



Dr. Öğr. Üyesi Fatma Şükran ELGEREN

Manisa Celâl Bayar Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü
Manisa/TÜRKİYE
fatmasukran_aslan@hotmail.com

ORCID

**ROMAN KİŞİLERİNİ ANLATIM
TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN
OKUMAK: SİNEKLİ BAKKAL
ROMANINDA DİN ADAMLARI**

READING NOVEL CHARACTERS
THROUGH NARRATIVE
TECHNIQUES: CLERGYMEN IN
THE NOVEL SİNEKLİ BAKKAL

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Yükleme Tarihi: 28.12.2024
Kabul Tarihi: 27.04.2024
Yayınlanma Tarihi: 30.04.2024

Article Information: Research Article
Received Date: 28.12.2024
Accepted Date: 27.04.2024
Date Published: 30.04.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atf/Citation

Elgeren, Fatma Şükran, "Roman Kişilerini Anlatım Teknikleri Üzerinden Okumak: Sinekli Bakkal Romanında Din Adamları", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Yıl 10, Sayı 20, Bahar 2024, s. 191-213.

Elgeren, Fatma Şükran, "Reading Novel Characters Through Narrative Techniques: Clergymen in the Novel Sinekli Bakkal", *Hikmet-Journal of Academic Literature*, Year 10, Volume 20, Spring 2024, p. 191-213.



10.28981/hikmet.1411340



Dr. Öğr. Üyesi Fatma Şükran ELGEREN

**ROMAN KİŞİLERİNİ ANLATIM TEKNİKLERİ ÜZERİNDEN OKUMAK: SİNEKLİ
BAKKAL ROMANINDA DİN ADAMLARI**

READING NOVEL CHARACTERS THROUGH NARRATIVE TECHNIQUES: CLERGYMEN
IN THE NOVEL SİNEKLİ BAKKAL

ÖZ

Romanda teknik, yazarın var olan malzemesini düzenlemesi, anlaşılır ve kabul edilebilir bir biçimde okura sunması için vazgeçilmez bir araçtır. Teknik, eserin görünen boyutunun ötesinde, özünde var olan ve somut şekilde açığa çıkmamış bulunan unsurların ortaya konmasında da son derece önemli bir işleve sahiptir. Zira bir eserde yazarın niyetinin tecellisi, benimsediği anlatım tutumu ve buna bağlı olarak tercih ettiği teknikler neticesinde ortaya çıkar. Bu bakımdan roman kişilerinin fiziki ve ruhi boyutlarının sunumunda kullanılan anlatım teknikleri, yazarın niyetini, kişilerin roman içindeki işlevlerini ya da okur üzerinde bırakacağı tesiri değerlendirme noktasında araştırmacıya önemli veriler sunar. Bu çalışmada teknik ve öz arasındaki ilişki üzerinden roman kişilerini değerlendirmek amacıyla Adivar'ın töre romanı kategorisindeki en başarılı eserlerinden biri olarak nitelenen Sinekli Bakkal seçilmiştir. Eserdeki din adamları olan İmam İlhami Efendi, Vehbi Dede ve Peregrini üzerinde yapılan içerik analizleri neticesinde, söz konusu kişilerin sunumunda kullanılan tekniklerin farklılık arz ettiği tespit edilmiştir. Eserde tümüyle menfi bir roman kişisi olan İlhami Efendi'nin ruhi ve fiziki boyutunun yalnızca üç kez sahneleme teknikleriyle sunulduğu; bunun dışında anlatma yöntemine bağlı kalınarak verildiği tespit edilmiştir. Eserde mutasavvıf kimliği ile öne çıkan Vehbi Dede ve hem Batı'nın duyuş ve düşünüş özelliklerini temsil eden hem de dini sorgulayışı ile dikkat çeken Peregrini'nin ise ağırlıklı şekilde sahnelemeye bağlı tekniklerle sunulduğu görülmüştür. Bu bakımdan romandaki din adamlarının sunulmasında kullanılan teknikler, yazarın dini algılayış biçimine de paralellik arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anlatım Teknikleri, Sahneleme, Tahkiye, Sinekli Bakkal, Din Adamları

ABSTRACT

Technique in the novel is an indispensable tool for the author to organize the existing material and present it to the reader in an understandable and acceptable form. Beyond the visible dimension of the artifact, the technique also has an extremely crucial purpose in revealing the elements that exist in their essence and have not been concretely revealed. This is because the actualization of the author's intention in a work emerges as a result of the narrative attitude he adopts and the techniques he prefers consequently. In this respect, the narrative techniques used in the presentation of the physical and spiritual dimensions of the novel's characters provide considerable data to the researcher at the point of evaluating the author's intention, the functions of the characters in the novel or the impact they will have on the reader. In this paper, "Sinekli Bakkal", which is characterized as one of Adivar's most successful literary works in the category of a honour novel (manner novel), has been selected in order to evaluate the novel's characters through the relationship between technique and core. As a result of the content analysis of the clergymen in the novel, Imam İlhami Efendi, Vehbi Dede and Peregrini, it was detected that the techniques used in the representation of these people have been found to differ. It has been determined that the spiritual and physical dimension of İlhami Efendi, who is a thoroughly antagonist novel character, is represented with staging techniques only three times in the novel, otherwise, it is presented by adhering to the narrative method. Vehbi Dede, who stands out with his Sufi identity in the narrative of this novel, and Peregrini, who represents both the Western way of feeling and thinking and draws attention with his interrogation of religion, are predominantly presented with techniques related to staging. In this aspect, the techniques used in the depiction of the clergymen in the novel are parallel to the author's perception of religion.

Keywords: Narrative Techniques, Staging, Narrate, Sinekli Bakkal, Clergymen.

