

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

139825

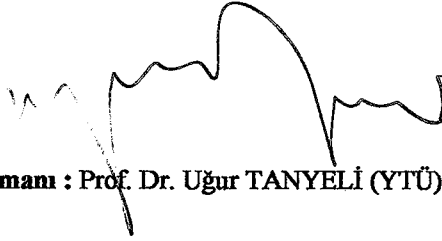
**ERKEN TÜRK ROMANINDA FİZİKSEL ÇEVRE
SORUNSALI**

139825

İç Mimar Hayal MERİÇ UĞRAŞ

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ



Tez Danışmanı : Prof. Dr. Uğur TANYELİ (YTÜ)

*Doç. Dr. İllümin Kolay
İllümin*

Doç. Dr. Nur Urfalıoğlu



İSTANBUL, 2003

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. AVRUPA'DA ROMANIN EVRİMİ.....	3
3. TÜRKİYE'DE ROMANIN ERKEN TARİHİ.....	9
4. ERKEN TÜRK ROMANINDA YAPISAL DEĞİŞİM.....	16
4.1 Tipten Karaktere Doğru Değişim.....	16
4.2 Tıp – Konudan Kurgusal Konuya Değişim.....	29
5. ERKEN TÜRK ROMANINDA MEKAN KAVRAYIŞININ DEĞİŞİMİ: TIP – MEKANDAN ROMAN MEKANSALLIĞINA.....	40
5.1 Erken Türk Romanında Geleneksel Mekan Kavrayışının Süregidişi.....	41
5.2 Romanın İşlerliği İçin Varedilen Mekanlar.....	45
5.3 Olay – Mekan Diyalektiğinin Doğuşu.....	48
5.4 Mekanın İşlevsel Kavramışı.....	52
5.5 Eleştiri Mekanları.....	56
6. ROMAN MEKANSALLIĞININ GELİŞMESİ.....	59
7. TÜRKİYE'DE MİMARİ MEKAN KAVRAYIŞI ve ROMAN.....	76
8. SONUÇ.....	81
KAYNAKLAR.....	84
ÖZGEÇMİŞ.....	87

ÖNSÖZ

Romanlar, ait oldukları dönemlerin yaşayışları, dünyaya bakış açıları ve onu algılama biçimleri bağlamında okuyucularına bilgi aktarırlar. Fiziksel çevre ve mekan kavrayışı da bunlardan biridir. Bu tez çalışmasında, bir grup roman aracılığı ile belli bir dönem aralığında, Türkiye'deki fiziksel çevre ve mekan kavrayışının ne şekilde olduğu ve nasıl bir gelişme gösterdiği, bunu temsil etme şeklinde romanlardaki durum ile ülkedeki mimarlık ürünlerinin aynı zaman dilimlerinde nasıl benzerlikler gösterdiği irdelenmiştir.

Mimarlık tarihi alanına farklı bir güzergahtan giderek katkı sağlamayı amaçlayan çalışmamda bana farklı bakış açıları sunan, bilgi ve görüşleriyle konunun ortaya konmasını sağlayan, tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Uğur TANYELİ'ye; her türlü yardım ve desteğini esirgemeyen aileme ve eşime teşekkür ederim.

ÖZET

Çevrelerinde var olan mimarlık ürünlerinin ve mekanın kullanıcısı konumundaki yazarlar, yaşanmış ya da yaşanması mümkün olayların anlatıldığı ve reel mekanlarda geçen romanlarında, kahramanları gözünden içinde yaşadıkları fiziksel çevrelerin betimlemesini yapmışlardır. Yapılan çalışma ise Türkiye'deki en erken örneklerden başlayarak yaklaşık yüz yıllık bir süre içinde yazılmış bir grup roman üzerinden, yazıldıkları dönemlerin mekan kavrayışının ve fiziksel çevresinin bir okumasını yapmaktadır.

Öncelikle, seçilen eserlerin, romanın üç bileşeni olan; kişi, konu ve mekan unsurları üzerinden bir analizi ve çözümlemesi yapılmıştır. Çalışmanın esas konusu olan mekan kavramı, diğer unsurlardan farklı olarak, tarihsel süreç içinde gösterdiği değişim ve özellikler bağlamında sınıflandırılmıştır. Bir sonraki aşamada romanlardaki mekan kavramının, yazıldıkları yılların Türkiye'deki siyasi ve edebi dönemler etkisiyle taşıdığı anlamla, bunun okuyucuya aktarış şekli incelenmiştir. Son olarak ise, aynı dönemler içinde mimarlık ve roman arasında fiziksel çevreyi temsil etme yönündeki paralellikler tespit edilmiştir.

Çalışma boyunca romanın, Servet-i Fünun dönemi ve günümüze yakın tarihli bir kaç örnek dışında, aydın-yazarlar tarafından, kendilerine yükledikleri "toplum mühendisliği" misyonunu meşrulaştıracak biçimde siyasi ve politik angajmanlarla yüklendiği, bu amaçla yazılan eserlerde de mekana bakışın gerçek fiziksellik ve rasyonellik yerine toplumsallık çerçevesinden yapıldığı görülmüştür. Bu durum, dönemin mimarlık üretimi ile fiziksel çevrenin dönüştürülmesinde de tekrarlanmıştır. Mimarlık tarihi açısından, Türkiye'deki mimarlık üretiminin, onun kullanıcıları ve fiziksel çevre içinde yaşayanları için taşıdığı anlam bağlamında romanın ne şekilde bir veri kaynağı olabileceği ortaya konmuştur. Bu veri kaynağı, mimarlık ürününün çoğu zaman suskun kaldığı, toplum-mekan diyalektiğinin kavranması için ipuçları taşımaktadır. Tez bu ipuçlarını irdelemeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk modernleşmesi, modernleşme döneminde Türk yazını, fiziksel çevrenin algılanışı.

ABSTRACT

Novelists describe the architectural and urban space in their novels, according to their heroes' point of view. In this study it is aimed to find out the architectural and urban space perception in Turkey in terms of a group of novels written in almost a century from the beginning of the birth of Turkish novel.

At first, an analysis of the selected works has been done according to the three components of a novel, namely, "person", "subject" and "space". Apart from other components, the main subject of the study, "space" is classified with respect to changes and properties during the time period. In the next step, the influence of Turkey's political and literary periods on the space perception in the novels has been analyzed. Lastly, similarities between the architecture and the novels of the same time periods in representing the architectural and urban space is determined.

Within the historical scope of this study, with an exception of Servet-i Fünun period and a few recent novels, it is seen that novels have been loaded with political engagements in order to prove the intellectual novelists' mission of "social responsibility". So in these novels, the looking through the space was done in social aspect instead of physical and rational way. It is also found that the same case has been repeated in the period's architecture and in the conversion of the physical environment. With respect to the history of architecture, how can novels be a data source, in sense of the meaning of the Turkish architecture for their users has been determined. This data source carries clues for understanding the society-space dealing. The thesis has been intended to examine these clues.

Keywords: Turkish modernization, Turkish literature in the period of modernization, social perception of physical environment.

1. GİRİŞ

Bugünkü anlamda roman, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa'da feodalizmin yıkılıp, burjuva sınıfının geliştiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Doğal olarak bu çıkış birdenbire olmamış, kurgusal anlatı, Ortaçağ'dan itibaren farklı türlerle ve içeriklerle evrilirken, endüstri devrimi, kapitalizm, sosyal sınıflar arasındaki denge değişimi, insanın yaşadığı çevre içinde tek boyutlu bir varlık olmanın ötesinde, kendi egosu ve karakteriyle "özne" olarak toplum içinde özerk hale gelmesi romanı etkilemiş, onu güncel formatına oturtmuştur.

Osmanlı dünyasının romanla tanışması ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Tanzimat'la alevlenen siyasi, politik ve sosyal alandaki değişim sürecinde Batı eserlerinin çevirileri ile olmuştur. Kısa bir süre sonra da yerli örnekler vermeye başlanmıştır. Batı'dakinden farklı koşullarda ve amaçlarda yazılan bu eserlerden, özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadarki dönemin ürünü olanlar, Avrupalı türdeşlerinden kurgu, içerik ve kahramanları açısından farklı nitelikte olmuşlardır.

Yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olayların kurgulanmış anlatımı olan romanlar, yazıldıkları dönemlerin ekonomik, siyasi ve sosyal hayatına ayna tutarak geçmiş hakkında okuyucuya ipuçları vermiştir. Roman, reel mekanda geçen ilk anlatı türüdür. Romanın konusu kurgulanmış bir mekanda geçse bile söz konusu yer, yaşamda olması mümkün, gerçek bir mekan olmalıdır. Toplumdaki bir grubun ürettiği mimarlık ürünlerinin, tüketicisi ve kullanıcısı olan diğer grubun üyeleri içinde bulunan yazarlar, kendi ürünleri aracılığı ile kahramanlarının gözünden çevrelerini betimlemişlerdir. Mimarlık pratiğinin meydana getirdiği ürünlerin, üretim süreci ve ürünle sonlanan biçimi mimarlık tarihi yazımı ile ortaya konurken, bu mekanların, onu kullanan kişilerce nasıl kavranıp, anlamlandırıldığı, bir anlamda nasıl tüketildiği noktasında romanlar, mimarlık tarihine veri kaynağı olarak katkıda bulunabilirler. Bu çalışmanın amacı da erken döneme ait bir grup eserin tanıklığında Türk romanında, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet insanının mekan kavrayışının, onu anlamlandırışının ne şekilde olduğunu ortaya koymaktır. Fiziksel çevrenin bu romanlarda anlatılıp anlatılmaması, anlatılsa bile (kurgulanmış, gerçekte var olmayan bir yer dahi olsa) ne şekilde anlatıldığı, dolayısıyla bu dönem insanın içinde yaşadığı çevrenin ve mekanın farkında olup olmadığı, ya da bu farkındalığın boyutları, dönem insanları için o mekanın ne anlam ifade ettiği anlaşılacaktır.

İncelemenin kapsamını 1851 - 1959 tarihleri arasında yazılmış, aşağıda adı verilen on üç roman oluşturmaktadır:

- 1) Akabi Hikayesi, (Vartan Paşa, 1851),

- 2) Sergüzeşt, (Sami Paşazade Sezai, 1889),
- 3) Araba Sevdası, (Recaizade Mahmut Ekrem, 1889),
- 4) Mai ve Siyah, (Halid Ziya Uşaklıgil, 1897),
- 5) Handan, (Halide Edip Adivar, 1912),
- 6) Kiralık Konak, (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1922),
- 7) Çalıkuşu, (Reşat Nuri Güntekin, 1922),
- 8) Acımak, (Reşat Nuri Güntekin, 1928),
- 9) Ayaşlı ile Kiracıları, (Memduh Şevket Esendal, 1934),
- 10) Kadıköyü'nün Romanı, (Safiye Erol, 1938),
- 11) Mahur Beste, (Ahmet Hamdi Tanpınar, 1944),
- 12) Huzur, (Ahmet Hamdi Tanpınar, 1949),
- 13) Yılanların Öcü, (Fakir Baykurt, 1959).

Roman aracılığı ile fiziksel çevrenin nasıl betimlenip anlamlandırıldığını okumaya çalışmadan önce, romanın bağımsız bir tür olarak ortaya çıkmadan önceki geçirdiği evrim ve gelişmesinin Avrupa'da nasıl olduğu, Türkiye'deki çıkış koşulları ve geçmişi incelenecektir. Ele alınan romanların kişi, konu, mekan unsurları üzerinden geçirdikleri evrim ortaya konduktan sonra ise, tip-mekandan roman mekansallığına geçiş sürecinin, Türkiye'deki mimari üretimin evrimi ve dönüşümleriyle olan paralellikleri ortaya konacaktır.

2. AVRUPA'DA ROMANIN EVRİMİ

Edebi türler içinde en eskisi destandır. Ortaçağ'da seçkin sınıf sayılan şövalyeler eski ya da yeni yazılmış destanları halk şairlerinden dinlerken; halk arasında da manzum masallar ve fabliyolar anlatılırdı. Akıldışı efsanevi olayları, kişiliği bilinmeyen, çoğu kez insanüstü güçleri olan kişilerin ya da insanlar gibi düşünüp, konuşabilen hayvanların anlatıldığı bu hikayeler manzum şekilde yazılmışlardır.

Romanın tür olarak geçmişinde ona kaynaklık eden en eski kurgusal nesir hikaye, 1362'de İtalyan Giovanni Boccaccio'nun (1313-1375) **Decameron** (On Gece) isimli eseridir. Eser, 1348 yılında Floransa'da ortaya çıkan veba salgınından kaçarak kırlara sığınan üçü kadın, yedisi erkek, asillerden oluşan bir grup insanın her birinin on gün boyunca anlattığı toplam yüz hikayeden oluşmuştur. Toplum içindeki her kesimin gerçeğe uygun olarak anlaşılır biçimde yansıtıldığı bu hikayeler, daha sonraki örnekler için edebi bir üslup yaratmış, diğer ülkeleri de etkilemiş, 15. ve 16. yüzyıllarda da benzer örnekler verilmeye devam etmiştir (Özön, 1985, s.17-19).

14. yüzyılda yaygın olan bir başka grup eser, baskı ve haksızlık içinde yaşayan feodal toplum içinde hak ve adaletin savunucusu şövalyelerin konu edildiği romanlar olmuştur. Bilinen en eski ve ünlü örnek ise 1492'de yazılıp, 1508'de basılan **Galyalı Amadis** adlı hikayedir. Amadis, sevgiliye duyulan ilahi aşk, krala bağlılık, bozulan düzene karşı kazanılan ferdi zaferler, girişilen serüvenler gibi şövalye ruhunu tanımlayan bütün unsurları içeren bir kitap olmuştur. Şövalye romanları 16. yüzyılın ortalarına kadar popülerliğini sürdürmüştür (Meriç, 1998, s.170-171).

16. yüzyılda örnekleri verilen bir başka roman türü çoban romanıdır. Rönesans'la eş zamanlı olarak İtalya'da ortaya çıkan, Portekiz, İngiltere, Fransa gibi ülkelere de yayılan kaynağını Eski Yunan'a duyulan özlemin oluşturduğu bu romanlar, genellikle acılarını unutmak isteyen aşıkların çoban hayatı yaşama isteklerini tema edinmişlerdir (Özön, 1985, s.20).

16. yüzyılın ortalarında İspanya'da ortaya çıkan ve sonraları tüm Avrupa'ya yayılan bugünkü romandan önceki en önemli anlatı gruplarından biri de "pikaresk" romanlardır. Romanın kahramanı "Picaro" nun İspanyolca'da kelime anlamı haylaz, serseridir. Romanda Picaro'nun başına gelen türlü olaylar ard arda sıralanarak, toplumdaki bozuklukları anlatmak amaçlanır (Forster, 1985, s.11-12, Çev. Ü. Aytür'ün önsözü). Bu romanlarda Picaro, feodal düzenin dışına itilmiş, çağdaşlarının aksine soylu, keşiş, tüccar ya da köylü olmayan yeni bir tiptir. Burjuva toplumunun bireyselleşmiş insan tipinin erken örneğidir. Daha önceki dönemlere ait destanlarda ve şövalye hikayelerinde kahramanlar toplumun simgesi ya da onun bir parçası

olarak durağanlarken, pıcaro tipi, yaşadığı toplumun dünyası ile çatışırken, sürekli yolculuk eder, yeryüzünde dolanır durur, şekilden şekile girer, hiçbir zaman durmaz; bu hareket ve değişim de hikayenin biçimlenmesini sağlar. Pikaresk romanların kahramanları, yeni insanın değişken, hareketli yapısının ilkel bir prototipidir. Ancak henüz insanın iç dünyasındaki değişkenlik ve duygular yoktur bu romanlarda (Naci, 1990, s.7-11).

Aynı dönemlerde Avrupa’da popüler olan ve geçmişi pikareskten daha eskiye uzanan diğer bir anlatı türü de romanıdır. 17. ve 18. yüzyıllarda da örnekleri verilen romans, yaşanması güç ya da imkansız olayların ve olağanüstü nitelikte kişilerin anlatıldığı, pikaresk romanlar gibi, ciddi yazar ve eleştirmenlerce önemsenmeyen daha çok üst sınıfların dışındaki kişilerce okunan bir tür olmuştur (Forster, 1985, s.12-13, Çev. Ü. Aytür’ün önsözü). Bu süre gelmekte olan türler arasında romanın geçmişinde önemli bir yere sahip, Fransız François Rabelais’in (1490-1553), **Pantagruel** ve **Gargantua** adlı eserleri onun halk hikayelerinden esinlenerek ve papazlık, öğrencilik, katiplik, hekimlik hayatında karşılaştığı insanlardan oluşturduğu tiplerle yazılmıştır (Özön, 1985, s.20). Hikayenin özü, hayatın sırrını keşfetmek üzere gerçek bir hedefe yönelmiş kahramanların çıktığı bir keşif seyahatidir. Yazarın amacı, Ortaçağ ve Rönesans’ın kesiştiği noktada, çağın çılgınlıklarını sergileyerek aydın okuyucuyu eğlendirmektir (Meriç, 1998, s.230-234).

16. yüzyılın son dönemlerinde İngiliz Edebiyatı’ndan bilinen iki örnek de **Euphues** ve **Arcadia** isimli eserlerdir. John Lyly’nin yazdığı, 1579’da basılan **Euphues**’in ilk bölümünde incinmiş kadının ağıtı, gençliğin çılgınlığı, aşkın yanılsamaları, ikinci bölümde de, İngiltere’nin ve kraliçenin zaferleri anlatılmıştır. Yazar, döneminin şiir uslubuna benzer nitelikte biçimsel ve karmaşık bir kurgu ile yazmıştır. Philip Sidney’in **Arcadia** adlı eseri ise 1590’da yayımlanmıştır. Sidney de Lyly gibi nesre şiirin biçimselliğini verme amacıyla olmuş ve bunda daha başarılı olmuştur. Hikaye, gemisi batmış bir grup soylu erkeğin eski Yunan doğası içinde yaşayan çobanların içine düşmeleri ve yanlış anlamalarla, ümitsiz aşklarla başlarından geçen olayları anlatmaktadır. Arcadia, yazarın Hıristiyanlık, Klasik Antikite, Ortaçağ estetiği ve Rönesans görkemi hakkındaki edinimlerinden oluşmuş pastoral bir romanıdır (Allen, 1976, s.25-26).

Bugünkü anlamda romanın ilk örneği kabul edilen **Don Quijote** ise 17. yüzyılın hemen başında Miguel Cervantés Saavedra (1547-1616) tarafında yazılmıştır. Eser ilki 1605, ikinci bölümü 1615 yılında yayınlanan iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde yazar, şövalyelik idealinin modern dünyada bir delilik olduğunu anlatırken, ikinci bölümde şövalyeliğe layık olmayan modern dünya ile alay etmiştir. Don Kişot, eski çağın sistemlerini ve inançlarını alıp götüreren, yeni çağa damgasını vuran şüphe ve gerçek kavramlarının doğduğu noktada, dünyası

parçalanmış insanın bocalayışını sergilemiştir (Meriç, 1998, s.178-179). C ervantes,  ovalye adet ve fikirlerini, ahlak felsefesini karşıt dünya görüşleri ile  atıştırırken, kullandığı teknik ve yöntemlerle kendinden sonrakilere ışık tutmuştur; öyle ki epik,  ovalye romanları,  oban romanları, pikaresk romanlar, halk hikayeleri, doğu hikayeleri gibi Rönesans'ta varolan hemen bütün türlerle alay ederek, metinler arası göndermeler yapmıştır. Don Kişot, yazıldığı yüzyıldan günümüze gelene dek gerek içeriğiyle, gerek yazım tekniğiyle sadece yazarlar için değil başka bilim dallarından insanlar için de tekrar tekrar yorumlanan bir eser olmaya devam etmiştir (Parla, 2000, s.56-58).

17. yüzyılda İngiltere'de İncil'den sonra insanlar üzerinde en çok etki bırakan ve büyük yankılar uyandıran **Pilgrim's Progress** de, John Bunyan tarafından yazılmıştır. 1678'de yayınlanan kitap, dini bir alegori, bir vaaz olarak yazılmıştır. Eserin  nemi, anlatılanların hislere ve gözlemlere dayanılarak gerçekçilikle aktarılmış olmasındadır. Bunyan, kitabıyla o zamana kadar İngiliz Edebiyatı'nda rastlanmayan şekilde, anlatımıyla, canlı karakterizasyonu ve doğal diyaloglarıyla kendinden sonraki pek çok romancıyı etkilemiştir (Allen, 1976, s.31-33).

Bunyan'ın romanıyla aynı tarihte 1678 yılında, bu kez Fransa'da, Contesse de La Fayette tarafından yazılan **Princesse de Cl ves** adlı kitap ise dini temalar içermeyen kişisel duygulara yönelik bir eserdir. Kitap, kadın erkek ilişkisinin işlendiği bir aşk romanıdır; yazar, kadın sadakatini yüceltip, faziletin duygular karşısında üstün gelişini işleyerek ahlaki bir tutum sergilemiştir.

Roman türü 18. yüzyıla gelindiğinde büyük bir sıçrayış gerçekleştirmiş, modern anlamda romanın ilk örnekleri bu yüzyılda verilmiştir. Aydınlanma  ağı'nın ortaya koyduğu değerler, yeni düşünceler romanlarda da yer almaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Aydınlanma felsefesinin merkezini oluşturan "birey" in de kendini özgürce ifade edebileceği en uygun tür olan romanın  n  artık açılmıştır (Meriç, 1998, s.235-239). Burjuva sınıfı toplumun egemen sınıfı olarak, yazarların da egemen okur kitlesini oluşturmuştur. Edebiyatta gösterişli eserlerin yerini akılcı ve gerçekçi olanlar almaya başlamıştır. Bu Modern  ağ'ın ilk önemli romanı Daniel Defoe'nun 1719'da yazdığı **Robinson Crusoe** olmuştur. Avrupa insanı üzerinde etkisi büyük olan kitap, insanın doğayla savaşmasında kazandığı zafer anlatılmıştır. Robinson'un yaşadıkları Batı'lı insanın hayattaki mücadelesinin benzeridir; o düştüğü adada aklı ve becerisiyle önce doğayı sonra da bir yerliyi dize getirecektir. Bu eserle roman, büyük kitlelerin ilgisini çekmede yeni ve etkili bir tür olduğunu kanıtlamıştır (Demir, 1995, s.46-48).

İngiltere'de ortaya çıkan modern romanın en ünlü ve kilometre taşı olarak kabul edilen örnekleri ise Samuel Richardson'ın 1740'da yazdığı **Pamela** ve Henry Fielding'in 1742'de

İngiltere’de ortaya çıkan modern romanın en ünlü ve kilometre taşı olarak kabul edilen örnekleri ise Samuel Richardson’ın 1740’da yazdığı **Pamela** ve Henry Fielding’in 1742’de kaleme aldığı **Joseph Andrews** adlı romanlardır. Her iki yazar da üslup ve eserleriyle yaratıcılığın iki ayrı uç noktasını temsil etmişlerdir. Richardson kitabında kendisini baştan çıkarmaya çalışan patronuna karşı koyan ve onu evlenmeye ikna etmeye çalışan Pamela’nın öyküsünü anlatmıştır. Yazar, roman ilk yayınlandığında kadına bakış açısıyla, toplum içinde onun yerini yükselten tavrıyla kadınlar tarafından çok büyük bir ilgi görmüştür. Yazar ahlakçı tutumuyla bütün tehlikelere rağmen faziletin galip gelişini göstermiştir.

Fielding’in romanı **Joseph Andrews** ise **Pamela** üzerine bir hiciv olarak yazılmıştır. Fielding’in kahramanı Pamela’nın erkek kardeşi uşak Joseph’dır. O da tıpkı Pamela’nın Mr. B.’ye karşı direndiği gibi Mr. B.’nin yeğeni olduğu Lady Booby’e karşı direnir. Yazar, İngiliz nesrine bir yenilik getirerek komediden ve trajediden farklı olarak “komik epik” türünde yazmıştır romanını (Allen, 1976, s.43-45, 53-55). Bu romanla, yeni bir yazı türü yaratmakta olduğunu söyleyerek ve eserin yapısı, kişileri, olay örgüsü hakkında açıklamalar yaparak bir güldürü kuramı oluşturmuş; **Tom Jones**’un (1749) giriş bölümünde genişlettiği görüşleriyle de İngiltere’nin ilk roman kuramını oluşturmuştur (Forster, 1985, s.9-10, Çev. Ü. Aytür’ün önsözü).

Aynı yüzyılda yazılan, Fransız La Sage’in eseri **Gil Blas** (1717-1735), sosyal bir yükselişin anlatıldığı pikaresk bir romanken, yine Fransız Bernardin de Saint-Pierre’in 1787’de yazdığı **Paul ve Virginie** ise, egzotizmin yer aldığı romandan çok şiire yakın bir eserdir. Swift tarafından yazılan, **Gulliver’in Seyahatnamesi** (1726), Rousseau’nun **Julie**’si (1761) ve Goethe’nin **Werther**’i (1774) 18. yüzyılın diğer tanınmış eserlerinden bazılarıdır (Özön, 1985, s.22-24).

18. yüzyılda İngiltere’de başlayıp, Fransa’ya daha sonra da bütün Avrupa’ya yayılan epistemolojik devrim artık tamamlanarak, bilme biçimleri yeni bir dünya ve yeni bir insanla belirlenmeye başlamıştır. Yeni insan, Newton fiziği bağlamında kendi çıkarımı ön planda tutarak, bencil güdülerıyla hareket eden, acıdan kaçarak hazzıya yönelen, davranışları sistematize edilmeye çalışılan mekanik bir varlık olarak tanımlanmış; bu yaklaşım, doğrulayan ya da karşı koyan kahramanlarla romanlarda etkisini göstermiştir.

Bu yüzyılda, romancıların okur profillerinde de değişim olmuştur. Artık sadece soylu erkek nüfus değil, orta sınıftan kadınlar, çalıştıkları evlerde yüksek sesle okunan romanları dinleyen hatta kendi aralarında da bir kişi seçip yüksek sesle roman okutan işçiler, hizmetçiler de okur grubuna dahil olmaya başlamıştır. Okur kitlesinin genişlemesinde yayınevlerinin de katkısı

büyük olmuştur. Örneğin İngiltere’de 18. yüzyılın sonunda iki yüz kadar yayınevi faaliyettedir. Bunlar, yayınladıkları eserlerle halkın ilgisini çekmeyi başarmışlar, yazarları da yönlendirmeye çalışmışlardır. Defoe ve Richardson dönemin en popüler romancıları olarak romandan para kazanmayı başarmışlardır (Parla, 2000, s.137-139).

Yazılan eserlerde de görülen, roman kuramcıları tarafından romanın çıkışındaki temel metafor olarak kabul edilen “yolculuk” kavramı ise 18. yüzyılın toplumsal koşullarının sembolü olmuştur. Değişen dünyada artık herşey hareket halindedir, sanayileşme ve kapitalizmin etkisiyle taşradan-kente yatay, fakirlikten-zenginliğe düşey bir hareketlilik başlamıştır. Çağın insanı da geçmişteki gibi durağan, tek boyutlu değil, değişen, olgunlaşan bir birey haline gelmiştir. Dolayısıyla o ve yaşamda onunla olan herşey bir kişisel yolculuk halini almıştır. Okumak da her yeni gelişmeyi değerlendiren, hesaplaşan yönüyle hayatın içinde bir yolculuk olmuştur. Bir bakıma yazar ve okuyucu bu yolculukta yoldaş olmuşlardır. Bu doğrultuda **Don Quijote**, **Joseph Andrews**, **Tom Jones** anlatıma okuru da katan, yaşamın raslantısallığına dikkat çeken yönleriyle yolculuk romanının ilk örneği olmuşlardır (Parla, 2000, s.144).

19. yüzyılda ise roman yazarların yaklaşımı açısından değişim gösterir. Bir önceki yüzyılda yeni şekillenen okuyucu kitlesine karşı temkinli olan yazarlar, bu yüzyılda romanlarına bir eleştirmen gibi romancılık anlayışlarını ortaya koydukları önsözler koymuşlar, anlatmak istediklerini baştan sona planlayarak, kesintilere meydan vermeden göstermek istedikleri gerçekleri meşrulaştıran olayları, tipleri, nedensel ilişkileri bir tutarlılık içinde sergileyen büyük ve bütün anlatılar yazmışlardır. Roman artık bağımsız ve edebiyatta hakim tür olarak kendini ispatlamıştır. Okuyucu kitlesi artık bellidir: Yazarların seslendiği ideal okur, onunla aynı sınıftan, romanının okurken kendi fikirlerini benimseyeceğini umduğu, tahsilli, vicdanlı okur yani yükselen “orta sınıf”ın üyesi olan okurdur. Romancıların anlatmak istedikleri gerçek ise kapitalizmle beraber olan pozitivist mantığın köreltiği duygular, rasyonalizmin izinde tekdüze insan ilişkileri, insanın kendini kandırmasına sebep büyük ideolojiler doğrultusunda “kaybedilen insanlık” olmuştur. Romancı bu duruma dikkat çekmeyi, okuyucusunu bu tehdit karşısında aydınlatmayı kendine görev edinmiştir. Balzac, Dickens, Tolstoy, Dostoyevski, Stendhal, Zola ve Flaubert gibi yüzyılın en önemli romancıları bu doğrultuda eserler vermişlerdir.

Stendhal’ın romanlarındaki kahramanlar içgüdülerini ve duygularını toplum kurallarının üstünde tutan, cesur, çöşkulu kişilerdir. Onun okuyucularının da bu özellikleri taşıdıkları varsayılır. Bu noktada artık yazar, okuyucuya eserinde doğrudan seslenmez, seslenişin yerini “bakış açısı” almıştır. Dickens’in bakış açısı ise “romantik-gerçekçi” olarak tanımlanmıştır. Toplumdaki hakim değerleri, sık görülen tipleri anlatmakla “gerçekçi”, iyiliğin ve

dürüstlüğün her zaman galip geleceğini savunarak da “romantik” bir tavır sergilemiştir. Romanlarında anlatılanlar ironik bir biçimde gerçekleşen düşlerden uyanıp, gerçekleri görme üzerine kuruludur. Roman kahramanlarından da okuyucudan da beklenen budur. 18. yüzyıl romanlarında okurla girilen özgür diyalog karşısında 19. yüzyıl romanlarında okuru kavrayarak, toplumsal doğruların temellendirilmesi amacıyla bir bakış açısı hakim olmuştur.

20. yüzyıla gelindiğinde ise tek doğrunun olduğu anlatımlar ve bakış açısı değerini kaybetmiş, romancılar yenilik arayışına girmişlerdir. 19. yüzyılın okur kitlesi olan burjuva sınıfı, bu yüzyılda gözden düşmüş, romancılar bu sınıfa sırt çevirmeye başlamışlardır. Modernizmle romanda bir içe dönüş başlamış, bireyci bir tavırla okunması zor bir anlatı olmaya başlayarak gerçekten onu anlamak isteyecek, eğitilmiş ve yetenekli kişileri kendine okuyucu seçmek istemiştir. Gerçekliğin değişen anlamıyla bireylerin iç dünyalarına olan eğilim anlatının yeni bir yönü olan “bilinç yansıması”nı ortaya koymuştur. Bireyin bilinç dünyası, James Joyce, Virginia Woolf gibi yazarların kullandıkları yeni anlatı teknikleriyle elit okur kitlesine aktarılmaya başlanmıştır (Parla, 2000, s.162-169).

3. TÜRKİYE'DE ROMANIN ERKEN TARİHİ

Roman, Avrupa'da, Ortaçağ'dan itibaren varolan çeşitli anlatı türlerinin toplum içinde gelişen ideolojik, sosyal ve ekonomik şartların eşliğinde bir evrim geçirerek; diğer bir deyişle feodaliteden kapitalizme geçişte, burjuva sınıfının doğuşu ile insanın birey olarak vardığı noktada bugünkü şekline kavuşmuşken, Türk Edebiyatı'na Tanzimat döneminde Batılılaşma hareketlerinin bir parçası olarak girmiştir.

Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyıldan itibaren başlayan Batılılaşma/modernleşme hareketi, 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile resmîyet kazanarak hızlanmıştır. Osmanlı yönetici sınıfı Batı'yı, bulunduğu noktaya getiren ekonomik ve toplumsal koşulların, sanayi devriminin ve onu gerçekleştiren toplumsal dinamiklerin neler olduğunu sorgulamanın araçlarından yoksundur. Dolayısıyla Batı olarak adlandırdığı kültür çevresini, çeşitli alanlarda ithal edeceği unsurlarla ülkenin derdine deva olacak "bir yer" olarak görmüştür. Ülkenin içinde bulunduğu durumdan kurtarılıp, modernleşmesini sağlamak, 19. yüzyılda büyük oranda geleneksel şartlarda yaşayan bir toplum için şüphesiz birkaç rötüfle mümkün olmamıştır.

Bu yüzyılda, Batı modernleşmesinin önemli unsurlarından biri olarak, toplumdaki üst sınıfın kabuğundan çıkıp, genişlerken, alt sınıfların ortak bir yaşam çevresinde toplanması durumu Osmanlılar için söz konusu değildi. Toplum yönetenler ve yönetilenler diğer bir deyişle "reaya" olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Yaşayışta, sanatta ve edebiyatta "büyük gelenek"- "küçük gelenek"^{**} ayrımı çok belirgindi. Servet ve zenginlik ise, büyük geleneğin üyeleri için sosyal, siyasal fonksiyonlar bağlamında siyasî mevkinin bir uzantısı olarak elde edilen bir varlıkken, kapitalist düzenin hakim olduğu Batı Avrupa'da bütün fertler için kendi başına ulaşılabilir bir amaç halini almıştı. Bu amacın gerçekleşmesini sağlayan sanayileşme, pazar ekonomisi gibi tarihsel gelişmeleri Osmanlı toplumu yaşayamamıştı. Toplumda eksik olan bir başka unsur da "toplumsal seferberlik"^{***} idi. Batı Avrupa'da feodalizm çökerken burjuvazinin yükselmesi, sanayileşmenin ve siyasal hakların nüfusun daha geniş kesimlerine yayılması toplumun bazı fonksiyonlarını merkezde toplarken, bazılarının da merkezden ayrılarak yeni gruplar oluşturmasına sebep olmuştur. Bu noktada, merkezle, yeni oluşan sosyal ve iktisadi

* Şerif Mardin bu ifadelerin anlamını şöyle açıklamaktadır: "«Büyük» ve «küçük» kültürel gelenek bizim kabaca «halk» - «divan» edebiyatı ikiliği olarak bildiğimiz olayın daha genel ve bilimsel bir ifadesidir. Bu konuda, 1940'larda, kültür üzerinde çalışan bir antropolog, Robert Redfield, yeni sayılamayacak fakat şimdiye dek bu kadar açıkça ortaya konmamış bir görüş ileri sürdü. Bu görüşe göre kültür iki ana kola ayrılabilir: Biri kırsal bir hayat yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültürü, diğeri de şehirde yaşayan özellikle yönetici sınıfın insanların kültürü. Redfield bunlardan birine «küçük gelenek», diğeri «büyük gelenek» adını verdi. (...)" (Mardin, 1991, s.24).

** Şerif Mardin, ilk kez Karl Deutsch tarafından kullanıldığını belirttiği «toplumsal seferberlik» deyimini "(...) modernleşme öncesi birbirine girift olan sosyal yapıların farklılaştıktan sonra yeni araçlarla toplanması ve bir bütün olarak harekete geçirilmesi anlamını taşır. (...)" şeklinde tanımlamaktadır (Mardin, 1991, s.28).

yapı parçalarının arasındaki ayrılığı dolduracak bağlayıcı yapılar devreye girerek toplumsal seferberliğin oluşmasını sağlamıştır. Ulaşım ve haberleşme bu bağlayıcı yapılardandır. Ülkedeki yol ve posta-telgraf ağının genişlemesi, herkesin birbirinden haberdar olmasını, birbirini tamamlayan üretim şekillerinin beraber çalışılarak ortaya konmasını, ortak çalışma imkanını sağlamıştır. Her bölgenin üretimin belli alanlarında uzmanlaşması ve diğer ihtiyaçları için başka bölgelerle ilişki kurması sanayi ve ekonomi açısından gelişmedeki dengesizlikleri de önlemiştir. Toplumunu oluşturan kişilerin haberleşme ve ikisadi yapı konularındaki birbirlerine bağımlılığı toplumsal seferberliği gündeme getirmiştir. Osmanlı Devleti'nde ise üst sınıf ve Müslüman halkın yeni bir ekonomik düzende bütünleşmesi sağlanamamıştır. Ancak haberleşmenin bir kolu olarak “basın”ın seferberlik konusunda toplumu tetikleyici bir rolü olmuştur (Mardin, 1991, s.412-415).

