

EEDER
EDEBÎ ELEŞTİRİ DERGİSİ
ISSN: 2602-4616

Cilt V, Sayı I, Yıl 5, Mart 2021


Makale Adı /Article Name

Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'nin Erken Dönem Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım*	Structure, Theme and Narrative in Hüseyin Rahmi's [Gürpınar] Early Novels
--	---

Yazar/Author

Özgür İLDEŞ

Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ildesozygur@gmail.com

 ORCID: 0000-0002-5326-2122

Yayın Bilgisi/Article Information

Yayın Türü: Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 20.01.2021

Kabul Tarihi: 10.02.2021

Yayın Tarihi: 31.03.2021

DOI: 10.31465/eeder.865702

Sayfa Aralığı: 111-167

Kaynak Gösterme/Citation

İldeş, Özgür (2021). "Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'nin Erken Dönem Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım", *Edebî Eleştiri Dergisi*, C V, S I, s. 111-167.

(Bu makale, yazar beyanına göre, TR DİZİN tarafından öngörülen "ETİK KURUL ONAYI" gerektirmemektedir.)

* Bu makale; Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Prof. Dr. Şerif Aktaş danışmanlığında yapılmış, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889-1919)* adlı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

ÖZ

Bu makalede Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarında yapı, tema ve anlatım özellikleri incelenmiştir. Tanzimat'ın son yıllarında başladığı roman yazma serüvenini ölümüne kadar sürdüren Hüseyin Rahmi [Gürpınar] (1864-1944), nevi şahsına münhasır bir tarz benimseyerek, roman faaliyetini icra ettiği dönemlerin popüler sanat anlayışlarına tevessül etmemiştir. Bu gayede, Ahmet Midhat Efendi çizgisini takip ederek tahkiye geleneğinden gelen birikimle Batılı romanın imkânlarını birleştirmeye çalışmıştır. Hüseyin Rahmi, sanat kaygısını ikinci plana atarak, insan-mekân bütünlüğü içerisinde kavradığı İstanbul hazinesini yaşayarak ve gözlemleyerek, buradaki sürdürülen hayatı yine burada yaşayan geniş halk kitlesinin dikkatlerine sunmak istemiştir. Romanlarında malzeme olarak işlediği İstanbul'un bu zenginliğini, Türk okurunun menfaatine olarak onları "yüksek felsefeye çekmek" maksadını hâsıl edebilmek doğrultusunda kurgulamıştır. Hüseyin Rahmi, Osmanlı-Türk toplumunun son asrındaki en temel problemi olan Batılılaşma/modernleşmeden doğan tema ve kavramları, toplumda oluşan ikili zihniyet ayrışması çerçevesinde kurguladığı bir olay örgüsü ile dikkatlere sunar. Romancı bu tema ve kavramları, insan tabiatını önceleyen Batılı filozoflardan edindiği ve benimsediği fikirlerinin halka anlatılması için bir imkân ve platform olarak düşündüğü romanlarda işlemiştir. Kurgu, karakter gelişimi ve roman dili gibi konularda Batılı roman ölçütlerinde yetersiz olduğu hükmü verilebilecek olan Hüseyin Rahmi, geleneksel anlatımın imkânlarını Batılı formlarla harmanlayarak ironiyi ve mizahı yakalamayı başarabilmiştir. Hüseyin Rahmi romanını ayakta tutan bu sapaşğlam direk, varlığını İstanbul'un sağladığı geniş imkânlarla geleneğin mizah hazinesine borçludur. Kaleme alındıkları devrin sosyal gerçeklerine ışık tutan bu romanlar, Tanzimat'la birlikte payitaht İstanbul'daki kültürel değişimi olanca somutluğuyla resmeden âdeta birer doküman niteliğindedir. Bu itibarla döneminin sosyal tarihinin tespit edilmesinde en kayda değer eserler arasında sayılabilecek bu romanlar, yazıldıkları dönemin edebî zevkinin dışında kendine has üsluplarıyla hep önemlerini koruyarak kendilerinden söz ettirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Rahmi [Gürpınar], roman, yapı, tema, anlatım

ABSTRACT

In this article, the features of structure, theme and narration in Hüseyin Rahmi's early novels were examined. Hüseyin Rahmi [Gürpınar] (1864-1944), who continued his novel writing adventure that he started in the last years of the Tanzimat (Re-organisation) period until his death, adopted the idiosyncratic style and did not incline to the popular art conceptions of the period when he performed his novel activity. To get this target, he followed the manner of Ahmet Midhat Efendi and tried to combine the acquisitions of the Western novel with the possibilities of the Turkish fictive tradition. Hüseyin Rahmi by bring his concern for art to the second plan, by living and observing the İstanbul treasure, which grasped in the integrity of human-space, wanted to bring the ongoing life here to the attention of the large mass of people living here. He conceived this richness of İstanbul, which he used as a material in this novels, with the aim of "lifting them up to high civilization and sublime philosophy" for the benefit of Turkish readers. Hüseyin Rahmi brings to attention the themes and concepts arising from Westernisation/modernisation, the most fundamental problem of the Ottoman-Turkish society in the last century, with a plot that he has set up with in the framework of the dual mentality separation in the society. The novalist has worked on these theme and concepts in novels, which he considers as an opportunity and platform to explain the ideas he has acquired and adopted from Western philosophers who prioritize human nature. Hüseyin Rahmi, who could be judged to be inadequate in Western novel criteria in subjects such as fiction, character development and novel language, was able to succeeded capture irony and humor by blending the possibilities of traditional narrative with Western form. This solid pillar, which keeps the novel of Hüseyin Rahmi alive, owes its existence to the humor treasure of tradition with the wide possibilities provided by İstanbul. These novels, which shed light on the social realities of the period they were written, are almost a document that depicts the cultural change in the capital İstanbul together with the Tanzimat (Re-organisation). In this respect, these novels, which can be considered as one of the most significant Works in determining the social history of the period, have always made a name for themselves by preserving their importance with their unique style apart from the literary taste of the period they were written.

Keywords: Hüseyin Rahmi Gürpınar, novel, structure, theme, narration

GİRİŞ

Edebiyat, hayata tutulan bir ayna olarak üretildiği devrin zihniyetini yansıtır. Batıda skolâstik zihniyetten Rönesans'a geçiş süreci, edebiyatta da köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Türk edebiyatındaki klâsik devri, orta dönemin skolâstik zihniyeti ekseninde ele almak uygun olacaktır. Batı'da Rönesans'la tetiklenen ve tabiatın akıl ve bilim yoluyla tanınarak "birey" in ortaya çıkışına kapı aralayan köklü değişimin gerçek anlamda bizdeki yansıması Tanzimat yıllarına rastlamaktadır. Tanzimat edebiyatının temelindeki 'yeni insan' ve 'yeni hayat'a geçmeden önce klâsik, kavmî dönemin edebiyatındaki estetik anlayışı tespit etmek gerekmektedir.

Osmanlı estetik anlayışında "birey" in benliğini duyarak henüz sahneye çıkmadığı dinî dönemlerde, merkezinde Tanrı'nın bulunduğu bir estetik anlayıştan – kendisinden sonra bir süreklilik arz etmemiş olsa da– ilk sapma XVIII. yüzyılda Nedim (1681?-1730)'le gözlenir. Nazmın büyük bir hâkimiyet sağladığı klâsik edebiyatımızda, henüz roman türü teşekkül etmediği için bu değişimin izlerine ilk olarak şiirde rastlarız. Nedim'in, daha önce hiçbir Osmanlı şairinde görülmediği şekilde duyularını tabiata açmış olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu, o dönem için tabiatı sadece temaşa etmekle yetinen Osmanlı sanatçıları için, hiç kuşkusuz, büyük bir yeniliktir. Nedim, duyularıyla algıladıklarını daha önceki sanatçılar gibi soyutlaştırıp stilize ederek âdeta nakışlaştırmamanın yanında, tabiata penceresini açmış, duyularını hissederek somut nesnelere görmüş, duymuş ve hissetmiştir. Görünenin ardındaki görünmeyen kadar, buna zemin hazırlayan bizzat dış görünüşün de işlenmeye değer olduğunu göstermiştir. Ne var ki Nedim'in açtığı çığır, ülkedeki fikir hayatının imkân tanımaması yüzünden, kendisinden sonra Tanzimat'a kadar edebiyatımızın estetik duruşunu değiştirememiştir.

Nedim'le beraber bir ölçüde ilk numuneleriyle karşılaştığımız modern insanın edebiyattaki yerini almasına tam anlamıyla XIX. asırda rastlarız. Batının bütün kurumlarıyla birlikte hayatımızı kuşattığı bu asırda "birey", edebiyatımızda dünyevîleşmeyle birlikte asrın son çeyreğinden itibaren görülmeye başlar. Bu dönem eserlerinde sanatçıların artık duyularını dış dünyaya yönelttiklerini görmekteyiz. Baktığı her şeydeki güzelliğin geçiciliğine vurgu yaparak geri plandaki ilahî güzelliği arayan bir bakış, artık "bakılan"a dikkatlerini yöneltmiştir.

Bu estetik zihniyet değişimi nesirde de etkisini baskın bir biçimde göstermeye başlar. XIX. yüzyılda, klasik dönemimizde romanla aynı işlevde konumlandırılan halk hikâyelerinden ve mesnevilerinden romana geçiş başlı başına yeni zihniyetin bir ürünüdür. Klasik devirde kuralların din tarafından şekillendirildiği bir yapıda, bireysel bilinçlenme ve duyarlılık yoktur. Bu bağlar kırıldıktan sonra romandaki dış dünyada 'ete kemiğe bürülü insan'la karşılaşırız. Namık Kemal (1840-1888)'in "İntibah"ının başkahramanı Ali Bey, tutkusal çilelerini çekerken kendi kendini gözler ve somut varlığının bilincine varır. Eğilimleri, eğitim ve çevresinden aldığı genel düşüncelerle karşılaştırılır. Bir sevdanın doğuşu, korkular, anlaşmazlıklar, sevinçler, umutlar, göze alınan ve tutkuya dönüşen belâlar vs. hep benliğini duyarak varlığının bilincine varmış bir 'birey' in insanlık hâlleridir.

Türk edebiyatında bir geleneği olmayan ve Türk toplumunun tarihsel ve toplumsal şartlarının değişimine paralel olarak doğmayan roman türü, bizde oldukça

yenidir.¹Anlatma esasına bağlı bir metin olarak romanın edebiyat tarihimizde destanlardan başlayarak Dede Korkut Hikâyeleri, halk hikâyeleri ve mesnevilerle temsil edildiği bir çizgide Batılı normlardaki halini aldığı genel bir kabuldür. Mesneviler yazılı halden meddahlar tarafından nesre çevrilerek, kendilerinden ve dönemlerinden eklemeler yapıp mensur hikâyelere dönüştürülmüş ve kavmî döneme ait unsurları atılarak romana ait özellikleri belirginleştirilmiş böylece “kitâbî mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri” adıyla halkın roman ihtiyacını karşılamaya başlamıştır.

Giritli Aziz Ali Efendi (1749/50-1798)'nin 1796'da kalem aldığı ve 1852'de basılan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* adlı eseri; konusu, yapısı, iç içe hikâyelerden oluşması gibi özellikleriyle halk hikâyesi tarzının bir devamı gibiyse de mekân isimleri ve anlattığı geleneksel kültüre has değerlerle yerli unsurları ihtiva eder. Eserden alıntılar yaparak *Muhayyelât*'ta dilin kullanımına dikkat çeken Orhan Okay (1931-2017), onun kendinden sonraki eserlere bu yönüyle tesirini şu cümlelerle ifade eder:

“Bu şaşkırtıcı derecede gerçekçi konuşma dili, bu tarihten epey sonra yazılacak olan Şinasi'nin Şair Evlenmesi'ndeki Habbe Kadın ve Ziba Dudu'nun, hatta daha ileriki yıllara doğru Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki mahalle kadınlarının konuşmalarını hatırlatır. Şüphesiz, Muhayyelât'ın ve Şair Evlenmesi'nin olduğu kadar, belki Hüseyin Rahmi ve benzerlerinin de ortak kaynağı orta oyunu, karagöz muhavereleri veya meddahların monologları olmalıdır. Ancak bu dil ve konuşma tarzının Muhayyelât'ta geleneğin getirdiği alışkanlıklarla ve tabii olarak, Şinasi'nin Şair Evlenmesi'nde ise “bil'iltizam” yani bilinçli olarak kullanıldığında şüphe yoktur.”²

Tanzimat romancıları, klasik edebiyatımızın tahkiyeli eserlerini Batı romanı karşısında yetersiz bularak eleştirmelerine rağmen, kendi kaleme aldıkları eserlerin de Batılı romanın ölçütlerinden oldukça uzak olduğu aşikârdır. Bu romancılar; asırlardır dinin egemen olduğu geleneksel hayat karşısında, Batılı normlarda roman kaleme alırken geleneksel tahkiye alışkanlığından tamamen sıyrılamamışlardır. Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945), *Hikâye adlı* eserinde romanımızın geleneksel tahkiyeden ve Batı'da değersiz görülen hayali eserlerden vazgeçmesi gerektiğini şu cümlelerle ifade eder:

“Mütercimlerimiz bize lâyenkati Garplıların reddettikleri, hiçbir kıymet-i edebiye atfetmedikleri hikâyeleri; edebiyata vâkıf olmayanlara, tedkik-i hissiyât-ı beşeriyeden lezzet duymayanlara imrâr-ı vakt ettirmek hizmetinden başka bir fâidesi olmayan tesâvir-i muhayyileyi; kasrlarına inzivâ eden kocakarılarla harekât-ı zamânı tâkib etmeyen âsâr-ı mâzîye yadigârlarını ocak başında eğlendiren masalları, amele gürûhunun celb-i teccüsünden başka bir şeye yardımı olmayan vakâyi-i hârikulâde mecmû'alarını tercüme ediyorlar.

Bıktık!..

Birer birer mezâr-ı ferâmuşîye çekilen hikâyat-ı garîbe mücidleri bizde mi hayât sürecek?

¹Türk edebiyatında kurmaca eser kaleme alan ediplerimiz, Batı'dan gelen “roman” kelimesine uzunca bir süre sıcak bakmayıp gelenekte sağlam bir yer edinen “hikâye” kelimesini kullanmayı tercih etmişlerdir. Ne var ki Halit Ziya Uşaklıgil bile 1890'da kaleme aldığı ve romanın tarihi gelişimini anlattığı kitabına “Hikâye” adını vermiştir.

²Orhan Okay, (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İst.: Dergâh Yay., s. 98-99.

Henüz Garblılarda rağbeti celb edecek adamlar bulunuyor diye “Merdûd Kız”, “Peçeli Kadın” gibi hikâyelere hikâye budur deyip bir hakikat-ı bedîhiyyeye hükm etmiş gibi kanaat mi edelim?

Hikâyenin tarz-ı garibesini bize en evvel irâe eden atûfetlü Ahmet Midhat Efendi Hazretleri dört beş sene mukaddem hikâyenüvisânın meşâhir-i hayâliyyûnundan iki büyük zâtın en güzel eserlerinden birkaçını tercüme etmişlerdi..

Bunlardan sonra kendilerinden beklenen şey kıymet-şinâs-ı edebînin ellerine almayacaklarını yine kendileri teslim edecek olan hikâyeler tercümesi midir?

Biz daha büyük hizmetler bekleriz.

Hakîkiyyûn denilen hikâyenüvisân bizde şimdilik kabul rağbet göremezse hayâliyyûnun, on dokuzuncu asır efkâr-ı müterakkibesiyile mütênâsib olanları, her letâfetin hakikatini her milletten evvel teslim etmek istidâdına mâlik olan Osmanlılarda rağbet bulamazlar mı ki yalnız muhayyelât-perestânı memnûn edecek hikâyeler tercümesiyle kanaat olunuyor? Zannetmem ki bunu iddia edecek bir adam bulunsun!”³

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verilmesinde kuşkusuz Batıdan bu türün örneklerinden yapılan tercümelerin büyük önemi vardır. Çünkü kendi normlarında geleneğimizde mevcudu bulunmayan bu türün her şeyden önce tercüme-adaptasyon-telif çizgisinde Batılı örneklerinin tercüme edilerek model olarak alınması gerekiyordu. Tanzimat döneminde Batıdan yapılan roman tercümeleri genellikle önce gazetelerde tefrika edildiklerinden, gazete dilinde şiir diline göre hissedilen nispi bir sadeleşme tercüme romanların diline de yansımış ve yavaş yavaş bir roman dilinin oluşmaya başladığı görülmüştür. Bu tercüme romanlarla Türk okuru, Divan edebiyatının soyut dünyasının yanında Batılı romanın somut, gerçek ya da gerçeğimsi dünyasını ve roman konularını tanıma fırsatı bulmuştur.

1880’li yıllarla birlikte başta Pozitivist Beşir Fuat (1852?-1887) olmak üzere, aydınlarımız, dönem romancılarını da derinden etkileyen, Avrupa edebiyatı, edebiyat teorileri ve Pozitivist yazarların görüşleriyle ilgili ufuk açıcı yazılar kaleme almışlardır. Bu hamle de romanımızın klasik tahkiye geleneğinden sıyrılarak romantik üsluptan realist üsluba geçişinde önemli rol oynamıştır. Realist romanlarla birlikte roman çizgimiz, okuyucuyu bilgilendirmeye dayalı ‘sosyal fayda’ prensibini ön plana alarak estetik kaygıları bir tarafa iten bir anlayıştan uzaklaşmış ve Batılı normlarına doğru bir temayül göstermiştir. Bu romanlarla, bireyin psikolojik özellikleri ve yaşadığı çevre gerçekçi bir gözlemlerle anlatılarak somut ve canlı kişiler ortaya çıkmış ve bu da “birey”in ifadesini kolaylaştırmıştır.

Aynı zamanda hem gazeteci hem de devlet adamı kimliğine de sahip olan ilk romancılarımız, bir taraftan Batılılaşma süreci içerisinde uygar bir toplum oluşturma çabalarıyla halkı eğitmek isterlerken, bir taraftan da Batılılaşmanın beraberinde getireceği ve Osmanlı-Türk toplumunun yapısıyla uyuşmayan değerlere karşı da toplumun dikkatini çekmeye çalışmışlardır. Nitekim tamamen sindirilemeyen sathî bir Batılılaşma süreci yaşayan toplum yapısında görülen Doğu-Batı, eski-yeni gibi ikileşmeye paralel olarak bu kültür içerisinde yetişen ediplerimizin zihinlerindeki ikilik de hep süregelmiştir. Bundan dolayı ilk dönem romanlarımızın temel konusunu yanlış Batılılaşma oluşturmaktadır. Bu da romanlarımızda toplumsal yapıdaki değişime paralel olarak “Batılılaşmayı doğru anlayan” ve ‘Batılılaşmayı

³Uşşakî-zâde Hâlid Ziyâ,(1307). *Hikâye*, Kostantiniye: Sâhib ü Nâşiri Vatan Kitâbhânesi Sâhibi Ohannes Ferîd, s. 5-7.

Halit Ziya Uşaklıgil’in burada “hikâye” olarak bahsettiği romandır. Henüz o tarihlerde edebiyatımızda roman ve hikâye farkının oluşmadığı görülmektedir.

yanlış anlayan' şeklinde iki tipin doğuşuna sebep olmuştur. Bu bağlamda denilebilir ki, "birey" olma sürecinin bir parçası olarak düşünülebilecek olan Tanzimat Fermanı ile tanınan hak ve özgürlükler çerçevesinde, Batı karşısında toplumsal yapımızda geri kalan tarafları ve bilhassa görücü usulüyle evlilik, esaret, eğitim vs. gibi kadın merkezli konuları temel problematik olarak almışlardır.

1. ESER VERDİĞİ DÖNEMİN ZİHNİYETİ İÇERİSİNDE HÜSEYİN RAHMI'NİN ROMANCILIĞI

Hüseyin Rahmi [Gürpınar] (1864-1944), ilk romanı *Ayine Şık*'ı (1889) romanımızın romantizmin etkisinden realist bir üsluba geçiş yaptığı bir dönemde kaleme alır. Onun bu ilk romanından itibaren vücuda getirdiği erken dönem romanlarını döneminin zihniyeti içerisinde değerlendirebilmek için öncelikle yetişme ortamı hakkında bilgi vermemiz gerekir.

1864 yılında İstanbul'da doğan Hüseyin Rahmi, hayatının hemen hemen tamamını bu şehirde geçirir. 3-4 yaşlarındayken annesinin ölümü üzerine çocukluğu anneannesinin oturduğu İstanbul Aksaray'daki Yakup Ağa Mahallesi'nde geçer. Bu yıllarda anneanesi ve teyzesinin eğitiminden geçen Hüseyin Rahmi, bu ortamda kadınların dünyasını, onların geleneksel kültürünü kendilerine has şiveleriyle birlikte çok dikkatli bir şekilde müşahede eder. Geleneksel kültürün etkili olduğu bu çevrede aile bireylerinden ve komşu kadınlardan dinledikleri ve okuduklarıyla roman okumaya merak sararak kendi kendini yetiştirmeye çalışır. Ağâh Sırrı Levend bunu "12 yaşında iken alıp okuduğu romanlar Fransızcadan Monte-Cristo, Lord Hobb, Türkçe'den Hasan Mellah, Paris'te bir Türk gibi romanlarmış"⁴ cümlesiyle ifade eder. Müşir Vidinli Tevfik Paşa (1832-1901) kendisine, sonradan Aksaray yangınında yanacak olan bir kitaplık dolusu Fransızca kitap verir. Buna çok sevinir. Bu durum kendisinin okumaya ne kadar meraklı olduğunu göstermektedir.

Hüseyin Rahmi, *Ayine Şık* (1889) romanının ilk kısmını Ahmet Midhat Efendi (1844-1912)'ye götürür ve bu durum onunla tanışmasına vesile olur. Ahmet Midhat Efendi'nin romana dair sitayiş dolu sözleri Hüseyin Rahmi'nin edebiyat hayatına çok olumlu tesir eder ve ilk öncelikle Ahmet Cevdet (1823-1895)'in ayrıldığı *Tercümân-ı Hakikat* gazetesine yazar olarak girmesine vesile olur. Artık Ahmet Midhat Efendi çizgisinde gidecek olan Hüseyin Rahmi için burası ilk edebî çevre ve aynı zamanda yetiştiği bir mektep olacaktır. Romancılığa yönelmesinde Ahmet Midhat Efendi'nin etkisini soran bir soru karşısında da "Babam da şairdi. Müteaddit şiirleri vardı. Asıl Ahmet Mithat'ın eserlerini okurken bende heves uyandı. Meselâ, *Letâif-i Rivayat* bende tesir bıraktı."⁵ Cümlelerini söyleyecektir. O da Ahmet Midhat Efendi gibi, toplumun eğitilmesi için Fransızcadan pek çok çeviriler yapar ve bunlar gazetede tefrika edilir. 1894'te *Tercümân'ı Hakikat*'ten ayrılarak Ahmet Cevdet'in çıkardığı *İkdâm* gazetesinde çalışmaya başlar. II. Meşrutiyet'e kadar yayımladığı romanların hepsi *İkdâm*'da tefrika edilir.

Hüseyin Rahmi'nin *İkdâm*'da tefrika ettiği ilk romanları, Servet-i Fünûn topluluğuyla aynı yıllara tekabül etmesine rağmen, edebiyatın işlevi ve sanat anlayışı olarak benimsenen ilkeler bakımından onlardan farklı düşüncelere sahip olur. Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünûn romancılarının bireysel temalara, ağır bir dil ve anlatıma başvurdukları günlerde, romanlarını halkın anlayacağı bir dille kaleme

⁴ Ağâh Sırrı Levend, (1964). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Ank.: Türk Dil Kurumu Yay., s. 20.

⁵ Mecdi Sadrettin [Sayman], (Temmuz 1928). "Büyük Romancımız Hüseyin Rahmi Beyle İki Saat", *Yeni Kitap*, 3 s. 20-28.

alır. Bu vesileyle toplum karşısında kendisini Ahmet Midhat Efendi gibi eğitimci konumunda görür ve gayesini “*Ben her eserimde kari’lerimi, avamî şathiyyat arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeğe uğraşdım*”⁶ cümlesiyle ifade eder. Hüseyin Rahmi, devrinde edebiyatın değerini alçaltmakla suçlanır. Şehabettin Süleyman (1885-1921)’ın *Rübâb*’da *Cadı*(1915) romanını ciddi bir sanat eseri olmamakla, üslubunu da masalsı bulmakla suçlaması⁷ karşısında Hüseyin Rahmi *Cadı Çarpıyor* adlı eserinde ona şu cevabı verir:

“Avam için edebiyat olmaz mı” Bu olamazlık ancak münekkidin tenkid-i mağzındadır. Her sınıf halkın rûhunu tehzîz edecek mâhiyette sözler, eserler vardır. Herkes kabiliyyet-i fikriyyesine göre anlar ve anladığı şeyleri arar. Meselâ elindeki tanburasıyla nağme-saz bizim aşçı Abbas için yanık beyitler bir Rübâb-ı Şikeste tesirini gösterir.

Avam için edebiyat olmazmış. Ne hezeyân! Avam cehl içinde boğulsun, koca bir millet mahkûm-ı zevâl olsun, biz karşıdan seyrine bakalım, öle mi?

Siz edebiyatı kendi aranızda tedâvül eder kalp akçaya, yalnız havasa mahsûs bir şifreye çevirmek istiyorsunuz. Tarîkât-ı edebiyenizden hâriç kalanlara zevîl-ukûlden saymamağa kalkıyorsunuz.”⁸

Görüldüğü gibi romanlarını halk için yazan ve geniş bir okur kitlesine ulaşan Hüseyin Rahmi, “*Lisânımızda sâdeliğin elzemiyet ve ehemmiyeti cidden bilindiği günü edebiyât başlamış olacaktır*”⁹ sözleriyle de dildeki sadeleşmeden yana tavrını açıkça vurgular. Zaten romanlarına baktığımızda roman kişilerinin günlük hayatlarındaki dillerini olanca sadeliği ve doğallığı içerisinde konuştuklarını görürüz.

Hüseyin Rahmi’nin ilk önemli romanlarını kaleme aldığı yıllarda Servet-i Fünûn sanatçılarına kendisini dâhil etmemesini ve onlardan farklı ve zıt bir edebî tarzı benimsemesini Halide Edip Adıvar (1884-1964) şu cümlelerle izah etmektedir:

“Hüseyin Rahmi evvelâ mizaç itibarıyla sonra da istidat ve yahut dehâsı bakımından bambaşka bir şahsiyettir. “*Ruhî tahlil*”de, Halit Ziya’ya nispeten çok geride kalır ve pek az muvaffak olur. Sonra, Halit Ziya’nın romanlarına mevzu ola içtimai muhit ve fikir zümresinin de içinde dâhil değildir. Hüseyin Rahmi, bu mektebin hiçbir zaman malî olamadığı gibi, hatta muarız olmuştur da denilebilir. Âdeta, Hüseyin Rahmi, “*Servet-i Fünun*”un bir aksülâmelidir. Evvelâ, onların yarattıkları garp nüfuzu altındaki edebiyata karşı ona kuvvetli bir aksülâmel görülür. Bu aksülâmel, Hüseyin Rahmi garp nüfuzunun tesiriyle vücuda gelen garip ve gülünç orta halli bir aileyi, hatta arka sokağı, romanlarına zemin ve mevzu olarak seçtiği zaman çok barizdir. Gerçi orta sokak örnekleri, şahsen garbın, alafrangalığın doğrudan doğruya tesiri altında değildirler. Fakat tesiri altında kalan bir küçük zümre ile temastadırlar. Ve bu zümreye karşı aksülâmeleri hayatlarında muhakkak kendini gösterir. Ekseriyetle bununla alay ederler, fakat nihayet hayatlarına menfî veyahut müspet bir istikamet verirler.”¹⁰

Hüseyin Rahmi’nin herhangi bir gruba dâhil olmadan kendine özgün çizgisinde edebî faaliyetini sürdürmesine Samim Kocagöz (1916-1993) de değinir ve onun halk için halkı yazmasındaki nadir rastlanır başarısını vurgular. Kocagöz’e göre onu nevi şahsına münhasır kılan da o özelliğidir:

“Yetiştirdiği çağı bir düşünce olursak, değerli yazar, ne Namık Kemal’e kulakmış, ne Halit Ziya’ya, ne Ömer Seyfettin’e... daha daha yaşadığı yıllar boyunca yürür

⁶ Hüseyin Rahmi, (1329/1913).*Şekâvet-i Edebiyye*, Dersaadet: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı s. 68.

⁷ Şehabettin Süleyman,(14 Mart 1913). “*Son Bir Eser: Cadı*”, *Rübâb*, s. 51.

⁸ Hüseyin Rahmi, (1329/1913). *Cadı Çarpıyor*, Dersaadet: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı s. 56-58.

⁹ Hüseyin Rahmi, *Cadı Çarpıyor*, s. 1.