Giriş

Bir yazarın eserini kaleme alırken benimsediği anlatım tutumu ve buna bağlı olarak kullandığı anlatım teknikleri ile kurguladığı kişiler arasında çeşitli ilişkiler mevcuttur. Zira tesirinde kaldığı ideolojik, epistemolojik ve edebi bilgi, yazarın anlatım tutumunu çeşitli ölçülerde etkileyecek, kişiler bu anlatım tutumunun sınırları içinde vücut bulacak ve kullanılan anlatım teknikleri ile görünür kılınacaktır. Bir öykünün kendi bütünlüğüne ulaşması, kullanılan anlatım tekniklerine ve öykünün yüzey ve derin yapıları arasındaki nedensellik bağının korunmasına bağlıdır. Kurgusal bir varlık olan anlatıcının kimliği de öykü kişilerinin nasıl var olduklarında belirleyici rol oynar. Anlatıcı tarafından aktarılan olay ya da durumun diğer eser kişileriyle ne kadar ve nasıl paylaşıldığı, eserde hedef değer için kurgulanan kişilerin var olup olmadığı anlatıcının fonksiyonunu belirler. Zira kendi varlığını anlamlandırma çabasında olan kişilerin mevcut olduğu eserlerde sessizlik hakimken; bir hedef değer uğruna var edilen kişilerin bulunduğu eserlerde anlatıcının sesi ön plana çıkar. (Narlı, 2010, 7-8) Dolayısıyla bir eserde kullanılan tekniklerin biçim ve öz arasındaki münasebete işaret ettiği görülür. Bir yazar, eserini kaleme alırken hangi unsurları geliştirir hangilerinde özetle iktifa eder? Kurgulanan karakterlerin görünüşleri önemli midir, en belirgin motifleri nerede başlar ve biter? Bu karakterlerin söylediği her söz kayda değer midir? türünden sorulara tam manasıyla cevap veren bir teori mevcut değildir; fakat bu sorularla ortaya atılan meseleleri aydınlığa kavuşturmak, ancak teorik tartışmalarla mümkündür. Böyle bir teori evvela analitik bir tecessüs ister. Bu bakımdan hikâye tekniği teorisi, eleştirmenin en azından ima yoluyla iki varsayıma dayanmasını gerektirir. Bu varsayımlardan ilki, tekniklerin belli bir eser içinde kullanılışının dışında var olamayacağıdır. Zira bir anlatım tekniği ile bu tekniğin kullanıldığı romanın bütün yapısı arasındaki ilişkiyi ortaya koymadan, bir anlatım tekniğinin diğerinden daha etkili olduğu söylenemez. Anlatım teknikleri üzerine kafa yoran bir teori, aynı zamanda romanın işlediği konu, barındırdığı fikirler ve değerler sisteminin, kullanılan teknikten ayrı düşünülmemeyeceğini de varsaymak zorundadır. Çünkü romandaki tema ve değerler sistemi, teknikler sayesinde görünür kılınabilir. Eleştirmenin bilmesi gereken ikinci varsayım olan romanda öz ve biçim teklifi ise diğerine kıyasla çok daha yavaş bir gelişim seyri izlemiştir. (Stevick, 2017, 47-48) Bu konuda Mark Schorer, tekniği, bir roman yazarının konusunu keşfetmesinde, araştırma ve konuyu geliştirmesinde, romanın okura taşıdığı manayı anlamakta ve eserin değerlendirilmesi aşamasında vazgeçilemeyen tek araç olarak niteler. Ona göre “teknikten söz ettiğimiz zaman hemen hemen her şeyden söz edebiliriz, demektir”. Ancak bazı teknikler diğerlerinden daha tesirli araçlardır ve yazar, konusunu ne kadar hassas bir teknikle işlerse ortaya koyduğu eserin muhtevası da o ölçüde tatmin edici olur. Teknik, aslında T. S. Eliot’un “gelenek”le kastettiği şey, yani eserin yapısı, tecrübeye verilen yeni bir biçim ve uygulanan ritmik bir kalıp, özetle tecrübeyi bizim dünya görüşümüzü zenginleştirecek surette verebilen düzenlemelerdir. Bu bakımdan teknik, ikinci derecede önemli mekanik bir araç değil; aksine özün derinliklerine inebilen fikri ve ahlakî imaları taşımaktan öte onları ortaya çıkaran çok önemli bir icraattır ve “...romanda öz, tekniğin verebileceği şey, yani her şeydir.” (Schorer, 2017, 66-67, 71-72)

Romanda teknik ve öz arasındaki söz konusu ilişkilerden hareketle, roman kişilerinin eserde icra ettikleri fonksiyonların, onların sunumunda kullanılan teknikler üzerinden değerlendirilip değerlendirilemeyeceği fikri üzerine kaleme alınan bu makalede, örneklem olarak Adıvar'ın Sinekli Bakkal romanındaki din adamı karakterleri seçildi. Zikredilen eserdeki din algısı ve din adamlarının, farklı araştırmacılar tarafından farklı bakış açılarıyla incelenmiş olduğu bilinmekle birlikte¹ bu çalışmada din adamı hüviyetindeki roman kişileri, doğrudan teknik açıdan ele alınacak ve tekniğin roman kişilerinin inşasından başlayıp yazarın niyetine uzanan boyutu arasındaki ilişki üzerinde durulacaktır. Calvino “Gerçekten de bir romanın söylemediği şeyler, gerçekten söylediği şeylerden elbette daha çoktur ve bize yazılı olmayanları da okuma şansını veren şey ancak yazılı olanın çevresindeki hâledir.” (1997, 209) derken şüphesiz romana ait birden fazla unsura göndermede bulunuyordu. Burada sözü edilen “hâle”yi roman kişilerinin inşasında kullanılan teknikler açısından okumak için Sinekli Bakkal’ın salt şer’i imanı temsil eden imamı İlhami Efendi, Katolik bir Hristiyan iken evvela dinsizliği seçip ardından Müslüman olan karakteri Peregrini ve dinin tasavvufi yorumunu şahsında tecessüm ettiren Vehbi Dede, hayli uygun malzemeler olarak görünmektedir.

Tanpınar’ın “...edebiyatın ve resmin bize ait şark olarak tanıdığı yerli bir dekor içinde (II. Abdülhamid devrinin çok melez ve içten çok şarklı havası ve dekoru) fantastik kahramanlarıyla kaybedilmemesi lazım gelen değerlerin ve yeni, kurtarıcı düşüncelerin sentezini veren güzel, romanesque tarafı bol bir geçmiş zaman rüyası” (1977, 121) olarak nitelediği Sinekli Bakkal, önce, Soyтары ve Kızı (The Clown and His Daughter)² adıyla İngilizce olarak yazılıp neşredilmiş, aynı sene içinde Türkçe olarak da yayımlanmıştır. Haber gazetesinde tefrika edilmesinin ardından 1936’da kitap olarak basılan eser, 1942’de CHP roman mükafatını kazanır ve büyük bir rağbet görür. Roman hem Türkiye hem de İngiltere’de büyük bir alaka ile karşılanır. (Enginün, 1995, 278) Enginün’ün Halide Edip’in olgunluk devrinin en mükemmel romanı olarak nitelediği bu eserde yazar, fertten topluma geçiş yaparak yakın maziye ve onun geride kalan değerlerine müsamaha ile yaklaşır. Mazinin kaybolmuş değerlerine bir hasreti de ihtiva eden romanda Halide Edip, kendi ülkesinin maziye ait değerlerini Batı kültürüyle karşılaştırır ve Türklüğün değerlerini daha üstün bulur. (1995, 280).

C. Kudret, yazarlık tavrı açısından Adıvar’ın eserlerini üç kümeye ayırır. Bunlardan ilki Seviye Talip, Handan, Mev’ut Hüküm ve Kalp Ağrısı gibi romanlarını içine alan aşk, kadın psikolojisi ve bireysel tutkuları işleyen ruh çözümlemesi romanlarıdır. İkinci grupta, Adıvar’ın çocukluğunda severek okuduğu

¹ Söz konusu çalışmalar için bkz. (Şahin, 2011, 1549-1580), (Çonoğlu, 2011, 475-496), (Harbelioğlu, 2021, 55-63), (Karabulut, 2017, 176-201), (Koç, 2014, 117-121), (Özçelebi, 2009, 144-157), (Parlatır, 1993, 299-307), (Sağlam, 2019, 145-166), (Şakar, 2017, 697-702), (Yavaş, 2013, 753-767).

² Halide Edip’le ilgili en kapsamlı çalışmalardan birini kaleme almış olan Enginün, önce *The Shadow Play* adı ile yazılan bu eserin daktilo edilmiş bir kopyasının İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümündeki Halide Edip Müzesi’nde nr. 493, 497’de bulunduğu bilgisini de verir. Roman sonra *The Clown His Daughter* adıyla yayımlanmış ve İngiltere’de hayli ilgi uyandırmıştır. İngilizce ve Türkçe nüshalar arasında bazı farklılıklar da mevcuttur. Bkz. Enginün, 1995, 277-280.