Tanzimat sonrasında çıkmaya başlayan bağımsız gazete ve dergiler, siyasi ve toplumsal sorunların tartışılabilmesine imkan sağlayan platformlar olmuştur. “Yeni Osmanlılar” denilen öncülüğünü Namık Kemal’in yaptığı bir grup aydın basında yer alan yazılarıyla, yabancı devletlerin ülke üzerindeki baskısını, Batı uygarlığını özgürlük, eşitlik, fen gibi dayandığı kavramları ile değil de şekil olarak ve zorlama ile uygulamaya çalışan seçkin bürokrasiyi eleştirmişlerdir. Namık Kemal, Batı’nın bulunduğu yere hangi tarihsel, toplumsal ve ekonomik süreçlerden geçerek geldiğini gözardı ederek, toplum yapısının ürettiği ideolojinin bir kısmının alınıp, İslam ideolojisi ile birleştirilmesiyle ülkenin durumuna çare bulunacağını düşünmüştür. Yeni Osmanlılar, Tanzimat Batıcılarının aksine, Batı medeniyetinin ülkeye getirilip, benimsetilebilmesi için cahil halkın eğitilmesi gerektiğine inandıklarından, izledikleri politika halka dönük; bir anlamda da toplumsal seferberliğe girişmeye eğilimli olmuş; basın ve edebiyat da amaçlarını gerçekleştirme yolunda araç görevi görmüştür (Moran, 1991, s.11-14).

Bu alanda öncü olanların başında Şinasi gelmiştir. 1862’de çıkarmaya başladığı Tasvir-i Efkâr isimli gazetesinde halkı eğitebilmek için öncelikle yazın dilinin sadeleştirilmesi gerektiğine inanarak, verdiği eserlerle ve yaptığı yayınlarla edebiyat ve toplumsal alanlarda yeni bir kamuoyunun oluşmasını sağlamıştır. Ussal ve insancıl bir görüşle yazdığı şiirleri ve şiire kattığı yeni konularla kavramların, konuşma dilini denediği ilk tiyatro eseri olan *Şair Evlenmesi*’nin yanısıra, en büyük başarıyı, getirdiği yeniliklerle toplumsal dil bilincine varmış olarak düzyazı alanında yapmıştır. Şinasi ve onunla aynı görüşü paylaşan aydınlar için basın, siyasi ve toplumsal uyanışın yanında yeni bir düzyazının temelini atıldığı, ilk çeviri romanların ve daha sonra yerli örneklerin tefrika edildiği, tiyatro, deneme, eleştiri gibi yeni edebi türlerin tanıtıldığı bir okul olmuştur (Dino, 1978, s.23-24). Bu durumun sonucu olarak

yeni edebi türlerin tanıtıldığı bir okul olmuştur (Dino, 1978, s.23-24). Bu durumun sonucu olarak da Tanzimat Döneminin reformcu yazarları hem gazeteci, hem çevirmen aynı zamanda da ilk Türk romanlarının yazarları olmuşlardır.

Osmanlı yazınının Batılı düşünce ve türlerle ilişki kurmaya başlamasında önemli bir yenilik romanın Türk Edebiyatı'na girişi olmuştur. Yazarlar hem Avrupalıların geliştirdiği çağdaş bir türü getirerek "edebiyatımızın Batılılaşmasını" sağlamışlar, hem de gazete gibi romanı da eğitim, yani toplumsal seferberlik aracı olması amacıyla kullanarak "terakki"ye hizmet etmişlerdir (Moran, 1991, s.15-17).

İlk tanışma Avrupa romanlarının Türkçe'ye çevrilmesi ile gerçekleşmiştir. İlk örnek, Yusuf Kamil Paşa'nın çevirisini yaptığı, Fénelon'un **Télémaque** adlı eseridir. Eser, 1694 yılında, aslında bir papaz olan ve Fransa kralının torunlarına hocalık yapan Fénelon tarafından, siyasi yönetim dersi verme amacıyla hikaye görünümünde yazılmıştır (Özön, 1985, s.22). Çeviri 1859'da, ilk baskısı ise **Terceme-i Telemak** adıyla 1862 yılında yapılmıştır. Kitap "divan nesri" şeklindedir ve asıl metin özetlenerek dilimize aktarılmış, o devirde büyük beğeni toplayarak, okullarda örnek "inşa kitabı" olarak okutulmuştur. Yusuf Kamil Paşa kitabı, bir hikaye gibi yazılmış olmasına karşın bir "ahlak kitabı" olarak gördüğünü çevirisinde belirtmiştir. Kitabın etkisi o kadar büyük olmuştur ki ülke yönetimi, padişahların yetkileri gibi konular için yazılmış bir "siyasetname" gibi görülmüş, hatta "tasavvuf" izleri dahi aranmıştır. Romanın aynı dönemde Avrupa'daki içeriği ve anlamı düşünüldüğünde, bizde çevrilen ilk Batılı kurgusal örneğin popüler bir anlatı değil, 17. yüzyıl sonunda yazılmış didaktik bir eser olması şaşırtıcı değildir.

Terceme- i Telemak'ı izleyen ikinci eser, Victor Hugo'dan **Les Misérables** olmuştur. Bu ilk çeviri 1862 yılında "Ceride-i Havadis" gazetesinde tefrika edilmiş; ikinci çeviri 1880'de Şemsettin Sami tarafından **Sefiller** adı ile yapılmıştır. Hugo'nun bunun dışında **Notre-Dame de Paris** (1875) ve **Bir Mahkumun Son Günü** (1886) adıyla iki eseri daha dilimize çevrilmiştir.

İki ayrı çevirisi yapılan bir başka yapıt ise, Daniel Defoe'nun **Robinson**'udur. İlk olarak **Hikaye-i Robenson** ismiyle, Ahmet Lütfi Efendi tarafından 1864'te Arapça tercümesinden çevrilmiş; 1884'te de Şemsettin Sami tarafından **Robenson** olarak tercümesi yapılmıştır.

Bu eserlerin dışında, Chateaubriand'ın **Atala**'sı Recaizade Mahmut Ekrem tarafından çevrilip, 1869 yılında "Hadayık-ül Vekayi" dergisinde tefrika edilmiş, 1872'de de kitap olarak basılmıştır. Bernardin de Saint-Pierre'in **Paul ve Virginie** romanı ise 1870'te önce "Mümeyyiz" gazetesinde tefrika halinde yayınlanmış; kitap haline dönüşmesi üç yıl sonra

olmuştur. Bu dönemin diğer yapıtları arasında Alexandre Dumas Père'nin, Teodor Kasap tarafından çevrilen, 1872-1873 yıllarında önce tefrika, ardından 1873'te fasiküller halinde yayınladığı **Monte-Cristo** adlı romanı, 1872'de tercüme edilen Swift'ten **Gulliver'in Seyehatnamesi**'ni, Lesage'dan 1872'de çevrilen **Topal Şeytan**'ı, yine aynı yazarın orjinal adı **Gil Blas** olan ve 1880-1881 yıllarında önce **Sergüzeşt-i Jil Blas** adı ile, ardından 1885'te **Cil Blas Santillani'nin Sergüzeşti** olarak dilimize aktarılan romanları saymak mümkündür (Kudret, 1965, s.11-14).

Çevirisi yapılan eserlere bakıldığında çoğunun Batı'nın ikinci sınıf macera romanları olması, "klasik"lerin tercih edilmemesi rastlantısal olmamalıdır. A. H. Tanpınar, "**XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**" adlı eserinde ilk çeviriler arasında Victor Hugo'nun Sefiller'i ve birkaç örnek hariç, roman türünün klasikleri arasında yeralan Cervantes, Balzac, Stendhal, Dickens gibi yazarların eserlerinin bulunmayışına dikkat çeker, ona göre bunun sebebi Tanzimat'ın fikir cephesinin ilk dönemde pusulasız, dümensiz bir gidişat içinde olması; Galatasaray'ın açılışına kadar, Batı'yla fikir ve edebiyat konusunda bilgi alışverişini düzenleyecek öğretim ve kültür kurumlarının olmayışdır. Tercümeleyen kişiler için: "(...) Bütün teklifler, tesadüfen herhangi bir ecnebi dili öğrenen ve tesadüfen birdenbire inkişaf eden matbaacılığın ve okuma arzusunun beslediği yazı hayatını, memuriyet hayatına tercih eden ve düşüncesinin şöyle böyle tekamülünü yazı hayatında yapan ferdlerden gelir. (...)" şeklinde bir yorum getirmektedir (Tanpınar, 1967, s.263). Yine Tanpınar'a göre yazın hayatına giren gençler Fransızca öğrenmelerine yardım eden, tercümesini yaptıkları kitapları yayınlamaya başlamışlar, sonra halkın en çok okuyacağı eserlere geçilmiş, belirli bir okuyucu zümresi oluştuktan sonra -ki bu kişiler de mütercim ve muharirlerin kendi çabalarıyla gazete çevresinde oluşturdukları bir grup olmuştur- Batı'daki ünlü yazarların eserlerine geçilebilmiştir. Böylelikle tefrika romanlarla işe başlayanlar zamanla kendi yazdıkları eserleri de yayınlamaya başlamışlardır (Tanpınar, 1967, s.263-264).

Güzin Dino'nun, "**Türk Romanının Doğuşu**" isimli çalışmasında yer alan ilk çeviriler hakkındaki görüşü de aynı yöndedir: "(...) Unutulmamalıdır ki yenilik getiren ilk Osmanlı yazarlarının Batı kültürüne yönelişleri sistemli bir biçimde olmamıştır; biyografyaları da, çevrilmek için seçilen yapıtlar da, düşüncelerinde ve seçtikleri kitaplar da tam bir karmaşıklık ve seçmecilik (eklektizm) içinde olduklarını gösterir. Klasik hümanizma, romantizm ya da ağlamaklı duygusallık, bir arada benimsenir ve somut, kesin kavramlar getirmez Türk yazarların bilgilerine. Corneille, Hugo, Dumas (baba ve oğul) ya da Shakespeare'i Osmanlı yazarı eş önemde görerek beğenir; çünkü onlar için yazında ve tarihte gelişim kavramının henüz kesin bir anlamı yoktur. Batılı kaynaklar ve Batı, farklılaşmamış bir bütün olarak,

yazarların doğa dışı nitelikler yerine ussal, “gerçeğe benzerlik” kavramına dayanan bütün yazın biçimlerine susadıklarını belirterek, yabancı romanların Türk romanlarına olan etkisinin araştırılmasında bu noktanın önemine işaret eder: “(...) Ama asıl, us dışı, olağanüstü ve tılsımlı öğelerden kopmaya başlayan yeni bir beğenin gelişmesine bu çevirilerin katkıları olmuştur. Çevrilen romanlarda, yeni bir çevre, olgular ve durumlardaki tutarlılıkla usa bağlılık, daha gerçek bir evren imgesini arayan okuyucunun dünya görüşlerine yön veriyor ve onu zenginleştiriyordu.” (Dino, 1978, s.42).

Kaynaklarda yer almayan ancak ilk Türk romanı sayılabilecek eser, 1851 yılında, Ermeni harfleri ile Osmanlı Devleti’nde yaşayan Ermeniler için onların gündelik hayatta kullandıkları Türkçe kullanılarak yazılmış, **Akabi Hikayesi** adlı romandır. Vartan Paşa olarak bilinen, asıl adı ise Hovsep Vartanian olan romanın yazarı, 1813’te İstanbul’da doğmuş, on üç yaşındayken eğitimi için Viyana’daki Mekitarist okuluna gitmiş, okulu bitirdikten sonra İstanbul’a dönüp, Nersessiyen okulunda bir kaç yıl öğretmenlik yaptıktan sonra 1873 yılında Bahriye Nezareti’ne tercüman olarak girmiştir. Bu kurumda yirmi beş yıl hizmetinden sonra paşalık rütbesine yükselmiştir. Eğitim aldığı okul göz önünde bulundurulduğunda Katolik Ermeni olduğu anlaşılan Vartan Paşa’nın romanına bakılarak onun, Fransız Edebiyatına, Batı müziği ve resmine, pozitivist Avrupa felsefesine ve ideolojisine olan yakınlığı anlaşılmaktadır.* Romanın konusu 1840’lı yıllarda İstanbul’da biri Katolik Ermeni, diğeri Ortodoks Ermeni ailelerden gelen iki gencin, ailelerinin mezhep farklılığından dolayı sonu ölümle biten aşklarının hikayesidir. Yazar, aşk hikayesinin arkasında o zaman için Ermeni toplumunu ikiye bölen mezhep savaşının yarattığı sorunlara dikkat çekmek istemiştir (Vartan Paşa, 1991, s.IX-XIII, A. Tietze’nin önsözü). Bu roman Osmanlı romanının genel çizgisinden radikal biçimde farklılaşan ve bu tez bağlamında ayrıca irdelenmesi gerekli bir üründür.

Türk Edebiyatı tarihinde ilk Türk romanı kabul edilen **Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat** ise, Şemsettin Sami tarafından 1872 yılında cüzler halinde yayınlanmıştır. Basit bir teknikle yazılmış bir aşk macerası olan bu romandan sonra, Ahmet Mithat Efendi’nin 1874’te yazdığı **Hasan Mellah**, **Dünyaya İkinci Geliş**, 1875’te **Felatun Beyle Rakım Efendi**, Namık Kemal’in 1876 yılında **İntibah**, Sami Paşazade Sezai’nin 1889’da **Sergüzeşt**, yine aynı yıl Recaizade Mahmut Ekrem’in **Araba Sevdası** gibi romanları yayınlanmıştır.

Tanzimat romanında daha sonraki dönemleri de etkileyecek, Ahmet Mithat Efendi’nin başını çektiği “popülist”, Namık Kemal’in önderi olduğu “elitist” tavır olmak üzere iki yol izlenmiştir. İlk grup, okuma alışkanlığı olmayan halk kesimine okumayı sevdirmek amacıyla

* “4.2 Tip-Konudan Kurgusal Konuya Değişim ve “5.4 Mekanın İşlevsel Kavramı” adlı bölümlerdeki alıntılar bu görüşü desteklemektedir.

güden, halk hikayeleri ile Batı'lı hikaye ve romanın kaynaştırıldığı eserlerden oluşmuştur. İkinci grupta ise Batı kültürü ile yetişmiş aydınlar topluluğuna hitap eden ve kendine doğrudan Batı hikaye ve romanını örnek alan romanlar yazılmıştır (Kavcar, 1985, s.9-11). İlk grubun diğer isimleri arasında Şemsettin Sami, Nabizade Nazım; elitist grubun içinde ise Sami Paşazade Sezai, Rezaizade Mahmut Ekrem yer almıştır.

Tanzimat romancıları, eserlerinde sanatsal kaygıdan çok, toplumu eğitime, geliştirme amacı içinde olduklarından hikayenin akışına müdahale etmişler, okuyucuya bilgiler vermiş, telkinlerde bulunmuşlar; ahlak, din, ilim, medeniyet gibi konularda didaktik bir tutum sergilemişlerdir (Kabaklı, 1985, s.545).

Tanzimat Edebiyatı'nın ardından, Edebiyat-ı Cedide ya da Servet-i Fünun diye anılan ikinci bir dönem yaşanmıştır. Servet-i Fünun Dergisi çevresinde 1896 yılında bir araya gelen yazar ve şairler, 1901 yılında dergi kapatılana kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu akımın yazarları, Tanzimat yazarlarından farklı olarak, entellektüel bir yaklaşımla "sanat için sanat" ilkesi doğrultusunda eserler vermişlerdir. Servet-i Fünun romancıları arasında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Safveti Ziya gibi isimler vardır. Bu yazarlar Tanzimatçılardan farklı olarak, romanlarında kahramanlarını daha çok yüksek tabaka insanlarından seçmişler, anlatımlarında eğitici tavır yerine, sanatsal kaygıyı ön plana koyarak, roman tekniğini geliştirme gayretinde olmuşlardır (Kabaklı, 1985, s.698-699).

1901 yılında kapatılan Servet-i Fünun dergisi çevresinde, Meşrutiyet sonrasında (1909) bir araya gelen yazarlar da kendilerine "Fecr-i Ati" topluluğu adını vermişler; tavır olarak da yazdıkları eserlerin dil, anlatım, yapısal özellikleri olarak da Servet-i Fünuncuların yolunu izlemişlerdir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay –ki bu iki yazar da 1911'den sonra "Milli Edebiyat" akımını benimsemişlerdir–, Cemil Süleyman Alyanakoğlu, İzzet Melih Devrim topluluğun yazarlarındandır (Kudret, 1965, s.309).

20. yüzyıl Türk Edebiyatının başlangıcı sayılan "Milli Edebiyat" akımı ise 1911 yılında Selanik'te Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip tarafından çıkarılan "Genç Kalemler" dergisinde, "Yeni Lisan" adıyla öne sürülen fikirler ışığında doğmuştur. Döneminin başlıca roman yazarları olarak; Ömer Seyfettin, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Memduh Şevket Esendal'ı saymak mümkündür (Kudret, 1967, s.12-15). Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan romanlarda, Anadolu ve Anadolu halkı temel çıkış noktası olmuştur. Ülke şartları bağlamında memleketin yoksulluk ve cehaletten kurtarılması meselesi önem kazanmıştır. Bu durum ilerki yıllarda "unutulan, ihmal edilen köy" teziyle, "köy roman"ını doğurmuştur (Enginün, 2001, s.240-242).

Romanın, Erken Cumhuriyet dönemine ait ürünlerinde, toplumun pek çok alanında olduğu gibi devletin resmi politikalarının etkisi hissedilmektedir. Erken Cumhuriyet ve Milli Mücadele öncesinde roman, yazarların bireysel görüşleri çerçevesinde eğitsel nitelik taşıırken, sonrasında ise devletçe desteklenen konuların işlendiği temalar içeren ideolojik bir boyut kazanmıştır. Murat Belge bu konuyu; “Cumhuriyet dönemi Osmanlı uygarlığına ve kültürüne sırt çevirerek kendini inşa etti. Osmanlı toplumunda bireyleri bir araya getiren, birbirine perçinleyen sıva “kültür” idiyse, belli bir başkaldırmayla hayata gelen yeni toplumsal düzenin buna denk düşecek derinlikte bir yeni kültür kurması imkansız denecek kadar zordu. Dolayısıyla bu yeni dönemin sıvası, Osmanlı toplumunda son derece cılız kalan “ideoloji” oldu. Şüphesiz ideoloji de, değişik nedenlerle dahi olsa bireyselleşmeye karşı bir varlıktır. Çünkü o da son analizde ortalama bir insan tipi ister ve yaratır. Özellikle de bürokratik mekanizmalara olağanüstü bağlı bir toplumda “resmiyet” bireyselliği ezer. Toplumsal, kişisel, cinsel v.b. alanlarda geçerli ahlak genel ideoloji tarafından belirlenir. Gerçek bireyler bu normların dışına çıkmaktan çekindiği gibi, romancı da norm dışı duygu ve davranışları ya hiç ele almaz, ya da kötüleyerek, ahlakçı nutuklara boğarak anlatır.” şeklinde eleştirmiştir (Belge, 1994, s.35).

4. ERKEN TÜRK ROMANINDA YAPISAL DEĞİŞİM

Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilmeye başlanan Türk Romanı'nda, 20. yüzyıl ilk yarısına gelindiğinde bile her yönüyle çağdaş roman anlayışında eserler ortaya koyulamamakla birlikte yine de romanı oluşturan kişi, olay, mekan gibi unsurların gelişme gösterebildiği eserler yazılmaya başlanmıştır. Aşağıda bu üç unsur üzerinden ele alınan romanların bir çözümlemesi yapılacaktır.

4.1 Tipten Karaktere Doğru Değişim

Modern anlamda roman, gerçek ve özerk insanın bireysel yaşantısını, onun varolduğu zaman ve konum içinde veren bir türdür. Yazarın anlatmak, vermek istediği yargı ne olursa olsun, romandaki kahramanlar, yaşayan kişiler olmadıkça romanda anlatılanlar boşlukta kalırlar (Belge, 1994, s.16). Geçmişteki anlatı sistemlerinde kahramanlar, nitelik ve eylemleri itibarıyla "beşeri" olmaktan çok "allegorik" iken, modern romanla, değişen toplumsal ve siyasal şartların sonucunda insana bakış açısının da değişmesi ile tek boyutlu kahramanların yerini çok boyutlu, gerçek hayattan kişiler almaya başlamıştır. Bu kişilere karakter kazandırılırken, klasik öncesi romanlarda olduğu gibi anlatıcının yaptığı açıklamalarla okuyucuya sunulmak yerine "dramatik yöntem" denilen yöntemle romanın geneline yayılmış bilgi ve ipuçlarıyla -ki bunların doğru ya da yanlış olmasının roman içinde önemi yoktur; önemli olan çizilen karakterin ne kadar gerçeğe yakın olduğudur- kahramanlar anlatılmıştır. Yazar, herhangi bir duyguyu ya da düşünceyi dayatmaya çalışmaksızın, ortaya koyduğu karakterleri sevip sevmemeyi okuyucuya bırakmıştır. Önemli olan bu kişilerin ne kadar gerçek, ne kadar hayatın içinden olduğudur (Tekin, 2001, s.70-82). Modern romanın ortaya çıktığı dönem, insanın kendi görüş ve karakteriyle tek başına "kendisi" olarak varolduğu bir dönemdir. Romanı talep eden kitlenin özellikle burjuva sınıftan kişiler olduğu da heseba katılırsa, romanın malzemesinin de bu çeşit insanlar oluşu olağandır.

Belirgin karakterlerin yanı sıra romanlarda bir de "tip"ler olmuştur. Karakterden farklı olarak tip, üzerine yüklenen tek boyutlu bir kimlikle romanda görünür. Berna Moran, "Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da insan türünü temsil eden bir roman kişisidir." şeklinde bir tanım getirmiştir (Tekin, 2001, s.99). Murat Belge de "tip" ve "karakter" tanımını, "(...) tip, bireysel özelliklerinden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerden pek fazla söz edilmeyip, daha çok dıştan görünüşü ile ele alınan, nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan, ve -iddiaya göre- bu arada

kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişidir. Karakter de bunun karştı oluyor şüphesiz. Toplumsal gerçeklikleri yansıtsa da ilkin kendi hayatını yaşayan, olumlu ya da olumsuz yönde gelişen, psikolojik yaşantısına ve öznelliğine öncelik tanınarak anlatılan, karmaşık yapılı kişi diye tanımlayabiliriz “karakter”i de.” şeklinde yapmaktadır (Belge, 1994, s.20-21).

Bir anlamda “tip”, yazar tarafından anlatılmak istenen teze göre mevcut bir grubun içinden seçilmiş, misyonu belli mekanik bir varlıktır; proklamlandığı davranışların dışına çıkması söz konusu değildir. Tipin bu işlevi Türk romancısının imdadına yetişmiştir. Toplumla ilgili dikkat çekmek istedikleri meselelere göre tipleri romanlarına araçsal olarak dahil etmişlerdir. Başvurulan tipler ilk yıllarda Doğu-Batı çatışması, Batılılaşma sorunu üzerine “alafranga”, “geleneksel”, “iyi”, “kötü” gibi zıtlıklar üzerine kurulmuşken, Cumhuriyet sonrasında devlet denetimindeki modernleşme projesi bağlamında, daha çok toplum içinde sosyal sorumlulukları olan “öğretmen”, “memur”, “doktor” gibi okumuş, aydın tiplerle, onlara köstek olan ya da onlar tarafından eğitilecek “cahil halk” tiplerini ortaya çıkarmıştır.

Türkiye’de romanın çıkış koşulları ve araç olarak görülmesinin de etkisiyle olsa gerek, incelenen eserlerin çoğunda gerçek karakterler yerine hep “tip”ler roman kişileri olmuşlar, sosyal ve politik durumu irdelemek, ahlaki ders çıkarmak, iyiyle kötüyü göstermek amacıyla romancının duygu ve düşüncelerine tabi olmuşlardır. Mesaj verme kaygısı güdülmediği, toplumsal bir kalıp-kişiliğin değil, sokaktaki, hayattaki herhangi bir bireyin kendine özgü özellikleri ile anlatıldığı noktada tiplerin yerini karakterler almıştır. Tanpınar bu konuya 1943’te “Ulus Gazetesi”nde yayınlanan “Romana ve Romancıya Dair Notlar” başlıklı makalesinde “(...) Ferdi inkar eden ve hayata göz yuman bir terakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir san’at geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikayesinin değişebilmesi için ferdin kıymetleşmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez. Bir hayal perdesindeki gölgenin macerası ancak bizi bir hikmete eriştirmek için ehemmiyetli olabilir.” sözleriyle dikkat çekmiştir (Tanpınar, 1969, s.50).

Bir Osmanlı romanı olan *Akabi Hikayesi*’nin baş kahramanları Hagop Ağa ve Akabi Dudu’dur. İlk Türk romanından ve hatta ilk roman çevirisinden daha önce yazılmış olan bu romanın, kişileri “tip” olmayan, Avrupa romanlarındakilere benzeyen burjuva sınıftan insanlardır. Bu durum romandaki Rupening Ağa, Fulik Dudu, Bağdasar Ağa, Viçen Ağa ve diğer ikincil kişiler -romanda bahsi geçen kişi sayısı, erken dönem romanlara göre oldukça çoktur- için de geçerlidir. Yazar, bir aşk hikayesini anlattığı eserini yazarken, hikayeye yön veren mezhep çatışması gibi sosyal bir meseleyi işlemiş olmasına karşın Türk romancılarının

başvurdukları tiplerden yararlanmamış, kendi roman kişilerini yaratmıştır. Hagop Ağa, babası ile Tepebaşı'ndaki evlerinde yaşayan Ermeni Katolik bir gençken; Akabi Dudu ise, babası Katolik olan annesiyle evlendiği için amcası tarafından Katolik sürgünü sırasında ihbar edilen ve Avrupa'ya kaçan, daha sonra da İstanbul'a dönüşünün hemen ardından vebadan ölen, annesinden bebekken ayrılarak, Ortodoks Ermeni olan amcası Bagdasar Ağa tarafından yetiştirilen ve onunla yaşayan bir genç kızdır. İki aşık arasında Akabi Dudu'nun aşklarının geleceğinden duyduğu endişeyle ilgili olarak geçen konuşma, "tip" kahramanların arasında geçen, kalıplaşmış diyalogların ötesindedir:

"-Hanımım, bilirim şehadet ideyeceyini. zira sizin gibi zatın kal'bi yanılışlıkde olamaz, öyle ise kım dir bizim reyimize karşı gelebilecek, ve kal'bimizi hükm idebilen bizden gayrı kım olabilir:

-Sahih, kişi gendu iradesinin sahibi olacak dır. Fakat bunca müddetten beru bir dakika acab gendume hükm edebilmışmiyim, pek müşkil dir bir ademe gendu müradının icrasinde müktedir olmak: İnsanlar gendu mabeynlerinde ihdas itdikleri kanunler çok kere kişinin sefaletine badi olmuş dır, herkes bulunduğu hal'de vacib ol merasimi mertebe olan hususle- (232) re esir ve aherinin müradına tabi olarak arzukeş olduğu hususden geru durub gendi en hoş mülhazelerini bile zulmete kurban iyleyub, ömrünü meşekkat içinde ah u vah iderek geçirméz mi: Sebesiet fikri insanın zihninde cevalan itdiyi vakıt yalnız bir ferahiet duyub icrası mümkinsizdir déyilmi dir: Cihanın içinde şimdie degin, sefalete merhamet, eyliye izzet, hakka rağbet görebilmışmiyiz. Öyle ise bunca müşkiletlerin tahtından kurtulub mutluluğe nail olacağımıza nasıl ümid idebiliriz:

-Ben de sizin gibi çok defa bu mülhazeler ile insanın sefil haline acı duymuşım dır, çünkü kişi gendu fiiline sahib olmadıgından mada' düşüncelerini bile çok defa cahilin tansibine muvafik olan hususlere tabi itmiş dir, nasıl ki söz söylediniz, kişinin ise gendu mülhazeleri gayeti ile serbest ola- (233) cak, zira Haktaal'anın insane ihsan iylediği aklden daha a'la bir şey olamaz: Yaradıcıyı tanımağē, hakkı nahakkden fark itmeye aklimizden gayrı né bulabiliriz, öyle ise bize hediye olan ol güzel kudureti gendu halinde saklamayub niçun aherin müradına tabi itmeliyiz: İnsan gendu hakkına sahib deyil mi: Tanrı beni ademi hal'k itdiyi zaman gendu iradesi için aklden gayrı kángı şeyi gösterdi, eylik ve fenalık bizim elimizde déyil mi dir, mutlu yahud sefil olmamız bizim irademizden ileru gelen bir keyfiet deyil mi dir. bu suretde bizi sefil itmeye cahd idenlere karşı gelub hakkımızı talab itmeliyiz, ve gendulerinin kibirieti

yahud iddialerini ileru götürmek için bizi al'at misillu kullanmalarine rey virmelimiyiz:”^{*} (Vartan Paşa, 1991, s.75-76).

Diyalogta iki aşık karşılıklı olarak zihinlerinden geçenleri birbirleriyle paylaşarak, ilişkilerinin geleceği konusunda fikir yürütmektedirler. İç gerilimlerini, durumlara gösterdikleri gerçek tepkileri yansıtmaları onları “tip”likten çıkarmış, yazarın sesiyle konuşan değil, kendi özgür iradeleri ile düşüncelerini yansıtan, kendilerine özgü kişilikleri olan “birey”ler olmalarını sağlamıştır.

Buna karşılık **Akabi Hikayesi**’nden birkaç on yıl sonra yazılan **Sergüzeşt**, çok farklı bir kişilikler değişimi içerir. Romanın kahramanları da yine iki genç, zavallı köle Dilber ile evinde hizmet ettiği ailenin oğlu Celal Bey’dir. Roman “kölelik” teması üzerine yazıldığı için bütün olaylar Dilber tipinin varlığını doğrulayacak şekilde kurgulanmıştır. Onun o evden bu eve satılarak geçen çilekeş hayatına bir de evin oğlu Celal Bey’le olan imkansız aşkın eklenmesi ve bu yüzden evden kovulup, tekrar satılması “köle tipin” romansal görevinin hakkını verdiğinin kanıtıdır. Dilber ile Celal Bey’in aşkın evde öğrenilmesi üzerine Dilber’in kovulmasını anlatan bölüm bir kölenin kaçınılmaz sonunun duygusuzca ve onu hor görerek tecelli etmesinin bir örneğidir:

“Daha büsbütün sabah olmamıştı ki odaya bir kadın girerek Dilber’i yatağından kaldırdı. Dilber, “Ne istiyorsunuz?” diye sorduğu zaman, “Kalk bohçamı topla. Yaşmağımı yap. Senin bu evde kısmetin bu kadarmış...”cevabını verdi.

Dilber perişan saçlarıyla yatağın ayak ucunda durup, sabah-ı muhabbet gibi yeni uyanan gözlerini, elleriyle oğuşturarak kemal-i hayretle, “Ne söylüyor bu ... Anlamıyorum!” diyordu. Zira bu genç zihin iki gün evvelki bir ruz-ı saadeti böyle bir ferda-yı matem takip edeceğini tefekkürden aciz idi. Bu kadın bir mahkum-ı idamı maktele davet eden bir gardiyan gibi, kızın başucunda her türlü hissiyattan ari olarak duruyor ve layenkat, “Çabuk ol... Sabah olmadan bu evden çıkacağız... Efendilerinin emri böyle...” sözünü tekrar eyliyordu.” (Sami Paşazade Sezai, 2002, s.63-64).

Romanda diğer kahraman Celal Bey ise Paris’te resim eğitimi görmüş, Batı kültürü almış “alafranga-zengin tip” rolüyle bu aşkın ne kadar olanaksız olduğunu daha baştan ortaya koyar. Dilber ve Celal Bey, “tip” kahramanlar olmaları sebebiyle birer figüran olarak hareket ederler,

* Avusturyalı Türkolog Andreas Tietze tarafından Ermeni harflerinden Türk harflerine aktarılan romanda, vurgu işaretleri, noktalama ve dipnotlar aslına uygun biçimde bırakılmış; eski baskının sayfa numaraları da gösterilmiştir. Ermeni alfabesindeki bazı harfler Türkçe kelimelerde geçmediği için bu harfler ve Ermeni alfabesindeki bazı harflerin birden fazla telaffuz şekilleri olduğu için böyle olanlar Türkologların kullandıkları gösterim şekilleri ile gösterilmiştir.

onların Akabi Dudu ve Hagop Ağa gibi düşünme, tartışma, kişilikleri doğrultusunda hareket etme gibi bireye ait davranışlar sergileme şansları yoktur.

Araba Sevdası'na baktığımızda, Tanzimat romanlarının en "klişe" tipi "alafranga" Bihruz Bey ile "iyi kadın" tipinin karşıtı hafifmeşrep "kötü kadın" Periveş Hanım'ı görürüz. Üçüncü kişi olarak bulunan Bihruz Bey'in daireden arkadaşı Keşfi Bey'in ise yalancı, işine geldiği gibi davranan daha sıradan, daha gerçekçi sayılabilecek bir kişi olarak tiplikten bir parça sıyrılmıştır.

Dönem romanlarında en çok eleştirilen konu olan Batılılaşmayı yanlış anlamış tip Bihruz Bey, romanın daha başında yazar tarafından tariflenmiştir:

"Babasıyla birlikte vilâyetlerde bulunduğu günlerde en büyük zevki -sırmalı elbiseler içinde, midilli veya at üstünde- arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu cici bey, İstanbul'a geldikten sonra üç şeye merak sarmıştı: birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha şık, daha süslü gezmek, üçüncüsü de Beyoğlu'ndaki tatlısu frengi berberler, kundarıcılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla, başını gözünü yarararak, fransızca konuşmak..." (Ekrem, 1963, s.18-19).

Bihruz Bey'in babası "kudema-i vüzera"dandır ve Tanzimat reformlarıyla geleneksel bürokrasinin zinciri kırılmış, özel mülkiyetleri kanunlar tarafından koruma altına alınmış, Tanzimat soyluları denebilecek sınıfın bir üyesidir. Bihruz Bey de yüzyılın son çeyreğinde üzerinde söz sahibi oldukları şehir yaşantısının koruyucu ve yumuşak yönüne yenik düşmüş, bu sınıfın ikinci neslinin tipik bir örneğidir. Babası onu, mevkisi sayesinde hükümet memurluğuna yerleştirmiş, öldükten sonra da onu ve annesini refah içinde yaşatmaya yetecek kadar gayrimenkul bırakmıştır. Ama Bihruz, Avrupalılaşmanın maddi yönlerine kendini kaptırıp, zevkleri uğruna sahip olduğu serveti bu yolda heba etmiştir (Mardin, 1991, s.420-421).