¹⁰ Halide Edip Adıvar, (8. 1964). “*Hüseyin Rahmi’nin Eserleri Karşısında*”, *Yeditepe*, S. 100, s. 6.

gelirse, Halide Edip'e, Yakup Kadri'ye, Reşat Nuri'ye de kulakasmamış. Sözün kısası, onu hiçbir kuşağa, hiçbir akıma bağlayamayız, katamayız. O, Ahmet Mithat Efendi'nin (Hayrül Halefi)dir. Ahmet Mithat Efendi'nin başladığı, pek de başarılı – ilk başlıyan olduğu için- yürütemediği bir işi yürütmüştür. Halk için halkı yazmıştır. Dikkat edilirse, halkı yazmak başka, halk için yazmak başkadır. Ama halk için halkı yazmak bir yazar için çok zor bir iş olsa gerek. Hem halkı, toplumu yazacaksınız, hem de halka, topluma okutacaksınız... okur yazarlığı az olan toplumlarda böyle bir işi kıvırmak bir yazar için olasıya bir yol değildir.”¹¹

İsmail Habib Sevük, Hüseyin Rahmi'nin Ahmet Midhat Efendi'yi örnek alan taraflarının olduğu kadar ondan ayrılan taraflarının da kendisini Servet-i Fünûn sanatçılarından ayırdığını belirtir ve onun sanatçılığının Ahmet Midhat Efendi, Charles Paul de Kock (1793-1871) ve Emile Zola (1840-1902)'ya indirgenemeyeceğini; onu avamın romancısı, ahlâka önem vermeyen ahlâk hocası olarak görmeyen yanlış olacağını vurguluyor.¹² Gerçekten Hüseyin Rahmi'nin aynı eserinde romantizmin, realizmin, natüralizmin, geleneksel meddah hikâyelerinin, “okuru yüksek felsefeye” çıkarmak için yapılan uzun felsefi nutukların ve malûmatfuruşlukların, romanla verilen mesajın alınması için sürükleyiciliği sağlamak adına yapılan güldürücü dramatizasyonların aynı romanda bir arada bulunması onun herhangi bir zümreye dâhil edilememesini sağlayan özelliğidir.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarında Türk romanının ilk ürünlerinden beri geçirdiği değişim ve gelişimin izlerini sürmek mümkündür. Başlangıçta geleneksel halk ve meddah hikâyelerine Batılı romanın özelliklerinin ilave edilmesiyle doğan Türk romanı, önce bu geleneksel eserlerimize yakınlığı dolayısıyla romantizm, daha sonra da realizm ve natüralizm etkisinde bir gelişim çizgisi takip etmiştir. Hüseyin Rahmi'nin 1889'da *Ayine Şık*'la başlayan roman serüveninde her ne kadar realist ve sonrasında kısmen natüralist romanın özellikleri hâkimse de özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin izini takip etmesi ve çocukluğunda teşekkül eden muhayyilesinin getirdikleriyle romantik tavrın etkileri de önemli ölçüde kendini gösterir. Özellikle olayların girift hale geldiği yerlerde tesadüflerin araya girerek bir çıkış yolu bulunması, okuru sürükleyen merak unsurunun sürekli canlı tutulması, roman kişileri karşısında taraf tutması romantik üslubun etkisini gösterirken; verilmek istenen mesajın (kıssadan hisse çıkarmak) etkili bir şekilde iletilmesi için okuyucu karşısında yazarın varlığını bir kahraman gibi hissettirmesi, toplumsal bir mesele karşısında halka bilgi vermek maksadıyla kendisini bir eğitmen gibi görerek olay örgüsünün dışında okura uzun nutuk çekmeler ve bilgi vermeler ondaki meddah hikâyelerinin ve Ahmet Midhat Efendi'nin etkisini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi, *İffet* (1896)'i o devirde Namık Kemal'i taklit ederek eser kaleme alan Vecihî (1869-1904) adlı bir yazara benzer eser verip veremeyeceği iddiasına karşılık olarak yazar. Bu yüzden bu romanında romantik unsurlar diğer romanlarına göre çok daha fazladır. Realizme “romantikliği okşar bir vâdi-i mu'tedilden” geçiş yapılacağını belirttiikten sonra eserin mukaddimesinde bu konuda şunları ifade eder:

¹¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar (yty).Sanat ve Edebiyat, Der., Abdullah Tanrıncı, Ank.: Oğul Yay., s. 14.

¹² İsmail Habib Sevük (1944).Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi I, 6. Tab', İst.: Remzi Kitabevi, , s. 227-232.

“Hakikiyyun mesleğine iktidaya uğraşır “Zola”yı kendilerine pişva addeden şübban-ı ehl-i kalem bu romanda adiyat-ı hayata dair dūr u dıraz tafsilata müsadif olamıyacaklarından dolayı belki muharririne karşı muaheze tenezzülünde bulunurlar.

Edebiyat-ı Osmaniyemizi Fransız edebiyatına nisbete kalkışmak, mesahaten Marmara deniziyle Okyanusu bir zanneylemek derecesinde fâhiş bir hata olur. Sefiller’in Germinal’lerden, La Dame aux Camélias’lar Nana’lardan mukaddem olduklarına bakılır ve güneşin bir beldenin ufku-ı şarkisinden arz-ı çehre eylemedikçe zirve-i kemal olan semt-i r-re’s-e i’tıla edemeyeceği düşünülürse, realizme bir zemin tehiyye etmek için işe hiç olmazsa romantikliği okşar bir vâdi-i mu’tedilden girişmek lâzım geleceği hususunda hiçbir dur-endiş, hiçbir sahib-i insaf tereddüt eylemez. Binaenaleyh şu nizam-ı tabiiye itibamızdan dolayı şayan-ı muaheze görülmeyiz zannedirim.”¹³

Ne var ki, Hüseyin Rahmi’nin roman anlayışın temelinde onun realist ve natüralist yaklaşımı vardır. O, Servet-i Fünûn romancılarının realist estetiği eserlerine başarılı bir şekilde uyguladıkları dönemde, realist bir roman anlayışını benimsediğini *Bir Muadele-i Sevda*(1899) romanının önsözündeki şu cümlelerle dile getirir:

“Masalı masal diye dinler isem de, romanı masal diye okumak istemem. Bir hikâyeyi nüvisin tertib-i vakâyi’inde bûy-i kizb istişâmâmı, nazarımda eserin kıymetini kesir ider. Roman veya hikâyeye kelimesi “yalan” ile müterâdif gibidir. Fakat o nâm altında okuduğum şeylere biraz zihnim yatmalı; “İşte bu böyle olur.” demeliyim. Romanın esas tertibi muhayyel olsun, zararı yok. Lâkin hey’et-i mecmûayî teşkil iden ebvâbın her biri, hayât-ı rûz-merremizden alınmış birer safha-i hakikat olmalı. Muâşakalar ve bütün ihtirâsât-ı beşeriyye, vukû’-ı hakikisi şeklinde musavver bulunmalı... Pek yâbis, pek maddi musavverâtta hoşlanmam. O gibi eserleri yalnız bir şartla severek okurum. Muharrir ilmen, fennen ihâta-i külliyyeye mâlik, isti’dâd ve kuvve-i kalemiyyece âdetâ bir hârîka-i zamân olmalı ki, bu şerâiti hâiz fuhûl-i üdebâ Avrupa’da bile mahdûddur. Fransızca âsârda bunların soğuk mukallemelerini mutalâadan lezzet alamam, boğulurum.”¹⁴

Hüseyin Rahmi, romanlarındaki realist-natüralist çizgiyi *Mürebbiye*(1889) romanında da roman kişilerinin ağzından şöyle dile getirir:

“Natüralizm ve eksperimantalizm usûlleri edebiyâta tatbik edileliden beri tedkik ve tahrir yolları değişti. Claude Bernard’ın usûl-i tecribiyyeyi fizyolojiye, tıbbî tatbikinden sonra roman da usûl-i tedkikiyyesince fünûn-ı tecribiyye idâdına girmek istidâdını gösterdi. (...)

Bu kâideye ittibâen biz de romanlarımızda yaşatacağımız âzâ-yı vak’ayı tabiatın birer “tip” örnek olmak üzere intihâb eder, bunların vâlîdeyn ve ecdâdlarından irsen ahzedecekleri bünye ve mizaç ve ahvâl-i sâire-i hilkiyyeleriyle, sonradan içinde yaşayacakları âdât, ahlâk ve usûl-i maîşeti nazar-ı itibara alarak, filan şerâit-i hilkiyye ile doğup ve filan ahvâl-i ictimâiyye üzere yaşayan bir adamın sergüzeşt-i ömrü, tesâdüf edeceği vukûât-ı hayâtiyyeye nazaran, tabiatın ne yolda güzerân olmak ve ne gibi netâyic göstermek icabediyorsa bunu son derecede bir mutâbakat-ı tabiiye ile tasvîr ederiz. Eğer bu yoldaki tetkikât ve tabii müsavverâtımızdan cüdâ muvâfık olabilir iseler hayât-ı ictimâiyyeye bundan pek mühim netîceler, pek nâfi’ semerât-ı iktitâf olunur. Filan şerâit-i hilkiyye ve hayâtiyye ile yaşamış bir adamın netîce-i vukûât-ı hayâtı bizce maddeten meşhûd olsa, o şerâidden bazılarını ferâseten tebdil-i istek netîceye de arz olmak lâzım gelen tağyiri bize keşfettirecek fen işte roman “eksperimantal”dir.”¹⁵

¹³ Hüseyin Rahmi (1927). İffet, 2. tab, İst.: Maarif Matbaası, s. 10-11

¹⁴ Hüseyin Rahmi (1315/1899). Bir Muadele-i Sevda, Dersaadet: İkdâm Matbaası, s. 8-9

¹⁵ Hüseyin Rahmi (1927). Mürebbiye, 2. tab, İst.: Kitâbhâne-i Hilmi, s. 30-32.

Hüseyin Rahmi realizm hatta natüralizm hakkındaki bu düşüncelere romanlarında yer verdiğinde, Türk edebiyatında da realist üslup ürünlerini henüz vermektedir. Romantizm ile realizm arasında bir köprü olduğu kabul edilen *Sergüzeşt* (1889), *Araba Sevdası* (1886) gibi romanlar daha yeni yayınlanır.

Çocukluğundan beri yüksek bir gözlem gücüne sahip olan yazar, günlük hayatta karşılaştığı ve romanlarına malzeme olabileceğini düşündüğü durumları not eder. Bu durum onun realizme yakınlığını ve eserlerinin hayatla ne kadar iç içe olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim onun romanlarının çoğu gerçek hayattan alınmıştır. Bir *Muadele-i Sevda* (1889) bunun tipik örneğidir.

Hüseyin Rahmi'nin romancılığı esasen ilk romancılarımızda olduğu gibi Osmanlı-Türk toplumunun geçirmiş olduğu Batılılaşma serüveninin bir parçasıdır. Onun romanlarının tamamı Batılılaşma sürecinde toplumumuzun kanayan yarası durumundaki sorunlarını işaret etmek ve roman üzerinden bunlara çareler arama çabasının ürünüdür. Hüseyin Rahmi, romancı ve genel anlamıyla bir aydın olarak toplumun Batı karşısındaki geri kalmışlığından büyük bir keder duyar. Romanlarını kaleme alışındaki maksadının temelindeki gerçek budur. Onun romancılığını anlamak için bir 'malzeme' olarak kullandığı ve içinde yaşadığı devrin toplumuna bakmak gerekir. Her şeyden önce, Hüseyin Rahmi'nin romanlarına konu olarak aldığı devrin Osmanlı Türk toplumu, ikili bir çatışma halindedir. Bu çatışmayı "eski-yeni", "Doğu-Batı, "alafranga-aturka", "modern-geleneksel" gibi (binary opposition) ikili karşıt kavramlarla ifade edebiliriz. Yüzyıllardan beri süregelen ve her şeye hâkim olmuş köklü bir devlet geleneğinin Batı karşısında güçsüz kalışıyla birlikte, Batılı normlara uygun olarak siyasî, sosyal ve kültürel alanda reformlar yapılma ihtiyacı duyulur. Bu reformlar, hiç kuşkusuz, Batılı normlara uymayan geleneksel kurumların tamamen tasfiyesine dayanmıyordu; maksat, devlete eski egemen gücünü kazandırmaktır. Bundan dolayı varlığının sürdürülmesi istenen eski kurumlar yanında –eski gücü elde etmek maksadıyla– Batılı kurumlar ikame edilmeye çalışılır. Medrese yanında Batı standartlarında Mülkiye, Tıbbiye gibi okullar; Şer'iyye Mahkemeleri yanında Nizâmiye Mahkemeleri, bu ikiliğin örnekleridir. Bütün bunlar toplumsal yapıda da iki tarz insan modelinin ortaya çıkışına zemin hazırlar: Asırlardır sürdürdüğü hayatı muhafaza etmek isteyen geleneksel zihniyet ve Batılı olmak isteyen; fakat onu felsefesiyle anlayıp içselleştirememiş, sadece şekilde gören "Frenk mukallidi", Batılı, yozlaşmış bir zihniyet. Bu ayrışma İstanbul'da da karşılığını bulur ve geleneksel zihniyete sahip olanların yaşadığı Aksaray çevresi ile Batılı tarz hayatı sürdürmek isteyenlerin yaşadığı Beyoğlu bölgesi iki farklı tarzın yaşam alanları haline gelir.

İlk romancılarımız Batılılaşma sorununu genel olarak kadının toplumsal statüsü etrafında romanlarında işlerler. Bu bağlamda kadının Osmanlı-Türk toplumunda aldığı görünüme de değinmek gerekir. Ataerkil Osmanlı-Türk toplumunda mutlak egemen konumdaki erkeğin karşısında kadının hakları yok denecek kadar sınırlıdır. Poligami serbesttir. Görücü usulüyle evlilik hâkimdir. Kadın; zengin konak ve köşklere cariyeye, odalık, halayık, dadı, mürebbiye gibi adlarla yer bulabilirdi. Varlıklı ailelerde erkeğin ataerkil üstünlüğü zamanla kendisine metres tutma hakkını da getirir. Bunlar aile içerisinde geçimsizliklere sebep olur. Erkeğin hegemonyası altında ezilen geleneksel zihniyetli kadına karşı, Batılı fikirler yayıldıkça hakkını savunan Batılı pozitivist, feminist zihniyetli kadınlar da görünür olmaya başlar. Görücü usulüyle evliliğin eleştirisi ve esaret ilk romanlarımızın hemen hepsinin de ortak sorunudur. Hüseyin Rahmi'nin kadın, aile,

aşk temalarını işlediği erken dönem romanların tamamı toplumsal yapıdaki bu problematiğin ifade ediliş biçimini yansıtır.

Batılılaşmayla birlikte uygar bir toplum olmak yolunda alınan tedbirler, genel anlamıyla halkın geri kalmışlığını gidermek, eşitlik ve adalet fikirlerinin gerçek anlamıyla toplum geneline yayılmasını öngörüyordu. İşte tam da bu noktada Hüseyin Rahmi, ataerkil bir toplumda kadının statüsünün yükseltilmesi, toplumun geri kalmasının temelindeki din kisvesi altındaki batıl inanışlardan kurtulmak, sosyal adaletin sağlanması gibi temel problemleri eserlerine konu olarak seçer. Medeni bir toplum olmak yolunda bu sorunların doğru bir zeminde çözümlenmesi gerektiğini, Batılılaşma olgusunun Tanzimat yıllarından beri gelen yanlış algılarını da vurgulayarak ifade eder. Esasen Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki temel çatışma, Batılılaşma ile toplumsal yapıda görülen ikilik ve ayrışmadan beslenir.

Hüseyin Rahmi bunları toplumun belirli bir kesimine teksif etmeyip bütün tabakalarında aldığı görünümü realist bir bakış açısıyla dikkatlere sunmaya çalışır. Tam da bu noktada Ahmet Ö. Evin, Hüseyin Rahmi'nin romanlarının geleneksel tahkiyeye dayanarak toplumun geçirmekte olduğu değişim ve dönüşümün kültürel haritasının çıkarılmasına kaynaklık ettiğini şu cümlelerle vurgular:

“Hüseyin Rahmi, eserleri ile roman geleneği arasındaki mesafeyi açıklayan bir şekilde, bireyin kaderini irdelemekle ilgilenmiyordu pek; onun derdi, halk hikâyesini, eğlencelik değerini azaltmadan bir toplumsal bilgi kalıbına dönüştürmektir. Dolayısıyla, farklı ortamlara ait çeşitli kuşakların inançları, gelenekleri ve tutumlarını resmeden romanları, hepsi birlikte düşünüldüğünde, köklü bir dönüşüm dönemindeki Türkiye'nin kültürel haritasının çıkarılmasına ciddi bir katkı yapmıştır.”¹⁶

Bunlara dayanarak denilebilir ki, Hüseyin Rahmi aslında Türk modernleşmesiyle paralel bir çizgi izleyen Türk romanının doğuşundan günümüze kadarki tarihinde –romancılığında sahip olduğu özgünlükleriyle ve eksiklikleriyle– kendinden önceki zincire eklenen bir halka konumundadır. Tanzimat'ın sonlarında roman hayatına başlayan romancının, bu zinciri oluşturan roman geleneğimizde Servet-i Fünûn, Milli edebiyat, Cumhuriyet edebiyatı olarak adlandırılan dönemlere ve bunların içerisindeki pek çok grubun hiçbirine dâhil olmamasını, onun romanlarından hâsıl etmek istediği maksatta görebiliriz. O, toplumun geri kalmışlığından duyduğu kederle kendi ifadesiyle “*halkı yüksek bir felsefeye*” çekmek için halka hitap eden bir dille romanlarında türlü tarzları ve üslupları kullanmakta sakınca görmemiştir.

Hüseyin Rahmi, çağının gerçekliğini çok iyi gözlemleyerek sanat laboratuvarında özümsemesini bilmiştir. O, Tanzimat döneminde ve sonrasında, Batılılaşmayı yanlış anlayan, bu tutum içinde taklide yönelen zengin konak ve köşk kişilerinin oluşturduğu züppe tipiyle alay eder. Dini kötüyeye kullanarak sahte ilişkiler çerçevesinde toplumsal yaralar açanları eleştirir. Çağa ayak uyduramamış gözü karaların, cahil bırakılmış, yoksullaşmaya mahkûm edilerek ezilen yoksul halkın trajedisini yansıtır. Savaşların süre giden kargaşası içinde fırsatçı, vurguncu harp zenginlerinin oluşturduğu felaketleri resmeder.

2. HÜSEYİN RAHMI'NİN ERKEN DÖNEM ROMANLARINDA ORTAK YAPI, TEMA VE ANLATIM

¹⁶Ahmet Ö. Evin (2004). Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi, Çev. Osman Akınhay, İst.: Agora Kitaplığı, s. 180.

2.1. ORTAK YAPI ÖZELLİKLERİ

Edebi eser, dil malzemesinin kullanılmasıyla gerçekleştirilen bir üretim faaliyetidir. Bu faaliyet sonucu ortaya çıkan eserlerden bazıları olayı merkeze alan anlatma esasına bağlı edebî metinlerdir. Edebî üretimin görülmeye başlandığı ilk dönemlerden bu yana destan, masal, efsane, halk hikâyesi, mesnevî, fabl, mensur hikâye, modern hikâye ve roman anlatma esasına bağlı edebî türler olarak olay çevresinde gelişir. Romanın temel unsuru konumundaki olayın vücut bulabilmesi için olayı gerçekleştirecek kişi(ler), olayın sahnesini oluşturacak bir mekân, olayın gerçekleşebileceği bir zaman ve onu nakledecek bir anlatıcıya ihtiyaç vardır.

Anlatma esasına bağlı bir edebî metin olarak roman, dış dünyaya ait gerçekliğin sanatkâra ait kurmaca bir âlemde düzenlenerek yine ona has bir üslupla anlatılması sürecinde oluşur. Bu itibarla romanın en temel özelliği, dış dünyanın gerçekliğini tekrar dönüştürmesi, dolayısıyla kurmaca oluşudur, denilebilir.

2.1.1. Olay Örgüsü

Pek çok edebiyat araştırmacısı kurmaca metinlerin temel unsurunun ‘olay’ olduğu konusunda fikir birliğine varmıştır. Kurmaca edebî metinlerin itibarî bir vakaya ihtiyaç gösterdiğini ifade eden Şerif Aktaş olayı şu şekilde tanımlamaktadır: “*Vaka herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münâsebetlerinin tezahürüdür.*”¹⁷Olayın roman ve hikâye için çok önemli olduğunu Mehmet Tekin de şu cümlelerle anlatır: “*Romanı bitirip iki avucumuz arasına aldığımızda yaşadığımız tatlı muhasebe, genellikle bu noktada yoğunlaşır: Hatırımızda kalan nedir? Romanın hayatı çağrıştıran yönüdür; bir kelimeyle vak'adır.*”¹⁸ İsmail Çetişli'nin *Türk Ansiklopedisi*'nden iktibas ettiği şu ifadeler de hikâye ile olayın ayrılmaz bir bütün olduğunu, hikâye denince ilk akla gelen şeyin olay olduğunu göstermektedir: “*Hikâye, en basit manâsıyla vak'a demektir; vak'alarla, hikâye yolu ile anlatma, en eski ifade nevilerinden biri olup, maksadı; dinleyicileri veya okuyucuları düşündürmekten ziyade heyecanlandırmaktır. Vak'alar, uyandırdıkları heyecan yüzünden alakayı arttırarak ifadeye çekicilik kazandırır.*”¹⁹

Her olayın bir öncesi ve sonrası vardır. Bu önce ve sonrada da onu hazırlayan veya tamamlayan başka olaylar vardır; bunlar peş peşe yaşanır. Bu sebeptendir ki olay örgüsüne aynı zamanda ‘olay zinciri’, bu zincirde kendi başına bir anlamı olan ve aynı zamanda bütün içinde bir anlam taşıyan olaya ise ‘olay halkası’ denir. Olaylar sebep-sonuç ilkesi içinde birbirine bağlanarak olay örgüsünü oluştururlar. Her bir olay halkası, kendinden öncekinin sonucu, kendinden sonrakinin de sebebidir. Roman ve hikâyedeki olay halkaları, önce mana birliğini; mana birlikleri metin halkasını, metin halkaları metin tabakasını, metin tabakaları da metni meydana getirirler.²⁰

Metin halkaları bütün içinde kendi çaplarında bağımsız bir yapı arz ederler. Olay örgüsü bu metin halkalarının tekrar kendi aralarında örülmesiyle oluşmuş itibarî metnin biçimi ya da yapısı diyebileceğimiz bir birliktir. Metin halkasını oluşturan mana birliklerinin metin içindeki işlevinin ne olduğunu Şerif Aktaş şu şekilde ifade eder:

¹⁷ Şerif Aktaş (1991).Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank.: Akçağ Yay., 2. Baskı, s. 48.

¹⁸Mehmet Tekin (2002).Roman Sanatı I Romanın Unsurları,İst.: Ötüken Neşriyat, s.64.

¹⁹ İsmail Çetişli (2004).Metin Tahlillerine Giriş 2, Ank.: Akçağ Yay., s. 20.

²⁰İsmail Çetişli, a.g.e., s.20.

“Olay zincirini oluşturan mana birliklerinden bazıları diğerlerine nazaran daha fazla önem arz eder. Metin vasıtasıyla sunulmak istenen mesajı taşımakla görevli bu tip mana birliklerini metinden çıkarırsak mesaj yok olma veya değişme tehlikesiyle karşı karşıya gelecektir. Böyle mana birliklerine “çekirdek” diyoruz. Bir anlatının en yalın şekli ya da özeti bir düzen dâhilinde birbirine eklenmiş çekirdeklerden ibarettir. Bu bakımdan kurmaca bir metni anlamaya çalışırken çekirdeklerin doğru tespit edilmesi çok önemlidir. Fakat metinde çekirdek değerinde mana birlikleri tek başlarına bulunmazlar. Başka mana birlikleriyle desteklenirler. Bu şekilde bir çekirdek çevresinde toplanmış mana birlikleri toplamına “metin halkası” deriz.

Bazı mana birlikleri çekirdek etrafında kümelenir ve daha az önemli, tamamlayıcı bilgiler verir. Dolgu niteliğindeki böyle mânâ birliklerine “aracı” deriz.

Metin halkasında kahramanları ve mekânları tanıtmaya fonksiyonunu üstlenmiş tasvirî mana birliklerine de “ipucu” adını veririz.

Her hikâye aslında belli seviyede varlığı anlama ve yorumlama gayesi gütmektedir. Bu şekilde varlığı anlama ve anlamlandırma noktasında görev alan mânâ birliklerine de “öğretici” diyoruz.

Bütün bunlardan sonra bir eserin dilbilim seviyesinde bir cümle gibi algılandığını da belirtmekte yarar vardır. “Dilbilim seviyesindeki göstergelerin hususiyetlerinden bir kısmını metin halkalarında da görmekteyiz. Göstergeler gibi metin halkaları da içinde yer aldıkları kontekse göre mânâ kazanırlar. Onların da ilk mânâ (denotatif) ve yan mânâlarından (connotatif) söz edilebilir.”²¹

Olay örgüsü, romanı oluşturan diğer bütün unsurları içine alan bir yapı, bir iskelettir. Vücuttaki omurga ya da ağaçtaki gövde gibi diğer bütün unsurlar, varlıklarını bir olay örgüsü içerisinde gösterirler. Bu durumda bir anlatının güçlü olması da iskeletin, yapısının sağlam olmasına bağlıdır. Okuyucuda bir heyecan, bir gerilim duygusu uyandıran unsur olay örgüsüdür. Olay örgüsü aynı zamanda yazarın diğer bütün unsurlar üzerindeki tasarrufunun görüldüğü hareket sahasıdır. Olay örgüsüne bakarak yazarın önceliklerini, eseri ortaya koymaktaki maksadını belirleyebiliriz. Olay örgüsü düzenleniş biçimiyle temayı da ifade eder. Bu bakımdan Mehmet Tekin'in Culler'den iktibas ettiği gibi; olay örgüsünün esas mahiyeti itibarıyla olayları anlatmak değil, “gerçek bir öykü oluşturmak için” olayları belirli bir amaç doğrultusunda, belirli bir düzene sokmak²² olduğunu söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında olay örgüsündeki çatışma ve karşılaşmaların düzenlenişinde ve bunların temsil ettiği temalar arasında birçok ortaklıkların bulunduğu görülür. Nitekim yukarıda belirtilen noktalar dikkate alındığında, bazı romanların farklı yapısal özellikler sergiledikleri de görülür.

Hüseyin Rahmi, erken dönemde kadar kaleme aldığı romanlarının önemli bir bölümünde, olay örgüsünü oluşturan metin halkalarının düzenlenişine geçmeden evvel, metnin başlarında roman kişilerini tanıtır ya da okuru metne hazırlayıcı nitelikte olmak üzere romanın aslî kişisinin farklılığını vurgulama işlevini haiz olan mahalle kadınlarının kendi şivelerine uygun bir tarzda uzunca diyaloglara yer verir. Yazar, bu suretle canlı bir tablo, heyecanlı bir aksiyon, çok etkileyici bir zaman ve mekân tasviriyle romana başlar. Romanların bu giriş bölümlerinde bazen romanın aslî kişisi (ve diğer kişiler) henüz olay örgüsü şekillenmeden, uzunca blok halinde dikkatlere sunulurken; kimi zaman da kopmak istediği kendi sosyal çevresini oluşturan mahalle kadınlarının arasındaki diyaloglara uygun bir yerde eklenerek

²¹Şerif Aktaş, a.g.e., s. 66-75.

²²Mehmet Tekin, a.g.e., s. 69.

okurun karşısına çıkarılır. *Âyine Şık* ve *Hakka Sığındık* (1919) romanları, başında herhangi bir olay parçasına yer verilmeksizin roman kişileri blok halinde tanıtılarak; *Toraman* (1919), *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1912), *Tesadüf* (1900) romanlarında cahil mahalle kadınlarının kendi üsluplarınca diyaloglarına yer verilerek; *İffet*, *Şipsevdi* (1911), *Hayattan Sayfalar* (1919), *Nimetsinas* (1901) romanları canlı bir mekân ve zaman tasvirini dikkatlere sunarak; *Metres* (1900) ve *Mürebbiye* (1889) romanları da romanın sonraki kısımlarında karşımıza çıkacak bir sahne gözler önüne serilerek başlar. *Sevda Peşinde* (1912), *Gulyabani* (1915), *Cadı*, *Bir Muadele-i Sevda* ve *Mutallaka* (1899) romanları olay örgüsünün bir parçasını oluşturan olay parçalarıyla başlar.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarının olay örgülerini, ortak özelliklerini göz önünde bulundurarak gruplandırırken, önce söz konusu dönemdeki romanların ortak temalarını bulmak yerinde olacaktır. Çünkü olay örgüsünün en kısa ifadesi şeklinde basitçe tanımlayabileceğimiz temaların ortak yanları, birbirine benzer, ortak olay örgüleriyle ifadesini bulur. Bu itibarla Hüseyin Rahmi'nin söz konusu dönemde yazdığı romanları genel olarak üç ana tema etrafında gruplandırabiliriz. Bu temalar ve bunları işleyen romanlar: Yanlış Batılılaşma (*Şık*, *Mürebbiye*, *Metres*, *Şipsevdi*); batıl inanışlar (*Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, *Gulyabani*, *Cadı*); aşk, evlilik ve aile hayatı (*İffet*, *Mutallaka*, *Bir Muadele-i Sevda*, *Tesadüf*, *Nimetsinas*, *Sevda Peşinde*, *Toraman*, *Hakka Sığındık*, *Hayattan Sahifeler*). Romanların temalarının bu üç grupta sınıflandırılabilmesi, bu temaları ifade eden ortak olay örgüsünü ve daha özeldede ortak çatışma biçimlerini beraberinde getirir.

Bu üç ana tema etrafında gruplandırabileceğimiz romanların olay örgüsünü şekillendiren temel çatışmaları, A <----> B veya B <----> A <----> C şeklinde ifade edebiliriz. Burada A, B veya C diye ifade ettiğimiz çatışan unsurların romanlarda yüklendikleri fonksiyonları dikkate alırsak, bunların kendi içlerinde bütünlükleri olan fertlerden çok birer sembol durumunda oldukları anlaşılır. Burada A <----> B temel çatışmasında "A" diye ifade ettiğimiz sembol, romanın aslî kişisiyle vücut bulan kimi zaman alafranga yaşam tarzını, Doğulu değerleri, pozitivist aydını, imkânı, yeniyi vs. temsil ederken; "B" ile ifade ettiğimiz sembol de Batılı değerleri, geleneksel değerleri, batıl inanışları, imkânsızlığı, eskiyi, sosyal bir değeri temsil edebilir. B <----> A <----> C temel çatışması etrafında düzenlenen olay örgülü romanlarda da aslî kişi konumundaki "A"; "B" ve "C" diye ifade ettiğimiz duygumantık, kalp-akıl, imkân-imbânsızlık gibi değerlerin temsil edildiği çoğunlukla kişisel çatışmaları ifade eder.

