgam, polis ve köylülerdir. Romanda yer alan, Şefika Hanım'ın diğer yeğeni Salim'den tiyatrodaki hiç bahsedilmemiştir. Hikâyenin sonuna doğru peri ve cin kılığına giren Bekir Ağa, Zekeriya Efendi, Bayram, Zenne Ağâh, Zeynel, Baykuş Ahmet, Ördek Mehmet, Kaz Ali, Hindi Mustafa da piyeste yoktur. Tiyatrodaki bu kişilerin yerini Şevki Bey'in sevgilisi Anjelik, heyet doktorları ve Mösyö Fosco almıştır. Kitaba da ismini veren Gulyabani(Ahu Baba), romanda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiş; piyeste ise sadece gölge şeklinde yansıtılmıştır.

Diğer önemli nokta, romanın ilk anlatıcısı olan çocuk, tiyatrodaki yer almaz. Piyeste sahneye önce yaşlı Muhsine çıkar ve başından geçenleri anlatmaya başlar. Muhsine, piyeste, romandakinden daha cesurdur ve kadın haklarını dile getirmesi bakımından farklı özellikler taşır. Ayrıca önemli şahıslardan Hasan, piyeste baş komiser olmasına rağmen; romanda kır havası almak için dayısının yanına gelen İstanbullu bir gençtir

Konu bakımından iki metin arasında büyük farklılıklar yoktur. Piyesin prolog bölümünde oyunun başkahramanı yaşı geçkin Muhsine, seyircilerle konuşur ve görünmeyen varlıkların kendisine neler yaptığını, nasıl olduklarını anlatır. Sonra hikâyesine döner. Seyirciye İstanbullu olduğunu, küçük yaşta öksüz ve yetim kaldığını, erken yaşta evlenip koca zulmü gördüğünü, dayanamayıp boşandığını ve sonunda da cinlerle nasıl uğraştığını anlatır. Piyeste

böylece bölüm sona erer. Romanda ise küçük çocuğun Aksaray'daki evine gelen Muhsine, yaşadıklarını çevresindekilere anlatırken asıl konuya geçiş yapılır.

Piyesin birinci ve yedinci sahnesinde yer alan sirkteki olaylar, diyaloglar romanda yer almaz. Yukarıda da belirtildiği gibi, piyeste merak unsurunun geriye itilmesiyle hileler en başta seyirciye anlatılmıştır. Romanın on beşinci bölümündeki imtihan sahnesinde de farklar vardır. Piyeste ikinci perdenin beşinci sahnesinde yer alan imtihan sonundaki dans sahneleri, romanda mevcut değildir. Piyeste, köşkün havuzlu bahçesinde, Şevki Bey ile Mösyö Fosco'nun da bulunduğu cin ve peri kalabalığı, sınav için hazır bulunur. Önce Şefika Hanım çağrılır, tüm sorulara doğru cevap verir. Dansöz kıyafetiyle cinlerle dans eder ve yerine oturur. Sıra Ruşen'dedir. Cinlerin anlamsız sorularına cevap veremeyerek onlarla vahşi Afrika dansı yapar. Çeşmifelek Kalfa da sınavı başarıyla geçemez ve Çerkez dansı yapmaya başlar. Sıra Muhsine'ye geldiğinde dansçı cinlerden Hasan ona yardım etse de başarılı olamaz. Bunun üzerine soruları bilemeyen Muhsine'den sıra dışı bir yeteneğini göstermesini isterler. Açık saçık kıyafetler giyen Muhsine, dansçı cinlerle birlikte baştan çıkarıcı bir görüntüyle dans eder. Bu sahneler, eserin müzikal olmasından dolayı konulmuştur ve oyuna bir aksiyon katmıştır.

Piyesin ikinci perdesinin altıncı sahnesindeki silah sahnesi de romandan farklıdır. Romanda Hasan'ın silahından bahsedilmezken, piyeste Hasan kendini korumak için silahına müracaat eder. Ayrıca aynı sahnede Muhsine, romandan farklı olarak silahı eline alır ve cinlere ateş etmeye başlar. Oyunun ikinci perde ve yedinci sahnesinde, Muhsine'nin başını göğe kaldırarak Tanrı'ya sitemde bulunması, kadın-erkek eşitsizliğine değinmesi, cesur tavrı, romandan ayrılan belki de en önemli farktır. Ayrıca romanın yirminci bölümünde, Hasan ile Muhsine'nin üç gün üç gece düğün yapması, Ruşen ile Çeşmifelek'in münasip bir kocayla evlendirilmesi gibi detaylar piyeste yer almamıştır. Bu açılardan piyesin, günümüze

daha uygun, toplumu aydınlatan ve daha feminen bir eser olduğunu söyleyebiliriz.

Piyenin son sahnesinde Şefika Hanım'ın cehaleti için kendine kızması romandan farklıdır. Muhsine piyeste, hanımına ölene kadar bakacağını; fakat kendisini okutmasını, cahilliğinin sona ermesini ister. Romanda bu düşünce, direkt verilmemiş, eserin genelinde yer almıştır. Son sahnede, Hasan ile Muhsine'nin aşkla birbirlerine sarılması ve sahneye çıkan cinlerin genç âşıkları korkutamaması, romanda yer almayan detaylardır.

- Roman ile piyes arasındaki en büyük fark, piyesin müzikal olması nedeniyle manzum kısımlara ağırlık verilmesidir. Ana düşünceler, mesajlar müzik eşliğinde izleyiciye direkt aktarılmıştır.
- Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserinin tiyatroya uyarlanmasıyla ana fikirden pek fazla bir şey kaybettirilmemiş; fakat verdiği eklenmiş mesajlar yüzünden de piyes zenginlik kazanmıştır.
- Romanda kıvrak ve akıcı bir dille cehaletin korkunç yüzü, batıl inançlar sanki alay edilir gibi anlatılır. Mizahi unsurların baskın olması romanda bu mesajları daha etkili hale getirmiştir. Metin Arslan ise eserin vermek istediği bütün mesajları piyesin son sahnesine yığmıştır.
- Cehaletin bu denli trajikomik olaylara bile sebebiyet vereceği; insanların batıl inançlarının kötüye kullanılabileceği; para hırsının, insana her kötülüğü yaptırabileceği gibi mesajlar iki eserde de ortaktır.
- Piyeste, bu mesajlara ek olarak; kadınların bu ülkede her zaman erkeklerin eğlencesi olduğu ve erkekler tarafından keyiflerine göre kullanılarak baskı altında tutuldukları ortaya serilmiştir. Metin Arsal, piyesinde kadınlar aleyhine oluşan mevcut yanlış düzenin, mutlaka değişmesi gerektiğini öne sürer. Bu bakımından piyesin,

günümüz dünyasının en önemli güncel meselesi olan kadın-erkek eşitliği konusuna da ciddi ışık tutacağı açıktır.

SONUÇ

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdî* romanı, Rahmi Dilligil tarafından aynı adla piyes haline getirilir. Piyenin asıl amacı, yanlış Batılılaşmanın feci ve komik sonuçlarının, düşündürücü bir şekilde ortaya serilmesidir. Rahmi Dilligil, bu romanı piyes haline getirirken çok emek sarf etmemiştir. Zira romanın yazarı eserini diyaloglarla örmüştür. Bu kolaylıktan geniş bir biçimde istifade eden Rahmi Dilligil, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın gözlem gücü ve güldürü öğeleriyle bezediği metnini aynı etkide ve güzellikte sahnelere taşır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanı, Yeşim Gökçe tarafından sahneye uyarlanmıştır. Yeşim Gökçe'nin, bu romanı seçmesindeki en önemli neden, eserin yukarıda *Şıpsevdî* romanı için söylediğimiz teatral tarzda ve dekorda yazılmış olması, diyalogların canlılığı ve romanın gücünden faydalanarak mesajların geniş halk kitlelerine rahat duyurulmasıdır. Halkın batıl inançlarının trajikomik sonuçları ve kadın-erkek ilişkilerindeki dengesizlikler, aynı şekilde piyeste yer almış; buna ilaveten, kadınların sorunları ve mutsuzlukları, şarkılarla da desteklenerek daha baskın bir biçimde verilmiştir.

Gulyabani, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın dikkat çekici mizahi romanlarından. Metin Arslan, romanı aynı adla piyes haline getirir. Eserde yanlış itikatların ve cehaletin, kişiyi düşürdüğü kötü durumlar anlatır. Piyeste bu düşüncelerin yanı sıra, kadın-erkek eşitsizliği ve kadınların yaşadığı sorunlar, şarkılarla daha güçlü bir şekilde verilmiştir. Daha önce de belirttiğim gibi, yazarın gözlem gücü ve mizah öğeleri barındıran canlı diyalogları, romanın piyes haline getirilmesindeki en önemli nedendir. *Gulyabani*, daha önce film olarak da izleyicilerin beğenisi kazandığından, Metin Arslan,

romanın isim gücünden faydalanmış, bu nedenle aynı ismi kullanmayı uygun görmüştür. Romanın piyes haline getirilmesiyle roman özünden hiçbir şey kaybetmemiş; piyese ise çok değer kazandırmıştır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarının yaşanan hayatla direk ilişkisi, canlı bir gözleme dayanması ve bu gözlem sonrasında bireylerin günlük konuşma şekilleri; tiyatro sahnesine bu yazarın eserlerini daha yakın kılar. Gürpınar'ın romanlarının daha çok uyarlamaya uygun olması; değişen zaman kavramına rağmen değişmeyen gündelik hayat algılarının yaşam içinde devam etmesidir. Uyarlama işi yapanlar bu teşvik edici canlı hayatı, güncel meselelerinde kullanma kolaylığına da kaçmışlardır. Çalışmada Gürpınar'ın hayat ile eser arasındaki dramatik bağıı göstermek amacıyla özellikle üç eserine yer verilmiştir.

Teşekkür Bu çalışma “Roman ve hikâyeden yapılmış on örnek piyes” tezinden türetilmiştir.

Kaynakça

Akşam, F. (2023). Hüseyin rahmi Gürpınar'ın Kuyruklu Yıldız Altında Bir Evlenme ve Gulyabani Romanlarında Halk Edebiyatı İzleri. *Turkish Academic Research Review*, 928-939.

Arslan, M. (tarih yok). *Gulyabani*. Devlet Tiyatroları Arşivi.

Dilligil, R. (tarih yok). *Şıapsevdi*. Devlet Tiyatroları Arşivi.

Gökçe, Y. (tarih yok). *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*. Devlet Tiyatroları Arşivi.

Gürpınar, H. R. (2015). *Şıapsevdi*. İstanbul: Everest Yayınları.

Gürpınar, H. R. (2019). *Gulyabani*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Gürpınar, H. R. (2019). *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Harmancı, A. (2011). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Öykülerinde Toplumsal Eleştiri. *Turkish Studies*, 1275-1282.
- Özbalcı, M. (1991). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Bazı Romanlarında Ferdi ve Sosyal Tenkit. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 213-226.
- Töre, E. (2016). *Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)*. İstanbul: Kesit Yayınları.

BÖLÜM 4

HALİT ZİYA’NIN ROMANLARINDA MEKAN

NERGİZ GAHRAMANLI¹

Giriş

Roman, Servet-i Fünûn yazarlarının yoğunlaştığı bir türdür. “Türkiye’ye Tanzimat Edebiyatı’yla giren hikâye ve roman çeşidi, Edebiyat-ı Cedide devrinde (1896-1901) olgunlaşmış ve ilk usta romancılar yetişmiştir.” (Cevdet Kudret, 1998:161) Bu devirde hikâye ve roman dalında özellikle Halit Ziya ve Mehmet Rauf dikkat çekmektedir. Türk romanı Halit Ziya ile olgunluk dönemine girmiştir.

Halit Ziya, arkadaşı Tevfik Nevzat’la beraber *Hizmet* ve *Âhenk* gazetelerini kurduktan sonra (Akalin, 1962:7-8) yazarın *Hizmet* gazetesinde tefrika ettiği “*Sefile* (1886), *Nemide* (1887), *Bir Ölüünün Defteri* (1892), *Bir Muhtıra’nın Son Yaprakları* (1888), *Bir İzdivacın Tarihi Muaşakası* (1888), *Ferdî ve Şürekâsı* (1892)

¹ Doç. Dr. Yeditepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-00019347-2469, nergisi@yeditepe.edu.tr

romanları ve hikâyeleri sanatının başlangıcını teşkil eder. İzmir’de yayımladığı son romanı *Ferdî ve Şürekâsı*’dır.” (Enginün, 2006:329)

Halit Ziya’nın ilk romanı olan *Sefile* 1886-1887 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. *Kırk Yıl*’da bu romanın doğuşu hakkında şu ifadeler yer verilmiştir:

“Bir büyük roman! Ne zamandan beri zihnimde bu arzu bir fikr-i sabit gibiydi. Bir genç kız düşünüyordum ki iffeti, iğfâl eden bir aşkın kurbanı olsun ve bu yolda kurban olan iffetlerin hemen umûmî denilebilecek bedbaht mukadderâtı arasından, bir uçuruma yuvarlana yuvarlana en son derekesine düşerek, artık bir halâs demek olan ölümle bitsin. İlk nüshadan itibaren “Sefile” başladı. Genç neslin elinde günden güne inkişaf eden Türk romanı o zaman hâl-i rüşeymide idi.” (Uşaklıgil, 2008:306)

Sefile “şecâir-i islâmiyyeye mugâyir olduğu” gerekçesiyle kitap halinde basılamamıştır.

Yazarın bu ilk romanı, Ahmet Mithat Efendi’nin 1881’de yazdığı *Henüz On Yedi Yaşında* romanına konu bakımından benzemektedir. İkisinde de aşkı yüzünden kötü yola düşen mâsum kızların hikâyesinden söz edilir. Ahmet Mithat Efendi’nin eserinde Kalyopi adlı genç bir kızın başından geçenler anlatılır. Müslüman bir Türk erkeği Rum kızını bataklıktan kurtarır ve roman mutlu sonla biter. Halit Ziya’nın romanında ise Müslüman bir Türk kızının başından geçenler anlatılır ve roman “trajik bir sonla” biter. (Huyugüzel, 1995:33-34)

Halit Ziya’nın ikinci romanı *Nemide* de 1887-1888 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş, 1892 yılında kitap olarak basılmış, okuyucular tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Ancak *Mektep* dergisi başyazarı Reşat Bey bu fikirde değildir. *Kırk Yıl*’a göre durum şöyledir:

“(S)erlevhası uydurma bir kelime ile garabet-i mündericâtını ilân eden bir eser ibaresini andırır sözlerle tariz ediyordu. ‘Acaba?..’ korkusu ile fırladım, kütüphanede ‘Ferhenk’ Nemide’ ü (harfi) ile na-ümit ve ‘Nemide’ e (harfi) ile nev-ümit demekti. Şu halde Nemide küçük cep lüğatinin şهادetiyle bile muharriri tarafından tam manası ile kullanılmıştı.” (Uşaklıgil, 2008:325)

Halit Ziya’nın uzun bir aradan sonra kaleme aldığı *Bir Ölünün Defteri* romanı 1890-1891 yılları arasında İzmir’de çıkan *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş, 1892 yılında İzmir’de kitap olarak basılmıştır. Yazar bu romana verdiği önemi anılarında şöyle anlatır:

“Hizmet’te zemin katı boşalmıştı, buraya bir büyük roman tefrika etmek için zaten fırsata müterakkiptim. Bu roman ne zamandır zihnimde canlanmış, artık doğmak için acûlâne kıpırdanıyordu. Kısmen son zamanlarda teneffüs ettiğim ölümün soğuk havasından, Rusya harbinin çocukluğumdan kalma acı intibalarından tohumunu alan bu büyük roman ‘Bir Ölünün Defteri’ idi.” (Uşaklıgil, 2008:386)

Bir Ölünün Defteri konusu itibariyle *Nemide*’ye benzemektedir. Romanda aynı kızı seven iki gencin aşkından söz edilir. Bu aşk üçgeninde kahramanlardan biri öteki ikisinin mutlu olabilmesi için kendisini fedâ eder.

Ferdî ve Şürekâsı adlı roman 1892 yılında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş; 1895 yılında kitap olarak basılmıştır. Romanda zengin bir genç kızla iyi niyetli genç bir erkeğin ve fakir kimsesiz bir kızın macerası anlatılır.

Servet-i Fünûn edebiyatının en kuvvetli romanı olarak kabul edilen *Mâî ve Siyah* 1896-1897 yılları arasında *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilmiş, 1898 yılında kitap olarak basılmıştır. “Mâî ve Siyah düşlü bir başlangıçla kırıgın bir sonucun adıdır. Bu iki renkle roman kahramanı, Servet-i Fünûn ortamına tam uygun düşen hayal-hakikat karşıtlığını ifade eder.” (Mutluay, 1970:186)

Mâî ve Siyah'ta basın hayatı ve toplumsal çevre çok geniş bir şekilde yer alır.