Mai ve Siyah'ta ise tiplikten sıyrılmış Ahmed Cemil vardır. Orta halli bir aileden gelen, genç yaşta ailesine bakma yükümlülüğünü üstlenen, iyi bir gazeteci ve şair olmak için uğraşan bir adamdır. Hayatındaki iniş çıkışlar, değişen ruh halleri ile bir bireydir. Ahmet Cemil aynı zamanda yazıldığı dönemin, Servet-i Fünun edebiyatçılarının bir temsilcisidir:

"(...) Edebiyattan zihnini en ziyade meşgul eden şeylerden biri de inşad tarzı ve kıraat idi. Garp edebiyatıyla iştigalinde buna dair birçok mütalâalara ve intikadlara tesadüf etmiş, bunlar zihninde tamamen yeni mensup olduğu edebiyat âleminde meçhul fikirler uyandırmıştı. Edebiyatta inşad ve takririn irad ve kıraatin başka başka şeyler olduğunu, bazı eserlerin gözle değil kulakla anlaşılacak için daha ziyade münasebeti bulunduğunu öğrenmiş; sanatı inşad ve

irada çalışmak için birçok zaman sarfetmişti. Bir vakit Corneille'nin, Racine'in hâilelerini tecrübe zemini ittihaz ederek bunları baştan başa cehren, her kelimesinin kuvvetini, tetkik ederek okumuştur. «Ah! Bir kere Mounet Sully'yi, Sarah Bernhart'ı işitsem, bunları daha ziyade anlayacağım» derdi. (...)» (Uşaklıgil, 1968, s.149).

Romanda Ahmed Cemil'in yakın arkadaşı olarak Hüseyin Nazmi, zengin-aydın tiplemesine yakındır. Kadın kahramanlar İkbâl ve Lamia bu iki erkeğin, iyi aile terbiyesi almış, namuslu kızkardeşleri tiplmeleriyle kitapta yer alır. Buna karşılık romandaki ikincil kahramanlar tip olmanın ötesine geçmiş, idealize edilmeyen, karaktere daha yakın kişilerdir. Roman, Tanzimat romanlarından farklı bir biçimde "birey" üzerine kurulmuştur. Yazarın amacının politik, siyasi ya da eğitici bir toplumsal angajmanla eser vermek olmayışı, onu, bireyin hikayesini yazmaya götürmüştür.

Halide Edip'in başka bir kadınla evlenmek isteyen kocası Salih Zeki'den ayrıldıktan sonra mektup biçiminde yazdığı ve bazı incelemecilerin yazarın kişiliğiyle ilgili olduğunu söyledikleri Handan'ın, belki biraz da bu nedenle, baş kahramanları Handan ve Refik Cemal, birbirlerine karşı duyguları ve evli olmaları yüzünden (Refik Cemal, Handan'ın kardeş kadar sevdiği kuzeni Neriman'la evlidir.) çevresindekilere karşı sorumlulukları sebebiyle çelişkiler yaşayan kişiler olarak tiplikten sıyrılmaya başlamışlardır. Refik Cemal'in kendi ağzından arkadaşı Server'e yazdığı mektuplarda bu ruh halleri dışavurulmuştur:

"(...) Handan, evet, Handan yanındakiler için daimi bir tehlike, Server. Fakat hiç şüphesiz değil ve uyandırdığı hisler pek temiz ve hürmetkâr. (...)

Merak etme, Neriman'a merbutiyetim, muhabbetim hiç eksilmedi. Bilâkis arttı. İzdıvacımızdan yedi sekiz ay sonra, onda ruhumu ve efkârımı tatmin etmeyen boşluklardan titizleniyor, kendisinden uzaklaşıyordum. Şimdi o boş yerleri Handan dolduruyor, Neriman'ın bıraktığı mânevî ihtiyaçlar doluyor, hattâ taşıyor. (...)

Böylece, karıma, çocuğuma, hayatımın her günkü vezaifine daha neş'eli, daha kuvvetli, dönüyorum. Bu öyle izahı müşkül bir saadet ki Server..." (Adivar, 1963, s.121).

Handan'ın yaşadığı bunalımlar sonucu yakalandığı hastalık sonrasında yazılmış diğer bir mektupta ise itiraf ve isyan sözkonusudur:

"Evet, dediğin gibi, Server, Handan ölürse onunla bütün bir alem ölecek. Bütün ziyaları, hararetleri, kabiliyet, feyiz ve hayatile bir alemin fezada altüst olarak parçalanıp gidişi hissiyle serserim oluyorum... Meğer Neriman, meğer çocuklarım, meğer alem ve bütün sevgili fikirlerim ve gayei hayallerim hepsi Handandan gelen bir nurla o kadar cazip ve sevgili

imişler! O sönerse onlar da sönecek, herşey sönecek! Sönsün ve bütün kainat isterse yok olsun! Asıl ben çıldırıyorum, Server!” (Adıvar, 1963, s.152).

Romanda, Handan'ın eşi Hüsnü Paşa, zengin, zevk düşkün haliyle “alafranga”, Refik Cemal'in karısı Neriman da pasif, saf, temiz kişiliğiyle “iyi kadın” tiplerine uymaktadırlar.

Kıralık Konak'ta ise keskin hatlarla birbirlerinden ayrılan “iyi” ve “kötü” tiplerin birlikteliğini görürüz. Ailenin büyüğü Naim Efendi, Hakkı Celis gelenekçi, ahlaklı iyiler tarafını, yoldan çıkmış Seniha, Servet Bey, Faik Bey gibiler de hal ve davranışlarıyla alafranga kötüler tarafını oluşturur romanın. Burada da tipler verilmek istenen ahlak dersinin meşrulaştırıcı oyuncularındırlar. Naim Efendi, torunu Seniha ile aşığı Faik Bey'in Büyükkada'daki aşk maceraları hakkında eve gelen imzasız mektuplardan birisini okuduktan sonra damadı Servet Bey ile aralarında geçen diyalog geleneksel-alafranga çatışmasının dışı vurumlarından biridir:

“-Dinleyiniz rica ederim, dedi: «Sabahları çırılçıplak denize girmeleri, alâmeleinnas sarılıp öpüşmeleri yetişmiyormuş gibi, otelde her türlü kuyudu diniye ve milliyeyi ayaklar altına alarak bir takım ecanip ile şampanyalar içtikleri ve bâdehu otelin salonunda dans ettikleri dahi vaki olmuştur.»

Naim Efendi, mektubun yalnız bu kadarcık yerini okuduktan sonra tekrar gözlüklerini çıkardı, mahfazasına koydu. Mahfazayı tekrar çekmecenin üzerine bıraktı ve büyük bir saffetle âdeta yalvarır gibi Servet Bey'in yüzüne baktı:

-Ne dersiniz? Acaba bunu da yaptılar mı? dedi.

Servet Bey mühtehzi bir tavır takınmıştı:

-Olabilir a, bunda o kadar harikulâde ne var, efendim, diye cevap verdi.

Bunun üzerine, Naim Efendi, ellerini kavuşturdu, gözlerini yere dikti ve damadı izahatını bitirip gidinceye kadar artık bir kelime söylemedi.

(...) Naim Efendi, kendi evi üzerindeki hâkimiyetinin ne kadar sarsıldığını, ne kadar hiç indiğini en ziyade bugün ve bu saatte hissetti ve kendi konağı içinde kendi çocukları arasında varlığını o kadar yabancı buldu, gönlü öyle derin bir gurbet acısı ile doldu ki az kalsın, gözlerinden yaşlar boşanacaktı.” (Karaosmanoğlu, 1966, s.59-61).

Çalığışu'nda Türk romanının neredeyse en popüler kahramanı Feride ile aşık olduğu teyzesinin oğlu Kâmrân, evlat edindiği Munise, Doktor Hayrullah Bey ve teyzesinin kızı Müjgân vardır. Feride kolej eğitimi almış, serbest bir ortamda yetişmiş, varlıklı bir aileden gelen (ama Seniha gibi Batılılaşmayı şeklen benimsemiş, Avrupa aşığı olmayan), bu özellikleri ile “iyi aile kızı” tiplerine uygun gibi görünürken diğer taraftan da kendisinin

olması beklenildiği gibi hanım hanımcık olmayan, tersine bir genç kızdan çok, bir erkek çocuk gibi davranan, muzur, havai, başına buyruk, Kâmran'a karşı duyduğu kızgınlıkla İstanbul'u terkedip Anadolu'ya giden dolayısıyla kalıplaşmış bir tip gibi durmayan, karaktere yaklaşan bir roman kahramanıdır. Örneğin, Kâmran'la nişanlanmasından sonra davranışlarına çekidüzen vermesi gereken Feride bu konuda zorlanır, densizlikler yapmaya devam eder:

“Müjgân vaadinde durmuştu. Evdekilerden olsun, dışarıdakilerden olsun kimse yüzüme karşı –nişanlandığımdan– bahsetmiyordu. Arada bir şakalaşmaya kalkanlar olursa benden, ağızlarının payını alıyorlar ve susuyorlardı. Hatta, bunlardan biri bir gün benden, ağızına hafif bir şamarcık da yedi. Fakat bereket versin yabancı değil, kuzenimin ta kendisiydi bu...Benim tarafımdan gayet haklı bir şamarcık; fakat, Allah esirgesin, Besime Teyzem duysa, kim bilir, bana neler yapardı.

(...)

Bir gün araba ile Merdivenköyü'ne bir köy düğününe gidilecekti. Araba, kalabalıkçaydı. Boş bulundum:

-Arabacının yanına bineyim, dedim.

Bir kahkaha koptu. Ben, kızarak kös kös arabaya bindim.

Eskiden olduğu gibi ara sıra mutfaktan kayısı kurusu falan aşırıya gittikçe hain aşçı:

-Ne istersen açık yeyiver, küçükhanım. Gayrı zatınıza hırsızlık yakışmaz, diye benimle alay ediyordu.

Kimse, henüz bir şey söylemediği halde artık sokaktan çocuk çağırma da cesaret edemiyordum. Kırk yılda bir ağaca çıkmak için bucak bucak saklanmak ve geceyi beklemek lâzım geliyordu. Fakat, bunların arasında en başa çıkılmazı, Kâmran'dı. Vakanın son günleri köşkte, onunla kovalamaca oynamakla geçti diyebilirim.” (Güntekin, 2001, s.89-90).

Diğer taraftan romanın yazarının 1937 yılında Yedigün Dergisi'nde yayınlanan bir konuşmasında Feride için şunları söylemiştir: “O zaman genç kızlarda neşe ve serbestlik iyi alamet sayılmazdı. Ecnebi mekteplerinde, yahut ileri aile muhitlerinde yetişmiş tek tük kızlar iyi gözle görülmez, fena aile kadını, fena vatandaşı, fena insan olmaya namzet sayılırdı... Ben, İstanbul Kızı'nda, büyük bir çocuk demek olan bir genç kızda biraz tahsil, biraz neşe, hafiflik ve serbestliğin pek korkulacak bir şey olmadığını, böylelerinin –zamanı gelince– yahut hayatın müşkül saatlerinde kendilerini en ağırbaşlılardan daha iyi çekip çevireceklerini göstermek istiyordum. Gerçi, uydurma bir vaka demek olan tiyatro ve romana, netice itibarıyla, hiçbir realiteyi ispat hakkı verilmemiştir. Fakat, bahsettiğim tarzda insanlara karşı bir sempati uyandırmak da herhalde bir kar olacaktı.” (Emil, 1989, s.11). Yazarın bu

düşüncesi ile onu belli bir amaca hizmet etmek için bir tip olarak yarattığını da düşünmek mümkündür.

Romanda Kamran, eğitilmiş, varlıklı, genç “İstanbul Beyefendisi”; Müjgan ağırbaşlı, “iyi aile kızı” tiplmeleriyle görünürlerken; Doktor Hayrullah ise Feride gibi biraz normların dışında, kendine özgü davranışlarıyla karaktere daha yakındır.

Acımak'ta **Çalkuşu** ile benzerlikler olduğu görülür. Faziletli, “Cumhuriyet öğretmeni” tiplmesiyle Zehra ve hayatta iyiliği yüzünden başına gelmedik kalmayan, hiç gün görmemiş zavallı “memur” tiplmesiyle babası Mürşit Efendi'dir kahramanlar. Artık Doğu-Batı kültürünün çatışmasından çok idealleri olan ama toplumdaki kokuşmuşluklar karşısında yara alan ve bunlara karşı mücadele veren tipler vardır romanlarda. Zehra, zaafa ve düşkünlüğe karşı “acıma” duygusunun olmaması dışında -ki bu “zaafının” sebebi de küçükken kendisini terkedilen babasının ona, sefil, işe yaramaz, ailesini yüz üstü bırakmış bir insan olarak tanıtılmış olmasıdır- olumsuz yönü olmayan bir kadındır:

“-(...) Çok faal ve işgüzar görünen insanlardan daima bir parça şüphe ediyorum...Keza, görünüşü, gösterişi çok mükemmel olan müesseselere de pek emniyetim yoktur.

-Bu Zehra için sizi o cihetten de temin edebilirim. Çocuklarımıza verdiği terbiye de aynı derece de temiz ve mükemmeldir. Bir kere çok müspet kafalı bir kadın... Hurafe ve hayal ile mütemadiyen mücadele eder, talebesine ancak ilmin en müsbet hakikatlerini öğretir. Sonra onda bir nevi hastalık, hiç durmayan, onu daima için için yakan bir humma var: Doğruluk, fedakârlık, manevî temizlik hastalığı... Haksızlığın, yalannın, rıyanın hâsılı, bütün ahlâksızlıkların ve zaafların müthiş düşmanıdır.” (Güntekin, 1993, s.8).

Ayaşlı ile Kiracıları'nda ise tip ve karakter birlikteliği vardır denebilir. Kahramanların çok olduğu bu romanda anlatıcı rolündeki yazar, doktor Fahri, aydın, “iyi” tiplerken Turan Hanım, hizmetçi Halide, Faika, İskender yoldan çıkmış ya da buna meyilli “kötü”, Selime ve Melek Hanımlar ise terbiyeli, “iyi” kadınlarıdır kitabın (Adları bile bu tip özelliklerini vurgular). Yazar, Turan Hanım ve Faika arasında geçen bir bölüm onların iyilerden ayrılan yanları ile yazarın onlara ne gözle baktığını gösterir okuyucuya:

“Yemekten sonra kahveleri pencere önünde, karların yağışına bakarak içtikten biraz sonra Turan beni çağırdı:

-Azıcık gelir misin?

Gittim, odasına girdik, kapıyı kilitledi.

-Aman çok kötü olur, herkes bizi arar, Hâki Bey gelir, diye yalvardım.

-Sen ne korkuyorsun, bekar adamsın, ben korkayım ki, evli kadınıym, diyordu.

Yalvara yalvara bin güçlkle vazgeçirebildim.

-Öyle ise, gel karda gezeceğiz, dedi.

-Hah, gezelim!

Faika'yı da çağırıldı, üçümüz çıktık. İki türlü çılgınlıklar etmeye başladılar. İki iki koluma asılıyorlar, karların katılaştığı yerde, kendilerini kaydırıp götürüyorlar. Enseme kar doldurdular, beni kar topuna tuttular, yoruluyorlar, kesiliyorlar, soluk soluğu gelip boynuma sarılıyorlar. İki birden beni öpüyorlar. O zaman içimde tuhaf bir duygu: Kendimi bu kadınlardan kıskanıyorum, gibi. Daha çok Turan'dan kıskanıyorum! Beni sevecek kadın hesabına ki, o kadın bir gün benim karım olacak, bu kadınların yakınlıklarını istemiyorum.” (Esendal, 2002, s.119-121).

Ayaşlı, Hasan Bey ve Şefik Bey gibi kişiler ise, kendilerine özgü davranışlarıyla, olayların içinde devinen, iyiyi ve kötüyü bir arada bulunduran, tip davranışları olmayan karakterlerdir:

“Ayaşlı'nın yaratılışında en göze çarpan yeri, parayı kazanırken başka, yerken başka adam olmasıdır. Parayı kazanırken Ayaşlı, sert, haydut, aldaticı, acımasız bir adamdır. (...)

Kazanmak için Ayaşlı'nın yaptıklarının yüzde birini Hasan Bey'e yaptırılmazsınız. Hasan Bey rüşvet alan memurlara kızar, köpürür, Ayaşlı ise, rüşvet almayan yahut rüşvet alıp da gene iş bitirmeyen memurlara kızar.” (Esendal, 2002, s.33).

“Kazandıklarını yerken, bu iki adam, birbirine çok benzerler. Bunların ikisi de yalnız yemekten, içmekten hoşlanmazlar. Birlikte yenilen yemeğin parasını ikisi de kendileri vermek isterler. Hasan Bey olsun, Ayaşlı olsun, yanlarına birini takmadıkça, aşçı dükkânına girmek istemezler, rakı içerirler. Köylülerinden biri gelse, Ayaşlı'dan para istese boş çevirmez, yeter ki, bu alışveriş olmasın.” (Esendal, 2002, s.34).

“Faika'nın anasının bir ev işlettiğini, Hasan Bey de benim gibi yakınlarda öğrenmiş, İzmir'den dönüp geldiği günlerde ilk işi bunları bana anlatmak oldu.

(...)

Hasan Bey Ayaşlı'nın Makbule'den para aldığını sanıyor. Ayaşlı'dan soğumuş...

-Hiç ummazdım bu keratadan, diyor. Pezevengin biri imiş. Başkaları anlattı ben utandım. Biz bunu bir adam sanırdık. Keratanın bana da çok iyiliği vardır.” (Esendal, 2002, s.130-131).

“Hasta olalıdan beri Hasan Beye gösterdiği sevgi ve dostluk, Ayaşlıyı bana sevdirdi. Eskiden de onu sevmezdim, desem yalan olur. Ayaşlı haydut adamdır, sert adamdır, zor zamanda kendisine güvenilir adamdır, sevgisinde, kendisince iyi bildiği, hak bildiği şeylerde kuvvetli, canlı bir adamdır. Ahlak telakkileri herkese uymaz. Onun bu tarafına bakmamalı.

Hasan Bey hasta düştükten sonra Ayaşlı işini gücünü bırakıp onun toplanabilecek işleri arkasından koşmaya başladı. En az günde iki kere Hasan Beyi yokluyor ve Hasan Beyi kaybetme korkusu gözlerinden okunuyordu.” (Esendal, 2002, s.185-186).

Kadıköyü'nün Romani'na bakıldığında da özellikle baş kadın kahraman Bedriye karakter olarak vardır romanda. Sevdiği ve sevildiği iki erkek arasında yaşadıkları ile gerçek durmaktadır. Aşık olduğu Burhan da yine tiplikten sıyrılmış gibidir:

“Bedriye, mûsikî tahsili için Viyana'ya gidecekti. Bu fikrini Burhan'a açtı. Burhan, hiç îtiraz etmeden muvâfık ve güzel buldu. O, şimdi Bedriye'ye hayranlıkla, takdirle bakıyordu. Karısının zinciri koparabileceğine doğrusu ihtimal vermemişti. Pekâlâ biliyordu ki kendisi Bedriye için bir idealin tecessümü olmuştu. Bedriye, mahrûmiyet ve inzivâ içinde geçen sekiz dokuz sene zarfında kendini her türlü gönül mâcerâlarından korumuş ve büyük bir aşkla saklamış ve bu aşka lâyük olmak için şahsına nâmütenâhî emek vermişti. Sonra Burhan'ı tanıyınca hayâtının hedefi bu adam olduğunu zannetmiş ve senelerden beri biriken gönül hazînesini Burhan'ın ayaklarına sermişti. Bu sevdâdan vazgeçmek Bedriye için bütün mâzîyi feshetmek, mâzîdeki bütün emeklerin hebâ olduğunu kabul etmek ve yeni baştan başlamak demektir. Bedriye bunu yapabiliyordu öyle mi? (...) Burhan, insanlarda her türlü kuvvet ve sıhhat nümâyişlerine hayran olduğu için karısının metânetli karârını alkışladı. Kendisi için bu vaziyet pek şanlı bir şey değildi belki. Halk diyecekti ki: Kadın, pasaportunu eline verdi. Fakat Burhan gülerdi halkın dedikodusuna. VeleVKi demişler, ne çıkar? Burhan, severek okşadığı ve beğendiği bir kadını hayatta mahkûm ve âciz görmek istemezdi. Noksansız yaratılan insan, hayâtında çürüme istîfâdını gösteren her unsuru merhametsizce söküp atmalıdır. Bu unsur isterse gönlün en muazzez emeli olsun. Her şeyden evvel; sağlamlık, kuvvet, zafer... (...)” (Erol, 2001, s.204-205).

Bedriye'ye aşık olan Necdet, gazeteci, eğitimli, düzgün ahlaklı haliyle, ona aşık Nesrin de aynı şekilde edepli aile kızı rolüyle romandaki “iyi tip”lerdir:

“Necdet, gündüzleri, durmadan işleyen bir motor gibi çalışıyordu. Çalıştığı gazetede hem muharrirdi, hem raportör. İcâbında mürettiphâneye iner, dizgiden çıkan provalara bakar, tashih yapar; bazen bir iş gömleği geçirip makinede çalıştığı bile olurdu. Bu gazetecilik mesleğini bir zevk bir ideal bilmişti. (...) Gümrük idâresinde, demiryollarında, Seyr-i Sefâin'de müdürlerle görüşmek için sıra beklerken, evrak çantasından Fransızca, Almanca eserler çıkarıp hızla Türkçe'ye tercüme ettiği görülürdü. Necdet âdeta bir çalışkanlık hârikası idi. Muharrir, ressam, fotoğrafçı, klişeci, mürettip, makinist, elektrikçi... Tabiaten alçak gönüllü ve uysal olması onu muhitinde herkese sevdirmiş, mesleğinde rakip sayılanları bile

ona cezbetmişti. Fakat o, fitraten zengin olanlar gibi, kendini bilmez, orta çapta bir genç zannederdi.” (Erol, 2001, s.21).

Mahur Beste'nin Behçet Bey'i ve romanda onun geçmişine inildikçe ortaya çıkan kişiler ise tip değil karakterdirler. Onların kalıplaşmış kimlik ve davranışlar yoktur artık. Behçet Bey, cesur, gözüpek, hayatı yaşamayı seven, kalıbı kıyafeti yerinde babasının yanında kısa boylu, çirkin, işinde başarılı ama sosyal yönü olmayan kendi halinde biridir:

“Hulâsa Molla Bey, bütün ümitlerini bir zaman üzerinde topladığı biricik oğlunun kendisine benzemeyişini bir türlü affedemezdi. Onun için oğlunun istediği gibi yetişmesinden ümidini kestikten sonra, hayatını büsbütün değiştirmişti. Hattâ kendisini yakından tanıyanlara garip bir zevkle bunu anlatmıştı bile... (...)

İsmail Molla, cinsinin asiliğinden gurur duyan bir hayvan insiyakıyla, boyu kendisinden en aşağı kırk beş santim küçük olan bu cılız omuzlu, sakat çocuğu bir türlü beğenmiyor, onda kendi levant, atılgan, uçarı, çapkın ve gerçekten efendi hayatının hiçbir tarafının devam etmeyeceğini anlıyordu. (...)” (Tanpınar, 2002a, s.29).

Burada yazar kahramanlarının portrelerini kendi çizse de, ki görülenler geçmişteki bildik örneklerden farklıdır, biz onların hikayelerini ve kişiliklerini romanı okudukça keşfetmeye devam ederiz.

Tanpınar'ın diğer eseri **Huzur**'da da Mümtaz ve Nuran gerçek birer karakterdirler. Yaşayışları, davranışları, olaylar karşısında verdikleri tepkilerle gerçekler. Tanışmaları, beraber olmaları, evlenmek üzere iken gelişen olaylar sonucu ayrılmaları ile onların olaylar içinde devindiğini görürüz:

“O yaz Mümtaz'ın kısa ömrünün zirvesi, cevheri, taçlandığı nokta oldu. Nuran sade güzel ve seven, sevilmekten hoşlanan kadın değildi. Her şeyden evvel çok iyi arkadaşı. Garip bir anlayışı, güzel şeyleri bilerek tadışı vardı. Musikiden iyi anlıyordu. Sanki güneş parçalarıyla dolu, berrak, dâvûdiye yakın bir sesi vardı.

Fakat bütün bunların üstünde asıl Mümtaz'ı çıldırtan şey, o garip utangaçlığı, hiçbir günahın ve hazzın gideremediği ruh bekâretiydi. Onun için mevsimin sonunda en fazla kendisinin olduğunu bildiği zamanlarda bile aşkları ilk günlerde olduğu gibi yeni kalıyor, mahremiyetlerine henüz birbirlerini tanımış insanların ürkekliği giriyordu. Ve Mümtaz onda bu ürkekliğin, bu safiyetin kaybolmaması için hiçbir dikkati esirgemiyordu.

Bununla beraber hiç de asıl manasıyla mahçup ve hayat karşısında korkak değildi. Daha ikinci gelişinde genç adamın bütün çalışmalarını öğrenmişti. Mümtaz hayatının her meselesini onunla münakaşa etmekten hoşlanırdı. Bununla beraber aynı latif ürkeklik, genç kadının

mayalarından biri olan o ölçü hissi buraya da giriyordu. Hiçbir meselede Nuran Mümtaz'ın hayatını tasarrufa kalkmamıştı. Sevgisinin insan hürriyetine bir tecavüz olmamasını istiyordu. (...)" (Tanpınar, 2002b, s.137-138).

"Kendini, küçük, saf bir kadın buluyordu; erkeği onu nereye götürürse oraya gidecekti. Elverir ki o yanında olsun. Mümtaz'a güveniyordu. Yaşına rağmen büyük ve kuvvetliydi. Herkesten değişik, her şeye meydan okuyan bir hali vardı. Hayat karşısında bir düşüncenin adamı olmak kudretini gösterebiliyordu. "Ömrüme bir istikamet versin, bu kadarı yeter..." diyordu. Gerisi onun işiydi. Erkeğinin arkasında sonuna kadar yürüyebilirdi. (...) Genç kadının Mümtaz'a olan sevgisinde annelik hissi, aşk, hayranlık ve biraz da minnet vardı. Bunları kendisi iyice tahlil etmişti: "Beni keşfetti..." diyordu." (Tanpınar, 2002b, s.176).

Son örnek **Yılanların Öcü** ise bir köy romanı olması nedeniyle verilmek istenen mesajı aktarmak üzere yine tiplere sıkça başvurur. Tipler köy romanında kaçınılmazdır, çünkü köy geleneksel yaşamdan ötürü içinde birey üretmez. Birey burjuva toplumunun insan örneğidir. Romanda da Bayram, karısı Haçça, annesi Irazca ile haksızlık karşısında "hakkımı arayan", "ezilmiş" Türk köylüsü tipini; Haceli, muhtar ve adamları çıkarıcı, düzenbaz, yetkisini kötüye kullanan kötü tipin oyuncularındır.

"Eee Bayram!" dedi Muhtar. "Yahu biz seni akıllı makıllı bir kimse bilirdik be! Şöyle iyi bir komşu bilirdik biz seni! Uysal, sessiz, temiz, kendi halinde!.."

"Siz gene öyle bilin!" dedi Bayram. "Ben öyledirim!"

"Biz bu dünyaya kazık kakıcı değiliz. Bizden sonra muhtar olmasan da, Kurul üyesi falan yaparız seni diyorduk..."

"Olanlara kutlu olsun!" diyecekti, demedi. "Daha akıllı komşular var!" dedi. "Bir benim kötü çıkmamla Karataş üyesiz mi kalır?"

"Bak!" dedi Muhtar. "Öyle kaharlı konuşuyorsun ki!.. Ne olsa senin yaşın ufak daha! Hem de aklının ermediği çok iş vardır! Büyüklerin ne derse onları dinle sen! Cevap verme bakalım..."

Bayram: "Dinliyorum!" deyip sustu.

"Ama iyi dinle! Şimdi bu Haceli'nin temel kazmasına gönlün razı olmuyormuş, öyle mi?"

"....."

"Haceli temel kazarken, ananı gönderip kazmasının önüne yatırtıyormuşsun! Böyle şeylerin bu köyde görülmesini istemem Bayram! Kan mı çıkarmak istiyorsun Karataş'ta?"

(...)

"Bu eksik iştir! Kadın kısmı ne karışır erkeğin işine? Bak, sonra karakola yollarım ikinizi de! Candarmaların kulağına fışlar, dayak attırırım! Gözaltına kapatırım!.."

“Evinin önüne ev yapılmasını istemeyen bir kadına dayak atarlarsa attır! Senin şanına yakışır, hayhay, yolla bizi karakola!”

“Evimin önü” diyorsun ulan, nasıl evinin önüymüş? Onun orası köyün ortak malı be! Kurul kararıyla sattık köyün ortak malını! Ne var bunda yadırganacak?..”

(...)

“Manzaramızı kapatır...”

Muhtar güldü:

“Şunun düşündüğü şeye bak! Bir de akıllıym diye gezersin köy içinde he mi? Aklını köpekler yesin naha!.. Ulan senin neyine manzara be! Sen bir çarıklı köylüsün. (...) O senin dediğin şehirliye mahsus. (...)” (Baykurt, 2000, s.91-92).

Burada yazarın dikkat çekmek istediği köylünün ezikliği, çaresizliğidir. Muhtarın son sözleri ise, köylünün şehir insanı yanında “hiç”liği vurgulanırken şehirli olanlara da gönderme yapılmıştır. Yazar bu cümleyle köylünün “birey” olamayacağını da itiraf etmiştir bir anlamda. Zaten, Bayram’ın da evinin önüne Haceli’nin ev yapmasını istememesinin nedeni manzara değil, köydekilerin bulaşık yıkadıkları pis sularını, tuvalet olmadığı için atıklarını evlerinin arkasına, Haceli’nin durumunda Bayram’ın evinin önündeki avluya dökecek olmalarıdır.

4.2 Tip - Konudan Kurgusal Konuya Değişim

İlk dönem romanlarında problemlerin dönemin ideolojik yapılanması içindeki tanımları, konuların ne olacağını belirlemiştir. En çok işlenen temalar, tutsaklık, kadının toplumdaki yeri, kadın-erkek ilişkileri (kaç-göç, zorla yapılan evlilikler, gayrimüslim kadınlarla, cariyelerle ve hizmetçilerle yaşanan yasak ilişkiler gibi) ve özellikle de yanlış anlaşılmiş Batılılaşma gibi sorunlar olmuştur (Kudret, 1965, s.23-24).

II. Meşrutiyet ve savaş yıllarında toplumda esmeye başlayan özgürlük havası, basın özgürlüğü, kadının eğitim, iş hayatında yeni haklara sahip olması, gelir dengelerindeki değişim bu durumdan rahatsız olan yönetici ve aydınlarca “toplumsal yozlaşma” olarak yorumlanmış, bu söylem dönemin romanlarında sıkça işlenmiş, hatta Cumhuriyet’in ilk yıllarında da etkisini sürdürmüştür. Cumhuriyet sonrasında ise bu defa da Kemalist ideoloji ve inkılapların propagandasının yapılması amacıyla, özellikle bürokrat-yazarlar tarafından eğitim, kadının eğitimi, toplumdaki yeri, sınıflar üstü bir toplum yaratılması, toplumun aydınlarca eğitilip, kalkındırılması gibi temalar işlenmiş, bunun yanı sıra Batılılaşma ve yozlaşma var olan temalar olarak bu dönem de devretmişlerdir. Ana izlek, Osmanlı’ya ait olan şeylerin kötü ve eskinin temsilcileri, Cumhuriyet ve getirdiklerinin ise yeni, çağdaş ve en doğru olarak tanıtılması şeklinde olmuştur. Romanların konusu İstanbul’dan Anadolu’ya

taşınmıştır. Başlarda Kemalist ideolojiyle yandaş gibi duran halkçı/köycü söylemler de özellikle 1950'lili yıllardan itibaren köy ve köylüye dikkat çekmek isteyen sol görüşlü yazarlarca gündeme getirilmiştir (Türkeş, 2002, s.425-448).

Türk romanının 1950'lere kadarki dönemini iki çizgiye ayıran Berna Moran, 1981'de Gösteri Dergisi'nde yayınlanan "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri" adlı incelemesinde birinci çizgideki romanları, belli düşünceleri ve toplumsal sorunları içeren romanlar olarak, ikinci çizgidekileri de bireyin iç dünyasına, bireye dönük, dramatik romanlar olarak gruplamıştır ve bu romanlar için görüşünü; "(...) Türk romanının ilk ortaya çıktığı Tanzimat döneminde olsun, daha sonra Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde olsun, Türkiye'de Batılılaşma hareketinin yarattığı bir Batı-Doğu sorunsalının gündemde olduğunu biliyoruz. (...) Yazarın iki uygarlığın değerleri arasında gördüğü karşıtlık ve Batılılaşma konusundaki tutumu romandaki esas çatışmanın temelini teşkil etmekle kalmaz, kurgusunu ve karakterleri de peşinen belirleyici bir rol oynar, çünkü yazar olayları ve karakterleri, Batılılaşma sorunu ve değerler karşıtlığını somutlaştırmak için kullanır. (...) Bizde ikinci çizgide roman dediğim zaman toplumsal sorunlardan bağımsız olarak bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük, birinci çizgi romanlara oranlara örnekleri daha az olan dramatik romanları kastediyorum. H. Z. Uşaklıgil'i, Mehmet Rauf'u, H. E. Adıvar'ı (ilk romanlarından ötürü) ve bir yönüyle Tanpınar'ı sayabiliriz bu çizgiyi oluşturanlar arasında. Bu tür roman içeriğinin dışında kurgu, olay örgüsü ve karakter bakımından da birinci çizgidekilerden farklı özellikler taşır. Yazar bir konum içinde bir araya getirdiği sayısı az kişilerle başlar romana. Olaylara yön veren de görüşü somutlaştırmak gereksinimi değil, bu insanların kişiliklerine göre gelişen ilişkiler olur. (...)" şeklinde belirtmiştir (Naci, 1990, s.32-33). Romanlar, çoğunlukla içerdikleri politik manifestolar nedeniyle "tip" konularda yazılmışlar, siyasetten uzaklaşmaları, bireye dönmeleri derecesinde de kurgusal konularla var olmuşlardır.

Akabi Hikayesi daha önce de değinildiği üzere farklı mezheplere mensup iki Ermeni gencin imkansız aşkının hikyesidir. Yazar, Akabi Dudu'nun anne ve babasının da hayatlarını ayıran, kendisinin ve sonunda Hagop Ağa'nın ölümlerine neden olan mezhep çatışmasına dikkat çekmek istemiş, ancak bunu yaparken didaktik bir tutum sergilemek yerine -her ne kadar hikaye, gelecekte Tanzimat romanlarında sıkça yapılacağı gibi "trajik" ölümlerle sonlansa ve "tip" sayılabilecek kimi tesadüflere yer verse de-, hikayeyi geçtiği yıllarda (1846-1847), Tanzimat'ın yaşayışa getirdiği değişikliklerin de hissedilmeye başlandığı, Ermeni toplumundaki zengin aileler, onların yanlarında çalışan insanlar ile bu insanların gündelik hayatları, eğlence ve sosyal yaşayışları, adetleri ile birlikte anlattığı olaylarla zenginleştirmiştir. Dönemin Müslüman toplumundan farklı olarak, ailelerden samimi olanlar

akşamları birbirlerine ziyarete gitmekte, bu ziyaretler de kağıt oynanarak vakit geçirilmektedir:

“Merasimi hoş amedi ve süali hatırdan songra, beş dakika geçer geçmez defa kapu çalınb hoca PaRnig geldi: Mersum Sarkis ağanın evine gitmiş olmağile Andon ağanın hanesinde olduk- (26) lerinin haberini almış ve doğru oraya gitmiş idi, çünkü pıreferans minasebeti ile bir az dostluk olur ise teklifsizce bir dostun hanesine gidilebilir, ve tarafeyn memnuniyet hasıl olduğundan bir az daha cesaret ziyade olur, çünkü bu kyağıd oyunu bazilerine eyvence tarıkından isede, bazilerine dahi eylencelikden çıkıb sair husus olmuşdur:

“Yok bunda yanlışın var” diyecek bazıleri: Bizde anlere süal ideriz ki, eyvence tarıkında oynanır ise bu kadar hırs, gürültü, ve bazı kere gece sabaha degin uyukusuz kalmak niçun:” (Vartan Paşa, 1991, s.9).