Yanlış Batılılaşma temasını işleyen romanlarda esas itibarıyla bir Doğu-Batı zihniyet çatışması söz konusudur. Bu çatışmanın bir tarafında henüz Batıyı tanıyamamış; ama o kültürü hayatının her alanına tatbik etmek isteyen alafranga sevdalısı bir züppe yer alırken, diğer tarafta bunu kendi maddi çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışan yozlaşmış bir Batılı kadın yer almaktadır. Romanların olay örgüsünü şekillendiren diğer bütün çatışmalar, bu temel çatışmayı ifade edecek biçimde düzenlenir. Romanın aslî kişisi diğer bütün çatışma ve karşılaşmalarını, Batılı aşüfteyi elde etmek veya Batılı birisi gibi yaşamak uğruna gerçekleştirir. Bu temel çatışmaları A <----> B şeklinde gösterirsek, burada "A", yerli (alaturka) yaşama sırt çevirerek tamamen Batı özentisi bir hayat tarzını benimseyen yozlaşmış bir alafranga zihniyeti temsil ederken, "B" ise "A"yı tamamen maddi anlamda sömüren, bizzat Batılı bir kökene sahip olan alafranga bir zihniyeti temsil etmektedir. Bu temel çatışma;

A <-----> B
(Alafranga/yozaşmış züppe) (Batılı/materyalist aşüfte)

Ayine Şık'ta:

Şöhret Bey <-----> Madam Pötiş

Mürebbiye'de:

Dehri Efendi <-----> Matmazel Anjel

Metres'te:

Hami Bey <-----> Matmazel Parnas

Şıpsevdi'de:

Meftun Bey <-----> Kasım Efendi ve Beyoğlu'ndaki

Batılılar

arasında gerçekleşir.

Hüseyin Rahmi'nin batıl inanışlar temasını işleyen romanlarında temel olarak pozitivist aydın ile zihni hurafelerle şekillenmiş halk kitlesinin karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan bir zihniyet çatışması ön plana çıkar. Bu temel çatışmaları A <-----> B şeklinde gösterirsek, burada "A", toplumun geri kalmışlığına başkaldıran pozitivist bir aydın tipini; "B" ise geleneksel hayatın telkin ettiği tutum ve davranışlar çerçevesinde hareket eden muhafazakâr kişi veya kitleyi temsil eder. Bu çatışmayı eski-yeni çatışması olarak da ifade edebiliriz. Bu temel çatışma;

A <-----> B
(Aydın/ Batılı/ Pozitivist/Yenikafa) (Batıl İnanışları Olan/ Geleneksel/muhafazakâr)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta:

İrfan Galib Bey <-----> Mahalle

Feriha Davut Hanım Kadınları

Gulyabani'de:

Muhsine Hanım <-----> Köşkteki Hizmetkârlar

Cadı'da:

Şükriye Hanım <-----> Yalıdaki Hizmetkârlar

arasında gerçekleşir.

Aile hayatı, evlilik ve aşk temalarının işlendiği romanlarda evlilik ve aşk temasını işleyen romanlarda temel çatışma genel olarak aslî kişinin sevmeyerek evliliğini sürdürmek zorunda kaldığı kocası veya karısı ile gizlice aşk yaşadığı sevgilisi arasında kalmaktan kaynaklanmaktadır. Aslî kişi bazen sevgilisi/metresi karşısında aileden birisi ile de çatışabilir. Bu temel çatışmayı B <-----> A <-----> C şeklinde ifade edebiliriz. Bu temel çatışma;

B <-----> A <-----> C
(Sevgilisi/Metresi) (Aslî Kişi) (Kocası/Karısı/Çocuk)

Bir Muadele-i Sevda'da:

Naki Bey <----> Bedia Hanım <----> Fatim Bey

Tesadüf'te:

Şöhret <----> Mail Bey <----> Saibe Hanım

Sevda Peşinde'de:

Ali İlhami Bey <----> Aynı Nûr Hanım <----> Nezihi Bey

Toraman'da:

Binnaz <----> Şuayb Efendi <----> Aziz (Toraman)

arasında gerçekleşir.

Aile hayatının işlendiği romanlarda, temel çatışmanın karakteristiği de yukarıdaki şemaya benzemekle birlikte çatışan unsurların farklılığı göze çapar. Aile kurumunun kutsallığının, ahlâkın ve etik değerlerin yüceltildiği bu romanlarda, ahlâkî değerleri korumaya çalışan aslî kişinin, onun yanında bulunarak onu destekleyen unsur ile bu değerleri hiçe sayan unsurun arasında kalması söz konusudur. Bu temayı işleyen romanlarda da temel yapı B <----> A <----> C şeklindedir. Bu temel çatışma;

B <-----> A <-----> C
(Aynı Değeri Paylaşan) (Aslî Kişi) (Zıt Değerleri Paylaşan)

İffet'de:

Doktor "N" Bey <----> İffet <----> Sosyal Çevre
Yazar (Anlatıcı)

Nimetsinas'ta:

Talat Hanım <----> Neriman <----> Nihat Bey

Mutallaka'da:

Akile Hanım <----> Mail Bey <----> Mail Bey'in

Annesi

Aile kurumunu toplumsal düzendeki değişim ışığında işleyen ve yazdıkları dönemin sosyal ve siyasî hayatının izlerini aksettiren *Hakka Sığındık* ve *Hayattan Sahifeler*'de temel çatışma, maddî imkân ve imkânsızlığın beraberinde getirdiği açlık ve sefalet ile ahlâklı olmak arasında yaşanır. Bu temayı işleyen romanlarda da temel çatışma da B <----> A <----> C şeklindedir. Bu temel çatışma;

B <-----> A <-----> C
(Maddî İmkân) (Aslî Kişi) (Maddî İmkânsızlık)

Hayattan Sahifeler'de:

Veli Ağa <----> Sürtük Hacer <----> Sabire

Hakka Sığındık'ta:

Efendi Hacı Ferhat Efendi <----> Nüzhet Ulvi Bey <----> Safer

Aileleri Hafız İshak Efendi Nikoli

arasında gerçekleşmektedir.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarının bir kısmı, bir tek vaka etrafında kurgulanmış olay halkalarının bir araya getirilmesiyle ikili çatışma üzerine düzenlenerek oluşturulur. Yanlış Batılılaşma (*Şık, Mürebbiye*); batıl inanışlar (*Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani*) temasını işleyen romanların yapısı bu türdendir. Bu romanlarda iki farklı zihniyetin çatışması söz konusudur.

İki ya da daha fazla vakanın bir arada yürütüldüğü, üçlü çatışmalar üzerine kurgulanarak oluşturulan romanları ise aşk, evlilik ve aile hayatı temasını işleyen (*İffet, Mutallaka, Bir Muadele-i Sevda, Tesadüf, Nimetşinas, Sevda Peşinde, Toraman, Hayattan Sahifeler*) romanlardır. Üçlü çatışmaya dayalı aşk, evlilik ve aile hayatı temalarını işleyen romanlarda aslı kişi duygusal ilişki yaşadığı sevgilisi/metresiyle birlikte olma idealini gerçekleştirmek isterken, mutsuz evliliği buna engel teşkil eder. Üçlü çatışmaların yaşandığı romanlarda da aslı kişinin istemeyerek sürdürdüğü evliliği ile ideali olan, duygusal olarak bağlandığı sevgilisi/metresi arasındaki çatışmayı dışarıdan etkileyen ailesi veya başka şahısların araya girmesiyle zenginleşen bir çatışmalar manzumesi karşımıza çıkar. *Tesadüf, Bir Muadele-i Sevda, Sevda Peşinde, Toraman* romanları bu yapıdadır. *İffet* romanında namuslu bir kızın yozlaşmış, cahil sosyal çevre ile ilişkisine dışarıdan müdahale eden birilerinin varlığı mevcuttur. Benzer yapıya sahip *Nimetşinas* romanında da hizmetkârlığı ile ahlâkı arasında çatışan aslı kişiye üçüncü kişilerin etkisi mevcuttur. *Mutallaka* romanında karı koca arasındaki ilişkiyi etkileyen bir kayınvalidenin müdahalesi çatışmayı zenginleştirir.

Çok yönlü çatışmanın görüldüğü romanlarda temel çatışmayı etkileyecek biçimde, birden fazla kişilerin temel çatışmanın tarafı konumundaki kişilerle olan çatışmaları söz konusudur. *Şipsevdi* romanı, temelde yanlış Batılılaşma temasını işlemesi dolayısıyla iki farklı zihniyetin karşılaşması esasına dayalı bir yapıya sahip olmasına rağmen, alafranga yaşamak idealine sahip olan aslı kişi ve ailesi ile her bakımdan karşılarında bulunan tamamen alaturka zihniyete sahip bir Türk ailenin arasındaki temel çatışmaya dışarıdan Batılı bir ailenin dâhil olmasıyla ortaya çıkan ilişkiler ağı çerçevesinde şekillenir. Burada temel çatışma ve onu dışarıdan etkileyen tarafın bireylerinin –temel çatışmayı etkileyecek biçimde– kendi aralarındaki çatışmaları olay örgüsünün çatışmalarını karmaşık hale getirmektedir. *Şipsevdiye* benzer bir yapıya sahip olan *Metres* romanında da çok yönlü çatışmalar söz konusudur. Romanın olay örgüsü, hayatı yeterince tanıyamamış, alafranga özentisi aslı kişinin, Batılı bir metres ile ilişkisi merkezinde bir zihniyet çatışması şeklinde kurgulanır. Bu kişilerin bu ilişki etrafında kurdukları pek çok ilişki de çatışmayı karmaşıktırır ve çok yönlü geliştirir. Birden fazla hikâyenin iç içe geçmesiyle oluşan *Hakka Sığındık* romanında da çoklu çatışma söz konusudur. Harp zengini ve bolluk içinde yaşayan ailelerin karşısında sefil, aç aileler vardır. Bu temel çatışmayı etkileyecek yardımcı kişi ve ailelerin araya girmesiyle çatışmalar ve ilişkiler ağı zenginleşir. Üç hikâyenin iç içe geçmesiyle oluşan bir yapıya sahip *Cadı* romanında, aydın ve rasyonalist; fakat fantastik unsurlara inanan aslı kişinin, yine aydın ve rasyonalist olan kocası ile ilişkisinin doğaüstü olaylar yüzünden sarsılmasına, aslı

kişinin babasının ve komşularının müdahalesi ile olay örgüsüne vücut veren çatışmalar çok yönlü olarak zenginleşir.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarının yapısına baktığımızda genel olarak şunları görürüz: Genellikle mahalle kadınlarının kendi üsluplarınca konuşmasından veya dikkat çekici bir mekân ve zaman tasvirinin gözler önüne serilmesinden sonra yavaş yavaş aslı kişi ortaya çıkar. Genellikle bu kişi blok halinde tanıtılır ve iki farklı değer veya zihniyetin çatışmasına dayanan olay örgüsü başlar. Bazen farklı hikâyeler, birbirini hazırlamak üzere ortak bir yapı unsuruyla iç içe geçirilir. Roman ilerledikçe bu temel çatışmayı etkileyen ikinci derecedeki kişiler olay örgüsüne dâhil olur. Gerilimi artıran sürprizler hazırlanır. Tesadüflere dayanan düğümler atılır. Roman sonuna doğru düğümler birer birer çözülür ve genellikle karamsar bir tablo ortaya çıkar.

Romanlarda bu kurgu içerisinde tabii diyaloglar, değişik kesimden insanların ve hayatın canlı bir tablosunu dikkatlere sunmak bakımından genellikle keyif verirken, çok uzun olduğu takdirde de olay örgüsünün takibini zorlaştırır. Aynı şekilde kimi zaman olay örgüsüyle ilgisinin kurulmasının zorlaştığı yerlerde sayfalarca süren ilave ahlâkî ve felsefî bilgiler de kurguyu aksatır.

2.1.2. Kişiler

Kurmaca metin olarak roman türünün bütün unsurlarının temelini 'insan' oluşturur. Çünkü bu metinler, bir olay çevresinde şekillenir. Olayın gerçekleşebilmesi için mutlaka bir "fail" in bulunması gerekir. Bu fail çoğunlukla insandır. Kurmaca metinlerde kimi zaman olayın faili olarak insan dışındaki unsurlarla karşılaşsak da aslında o unsurlar da mutlaka insanın bir yönünü temsil eder. Bununla birlikte 'anlatma' eyleminin merkezinde de esas itibarıyla insan bulunmaktadır. Anlatan varlık sadece insandır. Roman sanatında insana has gerçeklikler, dönemin zihniyeti ve zevk anlayışı etrafında kurmaca bir âlemde dönüştürülerek dikkatlere sunulur. Bütün bu süreçte insan, romanın temel birimi olarak karşımıza çıkar.

Kurmaca metinlerde kişiler, modelleri dış dünyada bulunduğu için, buradaki (haricî âlem) insanlara fiziksel, ruhsal, tutum, davranış vs. bakımlarından benzeseler de romanın diğer unsurları gibi kurmaca dünyaya aittirler. İngiliz romancı, kısa hikâyeci, denemeci ve edebiyat eleştirmeni Edward Morgan Forster *Roman Sanatı* adlı eserinde roman kişilerinin kurmaca oluşuyla ilgili şu cümleleri ifade eder:

"Acaba roman kişileriyle bizim gibi ya da romancının kendisi ya da Kraliçe Victoria gibi gerçek insanlar arasında ne ayırım var?"

Bir ayırım olması gerekir. Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria'ya benziyorsa (çok benziyorsa değil, tıpatıp benziyorsa), o zaman o kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise, kanıt artı (x) ya da kanıt eksi (x) üstüne kurulur; buradaki (x) bilinmeyeni yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün başka bir şeye dönüştürür."²³

Hiçbir romanda kişi(ler) dış dünyadaki bir kişiyle birebir örtüşmez. Böyle bir durum eserin kurmaca bir eser olmaktan çıkmasına sebep olur. Yazar seçtiği bu kişileri önceden belirlediği temayı ifade edecek biçimde, birbirleriyle günlük hayattakine benzer şekilde karşılaştırır, çatıştırır ve türlü ilişkilere sokar. Şerif Aktaş,

²³ E. M. Forster (1982). *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay., s. 84.

roman kişilerinin birbirlerinden kopuk olmayıp onları bir ilişkiler ağıyla birbirlerine bağlayan, onları temel olarak çatışmaya veya karşılaşmaya sevk eden üç temel yüklem olduğunu belirtir. Bunlar *arzu etmek, iletişimde bulunmak ve iştirak etmek*'tir²⁴. Romanın kişiler kadrosunu oluşturan bu kişileri birbirleriyle olan ilişkileri sonucu tanıırız.

Kurmaca metinlerde roman kişileri açıklama ve dramatik yollarla dikkatlere sunulur. Açıklama yoluyla tanıtımda kişiler, olay örgüsünün içerisinde gerçekleştirdikleri herhangi bir tutum ve davranışlarının dışavurumuyla değil, romanda kurguya dâhil oldukları yerde fizikî, psikolojik, tutum ve davranış özelliklerinin blok halinde anlatılmasıyla sunulur. Kişinin tanıtılan bu özellikleri ilerleyen sayfalarda olay örgüsü içerisinde karışacağı olay parçaları içerisinde dikkatlere sunulurarak teyit edilmiş olur. Hüseyin Rahmi, romanlarında çoğunlukla kişilerini bu şekilde sergiler. *Şipsevdi* romanının üç ve dördüncü bölümleri kişilerin tamamen blok halinde tanıtımlarına ayrılır.

Dramatik yolla tanıtıldıkları romanlarda ise kişiler, olay örgüsündeki işlevlerine uygun olarak olay parçalarındaki veya diyaloglardaki tutum ve davranışlarının dışavurumuyla dikkatlere sunulur. Kişinin karıştığı her bir olayda onun değişik bir yönü gözler önüne serilmiş olur.

Kurmaca metinlerdeki kişiler kadrosunu meydana getiren fertlerin mutlaka belirli bir ilişkiler ağı çerçevesinde romanın olay örgüsünü vücuda getirdiklerini ifade eden Şerif Aktaş, bu noktada roman kişilerinin olay örgüsündeki işlevlerinin göz önüne alınarak sınıflandırılmasının yararlı olacağı kanaatinde. Aktaş bu konuda şu cümleleri ifade eder:

“Anlatma esasına bağlı bir edebî metin, birbirine karşı veya aynı istikametteki güçlerin oyunu olarak tarif edilebilir. Vakanın her parçasında, şahıs kadrosunu meydana getiren varlıkların münasebetlerinden kaynaklanan durumlarla karşılaşmaktayız. Her eserde olduğu gibi her metin halkasında bunlar ya birbirini takip ederler veya birbiriyle karşı karşıya gelirler. bu durumda şahıslar, metin içinde, daha yerinde bir ifadeyle, vakanın oluşu içinde yüklendikleri fonksiyon bakımından ehemmiyetlidir.”²⁵

Roland Bourneuf ve Real Quillet roman kişilerini, roman dünyasının dekoratif elemanı olarak roman kahramanı ve aksiyonun faili olarak roman kahramanı olarak iki genel gruba ayırdıktan sonra Etienne Souriaux'nun kişiler sınıflandırmasına yer verir. Souriaux'nun tasnifi, başkahraman (protagonist), hasım kahraman (antagoniste), istenilen veya istenilmeyen obje, verici kahraman (destinateur), alıcı kahraman (destinateire) ve yardımcı kahraman (adjuvant) biçimindedir.²⁶

Edward Morgan Forster, roman kişilerini “yalıncat” ve “yuvarlak” olmak üzere ikiye ayırır. Yalıncat kişilere on yedinci yüzyılda “humour” adı verildiğini, bu kişilere kimi zaman “tip”, kimi zaman da “karikatür” dendiğini ifade ettikten sonra yalıncat kişilerin tek boyutlu olduğunun altını çizer. Bunların tek bir cümleyle tanımlanabileceğini ifade eden Forster, bu kişilerin eser boyunca değişmeden, belirli özellikleriyle var olmalarından dolayı romanın okunmasından uzun süre sonra da hatırlanabildiklerini söyler. Forster, bir roman kişinin yuvarlak olup olmadığını onun okuru şaşırtıp şaşırtmamasında arar. Bu durumda “yuvarlak” kişi, kalıp davranış modellerinin dışına çıkarak olaylar karşısında kendi bireyselliği ve

²⁴Şerif Aktaş, a.g.e., s. 150.

²⁵Şerif Aktaş, a.g.e.,s. 153.

²⁶ Roland Bourneuf ve Real Quillet (1989), Roman Dünyası ve İncelemesi, Çev. Hüseyin Gümüş, 1. Baskı, Ank.: Kültür Bakanlığı Yay., s. 150-154.

yaratıcılığı çerçevesinde kendi iradesince farklı yorumlar sergilemesi anlamında değerlendirilebilir. İnsan önceden kestiremediği durumlar karşısında şaşırma eğilimi gösterir. Forster bu konuda şu satırları dile getirir:

“Bir roman kişinin çok yönlü olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtıyor mu, ona bakarız. Eğer hiç şaşırtmıyorsa, yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taşıyan yalınkat bir kişidir. Çok yönlü kişi, yaşamın (bir romanın yaprakları içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir. Bu tür kişileri kimi zaman tek başlarına, ama daha çok yalınkat kişilerle bir arada kullanarak, yazar kişilerinin ortama uymalarını ve romanın öteki öğeleri ile bağdaşık kaynaşmalarını sağlar.”²⁷

Edebiyat araştırmacıları da Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki kişileri yukarıdaki tasniflerin ışığında sınıflandırır. Mehmet Kaplan, Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki kişileri incelerken Forster'in tasnifinden yola çıkar. Kaplan, bu çalışmada Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki kişilerin temel özelliklerini şu şekilde değerlendirir:

“Hüseyin Rahmi, romanlarının çoğunda muayyen insan ve cemiyet görüşünü ortaya koymak istediği için şahıslarını önceden belli şemalara göre yaratmıştır. Bunlar umumiyetle E. M. Forster'in 'düz' (flat) diye adlandırdığı tek cepheli, insanoğlunun kompleks temayüllerini ve iç çatışmalarını hesaba katmayan, muayyen bir hususiyeti mübalâğalı olarak belirtmek maksadıyla yaratılmış tiplerdir. Onların karakterlerini E. M. Forster'in verdiği ölçüye göre bir tek cümlede hülâsa etmek mümkündür. Tek çekirdekli ve sabit karakterli olan bu tipler, başlarından birçok hadiseler geçtiği halde roman boyunca aynı kalırlar ve başka isimler alarak muhtelif romanlarında tekrar gözükürler. Romancı onları yeniden ele alırken isimleriyle beraber beden yapılarını, sosyal statülerini ve kültürlerini değiştirir, fakat bu değişiklikler onların davranışları, duyguları ve düşünceleri üzerinde müessir olmaz. Bu Hüseyin Rahmi'nin insanları içgüdüleri ve sabit fikirleri bakımından ele almasından, kahramanlarını şematik kalıplara göre yaratmasından ileri gelir.

Bunun bir başka sebebi de Hüseyin Rahmi'nin insanların değişmez ruh hallerine, psikolojik yaşantılarına değil, dış görünüşlerine sosyal davranışlarına ve bilhassa konuya ehemmiyet vermesindedir.”²⁸

Mehmet Kaplan, Hüseyin Rahmi'nin roman kişileri hakkında bu değerlendirmeleri yaptıktan sonra onları 1) Alafrangalar ve onları istismar eden Fransız fahişeleri, 2) Batıl inanca göre hareket edenler ve onları çeşitli bakımlardan istismar eden şahıslar, 3) Ahlâk ve namusa büyük değer verenlerle içgüdülerine göre hareket eden ve bunu hayat felsefesi haline getirenler şeklinde üç ana başlık altında incelemiştir. Mehmet Kaplan, Hüseyin Rahmi'nin romanlarını belirli temalar etrafında kurguladığını ve bu kurgularla da topluma vermek istediği mesaja hizmet edecek “tip”ler yani yalınkat kişiler oluşturduğunun altını çizmektedir.

Hüseyin Rahmi'nin bütün romanlarındaki kişiler kadrosunu müstakil bir eserde inceleyen Önder Göçgün, kişileri şu başlıklarda gruplandırır: *Cinsiyetlerine Göre Şahıslar, Yaş Durumlarına Göre Şahıslar, Meslek Gruplarına Göre Şahıslar, Sosyal Durumlarına Göre Şahıslar, Kültür Seviyelerine Göre Şahıslar, Zihniyet*

²⁷E. M. Forster., a.g.e., s. 119

²⁸ Mehmet Kaplan (1995). Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1, 3. Baskı, İst.: Dergâh Yay., s. 460.

*İtibariyle Şahıslar, Muhtelif Felsefi Doktrinlere Bağlı Olan Şahıslar, Davranışları İtibariyle Şahıslar, Milliyetlerine Göre Şahıslar, Yaşayış Şekillerine Göre Şahıslar*²⁹

Olca Öner Toy, Hüseyin Rahmi'nin romancılığı üzerinde dururken roman kişilerine değinir ve romancının genel olarak değindiği temalar üzerinden bir sınıflandırma yapar. Toplumsal yapıdaki zıtlaşmayı esas alarak roman kişilerini “*alafrangalaşmayı züppeleşmek şeklinde anlıyan züppelerle, toplumdaki her türlü yenilik hareketlerini baltalıyan softalar*”³⁰ şeklinde kategorize eder. Öner Toy bu tiplerden başka Hüseyin Rahmi'nin romanlarında ön plana çıkan erkek ve kadın şu kişilerin adını sayar:

“Bu belirgin tiplerden başka, erkekler arasında külhanbeyleri, tulumbacılar, dünyadan elini eteğini çekmiş kendini bir türlü zamanın yaşayışına uydurmıyan ihtiyarlar, hoca, şeyh, imam, bekçi gibi kenar mahallelerde sözü geçen kişiler, manav, bakkal gibi satıcılar, konaklarda çalışan uşak, kâhya, seyis gibi çeşitli tipler tanıtılmıştır.

Kadınlar arasında da, öğretim görmüş yabancı dil ve bazı musiki aletleri çalmasını bilen genç kızlar, câhil, dünyadan haberi olmıyan, bu yüzden de kocaları tarafından aldatılan genç ve güzel kadınlar, günlerini dedikodu ile geçiren mahalle kadınları, halayık ve carıye olarak konağa alınıp sonradan aile hayatında karışıklıklar meydana getiren esirler. Hizmetçi olarak evde çalışan Rum, Ermeni, Çerkes, Arap kadınlar bol bol rastlanan tiplerdendir.”³¹

Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki çok gerçekçi kişilerin yazarın çocukluk yıllarındaki gözlemlerine dayandığını kendi sözleriyle vurgulayan Eftal Sevinçli, yine onun romanlarında toplumsal tabakanın, sokağın her türlü kişisinin yer aldığını söyleyerek bunları sıralar. Sevinçli, bu kadar çok çeşitli kişilerin romanlarda yer almasının bu kişilerin sınıflandırmasını zorlaştırdığını ifade eder. Mehmet Kaplan'ın “*Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslı Tipler*” makalesine gönderme yapan Sevinçli, Hüseyin Rahmi'nin kendine has bir tip yaratma usulü olduğunu belirtir. Bunun şahıslara taşıdıkları temel özelliğe uygun olarak hakiki, mecazî veya yarı mecazî isimler verdiğini ifade eder. Sevinçli bunları *Şık*'taki Şöhret Bey, *Şipsevdi*'deki Meftun Bey, *Mürebbiye*'deki Matmazel Anjel ve Dehri Efendi, *İffet*'teki İffet ve *Metres*'teki Matmazel Parnas, Firuze Hanım ve Hami kişilerinin isimleriyle davranışları arasındaki ilgi üzerinde örneklendirir.³²

Refik Ahmet Sevengil, Hüseyin Rahmi'nin roman kişilerini ise şu şekilde tasnif eder:

“Abdülhamit devrinin konak efendisi, hanımı, kalfası, dadısı, züppesi, uşağı, hizmetçisi, aşçısı, devlet düşkünü, fakir aileleri.

Meşrutiyetten önce ve sonra İstanbul mahallelerinde oturan imam, mütekaît, kalem efendisi, tulumbacısı, satıcı, namuslu, aşüfte, sokakta oynayan çocuk.

Umûmî harp yıllarında aç kalan, saman ekmeği yiyen, varını yoğunu satıp savan, sonunda sokağa dökülen İstanbullu: Kadınıyla, erkeğiyle, çoluğuyla, çocuğuyla... mütareke senelerinin Frenk esiri, Frenk mukallidi, soytarı, dejenere, parazit adamı.

Her devirde Anadoludan İstanbula geçim aramağa gelen ve burada küçük işler tutan kimseler.”³³

²⁹ Önder Göçgün (1993). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu, Ank.: Kültür Bakanlığı Yay., s. 552-601.

³⁰ Olca Öner Toy (Ocak-Şubat 1998). “H. R. Gürpınar'ın Romancılığı”, Türk Dili, s. 64, 864.

³¹ Olca Öner Toy, a.g.e., s. 845.

³² Efdal Sevinçli (1990). Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yaşamı, Sanatçı Kişiliği, İst.: Arba Yay., s. 181-186.

³³ Refik Ahmet Sevengil (1944). Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hayatı, Hâtıraları, Eserleri, Münakaşaları, Mektupları, İst.: Hilmi Kitabevi, s.60.

Toplumu olanca yalınlığıyla ve bütün katmanlarıyla gözlemleyen Hüseyin Rahmi'nin romanlarında, sanki dönem İstanbul'unun bütün sokaklarının sesi olanca canlılığıyla okurun kulağında çınlamaktadır.

2.1.3. Mekân

Kurmaca eserlerin merkezinde yer alan kişilerin karşılaşması veya çatışması şeklinde ortaya çıkan “olay”, bir mekân içerisinde gerçekleşir. Bu yüzden mekân, olay çevresinde gelişen edebî metinlerin yapı unsurlarından biridir. Mekân, okuyucunun yazarın zihninde canlandırdığı kurgusal âlemi takip ederek kendini romanın içinde bulmasını sağlayan unsurdur. Olay örgüsü ve kişilerin takdiminde bir atmosfer sağlanmasında vasıta rolüne sahiptir. Romanda mekân çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve anlamlar kazanır.

Mekân, olay örgüsünde yer alan olayların sahnesidir. Klasik ve romantik döneme ait romanlarda statik ve dekor anlamlı bir mekân vardır. Realistler, mekân tasvirlerini, sanatlarının varlık sebebi olarak son hadde kadar götürürler. Modern romancılar, mekân unsurundan, gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine, sezdirmek amacıyla faydalanırlar. Böylece mekân dekoratif olmaktan çok soyut bir mahiyet kazanır.

Romanda mekân da diğer unsurlar gibi kurmacadır. Romancı eserinde gerçekte var olan mekân isimleri kullanılabilir gibi tamamen kendi kurmaca dünyasında kurguladığı mekân isimleri de kullanılabilir. Bir eserde hem gerçek hem kurmaca mekânlara yer verilebilir. Fakat unutmamak gerekir ki, romanın mekânları gerçekte var olsun veya olmasın “kurmaca”dır. Realist bakış açısıyla eserini kaleme alan romancıların dış dünya gerçekliğine yaklaşma kaygısı taşımaları, mekân isimlerini ya açıkça söylemelerine veya özelliklerini göstermelerine sebep olmuştur.

Roman kişinin tanıtılmasında önemli bir teknik, kişinin yaşadığı mekânların tasvir edilerek gözler önüne serilmesidir. İnsan çoğunlukla yaşadığı mekânla özdeşleşir. Kişinin mekânı, onun toplumsal statüsünü göstermek ve karakter özelliklerini dikkatlere sunmak bakımından önemli işlevlere sahip olabilir. Tabiat veya mekân tasvirleri ile kişilerin ruh halleri arasında bağlantılar kurulabilir. R. Wellek – A. Warren mekânın insanın iç dünyasının dışa yansımaya vasıta olabileceğini şu cümlelerle ifade ederler:

“Çevre, insan iradesinin bir ifadesi olabilir. Çevre şayet tabii bir çevre ise insan iradesinin bir yansıması olabilir. Ruh tahlilcisi Amiel: “Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir.” diyor. Romantikler insanla tabiat arasında pek açık bazı bağların varlığını kuvvetle duymuşlardır. Öfkeli ve kızgın bir kahraman fırtınalı bir havada dışarı fırlar. Şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır.”³⁴

Mekân, romanda yapının bir unsuru olarak, olayın vücuda gelmesinde ve gelişmesinde önemli rol oynar. Bir mekânın olayın sahnesi olmasından öte yapı içerisindeki bir kişi gibi etkili olduğu romanlar da vardır. *Mürebbiye*'de “yalı”nın Peyami Safa (1899-1961)'nin *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda “hastane”nin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974)'nin *Kiralık Konak*'ında “konak”ın, romanların olaylarına ve değerler sistemine kattıkları anlam önemlidir.