Halit Ziya'nın 1899-1900 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen ve 1901 yılında kitap olarak basılan diğer romanı *Aşk-ı Memnû*'dur. Bu roman eleştirmenler tarafından “en iyi yapıt” olarak kabul edilmektedir. Ömer F. Huyugüzel'in de belittiği gibi, “romanda Boğaziçi'nde alafranga hayat yaşayan ailelerle bu ailelerin fertleri arasındaki aşk ve kıskançlık duygularına dayanan çatışmalar anlatılır.” (Huyugüzel, 2006:342)

Aşk-ı Memnû'da roman kahramanı “zengin Adnan Bey'in evinde Fransız mürebbiye, batı müziği hayranlığı, piyano, Fransız moda dergileri, Fransız mobilyası ve yaşayış tarzı” vardır. Bu aile, o devrin batılı hayat tarzına en çok uyum gösteren ailelerden biridir. “Burada Adnan Bey'in ailesinin hayatı ile birlikte, zengin olmamakla beraber batılı hayata özenen bir başka ailenin, romanın esas kahramanı Bihter'in ailesinin hayatı ve kendisinin yetişme tarzı da bütün özellikleriyle verilir.” (Akyüz, 1995:116)

Ahmet Hamdi Tanpınar *Aşk-ı Memnû* romanını satranç oyununa benzetir. Ona göre, “*Aşk-ı Memnû* adlı roman sadece realist teknik ve psikoloji itibarıyla bakılırsa, her zaman için mükemmel sayılabilecek bir eserdir.” (Tanpınar, 1992:119, 280)

Robert P. Finn de “Türkçede yazılmış tekniği en kusursuz romandır belki de” der. (Finn, 1984:176)

Berna Moran ise “Bihter’in sonunu nedenleri değişik de olsa Madam Bovary ve Anna Karenina’nın sonuna benzetir. Ancak Nihal’in öyküsü tek başına ele alınırsa, romanın yalnızlaşma temasını da içeren bir bildungsroman olduğunu” (Moran, 2004:102-104) ileri sürer. Ona göre, “romanda kişiler arasındaki duygusal yakınlaşma ve uzaklaşmalar bir baleyi andır[ır].” (Moran, 2004:109)

Halit Ziya’nın *Kırık Hayatlar* romanı 1901-1902 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiş, ancak yarım kalmıştır. Roman 1924 yılında kitap olarak basılmıştır. *Kırık Hayatlar* romanında hayatları kırıklar içinde olan kişilerin üzüntüleri, felâketleri, aile ve toplum hayatındaki sorunlar işlenmektedir.

Halit Ziya’nın son romanı *Nesl-i Ahîr*, 1908-1909 yılları arasında *Sabah* gazetesinde tefrika edilmiş, ancak kitap olarak basılmamıştır. Roman 1990 yılında Şemseddin Kutlu tarafından sadeleştirilerek kitap hâlinde yayımlanmıştır. 2009 yılında ise Alev Sınar Uğurlu tarafından orijinaline uygun bir şekilde kitap olarak yayımlanmıştır. Romanda II. Meşrutiyet dönemi öncesinin İstanbul’undaki sosyal ve siyasî olaylar anlatılmaktadır.

Romanlarda Mekan unsuru

Mekan, romanlarda olayların geçtiği, roman kişilerinin bulundukları yerdir. Arapça bir kelime olan mekan, “kevn” kökünden olup yer, ev, uzay anlamlarına gelmektedir. (Kantar, 2003:866) Eserlerdeki mekanlar olaylardan, zamandan, roman kişilerinden bağımsız olarak düşünülemez. Romandaki kişilerin varlığı, onların mekanları algılaması, bu mekanları anlamlı hale getirir. Bu anlamda mekan, çok şeyler anlatan, sembolize eden, birçok işlevleri yerine getiren bir yer demektir. Romanı meydana getiren diğer öğeler gibi mekan da, roman da bir kurgudur. Umberto Eco’ya göre, “*kurmaca dünyalar gerçek dünyanın asalaklarıdır.*” (Eco, 2009:99) Eserlerde gösterilen hayat ile gerçek hayat arasında

birebir bir benzerlik aramak doğru değildir. Yazarın eserinde tasvir ettiği mekan hem gerçek, hem de kurmaca olabilir. Romanın olay örgüsü ve yazarın bakış açısı mekanı anlatmada büyük öneme sahiptir.

Romanlarda mekanı tanımamızı sağlayan unsur “tasvir”dir. Bourneur ve Quellet’e göre tasvir, “mekanda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simultane objelerin gösterilmesi”dir. Tasvir aynı zamanda “yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde bir konuda bilgisi olan bir kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber verme görevini yükler[mektedir].” Tasvirin yapılma sebebi hikâyeye ritim vermektir. Bourneur bu durumu şöyle ifade eder: “Bakışı dış çevreye yöneltmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir; müzikal anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir üvertür durumundadır.” Tasvir, romandaki olayları gözlerimiz önüne sermek iddiasında bulunduğu için gerçek ile ilgilenmemizi sağlamaktadır. (Bourneur ve Quellet, 1989: 99-114) Şerif Aktaş, “mekanın panorama, peyzaj, dekor oluşu, yine hem bakış açısı hem de nakledilen vaka zincirinin mahiyeti ile ilgili bir problem” (Aktaş, 2000:132) olduğunu söyler. “Tasviri yapılacak objenin, hangi özelliklerinin gösterileceği, özelliklerin hangi etkiyi doğuracağı, bu bakış açısına bağlıdır.” (Narlı, 2002:102) Narlı’ya göre tasvir, “anlatıcının, okuyucunun veya romandaki bir şahsın bilmediği bir şeyi, anlatma gösterme gayreti olarak” tanımlanmaktadır. Eserlerde mekan, genel olarak iki şekilde tasvir edilmektedir. Bunlardan biri kaynağı Eflatun’a dayanan “*mimesis*” kuramının getirdiği tasvir anlayışıdır. İkinci anlayış “*tecriid*”tir. Bu esasa bağlı kaleme alınan tasvirin aslı masal ve hikâyelerde görülür. (Narlı, 2002:103-104)

Mehmet Tekin’e göre, romanlarda yer alan “mekan, romanın ayağını yere basmasını sağlar.” Metinlerde olayların geçtiği yerlerin tasvir edilmesi, “sadece anlatı sisteminin ‘inşa’ edilmesi bakımından

değil, okuyucu açısından da gereklidir. Okuyucu bu imkânla olayların mahiyetini anlatmakta” güçlük çekmez. “Anlatılacak hikâye bir köyde, şehirde, çölde; evde, apartman dairesinde, odada; kahvede, parkta, caddede... geçecekse, okuyucu, ona göre bir tutum takınır; hayal gücünü o yönde harekete geçirir.” Mekan unsuru “kahramanların çiziminde” de önemlidir. Bazı eserlerde kişiler, “kişisel özelliklerinden çok, yaşadıkları çevreyle” özdeşleştirilir. (Tekin, 2001:129-130)

Mekanın önemini vurgulayan Stendhal, romanı yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetir. Yani mekan, yaşanan dönemin bir göstergesidir; yaşam tarzı, sanatı, mimarisi, estetiği hakkında fikir edinmemizi sağlar. Stevick romanda ele alınan mekanın “olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünün bir parçası” olduğunu söyler. (Stevick, 2004:264) Gerçek hayatta görülen mekanların etkisi eserlerde de görülür. Bazı romanlarda geniş olarak ele alınan mekan bazı romanlarda daralır. Korkmaz’a göre, “Açık ve geniş mekanlar içtenlik mekanlarıdır. İçtenlik, mekanı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekanlarda karakter kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içindedir.” Dar mekanlar kişiler üzerinde kötü etkiler bırakır. “Bu mekanlarda kişi zaman, mekan ve onun tüm elemanları ile çatışma durumundadır. Mekan, kum saati gibi dıştan içe doğru tüketici bir nitelikte akmaktadır.” (Korkmaz, 2007: 410-411) Bu tür mekanlarda yer alan kişiler üzerinde çevrenin etkisi kaçınılmazdır. “Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi kapalı mekanlar, genellikle sosyal değişimlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir.” (Çetin, 2006: 137)

Bilindiği gibi, Türk edebiyatı 19.yy’ın ikinci yarısından sonra batıda yazılan hikâye ve roman ile tanışır. Tanzimat dönemi yazarları bu dönemde romanın ilk örneklerini verirler. Halka seslenen, romanların akışını keserek bilgi veren ve amaç olarak

öğretmeyi hedef alan yazarların kahramanlar üzerinde önemli etkisi vardır. Fransız edebiyatından etkilenen yazarlarda romantizmin etkisi fazla hissedilir. Onların eserlerinde gerçekçi yaşam sahnelerini göremeyiz. Daha çok toplumsal fayda sağlayan sosyal konular kaleme alınır. Bu dönemde edebiyatımıza giren roman ve hikâye türleri farklı bir mekan anlayışını da beraberinde getirir. Ancak sergiledikleri mekanların tam olarak işlevsel olduğunu söyleyemeyiz. Edebiyatımızda roman niteliği taşıyan ilk eser Şemseddin Sâmî'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat*'tır. Bu romanda tasvirler ayrıntılı olarak yapılmamakta, eserde yer alan mekanlardan okuyucu sadece haberdar edilmektedir. Romanın kahramanı Fıtnat'ın babası Ali Bey Topçular'da büyük ve gösterişli bir konakta oturmaktadır. Namık Kemal'in *İntibah* romanında mekan olarak Çamlıca vardır. Yazar romana bahar tasviriyle başlar. Bu tasvirin romanla ve konuyla hiçbir ilgisi bulunmamaktadır. Recâîzâde Mahmut Ekrem de *Araba Sevdası* romanının birinci kısmında Çamlıca'yı anlatır. Sami Paşazâde'nin *Sergüzeşt* romanında romantik bakış açısıyla ağırlıklı olarak tabiat tasvirlerinin işlendiği görülür. Eserde çizilen Asaf Paşa'nın Moda'daki köşkü de zenginliğin bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında İstanbul'un birçok semtine yer verilir. Yapılan mekan tasvirleri fazla dinamik değildir.

Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilen romanın, Servet-i Fünûn devrinde gelişimi devam ettirilir. Gerçek Türk romanı bu devirde yazılır. Roman ve hikâyede Fransız edebiyatının örnek alındığı, realizm ve naturalizmden etkilenildiği görülür. Servet-i Fünûncular parnasyenlerin etkisiyle tabiat tasvirlerine, sembolistlerin etkisiyle söyleyişe önem verirler. Bu önem ve ilgi estetik anlayışlarına da yansır. Bu devirde roman, üslûp ve teknik bakımından büyük gelişme gösterir. Tanzimat döneminde görülen hatalar, eksiklikler, Servet-i Fünûn devrinde kaybolur. Roman tekniği sağlam, olay örgüsü başarılı bir şekilde verilir, realizmin

getirdiği imkanlardan yararlanılır. Realist yazarların eserlerinde olaylar, kişiler, mekanlar gerçekçi bir şekilde anlatılır. Artık romancıların gerçeğe uygun çevre betimlemeleri yaptıkları görülür. Başta Halit Ziya olmak üzere gerçekçi tahliller yapan yazarlar, batılı tarzda eserler kaleme alırlar.

Servet-i Fünûn romancılarından Halit Ziya'nın romanlarında mekan çok önemlidir. Romanda yer alan kişilerin karakterlerini ve psikolojik durumlarını belirlemede mekanın önemli işlevi vardır. Romanlarda mekan olarak ev, köşk, yalı, konak ve apartman gibi yapılar yer almaktadır. Romanlardaki mekanla roman kişileri arasında bir ilişki olduğu görülür. Olaylarla mekan arasında bir bütünlük dikkatimizi çeker. Her eser yazıldığı dönemin sosyal ve kültürel durumlarını yansıtır. Servet-i Fünûn romancılarından Halit Ziya'nın romanlarında mekan, romandaki kişilerin yaşam düzeyi, yaşam şekli ve biçiminin bir göstergesidir. Romanlarda mekan olarak İstanbul, Beyoğlu, burada yaşanan yaşamlar vb. yerler yer almaktadır. Halit Ziya bu mekanların özelliklerini başarılı bir şekilde göstermiştir.

Evler, Yalılar, Köşkler, Konaklar

Kâzım Yetiş, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* adlı kitabın “Takdim” kısmında “mekan bazen dar anlamda barınılan yer, ev, oda; bazen geniş anlamda mahalle, şehir, ülke veya vatandır.” (Çoruk, 1995:7) der. Gerçekten de şehir, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin azaldığı, ilişkilerin yoğunluk kazandığı bir yerdir. İnsanın, hayatını düzenlemek için oluşturduğu en önemli, en büyük fizikî üründür. “Bu yapıya biçim veren tercihleri ise insanlar ve toplumlar, inançlarından, dinden hareket ederek belirlerler.” (Cansever, 2010:17)

Bachelard’a göre “evimiz, bizim dünya köşemizdir, bizim ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur.” “İçinde gerçek anlamda oturlan her mekan, ev kavramının özünü içinde barındırır.” Evin en

çok değer verilen iyi yanı dinginlik içinde düş kurmamızı sağlamasıdır. “Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur, ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar.” (Bachelard, 1996:32-34) “Ev bu anlamda sadece sığınma, korunma, barınma mekanı değil, içinde yaşayanların dünyalarını da veren kimi zaman hatıralara açılan kimi zaman da düş yolculuğuna çıkılan bir yerdir.” (Daşcıoğlu ve Koç, 2009:872) Yaşadığımız yer, yani ev bizi barındırmanın dışında düşlerimizi, hayallerimizi de barındırır. Böylece bu mekan insanlar için “soyut düşsel” bir değer kazanır. Bir mekanın ev, yuva olabilmesi için orada oturulması lazım. Her evde birçok hayat gizlidir. Oturduğumuz evler “yaşam öykümüzü çağrıştıran katı ve değişmez belgelerdir.” (Bachelard, 1996:44, 74)

Ev, bir insanın parçasıdır ve evini tasvir etmekle o insanı tasvir etmiş oluruz. “Evler sahiplerini ifade ederler, buralarda yaşamak zorunda olan diğer kişileri de atmosfer olarak etkilerler.” (Wellek, 1993:196) “Bir mekanda yaşamak orada izler bırakmaktır.” Kişi, mekana, yaşadığı çevreden etkilendiği kadar değer ekler. (Benjamin, 2002:98) Şerif Aktaş’a göre, bir odanın döşeme tarzı ve eşyalarının durumu, orada yaşayan kişiler hakkında bilgiler verir. “Mekan tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya yardım eder.” (Aktaş, 2000:131)

Handan İnci Elçi’ye göre ev, “insanın iç dünyasını ve yetiştirdiği kültürü birebir yansıtan önemli bir yaşama alanı”dır. “Bu açıdan ev, psikolojik ve sosyolojik çözümlemeler için verimli bir laboratuvar işlevi görür. Romancı ele aldığı kişiyi ev ortamında göstererek onun kimliğini oluşturan unsurları da açığa çıkarmış olur.” (İnci Elçi, 2003:17)

Evin en önemli özelliği, “aile yaşantısını dış dünyadan soyutlayan, ona dinsel anlamda bir ‘mahremiyet’ kazandıran koruyucu karakteridir. Evin sokağa açılan kapısı dış dünya ile iç dünya arasındaki sınırı sembolize eder. Dışarının tehlikelerinden, mahremiyeti bozabilecek etkilerinden korunabilmek için ya bahçe

duvarı ya da pencere kafesleri ile kapalı bir mekan oluşturur.” (Işın, 1985:548)

Cansever, şehrin ilk yapı taşının ev olduğunu söylemektedir. Ona göre ev, insanın barınmasını sağlayan, insan ve aile ilişkilerinin oluşması yolundaki gelişmenin de ilk aşamasıdır. “Türk evi mimari ölçekte alt kattan üst kata, yerelden evrensele geçişin dinamizmi, hareketi ile özel değere ulaşır.” Türk evlerinde odalar birçok maksat için kullanılmaktadır. Eşyalar da değişebilecek niteliktedir. Ancak Batı etkisinde gerçekleştirilen apartman ve evlerde, Türk evinin bu özellikleri terk edilir, evin her odası sadece tek bir maksada hizmet edilecek şekilde düzenlenir. “Türk-Osmanlı evi genellikle zemin katı toprağa bağlı kalıcı, taş, kâgir bir yapı iken, üst katları zemin katın yönelişlerinden, ölçülerinden bağımsız yukarıdan aşağıya doğru düşünülmüş ve çözümlenmiş atektonik hafif bir strüktürdür.” (Cansever, 1992:93-97)

Geçmişte belli bir zevkin ürünü olan, içinde yaşayanlar için manevi değeri bulunan evler vardı. A. Şinasi Hisar’ın verdiği bilgiye göre, o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılırdı. “Bunların Boğaziçi’nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul’un sayfiye semtlerinde, bahçe içinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selamlık daireli ve çokları kâgir olanlarına konak denilirdi.” Bu evlerin en güzeli yalılarıydı. Boğaziçi de yalıların en doğal “muhitini” teşkil ederdi. (Hisar, 2010:7)