Büyükdere’deki akşam “piyasa”nın anlatıldığı bölüm de sosyal hayattan bir örnektir:

“Nasıl ki ifade itdik ise’ piaZede cemiet pek çok, gezenler güclük çekeyorlar, l’akin bundan mada bir kaç familya bir yere cem olmuş ve hali ile yolu (332) kapatmış olduklerinden gezenlere büsbütün engellik virir idiler:

Bazı evlerde piano sesi işidilir ve bazilerinde dahi Osmanlı hanendeleri tiz perdeden okuyorlar, şöyle ki bir kimse geçdiyi yerde hem meşhur Rosininin yaptığı emsalsiz nağmeleri işidebilir hem dahi İshakın beyatisini, cemietin ecnas olduğunu bundan beyan olur:

Fakat ol bi menend Rossininin nağmelerini dinleyenler pek çok deyil, görünür ki eyi şeyi anğlayan bir az azca bulunıyor zira her dürlü mana virilse, İtalian musikisi mecmuinden al’a olduğu şübhesiz dir:

Bazıleri musiki dinlemek ile meşgul ve bazıleri dahi her kesin ahvaline dikkat itmek ile, nasıl ki şimdi ifade ideceyiz:

-Canım şu familya da hiç osanmáz mı, her ahşam dır bu, saat on birden başlarlar gecenin dördüne kadar gezerler, bun- (333) ların adına piaZe kuşleri komalı:

-He canım, böyle böyle kendilerini satacaklar korşa:

-Ka şu adam kim dir, bana niçin bu kadar dikatlı bakıyor:

-Seni pek beyenmiş olmalı:” (Vartan Paşa, 1991, s.107).

Yazarın anlatımı tamamıyla gerçekçidir. Romanın konusunu ele alış biçiminin siyasi bir bakış açısını içermemesi, yaşadıklarını, çevresini gözlemleri aracılığıyla yazıya dökmesi onu “reel” bir anlatıma götürmüştür.

Sergüzeşt’te işlenen konunun tutsaklık, esirlik olduğunu görürüz. Tüm dünyada özgürlük rüzgarının estiği bir ortamda ve kaç-göçün olduğu bir toplumda esaret, yazarlar için

değnilmesi önemli bir konu olarak edebiyatta yer almıştır. Tanpınar bu durumu şöyle yorumlamıştır: “Bu kadar zengin ve hüznü tarafı bulunan böyle bir mevzuu, bu kadar yerli ve kötü imkanı ilk hikayecilerimiz kaçırmayacaklardı. Kaldı ki, hayatta mevcuttu. İlk ve acele denemeler onlarla yapıldı.” (Tanpınar, 1967, s. 268). Aşağıdaki alıntıda Dilber’le kendisi gibi köle Çaresaz arasında geçen konuşma esir hayatının “acıklı” yönlerinin bir özeti gibidir:

“O gece Dilber’le beraber bir odada yatan Çaresaz muttasıl Kafkasya’dan... esaretten... ağlaya ağlaya bahsediyordu. Bütün hüviyet-i insaniyesini tehyic eden keder, sesine şedid bir tesir, lisanına garip bir talakat vermişti ki Dilber refika-ı esaretinin hilaf-ı mutad olan bu halinden teessür ederek, “Niçin ağlıyorsun?” diye sordukça, “Hiç! Ağlamak esaretin en büyük hakkıdır. Biz, o hürriyete maligiz!..” diyordu. Garip şey! Acaba bu biçare Çaresaz’ın kalbini kim kırmıştı ki. Dilber soyunup yatağa girdiği halde yine layenkat’ mendile gözlerini silerek ağlamasına devam ediyordu. Dilber yatağından kalkarak:

-Çaresaz! Yalnız dökülen gözyaşları acıdır. Sen hiçbir derdini benden gizlemezken bu ızdırabının sebebini niçin saklıyorsun? Memleketinde geçen bir şey mi hatırına geldi? Yoksa çocukken validenin kucagında ağladığını mı hatırladın? Sen kalbini bana da açmazsan burada haline hanımlar mı acıyacak, beyler mi ağlayacak?

-Oh!.. Yok, yok! Onların indinde ağlayan bir esir mutlak dayağa, tekdire müstahaktır. İnsanın ızdırabında hastalığına inanmayıp da yatağından kaldırarak hasta hasta hizmet ettirenlerde kalb mi olur? Merhamet mi bulunur?..” (Sami Paşazade Sezai, 2002, s.63).

Yine Tanpınar’a göre, “kölelik” konusu edebiyata tek yönlü olarak aktarılmıştır: “Hakikatte erkek, kadın birçok insan için esaret, eski rejimde hatta yetmiş, seksen evveline kadar, bir nevi ikbal yolu idi. Osmanlı sarayında vezir, damat bir yığın köle vardır. –Abdülmecid devri ricalinin bir çoğu Hüsrev Paşa yetiştirmeleridir.– Kadın esirlere gelince en iyi izdivacı çok defa onlar yaparlardı. Ta Abdülhamid devrine kadar cariyelerinin güzelliği, okur yazarlığı ile meşhur konaklar vardı. Öyle ki son devirlerde tanınmış, hanım efendilerin çoğu, Osmanlı ve Mısır sarayları ile bu konaklardan gelirdi. Bu itibarla işin ters tarafı da yani çocuk yaşında zorla vatanından ayrılmış, yabancı ellere satılmış, dayak yemiş, hakaret görmüş, bu insanlarda kökleşen erişmek hırsı, tahakküm etmek arzusu bunların tatmini için giriştikleri sinsî mücadele, aralarındaki garip tesanüt, sonradan getirdikleri hısım ve akrabalarını -çünkü bu esirlerin mensup oldukları kavim ve kabileye göre talileri çok değişirdi; Kafkas kabilelerinin çoğu, içlerinden çıkanları takip ediyordu: esirciler için bu ayrı bir kazançtı.- getirmek ve yerleştirmek gayretile, kadın ve erkek ayrı ayrı talihleriyle bir romancı için çok değişik ve zengin imkânlardı. (...)” (Tanpınar, 1967, s.269). Sonuç olarak romanlarda, sayısız olanağı bulunan kölelik sorunu sadece tek bir tip-konu olarak işlenmiştir.

Araba Sevdası, “alafranga” tip kahramanı Bihruz Bey’in yaşayışı, Çamlıca Parkı’nda uzaktan görüp, aşık olduğu Periveş Hanım’ın peşinden koşarken yaşadığı komik olaylardan oluşur. Bihruz Bey’in katıksız “tip”liği, romanın konusunun da alabildiğine tip olaylardan oluşmasına sebep olmuştur. Yalnız, Bihruz Bey’in aşırı saflığı, diğer örneklerdekinden farklı olarak olayların “gülünç” unsurlar taşımamasını sağlamıştır. Bunlar, sarışın olan Periveş Hanım’a yazdığı aşk mektubunun içindeki bir şarkıdan anlamını bilmeden alıntı yaptığı dörtlükteki “siyehçerde” kelimesinin anlamının onun sandığı gibi “sarı” değil “esmer” olması, Keşfi Bey tarafından sevgilisinin öldüğüne inandırılması, vapurda onu uzaktan gördüğünü söylediğinde, gördüğünün Periveş Hanım’ın kardeşi olduğunun söylenmesi gibi olaylardır. Yazar roman boyunca yaşadığı dönemde toplumda var olan kültürel karmaşayı anlattığı olayları “hiç”leyerek, alegorik bir yaklaşımla ele almıştır. Jale Parla, gerçek anlamda ilk “modern” roman olarak nitelediği **Araba Sevdası**’nda yazarın yaklaşımını şöyle tanımlar: “(...) Türk romanının henüz ne denli kaygan bir zeminde yazıldığını belirtmek için, her an karşıt iki epistemoloji arasındaki o ince çizgiden boşluğa yuvarlanabileceği duygusunu ayakta tutar. Bu “her an yuvarlanıp yitme” duygusunu Rezaizade Ekrem, romanını oluşturan izlekleri, kişileri, nesnelere, ilişkileri ve hatta üslubu durmaksızın hiçleyerek uyandırır: **Araba Sevdası**’nda arabalar yokolar, sevdalar yiter, sevgili kayıplara karışır, metinler buruşturulmuş kağıtlar üzerinde boşluğa atılır, ilişkiler (özellikle de Bihruz’un annesiyle ve hocasıyla ilişkisi) çıkar ilişkilerine dönüşür, eylemler, Çamlıca’daki arabaların döne döne gidişini yineleyen “muttasil ve müselsel devreden zencir-i müteharrik” gibi hiç bir yere ulaşamayan, bir kısır döngüyü, sanki aynı abes merkeze zincirlenmişcesine tekrarlayan eylemlerdir. (...)” (Parla, 1990, s.106).

Mai ve Siyah’a gelince yazıldığı dönemin siyasi koşulları ile paralellik içinde baskıcı yönetim altındaki hayattan ve özel hayatındaki olumsuzluklardan bunalmış genç bir adamın hayattaki mücadelesi bağlamında Ahmed Cemil’in hayatı üzerine kurgulanmıştır. Onun, okulunu bitirdikten sonra tercüme ve özel ders vererek hayata atılması, dışarıdan tercüme yapıldığı gazetede yazar olarak mesleğine devam etmesi, bir yandan kendi eserini kaleme alması, eniştesi sebebiyle evini ipotek ettirip, matbaaya yeni makineler alması ama eniştesinin oyununa gelmesi, kızkardeşinin ölümü, eserinin kötü eleştirisi alması, sevdiği Lamia’nın başkasıyla nişanlanacak olması ve sonunda geçmişini geride bırakıp başka bir memlekete memur olarak gitmesi, sebep-sonuç ilişkileriyle ortaya çıkıp, okuyucuyu bir sonraki olaya götüren bir hikaye meydana getirmiştir. Konunun bir birey olan Ahmet Cemil’in çevresinde gelişmesi onu tiplikten kurtarmıştır.

Handan'da Refik Cemal ve Handan'ın tiplikten sıyrılmış olmaları romandaki toplumsal ilişkilerde de kendini belli etmiştir. Yüzyıl başında geçen bir aşk hikayesi olarak, kişilerin hayatlarında artık kaç-göç yoktur hatta dönemin şartlarına göre biraz abartılı -bugünün şartları için de bile- bir serbestlik söz konusudur. Refik Cemal'in, karısının adeta aşkla sevdiği teyzesinin kızı Handan'la Marsilya'da tanışmasından sonra eşi Neriman'a yazdığı mektuptaki düşünceleri oldukça ilginçtir:

“Handan siyah ince bir tül giyiyor, altındaki rengi bilmiyorum amma, siyahla iyi ittihat eden bir şey. Hele kollarını, boynunu tamamen açabilmesine şaşım. Maamafih dekoltesi güzel. Biraz uzunca yuvarlak narin boynu üstünde başı solgun ve sâkit! (...)

Handan'ı ben kendilerinden bu kadar çok bahsedilen bütün kadınlar gibi güzelliği ancak sevenlerin hayalinde vücut bulmuş bir çehre diye düşündüm ve öyle buldumdu. Fakat bir an için, ince siyah ipek kıvrımları arasından çıkan kolları ile göğsü ve ateşin, kocaman, hulyalı gözleri ve bu güzel tabii taciyle onu pek güzel buldum. Evet, doğru söyledin, Neriman, senin Handan'ının yalnız gözleri ve saçları var.

(...)

Handan'la herşey konuştuk Neriman. Senin uykunu getiren içtimaiyat, iktisat, felsefe ve hattâ politika, herşey konuştuk. (...) Bu, çok acayip, Neriman... Yeğeninle dimağım tamamen anlaştı ve başbaşa en mahrem iki dost şekliyle birbirine açıldı. (...)” (Adivar, 1963, s.25-26).

Romanın ilerleyen bölümlerinde olaylar evli olduğu halde Handan'ın Neriman ve Refik Cemal'le birlikte yaşamaya başlaması, sonuçta erkeğin iki kadının aşkı arasında kalmasına, hatta, Handan'ın ölümcül hastalığı sırasında Refik Cemal'in yeni doğum yapmış karısını bırakıp, tedavisi için Handan'ı bizzat Fransa ve Sicilya'ya götürmesine kadar gitmektedir. Edebiyatımızda çok kullanılan imkansız aşkın sonucunda kahramanlardan birinin amansız hastalığa yakalanıp ölmesi oldukça klişe olsa da romandaki ilişkiler bütün olarak ele alındığında oldukça sıradışıdır. Bu farklılıkta yazarın kendisinin de devrinin kadınları içinde geçmişiyle, eğitimiyle, sosyal statüsüyle farklı bir yerde duruyor olması kuşkusuz etken olsa da ilişkilerde gerçekliğin sınırı biraz fazla zorlanmıştır.

II. Meşrutiyet yıllarında geçen **Kiralık Konak**, konu olarak Tanzimat'tan beri süre gelen Batılılaşmanın neden olduğu “yozlaşma”yı, bunun bir ailenin parçalanmasına kadar giden hazin hikayesini anlatır. Romanın başında üç kuşak bir arada yaşarken, zamanla alafranga bir hayat özlemi duyan önce torun Seniha, sonra anne ve babası Naim Efendi'yi tek başına bırakarak konağı terk ederler. “Tip” kahramanların yaşadıklarıyla, geleneksel-alafranga çatışması, “tip” konu olarak okuyucuya döner.

Çalıkuşu'nda Feride'nin çocukluğu, genç kızlığı, Kamran'ın ihaneti üzerine İstanbul'u terk etmesi, Anadolu'da öğretmenlik yaptığı yıllarda başından geçenler ve İstanbul'da tekrar Kamran'la buluşmasıdır konu. Onun Anadolu'ya gidene kadarki yaşamı, birey eksenli olaylarla, Zeyniler Köyü ve sonraki memuriyet hayatında yaşadıkları zorluklar "tip" olaylarla verilir. Feride'nin Maarif Müdürlüğünde gördüğü muamele, bugün bile geçerliğini koruyan çok tipik bir durumdur:

"Söze başlamak için müdürün susmasını bekliyordum. Fakat onda öyle bir teşebbüs yoktu; gittikçe coşarak esip savurmaya devam ediyordu:

-Evet efendim, geçenlerde mekteplere tamim gönderdim: "Muallime ve muallimler mutlaka bir kartvizit bastırma. Kartsız olarak makama vuku bulacak müracaatlar kabul edilmez!" dedim. Fakat kime anlatırsın?

Birdenbire sert bir tavırla bana döndü:

"Bahse girerim ki Muallime Hanım da bu tamimi almıştır. Fakat buna rağmen yine kartsız müracaat ediyor. Yine hademenin ağzında: "Siz bir hanım çağırmissınız, o geldi!" teranesi. Kim? Hangi hanim? Sarı çizmeli Mehmet Ağa.

Hayretten dona kaldım. Demek bütün bu sözler bu hiddet bana karşı. Benim kartsız içeri girmek istediğim için!

-Ben sizden emir almadım efendim, diyebildim.

-Nasıl olur? Siz nerede hocasınız?

-Geçen hafta gelmişsiniz. Zeyniler Köyü muallimesi, kapanmasını emrettiğiniz mektep.

Maarif Müdürü, kaşlarından birini kaldırarak düşündü:

-Ha, evet hatırladım. Ne yaptınız, muamele bitti mi?

-Emrettiğiniz gibi oldu efendim, söylediğiniz evrakı da getirdim.

-Peki başkâtibe teslim edin, tetkik etsin.

Kirli yakalı başkatip, beni tam iki saat istinkak etti. Evrakı tekrar tekrar gözden geçiriyor: "Müteferrika senetleri", "evrak-ı müsbite", "lüzum müzekkeresi", "beyanname sureti", falan diye birçok anlayamadığım şeyler soruyor, ihtiyar heyetinden getirdiğim mazbatalara itiraz ediyordu.

Ben, ikide birde şaşırırken onun öyle bir dudak bükmesi, "Sözde bunlar da hoca!" diye bir hakaret etmesi var ki... Yanlış battal edilmiş bir senet pulu için beni adeta ağlatacaktı." (Güntekin, 2001, s.235-236).

Romanın Munise'nin ölümünden sonraki kısmı Feride'nin, öğretmenlikten ayrılması, Hayrullah Bey'le yaşamaya başlaması ve İstanbul'a dönüşü neden-sonuç ilişkileri ile kurgulanmış, hikayeyi tip-konu görünümünden çıkarmıştır.

Acımak'ta ise romanın tipleri doğrultusunda, onların varolabileceği bir konu olarak Anadolu'daki memur hayatının İstanbul'da çöküşle son buluşu anlatılır. Ahlak, erdem mesajları ilişkilerin tamamına sızmış durumdadır neredeyse:

“(…) Eşraf, elbirliğine hükümeti kendi nüfuzu altına almış; elini, kolunu kısıkrak bağlamış; kaymakamlarda kıpırdanmaya mecal yok, teşkilât gayet mükemmel... Kazaya yeni bir kaymakam geldi mi hemen etrafını alır, bugün burada, yarın orada, kuzular, helvalar, rakılar, çalgılarla sünnet çocuğu gibi avuturlarmış. Bana da öyle yaptılar: «Siz istikamet dairesinde çalıştığınız müddetçe biz, sizi başımıza taç ederiz!» dediler. Bereket versin vaziyeti çabuk kavradım. Onların istikamet dairesinde çalışmaktan maksatları hükümet işine, daha doğrusu kendi işlerine karışmamaktı. Böyle yaparsam kazada mesuliyetsiz meşrutiyet hükümdarları gibi bir nevi saltanat sürecektim. Hatta biraz gayret etsem bağ, bahçe sahibi de olabilirdim. Fakat benim istediğim bu değildi (M...) kazasında kaymakam olan bir arkadaşına becayiş teklif ettim. Minnetle kabul etti.” (Güntekin, 1993, s.67-68).

Ayaşlı ile Kiracıları'nda da yine Cumhuriyet sonrası tip-konuları içinde olan kadın-erkeğin sosyal hayat içinde birlikteliği, bunun kötüye kullanılması, çıkar ilişkileri, kumar, kadının çalışması gibi unsurlar vardır. Çeşitli tiplerin kiracı olarak oturdukları bir apartmanda yaşananların anlatıldığı roman sonunda, “iyi” olan kahramanın kendini “kötü”lerden çekerek, kendine “iyi”lerden biriyle evlenip, “iyi” bir hayat kurmasıyla sonlanır. Yazarın kendi ağzından anlattığı hikayede, kendi kendisiyle yaptığı konuşmada iyi-kötü çelişkisi açıkça görülür:

“(…) Turan güzel kadın ama beni bu eve bağlayamaz. Ben onu sevmem. Sevmiyorum. Eğer sevseydim bırakıp üç ay gidemezdim. O da beni sevmez. Temiz, tehlikesiz bir adamım, gencim, benden hoşlanır. Kendisi de genç, ateşli bir kadındır, bana sokulur. Bu sevmek demek midir? Ben onu sevsem kıskanırım. Hiç kıskandığımda aklıma gelmiyor. Yalnız buradan çıkmak, tek başına bir eve kapanmak daha rahat olacağını kim bilir! Bunlar, doğrudur, biçimsiz insanlardır. Bir gün bana zararları dokunabilir, ancak ne yapmalı? Görüşmek, konuşmak da ister. İstedığımız gibi insanlar yaratmak da elimizde değil ki...” (Esendal, 2002, s.133).

Kadıköyü'nün Romanı'na baktığımızda ise ahlaki, politik, toplumsal kaygıların çok dışında birey çevresinde gelişen olaylarla karşılaşırız. Yazarın anlattıklarında ileri sürülen bir tez, benimsetilmek istenen bir etik ve ideolojik yargı yoktur. 1930'lar İstanbul'un bir burjuva bölgesi olan Kadıköy'de geçen kadın-erkek ilişkileridir konu. Bir grup insanın gönül ilişkileri, dostlukları, iki erkek arasında kalan Bedriye'nin yaşadıkları ve iç gerilimleri anlatılır:

“Oturak yerini boşaltıp bir gazete yaydılar. İki mum diktiler. Mezeleri dizdiler.

Sâhillerden boşanan ışıklar derenin bulanık suları içinde yoğuruluyordu. Şimdi Kuşdili’nde halkın alâkasını çeken iki şey vardı: Biri saz, diğeri bu yedi gencin sandalı. Beyazlar giymiş, göğsü bağı açık, saçları tatlı rüzgârda savrulan yedi genç, hepsi yakışıklı, hepsi zarif ve çılgın. Velvele ile köpürüp etrâfa serpilen neşeleri ortalıkta bir tâze bahar yarattı.

Sandali hafifçe aborda edip bu oynak gürûhu, bu acâyip çilingir sofrasını gözetleyenler birikti. Gazinonun hânendeleri bile bu tarafi tetkik ediyor. (...)” (Erol, 2001, s.48).

“Kadıköy’de “Yediler” adıyla anılmaya başlayan arkadaşlar grubuna nazar değmişti. Bunlar, bütün bir bahar ve bütün bir yaz çoşkun neşeleriyle ortalığı velveleye verdikten sonra parti parti ayrıldılar. Yazık, yazık, köyün tadı tuzu, köyün yaraşığı gitti! Nesrin nişanlısı Mükerrerem’le Feneryolu’ndan pek uzaklaşmıyordu. Bedriye ile eskisi gibi sık sık konuşmuyordu. Hattâ hiç konuşmuyordu denebilir. Necdet kendini Nesrin’e göstermemeye uğraşiyor; bir taraftan Bedriye’yi boş yere iskelede, gazinoda, piyasada arıyordu. (...)” (Erol, 2001, s.105).

Mahur Beste’de de romanın konusunun birey çevresinde başlayıp, bittiği görülür. Behçet Bey ile hayatındaki insanlar ve hatta o insanların çevrelerindeki insanların yaşamlarından oluşan eser, bir amaca yönelik, kurgulanmış hikayeleri anlatmaz. Behçet Bey’in kendisi, babası İsmail Molla ile olan ilişkileri, Atiye Hanım’la evlenmesi, onun babası Ata Molla Bey, onun damadı Halid Bey, onun babası Nuri Bey ve birkaç kişi daha sırayla hikayeye dahil olurlar. Roman, “özel” hayatlar üzerine kuruludur; dolayısıyla anlatılanlar, o kişilerin yaşamından “özel” olaylardır.

Huzur’a konu olan ise Nuran-Mümtaz aşkıdır. Tanışmaları, evliliğin eşine kadar getirebildikleri ilişkileri, Suat’ın intiharı, Nuran’ın kocasına dönmesi, İhsan’ın hastalığı, Mümtaz’ın düştüğü bunalım, biri diğeri doğuran kurgusal olaylardır:

“Mümtaz’la Nuran bir sene evvel, bir mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmışlardı. Bu haftadan beri oldukça kuvvetli bir çocuk hastalığı komşuları altüst etmişti. Nuran, Fatma’yı daha ziyade evde tutamayacağını anlayınca, Ada’da teyzesinin yanına bırakmaya karar vermişti. Kocasından kışın başında ayrıldığından beri garip, kendi içine çekilmiş bir hayatı vardı. (...)

(...)

İşte, Mümtaz, hayatını baştan aşağı değiştirecek olan bu kadını bu şartlar içinde, böyle bir yalnızlıkta tanımıştı. Mümtaz alt salonda karanlığa gömülmeğe, biraz rahatsız olacağını bile bile yukarıda oturmayı tercih ederdi. Fakat hangi İstanbullu bindiği vapurda kimlerin bulunup bulunmadığını merak etmez? Hele yersiz kalma tehlikesi yoksa. O da alt kamaraya göz atmadan yukarıya çıkmaya razı olmamış, orada çoktan beri rastlamadığı bir dostunu

karısıyla beraber görmüş, içinden, “Sanki başka gün karşıma çıksan ne olurdu?” diye diye yanlarına oturmuş, biraz sonra Nuran bir elinde birkaç paketle bir çanta, öbüründe yedi yaşlarında, lepiska saçlı bir kız çocuğu, içeriye girmişti. Karı koca bu yeni geleni tıpkı biraz evvel Mümtaz’ı karşıladıkları gibi sevinçle karşılamışlardı.” (Tanpınar, 2002b, s.71-73).

“Birkaç gün sonra Nuran, İclâl’in güle güle evden içeri girdiğini gördü. Genç kız, iskelede Mümtaz’a rastlamış, beraber oturmuş, kahve içmişlerdi. Sonra Mümtaz onu yolun yarısına kadar çıkarmıştı.

Eve girdiği zaman bile, hâlâ onun anlattığı şeylere gülmekteydi. Bu Mümtaz’ın ayak üstü uydurduğu bir köpek hikâyesiydi.

(...)

Nuran, Mümtaz’ın bu kadar çapraşık yollardan becerikli olmaya kalkışacağını hiç sanmamıştı. İclâl’in hikayesini dinleyince o da güldü.

-Niye alıp getirmedin?

-Doğrusu aklıma geldi ama, cesaret edemedim. Sana sormadan...

-Biz onunla tanıştık...

-Ada vapurunda...Adile Hanım’la berabermişsiniz. Sana selamı var... İsterseniz öğleden sonra gelin, sizi gezdireyim, dedi.

İskelede indikleri zaman Mümtaz kayıkta tembel tembel siya yapıyordu. Onları gülerek karşıladı:

-Geleceğinizi umuyordum, dedi.” (Tanpınar, 2002b, s.115-116).

Konusu dolayısıyla zaten tezli romanlar sınıfına dahil edilmiş olan **Yılanların Öcü**, irdelenmek istenen unsurların bağlamında kurgulanan ilişkilerden oluşur. Kötünün iyinin hakkına tecavüz etmesi sonucu, iyinin hakkını arama savaşı vardır. Bayram’ın ve ailesinin, canları pahasına, evinin önüne ev yapmak isteyen Haceli ve onun tarafında olan muhtara karşı direnişi anlatılır. “Fakir köy” içinde “ezilen köylü”nün yaşamda varolma çabasıdır bu ve ideolojik yargı içeren bir tip-konudur. Roman iyiyle kötünün savaşıyla geçer:

“(...) Bir teres kaymakam yıktı gitti bizi!.. Ulan hem o dertli İrazca’ya ne oluyor? Ulan baktım, Kaymakam ata binmiş, ben eline ayağına kapamıyorum: “Etme Beyim, bizi yıkıp gitme! Tedarik gördük, ası kuzu kestik Beyim!..” Köy namına böyle konuşuyorum, o uyuz çıkmış ordan: “Kaymakamların tekesi anam! Allah seni, anana babana, çoluğuna çocuğuna bağışlasın! Allah, toprak diye avuçladığını, sarı altın yapsın! Anam, bizim sana bir müracaatımız daha kaldı: Köy Kurulunun üyesi evimize baskın yaptı! Gelinim üç buçuk aylık çocuğunu düşürdü! Kendisinden şikâtcıyız! Bunları ne yapacaksan yap gayri tekem! Bunların canı şimdi senin elinde!..” Şuna bak ulan! Ya Kaymakam olacak serseri ne yapıyor? Koskoca

canı şimdi senin elinde!..” Şuna bak ulan! Ya Kaymakam olacak serseri ne yapıyor? Koskoca bir Muhtarın sorusuna cevap vermiyor da, bir Dertli Karı'nın yanşanmasına cevap veriyor: “Validem, eğer senin evine tecavüz ederek gelinini dövüldü, çocuğunu düşürdülerse, tanık tapık göstererek mahkemeye başvur! Cezası büyüktür! Hiç durma! Dosdoğru, dimdirek Cumhuriyet Savcısına!..” Böyle söylüyor. Bak sen! Aboooov... Koca hükümet bir Kara Bayram'ın piçiyile uğraşacak!..” (Baykurt, 2000, s.196-197).

Burada köycülük söylemi içinde yer alan, köylünün köylü olmayanlarca ikinci sınıf vatandaş yerine konmasına, köylünün de sesini yükseltip, toplum içinde diğerleri gibi bir sınıf olarak var olması gerektiğine dikkat çekilmek istenmiştir.



5. ERKEN TÜRK ROMANINDA MEKAN KAVRAYIŞININ DEĞİŞİMİ: TİP-MEKANDAN ROMAN MEKANSALLIĞINA

Romanda anlatılan neredeyse bütün olaylar bir mekanda geçmek zorundadır. Mekan, yalnız betimleme ya da hikayeye fon teşkil etmesi amacıyla kullanılmaz, işlevsel olarak da ona ihtiyaç vardır. Romanın ayaklarının yere basması, romanın konusunun işlerlik kazanması mekan sayesinde olur.

Roman öncesi anlatılarda mekan muhayyeldir. Anlatılanın gerçek dünyada karşılığının bulunup bulunmaması önemli değildir. Anlatıcı, anlattığı yer ile ilgili olarak okuyucunun görsel bilgisinden çok, onun içinde yetiştiği kültür alanından edindiği kalıp tasvirlerle hitap eder (Tekin, 2001, s.129-133). Örneğin, masaldaki “sırça saray” ya da “peri padişahının sarayı”nın mimari veya görsel bir karşılığı yoktur. Kişi, betimlenmeksizin sadece adı verilen mekanı kendi zihninde onunla ilgili olarak kültürel amaçlarla edindiği psikososyal deneyimlerle algılar. Bu, mekanı zaman ve uzaydan ayrı düşünmenin bir göstergesidir.

Mekanın bu yolla kavranış biçimi Rönesans’la birlikte değişmeye başlamış, yeni bir mekan anlayışı doğmuştur. İnsan bir özne olarak içinde bulunduğu çevreyi keşfetmek, ona hakim olmak ve onu kendi yararına biçimlendirmek istemiştir. Bu, mekan kavrayışının rasyonelleşmesi demektir. Dünyanın, mekânın, giderek yalnız titiz biçimde betimlenmekle kalmadığı, hatta matematiksel bir presizyonla da tanımlandığı söylenebilir. Perspektif tekniği bunun bir ifadesidir. Bu yöndeki araştırmalar, 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Giotto ve Duccio tarafından yapılan resimlerde kapalı iç mekânların tasvirleri ile aşama kaydetmeye başlamış; resmedilen mekân, sonsuz uzaydan alınmış bir kesit olarak tanımlanmıştır. 15. yüzyıla gelindiğinde matematiksel, lineer perspektif Brunelleschi ve Alberti’nin tanımladıkları yöntemlerle ortaya konmuştur. Kainatın merkezinin yeryüzü, sınırının da gökyüzü olduğu fikri yerini, deneysel gerçeklikle somutlaştırılan sonsuzluk fikrine bırakmıştır. Subjektif görsellik, sonsuz deneysel dünya içinde rasyonel hale gelmiştir. Perspektif sayesinde psikofizyolojik algılanan mekân, artık matematiksel olarak tariflenen bir uzay parçası olmuş; öznel olan nesnelleştirilmiştir (Panofsky, 1994, s.54-66). Yeni topoğrafik ölçüm teknikleri de mekânın betimlenirken aynı rasyonellikle tarif edildiği bu dünyada doğmuştur. Çevreye bakıştaki bu değişim yüzyıllar boyunca anlatı türlerini etkilemiş, yaşamın bir anlamda yansımaları kabul edilen roman da buna kayıtsız kalmamıştır.

Destandan romana uzanan dönemde mekân, anlatılmak istenen olaya sahne teşkil etmenin ötesine geçmemişken, romanın tür olarak geçerliliğini kabul ettirdiği dönemden itibaren gerçeği yansıtmak, olay örgüsünü olanaklı kılan bir fiziksel çevre oluşturmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bu kullanım edebiyatta dönemlere, akımlara göre farklı düzey ve

beklentilerle olmuştur. 18. yüzyılın romantik bakış açısında, mekan, duygu ve düşüncelerin anlatılması için idealize edilmiş, tasarlanmış bir çevre olarak anlatılmış; modern romanda yer alan birey eksenli ve nesnel mekan anlayışının temeli ise realistler tarafından atılmıştır. Realistler, insanın ancak fiziki çevre ile tanımlanabileceğini inanmışlar, çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmışlardır. Vaka için gerekli ya da kurgulanan mekanı değil, görülen, olayların seyrine uygun mekanları anlatmışlardır. Diğer bir farklılıkları da bakış açısı olmuştur. Klasik romanda çevreye bakış anlatıcının gözüyle olurken, -ki bu da çevrenin statik bir özellik taşımasına neden oluyordu-, realistler çevreye romandaki kişilerin gözleriyle bakmışlardır. Bu da romana çokseslilik, hareketlilik, anlatıma da daha sade ve beşeri bir boyut kazandırmıştır (Tekin, 2001, s.134-136).

Türk romanında ise ilk dönemlerde “mekan” anlatılmak istenen temaların arkasında geri plana itilmiş ya da verilmek istenen mesajların meşrulaştırıcı zemini olmuştur. Cumhuriyet sonrasında ise yazın tekniğinin de gelişmesi ile hikayelerin birey etrafında kurgulanmaya başlaması sonunda mekan, tam manasıyla modern romandaki olgunluğuna erişemese de romanlarda “fiziksel çevre”den söz edilir olmuştur.

5.1 Erken Türk Romanında Geleneksel Mekan Kavrayışının Süregidişi

Tanzimat edebiyatı denilen dönem ve hemen sonrasında yazılan romanlarda, mekanın büyük oranda hala roman öncesi kavrayışta ele alındığı görülmektedir. Aslında Tanzimat’la birlikte Osmanlı insanının geleneksel dünya görüşünde kırılmalar ve değişimler oluşmaya başlamış; mekanın toplumsal bütünlüğünün bozulduğunun farkına varılmıştır. Buna rağmen fiziksel anlamda geleneksel mekan kavrayışı süre giderken, toplumsal bağlamda mekanın anlamı değişime uğramıştır. Geleneksel dünyadaki yarılmadan yazarlar oldukça etkilenmişlerdir ki bu durumu öncelikle toplumsal olarak algılamışlardır. Böyle olunca da mekanı ve dünyayı kavrayış rasyonel, geometrik olarak değil; kişisel anlamda ne ifade ettiği ile hiç değil, ancak psikososyal deneyimler ile anlatılmıştır. Nesnelliğin ve özneliğin olmadığı bu geleneksel “göstergeler dünyası”, mekanı reel olarak görmeyi olanaksız kılmıştır.

Türkiye’de romanın Avrupa’da olduğundan farklı bir altyapıyla ortaya çıkması, yazarların içinde buldukları devrin durumuyla da ilgili olarak romanı, döneme hakim olan fikir ve düşüncelerin propagandası olarak ya da toplumsal mesaj verme amacıyla kullanmaları onları birey eksenli eserler yazmak yerine “tip”lerden oluşan eserler yazmaya yöneltmiştir. Böyle olunca roman, tiplerin tipliklerinin doğrulandığı olaylardan ve olayların geçtiği, toplumsal imgelemde varolan “tip-mekan”lardan kurgulanmıştır. Bu mekanların da “göstergeler dünyası”ndaki karşılıklarının zaten belli oluşu o mekanları anlatma gereğini ortadan

dünyanın mekan kavrayışına uygundur. Ancak, bu göstergelerin geleneksel ve modern olmak üzere ikili bir düzen gösterişi yeni bir gelişmedir ve eski Osmanlı anlatıları içinde yeri bulunmaz.

Bu dönemin romanlarının hemen hepsi de İstanbul'da geçmektedir. Romanların genel teması olan Doğu-Batı ikilemi o dönemin İstanbul'unun toplumsal yapısında da mevcuttur. "Bir tarafta, Frenkler, Levantenler, taş binalar, yabancı töreler, günah ve işretle dolu Beyoğlu, diğer tarafta, mahalle sathında beraberliğin yaygın olduğu ve sıkı bir cemaatin oluşturduğu şehrin Müslüman kesimi." (Mardin, 1991, s.40). Şerif Mardin'in bu tespitini biraz daha genişletmek mümkündür: Şehrin Batılı sayılan ve dolayısıyla olumsuzlanan kısmına Taksim, Şişli, Bomonti gibi "modern" konutların olduğu bölgelerini de eklemek gerekir. Müslüman kesime gelince o da kendi içinde "geleneksel" ve "modern" olmak üzere kısımlara ayrılmıştır. "Geleneksel"i temsil eden kesim, kışları, Süleymaniye, Vezneciler, Cihangir, Aksaray gibi semtlerde konaklarında, yazları ise Kanlıca, Emirgan gibi Boğaz'daki yalılarında veya Çamlıca'da, Üsküdar'daki yazlık köşklerinde geçirirken, daha "modern" olanlar ise Moda, Erenköy, Fenerbahçe gibi semtleri tercih etmişlerdir. Bu semtlerin İstanbullu ya da İstanbul'u bilen insanlar için çağrıştırdıkları anlamlar aşağı yukarı bellidir, bunun dışında betimlenmeleri mümkün değildir; böylesi tiplendikleri için de anlatım içinde çoğu kez kelime olarak geçmenin ötesinde romanda fiziksel bir çevreyi tanımlama adına yer almazlar.