³⁴ Rene Wellek – Austin Warren (1983). Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev. Ahmet Edip Uysal, Ank.: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., s. 304.

Romanda mekân, tasvir yoluyla dikkatlere sunulur. Tasvir, mekâna ait hususiyetlerin okurun gözleri önünde resmedilmesidir. Roland Bourneuf ve Real Quillet, tasvirin romandaki işlevine dair şu cümleleri ifade eder:

“Tasvir, yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde, bir konuda bilgisi olan kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber verme görevin, yüklenir. Mesela Balzac, Flaubert ve Zola'nın eserlerinde gerekli bulunan bazı modeller, bu fonksiyonun görevini üstlenmiştir: Tasvir, bir kahramanın bakış açısı demektir; işte kahramanın hikâyeye girmesinin ve obje karşısına geçmesi zarureti bundandır. Semantik sahalara (psikolojik ve fizikî davranışları niteleyen sıfatlar, kavrama fiilleri ve benzerleri), tip kahramanlar (avare, ressam, uzman, teknisyen), basmakalıp sahneler (bilinmeyen bir yerin ziyareti, seyre dalma, manzara karşısında düşünme), psikolojik çizgiler (merak, tedirginlik, ruhsal boşluk) bu tutumla belirlenen yöntemlerdir. Hikâye içinde tasvir, yavaş yavaş zincirleme bazı tepkilere neden olur: Tasvir etme zarureti, herhangi bir kahramanın sahneye çıkmasına, onun herhangi bir durum içinde yer alabilmesine ve ona belirli bir hareket verilebilmesine yol açar. Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlemlerini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur.”³⁵

Romanda yapılan mekân tasvirleri yazarın ve/veya anlatıcının bakış açısına bağlıdır. Tasviri yapılacak objenin, hangi özelliklerinin gösterileceği, bu özelliklerin hangi etkiyi doğuracağı, bakış açısına bağlıdır. Mesela gözlemci durumdaki anlatıcının objeyi görünmeyen yanlarıyla da tarif ve tasvir etmesi, gerçekçi bir yazarın, olayların bir bakıma yorumu olan tasvire çok yer vermesi beklenemez. Şerif Aktaş, "*mekânın panorama, peyzaj, dekor oluşu, yine hem bakış açısı hem de nakledilen vaka zincirinin mahiyeti ile ilgili bir problemdir*"³⁶ derken, mekânla bakış açısı arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Romanda mekân hakkında verilen bu teorik bilgilerin Hüseyin Rahmi'nin romanlarında mekânın nasıl kurgulandığı ve anlatıldığının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacağı kanaatindeyiz. Onun romanlarındaki mekânları; panorama, peyzaj, dekor başlıkları altında ve olay örgüsü içerisindeki işlevlerini dikkate alarak inceledik.

Bu romanlarda yer alan ismi zikredilen pek çok mekân isimleri (şehir dekoru, geniş mekân) vardır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Beyoğlu, Şişli, Zincirlikuyu, Kâğıthane, Taksim, Haliç ve Karaköy (*Ayine Şık*), Edirne Kapısı, Aksaray, Yedikule, Köprü, Marmara adaları, Şehremini, Şişli, Yenibahçe, Halıcılar, Fatih semti, Eyüp mahalleleri, Küçük köy (*İffet*), Kâğıthane, Florya, Şişli, Bakırköy, Erenköy, Sirkeci, Cendere Yolu, Karagümrük ve Emirgan (*Bir Muadele-i Sevda*), Beyoğlu, Boğaziçi, Taksim, Şişli, Galata, Balıkpazarı, Aksaray, Süleymaniye, Yenicami, Beyazıt Meydanı, Büyükkada (*Metres*), Aksaray, Beyazıt, Cerrahpaşa, Edirnekapı, Yeni Cami tarafları, Fatih, Çarşamba, Sarıgözel, Macuncu, Küçükmustafapaşa, Sirkeci, Samatya, Topkapı, Yerebatan tarafları ve Çukurbostan, Çukurçeşme ve Çukurhamam (*Tesadüf*), Laleli, Bahçekapısı, Yeni Cami, Pazartesi Pazarı, Bakırcılar Sokağı, Unkapanı, Çiçek Pazarı, Akar Çeşme, Fincancılar Yokuşu, Beyazıt Meydanı, Yenikapı, Aksaray (*Nimetşinas*), Erenköy, Aksaray Caddesi, Göztepe, Haydarpaşa, Feneryolu, Bahçekapısı, Balıkpazarı, Mısırçarşısı, Beyazıt, Kayışdağı, Sahrayıcedid, Kuşdili, Çiftelavuzlar, Fener, Fincancılar Yokuşu, Kapalı Çarşı, Sirkeci (*Şipsevdi*), Kumkapı, Beyazıt, Bakırköy, Samatya, Gülhane, Yenikapı, Eskişehir, Konya, Rusya, Bakü, Hazar Denizi, Karadeniz, Kör Irmağı, Suvanga Gölü, Erivan, Kars, Trabzon ve Samsun, Atlantik Denizi, Afrika, Güney Amerika, İspanya, Fransa, İngiltere, İtalya, Rusya, Avustralya, Alpler, Mısır,

³⁵ Bourneuf, Quillet, a.g.e., s. 110-111.

³⁶Şerif Aktaş, a.g.e., s. 147.

Mon Bilan, Baalbek Harabeleri, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Avusturya (*Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*), Heybeliada, Büyükkada, Beyoğlu, Sarıgözel (*Sevda Peşinde*), Süleymaniye, Rumelihisarı (*Cadı*), Aksaray'daki Hoşkadem semti, Çınar Semti, Davutpaşa, Hekimoğlu Alipaşa, Çapa Caddesi, Aksaray, Sülüklü Yolu ve Horhor (*Hakka Sığındık*), Erenköy, Kuşdili, Haydarpaşa çayırı, Çifte havuzlar, Bostancı ve İçerenköy, Kocamustafapaşa, Galata (*Toraman*), Edirnekapı, Suriçi ve Eyüp (*Hayattan Sahifeler*).

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarına baktığımızda anlatılan olayların tamamen İstanbul'da geçtiğini görürüz. Yazar zaten ömrünün büyük çoğunluğunu İstanbul'da geçirir. Romanlarında tamamen İstanbul'u mekân olarak seçmesi, romanlarının teması olarak Osmanlı-Türk toplumundaki temel sorunları ele alması ve bu sorunların köklü bir biçimde yaşandığı İstanbul'un buna uygun bir ortam oluşturmasıdır. Çünkü yazarın ele aldığı yanlış batılılaşma, batıl inanışlar, kadın sorunları vb. kültürel değişimin getirdiği sorunları işleyen temaların en fazla görüldüğü yer İstanbul'dur. İstanbul'un yegâne mekân olarak seçilmesinde bir de yazarın "yüksek bir felsefe"ye çekmeye çalıştığı okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırmak isteği olabilir. Yukarıda da görüldüğü gibi bu romanlarda o günlerin İstanbul'unun hemen hemen bütün semtlerinin isimlerinin zikredildiğine şahit oluruz. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında Dünya'ya yaklaşması aktüel olayı üzerine kaleme alınan *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanında ülke sınırları dışında bazı yer isimlerine yer verilmesi konunun niteliğinden kaynaklanmaktadır ve zaten ismi anılan bu yerlerde olay geçmez. Bu yer isimleri sadece roman kişinin rüyasında gördüğü kâbusun mekânı durumundadır.

Hüseyin Rahmi'nin yanlış batılılaşma temasını ele aldığı *Ayine Şık*, *Mürebbiye*, *Metres* ve *Şıpsevdi* romanlarında Beyoğlu ve çevresi önemli bir işleve sahiptir. Tanzimat'tan beri kültürel değişime uğrayan İstanbul'da yeni hayat tarzı olarak kabul edilen alafrangalığın merkezi genelde Pera bölgesi ve özelde Beyoğlu'dur. Beyoğlu, özellikle Avrupa'dan İstanbul'a değişik vesilelerle gelen ecnebilerin yaşadıkları muhittir. Batının cazibesine kapılarak onlar gibi yaşamayı arzulayan; fakat bu yaşamın kodlarına da tam anlamıyla nüfuz edemeyen Türkler Beyoğlu'nda "görünme"ye meyletmişlerdir. Söz konusu bu romanlarda kendi kültürüne sırt çevirmiş olan aslı kişilerin bilhassa Batı kültürünün bir parçası olarak gördükleri "metres"i Batılıların çoğunlukta bulunduğu Pera ve Beyoğlu bölgesinde aradıklarını ve böylece bu semtlerin olayların geçtiği mekânlar olarak karşımıza çıktığını görürüz.

Âyine Şık romanının olay parçalarının sahnesi durumundaki mekânların tamamı, Beyoğlu içerisinde bulunmaktadır. Romanda Beyoğlu sınırları dışında gerçekleşen herhangi bir olaya rastlanmaz. Yozlaşma temasının somutlaştırıldığı olay parçaları bu zihniyete sahip kişilerin yaşam alanları haline gelen Beyoğlu civarında gerçekleşir.

Metres'te mekân olarak seçilen, Beyoğlu ve Boğaziçi'ndeki Hami Bey'in yalısı, romanın teması olan yanlış Batılılaşmaya uygun bir tercihtir. Romanda gerek Matmazel Parnas'ın gerekse başta Hami Bey olmak üzere diğer âşıkların temsil ettiği zihniyet, bu kişilerin yaşadıkları muhit ile somutlaştırılır. Hami Bey, Boğaziçi'nde ismi belirtilmeyen bir karyedeki yalıda ikamet etmektedir. Hayatını bir metresi elde etmek ve tutmak uğruna feda eden Hami Bey'in sosyal statüsü ile yaşadığı mekân arasında bir koşutluk söz konusudur. Fakat yalı sakinlerinin alafranga yaşamak doğrultusunda gözlerinin dışarıdaki sefahat âleminde olmasından, yalı eski

görkeminden uzaktır. Yalıda yaşayan insanların yozlaşması ile yalının fizikî durumu arasında çarpıcı bir paralellik dikkat çekmektedir. Metres etrafında yok olup giden hayatların gözler önüne serildiği romanda, olayların sahnesi durumundaki mekânlar metresin barınabileceği ve kendisine yaşama alanı bulacağı Beyoğlu ile metres tutmaya imkân sağlayan, maddi imkânın bir göstergesi olan Boğaziçi'nde bir yalıdır. Genel anlamda İstanbul, özelde de Beyoğlu ve Boğaziçi'ndeki yalılar, içerisinde barındırdığı hayatlar aracılığıyla dönemin yozlaşmasını temsil etmek işlevini üstlenir.

Şıpsevdi'de aslı kişi Meftun Bey'in alafranga yaşamak için yaptığı planların tasarımcısı konumundaki Fransız aileler Beyoğlu'nda yaşar. Meftun Bey, buraya bu ailelerin kadınlarıyla gizlice ilişki kurmak için gelir. Romanda, yanlış Batılılaşma teması etrafında düzenlenen olay parçalarının mekânının Meftun Bey'in köşkü olması manidardır. Çünkü yanlış Batılılaşma kavramının, Osmanlı toplumsal hayatında önemli bir fonksiyona sahip olan köşk hayatına nasıl yansıdığı, mekânın tasviriyiyle vurgulanır. Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının büyük çoğunluğunun geçtiği en önemli mekân, hiç kuşkusuz, Meftun Bey'in Erenköy'ündeki köşküdür. Burası, alafranga bir hayat sürdürmek isteyen Meftun Bey'in mekânıdır. Köşk, Meftun Bey'in zihniyetine uygun olarak Avrupaî-alafranga bir tarzda tefriş edilir. Köşte o devrin Osmanlı-Türk evinde bulunmayacak biblolar ve Batı sanatını yansıtan modern tablolar dikkati çeker. Buna karşın Kasım Efendi'nin köşkü de yine romanda temsil ettiği zihniyetin bir yansıması olarak alaturka ve oldukça bakımsız bir halde dikkatlere sunulur. Böylece mekân-insan uyumu başarı bir şekilde resmedilir. Mekânın köhneliği nispetinde insanlar da fizikî olarak bakımsızlardır.

Mürebbiye romanında olaylar İstanbul'da adı söylenmeyen bir köyde Dehri Efendi'nin yalısında geçer. Romanda mekânın olay örgüsünde önemli bir işlevi vardır. Her şeyden önce romandaki olayların mekânının bir yalı olarak seçilmiş olması, romanın temasıyla ifade edilmek istenen yanlış Batılılaşma kavramının açıklanmasına uygun bir zemin hazırlamıştır. Yanlış Batılılaşma kavramının Osmanlı toplumunda önemli bir fonksiyona sahip olan yalı hayatına nasıl yansıdığı mekân üzerinden somutlaştırılır. Dehri Efendi yalısı muhafazakâr, elit ve aydın Osmanlı ailesinin hayatını aksettiren bir mekândır. Yalıda geleneksel, ataerki bir hayat hâkimdir. Aile; “vezir konağı” denebilecek genişlikte baba, çocuklar, amca, damat ve yalının hizmetkârlarından oluşur. Romanın kişilerinin yalının dışındaki hayatlarına ait hiçbir mekân adının bile anılmayıp olayların sadece Dehri Efendi yalısında cereyan etmesi, romanın temasına hizmet eder. Nitekim romanın temasıyla söz konusu devirdeki konak ve yalı hayatındaki Batılılaşmanın bir unsuru olan “mürebbiyelik” kurumunun gerçek yüzlerini sergilemek amacı güdülür. Bu durumda, mürebbiyelik kurumundaki yozlaşma, farklı mekânlardan ziyade Dehri Efendi yalısı özelinde odaklanır.

Yanlış batılılaşma temasının bir açılımı olarak karşımıza çıkan “yozlaşma” olgusunun Osmanlı'nın özellikle son zamanlarındaki varlıklı ailelerinde veya mirasyedilerinde oldukça yaygın olduğu görülür. Yozlaşma eğilimi içerisinde bulunan varlıklı ailelerin veya mirasyedilerin özellikle yalılarda veya konaklarda yaşadıklarına şahit oluruz. Yalılar ve konaklar, özellikle yanlış batılılaşma temalarının işlendiği romanlarda âdeta yozlaşmanın mekânı olarak bu olguyla özdeşleşir.

Hüseyin Rahmi, Doğu-Batı, eski-yeni gibi iki farklı zihniyetin çatışmasını esas alan erken dönem romanlarında söz konusu bu zıtlıkları, mekân aracılığıyla da hissettirir. Osmanlı-Türk toplumunun Batı karşısındaki geri kalmışlığını bir medeniyet sorunu olarak romanlarında işleyen yazar, bu ayrımı, olayların geçtiği

İstanbul'un semtlerini gelişmişlik bakımından kıyaslayarak somutlaştırır. Ona göre Batıların yaşadığı Beyoğlu ve çevresi bakımlılığı, temizliği, insanlığı; geniş Osmanlı-Türk halk yığınlarının yaşadığı eski İstanbul ise köhnemişliği, geri kalmışlığı, bakımsızlığı ve gayri insanlığı temsil eder.

Şıpsevdi'nin başında Aksaray Caddesi'nin ve tramvay durağının uzunca natüralist bakışla bir tasviri yapılır. Yazar, yanlış Batılılaşma temasını ele alırken Osmanlı ülkesinin geri kalmışlığını mekân tasviriyle de vurgulamak ister. Aksaray tramvay durağının tasviriyle anlatılan Batının temsil ettiği gelişmişlik, modernlik vb. değerleri vurgulamaktır. Aksaray tramvay durağında sel sularının taşıdığı kanalizasyon, buraya ulu orta atılan çöpler, bu çöplere ve lağım sularına konduktan sonra çevreye yayılan ve yakındaki kahvede müşterilerin fincanlarına düşen sinekler, arılar; civarda menşei meçhul bir etten yaptığı köfteleri kızartan pis kıyafetli kambur köfteci; köftecinin başına üşüşmüş ağzının salyalarını akıtarak bekleyen sokak köpek ve kedileri; köftecinin çığırkazan sesine ve köftenin kokusuna imrenen tramvaydaki halktan dedikoducu kadınlar, canı köfte çektiği için "hayırına" isteyen gebeler; bağırın, ağlayan sümüklü çocuklar; bütün bu manzaraları arpa karışımı kahvesini yudumlayarak mezbele içinde oturan yüzü, elleri nasırlı tramvay sürücülerini; Doğu'ya ait bir kesit olarak sunulur. Yazar ironik bir ifadeyle Doğu'dan manzaralar sunarken okuru Avrupa ile mukayeseye zorlar.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç romanında mekânlar, buralarda yaşayan insanların hayat anlayışlarını aksettirecek nitelikte dikkatlere sunulur. Sözü edilen mekânlar, Batılı kafayı temsil eden pozitivist, aydın bir delikanlının içinde bulunduğu mekâna ve zihniyete isyanını somutlaştıracak biçimde ele alınır. Çünkü mekânın ön plana çıkan köhnelik ve kokuşmuşluk özellikleri, aynı zamanda orada yaşayan insanların zihin dünyasını yansıtır. Böylece roman, İrfan Galib Bey'in çatışmasını mekân aracılığıyla da desteklemiş olur. İrfan Galib Bey; geleneğin, batıl inanışların ve geri kalmışlığın bir simgesi haline gelmiş mahallesini ve dolayısıyla bu mahallede bulunan evini aşma mücadelesi veren kişidir. Onun ruh dünyası oldukça yenilikçi, gelişime açık ve entelektüel bir zihin teşkil ederken, yaşadığı mekân olabildiğine köhne ve ruhuna azap verici bir niteliktedir. Bu yönüyle o, yaşadığı mekânı aşmak istediği için bir nevi mekânla da çatışır. Mekânın durumuyla memleketin durumu arasında bir paralellik kurar. Hayatını sürdürdüğü yer için şöyle ifadeler kullanır:

"Ev ve mahalle halkının, hasılı bütün İstanbul halkının cehaletinden pek bizardı. Aksaray'daki evlerinin en üst katında intihap ettiği yazı odasının penceresinde Topkapı cihetlerine doğru bazen yeisle ve acınarak bakardı. Çok sürekli adeta kurtuluşsuz görünen bir sefalet altında kağşamış, kararmış, çarpılmış evlerin, koyu, koyu yosun tutmuş damların manzarasından yükselen acı manadan sıkılır, sonra duvarlarının sathında, kiremitleri arasında biten dam korukları, kuzu kulakları, yapışkanla adeta birer türbeye dönmüş, delikleri, kovukları kargalara, çaylaklara baykuşlara yuva olmuş bu damların altında geçirilen o sefil, o mağmum hayatı düşünür, gözleri sulanır, o teessürle..."³⁷

Hakka Sığındık'ta Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi'nin konakları harp zengini aileler ile yoksul halk kitlesinin hayatları arasındaki tezdâd gözler önüne serme işlevine sahiptir. Bu konaklar, maddî imkânın sembolü durumundadır.

³⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar (1954). Mürebbiye, 4. baskı, İst.: Hilmi Kitâbevi, s. 27.

Dekoratif olarak dikkatlere sunulmayan bu konaklar, maddî imkânlar dolayısıyla içlerindeki insanların müsrifliği ve doyumsuzluğuyla ön plana çıkarılır:

“Mahalle böyle bir maişet cehenneminde yanarken Hafız İshak Efendinin evine bilmem neredeki mandırasından güğüm güğüm halis sütler, teneke teneke kaymaklar, kâse kâse yoğurtlar geliyordu; piyasadan çekilen şekerler, unlar, yağlar sanki saklambaç oynar gibi bu iki haneye gelip gizleniyorlardı; her taraftan yok ola şeyler âdi zamanlara nisbet kabul etmez bir bollukla bu evlere doluyordu. Herkesin gırtlığını dağlıyan, dillerini kurutan “yok” lafzı bu aileler için bimana idi. odunlar, kömürler, manda arabalarıyla taşınıyor; o koca koca meşe kütükleri yarmakla bitip tükenmiyordu; kıtlığın her tarafı birer iskelet gibi kurutup bitirdiği bu hengâmede bütün bu şeyler hangi hazinesi kayıptan tedarik olunuyordu? İki konağın bütün odalarına kurulu soba bacaları daima tüter, fırıldaklar fırıl fırıl döner, âlem sancısını geçirmek için bir tuğla parçası ısıtacak ve hastasına bir çorba pişirecek kadar ateş bulamazken bu Hacı ve hafız efendilerin konakları kanunlarda mutfaklarından tavan aralarına kadar ılık bir mayıs havasıyla meşbu bulunurdu.”³⁸

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin konaklarının fizikî özellikleri üzerinde durulmamakla birlikte, bu konaklar muhitiyle bir arada kıyaslanmak üzere romanda önemli bir yere sahiptirler. Nitekim konakların bulunduğu Hoşkadem Mahallesi'nin romandaki en önemli işlevi olan iki farklı sosyal tabakaya ait aileler arasındaki hayat standardında uçurumu, şu cümlelerle mukayeseli olarak ifade edilmektedir:

“Mahrumiyetler, ölümler, matemler içinde kıvranan mahalle halkını biyzar eden yalnız bu çalma çağırma, bu dernek, bu âhenk değildir. Bu kibarların mutfaklarından etrafa, sokaklara taşan nefis yemek kokuları o zavallıların daima burunlarını sızlatır, ağızlarını sulandırır, gözlerini yaşartır. Enfes ağlarda kızartılmış hindiler, börekler, baklavalar, helvalardan tüten kokulu dumanın o açların iştihalarına verdiği işkence tarif olunmaz... Koklarlar, koklarlar, yutkunurlar, yutkunurlar, yutkunurlar, koklarlar.

Açlıktan sikletlerinin hemen yarısını kaybetmiş, bir takımları insan şeklinden çıkmış bu sefaletzedeler samanlı, kepekli kerpiç gibi bir dilim ekmeği bulabilmek için saatlerce itile kakıla fırın önlerinde beklerler, bazı günler eli boş dönmek tehlikesine de uğrarlarken bu Hacı'nın, Hafızın evlerindeki bu daimi düğün bolluğu, neşesi, eğlencesi nedir?”³⁹

Hüseyin Rahmi'nin doğaüstü varlıkların ve olayların konu edildiği batıl inanışlar temasını işlediği Gulyabani romanında mekân, sıra dışı olayların cereyan etmesini sağlayıcı niteliktedir. Mekânların tefriş tarzı, söz konusu mekânlarda gerçekleştirilen doğaüstü olayların ve kişilerin ortaya çıkışına imkân sağlar. Romanda Yedi Çobanlar Çiftliği, köşkün sahibi hanımefendinin akrabalarının köşkün zenginliğini sövmürmeye uygun bir hale getirilmek için cin ve peri oyununa uygun şekilde tefriş edilir. Köşkün büyüklüğü buna müsaittir:

“Hasan- Ben yüke girdikten iki dakika sonra kapısını açınız.

İhtariyle yüke girer. İçerde kimseyi göremiyerek halk duçarı hayret olur. Yük kaplarını kaparlar. Cüz'i bir müddet sonra açarlar. Hasan'ı yine içerde bulurlar. Taaccüpleri artar. Hasan hokkabazın yuvarlağı gibi kâh gözlerden nihan olur. Kah meydana çıkar.

Hasan- Bu taaccübünüzü şimdi izale ederim...

Vâdiyle yükün kapıya mukabil cidarına yavaşça vurur. Cidar bir dükkân kepengi gibi heyetiyle arkaya iner... Öte tarafta bu açıp kapamanın makinisti Ördek Mehmet

³⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar (1950). Hakka Sığındık, 2. baskı, İst.: Hilmi Kitabevi, s. 11.

³⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hakka Sığındık, s. 12-13.

görünür. Hasan ahalinin bir kısmını bu büyük fethanın öbür cihetine dâvetle, bunun menteşeli, müteadid sürgülü, kol demirli adeta gizli bir kapı olduğunu gösterir. Gayet imtizaçlı kapandığı için bir kere sed edilip bu sürgüler, kollar vazedildikten sonra yükün içinden bu cidar ne kadar zorlansa açılmayacağını ve bir perinin yalnız başına gece kapağı açarak işini gördükten sonra tekrara kapıyı kapayıp gidebileceğini anlatır. Bu gizli kapının öbür tarafı daima kilitli duran küçük bir oda olduğunu irae eder. Hanımefendinin yükü ile daha birkaç yük ve dolabın bu tertipte bulunduğunu söyler.

Oradan çıkarlar. Hasan yine bir işaret edince Ördek kaybolur. Üst katta büyük bir odaya girerler. Oraya buraya bakarken:

-Duvara yaslanma... Üzerime basma... Şimdi seni

Nidasiyle kayıptan bir ses gelir. Herkesi yeni bir hayret istila eder.,

Tavandan, kerevetin önlerinden, ördek vakvakları işidilir.

Hasan, izah dere bir tavırla der ki:

-Bu odanın muhtelif noktalarından ufak ufak gizli delikler vardır. Bu delikler uzun marpuç borular ile aşağıdaki odaya merbuttur. Bu marpuçların uçları, anahtarları cinlerde bulunarak daima kilitli duran dolapların içindedir. Bu uçlardan her ne tür sesler verilir ise merbut odalarda tavanlardan, duvarlardan, kerevetlerden geliyor gibi yakından işidilir. Hanımefendinin odası bu suretle mücehhezdir.

Hasan, odanın iki yan tarafına boydan boya mıhlanmış parmaklıklı ve merdiven küpeştesine müşabih iki direk göstererek:

-Bu tertibatın bir aynı de tavan arasında vardır. Bunlar zelzele aletidir. Cinler, hanımefendinin odasında hareketi arz yapmak istedikleri zaman bu sııklara yapışıp daireyi şiddetle sarsarlar. ”⁴⁰

Mezarlıklar Hüseyin Rahmi'nin romanlarında fazlaca yer alan şehir dekorlarından. Mezarlar, hayat karşısında ölümün sembolü olması dolayısıyla eserlerde genellikle sefil ve yoksul halkın tasvir edildiği yerlerde karşımıza çıkar. Sosyo-ekonomik durumu düşük insanlar mezarlıklara yakın yerlerde yaşarlar. Burada yazarın, onların yaşadıkları sefalet ve imkânsızlıklarla birlikte ölüme yakın duran halleri ve yaşadıkları mekânın mezara fizikî olarak yakınlığı arasında bir imge oluşturmasından söz edebiliriz. Zaten *Hayattan Sahifeler* romanındaki kişilerin yaşam alanları bizzat mezarlıklardır. *İffet*, *Cadı* ve *Hayattan Sahifeler* romanlarında mezarlık önemli işlevi haiz şehir dekorudur.

İffet'in evinin bulunduğu muhitteki mahalleler ve sokaklar; bakımsız, köhne, ilgisiz ve buna koşut olarak da buralarda yaşayan insanların seviyesizliği itibariyle insan psikolojisini olumsuz yönde etkilemektedir. Romanda “Yazar” ile doktor arkadaşı, İffet'in hasta annesini tedavi etmek amacıyla İffet'in evine giderken yol güzergâhında bulunan mezarlıktan geçerler ve burasıyla insanları arasında benzerlikler kurarlar. Burada yazar mahalleyi “*dirilerin ölümlere karıştığı mahalle*” diye niteleyerek mahallede hayata dair bir belirtinin olmadığını vurgulamakla birlikte, İffet'in trajik haliyle mekân arasında bir özdeşlik kurmak ister. Mahallenin fizikî özelliği sanki ölüme yaklaşmış bir hastayı andırmaktadır.

Hayattan Sahifeler'de aslı kişi Sürtük Hacer ve çevresinin yaşadığı Edirnekapı Mezarlığı ve çevresi natüralist bir bakış açısıyla tasvir edilir. Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının gerçekleştiği mekânların başında gelen kabristan, bakımsızlığı vurgulanmak üzere geniş bir şekilde tasvir edilir. Burası

⁴⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar (1938). Gulyabani, 2. baskı, İst.: Hilmi Kitabevi, s. 139-140.

insanların hayatlarını sürdürdükleri ve hayat olaylarına sahne olan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Buralarda yaşam ile ölümün iç içeliği, mezarlıkların bir yaşam alanına dönüşü “*Buralarda daima mezarlar evler ile karışık, ölümler diri, diriler ölü gibiydi.*”⁴¹ (s.40) cümlesiyle çarpıcı biçimde ifade edilir.

Cadı romanında Rumelihisarı Mezarlığı da natüralist bir bakış açısıyla anlatılır. Tarihî Rumelihisarı Mezarlığı üzerindeki yerlerin halini dikkatlere sunan satırlar, Türk toplumunun tarihî değerlerine önem vermediğini göstermek amacıyla yazılır. Mekân, sahip olduğu tarihî kıymetin aksine bakımsız, ürperti uyandırıcı ve psikolojik gerilime sevk edici bir işleve sahiptir. Mekânın nezihliği ve albenisinden çok köhnemiş, bakımsız ve ürperti uyandırıcı özellikleri vurgulanır. Mekânın natüralist tasviri, kişilerin psikolojik gerilimini artırmak ve zihinde mekân üzerinden Doğu-Batı mukayesesi yapmak işlevini beraberinde getirir.

Hüseyin Rahmi, hayatının önemli bir kısmını Heybeliada’daki köşkünde geçirir. Adalar, yazarın bazı romanlarında mekân olarak karşımıza çıkar. *Sevda Peşinde*’de roman kişilerinin yaşadıkları yer tabiat güzellikleriyle insanı büyüleyen ve romanın temasını oluşturan aşk ilişkisine uygun mekânlar olan Heybeliada ve Büyükada’dır. Yazarın çok renkli ve canlı tabiat tasvirleri mekânı bizzat müşahede ettiği izlenimini vermektedir. Heybeliada panoraması uzunca tasvir edilir. Çünkü romanda çok önemli bir yer tutan Ayn-ı Nûr Hanım’ın intiharının sahnesi olması ve insan-mekân bütünleşmesi sayesinde intihardaki psikolojik durumun mekân ile uyumunun sağlanmasıdır.