Reşad Ekrem Koçu’ya göre, “Yalının ilk hüviyeti bir ahşap yapı oluşudur, çoğu denizle iki türlü sarmaş dolaş olmuştur, bina ya alt katından başlayarak, kısmen denize çakılmış kazıklar üstünde yükselmiş veyâ cephe temeli hemen rıhtımın kenarından yükselerek, birinci katı eli böğründeler üstünde denize doğru bir çıkıntı, şahnişin yapmıştır; ve çoğunun altında kayıkhâneleri vardır, deniz de bu kayıkhânelerde, binânın içine girmiştir.” (Koçu, 1963:2903)

Konak ise büyük ve gösterişli ev anlamındadır. “Konaklar, geleneksel Osmanlı aile yapısının ortaya çıkardığı mesken tiplerindendir.” Konağın evden farkı, çok odalı büyük ve süslü olmasıdır. Konağın harem ve selamlık denilen iki bölümü vardır. Bu bölümler duvarla ayrılmakta ve bir kapıyla birbirlerine bağlanmaktadır. Bazılarında kapı yerine “dönme dolap”, yani döner kapı bulunmaktadır. Bazı konaklarda harem ve selamlık arasında duvarlarda dolapların bulunduğu mermer holler vardır. Harem ve selamlığın da dışarıya açılan kapıları ayrıdır. Konaklar genellikle, şehir içi binalar olduğu için taş veya toprak döşeli avlularla çevrilidir. Konaklarda büyük ve kalabalık ailelerin yanında çalışan çok sayıda uşak ve hizmetçi de kendilerine ayrılan odalarda veya onlar için ayrıca yapılan binalarda oturlardı. Konaklar genellikle iki, üç katlı binalardı. Bu yapılar genellikle ahşap olurdu ve bazen de alt katları kâgir olarak yapılırdı. Ahşap konakların büyük bir kısmı çeşitli yangınlarda yanardı. (Candaş, 1972:429-431)

Köşk, bir sayfiye konağıdır, yani yazlık konuttur. Konaktan farkı ise bahçe içinde olmasıdır. Bahçesiz köşk yoktur. Kent içindeki büyük konuta köşk denmez. Mesela, Aksaray ya da Sultanahmet’te konak, Çamlıca, Erenköy ya da Boğaz koruları içinde köşk olur. (Kuban, 1995:52-53)

Konak yalnız kışın oturulan bir konuttur. Varlıklı insanlar ya bahçe içindeki köşkte ya da deniz kıyısındaki yalıda oturlardı. Köşk-konak hayatı ağırlığını 19.yüzyılda duyurmaya başlar. Zengin aileler geleneksel yaşantının tekdüzeliğinden sıyrılarak zamanı farklı şekilde değerlendirmek isterler. “Üst tabaka aile yaşantısı, 19.yüzyılda sivil konut sembolüne bağımlı olmaktan çıkarak yeni mekanlara” yerleşmeye başlar. “Ailenin yaşadığı ana konutun dışında bir yazlık sahibi olmak düşüncesi bu dönemde ortaya çıkar. Yabancı elçiliklerin Tarabya’daki yazlık konutları bu yeni düşüncenin” ürünüdür. “Özellikle Boğaziçi sahilleri, Adalar ve sur dışında gelişmeye başlayan Yeşilköy, bu yeni düşüncenin

uygulandığı mekanlar arasındadırlar.” Köşk, konak hayatının “sayfiyeye kaymasıyla bu üslup çeşitlemesi giderek zenginleşir.” (Işın, 1985:554-555)

Osmanlı döneminde zengin kısım ve yüksek tabaka İstanbul’da otuz-kırk odalı büyük konaklarda otururdu. “Konaklarda oturan zengin ailelerin çoğunun Boğaziçi’nde renk renk yalıları vardı ve yaz aylarında bütün ev halkı yalılara taşınırdı. Esnaf ve küçük memurlar da ufak ve basit evlerde otururdu.” (Kavcar, 1995:177)

Halit Ziya’nın romanlarında olaylar bilindiği gibi genellikle İstanbul’da (köşk, konak, yalı, ev) geçer. Yazar romanlarında İstanbul’un birçok semtine yer verir, bu semtlerdeki köşk, konak, yalı ve evlerde yaşanan hayatları ele alır.

Halit Ziya’nın Romanlarında Ev, Yalı, Köşk, Konak

Halit Ziya’nın *Sefile* romanında Mihriban Hanım ve kızı İkbâl, Direklerarası Şehzadebaşı’nda üç katlı evde yaşamaktadır. Hayatlarını fuhuşla kazanan bu kadınların yaşadıkları ev, fazla odası olmayan uzun bir evdir. Alt katta pencereleri avluya bakan ve mutfığa bitişik olan küçük oda Mihriban Hanım’a aittir. Avlunun bahçeye açılan kapının yanındaki merdivenden çıkıldığında büyük ve düzenli bir sofa görülürdü. Sofanın iki tarafında birer oda vardı. Bu odalardan biri misafir için ayrılan süslü bir odaydı. Diğer taraftaki oda ise İkbâl’in odasıydı. İkbâl’e ayrılan oda “*pek küçük, fakat muntazamdı.*” (Uşaklıgil, 2006:33) Bu oda evin en güzel odalarından biri sayılırdı. Üçüncü kat ise döşenmemişti. Mihriban Hanım ve kızı İkbâl böyle bir evde oturuyordu.

Romanda İkbâl’in sevgilisi İhsan Bey ise bir konakta ailesiyle yaşar. İkbâl’e âşık olan İhsan Bey İkbâl ile evlenmek ister ancak annesi oğlunun düşmüş bir kadınla evlenmesini istemez. Buna rağmen İhsan, İkbâl’in evine gidip gelir. İkbâl, bu ümitsiz aşkıdan dolayı hastalanır ve hastalığının artması üzerine İhsan, Çamlıca’da

bir köşk tutar. Köşk, Çamlıca'nın en iç açıcı yerinde idi. İhsan'ın seçtiği bu mekan hayal ettiği, insanlardan uzakta yaşanacak aşklara tamamen uygun bir yerdi. Köşkün kenarını sık ağaçlarla dolu bir bahçe kuşatırdı. Bu durum binaya dallar arasında yapılan bir “kuş yuvası” şeklini verirdi. Köşkten bakınca görülen manzara şöyle tasvir edilir: “Çamlıca'nın menâzır-ı sahrâviyesi Boğaz'ın elvâh-ı lâtifesi köşkün pîş-i nazarında idi.” (Uşaklıgil, 2006:104) Eserde sadece köşkün güzel bir bahçe içinde bulunduğu bilgisi vardır. Köşkün içi ile ilgili bilgi bulunmamaktadır.

İkbal'in hastalığı İhsan'ı Mazlume'ye yaklaştırır. (Mazlume, Mihriban Hanım'ın Beyazıt Cami'nde görüp evine getirdiği kimsesiz bir kızdır). İkbal'in yanına gelip giderken İhsan'dan hoşlanan Mazlume, bu yakınlaşmaya olumlu bakar. İkbal'in ölümünden sonra İhsan Emirgan'da bir yalı tutar ve Mazlume'yle köşkten ayrılıp Emirgan'a taşınır. Ancak romanda yalının tasviri yapılmamıştır.

Halit Ziya bu romanda üç yapıyı, konak, köşk ve yalıyı, buralarda yaşanan yaşamları tanıtmaya çalışmıştır.

Yazarın *Nemide* romanında Şevket Bey, biricik kızıyla birlikte Sultanahmet'teki konakta yaşamaktadır. Zengin bir babanın ikinci oğlu olan Şevket Bey, büyük kardeşinden sonra babasını da kaybedince Sultanahmet caddesinde bir konak, Kanlıca'da bir yalı, iki çiftlik, bir zeytinlik, beş altı dükkân sahibi olur.

Romandaki olaylar Sultanahmet'teki konakta ve Kanlıca'daki yalıda geçer. Baba ile kız muhteşem bir konakta otururlar. Şevket Bey'in Sultanahmet'teki konağının tasviri ayrıntılı bir şekilde anlatılır:

“Şevket Bey'in Sultanahmet caddesindeki konağı selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeyi havi muntazam bir bina idi. Sokak kapısından girildiği zaman sağ taraftan mermerle mefruş vâsi bir avluya nazır iki oda, karşı cihetinde bahçeye açılır büyük bir

kapı, sol tarafta iki cebahlı bir merdiven görülürdü. Bahçe ve sokak kapılarının iki tarafındaki büyük pencereler avluya tenvir etmekte ve karşı tarafta bahçenin nim bir surette müşâhede olunan ağaçları eve girilince hoş bir manzara teşkil etmekteydi.

Merdivenden çıkıldığı zaman ikinci katın sağ cihetinde üç ve merdiven tarafında iki oda mevcuttu ki, bunlardan bahçeye nazır olan iki odanın biri Şevket Bey'in kütüphanesi, diğeri yatak odasıydı. İkinci katın diğ er üç odasının merdivene muttasıl olanı Şevket Bey'in sadık hizmetkarı Ömer Ağa'ya mahsustu.

İkinci katın taksiminden farksız olan üçüncü kat ise heyet-i umumiyesiyle Nemide ve bir dadı ile sütüneneden ibaret olan ev halkına tahsis edilmişti. Aşağıdaki iki selamlık odası aşçılık vazifesini îfâ eden azatlı bir cariyeye ile ihtiyar zevci ve mahsul-izdivaçları olan kız çocuğuna mahsustu.” (Uşaklıgil, 1890a:34-35)

Şevket Bey'in kızı Nemide zayıf bünyeli birisidir. Bir gün babası onu uzun zamandır kendisinin de gitmediği Kanlıca'daki yalıya götürür. Kanlıca'nın Çubuklu tarafında bulunan yalı hem büyük hem güzeldi. Köşkten bakınca Emirgan'ın, İstinye ve Yeniköy'ün bir kısmı görülürdü. Yalıyı ilk defa gören Nemide büyülenir:

“İlk defa olarak kapıdan girdiği zaman senelerce kendi haline bırakılmış ağaçlardan müteşekkil vahşi sık bir kuru gördü. (...) Köşk korunun ilerisinde, denize yakın bir mahalde kâin idi, sokak kapısından girildiği zaman köşkün beyaz duvarları ağaçlar arasından müşevveş bir surette görünüyordu.

(...)

Mesrur bir tehalük ile köşkün kapısına götüren merdivenleri çıktı, kendisini mermerle mefruş vâsi bir

avlude buldu, burada biraz tevakkuf ederek ve etrafına göz gezdirerek ‘Ah ne güzel!..’ dedi.”

Nemide avluya açılan kapıdan girdiği zaman büyük bir sofaya açılır dört oda gördü. Bunlardan ikisi bahçeye nazır idi. Merak ile odanın birini açtı. Burası yemek odası idi. Odanın bir duvarını işgal eden ve sofra takımları ile dolu olan dolaba, pencerenin önüne konmuş yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirlere, odanın ortasında uzun sofraya ehemmiyetsiz bir nazar gezdirdikten sonra odanın kapısını çekerek karşıdaki odaya girdi. Burası Ömer Ağa’ya mahsus olmak üzere pek sade döşenmişti. Sofanın diğer tarafına doğru ilerledi. Sofanın bu yanında başka bir kapı deniz tarafına açılıyordu.

Bu kapıdan çıkmadan evvel iki tarafındaki odalara göz gezdirdi. “Bunların her ikisi de muntazam bir şekilde tefriş edilmişti. Bunlardan biri Şevket Bey’in kütüphanesiydi, diğeri de misafir kabul etmeye mahsus idi. Bu odalardan memnun bir tavır ile ayrılarak sofanın deniz tarafındaki kapısını açtı.” (Uşaklıgil, 1890a:76-78)

Nemide’nin iyileşmesi için buraya taşınmayı düşünen Şevket Bey, gelmeden önce köşkü döşettirmeye başlar. Köşkü döşettirdiği sırada en çok kızının odasına özen gösterir, burayı bir “*mücevher kutusu*” gibi süslettirir. (Uşaklıgil, 1890a:79)

Romandaki bir başka mekan, Nemide’nin kardeş gibi beraber büyüdükları Nail’in yaşadığı yerdir. Burası Beşiktaş civarında, iki katlı ahşap binadır. Nail ve annesi burada oturuyorlardı. Ancak yaşadıkları ev hakkında daha fazla bilgi verilmemiştir.

“*Bir Ölünün Defteri*”nde olaylar Beylerbeyi’ndeki bir yalıda yağmurlu bir günde başlar. Hüsam ve Nigar çocuklarıyla mutlu bir yaşam sürer. Gece Çamlıca’dan gelen bir haberle arkadaşı Vecdi’nin yanına giden Hüsam, vasiyeti üzerine günlüğünü okur. Bugüne kadar yaşanmış olan tüm olayları bu günlük sayesinde öğreniriz. Romanda mekan pek yer tutmaz. Sadece Nigar’ın annesinin Beylerbeyi’ndeki yalısı ve Vecdi’nin yaşadığı Çamlıca’daki köşkün adı geçmektedir.

Yalının ve köşkün tasviri verilmemiştir. Ancak Vecdi'nin yaşadığı köşkteki odalar hakkında şu bilgiler yazılıdır: "...[K]öşkün ikinci katına çıktı, her taraf karanlık idi, yolunu bir sair filmenam gibi tayin ediyordu, bir kapı açtı, yarı tenvir edilmiş bir odaya girdi, burası kütüphane idi. Etrafına bakındı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış sakın bir oda; duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin, metruk duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aksettiren kandil; bütün bu hüznün ve sükûn; yeşil perdenin ötesinde hazırlanan mevtin matemini tutuyor gibi sakit bir elem içinde duruyordu." (Uşaklıgil, 1890b:15)

Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* romanında olaylar, Şişli ve çevresinde geçer. Ömer Behiç ve karısı sekiz sene kendi evlerinin hayalini kurmuşlardı.

"Ve sekiz sene, gittikçe teeyyüd eden iştiharının kazançlarını, vârislerine hasreden cimri bir baba tasarrufuyla, hep o emelin husulün vakfederek, hayatta kendisine nasip olacak o bir avuç toprağı aramış orada kurulacak yuvanın zihninde resimlerini çizmişti. Daha o vücut bulmadan onun hayalinde bir vücuda, bir şekil ve heyete mâlikti. Gözlerini kapayınca zarif, hoş, kâğıttan oyulmuş gibi ince şehnişini ile beyaz taşın cephesiyle, parmaklıktan geçildikten sonra binanın önünde münakkaş bir halı parçası şeklinde duran mini mini bahçecikten kıvrılarak tırmanmış mermer merdivenle kendi evini görürdü." (Uşaklıgil, 1924:25-26)

Şişli'de arsa alan Ömer Behiç burada bir ev yaptırmak ister. Yapılacak evin mimarisine örnek olabilecek evleri görmek için İstanbul'un birçok semtini gezer. Bu semtler arasında Tarabya da vardır. Şişli'de toprak edindikten sonra yapacağı evi hayalinde canlandırır. Çalışma odası, tıbbi ait kitaplar, temiz, parlak, zarif,

ancak insanı korkutan aletler ilk katta bulunacaktı. Yemek odası evin arkasında olacak, camlı bir kapıyla kameriyeden sonra bahçeye inilecekti. Burada evin ön cephesinde misafir “kabulüne” ayrılmış bir oda yapılacaktı. Bu katın arkasında biri küçük diğeri büyük aralarında bir ara kapısı olan iki oda bulunacaktı. Yukarı katın ön ve arka taraflarında yine böyle ikişer oda olacaktı. Ancak yatak odalarının düzenlenmesi konusunda fikir ayrılığı yaşanır. Ömer Behiç: “Çocuklar Andelip Bacı’yla yukarıda yatarlar; diyordu. Vedide buna muvafakat etmiyordu:

-Kabil değil derdi, yanımızdaki küçük odada onlar yatarlar, aralık kapıyı kaldırırız. Bacının çocuk bakacak hali var mı! O da bir çocuk olmuş artık.” (Uşaklıgil, 1924:28) Bu problemin çözümü ev yapılıp bittikten sonraya ertelenir.

Bir gün çok az sermayeyle evin yapımına başlanır. Ömer Behiç mimarlara koşuyor, saatlerce ev resimlerinin önünde dalıyor, güzel cephelere tesadüf etmek için Moda’ya, Tarabya’ya, Büyükkada’ya gidiyor, bina yaptırmış dostlarına sorular soruyordu.

Evin yapımında Vedide de kocasına yardım ederdi. Karı koca sermayeleri hesaplar, yapılacak şeyleri düşünürlerdi. Paraları yetmezse Vedide “üzüm salkımı” küpelerini bozduracaktı. Kendi çabalarıyla yaptırdıkları ev tamamlanır. Mayıs ayında Vedide’nin babası ve annesi Erenköy’e gittikleri zaman, onlar da yeni evlerine geçeceklerdi.

Vedide’nin ailesinin Beşiktaş’ta babadan kalma bir evle üç dükkân ve Erenköy’ünde geniş bir bağ içinde dar bir köşkleri vardı. Baba Mansur Bey “*mayısın güneşli günlerini görür görmez*” Beşiktaş’tan ayrılıp, Erenköyü’ne geçmişti. Şişli’de ev yaptıran Ömer Behiçler de aynı gün Beşiktaş’tan ayrılmışlardı. (Uşaklıgil, 1924:37)

Romanda Gülizar Hanım’ın da köşkte yaşadığı görülür. Gülizar Hanım oğlu Talat Bey’i kendi istediği bir kadınla

evlendirmek istemektedir. Onun için oğlunu karısı Müzzan'dan ayırır. Annesinin isteği üzerine Nebile'yle evlenen Talat Bey, Gülizar Hanım'ın köşküne taşınır.