İncelenen eserler arasında **Sergüzeşt**, **Araba Sevdası** ve **Kiralık Konak** geleneksel mekan kavrayışıyla yazılmış bu tür romanlardır.

Sergüzeşt'in Mısır'da geçen bölümünü saymazsak, hikayelerin tamamı İstanbul'da geçmektedir. Sergüzeşt mekandan soyutlanmış hikayenin tipik bir örneğidir. Hikaye adeta bir masal havasında, uzay ve mekandan soyutlanmış olarak anlatılmıştır. Öyle ki kitapta geçen yer adlarının değiştirilerek kitabı yeniden yazmak, kitabın içeriğinden hiçbirşey kaybettirmez. Romanda Celal Bey'in "Moda" daki köşkü ve Dilber'in Nil kıyısında yaşamaya başladığı ev dışında roman için önemli olacak bir yer adı yoktur. Moda ve Mısır da isimleriyle vardır. Okuyucunun Moda deyince çıkarması gereken anlam Celal Bey'in ailesinin Batılı tarzda bir yaşam sürdürdüğüdür; yoksa o evden bu eve satılmaya mecbur olan Dilber için çalıştığı evin İstanbul'da ya da Mısır'da olmasının önemi yoktur. Mısır'ın anlamı ise, olsa olsa Celal Bey'in Dilber'i bir daha bulmasının imkansız olduğu uzak bir memleket olmasıdır.

Araba Sevdası'nda kilit mekan Çamlıca Bahçesi'dir. Bihruz gibi bir tipin arabasıyla gelip, gösteriş yapacağı, Periveş Hanım'ın yolunu gözleyeceği bir mesire yeridir burası. Kitabın ilk bölümünde hikayeden ayrı bir bölüm olarak ve betimlemeden çok adeta bir adres tarif edercesine -kitabın içinde de yazar bu durumu aynen "(...) Şu birkaç satırla kabataslak tarif

ve tasvir edilen “Çamlıca Parkı” (...)” şeklinde ifade etmektedir- Çamlıca Parkı'nın anlatılması yazarın gözünden parkı nasıl gördüğünden ve ileride anlatılacak olaylara zemin oluşturmasından başka bir anlam ifade etmemektedir (Ekrem, 1963, s.14). Çamlıca Parkı'nın kendisinin roman içindeki simgesel anlamı ise, kadınla erkeği o zamanın şartlarında biraraya gelebildikleri nadir yerlerden biri, bir “mesire yeri” olmasıdır. Mekanların sosyal deneyimler sonucu ifade ettikleri ile tanımlanmasının bir başka örneği Bihruz Bey gözüyle ve yazarın yorumuyla verilmiştir. Bihruz Bey'in, arkadaşı Keşfi Bey'in yaşmaklı hanımların bindiği landonun Kadıköy'nden olduğunu söylemesi üzerine, zihninden geçenler bunun bir örneğidir:

“Bu zarif lândoyu Kadıköyü'ne yakıştıramıyordu; çünkü pek alafranga beylerle arkadaşlık ede ede onlardan edindiği bazı garip fikirler cümlesinden olarak Bihruz Bey, İstanbul'un mahallelerini birincisi kendi gibi nobles (noblesse = asıl tabaka) yani asalet ve itibar sahibi olan sivilize (civilisé = medenî) kibarlara; ikincisi burjuva (bourgeois = orta tabaka) sınıfına yani medenî fikirlerden pek o kadar haberi olmayan kaba tabiatlı orta halli tabaka; üçüncüsü de esnaf takımına mahsus olmak üzere üç bölüme, üç sınıfa ayırıyordu. Halbuki böyle sosyal bir sınıflandırma bahis konusu olduğu takdirde Kadıköyü'nü ikinci değil, hattâ birinci sınıfa dâhil etmek elbette daha doğru olurdu.” (Ekrem, 1963, s.25-26).

Burada yazar, Bihruz'la hemfikir değildir; bu durum onun yaşantısında Kadıköy'ün ifadesinin başka olduğunun, yani fiziksel çevreyi nesnel ve mekânın olay örgüsüyle ilişkili olmaktan çok kişisel ifadelerle tanımlandığının göstergesidir. Romandaki bir diğer tip-mekân da pek çok romanda olduğu gibi Beyoğlu'dur. Giyimine kuşamına düşkün Bihruz Bey'in alışverişini yaptığı, oturup alafranga kahvesini içerek dinlendiği, berberine uğradığı yerdir Beyoğlu.

Kıralık Konak da ise “iyi tip”lerin mekânları ile “kötü tip”lerin mekânları bir aradadır. İyiler Cihangir'de, Çemberlitaş'ta konaklarda oturur; kötüler Büyüka'da kaçamak yaparlar, Taksim'de, Şişli'de apartmanlarda oturur, her zaman olduğu gibi Beyoğlu ve çevresinde gezerler.

Romanın merkezi durumunda Cihangir'deki konak vardır. Ancak, konağın semtin neresinde olduğunu, çevresinde nelerin olduğunu hepsinden öte konağın kaç katlı, kaç odalı, ne tarz bir mimaride inşa edildiği anlatılmadan roman başlar ve biter. Çünkü burada “konak” bir yapı olmasının ötesinde bir “simge”dir. Ailesini ve ahlaki değerlerini birarada tutmak isteyen Naim Efendi'nin yaşadığı yerdir. Fiziksel özellikleri ve çevresiyle değil “durumu” ile anlamlıdır romanın içinde:

“Konak, Naim Efendiyle beraber, her gün biraz daha yıkılıp gidiyordu. Vakiâ sağı solu yangın viranelerile çevrilmiş bu evin haricî manzarası pek mağmum bir şey idi; fakat asıl içeri girdikten sonradır ki insanın kalbine korku ile karışık derin bir kasvet çöküyordu. (...) İçeriye atılan ilk adımda göze tesadüf eden manzara kırık dökük, yırtık pırtık bir takım eşya yığınları arasından iç avluya geçip de harem dairesine varıldı mı, insanı istilâ eden hüznün daha ziyade artıyordu; burası tıpkı yer altında bir mahzen gibiydi, sanki, senelerden beri hiç bir tarafından ne hava, ne ziya almıştı; bununla beraber, divanhaneler ve dehlizler çepeçevre geniş, perdesiz ve pervazları sökülmiş pencerelerle muhat idi ve bu pencerelerin camlarından bir çoğu kırık; (...)” (Karaosmanoğlu, 1966, s.161).

İyilerin iyi mekanlarda, kötülerin de kötü mekanlarda anlatılışının aykırı bir örneği vardır romanda. Hakkı Celis orduya katılmadan bir gün önce rastgeldiği Faik Bey’in zoruyla Tepebaşı bahçesinin barına gider, hiç alışkın olmadığı bu ortamda, etrafındaki insanların hallerine bakarak onlara acır:

“-Ne acayip âlem! Burada herkes kendini eğleniyor zannediyor; fakat, hepsi de can sıkıntısından ne yapacağını şaşırmış, tepinen, bağırان ve bir an evvel sızıp uyumak için sarhoş olan bir takım biçarelerdir. Zavallı insanlar kendi kendilerini nasıl aldatıyorlar! Ve bir hayalîham peşinde ne çok para, ne çok vakit, ne çok sıhhat sarfediyorlar.” (Karaosmanoğlu, 1966, s.155).

“İyi tip” olarak kötülerin mekanında Beyoğlu’nda bulunmak onu rahatsız etmiştir. Buranın ve burada bulunan insanların bir “iyi” tarafından bizzat yerinde olumsuzlanmasıdır yazarın yaptığı.

Romanın içinde yama gibi yapılmış tasvirlerin ötesinde durumla ilişki kuran, anlama katkı sağlayan bir oda tasviri vardır. Seniha’ya aşık ama onun tarafından hiçbir zaman ciddiye alınmayan, özel şeyler paylaşamayan Hakkı Celis, ilk defa Seniha tarafından odasına davet edilmiştir. Bu oda Şişli’deki apartman dairesindedir:

“Seniha’nın odası büyük muhteşem bir paravana ile yatağa ve tuvalete mahsus iki kısma ayrılmıştı; o kadar ki, bir tarafta oturan kimse diğer tarafta neler olup, neler geçtiğini göremezdi. Yere yumuşak, kadifemsi bir kırmızı halı döşenmişti, mobilyanın rengi bu halının biraz daha koyusu idi, perdeler güvez ipektendi ve tavandan sarkan elektrik lâmbasının abajuru ala yakın, üzerine Japonkârî resimler işlenmiş bir kumaştandı. Öyle ki bu oda daimî bir gurup kızılığı içinde gibiydi ve havasına keskin kokular sinmişti.

Renk ve koku Hakkı Celis’i sarhoş eden şeylerdendi ve ne gariptir ki en çok sevdiği renk bu renk, en hoşlandığı koku bu koku idi; bilâ ihtiyar içini çekti:

-Oh, ne güzel odanız var, dedi; bu rengi pek severim; zannedirim ki, geçmiş zamanın meşhur mâşukaları hep bu renkte giyinirlerdi. İspanya'yı hep bu renkte tasavvur ederim; bu renk bana bir çok ateşin, hummalı, zorlu, mehip ve müthiş şeyleri hatırlatır; Barrés'nin cümleleri, d'Annunzio'nun mısraları, boğa güreşleri, Don Jose'nin mâcerası... İşte hatırıma hep böyle şeyler gelir.” (Karaosmanoğlu, 1966, s.166).

Cihangir'deki konak bu şekilde anlatılmazken, Şişli'deki apartman dairesinin odasının böyle ayrıntılı resmedilmesi geleneksel mekan kavrayışının dışı vurumudur. Konak, toplumda herkesin belleğinde tanımlı olan şekliyle vardır, bir tip-mekan olarak anlatılmasına gerek yoktur. Apartman dairesindeki oda ise konforu, Avrupai mobilyaları ile kimi okuyucunun zihninde az çok belirlidir ama yine de bu mekan “yeni”dir, geleneksel değildir. Çoğu okuyucu için yabancıdır, bu yüzden de ayrıntılı biçimde tariflenmelidir.

5.2 Romanın İşlerliği İçin Varedilen Mekanlar

Sosyal deneyimlerle sembolleştirilen tip-mekanlardan sonra yazarların, kimi romanlarda anlatmak istedikleri mesajların ve geçecek olayların olabilirliği ve işlerliği için mekanları kullandıkları görülmektedir. Bir anlamda “mekan” anlatılan hikayenin meşrulaştırıcı aracı konumundadır.

Handan, diğer romanlar içinde Osmanlı, Fransa, İngiltere, Sicilya gibi birbirinden çok farklı çevrelerde geçen bir hikayeye sahip olsa da olayların geçtiği Avrupa şehirlerinin anlatıma kattığı hiçbir renk ve derinlik yoktur. Şehir ve mekan adları çoğunlukla isim olarak geçmektedir ve fiziksel çevre anlamında okuyucuya verilen birşey yoktur; kahramanlarla çevrenin ilişkisi kopuktur:

“İngiltere'nin bu yeşil, ince ormanları! Büyük nihayetsiz koyu gölgeler şimalin bu mahzun ve hareketsiz ziyasında sıralanıyordu. Ormanın muzlim derinliklerinde gözlerimizi okşayan yumuşak ve mütenevvi ince bir yeşillik ahengi içinde araba ebediyen gidiyordu. (...)” (Adıvar, 1963, s.93).

“İki gündür onu Sister Canetle giydiriyor, Haydparka kadar götürüyoruz. İlk giyindiği vakit üstünü yadırgar gibi idi. Sonra alıştı. (...)”

Haydparkta güneşte oynayan çocuklara, sakit ve mütebessim, baktı, durdu. Şimdi doktor hergün çıkarmamızı da söyledi. (...)” (Adıvar, 1963, s.159).

Bu betimlemeler içeriksiz mekan anlatımına birer örnektir. Mekan adlarından göstermelik olarak bulunulan yeri hatırlatmak istermişçesine bahsedilmektedir.

Romanın büyük bölümünün Avrupa'da geçmesinin nedeni, Handan-Refik Cemal aşkının İstanbul'da yaşanamayacak boyutta sıradışı yönlerinin olmasıdır. Evli bir kadın olarak

Handan'ın Neriman ve Refik Cemal'le yaşaması, Handan'ın hastalığında kocasının değil de Refik Cemal'in onun tedavisi için Paris'e, Sicilya'ya götürerek ona refakat etmesi, her ikisinin de eşlerinin bu durumda rahatsız olmamaları, değil bir yüzyıl öncesinin, bugünün Türkiye'sinde bile yaşanması zor olaylardır. Romandaki konunun var olabilmesi için olayların Avrupa'da geçmesi adeta zorunludur; mekan, romanın işlerliği için aracı olmuştur.

Acımak'ta olayların bir kısmı Anadolu'da bir kısmı da İstanbul'da geçmektedir. Yazarın, "toplumsal mesaj" verme kaygısı ile kullandığı tipler ve onların varlık nedeni olayların yanında fiziksel çevreye de ihtiyaç kalmamıştır. Bahsedilen mekanlar Anadolu'da herhangi bir yer olmaları dışında fiziksel özellik olarak bir anlam taşımamaktadırlar. İstanbul diğer örneklerdeki gibi birkaç semt adını zikretmek şeklinde yer alırken, Anadolu'daki yerleşim yerlerinin bazılarının adları ise açıkça yazılmamıştır bile:

"Nihayet (.....) kazasına kaymakam oldum. Sivas'tan çıktım. Yeni bir muhite, yeni bir havaya girdim.

Bu tebeddül, bende garip bir tesir yaptı; uykudan uyanan, boğucu bir kâbus içinde beyhude çırpındığımı hatırlayan bir adam gibiydim.

İlk memuriyetim esnasında farkında olmadan ne kadar düştüğümü ancak şimdi bu yeni muhitte yeni bir vazifeye başladığım uyanıklık saatinde, anlıyorum." (Güntekin, 1993, s.60).

Fiziksel çevre hakkında bilgilendirme olsa da, bu çoğu zaman yapıldığı gibi Anadolu'nun perişanlığı üzerinedir:

"Bugün yeni memuriyetime başladım. (M...) çok bakımsız kalmış, fakir ve musdarip bir yer... Benim için aramakla bulunmayacak bir memleket... Belki çocukça bir fikirdir, felsefe kitaplarında yeri yoktur ama, ben, saadeti ikiye ayırıyorum; başkalarından alınan saadet başkalarına verilen saadet. Benim için hakikî saadet başkalarına verilen saadettir.

Burası çok fakir ve musdarip bir yer... Demek ki, çok iyilik, çok hizmet edebileceğim... Binaenaleyh çok mesut olacağım." (Güntekin, 1993, s.68).

Romanın kahramanı Mürşit Efendi dürüst, temiz bir insan olarak Anadolu'da başladığı memuriyet hayatında, gezdiği yerlerdeki insanlar ve orada tanışıp evlendiği karısının hırsları yüzünden sefil bir hayata sürüklenir. Hayatını değiştiren bu olaylarla da insanlarla da Anadolu'nun çeşitli yerlerinde tanışır; İstanbul'da da içinde bulunduğu durumdan kendini kurtaramaz. Onu baştan çıkararak, dedikodu, rüşvet, adam kayırma, gösteriş merakı gibi unsurların kolay kök salabileceği yerler olan Anadolu'daki kazalar, vilayetler de bu amaçla mekan olmuştur romana.

Ayaşlı ile Kiracıları, fiziksel çevre, mekan adına oldukça ilginç özellikler taşımaktadır. Olaylar İstanbul'da değil Ankara'da geçmektedir, ancak şaşırtıcı bir biçimde Ankara kelimesi romanın içinde bir kere bile geçmezken, İstanbul'un adı onlarca defa geçer. Faika'nın İstanbul'lu kaynanası ve Hüseyin Bey arasında, Hüseyin Bey'in elinden alınan tarlaları hakkında geçen konuşmada olduğu gibi:

“-Aman yavruuum, diyor, ben de çok söylerim, ama senin gibi değil. Sen söylerken benim yüreğim daralıyor!

-Ne yapalım valde hanım, bu bir haktır, biz bunu kimseye söylemeyelim mi?

-Hak olup da ne olacak? Dağ başında tarla değil mi? Bari bir bağ, bir bostan olsaydı! Bu kadar nefes tükettiğine değmez.

-Ne yapalım? Bizim geçinmemiz de o yüzden olmuş.

-Tarlaların üstünde, “Hüseyin Beyin geçinmesi bu yüzden” diye yazılmamış ya! İstanbul'da bir dükkânın olsa beyler gibi geçinirsin. Hem de İstanbul gibi bir yerde oturmuş olursun, bu dağ başından kurtulursun.” (Esendal, 2002, s.80-81).

Bu tutumun sonucunda da hikayeye yapışık ya da kopuk, “fon” mahiyetinde bile olsa bir şehir, semt hatta apartman -hikayenin tamamına yakın kısmı bu apartmanda geçmesine karşın- birkaç oda tasviri ötesinde romanda anlatılmamıştır. “Tip” denebilecek mekanlar dahi yoktur romanda. Zaten, roman için asgari olarak gerekli olan mekan da “icad” edilmiştir. Çünkü adı geçen apartmanın varlığı şüphe uyandıracak niteliktedir. Bugünün şartlarında bile mimari olarak da kullanım şekli olarak da Türkiye sınırları içinde eşi benzeri olmayan bir apartmanda geçmektedir olaylar. Bu öyle bir apartmandır ki bir koridor üzerinde sıralanan odaları tek tek kiraya verilmiştir. Bu odalarda sadece bekar insanlar değil bir kaç kişilik aileler bile yaşamak ve bu insanlar mutfak ile banyoyu ortak kullanmaktadırlar:

“Yeni yapılmış büyük bir apartmanın dokuz odalı bir bölümünde oturuyoruz. Bu bölüğü, Ayaşlı İbrahim Efendi adında biri tutmuş, isteyenlere oda oda kiraya veriyor. Odalar, loşça bir koridorun iki yanına sıralanmış, dizilmiş. Koridorun en sonunda banyo odasıyla mutfak var. Benim odam koridora girince sağdan birinci kapı.” (Esendal, 2002, s.9).

“Bizlerle tanıştıktan sonra Hâki Beyin yaşayışı, uykusu biraz daha düzeldi. Oyun oynayanlar Turan Hanımın odasında toplanırlarsa oynamayanlar da İskender Bey'in yahut Faika'nın odasında toplanıyorlardı. Çok geceler Fuat geç zamana kadar çalıştığı için Faika da kaynanasını kendi anasının evine yollayıp odasını açabiliyordu. Ayaşlı'nın odasında, benim odamda oturdukları da oluyordu. Konuşuluyor, tavla oynanıyor, Hâki Bey Şefik Beye çatıyor, Hasan Beyle Ayaşlı içtikleri geceler çalmıyor, okunuyor. Abdülkerim'e Buhara türküsü söyle diye asılıyorlar. Eğleniliyordu.” (Esendal, 2002, s.73).

1930’larda bu çeşit bir mahremiyet anlayışının ve böyle toplu bir yaşama şeklinin olduğuna inanmak güçtür. Bir başka soru işareti uyandıran nokta da, romanda bahsi geçen apartmanda yaşanan olayların geçtiği, bir koridor üzerinde bulunan “dokuz odalı bölük” dışında bu apartmanın diğer katlarında ne tip mekanlar olduğu buralarda kimlerin yaşadığıdır. Bu konuda hiçbir ipucu yoktur romanda.

Anlatılan hikayede yazarın amacı, Cumhuriyet’in getirdiği yenilikler olan, kadın ve erkeğin sosyal yaşamda bir arada oturup, sohbet etmesi, yemesi-içmesi, eğlenmesi gibi çağdaş paylaşımların sonucunda toplum içinde oluşabilecek yozlaşmalara -ki romanda bu yozlaşma evli bir kadının bekar komşusuna kur yapması, kadın-erkek bu insanların gecelerini kumar oynayarak geçirmeleri şeklinde kendini göstermektedir- dikkat çekmektir. Yazar böyle olayların yaşanabilmesi için insanların birbirleriyle teklifsizce görüşebilecekleri, kolay samimi olabilecekleri dolayısıyla roman kurgusunun işlerliği için gerekli bir mekan yaratma zorunluluğu duymuştur.

5.3 Olay - Mekan Diyalektiğinin Doğuşu

Roman yazımında belli bir aşama kat edilmesi artık yazılan eserlerdeki kişilerin “tip”likten sıyrılıp “karakter” haline geldikleri, anlatılan olayların da sebep-sonuç kurgusu içinde vuku buldukları mekanlarla yavaş yavaş ilişki kurmaya başladıkları söylenebilir ancak bu hala tam anlamıyla fonksiyonel bir ilişki değildir. Kahramanların, mekanları, kendi gözleriyle ve duygularıyla olayların geçtiği yerler olarak anlattıkları noktada reel mekanlar canlanıp, mekanlar kişiyle diyaloga geçerken, yazarın devreye girdiği noktada çevre onun vermek istediği mesajın doğrultusunda şekillenmeye başlar. Yazarın kahramana müdahalesi söz konusudur.

Mai ve Siyah, Çalığı ve Huzur gerçek mekanların anlatımlarının görülmeye başlandığı romanlardır.

Mai ve Siyah’ın İstanbul’unda yine semtlerin verdiği mesajlar vardır. Romanın kahramanı eğitilmiş, aydın, gazeteci-yazar oluşu sebebiyle, basın hayatının kalbi Babıali’de çalışır, mütevazı ve geleneksel bir aileden gelmesi sebebiyle Süleymaniye’de oturur. Varlıklı bir yaşamı olan en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin evi ise Erenköy’dedir. Bu semtler fiziksel çevre olarak değil, barındırdıkları toplumsal gruplara gönderme yaparak anlatılırlar. Ancak bu anlatımlarda farklı olarak tahlilci bir gözle, gerçekçi bir bakış açısı yakalanmıştır. Aşağıda Ahmed Cemil’in işten eve dönüşü ise geleneksel anlatının dışında olay-mekan bağıntısı içinde gerçekçi bir yaklaşımla verilmiştir:

“(…) Soğukta geceleri matbaada geçirmek mümkün olamayacağından evine gidebilecek kadar erken bitirmek üzere on birden sonra hemen derslerine başladılar. Fakat yine birden evvel kurtulmak mümkün olmazdı. O vakit henüz tecdit edemediği paltosuna bürünerek mümkün olduğu kadar kalabalık sokaklardan geçmek için Bahçekapısına kadar gelir, oradan dönerek Fincancılar yokuşuna kadar gider, çamurlu yokuşun bozuk kenar kaldırımlarından tırmanır, Dökmecilerden kıvrılır; nihayet yorulmuş, ıslanmış, çamurlara bunalmış bir halde eve girer; (...)” (Uşaklıgil, 1968, s.116).

Betimlemelerde “tip” olmanın ötesinde, kahramanın gözüyle yapılanlarda reel bir çevre anlatılmaktadır. Ahmed Cemil’in Süleymaniye’deki evinin odasından gördükleri gibi:

“(…) Odasında âdeti; ceketini, yeleğini, yakalığını çıkararak, fesini atarak küçük bahçeye nazır mini mini penceresinin yanında oturmak, yarısı görünen bir minareyi, komşu evlerin kiremitlerini, biraz ötede iki yüksek duvar arasındaki kesik bir levha şeklinde duran semayı seyretmek idi.” (Uşaklıgil, 1968, s.159).

Romanlarda hep olumsuzlanarak adı geçen “tip-mekan” Beyoğlu’nun, kahvelerinin anlatımı da tiplikten sıyrılmış, Ahmed Cemil’in gözünden yaşayan mekanlar olarak tasvir edilmiştir:

“-Nereye gitsek böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canımız daha kapalı yer istiyor ise Couronne var, Cambrinus var, Central var...Lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar...Bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor, ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor...şu halin bir aynı! Bir fark varsa da biraz daha kapalı, kasvetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşırız, demiştik, isterseniz Palais de Cristal’in, Concordia’nın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fişkırان kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, İşte Beyoğlu’nun zevki!...” (Uşaklıgil, 1968, s.92).

Çalkuşu, mekan olarak, İstanbul, Tekirdağ, ve büyük bir bölümüyle Anadolu’daki çeşitli yerleşim yerlerinde geçmektedir. Romanın genelinde mekanların daha çok, kişi ve olaylarla ilişkilendirildiği, betimlemelerin resimsel olmaktan çıkıp, fonksiyonel hale geldiği görülmektedir. Tekirdağ’daki ev ve çevresi gibi:

“Eniştemin evi denize bakan yüksek bir bayırın üstündeydi. Müjgân Abla, benim, bazı yerleri dik bir duvar benzeyen bu bayırdan sahile inmemi evvela tehlikeli bulmuş, beni men etmeye uğraşmıştı. Fakat sonradan kendisi de buna alıştı. Saatlerce kumlarda yatıyor, suların üstünde taş sektiriyor, sahil boyunca yürüyerek ta uzaklara gidiyorduk.

Deniz, bu mevsimde çok güzel ve sakin, fakat neşesizdi. Bazen saatler geçer, üzerinde bir yelken, ince bir duman parçası görünmezdi. Hele akşamüstlerine doğru sular, insanı hasta

edecek kadar genişliyor ve yalnızlaşıyordu. Bereket versin ben, bu tehlikeyi daha evvelden hissediyor, sahildeki kayaları kahkahalarımınla çın çın öttürüyordum.

Bir gün Müjgân'la başımı almış, ta ilerideki bir burna doğru yürümüştük. Maksudumuz bu burnu meydana getiren kayaların öte tarafından koya geçmekti, fakat aksi gibi, yol kapalıydı. Ayaklarımızı çıkararak suya girmekten başka çare yoktu. (...)" (Güntekin, 2001, s.63-64).

Bu anlatımda, olay-mekan ilişkisi gerçekçi olarak ortaya konmuş, anlatılan çevre okurun gözünde canlandırılmıştır.

Romanda "tip-mekan" anlayışının kırıldığı noktalar olmasına karşın yine de Zeyniler Köyü olsun, Bursa, Kuşadası olsun kendi fiziksel çevreleriyle, kimlikleriyle, coğrafyalarıyla anlatılmamış; olaylara tam olarak kenetlenmemişlerdir. Karşıyaka'nın anlatıldığı bölüm ise sıradışı olan durumlara bir örnektir:

"Reşit Bey'in, Karşıyaka'daki köşkünden dönüyorum. Saray gibi bir yer. Bu beye, niçin bu kadar ehemmiyet verdiklerini şimdi anlıyorum.

(...)

Munise ile bana köşkün üst katında denize karşı bir oda verdiler. Küçük, fakat kuş kafesi gibi şirin bir yer.

Geç vakte kadar penceremden rıhtımı ve denizi seyrettim. Pencerem, bütün körfezi görüyor. Karşıda İzmir, yıldızlarla donanmış bulut kümelerine benzeyen tepeleriyle, muhteşem bir donanma aydınlığı içinde yanan Kordonu'yla görülecek şey.

Fakat doğrusu, önümdeki Karşıyaka rıhtımı, beni daha ziyade eğlendirdi. Burada ne güzel, ne eğlenceli bir hayat var. Gece yarısına kadar tramvaylar işliyor, havagazlarının yeşil aydınlığında ardı arkası kesilmeyen genç kabileleri piyasa ediyor. Uzakta, denize allı, yeşilli ziyalar akıtan bir gazine, gitarla kâh şen, kâh mahzun havalar çalıyorlar.

Bilmem niçin, bana öyle geliyordu ki, bu hafif aydınlıkta yalnız elbiselerinin siyah yahut beyaz lekelerini fark ettiğim insanlar, hep, birbirlerini seven nişanlı çiftlerdir. Yalnız onlar değil, karanlığın bütün görünmeyen köşeleri, denizin içinde koyu hayaletleri fark edilen kaya yığınlarının üstü hep böyle görünmeyen sevgililerle dolu." (Güntekin, 2001, s.324-326).

Burada, Feride ile mekan arasındaki diyalektik ilişkinin oluşması anlatımı da gerçekçi kılmiştir. Diğer taraftan, Güntekin'in, *Acımak*'ta olduğu gibi nedense Feride'nin gittiği bazı yerlerin adlarını açıkca belirtmesine rağmen (Zeyniler, İzmir, Kuşadası gibi), bazı yerlerin (Bursa, Çanakkale gibi) adlarını gizlemek istediği görülür:

"Yarım saat sonra B... Vilayeti'nin, merkez rüştiyesinde açık bulunan bir coğrafya ve resim muallimliğine tayin edilmiş bulunuyordum." (Güntekin, 2001, s.139).

"İki gün evvel emri geldi:Ç... Rüştiyesine tayin etmişler." (Güntekin, 2001, s.278).

Huzur'da ise olayların geçtikleri mekanlar tümüyle reel olamasalar da Mümtaz'la Nuran'ın gerçek karakterler olmaları, toplumla diyalektik ilişkilerinin bulunması sebebiyle artık romanda "tip-mekan" anlayışının ve mekanların salt "isim" leriyle var oluşlarının değiştiği görülmektedir.

Mümtaz'ın romanın başında Bedesten'e, Çadırcılarıci'ne yaptığı gezide, onun kendi bakış açısıyla gördükleriyle anlattığı sokak gerçek bir çevredir:

"Fakat bu küçük sokağın tezatları bir değildi. Biraz ileride bir dükkânda çalınan Darülelhan plağından bir Nevâkâr, hemen karşısındaki gramofonun ağız dolusu fişkırıldığı bir fokstrotun arasından, bir sağanak altında kalmış bir gül bahçesi gibi kendi ledünnî dünyasını açıp kapıyordu. Mümtaz ikinci güneşinin altında bütün uzunluğunca, âdeta dikilmiş hissini veren, öylece gözlerine batan sokağa baktı. Bir yığın eski eşya, karyolalar, kırık dökük mobilyalar, bezi yırtık paravanlar, mangallar yol boyunca iki tarafta üst üste, yan yana diziliydi." (Tanpınar, 2002b, s.52).

Oysa Mümtaz'la Nuran'ın İstanbul'un eski semtlerine yaptıkları bir gezide, Cerrahpaşa'nın anlatıldığı bölüm, semtten bahseder gibi başlayıp, bir anda İstanbul'un herhangi bir fakir semtinin anlatımına kayarak, gerçekten uzaklaşmıştır. Çevreye bakışın kahraman gözüyle değil de yazarın gözüyle yapılmasının doğurduğu kopukluk, Mümtaz'ın görüşleri ile betimlemede anlatılanların tezatlığında da görülmektedir. Bu eski semtleri gezerken, Nuran, Mümtaza'a bütün bu eski şeyleri niçin sevdiğini sorduğunda, Mümtaz, İhsan'ı örnek aldığını, onun, Avrupa'dan Balkan Harbi sırasında İstanbul'a döndükten sonra nasıl değiştiğini, nasıl kendi hayatımızın kaynakları etrafında dolaştığını, onları şahsi bir tecrübe gibi yaşamaktan bıkmadığını söyler (Tanpınar, 2002b, s.180). Ancak gezdikleri semtleri anlatırken yapılan yorumlar, görülen yerlerin "kötü durum"larından "avam"lığından çok da hoşnut bir insana ait değildir:

"(...) Cerrahpaşa'yı gezmişlerdi. Nuran, avlularında ot bitmiş, damı çökük, fukara yatağı medreselere, harap Tabhane'ye, Hekimoğlu Alipaşa Camii'nin yüzüktaşı biçimine hayran oldu.

İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harebe çeşnisi, sığağın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre; fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir ve içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı. Yorgun göz veya vücutla dört beş metre murabbana sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı; ikisi de içinde doğdukları şehri tanımasa, bir senaryo için hazırlanmış sanabilirlerdi.

Ara sıra tıpkı caddeki insanları ite kaka geçen hususi otomobiller, lüks arabalar gibi, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyaya varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanı başında beyaz ve tahini boyalı eski bir konak yavrusu mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hâlâ şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu. Onların çoğu da boyasızdı. Açık, perdesiz pencerelerden bu mazi artıklarıyla hiç de uyuşamayan biçare başlar uzanıyordu.” (Tanpınar, 2002b, s.180-181).

Romanda Boğaz ve İstanbul’la ilgili çok sayıda anlatım yapılmıştır. Ancak yukarıdaki örnekte olduğu gibi bunların bir kısmı zorlama yapılmış anlatımlardır. Yazarın bu tutumunun nedeni belki de baş kahramanı Mümtaz’ın gözünde kadın güzelliğinin şartının İstanbullu olmaktan ve Boğaz’da yetişmekten geçmesidir (Tanpınar, 2002b, s.73).

5.4 Mekanın İşlevsel Kavranışı

Mekanın, karakterlerin içinde devindiği, “gerçek” mekanlarda geçen, anlatılan olayların ancak o çevre içinde yaşanabileceği, bir anlamda romanın o çevreden ayrı düşünülmemeyeceği şekilde ele alındığı eserler, en erken örnek olan **Akabi Hikayesi**, **Kadıköyü’nün Romanı** ve **Mahur Beste**’dir.

Akabi Hikayesi, 19. yüzyıl ortasında yazılmış olmasına karşın, şaşırtıcı bir biçimde, kendisinden çok daha sonra yazılmış olan pek çok romanın başaramadığı başarmış “gerçek” bir İstanbul’u ve kahramanlarının yaşadığı “gerçek” mekanları anlatmıştır. Dönemin Ermeni cemaatinde yaşayan ailelerin ev ve şehir yaşantıları yazarın samimi kimi zaman nükteli anlatımıyla aktarılmıştır. Romanda, döneme göre oldukça ileri bir gözlem yeteneği ve gerçeklikle anlatılmış iç mekan tasvirleri vardır. Bunlardan ilki, “Andon ağanın hanesi” adlı bölümün girişinde olayların geçeceği mekanın anlatımıdır. “Bilgilendirme” anlamında yapılmış bir betimleme olsa da kendi dönemi için gelişmiş bir örnektir:

“Ağa camisi caddesinde beyaz boyalı bir ahşab bina, kapudan içeri girdikde’ epeyi böyücek bir mermer havliden geçilib iki taraflı nerdiban ile orta katde genişce bir divanhaneye çıkılır idi: Karşılıklı dört oda, keزالık üst katı dahi ol resimde: Yevmie meclis odası orta katda, genişliyi karar, fakat içeri girildikde resme dair birşey görülmez: Né lazım güzel resimler ile fikri eyelendirmek, yahud tevarihde vasfi olan akıl ve cengyaver kimselerin tasvirleri ile zihni uyandırmak: Böyük Frederik dirsek’ kım imiş. Eflatun deyu işdirsek’ nasıl adem imiş, bunların cemisi zihi- (20) ne yorgunluk virici mevadden ibaret.”(Vartan Paşa, 1991, s.7).

İkinci mekan, Akabi Dudu’nun sonradan annesi olduğunu öğreneceği Anna Dudu’nun Kumkapı’daki fakir evine aittir ve hikayenin akışı içinde, anlatımı görsel olarak canlandırma konusunda oldukça başarılıdır:

“Kum kapuye incek yokuşde keliseyi geçdikden songra, sağ kolda sokağın içinde bir alçak ev görünür, pencirelerin kanadleri çekilmiş, kezalik ol evin yü- (91) zü kaR ile sıvanmış, ve bir az geçdikten songra, karşusine doğru bir virane var, şöyle ki ol arsanın sokağın yüzüne bir yıkık divarı olub’ arkasına siper olunur ise, mezkür alçak evin kapusu bir eyice görünür idi:

(...)