Hüseyin Rahmi’nin romanlarındaki dekoratif mekânları evler (yalılar, köşkler, konaklar, apartmanlar), lokantalar, meyhaneler, türbeler ve işyerleri şeklinde sıralamak mümkündür. Romanlarda genellikle Batılıların Beyoğlu çevresindeki apartmanlarda ve buralardaki kiralık odalarda; buna karşın Osmanlı Türk ailelerinden varlıklı olanlar Boğaziçi’nde yalılarda veya belirli muhitlerdeki konaklarda ve köşklere yaşarlarken; yoksul olanlar da genellikle geleneksel hayatın hüküm sürdüğü eski İstanbul’da (Fatih, Aksaray, Laleli, Edirnekapı, Suriçi çevresi) yaşar.

Ayine Şık’ta Fransız Madam Pötiş’in evi Beyoğlu’nda bir apartmanın odasıdır. *Metres*’te Fransız Matmazel Parnas’ın ikâmet ettiği apartman Beyoğlu’nda (...) sokağındadır. *Şıpsevdi*’de Makferlan ailesinin evleri Şişli’de bir apartmandadır. *Mürebbiye*’de alafranga meraklısı Dehri Efendi yalıda yaşamaktadır. *Bir Muadele-i Sevda*’da, Naki Bey Erenköy’de konakta yaşamaktadır. *Metres*’te Hami Bey, Boğaziçi’nde ismi belirtilmeyen bir karyedeki yalıda ikamet etmektedir. *Tesadüf*’te varlıklı bir aileden olan Sâibe Hanım’ın evi Fatih taraflarında bir konaktır. *Metres Şöhret*’in muntazam döşetildiği ifade edilen evi Samatya’dadır. *Nimetşinas*’ta Talat Hanım Laleli’de bir konakta yaşamaktadır. *Şıpsevdi*’de Meftun Bey Erenköy’ündeki köşkte yaşamaktadır. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*’ta Feriha Davut Hanım bir konakta yaşamaktadır. *Sevda Peşinde*’de Nezih Bey’in evi, Büyükada’da Hıristos Caddesi’nde bir köşktür. *Gulyabani*’de Muhsine Hanım’ın yaşadığı yer, Üsküdar’dan çok uzaktaki bir köyde bulunan Yedi Çobanlar Çiftliği’dir. *Cadı*’da Şükriye Hanım, Rumelihisarı ile Baltalimanı arasında yalıda yaşar. *Hakka Sığındık*’ta harp zenginleri olan Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi’nin konaklarının bulunduğu Aksaray’daki Hoşkadem semtidir. *Toraman*’da Şuayb Efendi’nin ailesinden gizlice evlendiği Binnaz’ı memnun etmek ve onunla gizli gizli

⁴¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar (1940). *Hayattan Sahifeler*, 2. baskı İst.: Hilmi Kitabevi, s. 40.

görüşmek için kiraladığı köşk Erenköy'dedir. Bütün bu kişilerin ortak özelliği varlıklı ailelere sahip olmalarıdır.

İffet'te, yoksul İffet'in evi İstanbul'un kenar mahallelerinin birinde Aksaray'da (...) mahallesindedir. *Metres*'te geleneksel hayat içerisinde alafanga meraklısı Müştak Bey'in evi de Aksaray'dadır. *Tesadüf*'te cinci Nefise Hanım'ın evi Cerrahpaşa'dadır. *Sevda Peşinde*'de Naciye Hanım'ın evi Sarıgül'dedir. *Cadi*'da Fikriye Hanım'ın sığındığı dayısı Hasan Efendi'nin evi Süleymaniye civarındadır. Şükriye Hanım'ın evi Taşkasap'tadır. *Hakka Sığındık*'ta Nüzhet Ulvi'nin evi, "Selimpaşa yokuşunda, dört, beş odalı bir evceğizde, fakirhane..." (s.113) diye tanıtır. *Hayattan Sahifeler*'de Sürtük Hacer'in evi, yaşadığı Edirnekapı Mezarlığı muhitindedir. Bu mekânların özelliği de yoksul insanların âdeta "barınak"ı olmasıdır.

Dekoratif mekânlardan yalı, köşk ve konakların temsil ettikleri maddî imkânı yansıtacak şekilde pek çok odaya ve müstemilata sahip olduğu görülür. Çoğu geleneksel aile yapısına uygun olarak düzenlenir. İki üç katlı olan bu yapılarda selamlık bölümü ve harem bölümü ayrı katlardadır. *Mürebbiye*'de Dehri Bey'in yalısı bu düzendedir. *Şıpsıvdi*'de Meftun Bey'in köşkünde, köşkteki kişilere ait pek çok oda vardır. Meftun Bey'in, Raci'nin, Lebibe'nin, Rabia'nın, Vesile Hanım'ın ve Zarafet'in odası; köşkün sofası, selamlığı, kileri, mutfığı. *Metres*'te Şadi Efendi'nin oldukça geniş ve pek çok bölümü olan yalısı, zenginliğin, maddî imkânın bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Yalıda ikamet eden herkesin kendisine ait bir odanın ötesinde yaşam alanı niteliğinde dairesi vardır. *Nimetsinas*'ta Talat Hanım'ın konağında da kişilerin konaktaki statülerine göre her birinin kendine ait odası vardır. *Bir Muadele-i Sevda*'da Naki Bey'in Erenköy'deki Konağı'nda kişilerin kendilerine ait odalarının yanı sıra konağın salonu ve gerdek odası da önemli işlevi haizdir.

Romanlarında olay anlatımına ağırlık veren Hüseyin Rahmi, söz konusu romanlarındaki yalı, konak ve köşkların dış tasvirinden ziyade bu mekânların içinde yaşanan olayları ön plana çıkarır ve o nispette iç mekânları, olayları okuyucunun gözünde tecessüs ettirecek biçimde tasvir eder. Bu mekânlar, içinde yaşayan kişilerin zihniyetlerini ve maddî imkânlarını yansıtacak biçimde tefriş ettirilir. Mesela *Şıpsıvdi*'de hem Meftun Bey hem de Kasım Efendi birbirine komşu iki köşkte otururken köşklere birbirinden tamamen farklı bir zevkle dekore edilir. Yazar bu suretle mekân aracılığıyla birbirine tamamen zıt kişileri tanıtmaya yoluna gider. Yani insan-mekân uyumu sağlanmıştır.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarında merkezi mekân "ev"dir. Zira romanlarda evlerin dışında yer bulan mekân sayısı çok sınırlıdır. Eğlence mekânı olarak sadece *Ayine Şık*'ta Tepebaşı Bahçesi, *Sevda Peşinde*'de Şafak Bahçesi, *Tesadüf*'te "Macuncu taraflarında bir belâhane, menfur bir kârgah" olarak ifade edilen ve tasvir bile edilmeyen eğlence evi ve *Hayattan Sahifeler*'de pek de eğlence mekânı gibi görünmeyen Ali Ağa'nın Kahvehanesi vardır. İşyeri olarak da *Ayine Şık*'ta Baba Perdikis'in Lokantası, Taksimdeki Dükkân; *İffet*'te Mahalledeki Bakkal Dükkânı; *Metres*'te Beyazıt'taki Yazıcı Dükkânı, Beyoğlu'ndaki Pastacı Dükkânı; *Tesadüf*'te Hubyar'daki bakkal; *Şıpsıvdi*'de Beyoğlu'ndaki Kanzuk Eczanesi, Madam Moralye'nin Muayenehanesi; *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ta Kâğıtçı Dükkânı, Beyoğlu'ndaki 151 Numaralı Evdeki Terzihane; *Sevda Peşinde*'de Beyoğlu'ndaki dişçi, yüncü dükkânı; *Toraman*'da Şuayb Efendi'nin Komisyoncu İdarehanesi vardır.

2.1.4. Zaman

Romanda, anlatılan olaylar belirli veya belirsiz bir zaman sürecinde gerçekleşir. Bu itibarla zaman, romanda yapının temel unsurlarından biridir. Kurmaca metinde dört farklı zamandan söz edilebilir: Olay zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı ve okuma zamanı. Kurmaca bir metin olan romanda olay zamanı ve anlatma zamanı da kurmacadır. Çünkü günlük hayatta kronolojik olarak akan zaman, kurmaca bir metin olan romanda, eserin edebîliğini sağlamak için kronolojik akışından saptırılır ve yeniden düzenlenir. Yazma zamanı ve okuma zamanı günlük hayatımızdaki gibi kronolojik ve ölçülebilir bir süredir.

Olay zamanı, eserde meydana gelen olayların gerçekleştiği zamandır. Olay örgüsünü şekillendiren olayların zamanı anlatıcı tarafından farklı şekillerde ifade edilebilir. Olayların zamanı kronolojik olarak verilebilir, kronolojinin dışına çıkılarak, halden geriye doğru gidilerek veya ileriye doğru atlanarak aktarılabilir. Anlatma zamanı, anlatıcı tarafından idrak edilen olayın aktarıldığı zamandır. Eserde gerçekleşen her olayın vücuda geldiği zaman ile onu aktaracak anlatıcının nakletme zamanı arasında bir zaman dilimi vardır. Çünkü hiçbir zaman olayın gerçekleşme anı ile onun okuyucuya aktarılması aynı anda gerçekleşemez. Olay zamanının anlatıcısı eserin içinden bir kişi (kahraman bakış açısı) bile olsa olay zamanı ile anlatma zamanı arasında bir süre girer. Hem olay zamanı hem de anlatma zamanı “kurmaca” olduğu için anlatıcı tarafından üzerlerinde çeşitli düzenlemeler yapılabilir. Anlatıcı doğal akışıyla kronolojik olan zamanı anakronik hale getirebilir. Bu tercih yazarın estetik kaygıları ve eseri oluşturan diğer yapı unsurlarının düzenlenişleriyle ilgilidir. Yazma zamanı, yazarın eseri meydana getirene kadar harcadığı süredir. Bu süre kurmaca olmadığından ölçülebilir bir süredir. Yazarın eserine vücut veren tarihî ve toplumsal olaya bakış açısı ve döneminin roman anlayışı yazma zamanı içerisinde etkili olan faktörlerdir. Çünkü aynı tarihî dönemi konu alan iki yazarın yazma zamanlarındaki farklılık eserlerine mutlaka yansır. Okuma zamanı, yazar tarafından vücuda getirilen eserin okuyucu tarafından okunma süresidir. Bu zaman da kurmaca değildir.

Umberto Eco edebî metinlerde zaman kavramının üç şekilde karşımıza çıktığını söyler:

“Bir anlatıda zamanın üç biçimde belirdiği bilinir: öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanı olarak. Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin ‘bin yıl geçti’ diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, sözceyi yazmak (ve okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden, hızlı bir söylem zamanı çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir. Doğal olarak, bunun tam tersi de olabilir.”⁴²

Eco’nun sınıflandırmasının “olay zamanı, anlatma zamanı, okuma zamanı” üçgenine kurulduğunu söylemek mümkündür. Ancak Eco, söylem zamanının okurla etkileşim içinde olduğunu, hatta okuma zamanıyla beraber düşünülmesi gerektiğini vurgular.

William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*’de zaman kavramıyla ilgili üç kilit kavramın daha ortaya çıktığını yazar. Bunlardan ilki “akışkanlık”tır, akışkanlık: “Okurken bir yere doğru gitmekte olduğumuz duygusudur.” İkinci önemli kavram olan “nedensellik” içinse “olay örgüsü kronolojiye göre değil, nedenselliğe göre düzenlenir.” diyen Randall, “enerji” kavramıyla da “hem karakterdeki hem de

⁴² Umberto Eco (1995). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev.: Kemal Atakay, İst.: Can Yay., s. 64.

durumda var olan potansiyelin gerçekleşmesi”ni ifade eder. Dolayısıyla “Bir hikâyeyi ileriye doğru okur, ama geriye doğru anlatır.”⁴³

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarını 1919'a kadar kaleme almış olduğu on altı romanını temel alırsak bu romanların yazma zamanı 1889 ile 1919 yıllarını kapsayan otuz yıldır. Bu dönemde kaleme alınan romanların olay zamanlarına baktığımızda, eserlerde anlatılan olayların daha çok toplumsal yapıda gözlemlenen değişimlerin roman düzleminde yansıtılmasına dayandığını görürüz. Batılılaşma sürecinin toplumsal yapıyı hızla sarstığı bu otuz yıllık süreçte Hüseyin Rahmi, Batılılaşmayı yanlış algılayan, köksüzleşen bir neslin eleştirisine ve yanlış algılanan Batılılaşmanın karşısında zihni hâlâ hurafelerden kurtulamayan Doğulu, cahil kitlelerin eleştirisine odaklanır. Romanlarda nakledilen olaylar bu sorunları somutlaştırır niteliktedir. Yazarın bu dönem romanlarında önemli bir yer tutan olaylar, özellikle farklı bir perspektifle değerlendirdiği, felsefesini bu romanlar düzleminde somutlaştırdığı ve yine toplumun geri kalmışlığından beslenen kadın-erkek ilişkisi sorunudur.

Ayine Şık, Mürebbiye, Metres, Şıpsıvdi romanları sosyal yapının doğurduğu yanlış batılılaşma sorununu somutlaştıran olayları; *Tesadüf, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdıvaç, Gulyabani, Cadı* toplumun geri kalmışlığını işleyen olayları; *İffet, Mutallaka, Bir Muadele-i Sevda, Nimetşinas, Sevda Peşinde, Hakka Sığındık, Toraman ve Hayattan Sahifeler* romanları da yine toplumsal yapının doğurduğu bireysel sıkıntıları konu edinen olayları ele alır. Bu romanlarda anlatılan olayların hepsi yazarın eserini kaleme aldığı döneme aittir. Yani yazar, sürdürdüğü hayatta gözlemlediklerini yaşadığı devrin tanığı olma sıfatıyla kaleme alır. Hüseyin Rahmi bu romanlarda anlatılan olayların zamanıyla ilgili bir tarih (yıl, ay) vermese de anlatılan olayların arka planını oluşturan fon, yaşadığı dönemin sosyal hayatına dayanır. Yazar kimi romanlarında kişilerin birbirine gönderdiği mektupların altına hicri “13..” tarihini atar. Bu tarihi 1300 olarak alsak bile, olay zamanının 1884 olduğu söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi, romanlarında olay anlatımını esas aldığı için anlattığı olayların zamanını kesin bir zaman zarfıyla kayıt altına almaz. Romanlarında zamana dair kullanılan ifadeler, diyalogların ve olay anlatımının ön planda olması nedeniyle çok kesin çizgiler taşımaz. Olayların akışı “*Bir gün, ertesi akşam, üç gün sonra, ertesi günü, o gece, bir sabah, birkaç haftada vb.*” gibi belirgin olmayan zaman zarflarıyla verilmeye çalışılır. Romanlarda kimi olayların zamanı da ön planda olan bir olayın gerçekleşme zamanına göre ifade edilir: “*Ertesi günü Meftun Erenköyü mevkifine giderken yolda Mahir beye tesadüf eder.*”⁴⁴; “*Zarafetin bir hane halkını velveleye veren bu şiddetli kanlı basuru gecesinden bir gece sonra*”⁴⁵ gibi. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak romanların hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında kronolojik zamandan sapmalar çoğunlukla geriye dönüş (flashback) tekniğiyle gerçekleştirilir. “Geriye dönüş”le geçmişe gidilmesinin amacı; geçmişte yaşanmış olayları dikkatlere sunmak, farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları “hal”e taşımak ve kahramanları tanıtmak, onların geçmişten hal’e kadar gelen maceralarını ortaya

⁴³ William L. Randall (1999). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*, Çev.: Şen Süer Kaya, İst.: Ayrıntı Yay., s. 127-131.

⁴⁴ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsıvdi*, s. 157.

⁴⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsıvdi*, s. 358.

koymaktır. Bunun yanında romanlarda olay zamanının düzenlenmesinde olay zamanının yavaşlatılması, aslî kişinin dışındaki kişilerin daha çok özetlenmesi teknikleri uygulanır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında zaman, olayların akışını sağlayan bir birim olmanın yanında daha farklı işlevlere de sahiptir. Romanlarda az da olsa insan-zaman uyumu başarılı bir şekilde ifade edilmiştir. *Metres*'te, zaman, Müştak Bey'in Matmazel Parnas'a kavuşmadığında özellikle üzerinde kafa yordığı ve kendi durumunu zaman aracılığıyla anlamaya çalıştığı bir kavram olarak da karşımıza çıkar:

“Çin guguk!.. Çin guguk!.. Çin guguk!.. Çin guguk!..

Müştak kalben devam ederek:

-İşte saat dört... Beyhude bir saat daha geçirdim... Daha doğrusu ben geçirmedim, o geçiyor.. Zaman denilen bu ve zulmetin birbirini takip etmesi arzın bu serî devri ki bizi hayatın neticesine isâl için bütün feryatlarımız, göz yaşlarımız, aldatici kısa sürurlarımız, garamımızla durmadan sürüklenip götürüyor. Onun mütemadi devrindeki kanun tesirâtı malum ve değişmez iken hep hakkımızda bir istisnaiyet muamelesini talepten kendimizi alamıyoruz. Zamanın minnet ettiğimiz en büyük lütfu bizi genç iken pir etmesi değil mi? Bana sorsalar bu bir gadir. Gençlik zamanlarını tahattur ettikçe şimdiki yorgunluk e aczinden dilhun olmıyan bir ihtiyar görmedim. Ben gençliği zeval bulmaz zannederek yaşamak isterim. Zamanın mürurunu ihbar için böyle guguklu saatler niçin icat etmişler? Kendi hükmümce saatleri parçalamalı, takvimleri yırtmalı... Aynaları da hep kırmalı. Vaktin güzeranını ihbara vesile olarak bir şey bırakmamalıdır. Fakat çeşreler... Onlar en teessür verici birer zaman mikyası değil midir? Soranlar her sene yaşımızdan birkaçını saklamakta ne kadar ihtiyat etssek beyhude... Ağzından çıkan yalanı simanın diğer uzuvları tekzip eder.”⁴⁶

Şipsevdi'de Mahir ile Lebibe'nin bulaşma geceleri tüm ayrıntısıyla anlatılır. Gecenin güzelliği ile o zaman diliminde gerçekleşen “aşk” eylemi arasındaki uyum dikkatlere sunulur:

“Kamer, asıl iltima şa'şaalrını denize yaymıştı. Suyun yüzüne, hududu, hırçın, kararsız bir gezici meşrebine malik bir perinin dolaşmasından tahassül etmiş gibi i'vicaclı, cesîm bir harita şeklinde bir ayna parçası yatırılmıştı. Ay, nur cemalini hep bu makese döküyor, burası iltima'da adeta atrafi gayri muntazam azîm bir kamer halini alıyordu.

Nazar, bu mücella kıt'ayı atladıktan sonra yine deniz koyu lâcivert bir esmerlik peyda ediyor, biraz daha ötede gecenin rutubetli sislerine bürünmüş irili ufaklı adalar gecenin birer heyulası gibi görünüyordu.”⁴⁷

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta aktüel zamanın belli olması kişilerin yaşadıkları zaman dilimi üzerinde düşünmelerini de beraberinde getirir. Romanın ifade ettiği olay zamanı II. Meşrutiyet sonrası olduğu için özgürlük ortamına gönderme yapılır: “*Makalesini yayınlayan gazeteyi kitapçı dükkanlarında çamaşır mandaliyle iplere asılmış, yahut yerlere serilmiş gördükçe İstanbul'un bu yeni hürriyet havası içinde kendi manevî ve fikrî varlığını saran bir kuvvetin dolaştığını hissederek mağrur oluyor...*”⁴⁸

Hüseyin Rahmi'nin birkaç romanında aktüel zaman çok ciddi göndermelerle dikkatlere sunulur. Yine bu zaman on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarıdır. Yani yazarın romanlarını kaleme aldığı ve şahidi olduğu dönemdir. *Şipsevdi*'de aktüel zamana dair bir ipucu mevcuttur. Yıl olarak ifade

⁴⁶Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Metres*, s. 103.

⁴⁷Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 188.

⁴⁸Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s.29.

edilmese de olayların Abdülhamid devrinde geçtiğine dair bilgi, Mösyö Makferlan'ın tanıtımı dolayısıyla verilir:

“Mösyö Makferlan Şarkta Avrupalıların en iş bilmez ve serserileri için bile tümen tümen karlar, ticaretler olduğunu işiterek buraya maişet saikasıyla gelmişti. (...) Yavaş yavaş memleketin avalını iyiden iyiye öğrendi nüfuz sahibi bir iki zatla münasebet falan derken Yıldıza çattı. Abdülhamid'in vehmini, politikasını öğrendi. Sarayca zatından, mesleğinden ürkülen kimselerin şair, edip; müverrih; muharrir; gazeteci makuleleri olduğu sırrına etraflıca vukuf peyda etti; kendisini o mahiyette gösterdi.”⁴⁹

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta, Dünya'ya 76 yıllık bir dönemle yaklaşan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında tekrar Dünya'ya yaklaşarak çarpacağı ihtimalinin insanlarda doğurduğu korku ve felâket sırasında gelişen bir aşk macerası anlatılır. Bu yönüyle *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ta olaylar, aktüel zamana paralellik göstererek akar. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın kuyruğunun 1910 yılı Mayıs başlarında Dünya'ya çarpacağı belirtilirken, olay parçaları bundan yaklaşık iki haftalık bir zaman dilimi öncesinde başlar. Romanda aktüel zaman çok güçlü biçimde vurgulanır. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyaya yaklaşması şu cümlelerle verilir: “1326 senesi Mayıs başlarında küremizin haley yıldızının kuyruğu içinden geçeceği hakkındaki heyecanlı haber çıktı.”⁵⁰ İrfan Galib Bey'in kadınlara verdiği konferansta söylediği bir cümleden de aktüel zaman, Halley Kuyruklu Yıldızı'nın periyodundan çıkarılabilmektedir:

“Kuyruğu ile bize dokunacağı şayiası çıkan “Haley” yıldızı Miladî 1835 senesinde yani bundan tam yetmiş beş sene evvel yine güneşin yakınından, mahrekinin son noktası olan o muhabbet manyetizmasından gelip geçmiştir. Yıldızların keyfiyetine bakılırsa “Haley”in güneşin etrafında her (75) senede tam bir devir icra ettiği anlaşılıyor.”⁵¹

Cadı romanında da aktüel zamana işaret edilir. Eserde iki yerde aktüel zamana dair atıflar bulunur. Binnaz Hanım'ın Rumelihisarı Mezarlığı'ndaki kabrinin ziyaret edilmesinde Hisar'ın üstünde bulunan Robert Kolej'den bahsedilmesi olayın Robert Kolej'in inşa tarihi olan 1863 yılından sonra gerçekleştiğini gösterir.

Hakka Sığındık'ta geçen olayların genel olarak İttihat ve Terakki ve II. Abdülhamid döneminde yaşandığına dair bazı ifadeler söz konusudur. Bu durumda romanda aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmuş olmaktadır. Hacı Ferhat Efendi'nin zenginliğinin kaynağının II. Abdülhamid devrine dayandığından bahsedilir:

“Hacı Ferhat Efendi, devri Hamidinin bal tutup da parmak yalayanlarındandır; her devirde hâkim bir kuvvet vardır; ona tabaiyet, zamanenin hikmeti sayılır; vatanperverlik ve hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekete müreffehen yaşarlar; bu hikmeti idarenin zıttına gidenler, dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler.. sürülürler...”⁵²

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailesinin zenginliğinin kaynağı olarak da dönemin İttihat ve Terakki yönetimi gösterilmektedir. Bu da romanın aktüel zamanına dair bir atıftır:

⁴⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şipsevdi, s. s.278.

⁵⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s.33.

⁵¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s.41.

⁵² Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Hakka Sığındık*, s. 7.

“İttihat ve Terakki idaresinin inkâr olunamaz bir gayreti, bir kadirşinaslığı, hazeleperveliği, efendiliği vardır. Çevirdiği tezvirat dolabının koluna yapışanları korur, gözetir, çapullara gark ve bazen tövbe yoksulu olmak derecesinde ihya eder. Hiçbir idare, bendelerini, gözdelelerini taltifte bu mertebeye varamamıştır. İşte bu sebepledir ki mensupları onun uğuruna kul, kurban olurlar. Hatta bugün Cemiyet çürüyüp dağıldıktan sonra, onun kurmuş olduğu menfaat ağının kör düğümleri içinde kalmış olanlar ne tarafa dönmek isteseler bütün bütün rabitalarını kırmak mümkün olmaz. O büyük velinimetlerine söz söyletmezler; çünkü damarlarında dolaşan kanları kuvvetini, hayatını oradan almıştır; her biri bir suretle onun ebedî minnetarı ve şükürgüzarıdır; o sayede ne tulumbacılar efendi, bey, paşa, nazır, mebus oldular; ne hiçler adam sırasına geçtiler; ne kanlı kailler cezadan muafiyet imtiyazıyla serefraz oldular; masumları ezmek, üşerayi yükseltmek, kabahatsizlere ceza etmek, kabahatlıleri mükâfatlandırmak cemiyetin baş düsturuydu. (Hasan Sabah)ın haşişi gibi onun maneviyatında mahiyetleri değiştiren bir eskir vardı. Bedhah bir manyatizmacı gibi sözleri, vicdanları, basiretleri bağlardı. En insaniyetperver, namuskâr, afif adamları ahlak uçurumlarına sürükledi. İttihatçıların hepsi insaniyetten nasipsiz, vicdansız kimseler değildir; buna şüphe yok. Fakat nasıl oldu da fazlu irfan erbabı itirazsız ve muhakemesiz dört beş katilin peşlerine takılarak izlerinden gitmek gibi günahların en büyüğünü işlediler? Bu kanlı yolun varacağı neticeyi göremediler?..”⁵³

İstanbul’un bütün toplumsal tabakasından insanları olanca canlılığıyla, hayatın içindeki haliyle gözler önüne seren ve bir İstanbul romancısı olarak İstanbul’un bütün semt ve sokaklarını eserlerine mekân olarak aktaran Hüseyin Rahmi’nin romanlarındaki kişi ve mekân başarısına zamanda rastlayamayız. Romanlarda zamanın çoğunlukla olayın akışını sağlayan bir unsur olmaktan öte işlevi yoktur. Romanların çoğunda ferdi zamanlar vardır. O, romanlarında tarihî olaylara çok az gönderme yapar. Fakat Osmanlı Türk toplumunda sosyal değişimin güçlü bir şekilde görüldüğü Batılılaşma sürecini ele aldığı “yanlış Batılılaşma” temasıyla bu süreçte toplumda gözlemediği aksaklıkları konu edindiği “batıl inanışlar” temalarına yer verdiği romanlarında sosyal zamanların ele alındığını görürüz.

2.2. ORTAK TEMA ÖZELLİKLERİ

Edebi bir eserde tema; okurun eseri okuyup bitirdiğinde eserin bütününden çıkardığı sonuçtur. Yani tema yazarın, okuyucusunun varmasını istediği yerdir. Yazar eseri baştan sona bu sonuca varmak üzere dokur ve aynı zamanda ana temayı destekler nitelikte yan temalara da değinir. Eserin ana fikri yanında tali fikirleri olması doğal ve gereklidir.

Kurmaca metinlerin yapısını oluşturan (olay örgüsü, kişiler, mekân ve zaman) unsurların tamamı eserin temasını ifade etme işlevine sahiptir. Yazar, seçtiği kurmaca kişilerin karşılaşması veya çatışmasıyla ortaya çıkan olayları, yine kurmaca mekân ve zamanda belirli bir olay örgüsü etrafında düzenleyerek eserini kaleme almadan önce belirlediği temayı anlatır. Denilebilir ki, bir sistem hüviyetiyle karşımıza çıkan kurmaca metinlerde tema, eserdeki bütün unsurların etrafında şekillendiği merkezî bir hareket noktasıdır. Bu itibarla kurmaca metinleri atoma benzetirsek, tema çekirdeğe; olay örgüsü, kişiler, mekân, zaman ve anlatma unsurlarını da çekirdeğin etrafında belirli bir düzenle sıralanan elektronlara benzetilebilir.

Hüseyin Rahmi’nin incelediğimiz erken dönem romanlarında benzer temaların, farklı olay, mekân, zaman ve kişiler etrafında ele alınmış olduğu dikkat çeker. Söz konusu temalar bir ya da birkaç romanda ana tema olarak ele alınırken

⁵³Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hakka Sığındık, s. 9-10.

diğer romanlarda da ana temayı destekler mahiyette yan tema olarak ele alınır. Onun söz konusu romanlarının temasını üç temel gruba ayırabiliriz: yanlış Batılılaşma, batıl inanışlar ve aşk, evlilik ve aile hayatı.

2.2.1. Yanlış Batılılaşma

Hüseyin Rahmi'nin *Ayine Şık*, *Mürebbiye*, *Metres* ve *Şıpsıvdi* romanları erken dönem romanlarından yanlış Batılılaşma temasını ele alan eserleridir. Toplumsal ve tarihsel koşullar nedeniyle Tanzimat'tan beri Türk romanının temel sorunu haline gelen yanlış Batılılaşma, Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarının da temel problemini teşkil eder. Genel hayatımızda giderek yaygınlaşan Batılılaşma, toplumsal yapıda iki farklı zihniyetin oluşmasıyla sonuçlanır. Bu çatışma romanlarda somutlaşarak ifadesini bulur.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında ele aldığı yanlış Batılılaşma teması iki farklı değer yargılarına sahip kişilerin çatışması esasına göre kurgulanır. Bu çatışmanın bir tarafında alafranga yaşamayı hayatının en büyük değeri olarak gören, köksüzleşmiş, züppe bir Doğulu; diğer tarafında da yozlaşmış, aşüfte bir Batılı yer alır. Bu temel yapıyı şu şekilde gösterebiliriz:

A <-----> B	
(Alafranga/yozaşmış züppe)	(Batılı/materyalist aşüfte)
[Ölçüsüz alafranga hayranlığı]	[Para, cinsellik]

Ayine Şık'ta, Batılı yaşam biçimini üstün bir değer olarak kabul eden ve sahip olduğu imkânlardan fazlasını bu uğurda seferber eden Şatırzade Şöhret Bey'in yaşadığı trajikomik hadiseler anlatılır. Eser, iki farklı zihniyeti temsil eden kişilerin çatışması ekseninde somutlaştırılarak dikkatlere sunulur. Alaturka zihniyeti temsil eden ve fakat alafrangalaşmaya çalışan Şöhret Bey ile Fransız kökenli ve alafranga zihniyeti temsil eden Madam Pötiş arasındaki çatışma esasına göre kurgulanır. Romanın bu temel çatışması da “Yanlış Batılılaşma” temasını somutlaştıracak biçimde kurgulanır.