Mâî ve Siyah'ta roman kahramanı Ahmet Cemil ailesiyle birlikte Süleymaniye'de orta halli insanların yaşadığı bir evde oturur. Babasının yıllarca biriktirdiği parayla aldığı bu ev hayatının “*mâî döneminde*” ona huzur verir. Bu mekanı ruhunun bir sığınağı olarak görür:

“Süleymaniye'deki şu beş odalı evciği, Ahmet Cemil'in bâzen gülerek 'bizim konak' dediği mesken alınmıştı.” (Uşaklıgil, 1896:17)

Ahmet Cemil, evin alınışını çok iyi hatırlar. Ev alındığında on dört yaşındaydı. Mektebe yatılı olarak gittiği zamandı. Kira evinden kurtulup kendi evlerine geldikleri gün telaş içindelerdi. Bütün eşyaları aşağıda mermer avluya, mutfaka, sokağa bakan odaya toplanmış, her şey birbirine karışmıştı. Babası, annesi, bu karışıklıkta neyi almak, neyi nereye koymak gerektiğini bilememişlerdi. Kendi evlerine gelmiş olmaları onları sevindirmişti. En küçük şeylerle alay edilir, gereğinden fazla gülünürdü. (Uşaklıgil, 1896:18)

Yeni eve yerleştikleri zaman herkes çok mutludur. Ancak babanın ölümü evlerinde bir boşluk yaratır. Evin geçimi Ahmet Cemil'in sırtına biner. Artık para kazanıp ailesine bakmak zorundadır. Ama nasıl? Bu konuda Mülkiye'den arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin düşüncelerini öğrenmek için onun Erenköyü'ndeki köşküne gider. Hüseyin Nazmi Erenköyü'nde bir köşte oturmaktadır. Onunla Mekteb-i Mülkiye'de tanışmışlardı. İkisi de aynı sınıftaydı ikisi de yatılı okumuştı. Bazı geceler Hüseyin Nazmi'nin Erenköyü'ndeki köşkünde kalırdı. Köşteki ferahlık onun her zaman hoşuna giderdi. Köşte gittiği zamanlarda kendini mutlu ve huzurlu hissedirdi.

Romanda Ahmet Cemil'in ruh haline göre mekana bakışının da değıştiğı görölür. Ailesini geçindirmek için tercümeler yapan, odasında ilk tercümesine başlayıp, çıkardığı işi beğenmeyince umutsuzluğa kapılan, çocukluğunu düşündüğünde kendini mutlu eden bu ev, bir anda gözünde değerini yitirir:

“Odasının penceresini açmak, hava almak istedi: Evlerinin bahçesine -mini mini bir bahçe ki İkbâl kendine göre onun bir bahçivânı idi- nazır bir pencere... Ah! Hüseyin Nazmî'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziyâ telâtumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu, kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifâyetsizliğinden toprağı yosunlaşmış bahçe...

Şu dakika bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak; burada, şu basma perdeli, pek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarda çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde lâtif bahçe olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruş kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için...” (Uşaklıgil, 1896:34)

Başarılı bir gazeteci olma hayalleri kurarken, para kazanmak için istemediğı işi yapmak zorunda kalmasından dolayı yaşadığı eve isyanla bakan Ahmet Cemil, geçim derdi olmayan Hüseyin Nazmî'nin köşkü gibi bir eve sahip olmak ister. Eski evini beğenmeyen Ahmet Cemil, arkadaşının yaşadığı ev gibi bir yerin hayalini kurar.

Bir başka zaman kızkardeşi İkbâl'e görücü geldiği günün gecesinde onun evlenecek olması ve ailelerine yeni birinin katılacak olmasından dolayı duyduğu hüznle evini daha başka gözle görür. Ahmet Cemil'in Süleymaniye'deki küçük odası şöyle anlatılır:

“Aşağıda küçük odada inmiş muşamba perdelerin arkasında açık pencereden süzülen gecenin râtıp havasını duymak için başını duvara dayadı. Ne lakırdı, ne lâtife istiyordu; yalnız küçük odanın - şu bir saf kalp kadar ruhaniyet ile dolu aile odacığının ruhunu doya doya istişmam etmek istiyordu.

Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hatta örtülü sedir, yerde üstüne pembe satrançlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbâl'in yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade fakat belki onun için zarif, hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigar olarak kalmış biri kûfi, tâlik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iştirilmiş perdeler, o kadar... Burada kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis evânî vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedeleyemeyeceği kadar kâvî bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehassıl lâtif, ruhu ısındırır bir hararet vardı.” (Uşaklıgil, 1896:102)

Ahmet Cemil arkadaşlarıyla hastaneye Raci'yi görmeye giderken geçtiği yerler, geçmişi ile ilgili hatırladıkları ayrıntılı olarak verilir.

Romandaki tasvirler, İstanbul halkının büyük bir kısmının yaşadığı yerlerdir. Bu semtler, alafranga hayatın yaşandığı mekanlara ve Hüseyin Nazmi'nin oturduğu Erenköyü'ne hiç benzememektedir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnû* romanı Boğaz'da bir sandal gezintisiyle başlar. Sandal gezisinde gördüğü Bihter'e âşık olan

Adnan Bey, onunla evlenmek ister. Boğaziçi'nde “*Melih Bey Takımı*” adıyla tanınan bir ailenin kızı olan Bihter, yirmi iki yaşında güzel bir kızdır. Firdevs Hanım ve kızları (Peyker, Bihter) serbest yaşayışı, eğlenceye ve giyime düşkünlüğü ile tanınırlardı.

“*Melih Bey Takımı*” adıyla tanınan Firdevs Hanım ve kızları Boğaziçi'nde sarı boyalı, eski, rütubetli bir yalıda otururlardı. Hayatlarını günlük zevkler pesinde koşarak mesirelerde, musiki ve mehtap âlemlerinde boy göstererek geçirirlerdi. Bir gün Firdevs Hanım ve kızı Bihter, boğaz gezisinden dönerken Boğaziçi'nin en güzel yalılarından birinde oturan Adnan Bey'in Bihter'e talip olduğunu öğrenir. Adnan Bey, Boğaz manzaralı, büyük ve çok pahalı eşyalarla döşenmiş bir yalıda kızı Nihal ve oğlu Bülent'le yaşıyordu. Bu iki aile sosyal statü ve yaşam biçimi bakımından birbirinden çok farklı idi. Adnan Bey'in kendisiyle ilgilendiğini düşünen Firdevs Hanım bu durumdan pek hoşlanmasa da Adnan Bey'in zenginliğini düşünerek kızının kendisinden yaşça büyük biriyle evlenmesine göz yumar. Bihter'in de bu evlilikteki amacı Adnan Bey'in güzel yalısının hanımefendisi olmak ve isteyip de alamadığı her şeyi almaktır:

“Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Lous XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu.” (Uşaklıgil, 1316:29-30)

Böyle düşünmesine sebep çevresiydi. Çünkü o giyim kuşama önem veren Firdevs Hanım'ın kızıydı. Bu düşünceler zenginliğe düşkün Bihter'i ileride mutsuz edecekti.

Güzel yalıda oturan Adnan Bey'in çocuklarına mürebbiyesi Matmazel de Courton bakmaktadır. Bu mürebbiye fakir, fakat asil bir Fransız kızıdır. İstanbul'a Beyoğlu'nda yaşayan bir Rum ailesine mürebbiyelik yapmak için gelmiş, burada Şişli, Büyükdere sokaklarından ve denizlerinden başka bir yeri görmeyerek yıllarca kalmıştır. Adnan Bey'in yalısı onun mürebbiyelik hayatının ikinci yeridir.

Matmazel de Courton'un bir merakı vardı. Bir Türk evine girmek ve Türk hayatıyla yaşamak. Adnan Bey'in yalısına girerken heyecanlanır, girdikten sonra bu heyecanı hayrete dönüştür. Çünkü Adnan Bey'in yalısı “Avrupaî tarz”dadır:

“O, mermer mefruş azîm bir sofa; taştan sütunlar üzerine kondurulmuş bir kubbe; cabeca, sedef işlenmiş, şark halılarıyla döşenmiş sedirler; bunların üzerinde elleriyle çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları daima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zencilerin darbukalarıyla uyuyan yahut bir kenarda küçük gümüş mangaldan amber kokuları etrafa dağılırken elmastraş nargilelerinin yakutlara zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çifte çifte kadınlar tahayyül etmiş, bütün o garp muharrirlerinin ressamlarının şarka dair hurafe ve efsanelerinden hatırasında kalan uzak yadigârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemişti. Kendisini yalının şık küçük misafir odasında görünce istifsar eden gözlerle delicesine bakmış idi: ‘Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?’ (Uşaklıgil, 1316: 74-75)

Adnan Bey'in yalısının en üst katında bahçeye bakan tarafta yatak odaları bulunurdu. Büyük sofadan buraya geniş bir koridordan girilirdi. Birinci odada Adnan Bey, üçüncüde Matmazel de Courton, ikisinin arasındaki odada çocuklar yatardı. Burada hem yalnız idiler hem bir taraftan babalarıyla, diğer taraftan mürebbiye ile beraberlerdi. Odaların arasında birer ara kapı vardı. Bu kapı geceleri perde ile kapatılırdı. Koridorun dördüncü ve sonuncu odasında çocuklar için bir dersane odası hazırlanmıştı. Bu oda Bülent'in derslerinden başka oyun odasıydı. Dünyada belki bu oda kadar karışık bir oda yoktu. Evin içinde her şeyin düzenli olmasından hoşlanan Adnan Bey bu odaya hiç girmezdi. "Ne zaman girse sınırlarında bir hastalık hissettiğini iddia ederdi." (Uşaklıgil, 1316:85-86)

Nihal ve Bülent'in Ada'da olduğu zaman Bihter, odaların yerini değiştirtir ve çok güzel dekore ettirir. Mavi ve beyaz tonlarında hazırlanan oda şöyle tasvir edilir:

"Nihal etrafına bakındı. Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziyâ ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini

bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi...” (Uşaklıgil, 1316:124-125)

Nesl-i Ahîr romanında Süleyman Nüzhet’in yaz kış oturdukları Emirgan’da ve haftada iki üç defa babasıyla beraber tiyatroya gidebilmek için Beşiktaş’ta dayalı döşeli kısmen de boş bırakılan evde kaldıkları belirtilir. Paris’teki görevinden ayrılıp İstanbul’a dönen Süleyman Nüzhet, çocukluğunu geçirdiği Emirgan’daki yalıda oturmayacağını düşünür. Emirgan onun baba ocağıydı. Hatta yalı kısmen onundu. Bütün eşyası, kütüphanesi, “*hayat-ı izdivacının*” yadigârları yalının bir bölümünü işgal ediyordu. (Uşaklıgil, 2009:177)

Yalıda kız kardeşi Samiye ailesiyle otururdu. Eniştesinin yeğenleri (Server ve Suzan) de bu yalıda yaşıyorlardı. Bunun için Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile birlikte Büyükkada’da bir ev tutar. Azra ile beraber yaşayacağı bu “yuva” (Uşaklıgil, 2009:240) Ada’da Hristos yokuşunun tepeden ziyade köye yakın noktasında beyaz rengiyle, temiz manzarasıyla “göz okşayan” bir evdi. Süleyman Nüzhet kızıyla bu eve taşınır. Azra bu “küçük evin küçük hanımı” olur. Baba kız burada küçük bir “teşkilatla” bir “ocak” kuruyorlar. (Uşaklıgil, 2009:447) “En büyük eğlenceleri evlerinde misafir kabul etmekte. Azra sokak kapısından girince bir küçük camekandan sonra başlayan sofayı, kendi tabirince holü, bir salon haline ifrâğ etmekle misafirleri için iki yatak odası ihzarına imkân bulmuştu.” (Uşaklıgil, 2009:448)

Romanda Ada’daki Hâdi Efendi köşkünden de söz edilir. Bu adam eski bir hâkimdir. Eniştesinin yeğeni Server’e ilgi duyan Süleyman Nüzhet, Server’in Ada’ya gelip gelmediğini öğrenmek için Hâdi Efendi’nin köşkünün önünden geçerci:

“Hâdi Efendi’nin köşkünden geçerken dikkat etti. Evvela bahçe kapısının önünde bir tahta sedir vardı; sonra sık ağaçlarla, iri

çamlarla başlayan bahçe kesif bir kuru teşkil ederek bir bayır takip ede ede, ta dipte köşke münthehi oluyordu. Bahçe kapısından köşkün ancak çatı arası görünüyordu. Bu tafsilata dikkat ederken geniş bir nefes-i tesliyetle ciğerleri şişti. Sonra parmaklık kapı hemen daima, Ada'nın ekser evlerindeki gibi kıynaşık duruyordu.” (Uşaklıgil, 2009:407)

Süleyman Nüzhet'in yolculukta tanıştığı Şakir de Bebek'te bir yalıda oturmaktadır. Şakir onun âşık olduğu kadının, yani Suat Hanım'ın kardeşidir. Bir gün Süleyman Nüzhet Şakir'i görmek için Cenap Molla yalısına gider. Bu eski yalının “pencereleri eğil[miş]”, “döşeme[si] kamburlaş[mıştı].” (Uşaklıgil, 2009:328) Süleyman Nüzhet bu eski yalının selamlığında oturarak Şakir'i beklemeye başlar. Bir süre sonra gelen Şakir, yalının terk edilmiş halinden, “küçük selamlık odasının sefaletinden utan[ır].” Koca yalı boştu. (Uşaklıgil, 2009:329)

Şakir, Gıyas'ın kız kardeşi ile evlidir. Ablası Suat da Şeyda Bey'le evlendikten sonra Şakir yalıyı Mısır “ekâbirinden” birine kiralar ve küçük bir ev döşeyecek kadar eşya alarak Refia ile beraber Bebek'ten ayrılıp Haydarpaşa'da küçük bir eve yerleşirler.

Şakir'in ablasının kocası Şeyda Bey'in Taksim'de çok güzel döşenmiş bir evi vardır.

“Beyoğlu'nun en ileri gelen kokotlarını bir hafta, on beş gün tutmak başlıca meraklarından biridir; sefaret murakasaları istisna edilirse Beyoğlu'nun kış müsameratından hepsinde görülür, yazın Summer Palace, Moda, Büyükkada âmâc-gâhıdır; Şişli'de at, Moda'da sandal merakı vardır; Büyükdere'de coursılara çevganlara iştirak eder, spor âleminde bir şöhret-i mahsusası vardır; hatta buraya gelmekten maksadı Apollo ile müştereken bir kotra mübayaasıdır. Galiba karar verilmek üzere imiş.” (Uşaklıgil, 2009:412)

Romanda Şeyda Bey'in yalısından da söz edilmektedir. “Yalısı bütün maden, orman, demiryolu, köprü imtiyazat ve inşaatı

peşinde dolaşan” yabancıların, komisyoncuların “müracaatgâhı idi.” Bu yalıya dört defa giden Şakir, buranın nasıl bir emel ve ihtirasların sergilendiği yer olduğunu çok iyi bilirdi. (Uşaklıgil, 2009:396)

Server’le evlenmek isteyen Gıyas Bey’in Şehzade başında bir konağı, Bebek’te yalısı vardı.

Süleyman Nüzhet’in yolculukta tanıştığı bir diğer kişi İrfan’dır. Babası intihar ettikten sonra İrfan annesini İstanbul’a getirir ve Eyüp’te Balcılar yokuşunda harap bir eve yerleşirler. Daha sonra Süleyman Nüzhet’in arkadaşı Muzaffer Bey, Ada’daki evin eşyalarını iki odaya doldurarak anahtarı Süleyman Nüzhet’e teslim eder. O da bu evi kalmaları için İrfan ve annesine verir. İrfan annesini bu eve gelmeye ikna eder ve artık Ada’da yaşamaya başlarlar.

Romandaki bir başka aile Kâşif’in ailesidir. Onlar, Azra’nın büyükannesi Nefise Hanım’a pederden kalma bir “emanetti.” Yoksul ve küçük bir memur ailesi olan Kâşifler her zaman onların himayesi altında yaşayabilmişti. Babaları vefat edince ufak bir emekli maaşıyla Saraçhane civarında küçük bir evde anne, oğul ve kız yalnız kalmışlardı.