Ol vakit duheri mersume (95) yavaşcak yokarı çıkıb, sokak üzerinde kanatleri çekilmiş odaden içeri girdi:

Mezkür odaden içeri girildikde, sağ tarafinde iki dolab, ve sol tarafinde bir yük vardı, İstanbul evlerinin adeti yüzre, ve yükün önünde döşeyin içinde kırk sekiz elli yaşında bir dişehli yatmış, gözleri kapalı uykudan ise daha ziyade dalgınlıkde dir deyu memul’ olunur idi:

Odanın anlınde eski basma ile döşenmiş bir sedir, bir kaç yastık, bazileri divare dayalı ve bazileri sedirin üzerinde, yerde bir eski hasır ve bir kaç sandalie divarin önünde:

Her ne kadar kanatler çekili ise de pencirelerin aralıklerinden souk yine geliyor, şöyle ki ortade bir ufak mangal var ise de yine soukden taciz olunur.” (Vartan Paşa, 1991, s.29-30).

Rupenig Ağa’ya ait, sahibi tarafından çok güzel dekore edildiğine inanılan oda ise, yazarca alaycı bir dille tasvir edilmiştir. Bu tasvir, Tanzimat romanlarındaki “tip” alafranga mekan tasvirlerinden çok farklı bir yaklaşımla yapılmıştır. Yazarın amacı “tip” kahramanın “tip”liğini doğrulamak, toplumca bilinmeyen “yeni” bir şeyi anlatmak değil, mekanı her türlü ayrıntısı ile canlandırarak, hoşlandığı kıza gösteriş yapmak isteyen Rupenig Ağa’nın zevksizliğini eleştirmektir:

“Müradı şu ki, Sarkis ağanın oğlu gendi odasını Fulik duduye göstersiz, zira gendi fikrine göre pek eyi donatmış göya alafranka.

İçeri girildikte odanın döşemesi birden bire göze vurur, l’akin bir eyice her bir şeye ayrıca dikkat olunur ise ol vakit döşetdirenen ademde ol ince zerafet olmadığı ve cemisi benzediş ile yapılmış olduğu muayyen olur idi, zira Rupenig ağa odasını alafranka döşetmek istedi ise de, zerafet ile dö- (151) şetdirememiş dediğimize akceyi sakınmış demek istemeyiz:

Divarde’ evailden kalma bir çift ayna tepeli ve etrafi çiçekli cam çerçiveli göya fransız aynası makamında konulmuş, ve aynanın etrafi vizita bilyetoları ile donatılmış litografia dükyaninde numunelik konulan bilyetolar misillu, aynaların yanlarında iki çift resm, çerçiveleri pek ağır, l’akin resmleri’ gemicilerin bayığı sattığı resmler, resmin birinde yazılmış:

Fransızların Cezaire girmesi:

İkincisinde,

Komaskinin Haydar paşade balon ile göye çıkması:

Üçüncüsünde,

Oton, Elenos Kıralkı:

Dördüncüde,

Ameli, Elenos Kraliçası:

Ve bu resimler göya Evropanın en meşhur müsevvirlerinin gayet dilber işlerinin nazarı ile asılmış:

(152) Divarler mertebani renginde (görünür ki, Rupeniğ ağa bu rengin pek mübdelası) göya resmi kyagidler ile müzeyyen divar taklidi. yerde Selaniğ keçesi göya İngiliz halısının pek al'ası konulmuş gibi: Göya pek al'a masa misillü aynaların önünde kezalik evailden kalma iki buro ve anlerin üzerinde çiçeklik yahud saat yerine fes kalıbleri, birinin üzerine fes konulmuş, ve ol birinin başı açık daz kafa misillü, göya Lokmanın yahud Sokratesin tucden yapılmış kafaleri:

Maun ağacından yapılmış camekyanlı bir kebir kitabhane, içinde bir inşa, bir tomar: Fransız lisanından bir elif be: Ve ermenice bardez ve talimat siakinde bir iki kitabden ibaret. ve kitablerin cemisi bir kadde deyil: Kitabhanenin ilk katinde lisani türkiden olanler, yani inşa ile tomar, ve ikincide Fransızca elif be, (153) üçüncü katde dahi ermeni lisanından olanler, göya üç lisanın kitableri karışmasın fikri ile arandıkde suhulet ile bulunması için: Kutnu perdeler ile bir frenk yatağı, sedirin döşemesi ve perdeler kezalik ol bir eşyaye uygun, ortade bir yuvarlak sofras, üzerinde bir çingirdak, l'akin haylıca büyük, deve çingirdağıne yaklaşır:" (Vartan Paşa, 1991, s.48-49).

Yazarın bu başarısında, romanı politik bir düşüncenin kılığına sokmadan yazması vardır. Politik bir angajmanın olmayışı onun romanı ve onun mekansallığını kendi gerçekliği ile algılamasını sağlamıştır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda da kahramanların çevreyle ilişkileri tamamı ile gerçektir, işlevseldir. Olaylar, Kadıköy'de, gerçekte var olan bir çevrede geçmektedir. Anlatılan sosyal yaşantının o zamanın İstanbul'unda başka yerde geçmesi neredeyse imkansızdır. 1930'lu yılların İstanbul'unda bile her semtte mümkün olmayan bir özgürlük içinde yaşayan bir grup genç insanın gerçekten yaşadıkları, olaylarla içinde devindikleri bir çevre olarak Kadıköy vardır romanda:

"Evet, ne diyordum? Kadıköy'ün "Yediler"ine nazar değdi. Şık kotralarla Kalamış koyunu, Ada açıklarını karış karış taradılar. Gazinolarda en seçme masalarda en düzenli tertipli cümbüşlerle âlemi kışkandırdılar. Tenis meydanlarında sesleri çınladı. Belvü'de orkestraya istedikleri tangoyu, diledikleri vals emredip dansa kalkan onlardı. Süreyyâpaşa sinemasında karşılıklı iki loca tutup kimsenin anlayamadığı işaretlerle birbirlerine parola veren yine onlar. Yoğurtçu deresinde, sandal içine kurulmuş çilingir sofralarında demlendiler. Şifa'da oturup,

koyda Orhan'a gazeller, romanslar okuttular. Tatmadıkları zevk, gezmedikleri yer kalmadı. (...)" (Erol, 2001, s.105-106).

Mekan geri plandan çıkıp, romanın merkezi konumuna gelmiştir. Araya sıkıştırılmış tasvirler, yazarın bakış açısını sezdirenen anlatımlar yoktur. Kişi ve olaylar Kadıköy'e yapışmıştır, birbirleri arasında sebep-sonuç ilişkisi görülür. Mekanlar yaşananların dekorunu oluşturmak yerine yaşananların olabirliğini doğrulayan yerler olarak bulunur. Bedriye bir gün gelip evleneceği Burhan'ı ilk kez plajda görür:

"Fenerbahçe deniz banyolarında Bedriye ile Orhan yüzükoyun kumlara uzanmış, dedikodu kaynatıyorlardı. Oturdıkları yer tenhâca idi. Yalnız bir kişi, onlar gibi kalabalıktan kaçmış bir genç, arada epey bir nezâket mesâfesi bırakarak beri tarafa sırtüstü yatmış, şâhâne vücudunu güneşte kurutuyordu. Denizde ıslanan siyah saçları, alından geriye plâjın üzerine serpilmiş, kumlara bulanmıştı. (...) Bir saat evvel Bedriye ile Orhan denize girerken o, aynı yerde çömelmiş oturuyor, çenesi dizlerine dayalı dalgın dalgın pipo içiyordu. Sonra Bedriye ile arkadaşı onu denizde gördüler: Geniş kulaçlarla suyu yırtarak arkalarından yetişti, onları geçti, adalar istikametinde kayboldu. (...)" (Erol, 2001, s.32).

Mahur Beste'de ise fiziksel çevre bu kadar romanın içeriğine işlememişse de devreye girdiği noktalarda anlatılanların reel olduğu hissedilmektedir. Romanda yer alan kişiler kendi çevreleri içinde yaşadıklarıyla bütünleşmişlerdir. Hepsinin hayatı, herhangi "tip" bir mekanda değil, kendi "özel" hayatlarının geçtiği çevreleriyle okuyucuya sunulmuştur.

Örneğin, Behçet Bey'in çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği yalı, diğer kahramanların köşkleri, yalıları fiziksel olarak tasvir edilmiş olmasalar da olayların içinde cereyan ettikleri yerler olarak gerçek görünürler:

"(...) Çünkü çocukluğunun ve ilk gençliğinin büyük bir kısmını her yaz Boğaz'da geçiren Behçet Bey'in hayatına bu yalı garip bir şekilde karışmıştı. İsmail Molla Bey ile Necib Paşa, yıllardan beri birbirine dargın olan iki komşu idiler. Bu itibarla, yalıya hiç girmemiş, oradan kendisini her tesadüfünde hürmetle selâmlayan bir haremağası ile bir iki uşaktan başka hiç kimseyi tanımamıştı. Fakat muhayyalesi bütün bir ergenlik çağında hep bu yalının etrafında dolaşmıştı. Behçet Bey, Necib Paşa'nın evini dolduran o sarışın, güzel kızların, karısı Târidil Hanımefendi'nin ihtimamla seçtiği, dikkatle yetiştirdiği cariyelerin nerde olduklarını, kimlerle yaşadıklarını, memleketin hangi köşesinde öldüklerini bilmiyordu.

Behçet Bey bunu bilmediği gibi, bir gece kayıkla yalının önünden geçerken, kayığın içine, tâ ayaklarının ucuna, o büyük ve kırmızı gülü bunlardan hangisinin attığını da fark etmemişti. Bildiği şeyler şunlardı: Bu kızlar çok güzeldi, bu gül henüz koparılmış kadar taze idi ve o

atılır atılmaz yalının penceresinde çınlayan nazlı kahkahada o zamana kadar tatmadığı, bilmediği tatların dâveti vardı.

(...) Vâkıa bu geceden sonra yalının önünden bir daha geçmemiş ve nadir tesadüflerinde yalıda oturanların yüzüne bir kere olsun başını kaldırıp rahatça bakamamıştı.

Bununla beraber yalı onun hayatına, annesinin anlattıkları ile, hizmetçilerin sokaktan getirdikleri dedikodularla hergün bir başka çehreye girerdi. Abdülmecid'in ölümü üzerine dışarıya çırağ edilmiş saraylılardan olan Necip Paşa'nın karısı olan Târdil Hanımefendi, bu 1310 (1892-1893) seneleri İstanbul'unun zevk ve moda itibarıyla en meşhur çehrelerinden biriydi. Ayrıca bizim musikîyi çok sever ve anlardı. Selâmlığında kendi havasınca yaşayan Necip Paşa'ya mukabil o da her akşam haremden seçilmiş birkaç ahababı ve seneden seneye kadrosu yenileşen cariyeleriyle erkek tecessüsünün hiçbir tarafından sızmadığı bir mahremiyet içinde yaşardı. (...)" (Tanpınar, 2002a, s.19-21).

Behçet Bey'in geçmişine döndüğünde hatırladığı ve kendisine bir anlam ifade eden süt kardeşinin evinin betimlenmesi de gerçekçidir:

"Birdenbire aklına kaçmak geldi. Ah, şuradan bir fırlayabilse, kaçsa, yürüye yürüye gitse... Neresi olusa olsun... Meselâ süt kardeşinin evine gidebilirdi. Üç sene evvel oradaydı. Gece yarısına kadar, süt kardeşinin iyi bir saatçi olan kocasıyla saat tamir etmişlerdi. Sonra küçük misafir odasında kendisine hazırladıkları yatakta yatmıştı. Yarabbim, ne rahat uykuydu o! İki koltukla bir kanepenin arasına şöyle bir yerleştirilen yatak, o lavanta çiçeği kokan beyaz örtüler; sabahleyin kendisini "entarisî ala benziyor" şarkısını çalarak uyandıran âdi masa saatinin tıkırtısı; yerde yatarken söndürdüğü küçük idare lâmbası, hepsi, hepsi gözünün önündeydi. Behçet Bey süt kardeşinin fakir evine bayılırdı. (...)" (Tanpınar, 2002a, s.54).

5.5 Eleştiri Mekanları

Romanda "mekan" unsurunun, yukarıda değinilen aşamalarının yanında onlardan daha farklı bir anlamda bizzat mekanın kendisinin romanın çıkış noktası, amacı haline getirildiği bir grup da "köy romanı" denilen türdür. Tanzimat sonrasında Nabızade Nazım'ın **Karabibik** (1890) ve Ebubekir Hazım Tepeyran'ın **Küçük Paşa** (1910) adlı eserleri köyü konu edinen ilk romanlardır. Yazarların amacı köy yaşantısına dikkat çekmektir; henüz "halkçılık", "köycülük" kavramları gelişmemiştir. Bu tür romanlarda ikinci evre Kurtuluş Savaşı ve Ankara'nın başkent oluşu ile başlayan dönemdir. "Köycülük"ün, köy kalkınmasının, ülke kalkınmasının temeli olacağı görüşüyle bir akım olarak doğduğu dönemdir bu dönem. Yazılan eserlerde izlenen tutum daha çok "romantik köycülük" şeklinde, köyün iyimser bir yaklaşımla işlenmesi yönünde olmuştur. Üçüncü dönem ise "Köy Enstitüleri" sonrasında (1945), ortaya

çıkan eserleri içerir. Bu eserlerin yazarları daha öncekilerden farklı olarak bizzat köyde doğmuş, yetişmiş, Köy Enstitüleri'nde eğitim görmüş kişilerdir. Köy, onların eserlerine acılarıyla, sorunlarıyla konu olmuştur. Son dönem ise 1960-1965 yıllarından günümüze uzanan süreçtir. Köyden gelen gelmeyen pek çok yazar tarafından köy yoğun şekilde konu edilmeye başlanmıştır (Bayrak, 2000, s.41-55).

Köy romanlarında anlatılan köy “soyut”tur. Anadolu'nun neresinde olursa olsun romanda çizilen köyün resmi hep aynıdır, adeta okuyucu neresi olduğunu düşünmek istiyorsa o “köy” orasıdır; oysa gerçek romanda hikaye kendi özgül mekanı içinde anlam kazanır. Köy romanının amacı, anlatılan “soyut” mekan aracılığıyla köylü olmayanlara “soyut bir sorumluluk” yüklemek olmuştur. Bu durum, Köy Enstitüsü'nden yetişmiş bir yazar olan Fakir Baykurt'un, ilk önce köyden gelen bir kişi olarak en iyi bildiği yer olan köyü, romana konu yapmak istemesinin kendi özgür seçimi olduğunu belirttiği yazısında da bizzat dile getirilmiştir: “(...) İkincisi, bugün benim kafamda yazmak, düşünsel bir seçim, bir yazarlık görevidir. Köylüler bugün toplumun en ağır üretim işlerini, en ağır hizmetlerini yüklenmiş bir kitledir. Köylüler en ezilen, en sömürülen yanımızdır. Köylüler sattıklarından kazıklanan, satın aldıklarından kazıklanan, ekonomik ve politik anlamda uyutulmuş, örgütlenmesi önlenmiş, kasıtlı olarak cahil bırakılmış, sağlığına boşverilmiş çoğunluğumuzdur. Onun yaşamını, çilesini, bilinçaltını, üstünü, tepkilerini, özlemlerini yazarak basının, aydınların, partilerin, üniversitelerin, yönetim katlarının dikkatini çekmek, okurların ilgisini ve yardımlarını sağlamak topluma yararlı bir hizmettir. (...)” (Tütengil, 1999, s.204). Yazarın bu ifadelerinden bütün bir Anadolu ve üzerinde yaşayan köylüyü, her tür coğrafi, ekonomik, toplumsal ayrıntı hiçe sayılarak “kötü, ezilmiş, muhtaç” olarak genel bir “soyut” çerçevede değerlendirdiği açıkça görülmektedir. Yazarın topluma yararlı bir hizmet yapmak adına kendine bir misyon yüklemesi, romanı politik bir angajman aracı olarak ele alışının, dolayısıyla, normal bir romancıdan farklı bir amaçla yazdığının da ifadesidir.

Yılanların Öcü'nde konu olan köy de, Türkiye'nin batısında, Ege Bölgesi'nin iç kısımlarında, kapitalist tarımın en verimli bölgelerinden birinde olmasına rağmen her nasılsa fakirdir, toprağı verimli değildir:

“Karataş'ın kır tarlaları Dedemezari'ndan, Deliktaş'tan, Yaylayolu'ndan yukarı dalga dalga gider. Gider gider ta ormanın başladığı tepelere dayanır. Verimsiz topraklardır. Yıl yıldan kötü gelir. Verim gittikçe düşer. Çoğu yıllar tohumunu bile ödemez buralar. Karataş'ın kır tarlaları, dedelerin dedelerinin gününden beri ekilip gelmektedir. (...)” (Baykurt, 2000, s.64).

Evi köyden geçen derenin yanında olan Haceli'nin evinin içinden su çıkmaktadır, rutubet içindedir dolayısıyla onun ve karısının sağlığı bozulmaktadır. Bu yüzden köyün içinden bir

arsayı muhtardan satın alıp ev yapmak ister, seçtiği yer de Bayram'ın evinin önüdür, bu yüzden anlaşmazlıklar ve tartışmalar meydana gelir. Haceli'yi "kötü adam" yapan evinin yaşanmaz bir hal almasıdır:

"Bu yönü batıya bakan, hem de akıyor gibi yayla yayla akıp geçen Köysuyu'nun dibindeki eski evden kurtulacaktı. İyice bıktı artık. Dini imamı gevriyor, mahvoluyor bu evde. Bıkmaktan öte hiç dayancası kalmadı.

Öksüre öksüre uyanıp bakıyor, yastık ııslak! Yorgan ııslak! Iıslak üstü baş! Yazın, güzün ııslak! Kışları da var anla sen. Su çıkıyor. Babasına deli Mehmet derlerdi Karataş'ta. Kara, posça bıyığının altından güldü Haceli: "(Deli olmasa buraya ev yapar mı? Adı üstündeymiş rahmetlinin! Bu evde yıllardır oturmağa razı olduğum için benim de adım Deli Haceli!..)" (Baykurt, 2000, s.20).

Anlatıma araç olarak kullanılan "kötü köylü" tiplerinin, köyün bakımsızlığı, geri kalmışlığı, fakirliği nedeniyle kötü olmaya mecbur oldukları, köyün de Haceli'nin de bu kötü durumundan köylü olmayanların sorumlu olduğu mesajı verilmek istenmiştir. Anlatılan köy verilmek istenen mesaj doğrultusundan gerçekliğinden saptırılmıştır. Tanzimat'ta "tip-kışı"ler için yaratılmış, "tip-mekan"lar varken, bu sefer mekan, düzeltilmesi gereken unsur olarak köylüyü kullanmıştır.

6. ROMAN MEKANSALLIĞININ GELİŞMESİ

Roman, gerçek kişilerle, gerçek mekanlarda geçen bir anlatı türü olması sebebiyle konu edildiği dönemlerin fiziksel çevreleri, yaşanan mekanları diğer bir deyişle kentsel ve mimari oluşumları ve romanın olay örgüsünün içinde gerçekleştiği siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal çevre hakkında kaynak teşkil eder. Bu çalışmanın kapsamını oluşturan romanlar da 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, bir yüzyıllık süreç içinde Türk toplumunun geçirdiği değişimlerin o günün insanı üzerinde bıraktığı etkilerini yansıtmaktadır. Söz konusu zaman aralığı Tanzimat, I. ve II. Meşrutiyet, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşı, Osmanlı Devleti'nin yıkılıp, yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulması ile siyasi ve toplumsal alanda bir dönemeç kabul edilen 1950'li yılları kapsamaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıldan itibaren belirginlik kazanan Batılılaşma/modernleşme hareketleri, 1839'da ilan edilen "Tanzimat Fermanı" ile hukuki, idari ve toplumsal alanlarda planlanan yeniliklerle, programlı ve resmi bir hal almıştır. Osmanlı insanı, 19. yüzyıl boyunca geleneksel olandan Batılı olana doğru yönetim, ekonomi, ticaret, şehircilik, ulaşım, eğitim gibi alanlarda büyük dönüşümler yaşamıştır. Önceleri saray ve üst sınıfların yaşamına dahil olan Batılı kültürel unsurlar Tanzimat'la halkın yaşamına da girmeye başlamıştır. Yüzyılın ortasından itibaren bağımsız basın ve yayınevlerinin ortaya çıkışı, yazın hayatını ve özellikle gazeteciliği hareketlendirmiş, makale, tiyatro, roman gibi yeni türlerle Osmanlı insanını tanıştırmıştır. İlk Türk romanlarının yazarları da gazetelerde yazan, Batı'daki siyasal düşün-sanat akımlarını takip eden, yabancı devletlerin ve hükümetin izlediği politikalara karşı kamuoyu yaratmaya çalışan gazetecilerin bizzat kendileri olmuştur. Tanzimat romancılarının aynı zamanda, -hatta öncelikle- dönemlerinin gazetecileri ve düşünce adamları oluşu, yaşanan değişimlerin boyutları da hesaba katıldığında, onların yenilikçi ve reformcu ama en çok "vesayetçi" bir tavırla eserlerini yazmalarına neden olmuştur. "Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı." (Parla, 1990, s.13). Jale Parla, Tanzimat yazarlarının yüklendikleri bu misyonu bir makalesinde de şöyle açıklamaktadır: "(...) Nitekim, şiirden tiyatroya, makaleden romana Tanzimat yazarları toplumsal değişimin bilincinde olmakla kalmadılar, bu değişimi yönlendirebileceklerine de inandılar. Ve kalemlerini bu amaç için seferber ettiler. Bu bakımdan Tanzimat yazını, neredeyse yazın dışı diyebileceğimiz bir ölçüde siyasidir." (Parla, 2002, s.223).

Tanzimat Dönemi'nin temel siyasi projesi olan Batılılaşma/modernleşme, gazeteci-yazarlar aracılığıyla romanın yerli ilk örneklerinden başlayarak, Erken Cumhuriyet döneminde yazılan eserlerde de çeşitli yönleriyle ele alınıp, işlenen temel unsur olmuştur. Bu dönemin,

kendilerini -Parla'nın deyimiyle- "toplumsal değişimin hem motoru hem de denetleyicisi olarak gören" yazarları, Batı'dan alınan yenilikleri, Osmanlı'nın mutlak egemen, geleneksel kültürel normları çerçevesinde, kendi belirledikleri ölçülerde romanlarda yorumlamışlardır. Yazdıkları eserler, siyasi ve toplumsal yaşama dair iyi-kötü, doğru-yanlış karşıtlıklarıyla bezenmiş (Parla, 2002, s.223-233), "tip" kahramanlar üzerine, yüklendikleri misyonu meşru kılacak "tip" olay ve dolayısıyla bu olaylara "fon" teşkil eden "tip" mekanlardan kurulu "toplumsal mühendislik" ürünleri olmuşlardır. Modern romanın simgesi olan gerçek karakterler ve onların seçimleri yerine, kendi seçimlerini onlar adına dile getiren "figüran"ların rol aldığı bu eserlerin çizdikleri çevreler de, tek taraflı, gerçekçilikten uzak, ama, yazarın özgül siyasal/toplumsal amacına hizmet edecek şekilde tariflenen kurgusal çevreler olmuşlardır.

Yukarıdaki açıklamanın daha iyi kavranabilmesi için, Tanzimat'ın toplum mühendisliği amaçlarını taşımayan bir başka aydınının, bir Ermeni aydınınının yazdığı "Akabi Hikayesi" başlıklı roman çok ilginç ipuçları sunar. Türk Edebiyat tarihinde adına rastlanmayan bir Ermeni-Türk edebiyatı ürünü olan Akabi Hikayesi roman tekniği ve anlatımı açısından Erken Osmanlı roman çizgisi içinde farklı bir yerdedir. Bu farklılığın nedeni dönemin Ermeni toplumunun sosyal ve toplumsal yapısı ile romanın yazarının konumunda, romana bakış açısında aranmalıdır. Ortodoks mezhebine mensup Osmanlı Ermenilerden bir kısım, 18. yüzyılın başında Katolik ve Protestan kiliselerinin etkisiyle mezhep değiştirmişlerdir. Ortodoks kilisesi buna karşı çıkmış, mezhep değiştirenlerin 1827 yılında imparatorluktan sürülmelerine sebep olmuştur. Üç yıl sonra Avrupa devletlerinin baskısıyla Osmanlı hükümeti Ermeni Katolik Kilisesini tanımıştır (Vartan Paşa, 1991, s.XII, A. Tietze'nin önsözü). 18. yüzyılın ortasından itibaren ise Osmanlı ile Batı Avrupa arasında ekonomik ilişkilerin yoğunlaşması, ülke ticaretinde söz sahibi olan Rum ve Ermenilere ticari ilişkileri aracılığı ile Batı'nın Aydınlanma düşüncesi ve hareketini tanıma olanağı vermiştir. Bu kişiler, bir süre sonra, Avrupa'da görüp etkilendiği fikirler doğultusunda, Osmanlı yönetiminin varlığını kabul ettiği gayrimüslim cemaatleri, medeni ve kültürel hayatlarında özerk, idari anlamda kendilerinden sorumlu tuttuğu, Osmanlı hükümetinin resmi memuru olan ruhban sınıfı ile ters düşmeye başlamıştır. Rum ve Ermeni cemaatleri içinde kilise baskısından bağımsız, gelenekçi din kökenli düşünceden ayrılan, bir burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır. Yeni oluşan sınıfın üyeleri çocuklarını Avrupa'da eğitime göndermişler, yetişen genç nesil de dünyada etkin olmaya başlayan milliyetçilik gibi akımlarla tanışmış, din temelli bir dünya görüşü yerine laik bir dünya görüşünü benimsemiş, bu onları etnik kökenlerini dini cemaat yerine milli özlerinde ve ulusal kimliklerinde aramaya yöneltmiştir (Somel, 1996, s.90). 18. yüzyıldan itibaren Batı

Ermeni Rönesansının merkezi haline gelen İstanbul'da Avrupa eğitilmiş, aydın düşünceli Ermeniler, cemaatlerini modernleştirme görevini üstlenerek İstanbul ve Anadolu'da laik eğitim kurumları açmışlar, yazı dilinde klasik Ermenice'nin terk edilip, gündelik dilin kullanılmasını sağlamışlardır. Ermeni edebiyatında da 19. yüzyıla kadar hakim olan dini temalar terkedilmeye başlanmış, dünyevi konuların işlendiği eserlerde yüzyılın son çeyreğine kadar romantik akım egemenken, sonrasında realizm akımı etkinleşmiştir (Yumul ve Bali, 2002, s.363).

Avrupa'da eğitim görmüş, erken yaşta Batı fikir ve yaşayışını benimsemiş, dini kuralların egemen olduğu geleneksel dünya görüşünün dışına çıkmayı başaran bir toplulukta yaşaması Vartan Paşa'nın romana bakış açısını etkilemiştir. Osmanlı toplumu içindeki konumu da Türk gazeteci ve yazarlardan farklıdır. Tanzimat yazarları "vesayetçi" bir tavırla bütün imparatorluktan kendilerini sorumlu tutup, kendilerini devlet yerine koyarak görev tanımlaması yaparlarken, sanat alanında siyasi angajmanlara girişmişlerdir. Vartan Paşa ise kendi cemaati için, kendine böyle global bir sorumluluk yüklemeyen, gerçek sosyal ortamda geçen bir aşk hikayesini anlatmıştır romanında. O kendini bütün bir imparatorlukla özdeşleştirmemiştir, onu ilgilendiren sadece Ermeni cemaatinin belirli bir sorunudur. Tanzimat yazarları gibi toplumu yeniden biçimlemeye kalkışan bir otorite gibi davranan, kendini yönetimle özdeşleştiren bir tavır almaması Vartan Paşa'nın romanının toplumsal seferberlik metni olmaktan çıkarmıştır. Bu doğrultuda İstanbul'un semtleri de, köşk ve konakları da gerçekçi bir biçimde anlatılmış, romanın kurgu ve işleyişinde "dekor" olmanın ötesinde mekan, anlatımı bütünleyen bir unsur olarak yer almıştır. Oysa kendisini siyasal-yönetimsel mekanizmalarla özdeşleştiren Türk kökenli ilk Osmanlı romancılarının eserlerinde durum böyle olmamıştır.

Örneğin, Tanzimat romanının ilk örneklerinden olan *Sergüzeşt*'te hikaye mekandan soyutlanmış olarak anlatılmıştır. Romanın genelinde mekan kavramı adeta yoksanmıştır. Eserde sadece bir kaç yerde geçen mekan tasvirlerinden, Celal Bey'in ailesi ile yaşadığı Moda'daki köşkü anlatan bölüm uzunluğu ve verdiği detaylarla en dikkat çekici olanıdır:

"Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak müddet-i medide ikâmet ve kesb-i servet eden pederi şimdi Moda Burnu taraflarında bezl-i nükûd ile inşa ettirdiği Avrupakârî binasının deniz cihetindeki nezaretine mukabil kara tarafında çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve istiğrak içindeki hayale sema-yı laciverdîyi gösteren yüksek ağaçlar güneşin zıyasını dalgalandırarak saye-i medid ve letafetleri hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükun ve asayiş ilka ederdi. Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesvir-i

esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada on dördüncü Lui zamanına mahsus olan asar-ı sanayiye ve zarifeden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yıldızlı iskemleler, yine o devr-i sanaiye-perverin mahsul-i bediasından ufak bir yazıhane, küçük muhaverelere, mahrem mükâmelere müsait birbirine mukabil konularak yekdiğerine rabtedilmiş koltuklara benzeyen kanepeler; kanepelerin arkasında odanın köşelerinde eski madenlere takliden yapılmış saksular içinde Afrika ve Hint kuvve-i namiyesinin galiyan ve feyzini gösterir, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle salonun zemini Anadolu sanayi-i nefisesinden olan kaliçeler mefruş olmakla beraber üzerinde en nadir hayvanatın pöstekileri yıldızlı koyu kırmızı kağıtlı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a duhul-ı muzafferanesini kemal-i mehabet ve azametiyle arzeder bir mükemmel levha, diğerk tarafında Saint Elen'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi nazar-ı istilakâranesini Avrupa cihetindeki ufuklara dikmiş düşünen birinci Napolyon'un tasvir-i mehibi... Bu yolda döşenmiş salondaki ocağın sağ tarafındaki köşesinde büyük bir piyano, geceleri on dokuz yaşındaki kızının –seray-ı serair-i muhabbetin ebvab-ı müzehhebini açmaya hazırlanmış- parmakları ruhu okşayacak hissiyat-ı hafiyeyi uyandıracak bir heva-yı sevda-feza ile neşe-nisar-ı tarab olurdu. Akşam taamından sonra salona girdikleri zaman efrad-ı aile lambaların renkli karpuzlarından akseden gayet açık maî bir ziyanın altında toplanarak gazetelerini, kitaplarını okurlar. Sonra peder-i aile olan Asaf Paşa haremiyle bazan kağıt oynar, yukarıda dediğimiz gibi kerimesi piyano çalar...” (Sami Paşazade Sezai, 2002, s.40-41).

Köşk, “Batılılaşmış” bir ailenin “olması gerektiği” gibi İstanbul’un yeni ve modern bir semti olan Moda’da, tepeden tırnağa “Batılı” bir mekan olarak tasvir edilmiştir. Köşkün Moda’da oluşu anlamlıdır; çünkü, Moda, 19. yüzyıl başından itibaren levantenlerin ve “modern” bir yaşantı özlemi duyan Osmanlı üst sınıfından insanların sürekli yaşama alanı olarak seçtikleri bir semttir. Dini ve etnik yönden ortak özellikler taşıyan geleneksel Osmanlı semtlerinden farklı olarak heterojen, gelir düzeyi bağlamında homojen bir mekandır.* Köşkün dekorasyonunun “aşırı” Avrupalılığtı ise dönemin yaşayışında geleneksel ve Batılı/modern olanın çoğu kez içiçe yaşadığı düşünüldüğünde inandırıcı gözükmemektedir. Yazarın, Batılılaşmayı/modernleşmeyi destekleyen ve onu içselleştirmek isteyen tavrı -nitekim Fatih’in İstanbul’a girişini gösteren tablo ile Napolyon’un tablosunun yanyana asılı durması bunun bir örneğidir-, betimlediği mekanı gerçekçi olmaktan uzaklaştırmıştır. Anlatılan köşk ve burada yaşayan Avrupa kültürünü benimsemiş aile, yazarın da romanını yazmadan önce görev sebebiyle Avrupa’da bulunmuş olması göz önünde bulundurulduğunda, toplumda görmek

* 19. yüzyılda Kadıköy’de oluşmaya başlayan yeni semtler hakkında, Uğur Tanyeli’nin, “Özgürleşme Mekânı Olarak Kadıköy: İstanbul’un “Öteki”si” isimli makalesi, daha detaylı bilgi vermektedir (Tanyeli, 2002, s.78-80).

istediği, diğer taraftan da eserinde savunduğu bireysel özgürlük, insan hakları gibi Batı kaynaklı düşünceleri destekleyen unsurlar olmuşlardır.

Araba Sevdası da, diğer Tanzimat romanları gibi İstanbul'da geçmektedir. Bihruz'un kışları Süleymaniye'deki konakta, yazları Küçük Çamlıca'daki köşkte geçirmesi, Kadıköy'ü kendince ikinci sınıf burjuva semti sayması, giyim kuşama düşkün bir mirasyedi olarak Beyoğlu'ndan giyinmesi, söz konusu mekanların onun kimliği hakkında okuyucuya fikir vermek amacına hizmet etmek içindir, yoksa Çamlıca Parkı'na ait tasvir dışında semtlerin, fiziksel bir çevre olarak romanda anlatılması söz konusu değildir. Süleymaniye dönemin seçkin bir geleneksel semtidir. Küçük Çamlıca ise yeni oluşan ve geleneksel semte göre daha özgürlükçü bir yazlık semt olarak karakterize olur. Dolayısıyla, Süleymaniye ve oradaki mekan romanda betimlenmez bile. Ancak, yazar, geleneksel ve Batılı/modern arasında kalmış kültürel bir kargaşanın içinde gördüğü toplumun eleştirisini yaptığı romanda Bihruz Bey'in Küçük Çamlıca'daki köşkünü, **Sergüzeşt**'tekinden daha gerçekçi olarak Batılı ve gelenekselin birarada yaşandığı bir ev olarak anlatmıştır:

“Gömleğin, yeleğin, pantolonun, ceketin, potinin birini giyip birini çıkararak giyinip süslenmesini nihayet tamamlayabildi... Selâmlığa çıktı. Doğruca kabine dö travay'ına (cabinet de travail = çalışma odası) girdi. Yazı masasının çekmesinden mektubu çıkardı, ceketinin iç cebine güzelce yerleştirdi. Oradan salona geçti. (...)” (Ekrem, 1963, s.99-100).

“(...) Bu defa da öyle can sıkıcı sorulara cevap bulup vermek sıkıntısına düşmemek ve bilhassa üzüntüsünü de dadı kalfaya belli etmemek için, ister istemez sal a manje'ye gitmek zorunda kaldı. Sofraya oturdu. Fakat boğazından lokma geçmesi ne mümkün?.. (...) Tekrar salona döndü. Bir aşağı bir yukarı gezine gezine yine düşünmeye, için için ah edip gözlerinden damlalar dökülmeye başladı. Saat üçe gelince hareme geçti. Yatak odasına gitti. Her zamanki gibi, dadı kalfanın yardımıyla soyundu. Hemen yatağına yıkılıverdi...” (Ekrem, 1963, s.170).