Mürebbiye'de Batı kökenli, aslen bir “fill publique” sokak kızı-fahişe olan ve mürebbiye rolü oynayan bir kadının geleneksel Osmanlı ailesinde açtığı tahribat somutlaştırılarak dikkatlere sunulur. Yalının çocuklarını Batılı tarzda eğitmek göreviyle yalıya alınan Anjel, paraya karşı doyumsuz isteği sonucu mürebbiyeliği bir tarafa bırakır. Yalıda cinselliğini ön plana çıkararak maddî imkânlar elde etmek isteğiyle yalının bütün erkekleriyle birbirinden habersiz ilişkiye girer ve yalının bütün düzeninin alt üst olmasına neden olur. Böylece, aydın bir Osmanlı ailesinin Batılılaşmayı gerçek mahiyetiyle anlayamadığı ifade edilir. Bu durum, olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının ‘yanlış Batılılaşma’ teması etrafında düzenlenmesiyle dikkatlere sunulur. Bu tema, olay örgüsünde farklı değerleri temsil eden bireylerin çatışması çevresinde oluşur. Anjel Batılı, Dehri Efendi ve yalı sakinleri de Doğulu değerlerin temsilcisi olarak olay örgüsü içerisindeki yerlerini alırlar.

Metres'te yanlış Batılılaşma sorunu, Batılı değerlerin bir uzantısı olan “metres” etrafında somutlaştırılır. Romanda yine iki farklı zihniyete sahip bireylerin çatışması söz konusudur. Bir tarafta Batılı değerlerin temsilcisi durumunda Matmazel Parnas konumlanmışken, diğer tarafta Doğulu değerleri temsilen Matmazel Parnas'ın peşindeki Hami Bey ve onun “rakip”leri durumunda diğer sevdalıları ile Şadi Efendi yalısının sakinleri vardır. Eser, başından sonuna Batı

karşısında kompleksi olan Doğulu alafranga özentisi züppelerin Batılı hayatı temsil eden fahişe Matmazel Parnas'ı elde etmek için birbiriyle mücadelelerini somutlaştırır. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında Batıyı yanlış anlayan eğlence düşkünü, züppe, alafranga özentisi gençlerin Batılı olan her şeye karşı ölçsüz bir arzu duymaları sonucu kendi değerlerini tamamen hiçe sayarak, hayatlarına metres dâhil etmeleri sonucu uğradıkları felâket, romanda Fransız metres Matmazel Parnas tipiyle somutlaştırılır.

Şıpservedi'de, yaşama tarzı bakımından birbirinden farklı iki ailenin çatışması söz konusudur. Bu iki aileye ve onların temsil ettikleri anlayışa iki figür olarak bakabiliriz. Bu aileler, Pehlevizâde Meftun Bey'in köşkü ile Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'nin köşküdür. Roman, baştan sona, bu iki ailenin mücadelesini anlatır. Romanda her şeyi belirleyen hatta kahramanların psikolojik gelişmesini sağlayan, onların ruh hallerini dışa vuran unsur, bu iki aile arasındaki zihniyet farklılığıdır. Pehlevizâde köşkünün sahibi ve romanın aslı kişisi Meftun Bey; zügürtlüğüne rağmen, alafranga tarz yaşamayı en üstün değer olarak kabul eden, hayatını bu gaye uğrunda planlayan, aile fertlerini de amaçlarını gerçekleştirmek doğrultusunda araç olarak kullanarak buna zorlayan "şıpservedi" birisidir. Meftun Bey'in bu özlemine yerine getirmesi maddî imkâna ihtiyaç göstermektedir. Diğer taraftan Kasım Efendi ailesi; cahil, batıl inançlarla kuşatılmış, softa bir inanca bürünmüş, geri kafalı ve yaşamayı bilmemesine rağmen, gayri meşru yollarla elde edilmiş bir servete sahip alaturka zihniyeti olan bir ailedir. Kasım Efendi ailesinde Meftun Bey'i özlemine kavuşturacak maddî imkân vardır. İşte roman baştan sona Meftun Bey'in Kasım Bey'in servetine sahip olma hırsıyla bu iki şahıs arasındaki çatışma üzerine kurulur.

Hüseyin Rahmi'nin yanlış Batılılaşma temasını işlediği romanlarda, esas olarak, yerleşik bir yaşama biçimi olarak alaturkayı, alafrangaya oranla daha oturmuş bulunduğu görülür. Ancak alafranganın yol açtığı gülünçlüklere neden olmaması, alaturkanın daha "iyi" bir insan tipi üretmeye imkân sağladığı anlamına gelmez. Bu romanlarda her iki yaşama biçimi de kendi yetersiz insan tipini doğurur. Hüseyin Rahmi'de belirgin olan husus, eleştirdiği yaşama biçimlerinin üretebileceği "potansiyel olumlu insan tipi"ne yer vermemesidir. Örneğin *Şıpservedi*'de alafranga kişilerin yozlukla, alaturka kişilerinse gerilik ve hayvanilikle suçlanması, romanın belirgin özellikleri arasındadır; romanda olumlu tek bir kişi yoktur. Bu açıdan bakıldığında, toplumsal bir eleştiri olarak görülebilecek *Şıpservedi*'nin grotesk (iğrenç-komik) karışımından yola çıktığı söylenebilir. *Ayine Şık*, *Mürebbiye* ve *Metres* romanları da bu perspektiften ele alınabilir.

Hüseyin Rahmi'nin yanlış Batılılaşma temasını işlediği romanlarda, seçtiği aslı kişilerin Batılılaşmayı yanlış anladığını gösteren tipik özelliklerinin bir hayli sivriltilerek âdeta karikatürize bir tip yaratıldığına hükmedilebilir. Alafranga özentisi kişilerin romanların hepsinin sonundaki hazin hali, romancının sanki yanlış göstererek doğruyu sezdirmek istediği izlenimini vermektedir.

2.2.2. Batıl İnanışlar

Hüseyin Rahmi, Batılılaşma ile birlikte pozitif bilimlerin hayatı şenlendirmesine paralel olarak toplumun yüzyıllardır geleneksel kültüründen getirdiği ve geri kalmışlığın bir göstergesi olarak gördüğü hurafelere ve batıl inanışlara şiddetle karşı çıkar. Bundan dolayı erken dönem romanlarının önemli bir temasını batıl inanışlar oluşturur. Özellikle II. Meşrutiyetin getirdiği özgürlük ortamında bu temanın üzerinde durur. Hüseyin Rahmi'nin bu romanlarda ulaşmak istediği hedef, insanın eylemlerinin ve kişiler arası ilişkilerinin tabiatüstü olaylar ve varlıklar tarafından değil; bilimin, aklın ve mantığın ışığında izah edilebileceğini vurgulayarak halkı bilinçlendirmektir. Yani Osmanlı İslam ideolojisindeki dinî

öğeler yerine Batı düşüncesindeki maddeci ve pozitivist unsurları yerleştirmektedir. Bu romanlarda geleneksel düşünce ve inanış tarzı olan, hayatı büyük ölçüde şekillendiren ve yönlendiren batıl inançlar ile bilimi yegâne kılavuz olarak kabul eden pozitivist zihniyeti çatıştırır. Hüseyin Rahmi; *Gulyabani*, *Cadı* ve *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanlarını bu tema üzerine kaleme alır. Batıl inanışlar temasını işleyen romanların temel yapısını şu şekilde gösterebiliriz:

A <-----> B	
<i>(Aydın/ Batılı/ Pozitivist/Yeni kafa)</i>	<i>(Batıl İnanışları Olan/ Geleneksel/muhafazakâr)</i>

Cehaletten beslenerek gelişen batıl inanışlar romanlarda büyü yapma, okutma, cin, peri gibi fizikötesi varlıklar yoluyla karşımıza çıkar. *Gulyabani*'de bu tema tam anlamıyla pozitivist-aydın denemese de rasyonelliği ve makul olanı temsil eden kişilerle, tamamen hurafelerin etkisinde hayatını şekillendiren kişiler arasındaki çatışmaya dayandırarak somutlaştırır. Bu tema, şahsi çıkar arzusuyla, toplumun cehaletinden yararlanarak mahiyeti tam olarak bilinemediğinden dolayı insanlarda korku ve ürperti uyandıran cin, peri vb. fantastik unsurlar, insanların manevi duygularını sömürmekte aracı olarak kullanılarak işlenir.

Köşkün sahibi Şefika Hanımefendi'nin yeğenleri Şevki ve Salim, dul kalan akrabalarının mallarına sahip olabilmek için onun vesayetini almayı amaçlarlar. Bu uğurda onu bir odaya kapatıp odada *gulyabani*, *gamgam*, *yamyam*, *samsam* gibi fantastik unsurlarla korkuturlar. Akıl dışı sorularla onu imtihan ederler ve sonunda da tecrit ederler. Köşkte, bu şarlatanlar hedeflerine ulaşmak için köşkün büyüklüğünden ve fizikî imkânlarından yararlanarak tefriş ettikleri açılır kapanır duvarlar, kendilerine cin, peri süsü vermiş ilginç kıyafetli çiftlik çalışanları, hayvan seslerini taklit etmek üzere çıkarılan cin peri sesleri, çığlık sesleri ile dört kadına köşkte hayatı azaba çevirir. Bu kadınlar bunlardan korunmak için odalarda tütsü dolandırmak, yerlere üzerlik otu serpmek, birtakım saçma dualar okumak, incir ağacının dibine şerbet dökmek, gürültü ve patırtı duyduklarında garip dualar okumak, muska, enam-ı şerif, mühr-i Süleyman yazılı yüzük, Zülfikâr taklidi iki başlı kılıç taşımak, odalarında El cinn'ül-ecinn levhası taşımak, Tur-ı kuşiyye duası okumak gibi batıl inanışları tatbik ederler. Buna paralel olarak köşkteki Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın, Muhsine Hanım'a daha köşke gelir gelmez köşkte olup bitenleri merak etmemesini, hiçbir şey duymamasını, görmemesini tavsiye ederler. Cin ve perilerin varlığını da normal karşılarlar. Köşk tamamen peri, cin kılığındaki kişilerin emrinde yürür.

Cadı'da bu tema, hurafelere dayanan geleneksel inanış biçimleri ile pozitivist felsefeye dayalı inanış biçimini temsil eden kişiler arasında bir çatışma yoluyla ifade edilir. Hüseyin Rahmi, romanda bu temel çatışmayla toplumda; sosyal olayları, insanî davranışları tabiatüstü güçlerle değil; akıl, mantık ve bilim yoluyla izah eden yeni bir aydın tipi yaratmak ister. Romanın sonunda, roman boyunca gözlenen esrarlı, doğaüstü olaylar, pozitif bilimlerin verilerine inanan pozitivist tavrılı kahramanlar aracılığıyla çözüme kavuşur.

Romancı, yeri geldikçe kültür seviyeleri farklı kahramanları vasıtasıyla, batıl inanışların bir safсата olduğuna dair bilgi vermeyi ihmal etmez. Amacı, geleneksel inancı pozitivist bir tavırla ve ilmin verileriyle yıkmaktır. Halkın sağduyusunu temsil

eden Fikriye'nin yengesi Emine Hanım, Şükriye'nin "septik", pozitivist tavrılı babası ve Abdülkadir Bey, bu görevi üstlenirler. Emine Hanım kültür seviyesince cadı şayiasının asılsızlığını izaha çalışırken Şükriye Hanım'ın babası meseleyi bilimin metotlarıyla izah eder. Kızına bu tür şeylerin safsatadan ibaret olduğunu, her şeyin bir mantıkî izahı olabileceğini söyler. Hüseyin Rahmi, bu arada dönemin aktüalitesinden de yararlanır ve spiritüalist ve ispiirtizmacılara dair geniş bir bölüm açar. Şükriye Hanım'ın babası, Cadı'nın ruhunu çağırarak için Naşit Nefi Efendi yalısına gelen ispiirtizmacıların reisiyle uzun uzadıya ruh ve madde meseleleri hakkında tartışmaya girişir. İspirtizmacıların bütün delillerine rağmen, onun müspet ilme açık kafası bu izahları, gizemli hadiseleri bir türlü kabullenemez. Cemiyet üyelerini cin, peri çağırarak "cinci hoca"lara benzetir. Mantığı beş duyu ile sınırlı olduğu için, her şeyin deneysel yollarla ispatını ister. Bir ölünün hortlamasını tabiat ve fizik kanunlarına aykırı bulur.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta, Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyaya çarpma şayiaları anlatılır ve cahil mahalle kadınları bu durumu kendi zihniyetlerince anlamaya çalışırlar. Cahil halk kuyruklu yıldızın sebep olacağı felâketleri geleneksel birikimiyle yorumlar. Romanın başında, mahalle kadınlarının cumbaya çıkarak Kuyruklu Yıldız hakkında ayaküstü sohbetleri, bir bakıma onların kapalı dünyalarına ve bilgi seviyelerine ışık tutar. Kuyruklu Yıldız, kadınların ağzında türlü şekillere sokularak garip bir hal alır. Kimileri Kuyruklu Yıldız'ı bir ihtiyara, kimileri kuyruğunu bir tüle, kimileri ise onun Güneş'in aşığı olduğunu ve yetmiş beş yılda bir gelip aşıkıyla birleştiğine inanır. Kimisi "ak saçlı" bir ihtiyara, Güneş'in saçları "topukları döven" sevgilisine yahut kuyruğu zehirli akrebe benzetirken; kimileri de onu bir yıldırım, bir top mermisi olarak görür. Emeti Hanım ise meseleyi kendi cahil dünyasında yorumlar. Kuyruklu Yıldız'ın çarpma sebebinin ahlâksızlığın artmasına ve kıyamet âlâmetlerine bağlar:

"İşte ben yine söylerim; bu gökteki kuyruklu, yerdekilerin şerlerinden zuhur etti. Geçen sene Dizdariye taraflarında bir paşanın katırı doğurdu dedilerdi de inanmadıydık. İşte bakınız doğru imiş. Demek ki vakitler yakın... Yapı da pek çoğaldı. İşte bu birkaç şey kıyamet âlâmetidir. Biz büyükbabalarımızdan analarımızdan öyle işittik."⁵⁴

Konuşmanın devamında, Emeti Hanım, yıldızların resimlerinin yapılmasını hoş karşılamaz. Bedriye Hanım'ın komşusunun okuyan oğlunun astronomi atlasında Güneş, Ay ve yıldız resimlerinin bulunduğunu söylemesi üzerine, kaygısını "Ah tevekkeli değil; Cenâb-ı Mevlânın esrârına ermek için böyle gökteki ayların, yıldızların resimlerini çıkarınca işte sonu böyle olur. Bize kuyruklusu da çarpar kuyruksuzu da"⁵⁵ cümlesiyle ifade eder. Bedriye Hanım, resmini gördüğü Kuyruklu Yıldız'ı kendi kültür seviyesince tasvir eder: "Ah nasıl tarif edeyim anacığım... Deniz kızı gibi mi desem? Ankara keçisi mi? Yoksa Van kedisi gibi mi desem işte öyle saçaklı bir kafa... Badem gibi çekik çekik gözler.. O taramış keten beyaz nuranî saçlar.. Ta topuklara kadar inmiş."⁵⁶

Romandan alınan yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi geleneksel hayat bütün cehaletiyle birlikte sürdürülür. Eserde, geleneksel ve pozitivist zihniyetlerin çatışması söz konusudur. Bu çatışma, mahalle kadınları ile bunların karşısındaki İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım arasında yaşanır. Mahalle kadınları geleneksel hayat ekseninde muhafazakârlığın ve cehaletin temsilcisiyken; bunlarla aynı muhitte yaşayan; fakat kişisel becerileriyle kabuğunu kırabilmiş olan İrfan

⁵⁴ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s. 12.

⁵⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s. 14.

⁵⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s. 20.

Galib Bey ve Feriha Davut Hanım, yeni kafa aydın tipinin temsilcisi olarak romanda yer alır. Yazar, muhiti içinde yalnızlık çeken İrfan Galib Bey'in yanına adeta onun ruh ikizi –karşı cinsi– olarak karşısına çıkan Feriha Davut Hanım'ı romana dâhil ederek yeni kafayı temsil eden kişileri destekler.

Yazar, karşı çıktığı zihniyeti besleyen en önemli kaynak olarak dini görür. Din, kalıplaşmış yapısıyla, halkın zihinsel gelişmesinin önündeki en önemli engeldir. Mahalle kadınları aynı zamanda dindar insanlardır. Yazar, halkın zihnine yerleşmiş batıl inançları yok etmek ister. Bu yolda, dinin özü ile bağdaşmayan, akla, bilime ve mantığa zıt inanışların yok olacağı fikrinden hareketle, toplumun bilim, tabiat olayların karşısındaki cehaletini, içyapısını vermek ister.

Tesadif'te ana tema aşk olmasına rağmen, Tanzimat yıllarında geleneksel Osmanlı aile yapısında, gelenekten gelen birtakım yozlaşmaların etkisiyle ve cehaletin katkısıyla batıl inanışların insanları ne kadar trajikomik durumlara düşürerek felâkete sürüklediğini Cinci Nefise Hanım tipiyle canlı bir şekilde somutlaştırılır. Romanda eğitim seviyesi düşük kişilerin sıkıntılarını gidermek için Cinci Nefise Hanım'a başvurularının yanında “.. her şeyden birer parça anlayacak kadar tahsil gör[en]. Maahaza zekâsı, sathî irfan ve malumatına güvenen şöyle böyle erkekleri yaya bırakacak bir liyakat ibraz edebil[en] Saibe Hanım da kocasının sorununu gidermenin çaresini Cinci Nefise Hanım'da arar.

Hakka Sığındık'ta batıl inançlara kapılmanın beraberinde getirdiği hurafeler, romanda cehaletle birlikte işlenen bir temadır. Zengin ailelerin karşısındaki cahil halk kitlesinin hayatında hurafeler önemli bir yer teşkil eder. Bu inanç, cahil halk kesiminin bir meczuba “evliyalık” atfederek Abdal Veli Hazretleri demesi ve bunun da bu kitlelerin yararına, yazar Nüzhet Ulvi tarafından zenginlerin ölüm gibi zayıf noktalarından yakalanarak kullanılması şeklinde karşımıza çıkar:

“-Virane ve mezarlık kovuklarında kıvrılıp yatar, meczup, aylalı, sümüklü, mundar herifin biri imiş. Öyle öteye beriye tehditname yazabilmek iktidarı şöyle dursun, söylenen lakırdıyı anlamaz ve söylediği anlaşılmazmış. Fakat velayeti o semt kadınları beyninde pek maruf imiş. Nefesi, kulunca, sıtmaya, havaleye, sar'aya, hafakana birebirmiş. Söylemiyen çocukların ağızlarına salyasından bir parmak sürerlermiş. Yattığı kovuğun yakınındaki ağaçların dalları hâcet bağları düğümlerinden gözükmemiş... İhtisası kadın hastalıkları imiş. Erkeğe okumaz, nazlanırımış. Cenab-ı Abdal pek zendostmuş. Güzel bir kadın gördü mü yılışır, salyalarını salıverirmiş.”⁵⁷

Romanda hurafelere inanma, çaresizliğin ve imkânsızlığın bir tür doğal sonucu olduğu çıkarımına da ulaşabiliriz. Çünkü cahil insanlar, dertlerine pozitivist-materyalist bir anlayış çerçevesinde akıl ve bilim çerçevesinde bir çare bulamadıkları için, mecburen batıl inançlardan medet umar duruma düşerler. Çaresizliğin hurafelerden medet ummaya sevk etmesi, zengin ailelerde de gözlenir. Zira Abdal Veli Hazretleri'nden gelen mektuba önce itibar etmeyen zengin aileler, aile efradında görülmeye başlayan ani ölümlere çare bulamayınca onlar da Abdal Veli Hazretlerine para göndererek ve onun “evliyalık”ına iman ederek hurafelere tevessül ederler.

2.2.3. Aşk, Evlilik ve Aile Hayatı

Hüseyin Rahmi'nin aşk, evlilik ve aile hayatını ana tema olarak işlediği romanlar, yine toplum eleştirisi niteliğindedir. Yazarın gelenekten gelen anlayışa

⁵⁷Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Hakka Sığındık*, s. 81.

karşı çıktığı ve özellikle dönemin toplumsal değerlerinin oldukça uzağında olduğunu görürüz. Bilhassa Schopenhauer ve Nietzsche gibi filozoflardan etkilenen yazar, oldukça karamsar bir dünyaya sahip olmuş ve evliliğe karşı bir anlayışı benimsemiştir. Zaten hayat boyunca hiç evlenmeyerek de düşüncesini kendi hayatına tatbik etmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, kadınlar hakkındaki menfi fikirlerini şu cümlelerle ifade eder:

“Bana göre aşk, roman ve tiyatro binaları kurmak için en lazım malzemelerden biridir. Fizyolojik anlamıyla muhakkak bir cinnettir. Bu maraza hala vuslat hamamında terlemekte başka tesirli aşı bulunmadığı için tutulanların haddi hesabı yoktur. En şiddetli nöbetlerini gençlikte yapar. Evlenmekte aşk lazım mıdır? Sevmeden evlenmektense aşk ile birbirine bağlanması elbette daha hoştur. Lakin kadınların bir darbimeseli vardır; sevip te kocana varma derler. Bunu tecrübe edenler bilirler. Şu kadar ki, aşk karı oca arasında ilanihaye iyi geçinmeyi temin eden bir efsun değildir. Önceden sevdanın al mantosuyla örtülü kalan kusurlar, gözler, gönüller yavaş yavaş sevgiden dönünce sonradan birer birer meydana çıkar. İyi geçinmenin şartlar ekseriye tesadüflerin hediyesidir.”⁵⁸

Hüseyin Rahmi'nin romanlarının hiçbirinde mutlu sürdürülen bir evliliğe veya aşka rastlayamayız. Aşk, yüceliğinden ziyade cinsellikle eşdeğerdir. Geçicidir, hedonistçedir ve doyuma ulaştınca söner. Hüseyin Rahmi, bu suretle insan tabiatının tek kişiyi sevmekle sınırlanamayacağını bundan dolayı tek bir kişiye bağlı kalınan bir evliliğin de asla mutluluk getirmeyeceğini düşünür. Bunun sonucu olarak da evli veya bekâr insanların başka kişilerle ilişkiye girmelerinin insan tabiatının bir gereği olduğunu ifade eder. Onun romanlarında evlilik ve aşk teması, birey-geleneksel değerler çatışması etrafında kurgulanır. Sevgiye dayanmayan, aile zoruyla evlilikler tenkit edilir. Sevilmeyen koca ile sevgili arasında kalmanın doğurduğu çatışma söz konusudur. Bu yapıyı şu şekilde ifade edebiliriz:

B <-----> A <-----> C
(Sevgilisi/Metresi) (Aslı Kişi) (Kocası/Karısı/Çocuk)

Bir Muadele-i Sevda, geleneksel ataerkil Osmanlı toplum yapısında var olan kendi rızası gözetilmeksizin baba zoruyla, yani görücü usulüyle evliliğin beraberinde getirdiği trajediyi ele alır. Romanda bu tema çeşitli karşılaşmalarla/çatışmalarla belirli bir zaman ve mekân düzleminde somutlaştırılarak dikkatlere sunulur. Roman, görücü usulüyle evlenmenin doğurduğu felâket temasını, Bedia Hanım'ın geleneğin kendisine öngördüğüne karşı tavrı bağlamında toplumla yaşadığı çatışmalar; Naki Bey'in sevdası ve Bedia Hanım'ın kendisini aldatması gerçeği karşısında çizdiği zikzakların oluşturduğu bireysel çatışma ekseninde düzenlenen olay örgüsü ile somutlaştırılır. Tanzimat yıllarından beri Batılılaşan toplumumuzda önemli bir sosyal problem haline gelen görücü usulüyle evlilik, ilk romancılarımızla birlikte romanımızda en çok işlenen temalardan birisi olur.

Sevda Peşinde, mektep arkadaşını seven bir kızın, sevmediği bir erkekle zorla parası için evlendirilmesi sonucu başına gelen felâketleri anlatan bir romandır. Bu yönüyle eser, yazarın daha önceki *Bir Muadele-i Sevda* romanına çok benzer. Kişinin sevdası ile gelenekler arasında kalışının getirdiği birey-toplum çatışması romanı tamamen kuşatır. Bu çatışma, Ayn-ı Nûr Hanım'ın kocası Nezih Bey ve yasak aşkı Ali İlhami Bey arasındaki ilişkisi etrafında teşekkül eder.

Romanda evlilik kavramı, geleneksel aile yapısının kişilerin birbirini sevmesine imkân tanımadan, ailelerin kızlarını kendi seçtikleri kişilerle çoğu zaman maddi menfaatlerini ön plana alarak evlendirmesinin eleştirisiyle dikkatlere sunulur.

⁵⁸“Hüseyin Rahmi Gürpınar”, Yelpaze, (19 Ağustos 1964)ten naklen Muzaffer Gökmen, a.g.e., s. 211.

Bu evlilik türünün eleştirisi Ayn-ı Nûr Hanım'ın mutsuz evliliği yüzünden intihar etmesiyle somutlaştırılır. Romancı, evlilikte mutluluğun maddi imkânla sağlanamadığını Ayn-ı Nûr Hanım'ın Sarıgül'de oturan sütünesi Naciye Hanım'ın evindeki gözlemleri vasıtasıyla ifade eder. Ayn-ı Nûr Hanım, bu gibi evlerde sevdiği insanla geçireceği yoksul; fakat mutlu evliliği, Heybeli'deki hizmetçileri, halayıkları ve her türlü imkânı sahip konağındaki hayatına tercih eder. Sonra evin küçük penceresinden, kendi dünyasında mutlu olan, sokaktaki halktan kişileri, çeşmede güle oynaya su dolduran genç kız ve kadınları seyrederek.

Sevda Peşinde romanında ele alınan kavramlardan olan kadın-erkek ilişkisi ve ahlâk, kocasını aldatan kadının bakış açısından ifade edilir. Romanda ahlâkî değerlerin göreceliği, gerçek ahlâk ve namusun kişinin kendisiyle alâkalı ve sevgiye bağlı olduğu kahramanlar vasıtasıyla savunulur. Nezihi Bey'e göre hıyanete uğrayan erkeğin yapacağı bir iş vardır: önce karısını, sonra âşıkını en sonunda da kendisini öldürerek namus lekesini temizlemek. Ne var ki bu düşüncelerin sahibi Nezihi Bey, karısından gizli Beyoğlu âlemlerinde oyalanmakta, hatta karısının ilişkisini fark ettiği halde, elinden kaçıracağı korkusuyla, görmezlikten gelmektedir. Buna göre onun namus konusundaki katı ve yasadışı tavrı toplum baskısından kaynaklanmaktadır. Öyleyse toplum baskısı ortadan kalksa herhalde erkeği rahatsız eden bu tür kuşuklar, huzursuzluklar da ortadan kalkacaktır.

Toraman'da, aile faciası etrafında aile hayatı, evlilik, aşk, ahlâk temalarının ele alındığını görürüz. Şuayb Efendi'nin ailesinin çöküşünün anlatıldığı romanda bu temalar, Şuayb Efendi'nin ileri yaşına rağmen bir fahişeye gönül vermesi dolayısıyla, aile bireyleriyle ve gönlünü kaptırdığı kızın gayri ahlâkî tavrından dolayı onunla olan çatışmasıyla somutlaştırılır.

Romanda işlenen temalardan birisi olan aile hayatı, bireylerin birbirini mutlu edemediği bir ortama vurgu yapar. Romanda aile hayatı, karısını sevmeyen ve bundan dolayı cinsel arzularını dışarıda tatmin etmeye çalışan Şuayb Efendi, kocasını tatmin edemeyen ve onun gözünün dışarıda olmasından rahatsız olarak onu sürekli kıskanan Hasna Hanım, babası gibi hovardalık yapan; ama buna para yetiştiremeyen ve bundan dolayı babasına küsen oğul Aziz ve birisi kucağında birisi de karnında iki çocuğuyla dul kalan kız evlat Sabire ile sergilenir. Aile fertlerinin bu hali, romanda mutsuz bir aile tablosunu somutlaştırır. Romanda determinist bir tavrıyla, Şuayb Efendi'nin böyle mutsuz ve problem yumağı haline gelmiş bir aile ortamında trajik akıbetinin ortaya çıkmasının olağanlığı dikkatlere sunulur. Zira böyle bir ailede huzurun bulunamayacağı aşikârdır.

Evlilik teması, *Toraman* romanının en fazla vurguladığı temadır. Evlilik, ömür boyu mutluluk getiren bir kurum olarak görülmeyip, cinsel özgürlüğü sınırlaması dolayısıyla insanların hayatında bir engel olarak görülür. Bu görüş, Şuayb Efendi-Hasna Hanım ve Binnaz arasındaki çatışmalarla somutlaşır. Her şeyden önce ailenin dramının temelinde bir mutsuz evlilik hayatı vardır. Hasna Hanım'ın Sabire'yi dünyaya getirirken tutulduğu histeri nöbetleri sonucu çekilmez hal alışı, kendisini Şuayb Efendi nazarında sadece eş olmanın getirdiği bir ilişki dolayısıyla katlanılmak zorunda olunan birisi konumuna getirir. Şuayb Efendi, cinsel arzularını tatmin etmek için evli olduğu halde ahlâklı sandığı fahişe Binnaz ile evlenir. Bu davranışını da bir felsefeye uydurur. Evliliğin kadın erkek arasında hayatın bir zorunluluğu olarak kabul edilmesinin eşlerde zamanla bıkkınlığa yol açtığı için tehlikeli olduğunu düşünür. Aslında Şuayb Efendi, kişilerin cinsel

insiyaklarını ön planda tutarak davranmaları gerektiğini düşünür. Bu felsefesiyle de yaptıklarını meşru bir zemine oturtmak gayretindedir.

Hüseyin Rahmi, Şuayb Efendi üzerinden toplumsal bir zorunluluktan dolayı icra edilen evliliğin kişiye uzun süreli mutluluk getirmeyeceğini ve cinsel tatmin gerçekleşince bir süre sonra eşlerin başka arayışlara gireceğini savunmaktadır. Bu tavır, kadın-erkek ilişkisini cinsel dürtü ile izah eden pozitivist tavrın ifadesidir. Asıl olanın cinsel güdülerin tatmini olduğunu kişilerin ağzından ifade eder.