Azra’nın büyükannesi ise Çamlıca’da bir köşkte yaşamaktadır. Bir gün Süleyman Nüzhet kızını Çamlıca’da köşkte oturan anneannesine götürür. Köşk romanda şöyle anlatılır:

“Köşkün büyük ağaçlarla ihmal edilmiş bir bahçesi vardı. Arabadan indikten sonra Azra bahçenin açılmaya müheyya duran eski tahta kapısının zenberek ipini çekti, kapı gıcırdayarak ve ağır ağır dönerek arkasına dayandı; köşk, bu biraz viranca, boyaları kabarak yer yer dökülmüş büyük bina, Azra’nın valide ailesinin eski ocağı, ta ileride ulu sâldide çamların, dişbudakların, ıhlamurların arkasında idi. Kapıdan başlayan, artık hudutu kaybolarak kuruyup kesildikçe yerlerine başkaları

konmayan eksik ağaçlarla evvelce düz bir yol olarak tersim edildiği fark edilmeyen açıklıktan ellerinde çantalarıyla, paketleriyle, yürüyorlardı, arkadan arabacı Nüzhet'in büyük çantasını getiriyordu. O zaman köşkün yukarı katından şehnişin kapısı açıldı ve Azra başında örtüsüyle büyükannesini gördü.” (Uşaklıgil, 2009:232)

Süleyman Nüzhet ve Behiç köşkün mermer döşeli alt sofasını geçip sönük fenerle “gıcırdayan” merdivenden üst kata çıkıyorlar. Nüzhet etrafına bakınır. Yazın oturmak için seçilen yukarı kattaki sofa hep o eski halinde idi. O, burayı “(b)eyaz hassa perdeleriyle, üzerlerine keten örtüleri çekilmiş sedirleriyle, ortasında iri yeni dünyası, sürahisi, kapaklı billur kadehleri, müdevver masasıyla, eskidikçe değişen hasırıyla, duvarlarında” hadis-i şerif “levhalarıyla” huzur veren haliyle tekrar bulmaktan büyük mutluluk duyar. (Uşaklıgil, 2009:249)

Baba kız Çamlıca'ya giderken araba yokuşu türlü sarsıntılarla çıkar; bazen derin bir çukura batır, bazen iri bir taşın üzerinden sekerek geçer, bazen de bir eğilme çizerek ilerlerdi. Bu seyahat sırasında Azra rahatsızlık veren bu etkileri hissetmemek için gözlerini kapatır.

Arabayı durdurup aşağı indiler. Bütün şehir önlerine serilmişti. Baba kız hiçbir şey söylemeyerek akşam güneşinin insanı “cezbeden” manzarasını izlemeye başladılar. Buradaki en güzel manzara deniz idi. Süleyman Nüzhet Kız Kulesi'ni, Saray Burnu'nu, vapurları, Haliç'i, tepeleri, büyük camileri göstererek kızını hayalen bir gezintiye çıkarır. “*Sultan Selim, Fatih, Bayezit, işte şurada, bak Kule'nin yanında, daha ötede Süleymaniye, onun muhteşem kubbesine dikkat et, görüyor musun şehre nasıl fazla bir azamet veriyor? Bu tarafta Ayasofya, biraz ötede Sultanahmet...*” (Uşaklıgil, 2009:231) Bu camileri gösteren Süleyman Nüzhet, kızına

hayallerinden bahsetti. Baba kız uzun süre hiçbir şey söylemeden bakındılar.

Romanda Büyükada'daki iç açıcı olmayan görüntüler dikkat çekmektedir. Arkadaşlarıyla Hristos'a çıkan Şakir, gördüğü kirlilik karşısında şaşırır:

“Kirlice bir köy! diyordu; buraya kadar şayan-ı dikkat bir şey yok. Ada hakkında biraz daha yüksek fikirlerim vardı.” (Uşaklıgil, 2009:75-76) Burada gözleri rahatsız edecek çirkinliklerden başka bir şey olmadığını söylemektedir. Şakir, tabiatın bu “ihtişamı” içinde güzel köşklerin, bahçelerin, temiz yolların olmasını arzu etmektedir. “Servetin yanında inleyen bu sefalet, işte beni zehirlemek, bütün bir günümü berbat etmek için kafidir.” (Uşaklıgil, 2009:76) Süleyman Nüzhet gülerek itiraz eder:

“Fakat bu nerede böyle değildir? Sefalet, her yerde sefalet! Beşeriyette sefaletten başka ne var? Yalnız bir fark ile: Garpta sefalet saklanır, bizde bilâkis. Nice’de, Cannes’da sonra şu şehirlerinde, Contrexeville’de, Eviyan’da, Karlsbad’da, Vichy’de sefaleti bulmak için aramak lâzımdır. Büyük şehirlerde yine böyledir; sefalet bir ayıp kabîlinden süpürülmüş, gözlerin önünden kaldırılmış, uzaklara, köşelere atılmış, ortada yalnız şairleri memnun edecek, seyyahları sıkmayacak güzellikler bırakılmıştır. (...) Bizde sefalet bir meziyettir, bir meziyet ki sokaklara dökülür, enzâr-ı âleme teşhir edilir, köprüde iki tarafa dizilir, Kâğıthane üzerinde bir memleket kadar büyük Dârûlaceze varken yine burada sefalet-i beşeriyenin en müstekreh numunelerini, en dilhırâş manzaralarını sereriz.” (Uşaklıgil, 2009:76)

Süleyman Nüzhet “işaret ettiği sefalet konusunu da beşerî bir şekilde ele alır. Ona göre sefalet doğuda ve batıda farklıdır. (...) [S]uçtu belediye reislerinde bulur.” (Kerman, 2008:195)

Sonuç

Servet-i Fünûn devrinde roman büyük bir gelişme gösterir. Hem teknik hem içerik hem dil bakımından Servet-i Fünûn romancılarının yazdıkları romanlar bir önceki dönem romanlarından ayrılmaktadır. Bu devirde romantizmden realizme geçiş yapılır, Fransız realist yazarların (Flaubert, Balzac, Concourt Kardeşler ve Bourget) etkisi görülmeye başlanır. Sosyal konulara eğilmeyen Servet-i Fünûncular romanlarında bireylerin yaşamları ve psikolojik durumları üzerinde dururlar.

Servet-i Fünûn romancılarından Halit Ziya bu topluluğun en önemli yazarlarındandır. Zengin bir ailenin çocuğu olan yazar, küçük yaşta yabancı dil öğrenir, erken yaşta yabancı yazarların eserleriyle tanışır.

Onun romanlarında maddî durumu iyi olan kişiler, yalı, köşk ve konaklarda otururlar. Köşk, konak ve yalı romandaki ailelerin veya kahramanların barınma gibi ihtiyaçlarını karşılayacak mekanlardan çok onların sosyal yönlerini, yaşam şekillerini, zenginliğini, lüksü gösteren mekanlardır. Romanlarda orta halli insanların yaşadıkları mekanlar da yer almaktadır.

Birçok romanda sosyal farklar bulunmakta bu farklar açık bir şekilde görülmektedir. *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil ailesiyle halkın çoğunluğunun yaşadığı bir evde oturmaktadır. Bu ev Süleymaniye semtindedir. Halit Ziya, *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in yaşadığı Süleymaniye'yi gerçekçi bir bakış açısıyla anlatır.

Ailesi ve çevresi sayesinde konak, köşk ve yalıları gören, tanıyan, bilen Halit Ziya, romanlarında bu mekanları ayrıntılı olarak tasvir eder.

Servet-i Fünûn yazarı Halit Ziya'nın romanlarında evler, yalılar, köşkler ve konaklar geniş yer almaktadır. Yazarın *Sefile*

romanında İkbâl'in sevgilisi İhsan ailesiyle zengin bir konakta oturur. Maddî durumu iyi olan İhsan, İkbâl'e Çamlıca'da bir köşk, Mazlume'ye ise Emirgan'da bir yalı tutar. Halit Ziya'nın *Nemide* romanında Şevket Bey'in Sultanahmet'te bir konağı, Kanlıca'da bir yalısı vardır. Olaylar Sultanahmet'teki konakta ve Kanlıca'daki yalıda geçer. Romanda bu konak ve yalının tasviri ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç Bey Şişli'de kendi arzu ettiği gibi bir ev yaptırır. Evlerinin dekorasyonu Batılı tarzdadır. *Mâî ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi ve ailesi Erenköy'deki köşte rahat bir yaşam sürmektedirler. Evlerinin dekorasyonu Batılı tarzdadır. *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey, oğlu, kızı ve yardımcılarıyla Boğaz'da güzel bir yalıda yaşamaktadır. Yalı romanda ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Firdevs Hanım ve kızları Bihter'le Peyker, sarı boyalı eski bir yalıda oturmaktadırlar. Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet'in kız kardeşi Samiye Hanım Emirgan'da bir yalıda ailesiyle yaşam sürmektedir. Nüzhet ve Azra Büyükada'da bir ev tutar ve evi batılı tarzda döşerler. Azra'nın anneanesi Nefise Hanım, Çamlıca'da bir köşte yaşamaktadır. Romanda Cenab Molla diye tanınan saygın ve varlıklı bir ailenin çocuğu olan Şakir'in de Bebek'te bir yalısı vardır.

Tanzimat'tan sonra başlayan değişim toplumun her kesiminde etkisini gösterir. Halit Ziya romanlarında değişen mekanları işler. Roman kişilerinin yaşadıkları bu mekanlar ayrıntılı olarak anlatılmış, romanlarda yer alan mekanların tasvirleri canlı bir şekilde verilmiştir.

Kaynakça

Aktaş, Ş. (2000), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Akyüz, K. (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Bachelard, G. (1996), *Mekanın Poetikası*, Çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Benjamin, W. (2002), *Pasajlar*, Çev. A. Cemal, 4. Baskı, İstanbul: YKY.

Bourneur, R. ve Quellet, R. (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Candaş, Ö. (1972), “Konak”, *Büyük Lûgat ve Ansiklopedi (Meydan Larousse)*, C. 7, İstanbul: Meydan Yayınları, ss.429-431.

Cansever, T. (1992), *Şehir ve Mimari*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Cansever, T. (2010), *Osmanlı Şehiri*, 1. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları

Cevdet Kudret (1998), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Çetin, N. (2006), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Edebiyat Otağı Yay.

Çoruk, A. Ş. (1995), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Beyoğlu*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Daşcıoğlu, Y. Okan K. *Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar*, Turkish Studies Winter 2009, www.turkishstudies.net/sayilar/sayi_4/Cilt_1/ss.799-900

Eco, U. (2009), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yay.

Enginün, İ. (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergah Yayınları

İnci-Elçi, H. (2003), *Roman ve Mekan Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları.

Finn, R. P. (1984) *Türk Romanı: İlk dönem 1872-1900*, Çev. Tomris Uyar, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Hisar, A. Ş. (2010), *Boğaziçi Yalıları*, 2. Baskı, İstanbul: YKY.

Huyugüzel, Ö. F. (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil*, İstanbul: MEB. Yayınları.

Huyugüzel, Ö. F. (2006), “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Haz. (Koordinatör: İsmail Parlatır), İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca, Ankara: Akçağ Yayınları, ss.311-391.

Işın, E. (1985), “19. yy’da Modernleşme ve Gündelik Hayat”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: İletişim Yayınları, ss.538-563.

Kanar, M. (2003), *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Derin Yayınları.

Kavcar, C. (1995), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Kerman, Z. (2008), *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Koçu, R. E. (1963), “Boğaziçi Yalıları”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul: Koçu Yayınları, ss. 2903-2909.

Korkmaz, R. (2007), “Romanda Mekanın Poetiği”, *Edebiyat ve Dil Yazıları*, Mustafa İsen’e Armağan, ss. 399-415, Ankara: Grafiker Yayınları.

Kuban, D. (1995), “Konaklar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, ss. 50-55

Moran, B. (2004), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutluay, R. (1970), *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Narlı, M. (2002), “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 5, Sayı 7, Mayıs, ss. 91-106.

Stevick, P. (2004), *Roman Teorisi*, Cev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, 3. Baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.

Tekin, M. (2001), *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2008), *Kırk Yıl*, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (1307/1890a), *Nemide*, İzmir: Hizmet Matbaası.

Uşaklıgil, H. Z. (1307/1890b), *Bir Ölünün Defteri*, İzmir: Hizmet Matbaası.

Uşaklıgil, H. Z. (1313/1896), *Mâî ve Siyah*, İstanbul: Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı.

Uşaklıgil, H. Z. (1316), *Aşk-ı Memnû*, İstanbul: Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı.

Uşaklıgil, H. Z. (1342/1924), *Kırık Hayatlar*, İstanbul: Orhaniye Matbaası.

Uşaklıgil, H. Z. (2006), *Sefile*, Haz. Ö. Faruk Huyugüzel, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2009), *Nesl-i Ahîr*, Haz. Alev Sınar Uğurlu, İstanbul: Özgür Yayınları.

Wellek, R., Varren A. (1993), *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

BÖLÜM 5

ÜTOPIK VE DİSTOPIK KURGULAR ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

AYDA ONTAÇ GÜNER¹

Giriş

Ütopya ve distopya nedir? Batı’da ve Türk edebiyatında ütöpic ve distöpic metinler nelerdir? Bir metnin ütöpic ya da distöpic olduğunu metnin hangi bağlamları belirler? Ütöpic ve distöpic kurgular birbirinin tam tersi özellikler mi gösterir? Genellikle karşıtlık fikri üzerinden düşünülen ütöpic ve distöpic kavramlarının ilişkiselliği hakkında başka neler söylenebilir? Bu yazının amacı bu sorulara bir yanıt oluşturabilmektir.

Ütopya ve Distopya

Utopia, Eski Yunanca *ou ou* “yok, değil” ve *topos* τόπος “ülke, yer” sözcüklerinin bileşimidir ve “olmayan yer/yersizlik” anlamına gelir.² Kelimenin etimolojik kökeniyle ilişkili olarak ütöpic kavramı, var olmayan bir yerde “toplum tahayyülü, alternatif bir sosyal düzeni tasavvur etme”³ olarak

¹ PhD, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Orcid: 0000-0001-5247-4476

² <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C3%BCtopya> (25.01.2023).

³ L. T. Sargent, “The Three Faces Of Utopianism Revisited”, *Utopian Studies*, C. 5, S.1, Pennsylvania 1994, s. 3.

açıklanabilir. Ütopya (utopia) “güzel yer” anlamına gelen *eutopia*’ya göndermede bulunur (*eu* öntakısı “iyi, güzel” anlamı katar). Ütopya kavramını ilk⁴ defa kullanan Thomas More (1478-1535)’un “İngiltere’de dinî ve sosyal hayatın istikrarsız bir durumda bulunduğu, devlet ve din hayatına yeni bir düzen verilmek istendiği Restorasyon döneminde yazdığı, bir ada ülkesindeki ideal bir toplum hayatını ve devlet düzenini anlattığı *Utopia* (1516)”⁵ adlı eserinin ismi de *eutopia* çağrışımına referansla verilmiştir.

20. yüzyılda ortaya çıkan distopya (dystopia) ise ütopyadan farklı olarak kötümser bir gelecek tablosuyla, gerçekleşmesinden endişe duyulan değişik olasılıklardaki toplum yapılarına işaret eder. Bu noktada distopya ve ütopya arasında sanıldığı gibi birebir bir karşıtlığın olmadığına ayrıca dikkat çekilmelidir. Distopyanın karşıtının ütopya olduğu kabul edilebilecek olsa da ütopyanın tam karşıtının distopya olduğunu söylemek mümkün değildir.⁶ Zira “ütopyanın gerçek zıttı, ya bütünüyle plansız ya da özellikle korkunç ve berbat olmak üzere bir plan olmalıdır. Tipik kullanımıyla distopya

⁴ “Ütopya” sözcüğünün ilk kez Thomas More tarafından kullanıldığı genel kabul görmüş olmakla birlikte özellikle Eski Çağ tarihçileri ve dilbilimcileri bu kavramın benzerinin Antik Çağ’da da kullanıldığına dair güçlü iddialarda bulunmuşlardır. Eski dil uzmanları, Antik Çağ metinlerine baktıklarında çok sık kullanılan “aitiope”, “mutlu ülkenin insanları” anlamına gelen bir sözcüğe rastlamaktadır. Ayrıntı için bk. İpek Demir, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Distopik Romanların Kuramsal Analizi ve Tematik Çerçevesi* (1990-2019), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu 2020, s. 7.

⁵ Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 527.

⁶ “Ütopya” ve “distopya” ilişkiselliği iki uçlu bir karşıtlıktan ziyade bir üçgen çerçevesinde izah edilebilir. Bu üçgen, kusursuzca planlanmış ve yararlı olanın, kusursuzca planlanmış ve adaletsiz olanın ve de kusursuzca plansızın oluşturduğu bir ağıdır. Bu ağ birbirine dönüşebilen kutupların olanaklılık koşullarını ifade eder. Ayrıntı için bk. Michael D. Gordin-Helen Tilley-Gyan Prakash, “Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya”, çev. Cem Kayaligil, *Ütopya Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017, s. 8.

bu ikisi de değildir; daha ziyade, yanlış yönde gitmiş bir ütopya veya toplumun belirli bir kısmı için iş gören ütopyadır.”⁷

Ütopya, felsefeden doğan bir terim olmakla birlikte, ütopya ve distopya kavramları 20. yy’dan itibaren edebiyat, mimari ve sinema gibi alanlarda etkisini hissettirmiş, özellikle modernizm-postmodernizm bağlamında sanatsal üretim pratiklerini hem bir tema hem de düşünsel bir aktivite olarak etkilemiştir.⁸

Ütopya edebiyatı geleneğinin, Thomas More’un Rönesans döneminin izlerini taşıyan *Ütopya* (1516) eseriyle ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Tommaso Campanella’nın *Güneş Ülkesi* (1623), İngiliz filozof Francis Bacon’ın *Yeni Atlantis*’i (1627) ütopik kurgulara örnek gösterilebilir. Ütopya edebiyatı, Batı’da Thomas More’dan epey bir zaman sonra, özellikle 19. yüzyıl Anglo-Amerikan edebiyatında büyük bir gelişme kaydederek zirveye ulaşmıştır.⁹ Distopya ise daha çok 20. yüzyılın başlarından itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. H. G. Wells’in *Zaman Makinası* (1895), Aldoux Huxley’in *Cesur Yeni Dünya*’sı (1932), George Orwell’in *1984*’ü (1948), Margaret Atwood’un *Damızlık Kızın Öyküsü* (1985) önemli distopik kurgular arasında yer alır.