Battal Gazi, Ebâ Müslim Horasanî gibi halk romanlarının bilinçaltında kalan coşkusu hissettiren, içlerinde destansal bir ruh sezilen Kurtuluş Savaşı üzerine yazılmış romanlar bulunur. Ateşten Gömlek ve Vurun Kahpeye, yazarın sanat için sanat anlayışından uzaklaştığı bu devrenin mahsulüdür. Son grupta ise yazarın bireylerin değil; devirlerin, kuşakların gelenek ve göreneklere üzerine kurduğu ve sanat hayatının son dönemine tesadüf eden töre romanlarını görürüz. Tatarcık, Sonsuz Panayır ve Sevda Sokağı Komedyası ile Sinekli Bakkal da bu son devrenin önemli verimleri arasındadır. (1971, 65-66) Bir töre romanı olarak Sinekli Bakkal, Aksaray'ın Sineklibakkal semti ve o semtin çevresinde II. Abdülhamit Devri Türkiye'sinin içtimai durumunu ele alır. Yazar bu eserde Sineklibakkal semtinin aynı ismi taşıyan sokağından yola çıkarak sözü edilen devrin hemen her kesimden insanını, mahalle kadınlarını, karagözcüsünü, külhanbeylerini, yobaz imamını hatta Abdülhamit'in zaptiye nazırını birbirleriyle olan ilişkileri, gelenek ve göreneklere ile ele almaya çalışmıştır. Bu zengin karışımın içinde karagöz ve ortaoyununun estetik ve toplumsal değerini, Doğu ve Batı sanat ve felsefesinin niteliklerini ve saray halkının yaşayışını da epey ayrıntılı şekilde bulmak mümkündür. Eserin temelini mistik bir görüş üzerine kurulduğunu ifade eden Kudret, bu durumu yazarın gençliğinde Rıza Tevfik'ten özel ders alması sebebiyle kendisi de tekke ağzıyla şiirler yazan, Doğu edebiyat ve felsefesinin mistik yanına eğilim gösteren Rıza Tevfik'in tesiri olarak yorumlar. (1971, 81-82)

Adıvar'ın Sinekli Bakkal'da Divan edebiyatında çokça işlenen rint ve zahit karşıtlığına değindiğini ifade ederek meseleye farklı bir boyut kazandıran Çetin'e göre ise Vehbi Dede, geleneksel şeyh tanımından ziyade modern, hoşgörülü, geniş fikirli ve bilge bir kişiliktir. Vehbi Dede, iki zıt kutbu temsil eden Peregrini ve İlhami Efendi arasında, onların aşırılıklarını törpüleyen ve bu iki farklı görüşü tek ve ılımlı bir çizgide buluşturan bir görüntü arz eder. Dede bu yönüyle, yazarın kafasında oluşturduğu ideal Doğu-Batı sentezinin bir remzi gibidir. Çetin, eserde yazarın adeta yerden yere vurduğu İmam'ı, Divan şairinin yerdiği ve alay ettiği bir zahit tipi olarak nitelendirir. O, İslam'ın zahiri boyutuna takılı kalan, daima fıkıh ve ilmihal kuralları çerçevesinde hareket eden soğuk, katı ve sıkıcı bir kişiliktir. En meşru eğlencelere bile izin vermeyen, çevresini daima cehennemle korkutan, aynı zamanda menfaat düşkünü, kısaca bütün olumsuz özellikleri kendisinde görmeyen mümkün olduğu ve bu yönleriyle karikatürize edilen yobaz bir hoca olarak okura sunulur. Peregrini ise önceleri Katolik bir Hristiyan'dır. O, eserde ortaya koyduğu fikirlerle Aydınlanma felsefesinin ve pozitivistik dayalı bir düşünce sisteminin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Eserde Batının akli önceleyen bakış açısının somut bir örneği olan Peregrini, insan ve düşünce özgürlüğü adına şeytanın Allah'a karşı olan isyanını yüceltir. Bu yönüyle o, Mevlevilik öğretisi doğrultusunda her şeye sevgiyle bakan, hadiselerle Divan şairinin çizdiği rint anlayışına yakın bir tasavvufi Doğu İslam felsefesiyle yaklaşan, sanatı seven ve kendisi de bir musikişinas olan Vehbi Dede'nin tam karşısında yer alır. Bu karşıtlıktan şeytan ve Allah taraftarları olmak üzere iki zıt kutbun doğduğu söylenebilir. (2012, 109-110).

Vaka zamanı II. Abdülhamit'in en zor seneleri olarak tabir edilebilecek 1890-1908 arasında geçen romanda, doğrudan saltanatı reddetme ve Jön Türkleri övme gibi bir tavır göze çarpmasa da mekân, kişiler ve devrin yönetimi ile ilgili ayrıntılarda Abdülhamid için çok ağır yargılar mevcuttur. (Narlı, 2009, 80) Bilhassa

devrim sancılarının sürdüğü, ideolojik kavgaların yapıldığı çalkantılı dönemlerde yazarlar da bu kargaşada çarpışan ideolojileri tartma, sorguya çekme ve kendi tutumlarını sergileme gereği duyar. Onun içindir ki ülkemizde 1950'lere kadarki Türk romanının sorunsalını, büyük ölçüde Batılılaşma hareketlerinin belirlediği söylenebilir. Hatta Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalı olmakla kalmamış aynı zamanda romanın işlevi ve tiplerini de önemli ölçüde belirlemiştir. (Moran, 2013, 24)

Söz konusu durum eserde İlhami Efendi, onun kızı Emine ve Abdülhamid taraftarı (bu tarafgirlik eserin ilerleyen bölümlerinde sorgulanır hale gelecektir) Selim Paşa'yı bir iki yargıyla kötüler diye niteleyebileceğimiz sınıfa dahil edip, Rabia, Vehbi Dede ve Peregrini'yi odak noktası haline getirmesine yol açar. Yazarın bu tavrının sebebi ise "Doğu-Batı mukayesesi yapıp Doğu'yu üstün gösterme" şeklinde kabaca açıklanamaz. Yirmi dört sene evvel yazdığı Yeni Turan'da Halide Edip, millî değerleri ön plana çıkarırken Sinekli Bakkal'da Batı'yı da içine alan mistik bir tavır sergiler. Bu eserde müzik, aşk ve hoşgörünün Mevleviliğe işaret ettiği açıktır. (Narlı, 2009, 81) Halide Edip'in romanlarında genel itibarıyla sosyal meselelerin tematik bir odak haline geldiği söylenebilir. Fakat o, gözlem, tasvir ve tahlillerinde realist bir bakışa ulaştığı için karakter yaratma ve bu karakterlerin psikolojik açımlarını verebilme noktasında başarılıdır. (Narlı, 2009, 47-48)

Eserde din adamı hüviyetinde sunulan Vehbi Dede, Peregrini ve İlhami Efendi arasında dini algılayış ve yaşayış bakımından derin uçurumlar olduğu aşıkardır. Halide Edip'in din anlayışı ile ilgili olarak Moran "Adivar din derken, teokratik bir devletin resmi dini olarak Müslümanlığı kastetmiyor. Ulemanın anladığı anlamada kurallara dayalı dini değil, Osmanlı İmparatorluğunda bu resmi dinin yanı sıra tarikatlarda gelişmiş olan tasavvufu kastediyor. Daha doğrusu Mevleviliğin aşka ve hoşgörüye dayalı, halk sınıfına bir çeşit bilgelik kazandıran mistik dünya görüşünü." (2013, 174) tespitinde bulunur. Bu tespitite işaret edilen dini algılayış biçimi, sözü edilen din adamı karakterlerinin inşasında kullanılan teknikler üzerinde de belirgin bir farklılığa yol açmıştır.