2.2.4. Batılılaşmanın Neden Olduğu Toplumsal Sorunlar (Kadın Hakları)

Tanzimat'tan beri Türk romanında Batılılaşma sorunu, kadının toplum içerisindeki statüsünün değişimine odaklanır. Hüseyin Rahmi de Batılılaşma sürecinde kadının toplum içerisindeki yeri konusuna romanlarında yer verir. Toplumsal eleştirinin bir parçası olarak ataerkil toplum yapısına romanlarındaki pozitivist-aydın kadınların ağzından çok ciddi eleştiriler yönelir.

Osmanlı toplumunun son zamanlarındaki medeniyet sorununun bir parçası durumunda kadının ataerkil bir toplumda her bakımdan geri kalmışlığı Hüseyin Rahmi'nin zihninde bir sorun olarak romanlarına yansır. O, çoğu zaman roman formunun dışına çıkarak –çoğu zaman kendi ağzından– kadın kişilerin toplumsal düzene karşı isyanlarına tercüman olur ve bu isyanı dile getiren çok uzun nutuklara ve diyaloglara yer verir. Hüseyin Rahmi'nin kadın kişileri, çoğunlukla kenar mahallelerde yaşayan, cahil, batıl inançların tutsağı, erkeğin dünyasının dışında kalan tiplerdir. Hüseyin Rahmi, kadın-erkek eşitliği konusundaki düşüncelerini dile getirmek istediği zaman ya da toplumda geçerli değer yargıları eleştirmek istediği zaman okumuş, aydınlanmış, erkek yanındaki aşağılanmışlıklarının, eşitsizliklerinin bilincinde, bu duruma başkaldıran kadın tipleri çizer ve onların ağzından konuşur. Daha baskın ve yaygın olarak çizdiği kadın tipleri kenar mahalle kadınları, bilinçsiz, cahil kadınlar. Diğerleri, âdetâ Hüseyin Rahmi'nin sözcülüğünü yapmak üzere varlar. Özellikle *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, *Bir Muadele-i Sevda*, *Sevda Peşinde* ve *Cadı* gibi romanlarda buna rastlıyoruz. Kadının ekonomik bağımlılığı, eğitimden yoksunluğu, yasaların önünde erkeklerden aşağı tutulması –örneğin erkeğin birden çok kadınla evlenmeye, karısını aldatmaya, istediği anda boşanmaya hakkı olduğu halde kadının bu hakların hiçbirine sahip olmayışı–romancının düşünce düzleminde dile getirip kişileriyle canlandırdığı eleştirilerdir.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta aydın ve pozitivist kadın kişi Feriha Davut, toplumun geri kalmışlığının sebebi olarak gördüğü geleneklere karşı çıkarak kendisini toplumdan soyutlar. En çok da kadının toplum içerisindeki yerinden şikâyetçidir. Bu konuda şunları yazar:

“Memleketimizde biraz serbest davranan kızlar aleyhinde derhal âlemin fena gözleri açılıyor... Sokakta edebiyatla giden örtülü bir kadına uşak makulesinden bir takım pespayelerin bile ne kadar cürekârane harfendazlıkta bulduklarını bilirsiniz. Bu neden? Memleketimizde kadının her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşağı bir yaratılıştaki sayılmasından. Diğer milletlerde bir kadının tabii işlerden görülecek serbestane en ufak bir hareketi burada aşüfteliğine atfolunuyor.”⁵⁹

Feriha Davut Hanım, spor meraklısıdır; ama bunu gerçekleştirme imkânı bulamaz. Piyano, mandolin ve uda sahiptir. Kitapları, nakış makineleri vardır; ama sokağa serbestçe çıkıp dolaşamamaktan müstekidir. Bunu şu cümleyle ifade eder:

⁵⁹Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, s. 97.

“*Bu memlekette kızlar için ayıp olmıyan ne var acaba?*”⁶⁰ Toplumun kadına bakışından da şikâyetçidir. Bu konuda bir mektubunda şu cümleleri sarf eder:

“Sokakta edebiyatla giden örtülü bir kadına uşak makulesinden bir takım pespayelerin bile ne kadar cüretkârane harfendazlıkta bulunduğunu bilirsiniz. Bu neden? Memleketimizde kadının her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşağı bir yaratılışa sayılmasından...”⁶¹

Bir Muadele-i Sevda'da görücü usulüyle evliliğe karşı çıkan Bedia Hanım kendini şu cümlelerle savunur:

“Babam benim eğitim ve öğrenimime çok özen gösterdi. Fikirlerimin aydınlanmasına uğraştı. Fakat bundaki maksadı, özel fikri ne idi? Ne olacak? Falan efendinin kızı ne güzel okuyup yazıyor. Ne mükemmel söz söylüyor desinlerden başka bir maksadı yoktu. Bana düşünme gücü verecek şeyler öğretirdi. Fakat düşündüklerimi hayatta uygulamamak kararıyla...”

Ben her şeyi bilirim. Ama yine onların baskısı altında kalıp yargıları dışına çıkmayayım. İşte bu iddiamın en korkunç bir misali oğlunuzla evlenmem konusunda görüldü. Ben bu evliliğe razı değilim. İsteyip istemediğimi dikkate almadılar. Bunu gerekli bulmadılar. Beni zorla buraya gönderdiler. Onlar nasıl inatlarında direndilerse ben de öyle maksadımı elde etmeğe yani geldiğim gece buradan kendimi koğdurmağa yemin etim.

Bu işte namusa şerefe dokunur bir şey yoktur.”⁶²

2.2.5 Eğitim

Romanlarda eğitim teması, genel olarak eski zihniyetin bir eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Geri kalmışlığın bir nedeni de bilimsellikten uzak, geleneksel usullerle verilen yozlaşmış eğitim olarak gösterilir.

Sevda Peşinde'de, Batılılaşma temasıyla ilişkili olarak geleneksel eğitim üzerinde durulur. Batılı bir zihniyete sahip Ayn-ı Nûr Hanım geleneksel aile kurumu ve eğitim içerisinde aile baskısı altında yetişir. Ailenin tek amacı kızlarını “*elemsiz, kedersiz büyütüp de bir helal süt emmiş bularak al emanetini diye verip*” kurtulmaktır. On yaşına geldiğinde annesi onu “*büyük kadınlara mahsus bir ihtimam-ı mutaassıbâne ile kayd-ı tesettüre*” sokar. Okula giderken her defasında çantası, defter aralarına kadar aranır ve lalanın denetiminde okula gönderilir. Öteki arkadaşlarının bu baskı çemberini kırarak erkeklerle mektuplaşmalarına karşılık Ayn-ı Nur Hanım; “*validem duysa, benim böyle bir fiile iştirakimi değil, yalnız bu nevi esrara vukufumu mahremiyetimi anlasa mutlak kederinden ölürdü..*” diyerek erkeklerden köşe bucak kaçır. Nitekim parası uğruna zorla, sevmediği birisiyle evlendirilerek intiharının temeli ailesi tarafından atılmış olur.

Metres'te, yanlış Batılılaşma teması eğitim kavramı etrafında da ele alınır. Hami Bey alafranga eğitim almıştır. Eğitim konusu aslında yozlaşmanın bir boyutu olarak karşımıza çıkar. Ailesi Hami Bey'e alafranga eğitimi yozlaşmaya vardırarak şekilde ayrıntısına kadar tatbik etmeye çalışır. Son derece serbest bir ortamda özel hocalardan yalıda dersler alarak (eğitilen!) Hami Bey'in yaptığı yanlışları çıkarıcı ve yozlaşmış hocaları tarafından bile doğru olarak kabul edilir:

⁶⁰Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s. 73.

⁶¹Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s. 97.

⁶²Hüseyin Rahmi Gürpınar, Bir Muadele-i Sevda, s.37.

“Hami Bey’in tedarik ve ta’lim işine müteaddit hocalar tayin olundu. Fakat çocuğun zaafı, çelimsizliği validesine pek büyük endişelere düşürdüğünden talebenin muallimlerin sözlerini dinlemesi değil, hocalara küçük beyin emirlerine tebaan bir nevi tedarik usulü ihtira eylemeleri tembih edildi. Şakirt hiç sıkıştırılmayacak. İsterse dersine çalışacak, istemezse çalışmayacak. Mesela “(masara) ne kelime?” sualine çocuk “ismi fail” derse yanlış cevap şöyle alkışlanacak: “Maşallah beyim!. Suphanallah efendim! Bu ne zekâvet evet ismi faildir. Fakat şu da hatırınızda kalsın ki... nasara ara sırada fiil mazi olur.”⁶³

Şırpsevdi’de yanlış Batılılaşma teması eğitim kavramı etrafında da ele alınır. İki farklı zihniyetin çatışması esasına göre kurgulanan eserde Meftun Bey’in ailesi alafranga, Kasım Efendi’nin ailesi de alaturka eğitim uygular. Eğitim konusunda da iki zihniyet karşı karşıya getirilir. Meftun Bey aile bireylerine alafranga eğitimi yozlaşmaya vardırarak şekilde ayrıntısına kadar tatbik etmeye çalışırken, Kasım Efendi de çocuklarını geleneğin eğitim anlayışı çerçevesine eğitir. Dışa kapalı bir yapı içinde yetişen çocukların kişilikleri, ataerkil bir ailenin baskıcı eğitimiyle gelişemez. Çocukların kişisel tercihleri ve beğenileri, birey olma süreçleri tamamlanamadığından gelişemez. Mahir’in karşı cinsi ilk tanışması on beş on altı yaşlarında Şehzedebaşı’ndaki bir tiyatrodadır. O yaşa kadar karşı cinsi tanıyamayan Mahir, orada gördüğü ilk şişman ve gösterişsiz kadın üzerinden karşı cinsi tanıyabilir. Onun Lebibe’yi sevmesi de bu olayla ilişkilidir. Meftun Bey sayesinde yavaş yavaş dış dünyaya açılan Mahir, daha sonra Madam Makferlan’ı tanıyınca geleneksel bütün değerlerini unutturur. Alaturka eğitim anlayışını romanda çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunan diğer bir kişi de Kasım Efendi’nin kızı Edibe’dir. Babasının baskısı sonucu cahil kalan, kadınlık özelliklerini bertaraf eden, “*mutasavvıfane*” bir yaşamı tercih eden ve kadere bir yaklaşım sergileyen Edibe’nin babasından aldığı hayat felsefesi, kendisi gibi cahil hocası Azize Hanımın öğrettikleri ile desteklenir. Edibe, Meftun Bey ile evlendikten sonra büyük bir çatışma yaşar.

2.2.6. Yoksulluk/Sefahat (Sosyal Adalet)

Hüseyin Rahmi’nin erken dönem romanlarında imkân-imbânsızlık çatışmasıyla yoksulluk, sefahat ve sosyal adalet temalarına da değinilir. Bu romanlarda iki farklı sosyal sınıfın çatışması söz konusudur. Bu romanların bazısında paranın, ahlâkı da kapsamak suretiyle, hayatta çok önemli bir belirleyici faktör olduğunu vurgulanırken, bazılarında da II. Abdülhamit döneminde özellikle İttihat ve Terakki Fırkası yandaşlarının harp zamanında fırsatçılıkla elde ettikleri servet karşısında yoksul halkın çektiği sefalet karşı karşıya getirilir ve iki farklı sosyal zümrenin çatışması dikkatlere sunulur.

İffet’te, çocukken çok varlıklı bir ailede büyüyen İffet’in ailesinin yaşadığı talihsiz olaylar neticesinde maddî durumlarının giderek kötüleşmesi sonucu günden güne felâkete sürüklenişleri ve uyum sağlayamadıkları sosyal çevreyle çatışmaları anlatılır. Ailesinin geçimini üstlenen İffet, hasta annesini ve küçük kardeşini hayatta tutabilmek için bütün imkânlarını zorlamasına rağmen sonunda dayanamaz ve kötü yola sürüklenerek kendisine çok para teklif eden Fettan Raziye’nin teklifini kabul etmek zorunda kalır. İffet’in yaşadığı trajediyi kültür-cehalet, maddi imkânsızlık-para, çatışması olarak da düşünebiliriz.

Hayattan Sahifeler’de, benzer bir şekilde, açlık ve sefaletin kişinin her türlü etik değerlerine galebe çalması anlatılır. Romancı eserde bu temayı, imkân ve imkânsızlık çatışmasına dayandırarak somutlaştırır. Bu çatışma, sefalet ve yokluk içinde yaşayarak imkânsızlığı temsil eden Sürtük Hacer ve etrafındaki kişiler ile

⁶³Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Metres*, s.37-38.

maddî imkânı temsil eden Paşa ve Veli Ağa arasında yaşanan çatışmalar etrafında anlatılır. Romanın aslı kişisi olan Sürtük Hacer, maddî imkânsızlığın verdiği hayatta kalma mücadelesinde, hiçbir etik değerlere itibar etmeden, sahip olduğu bütün değerleri para elde etmede koz olarak kullanır. İlerlemiş yaşına rağmen güzelleşmeye gayret ederek amacına ulaşmaya çalışır. Sürtük Hacer'in ahlâk tanımadan gerçekleştirdiği sefih hayatını, namusu üzerine hassasiyet gösterdiği kızı Hüzmüz'ün gayri meşru hamileliğini gizleyip onu doğurarak mal varlığına göz diktiği Veli Ağa'ya nikâhlanmasında görmekteyiz. Ekonomik sefaletin beraberinde ahlakî çöküntüyü ve yozlaşmayı getirmesi, romanda paşanın karısının defni sırasında dilencilerin para kapmada birbirleriyle yarış halinde bulunmalarıyla canlı bir biçimde ifade edilir. Bütün bunlar, her türlü sefaletin temelinde maddî imkânsızlığın bulunduğunu gözler önüne seren somut örneklerdir. Romanda ifadesini bulan bu örnekler, hayatta ekonomik bağımsızlığın olmadığı yerde, hiçbir etik ve ahlâk değerlerden bahsetmenin mümkün olamayacağını vurgulamaktadır.

Hakka Sığındık'ta, temel çatışma, sosyal adaleti hayatının ideali haline getirmiş yazar Nüzhet Ulvi ile dönemin yozlaşmış siyasî ortamının getirdiği fırsatlardan yararlanarak servet sahibi olmuş Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi aileleri arasında gerçekleşir. Romanın bu çatışmaya dayanarak ana temasını “sosyal adalet” teşkil eder. Yaşadıkları dönemim harp ortamı ile İttihat ve Terakki Fırkası'nın etkili siyasi çevrelerinin tanınmış olduğu fırsatlardan istifade ederek servetlerine servet katıp, kendilerini hayatın merkezine alarak sefahat içinde yaşayan Hacı Ferhat Efendi ve Hafız Hurşit Efendi aileleri ile aynı ortamda yaşayan ve bu ailelerle tamamen tezat teşkil edecek şekilde ölüm-kalım mücadelesi vererek sefalet içinde yaşayan ailelerin hayatları arasında derin bir uçurum vardır. Hayat standartları arasındaki bu tezat, sosyal adalet hassasiyeti gelişmiş ve âdeta “cemiyet havarisi” rolü üstlenmiş yazar Nüzhet Ulvi tarafından, bu zengin ailelerin servetinin alınıp fukaraya dağıtılması şeklinde giderilmeye çalışılır.

Toplumsal adalet teması, insanî değerlerin ayaklar altına alınması biçiminde romanda Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi aileleriyle yoksul halk kesiminin sürdürdükleri hayat mukayese edilerek şu cümlelerle somutlaştırılır:

“Duvar duvara bitişik bu iki komşudan başka hemen bütün mahalle, kıtlığın insafsız, devasız çaresiz elemiyle yanıyor, kavruluyordu. Bu iki müreffeh, kibar aile reisinin isimlerini süsliyen (Hacılık), (Hafızlık) ünvanları bir müddet birer (paratöner) gibi kendilerini dediden kodudan, düşmandan, kem nazardan korudu. Biri peygamberimizin mezarına yüz sürmüş mübarek bir hacı, diğeri Allahın kitabını nakşetmiş muhterem bir hafız-ı kelim. Bunlardan ak ve insaniyete mugayir ne zille sadir olabilir?. Evet, efendiler, bir müddet takdisi vacip bu iki ünvanın temin ettiği hürmetle yaşadılar; lakin gitgide mahallede açlık arttı. Herkes zar zor kendi yağıyla kavrulabilirken şimdi kimsenin ne yağı kaldı, ne suyu.. ne sebili... Çazırtı başladı; tenceresini, sahanını, halısını, mangalını satanlar sattı; şimdi nöbet iç çamaşırlarına, dona gömleğe kadar geldi. Zaruretle bunalan bazı aileler, hasta evlatlarını, analarını, babalarını, kardeşlerini açlığın, ölümün aman vermez pençelerinden kurtarmak için her ün en lüzumlu eşyadan birini götürüp haraç mezat satıyorlar ve ancak o günün gıdasını pek eksik olarak tedarik edebiliyorlardı. Okkası elliye çıkan sütün yevmiye yüz dirhemciği temin olunamamak yüzünden ne yavrular, ne hastalar ölüyordu...”⁶⁴

Şıpsevdî'de yanlış Batılılaşma teması etrafında toplumda “sosyal adalet” konusundaki eksiklikler ele alınır. Emek-sermaye ve basitçe “sosyalizm” kavramı etrafında şekillenen toplumsal adalet konusunda toplumdaki gelir dengesizliğinin

⁶⁴Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Hakka Sığındık*, s.10-11.

temelinde yatan gerçekten bahsedilir. Buna göre toplumdaki en basit hırsızlıkların bile temelinde, ihtiyacından çok fazla gelir elde edebilenlerin yaptığı “yasal hırsızlıklar”ın olduğu gerçeğinin altı çizilir. Yazara göre hırsızlığın temelinde gelir dağılımındaki adaletsizlikler vardır. Meftun Bey, babasının kasasından senetleri çalması konusunda Mahir’i şu cümlelerle ikna etmeye çalışır:

“Sen bu akılda, bu saffetle yaşarsan dünyada refah yüzü göremezsin... Onun, bunun emellerine, desiselerine hizmetkâr olmaktan kurtulamazsın. Çünkü saf adamlar birtakım hilekârları zengin etmek için çalışırlar. Şimdi bak dikkat et... Meselâ bir bankada en ağır işleri hamal görür. En çok parayı “direktör” alır... Bir gazete idarehanesinde bütün mesai muharrirlerin üzerindedir. Bu zavallıların hepsi bir kaçar yüz kuruş maaşla sahibi imtiyazın kasasını doldurmağa uğraşıyorlar. Meselâ kalemden sen iki yüz kuruş alıyorsun... Mümeyyiz binbeş yüz, müdürün altı bin, nazırın otuz-kırk bin alıyor... Hepsinin emri altında ezilen, en çok iş gören sensin... Bu memuriyetler onlara mintarafillah tevzi edilmedi ya!.. Onlar açık gözlülük ettiler... Alt taraflarındaki zavallı hımbılları tekmeleyip ileri geçtiler. Sirkat sözünü burada tamam manasiyle tatbik et bakayım?.. Demek ki su başlarını evvelce çevirenler patlayıncaya kadar susuzluğunu teskin etsinler.. açlıktan ölmek için, kenardan, kıyıda avucunu doldurmak, bir yudum tatmak isteyen nasipsiz sefillere sârik namı verilsin.. Sermaye ve dirayet sahibi olmağı bir “hak” adıyla yüzlerce kişiyi çalıştırıp onların mesaisinin semerelerini bir veya birkaç adamın kendi kasalarına indirmeleri devam ettikçe bu dünya düzelmez. Demek ki sen sirkate avamın telakkisince mana veriyorsun. Tetkik edelim. Milyonlarca liralara malik adam o kadar serveti nereden kazanmış?.. Dünyadaki mevcut serveti nüfus başına taksim edersek her ferde büyük bir şey isabet etmiyor. Nasıl olmuş ta o milyoner, o bir tek adam binlerce insanı hisselerinden mahrum ederek kendi kasası derununa yahut imzası altına o kadar serveti vaz ve ithal edebilmiş?.. Bunu kazanç namıyla insanlardan çalmış, fakat kisbini zevahiri görenleri aldatacak surette kanuni mesaga uydurmuş, hele bu kazancı nokta benokta tahlil ve tetkik edelim. Karşımıza çalınmış cesim bir kitle çıkar. Sonra bu büyük hırsızlar servetlerinin yüzde biri, ikisi nisbetinde fedakârlıklarla mektepler, kütüphaneler inşa ettirip beninevilerinin hürmetlerine istihkak iddiasına uğraşıyorlar, ne gülünç komedi!. Vicdan sahibi bir adam hiç bir meslekte milyoner olamaz. Çünkü cüz’i bir meblağın fıkdanı yüzünden köşede bucakta can veren biçarelerin müthiş sefaletleri, o vicdan sahibini lüzumundan ziyade para idharından daima meneder, âdeta iğrendirir... Sen asıl hırsız ceplerinde iskarpela ve çalık benizle yarı aç, yarı tok dolaşan o zavallıları zannetme... İnsaniyeti soyan sarikin büyüğü işte o milyonerdir. Aletle kapı, kasa açan hırsızlar hayatlarını tehlikeye koyup bir mahalle giriyorlar, onları tutmağa, dövmeğe, yaralamağa hatta öldürmeye selahiyettarısın. Fakat berikileri kanun himaye ediyor, onlar seni, beni çalıştırıyorlar, bize laşey kabilinden bir ücret vererek mesaimizin semeresini elimizden alıyorlar. Bunun için çalışmağa mahkûm olan insanların, bu re’sülmal sahipleri nazarında boğaz tokluğuna akşamlara kadar dolap çeviren beygirlerden hiç farkları yok.. Bunu bir gün sana iki kere iki dört eder vuzuhiyle isbat ederim. İşte o milyonerler benim gibi sivri akıllıları sevmezler. Çünkü ben kafadakiler röntgen şuaı vazedilmiş gibi onların içini dışını seyredirler, hakikati bilirler. Senin gibi ahmaklar ise “Cenab-ı Hak ona vermiş bana vermemiş” sözüyle iki elini böğrüne sokup otururlar.”⁶⁵

2.3. ORTAK DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Kurmaca bir metinde dış dünyanın gerçekliği aranmaz. Harici âlemin gerçekliğini anlatan tarih, anı, sosyoloji vb. öğretici metinlerden ayrılan romanın “edebî” bir metin hüviyetini kazanmasını sağlayan unsurlardan birisi de –kurmaca oluşunun yanında– anlatım özellikleridir. Romanda tema ile ifade edilecek mesajın daha edebî bir şekilde iletilmesi, kullandığı dil ve anlatım tekniklerine bağlıdır. Her

⁶⁵Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şıpsevdi, s.393-395.

şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur.

Romanda olayların veya durumların “anlatılma”sı beraberinde bakış açısı ve anlatıcı problemini de getirir. “*Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğunu*”⁶⁶ anlatan bir kavramdır. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde bu “perspektif”in çok önemli yeri vardır; çünkü Lukacs’ın ifadesiyle “*perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında seçim yapmasını sağlar.*”⁶⁷ Anlatıcı ise, Friedemann’ın ifadesiyle, “*değerlendiren, hisseden ve bakandır. O, Kant’tan beri geçerli olan, bizim dünyayı gerçekte olduğu şekilde kavrayamadığımız ancak bakan bir ruhun aracılığıyla anlayabildiğimiz tarzındaki bilgi teorisi anlayışını simgeler.*”⁶⁸ Bu açıdan bakıldığında anlatıcının kurgusal dünyaya ait bir kavram olduğu gerçeği ortaya çıkar. Kurmaca metinlerde, “hâkim/ilahî bakış açısı”, “kahraman anlatıcının bakış açısı” ve “gözlemci/müşahit bakış açısı” olmak üzere üç tür bakış açısı bulunur. Bunlardan ilkinde her şeyi bilen, ikincisinde kahramanlardan birinin bilgisiyle sınırlı olan, üçüncüsünde ise tarafsız bir gözlemci söz konusudur.

Hüseyin Rahmi’nin erken dönem romanlarında genellikle hâkim/ilahî bakış açısının kullanıldığı görülür (*Ayine Şık, Mürebbiye, Metres, Tesadüf, Nimetşinas, Şıpsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Sevda Peşinde, Cadı, Hakka Sığındık, Toraman, Hayattan Sahifeler*). *İffet, Mutallaka, Bir Mudale-i Sevda, Gulyabani* romanlarında ise olaylar, kahraman anlatıcının bakış açısıyla aktarılır. *Sevda Peşinde* ve *Cadı* romanlarında ilahî bakış açısı ile kahraman anlatıcının bakış açıları bir arada kullanılır.

Romanlarda kullanılan anlatım tekniklerini diyalog, iç konuşma, mektupla anlatım, geriye dönüş, geleneksel temaşa sanatlarından yararlanma şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

Hüseyin Rahmi, romanlarında diyaloglara oldukça geniş yer verir. Toplumun her kesiminden kişilere romanlarında geniş yer veren romancı, onları doğal hayatları içerisinde tanıtmak amacıyla bu kişilerin kendi aralarındaki doğal dilleriyle gerçekleştirdikleri diyaloglarına uzunca yer verir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Hüseyin Rahmi’nin bu özelliğini şu cümlelerle metheder:

“Türk romanında hakiki konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi’nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabii muhitlerinde imiş gibi aşarlar. Vâkıâ biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerimizdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir.”⁶⁹

Bu diyaloglar, okur kitlesinin kendi hayatına benzer hayatları bularak esere bağlanmasını sağlamak amacıyla hizmet edebilir. (*İffet, Tesadüf, Toraman, Metres, Şıpsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Nimetşinas,*)

⁶⁶Şerif Aktaş, a.g.e., s. 84.

⁶⁷ Georg Lukacs (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, İst.: Payel Yay. s. 37.

⁶⁸ Franz K. Stanzel (1997). *Roman Biçimleri*, Çev.: Fatih Tepebaşılı, Konya: Çizgi Yay., s. 21.

⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İst.: Dergâh Yay., s. 67.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında sıkça başvurduğu bir anlatım tekniği de geleneksel romanın karakter yaratma tekniğidir. Buna göre, roman kişileri olay örgüsünü oluşturan metin parçaları içerisinde değil, romanın başında blok şeklinde ve özet halinde tanıtılır. Roman kişilerinin bu tanıtımı romanın ilerleyen sayfalarında olay içerisinde somutlaştırılır. Geleneksel romanın genellikle tercih ettiği bu anlatım tarzı okuru romanın ve olay örgüsünün unsurlarına hazırlamak gibi bir işlevi yerine getirir. *Şipsevdi*'de, romanın başında çizilen naturalist tablodan sonra romanın temel kişisi Meftun Bey, Şekure Hanım, Lütfiye Hanım, Vesile Hanım Raci Bey, Lebibe Hanım, Rebba, Hasene sırayla tanıtılır. Bunlardan bilhassa Meftun Bey ve Şekure Hanım fizikî özellikleri, “*rahatsızlıkları, şikâyetleri, ayıpladığı şeyler, itiyatları, yemesine tövbe ettiği yemekler, sevdikleri, nefret ettiği meşrubatlar, kerahetle içtiği mayiat, arayıp da bulamadıkları, semti, kıraatinden ürktüğü eserler*” başlıkları altında tanıtılır. Bunun yanında romanda bazı kişiler de olay örgüsüne dâhil oldukları yerde özetleme tekniğiyle tanıtılır ve sonra olay örgüsüne dâhil olur. *Ayine Şık, Mürebbiye, Metres, Hayattan Sahifeler, Hakka Sığındık, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* bu tekniğe sahiptir.

İç monolog, romanlarda anlatıcının aradan çekilip roman kişilerinin iç konuşmalarına yer verdiği yerlerde sıkça görülür. Bu anlatım tekniği roman kişilerinin bilinçaltına dair şeyleri veya bir durum karşısındaki izlenimlerini doğrudan doğruya aktarma imkânı sağlar. İç monolog tekniği, “yazar-anlatıcı” tarafından roman kişinin “*kendi kendine dedi ki*” şeklindeki ifadeleriyle aktarılır. *Ayine Şık, Şipsevdi, Metres, Tesadüf, Sevda Peşinde, Bir Muadele-i Sevda, Cadı ve Toraman*'da bu tekniğe rastlanır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında en fazla rastlanan anlatım tekniklerinden birisi de mektuptur. Olayların mektup şeklinde anlatılması, anlatıcının aradan çekilmesiyle kişilerin duygularının doğrudan, samimi ve içlerinden geldiği gibi daha geniş bir imkânla dile getirilmesini sağlar. Tamamen mektup tarzında kaleme alınan *Mutallaka*, bu anlatım tekniğiyle ön plana çıkmaktadır. Bu romanda olaylar, Âkile Hanım ile Mail Bey'in birbirine yazmış oldukları mektuplarla dikkatlere sunulur. Kahramanlar başlarından geçen olayları, muhataplarına (koca veya karı) kendi bilgileri ve gözlemleri çerçevesinde mektup şeklinde aktarırlar. *Sevda Peşinde*'nin anlatımında dikkati çeken en önemli özellik kuşkusuz romanın büyük bir kısmını oluşturan “mektup” tarzıdır. Romanın aslı kişisi Ayn-ı Nur Hanım'ın çocukluğundan intihar etmesine kadar geçirdiği süreçte yaşadıkları kendi ağzından sırdaşı Seza Hanım'a yazmış olduğu yirmi bir mektupla anlatılır. Yazarın anlatımda böyle bir yolu seçmesindeki sebep, Ayn-ı Nûr Hanım'ın sevgilisi Ali İlhami Bey ve kocası Nezihi Bey arasında yaşamış olduğu duygu ve mantık çatışmasının kendisini içine düşürdüğü nevroza dönüşen derin bunalım halinin bizzat birinci ağızdan – kendisi tarafından– ifade edilmesinin daha etkili olmasıdır. Romanda Ayn-ı Nûr Hanım'dan Seza Hanım'a yazılan mektupların yanında Nezihi Bey'den dostu Sermet Bey'e ve Sermet Bey'den Nezihi Bey'e; Sermet Bey'den Ali İlhami Bey'e yazılan mektuplar da vardır. Romanda kişilerin dostlarını savunmak için başkalarından sakladıkları gerçekleri ifade etmek veya hedeflerini gerçekleştirmek maksadıyla mektuptan yararlandıkları görülür. Yani mektup bir nevi gizlilik işlevi görür. *Bir Muadele-i Sevda*'da en dikkati çeken anlatım tekniklerinin başında mektup yoluyla anlatım gelir. Romanın düğümü mektuplar sayesinde çözülür. Bedia Hanım'dan sevgilisi Fatin'e yazılmış beş mektuba yer verilir. *Şipsevdi, Cadı, Tesadüf, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Hakka Sığındık, Nimetşinas* romanlarında da mektup tekniğine rastlanır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında sıkça başvurduğu anlatım tekniklerinden birisi de geriye dönüş (flashback)'tir. Kahramanın kimliğini ifade etmek veya halde

gerçekleşen bir olayı izah etmek için uygulanan bir tekniktir. *Sevda Peşinde* romanında anlatmada dikkati çeken en önemli özellikten biri romanın büyük bir kısmını kaplayan geriye dönüş tekniğidir. Romanın başında, Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının tetkik edilmesi için olay örgüsünün temelini teşkil eden ve Ali İlhami Bey ile olan ilişkisine değinilir. Bundan dolayı hayatının evlilikten önceki dönemlerinin aydınlatılması için geriye dönüş tekniği kullanılır. Romanın ikinci bölümünü tamamen kuşatan bu geriye dönüşler âdeta romanın düğümünü çözer niteliktedir. Geçmişe dönülerek, geçmişteki olaylar mektup tekniğiyle anlatılır. Bu geriye dönüşler Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektep yıllarından evliliğine doğru kronolojik bir sıra takip eder. Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektuplarını Sermet Bey'e okutması dolayısıyla ara sıra geçmişten hale dönülür. Böylelikle *Sevda Peşinde* romanının geçmişe atıflarla ilerleyen bir roman olduğu söylenebilir. *Ayine Şık, Mürebbiye, Tesadüf, Şıpsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Toraman* bu anlatım tekniğinin kullanıldığı romanlardır.