Türk edebiyatında ütopik kurgu sayısı azdır. Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Hayat-ı Muhayyel*’i (1898), Halide Edip Adivar’ın *Turan Ülkesi* (1912), Molla Davutzade Mustafa Nazım’ın *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslâmiyeyi Rüyet*’i (1913) Türk edebiyatındaki ütopik kurgulara örnek verilebilir. Türk edebiyatında tarihsel süreçte distopik kurgulara fazla yer verilmese de özellikle 2000’li yıllardan sonra bu kurgu türüne olan rağbetin arttığı görülmektedir. Latife

⁷ Michael D. Gordin-Helen Tilley-Gyan Prakash, “Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya”, s. 8.

⁸ Ferhat Kavas, *Çağdaş Sanatta Ütopya ve Distopya*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. V.

⁹ Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, s. 527.

Tekin'in *Unutma Bahçesi* (2004), Oya Bardar'ın *Çöplüğün Generali* (2005), Tahsin Yücel'in *Gökdelen* (2006), Cem Akaş'ın *Gitmeyecekler İçin Urbino'su* (2007), Aslı Perker'in *Günübirlikçiler* (2019) öyküsü Türk edebiyatında distopik özellikler gösteren kurgulara örnek verilebilir.

Söz konusu olan iki kavramın özelliklerinin daha açık bir biçimde gösterilebilmesi amacıyla edebiyat ve felsefede *eutopia*'ya göndermede bulunan olumlu anlamına referansla “ütopik” bağlamda oluşturulan kurgularla onun tam karşıtı olmasa da karşısında bir noktada olduğu düşünölebilecek “distopik” kurguların benzer ve farklı özelliklerinin sıralandığı bir tablo oluşturulmuştur.¹⁰

Tablo 1 Ütopik ve Distopik Kurgular

ÜTOPIK KURGULAR	DİSTOPIK KURGULAR
<i>Eutopya</i> (Pozitif Ütopya) düşüncesi temelinde kurgulanmışlardır.	<i>Negatif Ütopya, Kara Ütopya, Karşı Ütopya, Anti Ütopya, Ters Ütopya</i> olarak da isimlendirilmiştir.
Geleceğe dönük oluşturulmuş iyimser kurgulardır. Şimdi ile gelecek arasında fakat geleceğe daha yakın mesafededir. Zira mevcut toplum gerçekliğiyle ütopyalarda tahayyül edilen düzen arasındaki mesafe daha fazladır.	Geleceğe dönük oluşturulmuş kötümser kurgulardır. Şimdi ile gelecek arasında fakat şimdiye daha yakın mesafededir. Çünkü mevcut toplum gerçekliğiyle distopyalarda tasavvur edilen toplum arasındaki mesafe daha azdır.
Ütopyada daha iyi ve daha güzel bir dünya düzeni tasavvur edilir. İnsan haklarına	Distopik kurgular, baskıcı rejimlerin görölebildiği, gücün ve iktidarın dengesiz bir

¹⁰ Bu özellikler çoğaltılıp detaylandırılabilir.

saygı duyulan, toplumla birlikte bireyin mutluluğunun da öncelendiği, insanların kendilerini değerli hissedeceği özgür ve mutlu bir düzen anlayışının hayâli kurulumu. “Plütokrasiden kaçınma, eşitsizliği azaltma ve ortak kaynakların herkesin yararına olacak şekilde yönetilmesi”¹¹ gibi amaçları barındırır.	biçimde kullanılabildiği, bireylerin baskıcı düzene boyun eğmek zorunda kaldığı genellikle daha karamsar olarak tasarlanan kurgulardır.¹² “Amorf bir sosyal yapı dikkati çeker. Küçük grupların kaybolmuş, geleneksel kültürün izlerinin silinmiş, sosyal rol ve statüler bireyin tercihlerine bakılmaksızın baskıcı bir biçimde dayatılmıştır. Arındırılmış bir toplum ideali adına sapmalar yok etme mantığıyla cezalandırılmaktadır. Dikey ve yatay toplumsal hareketliliğin imkânsız hâle gelmesi ve ağırlıklı olarak kast sistemine benzer sistemlerin hâkim olması, tek tip insan yapısının hâkim olması distopik kurgulardaki sosyal yapının değişmeyen nitelikleridir.”¹³
Yazıldıkları dönemin sosyal, kültürel ve siyasî yapısıyla ilişkili olarak mevcut toplumun koşullarından hareketle geliştirilmiştir. “Keşke	Yazıldıkları dönemin sosyal, kültürel ve siyasî yapısıyla ilişkili olarak mevcut toplumun koşullarından hareketle geliştirilmiştir. “Ya

¹¹ G. Claeys., *The five languages of utopia: Their respective advantages and deficiencies with a plea for prioritising social realism*, Cercles 30, s. 9-16. <http://www.cercles.com/n30/claeys.pdf> (22.01.2023).

¹² Emrah Atasoy, “Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, C. 19, S. 3, Ocak 2020, s. 1141.

¹³ Ejder Çelik, “Distopik Romanlarda Toplumsal Kurgu”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 18, S. 1, Nisan 2015, s. 57.

gerçekleşse...” düşüncesi üzerine inşa edilir. Ümitvardır.	gerçekleşirse?” korkusu ve kaygısı üzerine inşa edilir. Uyarıcıdır.
Eleştiri barındırır. İdeal olan gösterilerek mevcut toplumda görülen sorunlara dikkat çekilir.	Eleştiri barındırır. Gerçekleşmesinden endişe duyulan olası kötü senaryolara işaret edilerek mevcut toplumda görülen sorunlara dikkat çekilir.
Mevcut toplum gerçekliğinden daha uzak olduğundan mümkün olabilirliği daha azdır. Öneri içerir.	Mevcut toplum gerçekliğine daha yakın olduğundan olabilirliği daha kuvvetlidir. Öngörü içerir.
Her ütopya ima ettiği distopyayla birlikte gelir. ¹⁴ (Ütopyanın dikkat çekmek üzere tasarlandığı statüko olarak distopyayla veya bu ütopyanın, kendisini pratikte çürütmesinin oluşturduğu distopyayla birlikte)	Distopyalar tüm karamsarlığına rağmen aynı zamanda yeni bir ütopyanın müjdecisi olabilirler. Zira distopyaların bir özelliği de devrime işaret etmesi ve bu anlamda umudu peşi sıra getiriyor olmasıdır.
Daha modern bir toplum tasavvuru söz konusudur.	Modern hayatın bir eleştirisi olarak okunabilir. Genellikle çağdaş toplumun unsurlarını içerir ve bazı modern eğilimlerin olası zararlarına karşı ikaz niteliğindedir.

¹⁴ Michael D. Gordin-Helen Tilley-Gyan Prakash, “Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya”, çev. Cem Kayalığıl, *Ütopya Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017, s. 8.

Müslüman toplumlarda ütopyanın dünyada cenneti arama, cennet gibi bir yerde yaşama, dünyayı cennete çevirme arzusuyla; Hristiyan toplumlarda ise göğe çekilen İsa'nın yeryüzüne dönmesi, insanlığı kurtarması düşüncesiyle ilişkili olduğu söylenebilir. ¹⁵	Ahiret inancı olan bütün toplumlarda distopyalar cehennemle ilişkilendirilebilecek “düşkün bir ülke” ¹⁶ nin kurgusudur.
Bilim kurgu tarzındaki eserlerle ilişkilendirilebilir.	Bilim kurgu tarzındaki eserlerle ilişkilendirilebilir.
Ütopik kurguların ütopik olma özelliği yazıldıkları dönemin şartlarında ve toplum koşullarında değerlendirildiklerinde açığa çıkacaktır. Farklı bir dönemden bakıldığında kendi döneminin ütopyaları ütopik görünmeyebilir.	Distopik kurguların distopik olma özelliği yazıldıkları dönemin şartlarında ve toplum koşullarında değerlendirildiklerinde açığa çıkacaktır. Farklı bir dönemden bakıldığında kendi döneminin distopyaları distopik görünmeyebilir.

Sonuç

Ütopik ve distopik kurguların özelliklerini karşılaştırdığımız bu çalışma, bu ikisinin aslında tamamıyla karşıt olmadığını hatta birbirlerini ürettiklerini açığa çıkarmaktadır.

¹⁵ Yusuf Koşar-Hakan Sarı, “Sunuş”, *Edebiyatta Ütopya Distopya*, İhlamur Kitap, İstanbul 2022, s. 11.

¹⁶ İsmet Emre, “Topya, Ütopya, Distopya”, *Edebiyatta Ütopya Distopya*, İhlamur Kitap, İstanbul 2022, s. 21.

Kaynakça

Atasoy, Emrah, “Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, C. 19, S. 3, Ocak 2020, s. 1135-1147.

Claeys, G., The five languages of utopia: Their respective advantages and deficiencies with a plea for prioritising social realism, *Cercles* 30, s. 9-16. <http://www.cercles.com/n30/claeys.pdf> (22.01.2023).

Çelik, Ejder, “Distopik Romanlarda Toplumsal Kurgu”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 18, S. 1, Nisan 2015, s. 57-79.

Demir, İpek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Distopik Romanların Kuramsal Analizi ve Tematik Çerçevesi (1990-2019)*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu 2020.

Emre, İsmet, “Topya, Ütopya, Distopya”, *Edebiyatta Ütopya Distopya*, İhlamur Kitap, İstanbul 2022, s. 21.

Gordin, Michael D.,-TİLLEY, Helen-PRAKASH, Gyan, “Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya”, çev. Cem Kayahgil, *Ütopya Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017.

Huyugüzel, Ö. Faruk, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.

Kavas, Ferhat, *Çağdaş Sanatta Ütopya ve Distopya*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.

Koşar, Yusuf-SARI, Hakan, “Sunuş”, *Edebiyatta Ütopya Distopya*, İhlamur Kitap, İstanbul 2022.

Sargent, L. T., “The Three Faces Of Utopianism Revisited”,
Utopian Studies, C. 5, S.1, Pennsylvania 1994, s. 1-37.

<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C3%BCtopya>
(25.01.2023)

BÖLÜM 6

ÜSLUP ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN ÖZLEM METİN'İN “BİTLERİMLE SEV BENİ” ADLI ÖYKÜSÜ

SALİH NURDAĞ¹

Giriş

Bir metni okumak o metni anlamak için tek başına yeterli değildir. Edebî metinlerin dilini anlamadan/anlamlandırmadan o metne nüfuz edemeyiz. Çünkü edebî metinlerde kullanılan dilin kişiye özgü bir kullanılış tarzı ve belli bir düzen içerisinde aldığı² bir şekli vardır. Edebî dilde standart dil yapısının ve kullanımının dışında bir yapıyla karşılaşırız. Kullanılan bu dilin çözülmesi için yapılan çalışmalar bizi üslupbilime götürür. Üslupbilim çalışmaları aynı zamanda biçembilim ve stilistik başlıklarıyla da eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda metni anlamak için tarih boyunca çeşitli yollar denenmiş ve yöntemler geliştirilmiştir. Üslupla ilgili gerek sanatçıların gerekse teorisyenlerin tanımlama çabaları olmuştur. Bu yazıda tek tek tanımlara girmektense bu tanımların genel çerçevesini vermekte yetineceğiz.

¹ PhD, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Orcid: 0009-0002-7216-5907

² Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Edebiyat Otağı Yayınları, Ankara 2006, s. 274.

Üslup çalışmaları incelenirken Batı’da “retorik”, Doğu’da ise “belagat” olarak adlandırılan bilimlerin üslup çalışmalarının ilk örneklerini oluşturdukları varsayılır. Batı menşeli üslup tanımlarına baktığımızda bunların “kaynak birim/yazar merkezli”, “hedef birim/okur merkezli”, “söylem/eser merkezli” tanımlar olmak üzere üç kategoriye ayrıldığını görmekteyiz.³

Üslup incelemelerinin en önemli özelliği kesin sınırlarla belirlenmiş bir yapısının olmayışıdır. Türk edebiyatında da üslup incelemelerinin farklı çalışmalarda farklı şekillerde kategorize edildiğini görürüz. Şerif Aktaş, “tasviri” ve “tekevvüni” üslup incelemesi olarak iki ana başlığa ayırır. Gürsel Aytaç ise bu konuda dört farklı yaklaşım önermektedir: 1. Metin çeşitlemelerinin üslup çözümlemesi, 2. Üslup seçeneklerinin denenmesi, 3. Matematiksel-niceliksel üslup incelemesi, 4. Alımlayıcı (Okuyucu) anketiyle üslup belirleme.⁴ Fakat üslubun tanımı konusunda olduğu kadar üslupbilim incelemesinin de nerede durduğu konusunda bir uzlaşıdan bahsetmek mümkün değildir. Üslup çalışmalarının kesin bir disipline bağlanamamasının birçok sebebi vardır. Bunlardan biri de sanatın mahiyetine ait yorumların çokluğudur.⁵ Bu bir dezavantaj olarak görülebileceği gibi özellikle üslupbilim çalışmalarında geniş bir hareket alanı sağlaması bakımından bir avantaj olarak da değerlendirilebilir. Özellikle üslupbilim çalışmalarının dilbilim ve edebiyat eleştirisi arasında konumlandırılması, ona yöntem zenginliği sağlamaktadır.

Yukarıda üslup çalışmalarının bir metni anlama gayretinin sonucu olarak ortaya çıktığını ifade ettik. Fakat bu gayret sadece metne yönelik değil aynı zamanda yazara da dönük olabilir. P.

³ Celalettin Divlekci, “Tarihsel Süreç İçerisinde Üsluba İlişkin Tanım Çabaları ve Bir Tanım Denemesi,” AÜİFD XLVIII (2007), sayı//, s. 125.

⁴ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 86-87

⁵ Zerrin Güney, “Üslup Özellikleri Açısından Berci Kristin Çöp Masalları”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt: 19, Sayı: 73, s. 30

Stevick dilin belli bir kişi tarafından kullanılış şeklini idiolekt olarak adlandırdıktan sonra üslup incelemelerinin çoğunun yazarın estetik amaçlarını (toplumsal veya ideolojik de olabilir) gerçekleştirmek için idiolektini nasıl kullandığını açıklama girişimi olarak ifade eder.⁶

Üslupla ilgili tanımlamaların detayına ve üslupbilimin tarihsel sürecine bu yazıda yer verilmeyecektir. Zira üslupbilim üzerine yapılan birçok çalışma halihazırda bu bilgileri içermektedir. Hatta birçok üslup incelemesinde inceleme modelleri ve başlıkları bir şablon olarak çıkartılmıştır. Bu inceleme başlıklarından her biri zaten o metin türünün ortalamasında bulunması gereken özellikleri taşımaktadır. Bizce üslup incelmesinde öne çıkması gereken şey yazınsal metnin türünün ortalamasında olan şeylerden farklı olarak ortaya neler koyulduğunun ortaya çıkartılması veya bu ortalama özelliklerin farklı kompozisyonu, farklı şekilde kullanımıyla ortaya çıkan özelliklerin tespiti olabilir. Bundan dolayı her metin aynı zamanda kendi inceleme yöntemini de belirler. Bu, hem bir tür sorunu hem de metnin biricikliğıyle ilgili bir sorunsaldır. Bütün bunlardan yola çıkarak bu yazıda Özlem Metin’in *Alametifarika*⁷ adlı kitabının “Bitlerimle Sev Beni” adlı hikâyesinin üslubuna dair özellikleri belirlemeye çalışacağız.

Hikâyenin Konusu:

Akşam annesine bit şampuanı almak için evden çıkan hikâyenin kahramanı alelacele bir şekilde giyinir. Babasının eski giysileriyle eczaneye giden kahraman, yaşının da verdiğı heyecanla kendisine bitirim edası vermektedir. Eczacının bit ilacını getirmesini beklerken okuldan sevdiğı kıızı orada görür ve onun eczacının kıızı olduğunu öğrenir. Bu arada hem kıyafetinden dolayı hem de bit ilacı

⁶ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, ev: Sevim Kantarcıoğıu, Akağı Yayınları, Ankara 2004.

⁷ Özlem Metin, *Alametifarika*, şule Yayınları. İstanbul 2018.

almaya geldiğinden ötürü oldukça mahcup olur ve hayal kırıklığı yaşar. Bunu bir kader hesaplaşmasına dönüştürür.