Romanın kahramanı Bihruz Bey'in ne Osmanlı ne de Fransız olan parçalanmış kimliği gibi yaşadığı köşk de parçalanmışlığın bir aracı olarak tanımlanmıştır. Yazar, modernleşmenin beraberinde getirdiği sonuçlara dikkat çekmek isterken, romanın neredeyse tamamında yaptığı gibi köşkü de bir taraftan salomu, yemek odası, çalışma odası olan, ev hizmetinde Mişel adında bir uşağın çalıştığı “modern”, diğer taraftan da harem-selamlık bölümleri olan Bihruz Bey'in “soyunmasına” yardım eden bir dadı kalfanın yaşadığı “geleneksel” bir ev şeklinde karşıtlıklarla betimlemiştir. Arada kalmışlığın eleştirisini yaparken, modernleşmenin görünürlük kazandığı başlıca alanlardan biri olan konut da amaca hizmet etmiştir. Mekan adlarının Fransızca olarak geçmesi de ikiliği vurgulayan diğer bir detaydır.

Erken Cumhuriyet Dönemin’de yazılan romanlara kadar yazılan eserlerde, belirgin olan yazarların dış mekandan daha çok iç mekanların görüntüleriyle ilgilenmiş olmalarıdır (*Araba Sevdası* için bu durum pek geçerli değildir, çünkü, Çamlıca Parkı’nın romanın kurgusundaki önemi dikkati daha çok park ve Bihruz Bey’in gezdiği semtlere çekmektedir.) Örneğin semt isimleri sadece birer kelime olarak anlatımın içinde yer alır, bu isimlerin herkesin zihnindeki psikososyal deneyimler sonucu kalıplaşmış anlamları ile çağrışımlar yapması beklenirken; özellikle konut iç mekanlarında duvarlarda asılı tabloların ne konuda resimler içerdiklerine kadar detaya inilmiştir: “Bu anlatılarda ve benzerlerinde sürekli olarak karşılaşılan şey, ev içi mekânâ ilişkin bir bilincin ve/veya ters-bilincin geliştirilmeye çalışılmasıdır. Yazarlar Batı romanlarında pek görülmeyen bir tavırla okurlarına gündelik yaşam senaryoları ve “set”leri konusunda aktif tutum takınmalarını önerirler. Yeni mikrokozmoz nasıl olmalı ve nasıl olmamalıdır. Aynı romanlarda kişilikler olumlu ve olumsuz olarak gruplandığı gibi, ev içi mekânları da olumlu olumsuz kutuplarda sunulur.” (Tanyeli, 1996, s.293-294).

Her iki romanda ve daha sonra gelenlerde de dikkat çeken unsur piyano, çalışma masası (diğer bir adıyla yazıhane) gibi iç mekânlardaki Batı’lı araç ve mobilyaların “simge” haline gelişidir. Bu romanlarda, bütün zengin ve iyi yetişmiş genç kızlar muhakkak piyano çalarlar. Erkekler evlerinde yazı masalarında çalışırlar. Uğur Tanyeli bu durumu, “Batılı artifaktların fetişleşmesi süreci”^{*} olarak tanımlamaktadır.

Edebiyatta Tanzimat Dönemi’nin sonrasında yazın hayatına 1896-1901 yıllarında kısa bir süre için egemen olan Servet-i Fünun Dönemi ise, II. Abdülhamit yönetimi zamanında yaşanmıştır. II. Abdülhamit’in izlediği muhafazakar yönetim tarzının eleştiri yollarını tıkaması, 1890’lı yıllardan itibaren edebiyatın, baskılanan görüşlerin ve mevcut sorunların dile getirilmesinde önem kazanması sonucunu doğurmuştur. Servet-i Fünun Dergisi çevresinde toplanan yazar ve şairler Ahmet Mithat Efendi ve benzerlerinin savunduğu “halkçılık” olarak anılabilecek görüşe karşı olarak, amacı eğiticilik olmayan, entellektüalist bir tavır almışlardır. İdeallerindeki toplumu, bireyin özgürce yaşayabildiği, Avrupa’da Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan, devlet müdahalesinin engellemediği liberal ekonominin hüküm sürdüğü bir toplum olarak tanımlamışlardır. Topluluğun önde gelenleri, Tefik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, aldıkları eğitim ve geldikleri çevreler bağlamında Aydınlanma Felsefesi üzerine kurulmuş liberal dünya görüşleri olan, bu bakış açısı ile ortamın izin verdiği ölçüde mutlakiyetçi rejimi eleştiren eserler veren kimseler olmuşlardır (Kansu, 2002, s.283-287). Grubun önde gelen

* Bu tanımlama ve daha ayrıntılı bilgi Uğur Tanyeli’nin, “Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu” adlı makalesinde bulunmaktadır (Tanyeli, 1996, s.287).

yazarlarından Uşaklıgil, yaşadıkları dönemi “Dokunulmayacak mevzuların ve kalemin ucuna geldikçe atılacak kelimelerin, hele ne neviden olursa olsun oraya, idareye, olup bitenlere işaret denebilecek sözlerin sayısı arta arta öyle bir yekûn çıkmıştı ki matbuatın sahası artık içinde dolaşılamayacak kadar daralmış, kullanılabilir kelimelerin küçük lügati iptidâî bir kavmin dili kadar küçülmüştü. Siz, yazı yazarlar, bu çekinilecek bahisleri, sözleri bilmeliydiniz, tarihten, dinden, siyasetten söz edemezsiniz; ilk önce “hürriyet”, “vatan”, “millet”, “zulüm”, “adalet” gibi elli yüz kelime ile başlayan yasak kelimelerin gün geçtikçe sayısını kabartan yeni kötü eşlerini öğrenmeli ve bunları her zaman hatırd tutarak kalemin ucuna geldikçe murdar bir böcek gibi atmalıydınız.” şeklinde yorumlamıştır (Kansu, 2002, s.287). Servet-i Fünun yazarları, Tanzimat ve kendilerinden sonra gelecek Erken Cumhuriyet romancılarından farklı olarak kahramanlarının bunalımlarına geleneksel olanla modern olanın arasında kalmışlık, bunun neden olduğu mutsuzluk ve yıkımdan çok, modern ve özgür bir yaşantıyı istedikleri gibi yaşayamamanın neden olduğunu anlatmak istemişlerdir. Romanlardaki kahramanlar, modern bir hayat ve dünya görüşünü gösteriş ya da züppelik olarak değil bilinçli biçimde benimseyen kişiler olmuşlardır (Kansu, 2002, s.289). Daha doğrusu, onların romanını yazdığı kişiler, zaten roman kişiliği olabilecek kadar modernleşmiş toplumsal grupların bireyleridir.

Servet-i Fünun edebiyatçıları, Türk Edebiyatı tarihinde Batılı anlamda ekol karakteri gösteren ilk grup olmuşlar, aldıkları radikal tavırla yeni ve modern bir edebiyatın temellerini atmışlardır. Roman ve hikaye yazımında Fransız realistleri ve natüralistleri, şiirde parnasyen ve simbolistleri izlemişlerdir (Ercilasun, 1997, s.287-316). Sanatın toplumsal ve ahlaki çıkarımlar için bir araç olarak kullanılmasına karşı olmuşlar, Fransa’da Parnasyen şair Théophile Gautier’in öncülüğünü yaptığı, sanatın toplumsal amacı yerine maddi güzelliği ile biçimsel mükemmelliği amaç edinmesini öngören “sanat için sanat” fikrini benimsemişlerdir. Bu tutumları ile eserlerinde toplumsal seferberliğe girişmedikleri, edebiyatı siyasi angajman aracı yerine koymadıkları için eleştirilmişlerdir (Yetkin, 1967, s.65-66). Ancak, Servet-i Fünun yazarlarının belki de en önemli başarıları, en azından mekan kavrayışı bakımından, bu siyasal angajman yoksunlukları olmuştur.

Pek çok edebiyat araştırmacısı tarafından gerçek ilk Türk romancısı sayılan Halit Ziya Uşaklıgil’in, eseri **Mai ve Siyah**’ta Ahmed Cemil’in hayatı, ruhundaki gerilimlerle, çıkmazlarla anlatılırken çevreden soyutlanmamış, dış dünya ile birlikte verilmiştir. Romancının sosyal bir mesele yerine bireye yönelmesi ve onu çevresiyle birlikte anlatımı **Mai ve Siyah**’ı gerçek romana yaklaştırmış; mekanlar ve semtler de isimleri ile anılıp, okuyucunun zihninde çağrışımlar yapmasını beklemenin ötesinde kahramanla diyalektik bir

ilişki kuracak şekilde hikayeye dahil edilmişlerdir. Ahmed Cemil'in ruh haline göre çevresine "bakış açısı" da değişmektedir. Ailesini geçindirmek amacı ile tercüme yapmaya karar veren Ahmed Cemil odasında ilk tercümesine başlayıp, çıkardığı işi beğenmeyince umutsuzluğa kapılır. Çocukluğunu düşündüğünde kendini mutlu eden evi bir anda gözünde kıymetini yitirir:

"Odasının penceresini açmak, hava almak istedi. Evlerinin bahçesine -mini mini bir bahçe ki İkbâl kendisine göre onun bir bahçıvanı idi- nazır bir pencere... Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telâtumu, o toprak kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlaşmış bahçe...

Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmed Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak: burada, şu basma perdeli, tek pencereci dar odacıkta yazın şu bunaltıcı sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmed Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde lâtif bahçesi olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil." (Uşaklıgil, 1968, s.45).

Burada, Ahmed Cemil, başarılı bir gazeteci, şair olma hayalleri kurarken, para kazanmak için istemediği bir işi yapmak zorunda kalmasından dolayı bir isyanla yaşadığı eve bakıp, geçim derdi olmayan Hüseyin Nazmi'nin köşkü gibi bir eve sahip olmuş olmayı dilemektedir. Ahmed Cemil, kardeşi İkbâl'e görücü geldiği günün gecesinde ise onun evlenecek olması ve ailelerine yeni bir kişinin katılacak olmasından dolayı duyduğu hüznle aynı evi daha başka bir gözle görmektedir:

"Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hassa 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 yâdigar olarak kalmış biri kûfi, biri tâlik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iştirilmiş perdeler, o kadar... Burada ne kadife perdeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis evani vardı; hiç bir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedeleyeceği kadar kavi bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehassıl, lâtif, ruhu ısındırır bir hararet vardı." (Uşaklıgil, 1968, s.109).

Ahmed Cemil'in araba ile Yenibahçe'ye Raci'yi hastaneye ziyarete giderken yolda gördükleri ve geçmişleriyle ilgili hatırladıkları da canlı, gerçekçi bir fiziksel çevredir:

“(...) Pencereden sokağa bakmayı tercih etti; Çemberlitaş’tan, Beyazıt’tan geçtiler, Aksaray yokuşunun başına gelince Ahmed Cemil’de çoktandır görülmemiş yerlerin tekrar temasından hâsıl olan bu tahattür lezzeti uyandı. Şimdi hemen on beş sene oluyordu ki Aksaray’ı görmemişti. Hele daha ötesini hiç bilmezdi. Yenibahçe’nin namını işittikçe burasını İstanbul’un hemen haricinde, sahraların yeşilliklerine sığınmış bir sayfiye gibi tevehhüm ederdi. On beş sene evvel? Kendi kendisine o zamana ricat ediyordu. O vakitler Aksaray caddesi henüz Şehzadebaşı’yle Direklerarası’na mağlup olmamıştı. Şimdi Vezneciler’i dolduran ramazan eğlencelerden bir kısmı o zaman bu sokakta halkı han içlerine toplardı. Zavallı babası!.. Zihninde müphem hâtıra levhaları uyanıyor kendisini bir ramazan gecesi babasının yanında tiyatroya gitmek için bu sokağı inerken görüyordu. O zaman ne kadar mesut idi! (...)” (Uşaklıgil, 1968, s.209).

Görüldüğü üzere, Uşaklıgil’in yaptığı tasvirler, romanın olay örgüsünden kopuk ve soyut anlatımlar değildir. Kahramanı ve yaşadığı mekanlar arasında bir bağ oluşturmuş ve bunu onun sesinden anlatmıştır (Kerman, 1995, s.136-143). Romanın toplumsal bir zemin üzerinde, mesaj verme kaygısı güderek değil, sanatsal gerekçelerle bir eser ortaya koyma arzusu ile yola çıkıp, gerçekçi bir yaklaşımla bir adamın olağan ve olabilecek yaşantısını ortaya koyması onu Avrupa romanlarına yaklaştırmıştır.

Servet-i Fünun döneminin kapanmasından sonraki yıllarda siyasi ve politik alanda egemen olan milliyetçilik ideolojisinin etkileri Türk Edebiyatı’na da yansımıştır. Bunun sonucunda da 1911 yılında “Genç Kalemler” dergisinde “Yeni Lisan” söylemi ile konuşma dilinin yazı dili haline gelmesi yani Türkçeleşmesi düşüncesi ile yola çıkan yazarlar, Milli Edebiyat dönemini başlatmışlardır. Milli Edebiyatçılar mekan kavrayışı bağlamında Servet-i Fünuncular’dan daha çok Tanzimat romancılarına yakındırlar. Grubun yazarlarından olan Halide Edib’in erken tarihli eserlerinden ve henüz milliyetçi görüşün izlerinin olmadığı **Handan**, kadın dünyasına bakan bir romandır. Roman siyasi ideoloji angajmanı içermese de, Türk modernleşmesinin bir başka projesiyle, kadının özgürleştirilmesi ile bağlantılıdır. Özellikle II. Meşrutiyet’in ilanından sonra, yüksek öğrenim, meslek edinme, memuriyetlerde görev alma konularında kadınlara imkan sağlanması, yaygın dünyasında kadınlara yönelik çıkan gazete ve dergilerin sayısındaki artış (Bu dönemde çıkan yirmi iki periyodik yayımdan, dördünü kadınlar çıkarırken, erkeklerin çıkardıkları yayınların dördünde de kadınlar müdür ya da başyazar olarak çalışmışlardır.), devlet tarafından da desteklenen, yardım toplamak, kadının eğitilmesi gibi konularda faaliyet gösteren kadın cemiyetlerinin kurulması, Osmanlı kadınının bütün ülke genelinde olmasa da büyük şehirlerde yaşayanlar için birey olarak yaşamda erkeğin yanında yer almasına olanak vermiştir. Halide Edib de kız okullarının açılması için çalışmalarda

bulunmuş, kendi kurduğu “Teâlî-i Nisvân Cemiyeti”nde kadınların sosyal durumlarının iyileştirilmesi için çalışmış, Meşrutiyet döneminin en ateşli kadın hakları savunucularından biri olmuştur (Kurnaz, 1991, s.47-104). 1901 yılında on yedi yaşındayken evlendiği ve iki çocuğunun babası olan Salih Zeki'nin başka bir kadınla evlenmek istemesini kabul edemeyen Halide Edib, 1910 yılında boşanmasından sonra **Handan** romanını yazmıştır (Kudret, 1967, s.61). Yazar, romanında Osmanlı'nın seçkin kadın kitlesine seslenerek, Handan'ın kişiliğinde, erkeğin olduğu kadar, bir kadının da, evli de olsa bir başkasına aşık olabileceğini, eşini aldatabileceğini, kadının da kendi duygu ve düşünceleri ile toplumda özgürce var olabilmesi gerektiği düşüncesini savunmuştur. Ancak, dönemin Osmanlı toplumu içinde kadınların bu özgürlüklere sahip olamayışı ve geleneksel ahlaki normların egemenliği sebebiyle Halide Edib, Handan-Refik Cemal aşkını, İstanbul yerine Avrupa'da yeşertip, yaşatmayı tercih etmiş, hatta hikayenin sonunda yine de bu aşkın toplum kuralları sebebiyle hiçbir zaman mümkün olamayacağına karar verip, kahramanı Handan'ın ölmesini uygun görmüştür. Yazar, tedbirli tavrıyla kahramanlarına sonu ölümle de bitse, bu aşkı Avrupa'da yaşama “ruhsat”ı vermiş olmayı yeterli görmüş, bunalımlı aşkın yaşandığı şehirleri ve mekanları ise görmezden gelerek, Avrupa sınırları içinde ama Avrupa'nın neresinde olduğu romanın işlerliği için herhangi bir anlam ve önem ifade etmeyen, herhangi bir yerde geçen, mekandan bağımsız bir roman yazmıştır.

Kiralık Konak'ın yazarı Yakup Kadri ise, yazın hayatına II. Meşrutiyet sonrasında girmiş, önceleri “Sanat şahsî ve muhteremdir.” ilkesiyle Servet-i Fünun'culara yakın durmuş, bu grubun devamı olan Fecr-i Âti topluluğunun bir üyesi ve fikirlerinde ferdiyetçilik, estetizim hakim iken, Trablusgarp, Balkan Savaşları sırasında siyasi, toplumsal gelişmelerden ve Türk milliyetçiliğinden etkilenip, “Milli Edebiyat” akımına dahil olmuştur. 1917'den sonra yazdığı eserlerde salt bireycilik yerini, bireyi de dikkate alan bir toplumculuğa ve sosyal gerçekliğe bırakmıştır. 1919 yılında “İkdam” gazetesinde yazmaya başlamış; bundan sonra yazdığı romanlarda kahramanlarını bireyci, yozlaşmış, çıkarıcı kişilerden seçip, onların kendilerini milletin parçası olarak görmeye başladıkları çıkmazdan kurtulup, mutluluğa ulaşmalarını anlatmıştır. 1920 yılında İsmet İnönü tarafından Ankara'ya çağrılarak, Milli Mücadele Hareketi'ne katılmış, 1922 yılında Türk Ordusu'nun yanında İzmir'e girmiş, aynı yıl “Müdafa-i Hukuk Cemiyeti”nin bir şubesini kurmak için Mustafa Kemal tarafından İstanbul'a gönderilmiş, bu tarihten sonra da hayatı boyunca Kemalist ideolojinin en tanınmış isimlerinden biri olmuş, 1924 yılında vekil olarak Büyük Millet Meclisi'ne girmiştir. Yakup Kadri, Kemalist mitolojiyi kuranlardan biri olarak, İttihatçıları eleştirmiş, Kemalist devrimleri ve Cumhuriyet'i İttihat ve Terakki ya da Tanzimat'ın bir devamı değil, onlardan tamamen

ayrı Mustafa Kemal'in bir eseri olarak görmüştür. Yazar, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, inkılaplardan yana olan "yeni" taraftarı yazarların başvurduğu yöntemle, "eski"nin kötülüğüne sebep "İttihat ve Terakki Cemiyeti"nin gösterilmesi, cemiyetin ülkenin yönetimi üzerindeki etkisi sırasında toplumda yolsuzluğun, rüşvetin arttığı, büyük bir yozlaşmanın yaşandığı yönünde çizilen senaryo ve cemiyet üyeleri asker, bürokrat, aydınlar üzerinden yapılan Osmanlı eleştirisinin sonucu olarak Cumhuriyet ideolojisinin yüceltilmesi tavrının 1922 yılına ait erken bir örneğini **Kiralık Konak**'ta işlemiştir (Talay, 2002, s.430-437). II. Meşrutiyet zamanında geçen romanda İttihat ve Terakki dönemindeki "yozlaşmanın" eleştirisi yapılmaktadır:

"İstanbulda iki devir oldu; Biri İstanbulin; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiç bir zaman bu İstanbulin devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriyenin en büyük eseri İstanbullinli İstanbul Efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşin Avrupanın arasında gayet hususî yeni bir millet gibi göründü. (...)

(...)

Sonra redingot devri geldi ve redingot içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu İkinci Abdülhamit Han devri ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslûbu kaldı; her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecit devrinin o ağır, zarif ve için için gelenekçi Osmanlılığından eser kalmadı. Naim Efendi, aşağı yukarı bu redingotlu nesle mensup olmakla beraber vücudu henüz körpe iken İstanbulin içinde yetişip gelişmiş kimselerdendi." (Karaosmanoğlu, 1966, s.6-7).

Yakup Kadri, romanın genelinde Naim Efendi'yi ezilen ve kurban olarak betimlese de aslında onu da bu yozlaşmanın, redingot devrinin, Tanzimat sonrasının sorumlusu bir Osmanlı bürokratu olarak görmektedir. (Moran, 1991, s.150-151). Bu yargılamayı romanın sonuna doğru, eski konakta tek başına kalan Naim Efendi'ye bakarak Hakkı Celis yapacaktır:

"Naim Efendinin son senelerdeki bu fecaatini herkesten ziyade gören, hisseden Hakkı Celis idi. Hayatta şöyle dursun, bütün okuduğu romanlarda bile bu kadar trajik bir ihtiyar simasına tesadüf etmemişti; bu adam, ona, gittikçe bir şeye alâmet veya bir şeyin timsali gibi görünmektedir. Eski müverrihler milletlerin hayatında zuhur edecek büyük hadiselerin gökte ve yerde bir takım alâmetlerle belirmediğini söylerler. Eğer bu doğru ise, Naim Efendi de yeni

başlıyan devrin eşiğindeki korkunç hayaletlerden biridir. Hiç şüphesiz, arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk ürpertisi Naim Efendi'dir. Bundan başka, Hakkı Celise göre Seniha'nın büyük babası aynı zamanda, hem bir ceza, hem de bir cezalı idi. Bir ceza idi, arkasında bıraktığı alâme karşı; bir cezalı idi, kendisini karşılayan bedbaht ve âvare zürriyet önünde... Bugün Naim Efendi'nin damarlarında işliyen zehir, dün, kendinin ve kendi gibilerin elleriyle kendi bahçelerine ekilmiş zakkumun tohumundan ve özündendi. İstanbul'da parmakla sayılmaya başlayan o Osmanlı konaklarından birini, Naim Efendinin konağını, böyle hafif bir ökçe darbesiyle tâ temellerinden yıkıveren mahlûk, hiç şüphesiz herkesten ziyade Naim Efendinin eseri idi.” (Karaosmanoğlu, 1966, s.135-136).

Romanda, II. Meşrutiyet'le topluma yerleştiği iddia edilen “ahlaki çöküntü” ve “yozlaşmanın”, devlet kademesinden yaşayışa, mimariden, edebiyata, dekorasyondan ev hayatına kadar her alandaki eleştirisi yapılmış, hikayenin merkezindeki konak ise simgesel olarak var olup, fiziksel gerçekliği yadsınmıştır. Batılı olan ya da görünen mekanlar her ne kadar “yoz” olanların mekanları olarak romana dahil olsalar da, anlatımlarında açık bir olumsuzlanma görülmemektedir:

“Şişli'nin yeni usul, elektrikli, banyolu apartmanları Servet Beyi, gittikçe çekiyordu. Ara sıra boş vakitlerinde bunlardan bir kaçını görmeye gitmek onun için en müstesna zevklerden biri yerine geçti. Doğduğu günden beri aradığı havayı nihayet İstanbul'un bu mahallesinde ve bu yeni evlerde bulabilmişti. Vakıâ bu apartmanların merdivenlerinden çıkarken: «Ne yazık asansör yok!» diye hayıflanıyordu, fakat, üzerinde zarif beyaz bir plâka Türkçe ve Frenkçe numarası yazılmış, zil düğmesi parıl parıl parlayan kapılardan içeriye girip de burnu boyanmış parke kokusunu alır almaz âdeta içi açılıyor; ocağı çini taklidi Frenk tuğlalarıyla döşenmiş mutbaktarda dakikalarca kalıyor, sonra o odadan bu odaya fesi elinde hayran hayran dolaşıyordu. Kendi kendisine: «Burası «Salle e manger», burası «fumoir», burası salon, burası kütüphane, burası budvar, burası yatak odası; ikinci bir yatak odası!» diyor ve nihayet alafranga abteshane ile banyo odasının tokmağına elini uzatır uzatmaz içi derin ve âdeta ruhanî bir haz ile doluyordu. Sonra balkona çıkıp caddeye bakıyordu; cadde, genişliği, gürültüsü, telgraf, telefon, tramvay telleri, otomobilleri, ortasından geçen rayları, duvarlardaki manzarasını canlandırıyor.” (Karaosmanoğlu, 1966, s.115).

Bu örnekte, yazarın roman boyunca eleştirisini yaptığı, kötü sonuçlarını sergilediği Batılılaşma/modernleşmenin fiziksel çevredeki örneklerinden olan Şişli'deki apartmanları anlatış tarzına bakarak aslında kendinin de böyle mekanlarda, modern yaşamın olanaklarını kullanarak yaşamak istediğini hissetmek mümkündür. Romanın yazıldığı yıllarda artık salon,

yemek odası gibi kavramlar **Araba Sevdası**'ndaki gibi yaşamın içine yeni katılan kavramlar olmak çıkmış, belli bir yaşam standardının üzerinde yaşayan Türk insanının yaşantısında yer etmeye başlamıştır. Yazarın modernitenin açmazlarını kendi dünyasında da yaşadığı anlaşılmaktadır; milli değerler korunmalıdır ama yeni ve modern olanın cazibesi de inkar edilecek gibi değildir. Yakup Kadri'nin eserinde politik kariyerinin henüz başlarında da olsa, siyasi bakış açısı, toplumcu tavrı onun gerçek roman mekansallığına ulaşmasına engel olmuş, fiziksel çevre ilk dönem romanlarındaki anlayışla sadece isimleriyle anılmakla yetinilmiştir.

1922 yılına ait diğer "Milli Edebiyat" örneği olan **Çalıkuşu** ise o güne dek İstanbul sınırlarına çıkmayan roman hayatının bu kuralını yıkan ilk örneği olmasa da en popüler olanı olmuştur. **Çalıkuşu** ile birlikte romanlarda Batılı yaşam, onun dışardaki ve iç mekandaki görünürlüğünden çok, "memleketin hali", şehirleri, kasaba ve köyleri ile sorgulanmaya başlanmıştır. Yazar, Bursa, Çanakkale gibi Anadolu'nun diğer bölgelerine göre çok daha gelişmiş, iyi durumda bulunan yerlerini bile sıkça başvurulan bir yöntemle, imkansızlıklar ve yoksulluklar içinde göstererek, Anadolu'nun kötü, perişan manzarası içine dahil edip, kurtarılmayı bekleyen bir yer olarak görülmesini ve öyle kabul edilmesini istemiştir. Romanda Feride'nin gezdiği yerler içinde Karşıyaka'nın aykırı bir örnek olması ise bir anlamda geri kalanların kötülüğünü pekiştirmede yardımcı olmasından kaynaklanmaktadır. Buna karşılık Güntekin, Milli Mücadele yıllarında geçen eserinde Türk insanının hayatında travmatik etkileri olduğu kabul edilen bir dönemi ve savaşı neredeyse yok saymış, roman içinde Feride'nin "Bir zamandan beri etrafımda bir muharebe sözü dolaşıyordu. Hayatımı mektebe vakfettiğim için kulak bile vermiyordum. Bugün kasaba birbirine girdi. Muharebe başlamış." (Güntekin, 2001, s.338) sözleriyle başladığından ve on beş sayfa sonra da bittiğinden bahsetmenin ötesinde üzerinde durmamıştır. Amaç, aydında Anadolu'nun sefaleti ve geriliği karşısında bir sorumluluk bilinci yaratmak olunca diğer toplumsal ve mekansal gerçeklikler yine gündem dışı kalmışlardır.

Yazarın romanda, modern, ilk başlarda kişisel sebeplerle Anadolu'ya giden ama daha sonraları "ulvi" duygularla öğretmen hatta kimi zaman hemşirelik göreviyle çeşitli yerleri gezen bir genç kızın hikayesini aktarırken toplum yararına, toplum için eser yazma isteğiyle hareket etmiş olması anlatılan yerlerin gerçekliğini gölgelemiştir. Feride'nin kendi bakışı ile çevresini betimlediği zamanlar olay-mekan diyalektiğinin kurulmasına imkan vermişse de adı geçen yerlerin fiziksel çevre olarak romanda kendine özgül konumlarıyla görünürlükleri tam anlamıyla sağlanamamıştır.

Acımak'a bakıldığında da değişen şartlarla birlikte yazarın **Çalıkuşu**'ndakinden daha politize bir yaklaşımla ve toplumdaki "bozulma" söyleminin paralelinde bir konu işlediği

görülmektedir. Milli Mücadele yıllarında, ülkenin bozulan ekonomisi, bu durumdan yararlanarak ortaya çıkan vurguncu burjuvazi ve rüşvet alan devlet memurlarının eleştirisi romanlara konu olmuşken, 1920-1930 yılları arasında da toplumsal yaşamdaki değişime yönelik eleştiri paketinin içinde aynı temalar yer almış, hatta Cumhuriyet’le birlikte olumsuzlukların “yukarıdan aşağı”ya Anadolu’nun her tarafına yayıldığı vurgulanmıştır (Türkeş, 2002, s.446-447). **Acımak**’ta da dürüst bir aile babasının memur hayatında ve aile yaşantısında karşına çıkan “kötüler” yüzünden, yalan, aldatmaca, ahlaksızlıkla çevrelenen hayatının onu önce hapse, sonra sokaklara düşürmesi, nihayetinde ölümle sonlanan yaşamı fiziksel olarak anlatılmaya gerek duyulmadan, herhangi bir dört duvar arasında ama Anadolu’da, ama İstanbul’da yani ülkenin olabilecek herhangi bir yerinde anlatılmıştır. Toplumsal bir problem “var edilmesi” için her türlü olumsuzluk yaratılmış, Anadolu ve İstanbul da buna zemin oluşturmanın ötesinde bir anlam taşımayan kimliksiz mekanlar olmuşlardır.

Yakup Kadri’ye benzer şekilde Milli Mücadele yıllarında Atatürk’ün yanında yer alan Memduh Şevket Esendal da, kurulan ilk meclisin, ilk büyükelçisi olarak, Azerbaycan’da, sonraki yıllarda İran, Afganistan, Rusya’da görev yapmış, 1931-1933 yıllarında Elazığ, 1941 yılında da Bilecik milletvekili olarak Meclis’te bulunmuştur. 1941-1945 yılları arasında da CHP’si Genel Sekreterliği görevini sürdürmüş, **Ayaşlı ile Kiracıları** romanı ile 1946 yılında CHP roman ödülünü almıştır (Esendal, 2002, s.5-6). Yazar, Cumhuriyet ideolojisine hizmet eden bir bürokrat olarak, romanında geçmişten beri “var olduğu kabul edilen” ahlaki yozlaşmayı, Cumhuriyet döneminde de sorun olarak süregidişini, Cumhuriyet’in kalbi Ankara’da, Kemalist ideolojinin temel ilkelerinden olan “birleştirici, bütünleştirici, sınıflar-üstü” toplum modelinin küçük bir örneğini oluşturan kahramanları aynı çatı altında toplayarak işlemiştir. Hikayeyi anlatan baş kahraman romanın sonunda kendine “iyi aile kızı” bir eş bulup, Cumhuriyet’in simgeleştirdiği bir başka kavram olan “çekirdek aile”sini kurarak, kendini Ayaşlı ve kiracılarından kurtarsa da, konu, sınıfsız bir topluluğun içindeki kadın-erkek ve maddi çıkar ilişkileri üzerine kurulmuştur. Kemalist ideolojinin gerçekleştirmek istediği ama sosyolojik olarak da, o günün Türkiye’sinde de varlığı imkansız olan toplum modelini dikkat çekmek istediği “bozulma” kavramı için “aracı” gören Esendal, onların aralarındaki ilişkileri kolaylaştırmak için de böylesi bir apartmanı romana mekan yapmak zorunda kalmıştır. Yazarın kaygısı gerçek bir mekanda geçen, gerçek olayları anlatmak değil, adeta “minyatür bir kent” örneğini simgeleyen apartmandaki sakinlerin yaşantılarını sergilemektir. Gerçek olmayan bir mekan üzerinden, gerçekçilikten uzak bir yaşam düzeninin anlatılması romanı öldürmüştür. Bu gerçek dışılık yazarın adı geçen apartmanı fiziksel olarak

“bir koridorun iki yanına sıralanmış” odalardan başka ne olduğu, neye benzediğini anlatmasını gereksiz kılmıştır. Hikayenin geçtiği hükümet, devlet demek olan Ankara’nın adının aynı zamanda bir bürokrat olan yazarca ağza bile alınmayışı da dikkati çeken başka bir noktadır.

Erken Cumhuriyet dönemi yazarlarından önde gelenleri, Tanzimat dönemindeki öncülerini gibi bir problem tanımlayıp, kendilerine görev saptaması yaparak “toplum mühendisliğine” soyunmaları onları “gerçek” anlamda romanlar yazmaktan alıkoymuştur. Ahmet Oktay da kökenini Tanzimat’a götürdüğü ve Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürdüğünü söylediği “toplumdaki çöküntü” kavramını, “İkinci Meşrutiyet ve işgal dönemlerinde, en azından egemen sınıflar arasında içselleşen ve meşruiyet kazanan değerlerin; o zamana kadar belli bir iç tutarlılığa, cemaat içi dayanışmaya ve yardımlaşmaya sahip görünen toplumsal ilişkileri gevşettiği, daha sonra kapitalistleşme süreci içinde doruk noktasına ulaşacak olan bireyciliği kışkırttığı, kuşaklar arasındaki iletişimin sürekliliğini sağlayan geleneği çözüştürdüğü ve kültürel yozlaşmaya yol açtığı şeklindeki inanç ve kamu, Cumhuriyet dönemi yazınında hemen her zaman işlenmiş bir izlektir. Ulusal/bireysel kimliğin yabancılaşması biçiminde algılanan ve çözüm anlayışını zorunlu kılan bu olgu; bireşim arayışı ve somut duruma ilişkin eleştiri; hiç kuşkusuz romancıların kendilerinin sözcüsü kıldıkları kimi kişiler aracılığıyla dile getirildiği için, yazarların ideolojik/siyasal tutum alışlarının şeffaflaşmasını da sağlamıştır.” şeklinde açıklamaktadır (Oktay, 1995, s.267-268). Söz konusu yazarların “önde gelenler” arasında günümüze kadar önemlerini korumalarında, devletçe bürokrat ve milletvekilliği görevleriyle ödüllendirilmeleri, hitap ettikleri kesimin de kendileri gibi “bürokratik intelligentsia”dan kişiler olmalarının etkisi büyüktür. Kemalist ideolojilerin ve inkılapların topluma tanıtılıp, benimsetilmesinde, pratik hayatta uygulamaya konmasalar da öyleymiş gibi gösterilmesinde, romanlar propaganda aracı olarak işlev görmüşlerdir. Cumhuriyetin getirdiği yeniliklerin halk gibi yazarlarca da içselleştirilmeden, devletin sabırsız tutumuna kurban edilmesi ilk dönem romanlarını gerçek edebiyat ürünleri olmaktan uzaklaştırmıştır (Türkeş, 2002, s.428).

Erken Cumhuriyet döneminde yazılan **Kadıköy’ün Romanı**’nda, Safiye Erol bürokrat-yazarların aksine, çağının siyasi ortamına ve ideolojilerine adeta sırt çevirmiş, Vartan Paşa’nın yaptığı gibi -hatta dönemin ideolojik yapılanmasına eksen olan hiçbir sosyal soruna teğet dahi geçmeden-, İstanbul’da yaşayan bir grup insanın burjuva yaşantısını anlatmak istemiştir. Eserde Cumhuriyet ve inkılaplara hiç değinilmemiştir ki bunu Erol’un, bilinçli bir tavrının sonucu olarak düşünmek mümkündür. Nitekim romanda Nesrin’in teyzesinin köşkünün bahçesinden bahsedilirken “(...) Ortadaki havuzun etrafında iki lüle vardı, pembe ve

sarı. Daha etrâfi mavi minelerle bilezik gibi kuşatılmış. Burası asrî bir bahçe değil, bilâkis alaturka bir bahçe.” şeklinde bir vurgu yapılması anlamlı gözükmemektedir; zira “asrî” kelimesi Cumhuriyet döneminin ve inkılapların parolası olmuş bir kelimedir (Erol, 2001, s.13). Yazarın Avrupa’da eğitim görmüş, Batı kültürünü tanıyan ancak ait olduğu “Şark ve İslam” kültürünü de hiçbir zaman yok saymayan bir kişi olması, onu güncel ideolojilerden uzak tutmasında etkili olmuş olmalıdır. Yazar, anlattığı mekanlardan ilk dönem romanlarındaki gibi okuyucunun bir değer yargısı çıkarmasını istememiş, Kadıköy’ün semtlerini, eğlence yerlerini fiziksel olarak tariflemese de anlatılanların o mekanlara özgü oluşu onları gerçek kılmaya yetmiştir. Bunun sonucunda da modern anlamda karakterleriyle, konusuyla ve mekansallığı ile gerçek bir roman ortaya çıkmıştır.