Din adamı olan roman şahıslarının sunumunda tahkiye, özet ve sahneleme teknikleri ve bunlara bağlı olan alt yöntemlerin kullanımı incelendiğinde bilinçli bir tercihin varlığı göze çarpar. Zira bazı şahıslar hem fiziki hem de ruhi tasvir ve tahlillerde neredeyse tümüyle sahneleme teknikleriyle okurun karşısına çıkarılırken; bazı şahıslar için aynı özen ve dikkat gösterilmemiştir.

1. Sinekli Bakkal Romanındaki Din Adamlarını Anlatım Teknikleri Üzerinden Okumak

Okur ve yazar dış dünyada bizim gibi et ve kemikten müteşekkil canlılardır. Yazarın bir eser kaleme alırken gerçekten ne söylemek istediğini ve okur üzerinde bırakmak istediği tesiri kesin olarak anlamak zordur. Bu sebeple eserin işaret ettiği mana ve yazarın ideolojisi üzerine münakaşalar oldukça fazladır. Yazar, eserini kaleme alırken muhayyilesinde yeni bir dünya kurgular ve bu kurgusal dünya gerçek dünyayı taklit eder. Bu sebeple gerçek hayattan aldığı somut ya da soyut her şeyin büyük ve penceresiz karanlık bir galeriye rastgele doldurulmuş olduğunu düşünürsek yazarın yaratıcılığının başladığı nokta tam olarak burasıdır. Yazar burada canlı,

cansız, soyut ya da somut her şeyi bir düzene koyar ve bu suretle ortaya çıkan düzene eser diyebiliriz. (Gümüş, 1994, 6-7)

Her roman bir hadiseyi, bir hikâyeyi anlatır ve anlatma oldukça uzun bir metin vücuda getirmek demektir. Bu oluşumu kompozisyon olarak adlandırabiliriz. Fakat bir roman kompozisyonu oluşturmak sadece bir entrikayı başlatmak ve bitirmek manasına gelmez. Burada esas olan bir alıcı verici sitemi oluşturmak ve ortaya konan metni ahenkli hale getirmektir. (Gümüş, 1994, 9)

James, roman dünyasını sayılamayacak kadar çok penceresi olan bir yapıya benzetir. Bu pencereler söz konusu yapının ön duvarında, romancının dünyasına açılan ya da açılması mümkün olan ve onun kendi ideolojisini yansıtmaya istediğinden doğan deliklerdir. James'e göre bu duvardaki her bir delik de insanlık âlemine açılan bir çift göze benzetilebilir. Romanın konusu da bu gözlerin seyrettiği insanlık âlemidir. Söz konusu âleme açılan deliklerin biçimleri farklı olsa da amaçları birdir. Bunlar, görüleni ifade etmek için kullanılan şekillerdir ve sanatçının hayat görüşünden ayrı düşünülemezler. Bu sebeple James "Bana sanatçının ne olduğunu söyleyiniz, ben de size onun neyin bilincinde olduğunu söyleyeyim ve bu vesileyle onun sınırsız hürriyetinden söz edeyim ve ahlaki kaynaklarını açıklayayım." diyerek yazarın niyetine göndermede bulunur. (2017, 59)

Gerçekten de bir yazar eserini kaleme alırken konusunu belli bir niyet doğrultusunda seçer ve bu konuyu kendi yeteneği nispetinde çeşitli araçlar vasıtasıyla okurun muhayyilesinde görünür kılar. Dolayısıyla romandaki bütün kişiler, yaratma itibariye yazarın kendisi olduğu kişilerdir. Bu sebeple roman kişileri bütünüyle yazarın kendisine tanıdığı imkânlar ölçüsünde konuşur. Eser kişilerinin konuşmaları, davranışları, hadiselerle verdikleri tepkiler ve hayata bakışları, bütünüyle yazarın fikir ve imgeler dünyasında cereyan eder ve yazar bu kurguyu oluştururken aslında kendi bilinçaltını ve birikimlerini konuşturmaktadır. (Tökel, 2017, 235-238)

Yazarın niyetinin eser üzerindeki bu tesiri, oluşturduğu roman kişilerinin sunumunda kullandığı tekniklere de belli ölçülerde yansımaktadır. Halide Edip, Sinekli Bakkal'ı hâkim bakış açısıyla kaleme almıştır. Eserin anlatma (tahkiye) ağırlıklı yapısı içinde din adamlarının sunumunda kullanılan teknikler incelendiğinde Vehbi Dede, İlhami Efendi ve Peregrini arasında belirgin farklılıkların olduğu göze çarpar. Bu noktadan itibaren söz konusu din adamlarının sunumunda kullanılan teknikler üzerinde durulacak ve aralarındaki bu teknik farklılıkların, eserin işaret ettiği mana ile ilişkisi değerlendirilecektir.

1.1. İmam İlhami Efendi

1.1.1. Fiziki Boyutun Sunumunda Kullanılan Teknikler

Forster, roman kişilerinin eserin dünyasına bir insandan çok posta paketi gibi geldiklerini, romanda bir doğum olunca postacının bebeği kapıya getirdiğini, yaşlıca kişilerden birinin bebeği aldığını ve okura gösterdiğini, bundan sonra bebeğin konuşana ya da olayların gelişmesine yardımcı olabilecek yaşa gelinceye kadar buzdolabında saklandığını belirtir. (2016, 91)

Sinekli Bakkal'ın imamı İlhami Efendi'ye baktığımızda onun, Halide Edip'in tam da Forster'ın tespitinde olduğu gibi ilk kez eserin başında, birden paketinden çıkarılıp okura doğrudan kendisi tarafından gösterildiğine şahit oluruz. Eserde İmamın dış görünüşü diğer din adamlarının aksine doğrudan yazar tarafından anlatma yöntemi kullanılarak: “Kirpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burğu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivârî. Kara sakal hayli kırışmış. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarığın kallâviliği, geniş yenli lâtanın içinde ağır ağır sallana sallana yürüyüşü ona husûsî bir heybet verir” (Adıvar, 2014, 14) ifadeleriyle okura aktarılır.

İmamın fiziki tasvirinin sahneleme tekniği ile sunumu ise eserde üç kez gerçekleşir. Bu tasvirlerin ilkinde Rabia'nın babasını ziyadesiyle merak eden Peregrini'nin, onukendi gözleri ile görmek için camiye gidip vaazını dinlediği sırada tesadüf edilir. Bu bölümde yazar İmam'ı Peregrini'nin gözünden okura: “Müphem, hareketsiz, siyah bir küme, üstünde kocaman bir tülbent yığını. Bu yığının arkasından İmam'a ait olarak yalnız iki kalkık kulak görünüyordu. Dikkatle sarıktan ayrılmış iki kulak. Bir taraftan öbür tarafı görünecek kadar cansız, renksiz, kansız kulaklar, ihtiyarın başının arkasına yapışturulmuş iki göz hissi veriyordu. Onların cemaati dinleyişinde, arkasındaki her şeyden o kadar derin bir hassasiyetle haberdar oluşu vardı ki... İskelet gibi zayıf başına çökük göz evleri birer volkan ağzı gibi, içlerinde bir türlü soğumayan lavlara benziyorlardı. Yuvarlak beyaz sakalı dikkatle kesilmiş, bıyıkları kısa kırpılmış ve ağzının belki sesinden fazla gayiz ve şiddet püsküren bir manası vardı. Osman'a geldi ki, bu ağız açılır açılmaz içinden kaplan gibi dişlerini cemaate gıcırdatacak, hırlayacak. Fakat İmam dişsizdi. Ve bu siyah, çökük, dişsiz çukurdan tane tane Arapça kelimeler en klasik üslupla dökülüyordu.” (Adıvar, 2014, 363) sözleriyle tanıtır.