Başlık:

Hikâyenin başlığı bizi metinler arası bir kısa bir yolculuğa çıkarır. Orhan Gencebay'ın “Hatamla Sev Beni” ve Tarık Akan'ın “Anne Kafamda Bit Var” adlı kitabını hatırlatmaktadır. Bit ve sevmek fiilinin birlikte kullanılması hikâyenin konusuna dair bize bir ipucu vermektedir. Denklik ilişkisinin bulunmadığı bir aşk hikâyesinin varlığını sezdirmektedir. Hikâyenin bir metropole değil de bir mahalleye ait olduğu da başlıktan anlaşılmaktadır. Bu anlamda yazar daha başlıktan itibaren okuyucuyu hikâyeye hazırlamaktadır.

Anlatıcı:

Hikâyenin kahramanı aynı zamanda hikâyedeki olay örgüsünün de anlatıcısı konumundadır. Anlatıcının seçimi meselesi bir tercihin sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu anlatıcı öykü kişilerinden biri olduğu için bilgi düzeyi ve anlatım açısı kısıtlıdır yani metinde yaşanan olaylara bir öykü kişinin bildiği kadar hâkimdir.⁸ Anlatıcı sadece kendi yaşadıklarını ya da düşüncelerini değil hikâyedeki diğer kişilerin söylemlerini de aktaran ve onlar hakkında yargıda bulunan kişi konumundadır.

“...Tezgâhın üzerindeki ufak tefek şeylere bakarken gözüm aynaya takıldı...”⁹

“...Raflara bakıp bulamayınca ‘içerden getireyim’ deyip arka tarafa geçti...”¹⁰

⁸ Gülşen Torusdağ, Soner İşimtekin, “Furug Ferruhzâd’ın “KÂBUS” Öyküsü Üzerine Metindilbilimsel Bir Çözümleme”, DTCF Dergisi 56.2 (2016); s.174.

⁹ Özlem Metin, age., s.11.

¹⁰ Özlem Metin, age., s.11.

“...Eczacı somurtkan bir yüzle süzdü beni. Bir tinerci olarak para isteyeceğimi düşünüyordu herhalde...”¹¹

Yazarın anlatıcısı bu şekilde kurgulamasının sebebi olayın merkezine kahramanı koyarak olayları onun dünyasıyla vermek böylece de onu daha iyi anlamamızı sağlamak olabilir. Bütün hikâye bir yer haricinde bu bakış açısıyla anlatılmıştır. Hikâyenin başında,

“...Atiye Sultan'ın inat damarı tutunca Birleşmiş Milletler araya girse vazgeçiremez istediğinden- onların el atıp çözdükleri vaka oldu mu ki zaten-....”¹² monoloğunda ara söz içerisinde yazara ait olduğu anlaşılan bir yargı cümlesine rastlarız. Burada üst kurmaca yöntemiyle yazar okuyucuya tarafını belli etmektedir.

Diyalog:

Hikâyede dikkat çeken unsurlardan birisi de nerdeyse hiç diyalog olmamasıdır. Konuşmalar diyaloglar şeklinde değil kahraman anlatıcının ağzından dolaylı anlatım tarzında verilmiştir.

“ ‘Sakin almadan gelme,’ diye kapıyı suratıma kapatıverdi. ¹³

“Aaa, Selim, sen misin, ne işin var hayırdır? dedi. ”¹⁴

“Yedi günde bir tekrarlayın yoksa sirkeler ölmez” dedi arkamdan. ”¹⁵

Diyalogların doğrudan verilmeyip kahramanın ağzından verilmesi ile kahraman sürekli olayın merkezinde tutulmuştur. Diğer kişiler konuşan bir varlık olarak değil kahramanın olayı anlatması için gerekli olan figürler olarak kullanılmıştır. Okuyucunun dikkati başka kişilere çekilmemiş, projeksiyon kahramanın üzerinden hiç ayrılmamıştır. Olayların ve diyalogların tek kişi ağzından yani

¹¹ Özlem Metin, age., s.10.

¹² Özlem Metin, age., s. 9.

¹³ Özlem Metin, age., s. 9.

¹⁴ Özlem Metin, age., s.12.

¹⁵ Özlem Metin, age., s.14.

kahramanın ağzından anlatılması hikâyede gerçeklik unsurunu ayakta tutan bir yapı olarak da kullanılmaktadır. Anlatıcının kuruluş biçimi metnin yaşanmış bir olayı anlattığı izlenimi oluşturmakta; bu anlamda metin, öyküyle anı arasında bir noktadan alınılanmaktadır.

Monolog:

Hikâyenin önemli bir kısmı kahramanın monologlarından oluşmaktadır. Her olay öncesinde ve sonra kahramanın monologlarına şahit oluruz.

“Allahtan geceydi. Herkes şubat soğuşunda yorganlarının altına çekilmek üzereydi...Görünüşü kötü insanlar hakkında ne çabuk karar veriyorlar kardeşim! Adamın hoşnutsuz duruşuna, ters bakışına tilt oldum. Kaknem bir eczacı için gece gece lacileri çekip gelmeyeceğiz herhalde...”¹⁶

“Kamera şakası mı yoksa hayatın sillesi miydi bu yaşadığım? Böyle bir şeyin gerçekleşmesi için bir bitle başlayan yüzbinlerce ihtimalin içinden hangileri seçilip Bağcılar’a sevk edilmişti ya Rabbim? Gecenin on birinde nöbetçi eczanenin deposundan Bülent Ersoy çıksa bu kadar şaşırıp dumura uğramazdım.”¹⁷

“Ruhum isyankar bir keder ile ‘Ne yapalım kısmet, alın yazısından ötesi olmaz,’ diyen dervişane bir teslimiyet arasında gitti geldi.”¹⁸

Monologların bu kadar geniş yer tutması aslında kahramanın tanıtılması için ustaca kullanılmış bir yöntemdir. Yazar kahramanı tanıtmak için fazladan cümle sarf etmek yerine onu monologlar yoluyla tanımamıza imkân sağlamıştır. Yalnız burada hikâyede kullanılan örtük anlamdan da istifade edilmiştir ki burada bu örtük

¹⁶ Özlem Metin, age., s.13.

¹⁷ Özlem Metin, age., s.12.

¹⁸ Özlem Metin, age., s.12.

anlatımdan yola çıkarak söylenmeyi bulmak okuyucuya düşmektedir. Öyküde örtük anlam içeren birçok yer olmakla birlikte bunlardan birini örnek olarak verelim:

“Bu dükkândan kurtulduğum takdirde Eyüp Sultan’da şeker dağıtıp evin bütün alışveriş, çöp işlerini itiraz etmeden yapacağıma söz versem faydası olur mu ki?”¹⁹

Bu pasajda açıkça söz edilmemesine rağmen kahramanın ev işlerine yardım etmediğini ve Eyüp Sultan’a yabancı olmadığını anlayabiliyoruz.

Argo:

Hikâyede argo kullanımının farklı işlevleri bulunmaktadır. Bunlardan biri argonun, oluşturduğu tanıdıklık hissiyle yazarla okur arasındaki mesafeyi kısaltmasıdır. Argo, kahramanın statüsünün de bir göstergesi niteliğindedir.

“Kaknem bir eczacı için...”, “Yok aman, silmez şimdi dallama, madara olurum herkese.”²⁰, “Paçoz, iğrenç bir çocuk”, “Trişkadan bir bitin...”²¹, “..ters bakışına tilt oldum.”²²

Mizah:

Hikâyede en dikkat çekici unsurlardan birisi de mizahi öğelerin çok fazla kullanılmasıdır. Kahraman, mizahi yapısıyla ön plana çıkmaktadır. Bunda kahramanın yaşı itibarıyla olaylara bir ergen olarak yaklaşıyor olmasının da etkisi vardır. Bu durum, okuyucunun da mizah duygusunu harekete geçirir.

¹⁹ Özlem Metin, age., s.13.

²⁰ Özlem Metin, age., s.11.

²¹ Özlem Metin, age., s.14.

²² Özlem Metin, age., s.13.

“Annem biti Kevser Teyze’den kapıldığından adı gibi emindi. Onu duyan, bitlerin üzerine geldiği yerin barkodu yapıştırılmış da oradan biliyor zannederdi.”²³

“Kızın kafasındaki bitler halay çekiyordur artık.”²⁴

“kapıdan bizim kuru eczacı değil, benim üç aydır her teneffüste yanına yaklaşıp konuşmaya çalıştığım, beden derslerinde dikkatini çekmek için sürekli önüne atlayıp yerli yersiz sınav çektiğim, sırf ona ulaşabilmek için yakın arkadaşlarının hepsine sebil gibi kola ısmarladığım, hayat çiçeğim, taze baharım Gamze girdi içeri.”²⁵

“Gel amca, sen de gel, bu Anadolu yiğidine bir tekme de sen vur.”²⁶

Beklenmedik Son:

Hikâyenin kahramanı on yedi yaşındaki genç annesine bit ilacı almak için çıkmıştır. (Hem de annesinin zorlamasıyla.) Zira annesi o gece saçlarını yıkamak zorundadır. Genç için talihsiz olaylar dizisinin başlangıcı bu olmuştur. Gözüne girmek için her şeyi yapabileceği kıza bit şampuanı yüzünden iyice rezil olduğunu düşünmekte ve kaderine kahretmektedir. Okuyucu için bu durumu dengeleyen şey, en azından gencin annesine acil bir durum olan bit şampuanını almak için yaptığı fedakârlıktır. Ta ki hikâyenin son paragrafına kadar.

“Eve geldiğimde kapıyı Ayşe açtı. Yüzümü mosmor görünce “Hava çok mu soğuktı?” diye şaşırdı. Donuk gözlerle “Annem nerede? dedim. Oğlu bütün hayallerini gömüp gelme pahasına ilacını yetiştirmişti, gurur duysun artık. Ayşe arkasını dönüp giderken “Uykusu geldi, yattı. Yarın banyo yapacakmış, yanlış

²³ Özlem Metin, age., s. 9.

²⁴ Özlem Metin, age., s.10.

²⁵ Özlem Metin, age., s.11.

²⁶ Özlem Metin, age., s.13.

hesaplamış zaten.” dedi. Başımdaki uğultu şiddetlendi, kulaklarıma uzaklarda bir yerde kola içerken gülüşen bir grup kızın sesi geliyordu.”²⁷

Kahramanın yaşadığı bütün gerilimin çözüldüğü bu son bize Amerikalı yazar O. Henry’nin hikâyelerindeki sürpriz sonu hatırlatmaktadır. Son paragrafla birlikte aslında okuyucu gülmekle üzölmek arasında kalmasına rağmen kahraman anlatıcının son cümlesi, okuyucuyu olumlu temayölde bir duyguya çeker.

Sonuç:

“Bitlerimle Sev Beni” adlı hikâyeye dair tespit ettiğimiz üslup özellikleri, üslupbilim içinde hikaye türü üzerine yapılan çalışmalarda görölen ortak özelliklerden bazı yönleriyle ayrılır. Hikâyede tespit ettiğimiz üslup özellikleri yazarın niyeti çevresinde oluşturulabileceğı gibi niyet dışı da açığa çıkmış olabilir. Buna rağmen okuduğumuz bir metne “güzöl” dediğimiz şeyin altında yatan unsurları açıklayabilme ve o metni daha anlaşılabilir kılma çabası üslup araştırmasını da beraberinde getirir. İncelenen bu hikâyeye ait üslup özellikleri elbette sadece bunlarla sınırlı tutulamaz, başka başlıklar açılıp altları doldurulabilir. Yani metne başka açılardan yaklaşmak pek tabii mümkündür. Ancak bizim tespit ettiğimiz hususlar dâhilinde bu hikâyenin (anlatım tekniklerinin ve unsurlarının kullanım özellikleriyle) okuyucuyu sıkmayan, kendi içine çeken, bir kurgudan ziyade bir yaşanmışlığın samimi bir şekilde anlatımı hissini veren bir özelliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yazar yukarıda tespit ettiğimiz özellikleri hikâyenin içerisinde ön plana çıkartarak -ki bu onu diğerlerinden farklı kılan şeydir- okuyucu ile metin arasındaki iletişime niyetiyle yön vermiştir.

²⁷ Özlem Metin, age., s.14.

Kaynakça

Aytaç, Gürsel (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., s. 86-87

Çetin, Nurullah (2006), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Edebiyat Otağı Yay., s. 274.

Divlekci, Celalettin, *Tarihsel Süreç İçerisinde Üsluba İlişkin Tanım Çabaları ve Bir Tanım Denemesi*, AÜİFD XLVIII (2007), sayı//, s. 125.

Gülşen Torusdağ, Soner İşimtekin, *Furug Ferruhzâd'ın "KÂBUS" Öyküsü Üzerine Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, DTCF Dergisi 56.2 (2016):, s.174.

Güney, Zerrin, *Üslup Özellikleri Açısından Berci Kristin Çöp Masalları*, Folklor/Edebiyat, Cilt: 19, Sayı: 73, s. 30.

Metin, Özlem, *Alametifarika*, Temmuz 2018, Şule Yay.

Stevick, Philip, (2004), *Roman Teorisi*, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay.

BÖLÜM 7

ANLATILARDA İSİM SEMBOLİZASYONU VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ

BATUHAN ŞUORUÇ¹

Giriş

İnsanlar, tarih boyunca dünyada ilişki içinde oldukları her şeye bir isim vermiştir. Bir şey adlandırılmaya başlandığı anda tarif edilmeye de başlamıştır. İsmet Özel’in ifadeleriyle bir şeylerin; “Adını koymak tanımlamanın bir parçasıdır.”² Bu adlandırma esnasında tanımladıkları her neyse onların birtakım ya da tamamen o şeyin özelliklerinden yararlanmışlardır. Zaman içinde bu durum, insanlara verilen isimlerde de görülmektedir. Dahası, insanlara verilen isimlerin o kişinin kaderine ilişkin bir tesir sahibi olduğu da kabul edilmiştir.³ Hüsrev Hatemi bu hususta şu bilgileri aktarmaktadır:

¹ PhD, Samsun 19 Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Orcid: 0000-0002-9823-2453

² İsmet Özel, *Pergelin Yazmaz Sivri Ucu*, Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı, İstanbul 2021, s. 62.

³ Ferhat Akbaba, “Edebi Eserlerde Kullanılan Kahraman Karakter İsimleri: Reşat Nuri Güntekin’in *Gökyüzü* ve *Yeşil Gece* Romanlarında Geçen Karakterlerin İsim ve Sıfatları Üzerine Bir İnceleme”, *Edebi İslamiyat Dergisi*, C. 2, S. 3, Mayıs 2018, s. 112.

“Ezoterizm veya Batınilik anlayışına göre isimler (veya sözcükler) çok önemlidir. İsimler, şahısların kaderleri üzerinde rol oynayabilir. Uğurlu veya uğursuz isimler vardır. Müslümanlıkta ve bütün dinlerde Tanrı adlarını zikretmek, güzel sonuçlar doğuran bir eylemdir. Şeytanı temsil eden isimler ise bir irkilme doğurur.”⁴

Hatemi’nin de işaret ettiği bu hususla ilgili günlük hayatta birçok örneği duymamız mümkündür. Söz gelimi Türkiye’de, bilhassa Anadolu’da yaygın olan; doğmuş bütün çocuklarını yitiren bir ailenin, son doğan çocuğuna Yaşar veya Dursun isimlerini; yeterli sayıda çocukları olduğunu düşünen ve daha fazla çocuk sahibi olmak istemeyenlerin ise son çocuklarına Yeter ismini koymaları bu inanışın bir tezahürüdür.⁵

Adlandırmanın Felsefî Konumu

Bir şeyi adlandırmanın derin bir düşünsel arka planı da söz konusudur. Bir şeyi adlandırdığımız esnada o şeyle alakalı belirli bir felsefî konumlandırmada da bulunmuş oluruz. Nurdan Gürbilek, bir şeyi adlandırdığımızda ne yaptığımıza ilişkin şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“Adlandırmak, bir nesneyi, olayı ya da eylemi tanıdık bir adla çağırarak her zaman bir kavramsallaştırmayı, bir düzenlemeyi, bir sınıflandırmayı içerir; adlandırılan ile kurulacak ilişkiyi tayin eder. Öte yanda dilin hayata ya da kendi dışına göndermelerinin yok olduğu bir durumda, adlandırmanın bir

⁴ Hüsrev Hatemi, *İl, Dil, Din Üzerine*, Dergâh Yayınları, 2. bs., İstanbul, s. 55.

⁵ M. Özgün Aras, “Ad Koyma”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul 1988, s. 333.

tanındıklığı ya da tanışma ihtimalini ortadan kaldırdığı bir durumda, artık bu kavramsallaştırma yalnızca bir kurmanın ifadesidir. Artık söz, tamamen dışsallığıyla beliren söz, kurucu ve kışkırtıcıdır; düzenler, odak noktalarını belirler, üzerinde konuşulani kendi düzenine çağırır, ona doğru kışkırtır. Yaşananlardan ya da hissedilenlerden hangi imajlarla, hangi metaforlarla konuşulması gerektiğini belirler, konuşmacıları tespit eder, onları sınırları çizilmiş bir söz siyaseti içinde konuşmaya davet eder.”⁶

Bir şeyi adlandırdığımız andan itibaren o şeyi tarif etme, ona bir yer tayin etme ve onun konumlandırılması noktasında belirli bir olgunluk seviyesini elde etmiş oluruz. Bu durum insanların düşünsel faaliyetlerini estetik ve sanatsal bir dille aktardıkları kurgusal dünyada da kendisini göstermektedir. Kurgu dünyasındaki anlatılarda yazar (senarist, romancı, öykücü, şair) oluşturduğu karakterlerin öyküsünü yansıtmak için ona verdiği isimlerle de anlatı dilini kuvvetlendirme böylelikle okurda/seyircide daha üst noktada bir merak uyandırma yolunu seçmektedir.