Hüseyin Rahmi'nin Ahmet Midhat Efendi geleneğinin bir uzantısı olarak sürdürdüğü, olayın akışını keserek konuyla ilgili veya ilgisiz sayfalarca süren bilgi verme tarzı, romanlarında çok sık görülen bir anlatım özelliğidir. Bu bilgiler çoğunlukla roman kişilerinin ağzından verilir. Aynı zamanda bir kusur sayılan bu özellik, okurlarını 'yüksek bir felsefeye çekmek' isteyen romancı için kaçınılmaz bir durum haline gelir. Romancı, *Cadı*'da, olağanüstü olarak gördüğümüz ve hayatımızı altüst eden olayların temelinde mutlaka insanlık değerleri bakımından yeterli seviyeye yükselememiş şarlatan insanların olduğu tezini halka benimsetmek ve hurafeler karşısında cehalet içinde kıvranan geniş halk kitlelerini bilgilendirip onları pozitif bilimlerin tarafına çekmek için uzunca felsefe yapar. Mezarlığa gidilir. Cadı münasebetiyle, "Eğer ölümler dirilseydi.." diye bir bahis açar. Kendince yüksek felsefesini, biraz da komedi karıştırarak dile getirir. Sonra konuyu ruh meselesine taşır. Eskinin çetrefilli akıl yürütme yöntemleriyle alay etmek ve okurun gözünde muamma haline getirmek için, devrine göre kültürlü sayılabilecek kahramanları Naşit Nefi Efendi ve karısı Şükriye Hanım'ın akıllarını yorar. Bir başka yerde, hiç gereği yokken, medenilik meselesine dokunur. Kim medenidir, medeniliğin ölçüsü ne olmalıdır? gibi sorularla yerleşmiş değer ölçülerini tenkit ederek, "olması gereken"i verir. Sonra yeni ve uzun bir bahis açarak ruh meselelerinden ispiritizma derneği "reis"i ile Şükriye Hanım'ın septik babasını konuşturur; müspet ilim yerine bu tür yöntemlerden medet uman yarı aydınlı alay eder. Bunların yanında Rumelihisarı Mezarlığı'nı ziyarette mezarlığa gidene kadar geçtiği mekânların harap ve bakımsızlığı karşısında yine olayının dışına çıkarak mekân üzerinden Doğu-Batı mukayesesine girer. *Tesadüf*'te aşk üzerine, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ta astronomi üzerine, *Hayattan Sahifeler*'de olayların büyük kısmının geçtiği mezarlık bağlamında Doğu ve Batı toplumlarının mezarlığa bakışı dolayısıyla doğu-batı mukayesesini, hayat-ölüm, kâinatın nizamı, sonsuzluk üzerine, *Metres*'te dekadancer üzerine, Beyazıt Meydanı'ndaki yazıcılar ve Matmazel Parnas'ın adını taşıdığı "Parnas"ın ne olduğuna dair ve aşk üzerine, *İffet*'te romantik ve realist üslubun karşılaştırılması üzerine, *Hakka Sığındık*'ta İttihat ve Terakki döneminin sosyal yaşantısı, soysa adalet ve "evliya kılığındaki sahtekâr insanlar" üzerine, *Nimetşinas*'ta kadın-erkek ilişkisi üzerine, *Ayine Şık*'ta alafrangalık üzerine, *Mürebbiye*'de yazarın natüralizm hakkındaki düşüncelerini Anjel-Baudelaire diyalogunda Baudelaire'in ağzından vermesi, Dehri Efendi'nin okuduğu Moliere'in "Les Precieuses Ridicules" adlı eseri üzerine, yine Dehri Efendi'nin Anjel'le edebiyat hakkında konuşurken, Racine'in "Andromaque" adlı eserinde bir kahramanın söylediği sözün gramerce yanlış olduğu üzerine bahsi ve botanik merakı

dolayısıyla sayfalarca mantarlardan bahsetmesi, olay dışına çıkılarak verilen gereksiz bilgilerdendir. *Şipsevdi*'de eserin başında anlatılan ve sayfalarca süren alafranga sofrada yemek yeme âdabı, Hüseyin Rahmi'nin sahip olduğu ve Meftun Bey'in sözcülüğüyle ifade ettiği sayfalarca süren felsefi düşünceler, olayın akışını önemli ölçüde kesintiye uğratan unsurlardır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarının anlatımında geleneksel temaşa sanatlarından yararlanılması suretiyle mizahın ön plana çıkarılması dikkat çeken özelliklerden birisidir. Roman kişilerinin karşılıklı yanlış anlamalarına dayalı olarak eserlerde karagöz, meddah ve ortaoyunu geleneğinin tesirinin olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, erken dönem romanlarının birçok sahnelerinde dramatik vasıflar bulunur. Sık sık rastladığımız ve meddah hikâyeleri ile ortaoyununa ve karagöze bağlanabilecek, muhavere geleneğinden tutun da, bir tek mahalde ve kısa bir zaman çerçevesi içinde çok karışık vakaların kesif şekilde sıkıştırılması ve en sonunda yine dramatik eserlerde gördüğümüz teknik metotlarla çözümlenmesi özelliğine kadar birçok vasıflarıyla onu bir dram yazarına yaklaştırabiliriz. Romancının temaşa sanatlarına romanlarında yer vermesini, yarattığı kişileri karikatürize ederek komikleştirmek suretiyle hicvetmek istemesine dayandırabiliriz. Selim İleri (1949-), Hüseyin Rahmi'nin geleneksel temaşa sanatlarına eserlerinde yer vermesi üzerine, onun yerli hayatı anlatma kaygısı güttüğünü düşünerek şunları söyler:

“Tulûatın daima öne çıkışı, seyirci topluluğunun hemen her zaman güncele açık beğeni düzeyine seslenebilmek amacını taşır. Hüseyin Rahmi'de güncel önemli bir yer tutar. Çok sevdiğim Hakka Sığındık, birdenbire, o günün tasası İspanyol gribinden uzun uzadıya söz açar. İspanyol gribine Abdülhamid'in istibdatı, Abdülhamid'den beter İttihatçılar karışır. Bunlar hepsi, sanki, çatısı aynı kalmış, ama sözleri güne göre değişken Ortaoyunu'ndan esinlenme gibidir. Başka romancılarımızda rastlanmayan bir tutum.

Aslında, gelenek sona ermiyor. En köktenci değişimler bile, gelenekseli noktalayamıyor. Nietzsche'ye hayran Hüseyin Rahmi, bir yandan da, gelenekle haşır neşirdi. Bir türlü saptayamadığımız, Hüseyin Rahmi'nin bizim hayatımıza tıpatıp denk gerçekçiliğidir. Balzac'inkine hiç benzemeyen bir gerçekçilik. Dünün ve bugünün siyaset sahnelerini izlediğimizde, aynı Hüseyin Rahmi üslubuyla siyasete sıvanıldığının ayırtına varırız: Önce bir acı gülüş, sonra, git git facialara yol alış! Sözlerde, davranışlarda, dünya görüşünde akıl dışılık! Daima arka plana itilen, görmezden gelinen, daima örtülen ekonomik sıkıntılar... Bu toplumsal yazgı, Hüseyin Rahmi'den bu yana değişmedi. Onun Kaderin Cilvesi/Başımıza Gelenler adlı harikülade romanını okuyun, günümüzü yakalarsınız.

Hüseyin Rahmi, Zola'nın başı çektiği naturalizmden esinlenmişti, ama yanı başındaki Müşahadat'ın bilincindeydi. Geleneksel anlatma, dile getirme, yansıtmaya, gösterme imkânlarımıza yaşamı boyunca sadık kaldı. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyesi, onda sadece roman okuyacak kişinin yatkınlığına denk birer anlatım aracı olarak değerlendirilemez. Hüseyin Rahmi, bize özgü yaşamının en 'doğal' ifade edilmiş olanaklarını arıyordu.”⁷⁰

Oğuz Cebecide Batılı filozoflardan beslenen Hüseyin Rahmi'nin romanını Batılı seviyeye çıkaramayıp pek çok teknik aksaklıklar sergilemesine rağmen onu başarılı kılan etkenin yerli unsuru (geleneksel anlatıya da değinerek) çok iyi kullanması olarak görür ve hatta onun yeni bir tür oluşturduğunu söyleyerek şu cümlelere yer verir:

“Ortaoyunu ve Karagöz geleneğinden gelen unsurları Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığıyla harmanlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, kendine özgü bir yazı türü oluşturmuştur. Bu türün özelliği, klasik Batı romanıyla yerli dramının bir karışımı

⁷⁰ Selim İleri, “Bir Kitap Kapağı”, Radikal Kitap (15.02.2008)

görünümünde olmasıdır. Bakhtin'in tanımladığı karnavalesk bir insan tablosunun tasvirine dayanan bu sanat, komikten ve cinselliğin kışkırtıcı enerjisinden yola çıkar. Bu bakımdan, Nasreddin Hoca'nın “müstehtecen enerjisiyle” ilişkilendirilmesi yanlış olmayacaktır.

Hüseyin Rahmi, Batılı tarzda “klasik roman” yazmayı hayal etmiş olabilir; ancak, bu türde başarılı olduğunu söylemek zordur. Batılı felsefecilerden alıntılar yaptığı, kötümser bir dünya görüşünü dile getirdiği eserleri, geleneksel Türk anlatısının ruhuna nüfuz ettiğini gösteren “komik tasvir yeteneği” sayesinde ayakta durur. Yazar, Batılı klasik roman perspektifinden bakılınca “kusurlu” sayılabilecek bir ürün vermiştir: romanları kurgu, karakter gelişimi, temel felsefe gibi konularda yetersizlik gösterir. Dili de roman dili seviyesine ulaşmaz. Ancak, geleneksel Türk anlatı formlarını Batılı formlara uyarlayarak özgün bir ara-tür oluşturduğu da bir gerçektir. Özetle söylersek, Hüseyin Rahmi'nin yazarlığı, Schopenhauer'in etkilerini yansıtan ve insanda “evrensel iştihâ ilkesi” olarak niteleyebileceğimiz güdülerin varlığına yönelik bir inançla, natüralistik ekolün kötümser tasvirçiliğini bir araya getiren bir felsefenin etkisiyle biçimlenmiştir. Okuyucuya “ders verilen” ve genellikle kötümser sonlarla biten bu kitapları “kurtaran” ve yer yer Türk edebiyatında benzeri olmayan bir özgünlüğe ulaştıran şey ise, Hüseyin Rahmi'nin keskin mizah anlayışıdır.”⁷¹

Ayine Şık'ta, karagözü hatırlatan bölümler vardır. *Şıpsevdi*'nin başındaki tramvay durağında bekleyen kadınların konuşması meddah geleneğinden yararlanışın başarılı bir yönüne işaret eder. Meftun Bey ve Kasım Efendi arasındaki zihniyet farklılığını vurgulamak amacıyla Kasım Efendi'nin Meftun Bey'i yanlış anlamasıyla söylenen kelimelerin ses benzerliğine ve komik unsurlara dayandırılarak, karagöz sahnesini hatırlatan parçalara rastlanır. Meftun Bey ile bakkal arasındaki tezadı vurgulamak için kelime benzerliği üzerine kurulmuş ve karagöz sahnesini hatırlatan bir yanlış anlama sahnesi vardır. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta* mahalle kadınlarının sosyo-kültürel özelliklerini gözler önüne sererek kendi üslup ve ağız özellikleriyle gerçekleştirdikleri muhabbet, ortaoyunu ve meddah geleneğini hatırlatır tarzda âdeta bir tiyatro sahnesi kadar canlı bir şekilde dikkatlere sunulur. Romanın bazı yerlerinde mahalle kadınlarının birbirini ve İrfan Galib Bey'i yanlış anlamalarına dayanarak karagözü andıran bölümler vardır. *Bir Muadele-i Sevda'da* özellikle romanın cahil kişilerinin okumuş kişilerle karşılaşmalarında karagözü andıran yanlış anlamaya dayalı bir diyalog söz konusudur. *Mürebbiye'de* meddah, karagöz ve ortaoyununu andıran sahneler yer verilir. Neredeyse karikatürize edilmiş birer tip olarak karşımıza çıkan kahramanlardan Sadri Bey ile Dehri Efendi arasında temaşa geleneğinin üslubunu hatırlatan, yanlış anlamaya dayalı diyaloglar göze çarpar.

Romanların pek çoğunda diyaloglarda kişilerin jest ve mimikleri parantez içinde ifade edilir. Bir tiyatro metnini hatırlatan bu ifadeler, yazarın olayları okurun zihninde canlandırma çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Mesela *Tesadüf'te* (*Bir iki saniye tevakkuftan sonra*), (*Avaz avaz haykırarak*), (*Soluk soluğa koklıyarak*), (*Kendi kendine yavaşıca*), (*Kalkmıya uğraşıp tekrar düşerek*), (*Yumrukla kaplamıya vurarak*), (*Birdenbire sözünü kesip Hacıya dikkatli dikkatli baktıktan sonra Nefisenin kulağına eğilerek*), (*Gözlüğü takarak her kelimeyi kesik telaffuz ederek*), (*Eliyle sinesini göstererek*), (*Müteessirane*), (*Ağlıyarak*),

⁷¹Oğuz Cebeci (08.02.2008). “Bir ‘satir’ yazarı olarak Gürpınar”, Radikal Kitap. <http://www.radikal.com.tr/kitap/bir-satir-yazari-olarak-gurpinar-860346/>. Erişim Tarihi: 29.01.2020.

(*Münfeilane*), (*Derin derin düşünerek*), (*İçini çekerek*), (*Parmağı ile hesaplıyarak*), (*Baş parmağının tırnağını dişine takıp çıtlatarak*) bunlardan bazılarıdır.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarının anlatımında dilin kullanımı da dikkat çeken yönlerden birisidir. Romanların başından sonuna kadar diyalogların hâkim olması ve roman kişilerinin kendi şive ve ağız özellikleriyle konuşmaları, konuşma dilinin doğallığının eserlere yansımaları sağlar ve romanlarda günlük hayatın bir kesitinin canlandırıldığı izlenimi verir. Roman kişilerinin eğitim seviyelerine ve meşreplerine uygun olarak konuşmaları romanlardaki mizahı ön plana çıkaran bir unsurdur. Cahil kişilerin sosyal yaşamları konuşmalarıyla desteklenir. Alafranga tipler cümleleri arasına Fransızca kelimeler serpiştirerek konuşurlar.

SONUÇ

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) hayatını kalemle sürdürmüş, Türk romanın en velûd yazarlarından biridir. 1889 yılında başladığı romancılığını, modernleşme dönemimizin bütün aşamalarında sürdürür. Elli yıldan fazla süren romancılığında söz konusu dönemlerde cereyan eden edebî oluşumların hiçbirine bağlanmadan, kendi çizgisinde, daima halkı (okur kitlesini) merkeze alarak yoluna devam eder. Batılılaşma süreciyle birlikte toplumun geçirmiş olduğu sosyo-kültürel değişimin beraberinde getirdiği sancılar karşısında kayıtsız kalmaz, estetik kaygıları ikinci plana alarak, geniş halk kitlelerinin eğitim seviyesinin yükselebilmesi için sahip olduğu “yüksek felsefe”yi onlara aktarmayı bir sorumluluk olarak görür. Onun romancılığının nirengi noktası esasen burasıdır. Ahmet Midhat Efendi'den aldığı maddi manevi enerjiyle, Batılı romancıları ve felsefecileri onlardan tercüme yapacak kadar tetkik eder ve bu birikimini yetiştirdiği ortamın etkisiyle sahip olduğu geleneksel kültürün tahkiye ürünleriyle harmanlayarak roman dünyasını oluşturur. Hüseyin Rahmi'nin romancılığını genel anlamıyla belirleyen bu etkenler, romanlarının ulaşmak istediği gayeye uygun bir yapı, tema ve anlatıma sahip olmasını sağlar.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarına genel olarak bakıldığında, bu romanların dramatik yapı ve karakter yaratmaya dayalı klasik roman anlayışına sahip oldukları görülür. Söz konusu romanların olay örgülerinin Osmanlı-Türk toplumunun Batılılaşma süreciyle derinleşen ayrışmasının doğurduğu zıtlıkların üzerine inşa edilen çatışmalara dayandığı kolaylıkla gözlenebilir. Bu romanların olay örgüsüne genel olarak bakıldığında hepsinin, toplumsal yapıda Batılılaşma olgusuyla birlikte doğan problemlerle şekillendirildiği açıkça görülür. İfade ettiğimiz temel çatışmalara eklenen diğer çatışmalar ve karşılaşmalarla vücuda gelen olay örgüsü, romanın yazıldığı dönemdeki toplumsal sorunların romanın kurgu dünyası içinde bir görünümünü arz eder.

Hüseyin Rahmi'yi Türk romanının bütünü içerisinde farklı bir noktada konumlandıran özelliğini onun roman kişilerinde aramak gerekir. Gerçekten de onun romanlarında her yaştan, her sosyal çevreden, her meslekten, her mizaçtan kısacası İstanbul'un günlük hayatında karşılaşılan herkesten bir numune bulmak mümkündür. Romancılığını halkı “yüksek bir felsefeye” çıkarmak gayesiyle icra eden Hüseyin Rahmi, belirli bir kesimi, belirli bir kitleye anlatan bir romancı olmaz; bilakis toplumu meydana getiren bütün sosyal tabakadan insanı geniş okur kitlesine anlatmayı şiar edinir. Bu vesileyle onun romanları halk için bir ayna işlevi görür ve geniş halk kitleleri onun romanlarında kendisini görüp okur. Romanlardaki kişileri gerçekçi ve doğal kılan husus onların romanlara aktarılırken değişime uğratılmayıp, gündelik hayatlarındaki yaşadıkları gibi eserlerde yerlerini almalarıdır.

Hüseyin Rahmi ele aldığı aslı kişileri, iç dünyalarını yansıtacak psikolojik tahlillere yer verecek bir tarzda dikkatlere sunmaz, daha ziyade onların tutum ve davranışlarının dışı vuran hususiyetlerini yansıtır. Bundan dolayı onun aslı kişileri karakter olamayarak birer 'tip' olarak kalmışlardır. Zaten yazarın amacı da bir üslup hüneri sergilemek değil, aslı kişilerin somutlaştırdığı zihniyet üzerinden toplumdaki bozuklukları ve bunların kaynağını ortaya koymaktır. Bunun bir sonucu olarak roman kişileri çoğunlukla romanın başında kendilerine biçilen rolleri gerçekleştirmekle mükelleftirler; ancak bazen roman kişileri roman içerisinde kendilerine çizilen sınırların dışına çıkarak, kendilerinden beklenmeyen konuşmalar yaparlar. Buralarda çoğu zaman roman kişisi kisvesi altında konuşan Hüseyin Rahmi'dir. Yazar buralarda okuyucuya vermek istediği mesajları roman kişisi üzerinden vermek istemektedir.

Hayatının son yıllarındaki milletvekilliği dönemi hariç, İstanbul dışında hiç yaşamamış olan Hüseyin Rahmi, bütün romanlarında mekân olarak sadece İstanbul'u seçer. Onun için "*İstanbul romancısı*" tabirini kullanmanın hiç de yanlış olmayacağı kanısındayız. Nasıl ki romanlarında İstanbul'un gündelik hayatında rastlayabileceğimiz her türlü insanı bulmak mümkünse, aynı şekilde İstanbul'a ait pek çok mekân da onun romanlarının sahnesi durumundadır. Romanlarına sahne olarak İstanbul'u seçişinde her ne kadar hayatının neredeyse tamamını İstanbul'da sürdürmesinin getirdiği gözlem gücünün rolü varsa da, yanlış Batılılaşma, batıl inanışlar gibi Osmanlı-Türk toplumunun son zamanlarında meselesi haline gelen temaların bütün tafsilatıyla İstanbul'da yaşanmasının ve fazlaca roman malzemesi barındırmasının da rolü vardır.

Gerek geleneksel hayatın bütün canlılığıyla, renkliliğiyle ve birikimiyle varlığını sürdürdüğü eski İstanbul, gerekse Batılılaşma süreciyle birlikte gelişmeye başlayan ve Batılı, alafranga kesimin kendini bulduğu ve yaşam alanı haline getirdiği Pera/Beyoğlu çevresi Hüseyin Rahmi'nin romanlarında olayların sahnesi durumundadır. Romanların temel olarak ikili zıtlığa dayalı bir çatışma etrafında düzenlenen olay örgüsüyle ifade edilişi, bu temel zıtlıkların mekân düzleminde de ifadesini bulmasına neden olur. Yani romanların temelinde yatan zihniyet çatışması, mekân üzerinden de kendisini gösterir.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanları "zaman" unsuru bakımından öne çıkan bir farklılık arz etmez. O, bu zaman zarfında gerçekleşen toplumsal değişimi, kimi aktüel olaylarla harmanlayarak romanlarında konu edinir. Gözlemlediklerini yaşadığı devrin tanığı olma sıfatıyla kaleme alır. Bu romanlarda anlatılan olayların zamanıyla ilgili bir tarih (yıl, ay) vermese de anlatılan olayların arka planını oluşturan fon, yaşadığı dönemin sosyal yaşantısına dayanır. Ne var ki yaşadığı devirlerde Osmanlı-Türk toplumunun geçirdiği büyük değişim ve dönüşümü ele alan Hüseyin Rahmi, döneminin tanığı olarak sosyal tarihe açıkça değinirken, siyasi tarihe ait olaylara yer vermez. Erken dönem romanlarında Osmanlı Devleti'nin dağılma döneminde yaşamış olduğu Türk- Yunan Harbi (1897), Trablusgarp Savaşı (1911-1912), Balkan Savaşları (1912-1913), I. Dünya Savaşı (1914-1918), Çanakkale Savaşları (1915-1916)'na bu romanlarda -Hakka Sığındık hariç- hiçbir surette rastlayamıyoruz.

Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanlarının temaları, Osmanlı-Türk toplumunun Batılılaşma süreci ile birlikte bu yıllar içerisinde yaşadığı sosyal meselelerdir: yanlış Batılılaşma, batıl inanışlar ve aşk, evlilik ve aile hayatı. Yanlış Batılılaşma Tanzimat yıllarından beri romanımızın en önemli teması olur. Bu tema;

yozaşma, mürebbiyeler, eğitim vb. yan temalarla desteklenir. Batılılaşmanın bir sonucu olarak ele alınan batıl inanışlar teması, Tanzimat'tan beri toplumda pozitivist anlayışın yükselmesi ve genel bilgi seviyesinin artmasıyla ilişkili olarak, gelenekten gelen, dinî bilgi yerine konulan ve toplumun geri kalmasına zemin hazırlayan batıl inanışların bir sorun olarak kabul edilmesini ele alır. Hüseyin Rahmi'nin bu tür romanlarda ulaşmak istediği hedef, insanın eylemlerinin ve kişiler arası ilişkilerinin tabiatüstü olaylar ve varlıklar tarafından değil; bilimin, aklın ve mantığın ışığında izah edilebileceğini vurgulayarak halkı bilinçlendirmektir. Batılılaşmanın Osmanlı-Türk toplumunda kadının toplumsal statüsü alanında başlaması; aşk, evlilik ve aile hayatı temasının onun romanlarında önemli yer tutmasını sağlar. Romancı, romanlarında aşk ve evlilik konularında oldukça farklı düşüncelere sahiptir. Onun bu farklı düşüncelerinin altında geleneksel ataerkil toplumda kadının yerinin Tanzimat'tan beri sorgulanmasının yanında, zihin dünyasını şekillendiren Schopenhauer ve Nietzsche gibi felsefecilerden etkilenmesi vardır. O, haklarını savunan, feminist kadınların tarafında yer alır. Kadının birey olma sürecinde özgür iradesini evlilik ve aşk konusundaki tercihlerinde de yapabildiğini savunur ve esasen evliliğe karşıdır. Onun hiçbir romanlarında mutlu bir aşk ve evlilik yoktur.

Hüseyin Rahmi, benimsediği roman anlayışına uygun bir anlatım tarzı sergiler. Onun romanlarının anlatımının Batılı roman anlayışının geleneksel tahkiyemizle harmanlanmasıyla oluştuğu söylenebilir. Bütün anlatım özelliklerinden okuru eğitime amacını ön planda tutmak suretiyle heyecanı canlı tutmak ve akıcılığı sağlamak için roman içinde dengeli bir şekilde yararlanır.

Sonuç olarak, Hüseyin Rahmi'nin erken dönem romanları Batılılaşma sürecinin yarattığı travmalara odaklanır. Onun romanlarının dönemleri içerisinde belirli bir gruba dâhil edilememesi, okurunu ön plana alması ve ona uygun tarzda Batılı ve geleneksel anlayışları bir arada harmanlamasının sonucudur. O, amacına en uygun tarzı çekinmeden romanlarında uygular. Hüseyin Rahmi'nin romancılığında yapmak istediği, toplumun bir fotoğrafını çekerek arz ettiği sorunları olanca çıplaklığıyla hicvedip ortaya koymak ve olayları anlatırken özellikle Batıdan etkilendiği filozoflara dayanarak tabiatın ve insanın özünü ilgili gerçeklere değinmektir. Bu suretle de halka kendi üslubuyla hitap ederek onları “yüksek bir felsefeye doğru çekmek”tir.

KAYNAKÇA

- [Sayman], Mecdi Sadrettin (Temmuz 1928), “Büyük Romancımız Hüseyin Rahmi Beyle İki Saat”, *Yeni Kitap*, 3.
- Adıvar, Halide Edip (8. 1964). “Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Karşısında”, *Yeditepe*, S. 100, s. 6.
- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bourneuf, Roland ve Quillet, Real (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, 1. Baskı, Ank.: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (08.02.2008).“Bir ‘satir’ yazarı olarak Gürpınar”, *Radikal Kitap* <http://www.radikal.com.tr/kitap/bir-satir-yazarı-olarak-gurpinar-860346/>. Erişim Tarihi: 29.01.2020.
- Çetişli, İsmail (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Ank.: Akçağ Yayınları.
- Eco, Umberto (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İst.: Can Yayınları.

- Evin, Ahmet Ö (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları.
- Göçgün, Önder (1993). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökman, Muzaffer (1966). *Hüseyin Rahmi Gürpınar Açıklamalı Bibliyografya*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1938). *Gulyabani*, 2. baskı, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1940). *Hayattan Sahifeler*, 2. baskı İst.: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1950). *Hakka Sığındık*, 2. baskı, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1954). *Mürebbiye*, 4. baskı, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (yty). *Sanat ve Edebiyat*, Der., Abdullah Tanrıninkulu, Ank.: Oğul Yayınları.
- Hüseyin Rahmi (1315/1899). *Bir Muadele-i Sevda*, Dersaadet: İkdam Matbaası.
- Hüseyin Rahmi (1329/1913), *Cadı Çarpıyor*, Dersaadet: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı.
- Hüseyin Rahmi (1329/1913). *Şekâvet-i Edebiyye*, Dersaadet: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı.
- Hüseyin Rahmi (1927). *İffet*, 2. tab', İstanbul: Maarif Matbaası.
- Hüseyin Rahmi (1927). *Mürebbiye*, 2. Tab, İstanbul: Kitâbhâne-i Hilmi.
- İleri, Selim (15.02.2008). "Bir Kitap Kapağı", Radikal Kitap.
- Kaplan, Mehmet (1995). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, 3. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı (1964). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Lukacs, Georg (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, İstanbul:, Payel Yayınları.
- Okay, Orhan (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Önertoy, Olcay (Ocak-Şubat 1998). "H. R. Gürpınar'ın Romancılığı", *Türk Dili*, S. 64.
- Randall, William L. (1999). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*, Çev.: Şen Süer Kaya, İst.: Ayrıntı Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet (1944). *Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hayatı, Hâtıraları, Eserleri, Münakaşaları, Mektupları*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Sevinçli, Efdal (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yaşamı, Sanatçı Kişiliği*, İstanbul: Arba Yayınları.
- Sevük, İsmail Habib (1944). *Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi I*, 6. Tab', İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özgür İldeş

Stanzel, Franz K. (1997). *Roman Biçimleri*, Çev.: Fatih Tepebaşılı, Konya: Çizgi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, Mehmet (2002). *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Uşşakî-zâde, Hâlid Ziyâ (1307). *Hikâye*, Kostantiniye: Sâhib ü Nâşiri Vatan Kitâbhânesi Sâhibi Ohannes Ferîd.

Wellek, Rene – Warren, Austin (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarları bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederler.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.