İlhami Efendi'yi sahneleme tekniğiyle ikinci ve üçüncü kez Peregrini'nin zaviyesinden gördüğümüz pasaj, hastalığı sebebiyle onu ziyarete gittiği bölümlere aittir. İmam söz konusu bölümlerde “Başında beyaz takkesi, arkasında gecelik Şam hırkasıyla daha kuru daha çökük” (Adıvar, 2014, 367) ve “Gözleri sıtmalı, yanakları daha çökük. Kadavraya benzeyen simanın üstündeki burnu, Osman, tiyatrolarda kullanılan takma bir burna benzetti. Fakat delikleri kabarıyor, nefes almakta güçlük çektiği hissediliyor... Herhalde ihtiyar çok hastaydı. Fakat buna rağmen içine çöken gözlerinin içinde haşin ve eğilmeyen iradesi parlıyor.” (Adıvar, 2014, 401) ifadeleriyle tasvir edilir. İmamın bu şekilde tasvir edilen dış görünüşü, onun ruhi yapısı hakkında da imalar içermektedir. Zira “Fizyonomi ya da dış görünüş ve davranışların tasviri, karakterizasyon yöntemlerinden biridir. Bazı durumlarda dış görünüşün tasviri karakteri sadece fiziksel olarak değil, psikolojik olarak da var eder.” (Boynukara, 2017, 202)

Adıvar'ın İlhami Efendi ile ilgili verdiği bu bilgilerin, onun bilinç altından gelen bir sevgiyle şekillendiği söylenebilir. Zira İmam'ın tasvirleri Halide Edip'in, Mor Salkımlı Ev'de anlattığı, bir ramazan ayında sütninesi ve Nevres Bacı ile birlikte gittikleri camideki gözlemleri ve hissiyatı ile ciddi benzerlikler göstermektedir. Halide Edip bu camide vaaz veren imamı “solgun yüzlü ve gözleri ateş saçan” biri olarak tasvir eder. İmamın üzerinde uzun, bol ve siyah bir cübbe vardır. Bu cübbenin içindeki kollar cemaate karanlık bir geleceği gösteren hareketlerle inip kalkmakta ve

sesi çevreye korku saçmaktadır. Yazar bu tasvirin ardından “Ben korktum, sürünerek Bacı’nın yanına gittim, çarşafının içine saklandım. O anda, din bana belirsiz ve korkunç bir şey gibi görünüyordu.” (Adıvar, 1979, 48-49) diyerek dinin şer’i boyutunu temsil eden din adamları hakkındaki görüşünü de dolaylı olarak ortaya koymuştur.

1.1.2. Ruhi Boyutun Sunumunda Kullanılan Teknikler

Bir roman yazarı eserini kaleme alırken birtakım kişileri, belirli bir zamanı ve mekânı kullanır. Bu unsurları okura tanıtırken kullandığı en önemli yöntemse tasviridir. Fakat yazar anlatmaya çalıştıklarını bir kamerayla kaydeder gibi tüm ayrıntılarıyla değil; bir seçme ve ayıklama işlemi neticesinde okura ulaştırır. Bu işlem sırasında bazı yerleri atlayabilir, bazı yerlerde sadece özetle iktifa edebilir ya da olayın bazı yerlerini bütün ayrıntılarıyla aktarabilir. Dolayısıyla yazar, romanın temel unsurları olan bu malzemeyi kendi niyeti ve kurgusu doğrultusunda, kendine has bir tarzda belirli bir kompozisyonla bir araya getirir. (Sağlık, 2017, 146). Yazarın sözü edilen kompozisyonu oluşturmasında neleri önemseyip neleri gereksiz bulduğu, kullandığı anlatım teknikleri üzerinden de okunabilir.

Sinekli Bakkal’da İlhami Efendi’nin tasvirlerinde toptancı bir yaklaşım göze çarpar. Yazar, İmamı ilk önce fiziki daha sonra ise ruhi yönüyle çabucak okura tanıtmaya gayreti içindedir. Adıvar’ın bunu neden yaptığı sorusunun cevabını ararken, yapılan tasvirlerin düzenine eğilmek gerekir. Zira “böyle bir düzen içinde başlanılan tasvirlerde rastgele her kelime kullanılmaz. Yazarın niyetini en iyi yansıtan ve çağrışım gücü olan kelimeler seçilir. Kimi kelimelerde de sembol değer söz konusudur.” (Sağlık, 2017, 169)

Eserde İlhami Efendi’nin ruhi boyutu üç kez sahneleme tekniklerinden olan diyalogla okura sunulurken ona dair diğer hususiyetler anlatıcının bazen kendisi bazen ise çeşitli roman kişilerinin bakış açılarından anlatma tekniğine bağlı kalınarak verilmiştir.

Romanın girişindeki sokak tasvirinin hemen ardından yazar, herhangi bir roman kişisini devreye sokmaya gerek duymadan İlhami Efendi’yi anlatmaya koyulur. Özetleme tekniğini de bünyesinde barındıran bu anlatımlarda onun müspet olarak nitelenebilecek hiçbir özelliği yoktur. Her şeyden evvel pinti ve hasistir. “Cemaate telkin etmek istediği naslar bıçak gibi keskindir. ... Cehennem bilmediği köşesi, ukubetin tarif edemeyeceği şekli yoktur. Ona göre cehennem yolcuları zevke, cümbüşe düşkün gafillerdir. ... Cennet yolcuları bambaşka insanlardır. Gülmezler, oynamazlar, rahat etmezler ve kimseye rahat vermezler.” Bu sözlerden dine sadece ödül ve ceza penceresinden baktığı anlaşılan İmam, “... iyilik, kötülük düşüncesiyle yoksullara yardım, yalan söylememek, kalp kırmamak gibi” dinin ahlaki kaidelerine de pek itibar etmez. (Adıvar, 2014, 15-16)

Romanın bir başka bölümünde Jön Türklerden olan Hilmi, Peregrini’ye İlhami Efendi’den bahseder. Bu bölümde de yazar, anlatma tekniğini Hilmi’nin ağzından sürdürerek onu “Beş vakit namazında, sabık damadına beddua eden, şeytan, cehennem, zebaniden başka lâf konuşmasını bilmeyen bir mahalle imamı” (Adıvar, 2014, 88) olarak niteler.