Anlatılarda İsim Sembolizasyonu

Bir anlatının muhatabı (okuru, seyircisi, dinleyicisi) olarak anlatının kurgu dünyasını; olay örgüsünü, mekânı ve karakteri ancak anlatıcının tanıttığı kadar bilebiliriz.⁷ Bu tanıtmaya, özellikle ve yalnızca karakterin ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesi, geçmiş yaşamının anlatılması, çevresinin aktarılmasıyla sınırlı değildir.

⁶ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metin Yayınları, 10. bs., İstanbul 2020, s. 42.

⁷ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, 9. bs., İstanbul 2022, s. 78.

Oluşturulan kurgu dünyasında yer alan mekânların, eşya isimlerinin ve karakterlerin isimleri de bu tanıtmaya dâhildir. Bu noktada tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi anlatılarda karakterlere verilen isimler de zaman zaman gelişigüzel bir biçimde verilmemekte; karakterin kişiliğine, olay örgüsüne, nihayet anlatının bütününe yönelik bir anlam değer dünyasını sembolize etmektedir.

Konusunu hayattan alan roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türlerden sinema filmleri ve dizilere kadar birçok anlatı isim sembolizminden yararlanmışır. Bazı yazarlar kurguladıkları karakterlerin isimlerini bilinçli bir şekilde seçer ve o karakterler de anlatılarda isimleriyle müsemma bir şekilde karşımıza çıkar.⁸ Kurgulanan figürler de anlatı boyunca kendilerine konulan isimlerin gerektirdiği şeyleri yaşar.⁹ Bu konuda Şeyma Büyükkavas Kuran şu tespitleri aktarmaktadır:

“Roman kişilerine verilen adlar da roman kişisine bir varlık kazandırmaktan başka onun kişiliğini, karakter özelliklerini veya roman kişisi yoluyla ortaya konulmak istenen fikri simgeleme özelliği taşıyabilirler. Bazen kişiye ad olarak seçilen kelime, içerdiği mana bakımından kişinin sıfatı olabilmekte, bazen de kişinin romandaki işlevine, rolüne, macerasına işaret edebilmektedir.”¹⁰

⁸ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, 17. bs., Ankara 2021, s. 185.

⁹ M. Kayahan Özgül, *Seke Seke Ben Geldim III*, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 106.

¹⁰ Şeyma Büyükkavas Kuran, “Peyami Safa’nın Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları*, C. 3, S. 3, Temmuz 2005, s. 149.

İsim sembolizasyonu, yalnızca karakter isimleri olarak da karşımıza çıkmaz. Anlatıcının kullandığı mekânlar¹¹, kitabın adı, kullanılan markalar vb. yerlerde isim sembolizasyonundan yararlandığı görülür.

Bu çalışmamızda belki de sayısız örneğini görebileceğimiz isim sembolizasyonunun biri roman bir diğeri sinema alanında nasıl karşımıza çıktığına tablolar şeklinde bakmaya çalışacağız:

Tablo 1 Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümünde¹² isim sembolizasyonu;

Karakter Adı	İsimlerin Anlamı	Müsemma
Ali Rıza Bey	Ali ismi “yüce” anlamına Rıza ismi ise razı olma anlamına gelmektedir.	Romanda Ali Rıza Bey karakteri, emekli olana kadar mutasarrıflık, memurluk, Suriye’de kaza kaymakamlığı gibi Âlî (yüce) makamlarda çalışmıştır. Fazla kazanma hırsı olmayan hâlden razı olan bir insandır.
Hayriye Hanım	Hayriye ismi, “hayırlı” anlamına gelmektedir.	Hayriye Hanım, kocası Ali Rıza Bey’in insan ilişkilerinde yaptığı hatalar sonucunda üzüldüğü durumlarda onu teselli eder. Hayırlı bir eştir. (Bu durum Ali Rıza Bey’in emekliliğinde değişir.)

¹¹ Söz gelimi “Neriman’ı Fatih’e, Macit’i Beyoğlu’na Yerleştiren Peyami Safa da Fatih’teki, Beyoğlu’ndaki evlerle bu kişilerin düşünce dünyalarını özdeşleştirir.” Hilmi Uçan, *Tereddüt ve Tefekkür*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2016, s. 211-212.

¹² Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Kitabevi, 47. bs., İstanbul 2016.

Karakter Adı	İsimlerin Anlamı	Müsemma
Şevket	Şevket ismi, “kudret” anlamına gelmektedir. Bununla birlikte her ne kadar farklı köklerden gelmiş olsalar da şevket ve şevkat kelimelerinin birbirlerinin farklı yazılışları olduğu da görülmektedir.	Ali Rıza Bey’in tek erkek evlâdı Şevket, babasının emekliliğiyle birlikte aile babası rolünü üstlenir. Ailenin bütün yükünü genç yaşta omuzlamak zorunda kaldığı için Ali Rıza Bey’in daima şefkatle muamele ettiği Şevket de, emekliliğinin ardından ailenin diğer fertlerinin gösterdiği kötü muameleler sebebiyle babasına hep şefkatle yaklaşır.
Muzaffer	Muzaffer ismi, “üstünlük elde etmiş, zafer kazanmış” anlamına gelmektedir.	Muzaffer, Ali Rıza Bey’in hasta bir tarih hocasının yerine derslere girdiği mektepten bir talebesidir. Genç yaşına rağmen Muzaffer, iki büyük şirkette meclis-i idare azası ve Altın Yaprak Anonim Şirketi’nin umumi müdürüdür.
Fikret	Fikret ismi; “fikir, düşünce” anlamına gelmektedir.	Fikret, romanda çok kitap okuyan, yaşının üstünde bir olgunluğa sahip, bilgili ve zeki bir kız olarak karşımıza çıkar.
Leman	Leman ismi, “ışık” anlamına gelmektedir. “Mecazen güzelliği dillere destan olan, her gördüğü erkeğe kendini hayran bırakan, alımlı ve cazibeli kadınlara da Leman denir.”	Leman, Muzaffer’le gayri meşru bir ilişki yaşar ve hamile kalır. Ali Rıza Bey, Muzaffer’le bu durumu düzeltmesi yönünde konuşunca, Muzaffer, Leman’ı ilk baştan çıkaranın kendisi olmadığını; Leman’ın zannedildiği gibi masum bir kız olmadığını, önüne gelenle düşüp kalkan birisi olduğunu söyler.

Karakter Adı	İsimlerin Anlamı	Müsemma
Leylâ	Leylâ ismi, “çok karanlık gece” anlamına gelmektedir.	Leylâ’nın evde verilen partilerde gece yarısına kadar eğlendiğini, bir avukatın metresi olduktan sonra eve gece yarıları gelmeye başladığı görülür.
Nazmi Bey	Nazmi ismi, “düzen” anlamına gelmektedir.	Nazmi Bey, Leylâ ile nişanlanmasına birkaç gün kala bu işten vazgeçer. Nazmi Bey’in babası bir hırsızın (toplumsal düzeni bozan birini) kardeşini gelin diye kabul edemeyeceğini bu işten vazgeçmezse oğlunu reddedeceğini söyler. Nazmi Bey (aile düzenini bozmamak için) bu nişandan vazgeçer.
Neclâ	Neclâ ismi, Arapça cilâ kelimesinden gelmektedir. Cilâ “parlaklık” anlamına gelir.	Neclâ’nın evde verdikleri parti için veya davet edildikleri diğer yerlere gitmek için, sürekli süslendiğini görürüz. Leylâ ile birlikte ayna karşısına geçip kantoncu kızlar gibi boyanırlar.
Abdülvehhap Bey	Abdülvehhap ismi, “çok veren[in] (Allah[ın]) kulu anlamına gelmektedir.	Leylâ’ya talip olan Suriyeli Abdülvehhap Bey’i, Leylâ’yı elmasa, altına boğma vaatlerinde bulunan, Leylâ’ya sürekli hediyeler veren biri olarak görürüz.

Tablo 2 Kabadayı¹³ filminde isim sembolizasyonu;

Karakter Adı	İsimlerin Anlamı	Müsemma
Ali Osman	Ali ismi “yüce” anlamına gelmektedir. Ali Osman ismi, “Osmanoğulları” anlamına gelen Âl-i Osman ismine bir atıftır.	Ali Osman geçmişte namılı ve büyük bir kabadayıdır. Her şeyi bırakıp kenara çekildikten sonra bir oğlu olduğunu öğrenir, oğlunun başı mafya ile beladadır. Kabadayı Ali Osman, oğlunu kurtarmak için mafya ile oldukça çetin bir mücadeleye girer. Filmde “kabadayı” ve “mafya” adlandırmaları etrafında bir gelenek ve modernizm çatışması görülür. Ali Osman (Osmanlı’yı) geleceği temsil ederken düşmanı Devran, Osmanlı İmparatorluğu’nun yer yer direndiği yer yer kabul ettiği modernizmi temsil eder.
Devran	Devran ismi, “döngü ve felek” anlamına gelmektedir.	Devran karakteri hiçbir ahlâk kaidesi tanımayan bir mafyadır. Devir değişmiş ve fakir fukarayı koruyup kollayan kabadayılardan yerini Devran gibi uyuşturucu satmak başta olmak üzere bir dolu suç işleyen mafyalar almıştır.
Murat	Murat ismi, “dilek” anlamına gelmektedir.	Ali Osman’ın yıllar sonra varlığından haberdar olduğu oğludur. Tek dileği âşık olduğu Karaca’ya kavuşmaktır.

¹³ Ömer Vargı (Yön.) - Yavuz Turgul (Sen.), *Kabadayı*, Oyuncular: Şener Şen, Kenan İmirzalıoğlu, Aslı Tandoğan, İsmail Hacıoğlu, Rasim Öztekin vd. DVD, Filmacass ve Nida Film, 2007.

Karakter Adı	İsimlerin Anlamı	Müsemma
Karaca	Karaca ismi, “esmer” ve “ahu” anlamlarına gelmektedir.	Murat ve Devran’ın gönlünü kaptırdığı esmer ve güzel kız film boyunca süregiden çatışmanın öznesidir. Murat da Devran da Karaca’ya kavuşmak için mücadele eder. Bilindiği gibi Karaca (Ahu, Ceylan vs.) edebiyatımızda ulaşılmaya çalışılan sevgiliyi temsil etmektedir. ¹⁴
Afet	Afet ismi, “bela ve aşırı güzel” anlamlarına gelmektedir.	Ali Osman’ın evli olmasına rağmen gençken gönlünü kaptırdığı, ünlü bir şarkıcıdır.
Birol (Sürmeli)	Birol ismi, “tek kal” anlamına gelmektedir.	Birol karakterinin, film boyunca hep tek kaldığını/yalnız kaldığını görürüz. Ali Osman’la tanıştığı gece saldırıya uğramış ve tek başınadır. Ali Osman’ın yerini öğrenmek isteyen Devran’a karşı tek başınadır.
Cemil	Cemil ismi, “güzel, zarif” anlamına gelmektedir.	Ali Osman’ın yardımcısıdır. Ali Osman’a karşı daima güzel ve zarif davranır.
Atiye	Atiye ismi, “ihسان ve hediye” anlamına gelmektedir.	Ali Osman’ın yardımcısıdır. Ali Osman’ın evini çekip çeviren Atiye’dir. Sürekli Ali Osman’ın iyiliği için uğraşır.
Teoman	Teoman ismi, “başbuğ, reis” anlamına gelmektedir.	Karaca ve Murat’ın çalıştığı barın sahibidir.

¹⁴ İlgisi için bkz. Bekir Çınar, “Türk Mitolojisinde Geyiğin Divan Şiirinde Ahuya Dönüşmesi”, *TUBAR XLIII*, Bahar 2018, s. 67-85.

Karakter Adı	İsimlerin Anlamı	Müsemma
Tufan Ahıska (Patron)	Tufan ismi, “su baskını” anlamına gelmektedir.	Devran’ın patronudur. Filmde çok az sahnede gördüğümüz Tufan Ahıska’yı bir sahnede tersanede ve yapımı devam eden bir geminin önünde görürüz.
Talat ve Battal	Talat ismi, “belirme, yüz gösterme”, Battal ismi ise “kahraman” anlamına gelmektedir.	Talat ve Battal emniyetten emeklidir. Ali Osman’ın yakın arkadaşlarıdır. Murat ve Karaca’yı Devran’ın elinden kurtarmak için en zor zamanlarda ortaya çıkıp Ali Osman’a yardımcı olurlar.
Settar	Settar ismi, “(günahı) setreden, örten” anlamına gelmektedir.	Settar, Teoman’ın barına el koymak için adamlarıyla barı basan ve Teoman’ı öldüren Devran’ın suçunu üstüne alır.

Sonuç

İnsanlar tarih boyunca temas ettikleri her şeyi adlandırmışlar ve birbirleriyle anlaşabilmelerini bununla mümkün kılmışlardır. Bu adlandırmalar yapılırken bahis konusu şeyin keyfiyetine ilişkin değerlendirmelerini de göz önünde bulundurmuşlardır. Zaman içinde bir şeye verilen adın o şeyin kaderiyle de ilgili olduğu düşünülmüş ve bu sebeple bir şey adlandırılırken zımnen onun yaşamına dair de bir beklenti de dile getirilmiştir.

Gerçek hayatın bir yansıması olarak da görebileceğimiz anlatı dünyasında da yazarlar kurguladıkları eserlerde tanımladıkları mekân, karakter, kitap adı vb. alanlarda bu durumu ele almışlardır. Kurguda yer verdikleri birçok unsuru isim sembolizasyonundan faydalanarak oluşturmuşlardır. Böylelikle muhataplarında belirli bir farkındalığı artırmanın, anlatıya dair beklentiği artırmanın ve anlatının anlam değer dünyasını zenginleştirmenin yollarını denemişlerdir. Bu bağlamda Reşat Nuri Güntekin’in *Yaprak*

Dökümü adlı romanı ve Yavuz Turgul'un senaristliğini üstlendiği *Kabadayı* filmi anlatılarda isim sembolizasyonunun ne denli kuvvetli yansıtılabileceğinin oldukça yetkin iki örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

- Akbaba, Ferhat, “Edebi Eserlerde Kullanılan Kahraman Karakter İsimleri: Reşat Nuri Güntekin’in *Gökyüzü ve Yeşil Gece* Romanlarında Geçen Karakterlerin İsim ve Sıfatları Üzerine Bir İnceleme”, *Edebali İslamiyat Dergisi*, C. 2, S. 3, Mayıs 2018, s. 109-124.
- Aras, M. Özgün, “Ad Koyma”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul 1988, s. 332-333.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma, “Peyami Safa’nın Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları*, C. 3, S. 3, Temmuz 2005, s. 148-152.
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, 17. bs., Ankara 2021.
- Çınar, Bekir, “Türk Mitolojisinde Geyiğin Divan Şiirinde Ahuya Dönüşmesi”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 43, Bahar 2018, s. 67-85.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Kitabevi, 47. bs., İstanbul 2016.
- Gürbilek, Nurdan, *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, Metin Yayınları, 10. bs., İstanbul 2020.
- Hatemi, Hüsrev, *İl, Dil, Din Üzerine*, Dergâh Yayınları, 2. bs., İstanbul.
- Özdenören, Rasim, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, 9. bs., İstanbul 2022.
- Özel, İsmet, *Pergelin Yazmaz Sivri Ucu*, Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı, İstanbul 2021.
- Özgül, M. Kayahan, *Seke Seke Ben Geldim III*, Çolpan Kitap, Ankara 2018.

Uçan, Hilmi, *Tereddüt ve Tefekkür*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2016.

Vargı, Ömer (Yön.)–Turgul, Yavuz (Sen.), *Kabadayı*, Oyuncular: Şener Şen, Kenan İmirzalıoğlu, Aslı Tandoğan, İsmail Hacıoğlu, Rasim Öztekin vd. DVD, Filmacass ve Nida Film, 2007.

İsimlerin anlamları şu adreslerden alınarak verilmiştir:

Leylâ: <https://www.luggat.com> (26.01.2023).

Hayriye, Şevket, Fikret, Nazmi, Abdülvehhap, Ali Osman, Devran, Murat, Afet, Birol, Cemil, Atiye, Teoman, Tufan, Talat, Battal, Settar: <https://www.nisanyanadlar.com> (26.01.2023).

Necla: <https://www.nisanyansozluk.com> (19.01.2023).

Ali(2), Rıza, Muzaffer, Karaca: <https://sozluk.gov.tr/> (15.01.2023-05.02.2023).

Leman: <https://www.hurriyet.com.tr/aile/leman-isminin-anlami-nedir-ve-leman-ne-demek-leman-adinin-ozellikleri-analizi-ve-kokeni-42120786> (15.01.2023).

GEÇİCİ KAPAK

*Kapak tasarımı
devam ediyor.*