Günümüzde de eserleri okunan, romana yaklaşımı ile edebiyat dünyasında farklı bir yol izlemiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar, geçmişten de Cumhuriyet ideolojisinden de taraf olmadığı için romanı roman olarak ele almıştır. Birey eksenli kurgular yapması, anlattıklarını gerçekçi kılmış, mekan kavramı da “sözde” bir öge ve “araç” olmaktan çıkarak somut bir şekilde romanda yer almıştır. **Mahur Beste**’de bu oldukça açıktır. İstanbul semtleriyle, yaşantısıyla romanın iç örgüsü içinde gerekli olduğu yerlerde anlatılmıştır. **Huzur**’da zaman zaman gerçeklikten uzaklaşan mekansallıklar varsa da Nuran-Mümtaz aşkı ve İstanbul birbirinin içine sızmış durumdadır. Romanın kurgusu içinde İstanbul vazgeçilemez bir mekan olmuştur.

Politik manifestonun ve halkçılık/köycülük ideolojisinin örneği **Yılanların Öcü** ise, 1960 kuşağı öncesi köy edebiyatının örneklerindedir. “Köy”ün edebiyata girmesi ilk başlarda Anadolu ve Anadolu insanına dikkat çekmek, Cumhuriyet’in ilk yıllarında ise köyün oraya görev için giden “aydın”larca ıslah edilmesini, geçmişin kötü izlerinin tasfiye edilmesini sağlamak amacıyla olmuştur. Kemalist ideolojinin “halkçılık” ilkesi yolunda köylünün eğitilmesi için açılan ve 1940-1952 yılları arasında faaliyet gösteren “Köy Enstitüleri”nden yetişen, köyde doğup, büyümüş öğretmen-yazarların ürünleri ise edebiyatta “köy romanı” denen bir türün örneklerini oluşturmuştur (Türkeş, 2002, s.445). Köy Enstitülü yazarların manifestosunu, köy ve köylünün sesini yazdıkları eserlerle kentli olanlara duyurmak, “ikinci sınıf insan muamelesi gören” köy insanını aydınlatarak, kendilerini sömürcülere karşı sınıf bilinci geliştirmelerini sağlamak olarak özetlemek mümkündür (Arayıcı, 1999, s.310). İlk başlarda, sol eğilimli bu yazarlar, halkçılık/köycülük söyleminde Kemalist ideolojiyi kendilerine yandaş olarak görmüşlerse de 1945’lerde ekonomik politikaların istenilen sonucu vermemesi, polis devletinin sol görüşe karşı oluşturduğu baskı ve 1950 yılında yönetime gelen Adalet Partisi hükümetinin enstitüleri kapatması, köyden ve yoksulluktan bahseden,

solcu diye nitelendirilenlerin, yaptırımlara uğraması onların devletle olan yollarını ayırmalarına sebep olmuştur (Türkeş, 2002, s.445-446).

Köy romanları, tamamıyla ideolojiye hizmet eden araç görevi gördüklerinden edebi anlamda gerçek romandan da uzaklaşmışlardır. Aydın olanlara, tartışma alanlarında söylenen sözlerin bir de roman kılığında söylenerek pekiştirilmesi söz konusu olmuştur. Bu tutum yazarlar tarafından da açıkça ifade edilmektedir. Baykurt'a göre: "(...) Edebiyat, tıpkı eğitim gibi, insanlarımızı hayata karşı devrimci tavır ve davranışlı yapmada çok önemli bir bilinçlendirme aracıdır. Eğitim ve edebiyat çalışmalarının amacı bu noktada birleşmekte ve bir uyum kazanmaktadır." (Bayrak, 2000, s.238). Yaklaşım böyle olunca romanı yazma nedeni olan köy, reel, harita üzerinde var olan "belli" bir köy olmaktan çıkmış, Anadolu'nun neresinde olursa olsun yoksul, bakımsız, topraklarının çoğu verimsiz, hükümetin köydeki temsilcisi olan muhtar ve toprak sahibi zenginler tarafından diledikleri gibi yönetilen, "herhangi" bir köy olup çıkmıştır.* Bu "tip" köy mekanları, köy kökenli yazarlarca, şehirli olan aydınlara kendilerini sorgulama amacı ile provakatif bir araç olarak kullanılmıştır. **Yılanların Öcü**'ndeki Karataş Köyü de adı ile, bulunduğu bölge ile kimliği varmış gibi gözükse de yazarın anlattığı ve onun görmek istediği şekliyle aslında yokluk içindeki herhangi bir köyden başka bir şey olamamıştır.

* Bu konuya somut bir örnek "5.5 Eleştiri Mekanları" bölümünde, "Yılanların Öcü" adlı romandan yapılan alıntıda bulunmaktadır.

7. TÜRKİYE'DE MİMARİ MEKAN KAVRAYIŞI ve ROMAN

Mimarlık ürünleri, kendilerini ortaya koyan insanların dünyaya bakış açılarının, düşünce ve ihtiyaçlarının fiziksel çevre içindeki temsilidir. Reel mekanlarda geçen romanlar da anlattıkları dönemlerin fiziksel çevrelerini metinsel araçlarla temsil ederler. Bu bağlamda mimarlık ve roman arasında, var olan fiziksel çevreyi temsil etme açısından ortaklıklar bulmak mümkündür.

Tanzimat romanında dile getirilen fiziksel çevre kavrayışı ile 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığı ortak kaygılar doğrultusunda biçimlendirildikleri için, paralelliklere sahiptir. Bu dönemde Osmanlı elit ve aydınının ortak referansları Batılılaşma/modernleşmenin kapsamı içinde uygarlığın görünür sembolleri, Avrupa şehirlerinin fiziksel çevresi, mimarisi, kamu kurumlarının örgütlenişi ile yaşam tarzı olmuştur. Edebiyat dünyasına katılan yeni türler gibi mimarlık alanında da Avrupa ve dünyada hakim olan yeni üsluplar, yeni bina tipolojileri ve iç mekanda mobilya Osmanlı insanının yaşantısına girmiştir. Tanzimat'la birlikte değişimin merkezi şüphesiz İstanbul olmuş; şehrin anıtsal camilerle çizilmiş silüetine, yine anıtsal ölçekte ancak bu kez saray, kışla, kamu binası, gibi “dünyevi” yapılar girmeye başlamıştır. Geleneksel hayatın kabuğunun kırılmaya başlamasıyla camilerin kültür yapısındaki baskın rolü gerilediği gibi fiziksel görüntüleri de değişmiş, anıtsal ölçekte yapılmak yerine tek kubbeli plan tipolojilerine geri dönmüştür. Mimarlık, Batılılaşma/modernleşme hareketleri içinde İstanbul'un Avrupa şehirlerine benzetilmesi yolunda yardımına başvurulmuş birincil alan olmuştur.

19. yüzyılda, Osmanlı insanı artık şekil değiştiren eğlence kültürü, iktisadi yaşantı gibi modern yaşantının unsurları sayesinde geleneksel mekanların dışında sokağa çıkmaya, sosyal paylaşımlarda bulunabileceği yerlere gitmeye başlamış, dolayısıyla yaşadığı şehri de geçirdiği değişimlerle birlikte farklılaşan bölgeleriyle, yeni yaşam biçimi ile geçmiştekinden daha farklı görmeye başlamıştır (Işın, 1985, s.549-551; Batur, 1986, s.1049-1061). Geleneksel dünyanın tanımladığı durağan, yaşamsal ihtiyaç gidermenin ötesinde bireysellik içermeyen mekan kavramı, modern dünyaya açılmaya başlayan insanı rahatsız eder hale gelmiştir. Bu rahatsızlık öncelikle ev içi mekanlarda kendini göstermiştir. Çok amaçlı kullanılan, tek tip yerleşim düzenine sahip “oda” mekanları yerine fonksiyonlarına göre ayrılan, hareketli mobilyalarla döşenmiş odalar Osmanlı ev yaşantısına girmeye başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan adab-ı muâşeret kitaplarında, dergilerde ve şüphesiz, romanlarda sıkça dile getirilen ve hatta hazır şablonlarla görselleştirilen iç mekan betimlemeleri, mekan kavramında “geleneksel” olanın yerine “modern”i koyma, hatta onu yüceltme konusundaki istek ve talebin göstergeleri olmuştur. Mekanın anlamındaki değişim o dönem insanının

zihninde önemli bir yere sahip olmuş olmalıdır ki, romanlarda anlatılanlar, çoğu zaman reel olmayan, abartılı ve düşsel bir boyut kazanmıştır. Söz konusu olan mekan artık geleneksel olmaktan çıkmıştır, ancak modern de değildir. Roman kahramanlarında olduğu gibi onların varlığını meşrulaştırmak adına konu edilen mekanlar da eski-yeni karşıtlığı içinde “tip” şekillerde algılamış, özgül fiziksel ve mekansal gerçekliği ile görülememiştir. Mekan tanımlamasındaki açmaza rağmen ilginç olan Osmanlı aydınlarının bu noktada böyle bir çaba içine girmiş olmalarıdır.

Tanzimat döneminde mekanı, fiziksel gerçekliği ile görmek ve görememek kutupları arasında kalan Osmanlı toplumunda, 20. yüzyıla gelindiğinde, çarpıcı bir örnek ortaya çıkmıştır. Servet-i Fünun topluluğunun önde gelen şairi Tevfik Fikret, dünyaya bakıştaki ve edebiyattaki farklı duruşunun kişisel yaşamdaki göstergesini “Aşiyân” adını verdiği evi ile somutlaştırmıştır. Şair, Servet-i Fünun dergisi kapatıldıktan sonra Aksaray’daki evini satmış, Robert Kolej’in yanındaki arsayı alarak, tasarımını ve çizimlerini kendi yaptığı, inşaatında kendisinin de çalıştığı evi inşa ettirmiştir (Teber, 2002, s.143). 1906 yılından, 1915’te ölümüne kadar burada yaşamıştır. Özerkleşmiş bir “birey” olarak Fikret, tasarımından yapımına, dekorasyonundan peyzaj düzenlemesine kadar kendi eseri olan, kendine ait bir dünya yaratmıştır Aşiyân’da. O günün dünyasında, yaşadığı toplum içinde, belki de eşine rastlanmayan bir davranışla, alışlageldik planlama ve mimari üslubun dışında, kendi için, kendi hissettiği ve olmasını istediği şekli ile yapmıştır bu evi. Hayatta durduğu yer ve onu algılayışı gibi yaşadığı mekanı da çevresindekilerden farklı bir bireysellikte meydana getirmiştir. Onun mekanla kavgası Tanzimat insanınıninki gibi geçmişe ait, geleneksel olanla değil, modern insana özgü bir davranışla, içinde yaşadığı koşullarla olmuştur. Şair, kent içindeki yeni ve modern bir semt ya da popüler bir Boğaz köyü yerine Aşiyân’ı seçerek, bir anlamda, kendi bireyselliğine kaçmıştır. Topluma sırt çevirmemiş, toplumla olan kavgasını yine verdiği eserlerle sürdürmüştür. Aşiyân, bir bakıma onun bireyselliğinin fiziksel çevredeki mekansal izdüşümünü oluşturmuştur. Bu açıdan Servet-i Fünun hareketinin bireyi arayışı ile Tevfik Fikret’in mimari bireyciliği arasında sağlam bir ilişki vardır. Ancak, her iki bireysellik somutlaşması da, ait oldukları toplumun çok küçük bir kesiminin gerçeklerini yansıtmaktadır. Belki bu nedenle, sonraki dönemde uzun bir süre, gerek romanda, gerekse mimarlıkta bu bireyi ve onun gerçeklerini arayış pek söz konusu olamayacaktır.

Aşiyân yüzyıl başı İstanbul’unda sıradışı bir durum sergilerken, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra II. Abdülhamid’i tahttan indirip, muhaliflerini bastırarak, I. Dünya Savaşı’na kadar yönetime egemen olan İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin milliyetçi kanadının, 1913 yılında iktidarını sağlamlaştırmasından sonra, kökeni 19. yüzyılın ikinci yarısında “Genç Osmanlılar”

ile gündeme gelen Osmanlı milliyetçiliğinin izinde “milliyetçilik” resmi bir söylem olarak görünürlük kazanmaya başlamıştır. Bu milliyetçilik ilk başlarda Osmanlı saltanatı ve imparatorluk topraklarının tümü ile özdeşleşirken, sonrasında “Türk milliyetçiliği” olarak kesinleşmiştir. Yeni milliyetçi ideoloji, Genç Osmanlılar’inkinden farklı bir şekilde, millet olmayı, Osmanlı padişahının egemenliği temeli üzerinden değil, ortak kültür, tarih ve dil mirası üzerinden tanımlamıştır. I. Dünya Savaşı, sonrasında ülkenin işgali, Mustafa Kemal’in Milli Mücadeleyi başlatmak üzere Anadolu’ya geçişi ve Kurtuluş Savaşı, milli bir kimlik oluşturmak yolunda zemin sağlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu filen ortadan kalkar, yeni bir devlet kurulurken, Türk insanı için, kimliğin ilk göstergesi olarak din yerine milliyet geçmiştir (Bozdoğan, 2002, s.48-49).

Bu dönemden başlayarak, Cumhuriyet’in ilk birkaç on yılı boyunca, siyasi ve toplumsal yaşantı hep milliyetçilik üzerinden şekillendirilmiştir. Tanzimat dönemindekine benzer biçimde mimarlık ve edebiyat da ideolojinin görünür hale getirilmesi ve benimsetilmesi için araç olmuşlardır. Türk milliyetçiliğinin tanımlanmasında öncü olan Ziya Gökalp’in, toplumsal hayatın temeli saydığı “kültür/hars” ve “medeniyet”^{*} kavramları arasında, mimarlık, Türk milli kültürünün –ki bu kültürün kaynağı Türk “halk” kültürüdür– bileşenlerinden biri olarak görülmüştür. Aynı dönemde, ülkede hakim olan “Ulusal Mimarlık” akımı, Gökalp’in milli olduğunu söylediği “kültür”ün bir parçası Klasik Osmanlı Mimarisi’nin unsurları ile beynelmilel olduğunu söylediği “medeniyet”in göstergesi, Avrupa tasarım ilke ve inşaat tekniklerinin buluşturulması bağlamında, meşru bir kimlik kazanmıştır (Bozdoğan, 2002, s.49). Mimarlığı medeniyet yerine milli kültürün içinde kabul etmek, referans ve model olarak kendine halk kültürünü almak anlamına gelmiştir. Oysa, modern dünyanın fiziksel çevresini biçimlendiren mimarlığa ilişkin sorunsalları geleneksel halk kültüründe bulmak mümkün değildir. Geleneksel halk kültürü, modern kentin aslında gelenekselin yıkımı sonucu beliren gerçeklerini kavramayı sağlayamamaktadır. Tanzimat dönemi aydınları, tutumları naif de olsa, yaşadıkları çevreyi, kenti yapılandırma konusunda, kendilerine Avrupa’yı model seçmişken, en azından modernleşmenin referansını başka bir kültür coğrafyasında üretilmiş “öteki” modernlik olarak verdiklerinden gerçekçi davranmışlardır. 20. yüzyılın başında milliyetçi aydınlar bu modeli reddetmişlerdir. Geleneksel kültür üzerinden tanımlanan “Ulusalçılık” da fiziksel çevreyi anlamak ve çözmek konusunda bir anlamda bir çıkmaz

^{*} Gökalp’e göre, “İnsan toplumlarının bütün fertlerini birbirine bağlayan, yani kişiler arasındaki uyumu sağlayan kurumlar «hars (kültür) kurumları»dır. Bu kurumların tamamı o cemiyetin “hars”ını (kültür) oluşturur. Bir cemiyetin üst tabakasını başka cemiyetlerin üst tabakalarına bağlayan kurumlar ise «medenî kurumlar»dır. Aynı türden olan bu gibi kurumların tamamı “medeniyet” (uygarlık) adını verdiğimiz bütünü oluşturur.” (Gökalp, 1995, s.11)

olmuş, mekanın fizikseliği ile görülmesini engellemiş, mekanı kavrayış üslupsal olarak kalmıştır.

Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi Edebiyatında da fiziksel çevreye bakış, mimarlıktakine benzer biçimde reel kavrayış yerine, “Ulusalcılık” ideolojisinin ortak göstergeleri çerçevesinden yapılmıştır. Bu dönemde, ülkeyi yönetenlerle, intelligentsianın bütünleşik oluşu, doğal olarak, ortaya konan ürünlerin de mevcut ideoloji ile örtüşen eserler olmasını kaçınılmaz kılmıştır. Çoğu bürokrat olan ya da devlet kurumlarında çalışan yazarların romanları da “milli” duygu ve düşüncelere hizmet edecek şekilde siyasi angajmanlarla yüklenmeye başlamıştır. Romancıların gayreti, “ulusallaşma” sürecine hizmet etmek yönünde olmuştur. Eserlerin mekanı Osmanlı’yı hatırlatan İstanbul olmaktan çıkmış, Anadolu’ya kaymıştır. Tanzimat romancılarından farklı biçimde Milli Edebiyat ve Erken Cumhuriyet Dönemi romancıları “ülkü”leri olan, siyasal planda ne yapmak istediklerini bilen kişiler olarak, bu yönde eserler vermişlerdir. “Toplum mühendisliği” yapmışlar, toplumu ülküleri doğrultusunda eğitebileceklerini düşünmüşlerdir. Bu misyonla baktıkları yer köyüyle, kasabasıyla, geri, yoksul, muhtaç ama vatansever duygularla ve Cumhuriyet’in getirdiği inkılaplarla kalkındırılacak olan bütün Türkiye toprakları olmuştur. Tüm bir ülkeyi, homojen bir bütün şeklinde görme eğilimi, romancıların da fiziksel çevreyi gerçekçi ve özerk yaklaşımlarla anlamaktan çok, onu düzeltmeye çalışılan bir yer olarak düşünmeleri sonucunu doğurmuştur.

Toplumun eğitime misyonununun bir başka bileşeninde de modern yaşamın Kemalist ideoloji tarafından da desteklenen, kadın ve erkeğin aynı ortamlarda sosyalleşmesi olgusunun zamanla toplumda “yozlaşma”lara neden olması vardır. Bir taraftan modernleşmeyi, geçmişle bağları koparmayı arzulayan aydınlar, diğer taraftan denetimlerinin dışında davranan insanları kınamışlar ve kontrol altına almaya çalışmışlardır. Modernitenin getirdiği denetimsizlik karşısında denetim mekanizmaları üretmişler, bu mekanizmalardan biri de romanlar olmuştur. Yazarlar, eserlerin de Tanzimat döneminin yanlış Batılılaşmış tipleri gibi, “yoldan çıkan” kahramanları, dağılan aileleri konu edinirken, yine Tanzimat dönemindeki meslektaşları gibi romanın kendi doğasıyla da çelişen bir durum yaratmışlardır. İyi ve kötü yanları ile modernleşmiş, özgür “birey”i anlatması gereken romanlar yerine, birey gibi davranmasına izin vermeyip, kınadıkları, ideolojik yönelimleri nedeniyle “doğru” davranmaları amacıyla denetlemek istedikleri kişilerin romanlarını yazmışlardır. Böylesi bir çelişki de fiziksel çevreyi, verilmek istenen mesaj doğrultusunda tanımlamayı gerekli kılmış, hatta gerçekte var olmayan mekanlar bile yaratılmıştır.

Osmanlı'dan beri toplumda var olan merkez-taşra arasındaki kopukluk, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında da Kemalist ideolojinin uygulanmasında gericiliğe sebep gösterilen "din" faktörünün geri plana itilmesi ile daha da pekişmiştir. Merkezîyetçi yönetimin toplumsal alanda yaptığı düzenlemeler ve inkılaplar karşısında taşra, birliği tehdit edici ve düzeltilmesi gereken bir yer konumunda olmuştur (Kadioğlu, 1998, s.207-208). Taşranın, devletin "medenileştirme misyonu"nun bir parçası haline gelmesi ancak 1930'lardan sonra gerçekleşmiştir (Bozdoğan, 2002, s.114). Merkez-taşra kopukluğuna duyulan tepki ise, öngörülen program çerçevesinde, köylerin medenileştirilmesi ve köylünün eğitilmesi amacıyla kurulan "Köy Enstitüleri"nden yetişen köy kökenli yazarların romanlarında dışa vurulmuştur. Eserlerde "köy" mekanı, gerçekçi ve kendine özgü şartlarıyla diğer bir deyişle fiziksel ve toplumsal gerçekliği ile görülmek yerine aydınların dikkatini çekmek amacıyla, dolayısıyla siyasi angajman aracı olarak, "geriliği" üzerinden anlatılmıştır. Oysa 1930'lardan itibaren devletin sınai kalkınma projeleri kapsamında kurulan fabrika ve kuruluşlar (Sümerbank gibi), köyün kapalı ekonomik düzenden, pazar ekonomisine geçmesine olanak sağlamıştır (Bozdoğan, 2002, s.149-150). Bu değişim, doğal olarak köyü de köylüyü de etkilemiştir. Maddî gücü olan köylü, köy mekanı içinde, geçmişteki geleneksel kabullerin biçimlendirdiği uzlaşmacı, cemaatin diğer üyeleri ile aynı şekilde davranan "biri" olmaktan çıkıp, kendi istek ve arzularına göre kent insanı kadar olmasa da modernleşmiştir. Köy romancıları ise yazdıkları romanlarda, fiziksel çevreye de yansıyan bu dönüşümü ve konu ettikleri köylerin coğrafi şartları, tarım imkanları gibi özelliklerini yadsıyarak, halen yoksul, fakir, medenileşmesi gereken "standart" köyler anlatmaya devam etmişlerdir.

Tanzimat döneminden başlayarak, 1950'lere dek geçen süreçte Türk mimarlığı ve romancılığı, ülkede hakim olan siyasi atmosfer ve ideolojilerle paralel olarak üretim vermiştir. Servet-i Fünun döneminde intelligentsia ile yönetici grupların birbirinden özerk gruplar oluşturması ve hatta ters düşmesi, düşünce ve yazın dünyasının daha özerk, siyasal angajmanlardan kendini sıyrabilen, bireyselci bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Bu durum onların dünyaya, çevrelere bakışını farklı kılmış, eserlerine de yansımıştır. Tanzimat ve Cumhuriyet'in hemen öncesinde ve sonraki yıllarda ise yazan, tasarlayan ve yönetenlerin tek bir bütünleşik grup oluşları, onların kendilerini toplumu düzeltmek ve eğitmekle sorumlu görmelerine neden olmuş, fiziksel çevre de, onu yansıması beklenen roman da gerçekçi ve modern birey gözüyle değil, politik angajman aracı olarak, amaca hizmet etmek üzere şekillendirilmiştir.

8. SONUÇ

Romanlar yazdıkları dönemlerin yaşayış biçimlerine, olaylarına ve fiziksel çevrelerine olduğu kadar, onları yazan kişilerin dünyaya nasıl baktıkları, gördüklerini nasıl kavrayıp, ne şekilde anlamlandırdıkları konusunda da okuyucuya bilgi vermektedirler. Bu bilgi “üretimi” romancıların kişisel, mesleki ya da sosyal konumlarına, içinde yaşadıkları toplumun gelişmişlik düzeyine hatta yazdıkları eseri ne amaçla, kimler için yazdıklarına göre farklılıklar göstermektedir.

Tanzimat’a kadar içinde yaşanılan çevreye kendi olağanlığı ve mutlak varlığı ile sorgulamaksızın bakan ve kendini de onun içinde yaşamını sürdüren biri olarak gören Osmanlı insanında, bu geleneksel dünya görüşü Tanzimat’la birlikte yavaş yavaş değişime uğramıştır. Batı’dan ithal edilen unsurların öncelikle Osmanlı üst sınıflarının ve aydınlarının hayatlarına, sonrasında zamanla şehre, sokağa, konuta sızmaya başlaması, bunun İstanbul için bakılacak olursa kentin belli bölgelerinde gözle görülür değişikliklere sebep olması, insanların çevreye ve mekana bakışlarını sorgulamalarına, değişimin farkına varmaya başlamalarına neden olmuştur.

Tanzimat yazarları da geçmişte toplumsal ilişkilerin somutlaştığı “yer” olmanın ötesine geçemeyen mekan kavramının fiziksel bir varlığının bulunduğunu kavradıklarını romanlarında göstermeye başlamışlardır. Ancak bu farkındalığın tanımını önceleri fiziksel değil, toplumsal olarak yapmışlardır. Fiziksel çevre toplumsal çevreden ayrılarak tanımlanamamış; o çevrenin, sosyal deneyimler sonucu zihinde oluşan anlamı romana konu olmuştur. Beyoğlu, popüler mağazaların, eğlence hayatının ve özgürlüklerin bölgesi olarak “tip” bir anlam kazanmış, mimari açıdan şehrin neredeyse hiçbir semtinde olmadığı kadar Batılı üsluplarda inşa edilmiş yapıyı bir arada buldurmasına rağmen, fiziksel olarak aykırı olan tarafı yazarların neredeyse hiç dikkatini çekmemiştir. Beyoğlu’nun herkesin zihninde oluşan “alafranga yaşam” anlamının yanında “alafranga çevre” olarak görüntüsü çizilememiştir. Geleneksel düşüncenin bir uzantısı olarak kişinin henüz “birey” olarak kavranamaması ve sonucunda romanı oluşturan kahramanların da toplumda var olan belli grup ya da kavramların temsilcisi “tip”lerden oluşması, çevreye ve mekana bakışın da onların gözünden, onların varlığını meşru kılacak biçimde, Batılı-geleneksel problemi çerçevesinden yapılmasıyla sonuçlanmıştır.

Semtlerin, fiziksellikleri ile değil toplumsal anlamları ile romana aktarılma durumu iç mekan anlatımlarında da devam etmiştir. Eski, geleneksel tarzdaki evler neredeyse anlatılmaya hiç gerek duyulmamış, yeni ve Batılı/modern olanlar da heykeller, resimler, mobilyalar en ufak ayrıntılarına kadar tariflenirken, üç boyutu ile bir hacim olarak, rasyonel

bir bakışla mekanların, yapıların betimlenmeleri yapılamamıştır. Romanlardaki bu tutum kuşkusuz yazarların onları yazmadaki amaçları ile de ilintilidir. Bürokratik yapıya eklenilecek bir toplumsal angajmanla yola çıkarak yazılmaları, mekan ve çevrenin de “tip” anlatım şekillerinin dışında, gerçekçi ve fiziksel olarak anlatılmalarına gerek bırakmamıştır. Bunun dışına çıkan tek örnek **Akabi Hikayesi**'dir.

Tanzimat sonrasında gelen Servet-i Fünun döneminde ise yazarların bürokratik değil de bir romancının duyabileceğinden daha fazlası olmayan bir toplumsal angajmanla, modern romanın temeli olan “birey”in hayatını yazmaları onların mekan ve çevreye bakışlarını da değiştirmiştir. Örneğin, **Mai ve Siyah**'ta romanın kahramanı bir “özne” olarak dünyaya, yaşadığı şehre ve mekana bakabilmiştir. Geleneksel kavrayışta insan fiziksel çevrenin içine gömükken, özne olarak bireyin bu çevrenin dışına çıkarak etrafına bakışı, onu, fizikselliğinin farkına vararak görmesini sağlamıştır. Mekanın insan üzerindeki dönüştürücü etkisi, insanın da mekana karşı kendi iktidarını kullanarak onu değiştirebileceği görülmüş; insan-mekan diyalektiği doğmuştur. Ahmed Cemil'in değişen ruh haline göre kendi yaşadığı eve kimi zaman hoşnutsuzlukla kimi zaman ise mutluluk ve huzurla bakabilmesi bunun bir örneğidir. Toplumsal kavrayıştan sıyrılarak, bireyin, kendi hissettiği, kendi gördüğü şekliyle çevresine bakışı ve bunu kendine özgü bir biçimde anlatışı romana gerçek mekansallığı getirmiştir.

Milli Edebiyat döneminde ise mekan kavrayışı bağlamında bir geri adım atma söz konusu olmuştur. Bürokratik ve toplumsal kaygıların içiçe geçtiği bu dönemde mekana bakış adeta Tanzimat dönemindeki noktaya dönmüştür. Toplum mühendisliği eksenli bir toplumsallık çerçevesinden bakış, fizikselliğin görülmesini engellemiştir. Tek farklılık Batılı ve geleneksel şeklinde sınıflanan “tip mekan” kavramının geçen zaman sürecinde toplumda Batılılaşma/modernleşmenin benimsenmesi ile ortadan kalkmış olmasıdır. Onların yerini aydın ve yazarların yüzünü çevirdiği Anadolu almıştır. Ancak, romanların odak noktası olan Anadolu'nun hemen her eserde İstanbul'un karşıtı, yoksul, fakir, her bölgesi aynı karakterde, homojen bir toprak parçasıymış gibi anlatılması, mekana bakışın birey gözüyle, öznel bir bakış yerine yazarın toplumsal kimliğinin gözünden yapıldığını göstermiştir. Bu tutum daha ileriki dönemde “köy roman”larında en üst noktasına ulaşmıştır. Köy mekanı kendine özgü fizikselliği ile romana konu olmak yerine yazarca geleneksellik kalıntısı az gelişmişlik parametreleri ile tariflenen, unutulmuş, yokluk içindeki soyut bir köy üzerinden anlatılmıştır. Köy romanında farklı farklı köyler yerine, sadece steroptik bir tek “köy” var olmuştur.

İncelenen eserler içinde **Kadıköyü'nün Romanı**, **Mahur Beste** ve **Huzur**, modern mekan kavrayışına ulaşmaları ile diğer örneklerden ayrılmıştır. Bu eserlerin “birey”i anlatıyor olmaları onların mekan karşısında kendi iktidarlarını kullanarak, mekanla aralarına mesafe

koyarak ona bakmalarına ve sonucunda fizikselliği ile görebilmelerine imkan sağlamıştır. Bu son örneklerdeki mekansallık ise, toplumun artık, en azından bazı bireylerinin “gerçek” roman yazabildiği bir modernlik aşamasına geldiğini göstermektedir. Bu da Erken Cumhuriyet Dönemi’nin kapsamıyla birlikte, gerek romanın, gerekse de mimarlığın, mekan üretiminin artık modern bir özerklik geliştirmekte olduğunun kanıtıdır. Her ikisi de modern bir toplumda, artık toplumsal-siyasal-ekonomik yaşamın birer yansıması olmayacak, kendi özerk tarihlerini yaşayacaktır.



KAYNAKLAR

- Adıvar, H. E., (1963), Handan, A.H.Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul.
- Allen, W., (1976), The English Novel, Penguin Books, Great Britain.
- Arayıcı, A., (1999), Kemalist Dönem Türkiye'sinde Eğitim Politikaları ve Köy Enstitüleri, Ceylan Yayınları, İstanbul.
- Batur, A., (1986), "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul, 4: 1038-1067.
- Baykurt, F., (2000), Yılanların Öcü, Adam Yayınları, İstanbul.
- Bayrak, M., (2000), Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı, Öz-Ge Yayınları, Ankara.
- Belge, M., (1994), Edebiyat Üstüne Yazılar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bozdoğan, S., (2002), Modernizm ve Ulusun İnşası, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.
- Demir, A. Ö., (1995), Batı ve Osmanlı Toplumunda Aydınlanma Roman İlişkisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Dino, G., (1978), Türk Romanının Doğuşu, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Ekrem, R. M., (1963), Araba Sevdası, Kanaat Yayınları, İstanbul.
- Emil, B., (1989), Reşat Nuri Güntekin, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1046, Ankara.
- Enginün, İ., (2001), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Ercilasun, B., (1997), Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Erol, S., (2001), Kadıköy'ün Romanı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Esendal, M. Ş., (2002), Ayaşlı ile Kiracıları, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Forster, E. M., (1985), Roman Sanatı, (Çev. Ü. Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.
- Gökalp, Z., (1995), "Hars (Millî Kültür) ve Medeniyet", 11-18, Hars ve Medeniyet, Y. Toker (Der.), İnkılap Kitabevi Yayın, İstanbul.
- Güntekin, R. N., Çalığışu, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N., (1993), Acımak, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- İşin, E., (1985), "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat", Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2: 538-563.
- Kabaklı, A., (1985), Türk Edebiyatı C.2, Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, İstanbul.

Kadioğlu, A., (1998), "Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları", 75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru Bilanço '98, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 200-211.

Kansu, A., (2002), "20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm", Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, İletişim Yayınları, İstanbul, 277-296.

Karaosmanoğlu, Y. K., (1966), Kiralık Konak, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kavcar, C., (1985), Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 596, Ankara.

Kerman, Z., (1995), Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 105, Ankara.

Kudret, C., (1965), Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 1, Varlık Yayınları, İstanbul.

Kudret, C., (1967), Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 2, Varlık Yayınları, İstanbul.

Kurnaz, Ş., (1991), Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923), T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Mardin, Ş., (1991), "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", Türk Modernleşmesi Makaleler 4, İletişim Yayınları, İstanbul, 23-81.

Meriç, C., (1998), Kırk Ambar C.1, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, B., (1991), Türk Romanına Eleştirel Bakış 1, İletişim Yayınları, İstanbul.

Naci, F., (1990), 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Oktay, A., (1995), "Türk Edebiyatında Aydın", 265-287, Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, S. Şen (Der.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Özön, M. N., (1985), Türkçe'de Roman , İletişim Yayınları, İstanbul.

Panofsky, E., (1994), Perspective As Symbolic Form, Zone Books, New York.

Parla, J., (1990), Babalar ve Oğullar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J., (2000), Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J., (2001), "Tanzimat Edebiyatı'nda Siyasi Fikirler", Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi, İletişim Yayınları, İstanbul, 223-233.

Sami Paşazade Sezai, (2002), Sergüzeşt, Şüle Yayınları, İstanbul.

Somel, S. A., (2002), "Osmanlı Reform Çağında Osmanlılık Düşüncesi (1839-1913)", Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi, İletişim Yayınları, İstanbul, 88-117.

Talay, B., (2002), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Kemalizm, İletişim Yayınları*, İstanbul, 430-441.

Tanpınar, A. H., (1967), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, A. H., (1969), "Roman ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 46-51.

Tanpınar, A. H., (2002a), *Mahur Beste*, YKY Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H., (2002b), *Huzur*, YKY Yayınları, İstanbul.

Tanyeli, U., (1996), "Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 284-297.

Tanyeli, U., (2002), "Özgürleşme Mekânı Olarak Kadıköy: İstanbul'un "Öteki"si", *İstanbul Asyakası*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İstanbul, 73-85.

Teber, S., (2002), *Aşıyan'daki Kahin*, Okyan Us Yayınları, İstanbul.

Tekin, M., (2001), *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Türkeş, Ö., (2002), "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", *Kemalizm, İletişim Yayınları*, İstanbul, 425-448.

Tütengil, C. O., (1999), "Köycülük Üzerine", *75 Yılda Köyden Şehirlere Bilanço' 98*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 199-212.

Uşaklıgil, H. Z., (1968), *Mai ve Siyah*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul.

Vartan Paşa, (1991), *Akabi Hikayesi*, Eren Yayıncılık, İstanbul.

Yetkin, S. K., (1967), *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yumul, A. ve Bali, R. N., (2002), "Ermeni ve Yahudi Cemaatlerinde Siyasal Düşünceler", *Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 362-367.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	07.07.1973	
Doğum Yeri	Ankara	
Lise	1987 – 1990	Samsun 19 Mayıs Lisesi
Lisans	1990 – 1996	Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fak., İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Böl.
Yüksek Lisans	2001 – 2003	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı

Çalıştığı Kurumlar

1996 – 1997	Design Concept Ltd Şti.
1997 – 1997	Tepe Mobilya A.Ş.
1997 – 1998	Barakuda İç Mimarlık Ltd. Şti.
2000 – 2001	Mavi Yapı