Roman içinde geniş bir kullanım sahası olan anlatma yöntemi, figür olmayan bir anlatıcı ve ilahi bakış açısıyla başta kişi tanıtımı olmak üzere olay anlatımından iç çözümlmeye kadar pek çok teknik ögeyi bir arada uygulama imkânı verir. (Sazyek, 2021, 35) Eserin bir başka bölümünde Tefvik'in ilk sürgünden dönüşü sonrası Rabia'nın, dedesi Hacı İlhami'de mi yoksa babası Tefvik'te mi kalacağı yönünde bir tartışma ortaya çıkar. Bu sorunu çözmek için Selim Paşa arabulucu olacak ve Rabia'nın kimde kalacağı bu şekilde belirlenecektir. Bu teklife İmam olumlu cevap verir. Çünkü bu yol kendi menfaatlerine daha uygundur. Bu sebeple anlatıcı İmam'ın hesaplarını, ona konuşma hakkı tanımadan Sazyek'in anlatma yönteminin öğelerinden biri olarak nitelediği iç çözümlleme ile okura sunar: “İmam derhal kabul etti. Esasen Tefvik'in Dâhiliye Nazırı Zâti Bey'den himaye görmesi siyasi rakibi olan Selim Paşa'nın gözüne girmek, kendisine acındırmak, mümkün olursa bu rekabeti hafifçe körükleyip Paşa'dan bir külâh kapmak... Bu, İmam'a en muvafık bir şekil gibi göründü.” (Adıvar, 2014, 105)

İmam'ın, iç çözümlleme tekniği ile sunulduğu bir başka bölümde Rabia, Peregrini'nin annesinin vefatı sebebiyle kendi ülkesine dönmesinin ardından bir buhrana kapılır. Bu sırada anlatıcının Rabia'nın his ve fikirlerini tahlil ettiği pasajda Hacı İlhami'nin ruhi boyutu “Muhakemesini en evvel terbiye eden imam ve onun katı, gaddar ilahiyyatı bile maddeye istinat etmiyordu. Onun Rabia'ya tanıttığı ilk Halik'i Kahhar, Müntakim – fakat Halik. Bütün insanı sevinçleri, sevgileri kıskanır.” (Adıvar, 2014, 318) sözleriyle ortaya konur.

Roman yazarı anlatısında nesnelere de -eserin diğer öğelerini olduğu gibi- niyeti doğrultusunda bir amaca yönelik olarak kullanır. Burada nesne ile kastedilen, insan dışında kalan binalar, özel veya genel eşyalar, renk ve sayılar gibi unsurlardır. Bu nesnelere bazen özel bir vurgu, bazense sezgi ya da ima yoluyla temelde yazarın niyetine; özeldense eser kişilerinin niyetine uygun işlevsel rollere sahiptir. (Tökel, 2017, 250-251) İmamın bilhassa ruhi boyutunu eserde neredeyse tümüyle anlatma yöntemine bağlı kalarak veren yazar, nesnelere de niyeti doğrultusunda kullanmaktan geri durmaz.

Adıvar'a göre İlhami Efendi'nin çarpık itikadı neredeyse yaşadığı evin ruhuna sinecek kadar mücessemidir. Fakat yazar buna rağmen onun söz konusu itikadını kendi dilinden okura aktarmaz. Bu bakımdan yazar onu, okurun önünde söyleyecek değerli hiçbir şeyi olmayan bir roman kişisi olarak inşa eder. Bu sebeple ona ait sahneler çok sınırlıdır. Yazar eserde onun bozuk inancını anlatmak için küçük ayrıntıları bile fırsat bilir; fakat daha evvel de zikredildiği gibi bunu sahne sunumu ile yapmaz. Aşağıdaki pasaj, İmam'ın ölümünün ardından onun evine taşınma kararı alan Rabia ve Osman'ın, evde tadilat yaptıkları bölümden alınmıştır. Burada yazar, İlhami Efendi'nin evi üzerinden de itikadına göndermede bulunur: “Yapı ilerledikçe yeni sahiplerinin, genç ve neşeli ruhları cephesinde hissediliyor. İmam'ın ahiretle, cehennemle, gamla, kasvetle dolu ruhu kayboluyor.” (Adıvar, 2014, 429)

Romanın sonlarına doğru iyice hastalanan İmam, Osman tarafından ziyaret edilir. Bu sırada Osman'ın dikkatini çeken bir şey olur. İmam hasta yatağında yatarken Osman'a, yanındaki ekme kırıntılarını Şeytan'a vermesini söyler. (Adıvar, 2014, 402) Şeytan, İmam'ın beslediği bir serçe kuşudur. Bir anlatıda nesnelere yanı sıra hayvan figürleri de yazarın niyeti doğrultusunda kullanılabilir ve araştırmacı

bunlara yüklenen işlevleri de gözden kaçırmamalıdır. (Tökel, 2017, 255) Bu bakımdan İmam'ın beslediği kuşa Şeytan ismini vermesi de onun tümüyle cennet-cehennem ikileminden ibaret olan din anlayışının ve hayat görüşünün bir tezahürü olarak okunabilir.

Bu hususla ilgili olarak Jahn, eserin karakterleştirme analizi bahsinde kapalı karakterleştirmeyi, kişinin fiziksel görünüşü ya da davranışının karakteristik bir özelliğe işaret ettiği bir oto-karakterleştirme olarak tanımlar. Bu bakımdan karakterler sadece sözlü davranışlarıyla değil; giyim kuşamları, seçtikleri muhit, mesela odaları, evcil hayvanları gibi kavramlarla da üstü kapalı bir şekilde karakterize edilebilir. (2015, 114-115) Buradan hareketle Adıvar'ın, İmam'ın menfi bakış açısını gözler önüne sermek için onu konuşturmak dışında neredeyse her yola başvurduğu söylenebilir.

Eserde İmam'ın ruhi boyutunun sahneleme yöntemiyle sunulduğu bölümlerin sayısı yalnızca üçtür. Bunlardan ilki Selim Paşa, Rabia ve Tefvik'in hazır bulunduğu odada geçen bir muhavere karşımıza çıkar. Bu bölümde İmam, kızı Rabia'nın Tefvik'te kalması durumunda onun kazancından da mahrum kalacağı için Rabia'yı babasına vermek istemez. Selim Paşa'nın da kendinden taraf olmasını sağlamak adına, Tefvik'i kötüleme gayretine girer ve onun Selim Paşa için hafiyelik ettiğine dair imalarda bulunur: "İmam, elleri oğdu, sesini alçalttı: - Şurasını da arz edeyim ki mahalleli, Tefvik'in nereden para bulup dükkan açtığına hayrette... Herkes, Zâti Bey'e hafiye yazılmış diyor. Sinekli Bakkal'da bizim gibi fukaralara hafiyelik edecek değil ya... Paşa güldü. İmam'ın manevrasını derhal anlamıştı. ...- Çocuk babasına giderse, hafızlıktan kazancı da elden gidecek. Biz o kadar para, emek sarf ettik. Hem çocuğun getirdiği varidat kesilirse yarı aç, yarı tok kalacağız. İmam partiyi kaybediyordu. Yutkundu: - Kızın kazancına göz dikti de, aklını çeldi, bunca senedir evlâdını bir kere aradı sordu mu?" (Adıvar, 2014, 106-107)

Yukarıda verilen pasajdan başka, İlhami Efendi'nin sahneleme yöntemine başvurularak okurun karşısına çıkarıldığı ikinci ve üçüncü bölümler, Osman'ın onu evinde ziyaret ettiği kısımlara aittir. Osman, Rabia ile evlendikten sonra mahalleye taşınmış ve birlikte Tefvik'in evinde yaşamaya başlamışlardır. Yalnızca medeni hâli değil; dini ve kültürü de değişen Osman, yeni hayatına alışabilmek ve kendisini de içine girdiği yeni muhite alıştırmak için ara sıra camiye uğrar. Bir keresinde Hacı İlhami'nin vaazını dinlemeye de muvaffak olur. İmamı her şeye rağmen orijinal bulan Osman, Rabia'dan habersiz onun evine gider. Eserin bu bölümünde Adıvar, alışılmadık bir şekilde İlhami Efendi'yi konuşturmaya başlar. Romanda gerçekçiliği sağlamanın en temel iki yolundan biri gerçek hayata yakın olanı anlatmak diğeri ise gerçekçiliği sağlayacak anlatım yöntemlerini kullanmaktır. (Çıkla, 2002, 122) Bu bakımdan sözü edilen pasajlarda Osman ve Hacı İlhami arasında geçen diyaloglar, okurun İmam'ı belki de ilk kez etten kemikten müteşekkil, gerçek bir kişi olarak hissettiği bölümlerdir. Amane var ki yazarın İlhami Efendi için çizdiği portre burada da değişmez. Tanpınar'ın tabiriyle bu bölümlerde de "İmam sevgi yerine korku saçır" (2013, 257). Aşağıda verilen pasaj, Hacı İlhami'nin eser içinde çok farklı yollarla anlatılmaya çalışılan katı itikadını, kendi dilinden çarpıcı şekilde özetlemesi bakımından dikkate değerdir: " - Hulyâ kuruyorsun... Rabia da, sen de, hatta Sinekli Bakkal'ın halkı da hepiniz cehennemlik... Hiçbiriniz Hak dininin ne idüğünü

anlamış değilsiniz. ‘İnanmayanlar sürü sürü cehenneme sevk edilecekler’ ayetini güldür güldür okudu.” (Adıvar, 2014, 370)

Yahya Kemal’in bir yazısında “Halide Edip Hanım müthiş bir softa düşmanı olmuştu” (1968, 39) sözleriyle tavsif ettiği Adıvar, bu romanda, zikredilen vafına uygun surette bir imam karakteri yaratmıştır. Gerek ruhi gerekse fiziki boyutu açısından Hacı İlhami, okurda korku, tedirginlik hatta tiksinti uyandıracak denli menfi niteliklere sahiptir. Moran, alegorik bir eserde, yazarın, eserin manasını belirtmek için belli kavramları temsil eden kişileri kullanacağını ve bu kişilerin ruhi boyutuyla ilgilenmeyeceğini ifade eder. Zira burada mühim olan roman kişinin psikolojisi değil; neyi temsil ettiği ve bunun manasının çözümlenmesidir. (2013, 176) Tanpınar’ın “Kitabın zayıf taraflarından biri Peregrini’nin Müslüman oluşudur. Bununla beraber o bir remizdir. Zaten bu kitap remizlerle doludur.” (2013, 258) tespitinde olduğu gibi, Hacı İlhami’nin de Adıvar’ın subjektif din algısı içinde teşekkül eden din adamı tasavvuruna hizmet etmek amacıyla kurgulanan “istenmeyen din adamı” tipinin remzi olduğu görülür. İmam karakteriyle ilgili olarak bu sonuca ulaşmak için Adıvar’ın hayatına ve çeşitli vesilelerle dile getirdiği fikirlerine bakmak ya da İmam’ın eser içindeki fiziki ve ruhi boyutuna içerik analizi yönteminden faydalanarak eğilmek kâfi gibi görünse de meseleye daha objektif yaklaşmanın başka bir yolu vardır. Anlatım tutumunun öğeleri olarak niteleyebileceğimiz, gösterme, tasvir, diyalog, bilinç akımı, iç konuşma gibi teknikler, yalnızca kişilerin ortaya çıkarılmasında etkili olmaz; onların davranış ve fikirlerinin okur tarafından bilinmesinde de mühim bir işleve sahiptir. (Narlı, 2010, 89) Bu sebeple kişilerin sunumunda kullanılan anlatım tekniklerini analiz etmek, roman kişinin temsil ettiği fikirlerin nasıl değerlendirildiğini, dolayısıyla yazarın niyetini daha kestirmeden ve tekniğe dayalı olarak, doğrudan metinden hareketle ve daha objektif surette tespit etme imkânı verebilir.

Bir roman kişisi olarak İlhami Efendi, eser içindeki sunumunda kullanılan anlatım teknikleri açısından değerlendirildiğinde oldukça çarpıcı bir sonuca ulaşılır. İmam hem doğrudan anlatıcı hem de diğer roman kişilerinin dilinden anlatılmak suretiyle neredeyse tümüyle tahkiye ve özet yöntemlerine bağlı kalınarak verilmiş, yaklaşık beş yüz sayfalık hacme sahip bir eserde, sahneleme yöntemine bağlı diyaloglarla yalnızca üç kez konuşma hakkı elde edebilmiş bir roman kişisidir. Romanda konuşmanın önemini vurgulamak bakımından Tanpınar: “Namık Kemal de Midhat Efendi gibidir. İntibah’taki mükâlemeler, vakanın basit ihtiyaçlarını ancak karşılarlar. Biraz konuşabilselerdi, Mehpeyker’le Dilâşub’un talihleri şüphesiz başka türlü olurdu.” (1977, 67) tespitinde bulunur. Dolayısıyla eserde İlhami Efendi’nin sessizliği, Adıvar’ın ona yazdığı talihin, vahim bir neticesi olarak da okunabilir. Bu teknik analiz, bir eserde yazarın kimi ve onun üzerinden hangi fikirleri önemseyip hangilerini lüzumsuz bulduğunu ya da hangi inanç ve fikirleri dile getirilmeye değer görmediğini açıkça ortaya koyabilmektedir.

1.2. Vehbi Dede

1.2.1 Fiziki Boyutun Sunumunda Kullanılan Teknikler

Eserde İlhami Efendi’nin aksine Vehbi Dede’nin fiziki tasvirinin sahneleme yöntemiyle ve ruhi boyutuna ait ayrıntılarla birlikte verildiğine şahit oluruz. Vehbi

Dede okurun karşısına Rabia ile tanışması sırasında çıkar. Bu pasajda Rabia o zamana dek gördüğü büyüklerinin hiçbirine benzemeyen Vehbi Dede'nin tavırları karşısında şaşkındır. Zira Dede, diğerleri gibi Rabia'ya elini öptürme gayreti içinde değildir: "Dede'nin elini nerede bulup öpecekti? Herhalde onlar adamın boynunda yere kadar uzanan deve tüyü renginde harmanın içinde bir yerde olacaktı. Niçin öteki büyükler gibi o da elini kendiliğinden uzatmıyordu? ...Dede'nin harmanın içindeki uzun boyu biraz öne, Mevlevî külahının altındaki baş sol tarafa eğik, tavrında bir şey bekleyen adam hali vardı. Çocuğun gözleri nihayet Dede'nin gözlerini bulunca, iki zayıf el harmaniden çıktı, göğsünün üstünde çaprazvazi kavuştu ve Rabia'yı büyük bir insanmış gibi Mevlevî selamı ile selamladı." Rabia daha evvel tesadüf etmediği bir muameleyle karşılaşınca Vehbi Dede'ye tecessüsle bakar. Dede'nin koyu renkli gözleri vardır, yüzü bir müsellese hatırlatır. Alnı geniş, çenesi ise sivri olan Dede'nin burnu ince ve muntazamdır. Aşınmış yün bir şalvar, dirsekleri yamalı bir mintan, havı dökülmüş kolsuz bir yelek giyen Dede'nin zahirindeki bu fukaralığa rağmen Rabia onda bambaşka bir hususiyet bulur. (Adıvar, 2014, 74-75)

Harvey'e göre kısa bir süre içinde derinlik kazanan bir karakter, yazarın okurunu düşündürmek için uyguladığı çeşitli yollardan biridir. Bu tür bir karakterde okura bir kesit verilir; fakat verilen dairenin kesiti öyle kavilidir ki, istersek hayalimizde ondan bir daire çizebilir yani verilenlerden hareketle yuvarlak bir karakter oluşturabiliriz. (2017, 179) Adıvar, Sinekli Bakkal'da Vehbi Dede'yi Harvey'in sözünü ettiği esneklikte biçimlendirir. Vehbi Dede'nin fiziki özellikleri verilirken oluşturulan sahneler, okura onun ruhi boyutu hakkında da bilgi verir. Görünürde okurun elindeki malzeme kısıtlı olmasına rağmen öylesine kavilidir ki, dairenin geri kalanını muhayyilede tamamlamak kolayca mümkün olur.

Bir eserdeki iç gerçekliği ayrıntılarda aramak gerekir ve ayrıntılar tek tek bir araya gelerek bütünü oluşturur. Bu bakımdan hiçbir ayrıntı önemsiz değildir ve bir romanın gerçekçiliği, yazarın gerçeklik hususunda ayrıntılara gösterdiği dikkat ve hayatın gerçeklerine riayetle ortaya çıkar. (Çıkla, 2002, 117) Bu bakımdan Adıvar'ın Vehbi Dede'yi İlhami Efendi'ye kıyasla ayrıntılara daha fazla önem vererek ve gerçekliğe daha yakın şekilde kurguladığı görülür. İlhami Efendi'nin fiziki boyutunun sunumunda görülen, doğrudan anlatıcının tahkiye üslubuna dayanan toptancı yaklaşıma karşılık; Vehbi Dede'nin Rabia'nın gözünden sahneleme tekniği ile okura tanıtılması bu tespiti doğrular niteliktedir. Eserin başka bir bölümünde de yazarın, Tevfik'in Karagöz oyununu izlemeye gelen kalabalığın içinde Vehbi Dede'nin fiziki ve ruhi boyutuna ait küçük hususiyetleri bile aynı teknikle okura sunduğu göze çarpar: "Perdenin önündeki iskemlelerin birinde dâima başına küçük gelen fesiyle Peregrini oturur, arkada hasırın üstündeki çocuk alayı arasında Vehbi Dede'nin uzun külahı görünürdü. İki de sallana sallana gülerlerdi." (Adıvar, 2014, 124) Vehbi Dede'nin bu görüntüsü, İmam'ın sadece ahirete dönük yaşantısının aksine bir yönüyle daima dünyaya dahil olan ve iki âlemi birleştiren bir din adamı olarak algılanmasını sağlar. Yazarın iki din adamının sunumunda kullandığı teknikleri bu nitelikler bağlamında mukayese ettiğimizde, yazarın hangi roman kişisini daha fazla önemseydiğini anlamak güç değildir.

1.2.2. Ruhi Boyutun Sunumunda Kullanılan Teknikler

Vehbi Dede'nin ruhi boyutuna dair ayrıntılar eserde ilk kez Selim Paşa'nın hanımını Sabiha Hanım aracılığıyla okura ulaştırılır. Anlatma yönteminin öğelerinden biri olan iç çözümleme tekniği ile verilen bu bölümde Vehbi Dede "mütevazı, az söyler ve çok perhizkâr bir şekilde yaşar bir adam" olarak nitelenir. Sabiha Hanım, İmam'ın temsil ettiği din anlayışına göre Dede'nin hoşgörülü yapısını kendisine daha yakın bulsa da onun yolundan gitmekte zorlanacağını düşünmektedir: "... Dede'nin İlahı'nın müsamahası işine geliyor, fakat Dede'nin sıkı hayatını yaşayamayacağını da biliyordu." (Adıvar, 2014, 37)

Vehbi Dede'nin ruhi boyutunun anlatma yöntemine bağlı kalınarak verildiği bir diğer bölüme, Rakım ve Rabia arasında geçen bir konuşmada tesadüf edilir. Burada Rakım, Rabia'ya babasından sonra en çok kimi sevdiğini sorar. Bu soruya Rabia, "Vehbi Dede" diyerek karşılık verir. Bu kısımda yazar anlatıcı, okura, Rabia'nın dile getiremediği hakikati doğrudan kendisi sunar: "- Rabia babandan sonra kimi seversin, - Vehbi Dede'yi, - Niçin? Ne bilsin? Bilse Vehbi Dede'nin mukaddes bir ihtiyaç olduğunu söyleyecek, insani zaafı anlayan, affeden fakat kendisinin bunların üstünde bir aziz olduğunu, bunun için Rabia'ya her zaman teselli ve kuvvet verdiğini anlatacak." (Adıvar, 2014, 121-122)

Romanda Vehbi Dede ile ilgili olarak yapılan ve olumsuz olarak nitelenebilecek tek değerlendirme, ihtilalci gençlerden Şevki'nin dilinden aktarılır. Şevki, İlhami Efendi ve Vehbi Dede arasında bir mukayeseye giderek Dede'yi İmam'a göre daha tehlikeli bulduğunu ifade eder. Çünkü "İmam sadece batıl itikatların doğurduğu bir sürü masalı tekrar ediyor, Dede iyilik, kötülük arasındaki farkı kaldırıyor" dur. Şevki'ye göre "Bu itikat, insanları, zulme ve zalimlere karşı müsamahakâr, lakayt yapar." Bu sebeple o, memleketten tekkelerin kaldırılması gerektiğini düşünür, aksi halde istibdat rejimini devirmek için arkalarında duracak kimse olmayacaktır. (Adıvar, 2014, 89)

Vehbi Dede'nin ruhi boyutu ile ilgili yukarıda verilen ayrıntılar - Şevki'nin ihtilalci tavrından kaynaklanan düşünce yapısı hariç tutulduğunda - tümüyle olumlu özellikleri ifade eder. Bu, Dede'nin diğer roman kişileri üzerinde bıraktığı intibanın, başka bir deyişle romanın sosyal ortamındaki iz düşümünün bir ifadesidir. Yazar Dede'nin dini anlayışını okura derinlemesine anlatmaya giriştiği diğer bölümlerde ise anlatma yöntemini bir kenara bırakarak sözü doğrudan Dede'ye verir. Eserin diğer bir din adamı karakteri olan Hacı İlhami Efendi'ye tanınmayan bu özgürlük sahası içinde Vehbi Dede, pek çok kez, kendi dini itikadını doğrudan anlatma şansını elde eder. Eserde sözü edilen bu bölümlerden birinde Hilmi, Şevki, Galip ve Vehbi Dede'nin de bulunduğu bir ortamda ihtilalci gençler, Rabia'yı dinlemesi için Peregrini'yi de çağırırlar. Rabia, Peregrini'nin isteği üzerine Kuran-ı Kerim'den bazı ayetler okur. Rabia'nın okuyuşundan etkilenen Peregrini, ona okuduğu ayetlerin manasını sorar. Ardından ayetin mealinde geçen bir bahisten hareketle şeytan mefhumu üzerinde bir tartışma açılır. Peregrini kendisini şeytanın zümresinden olarak ilan edince, söz dönüp dolaşp Vehbi Dede'ye gelir. Yazar, zikredilen tartışmada Galip'in sorduğu "...Ne dersin, Dede Efendi? Terakki için Şeytan'ın nâmını ilâ edelim mi? (Adıvar, 2014, 85) sorusundan yaralanarak "romanın metafizik tezini bile Dede'nin ağzından açıklar" (Moran, 2013, 159) "- Bence

Şeytan ve Allah diye kâinata iki kuvvet yoktur.. Hepsi, her şey bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. Cüz ve fertlerden en muazzam güneşlere kadar, insandan, göze görünmeyen böceklere kadar hep bir tek yaratıcı kudretin eseri. İyi kötü, güzel çirkin, Allah Şeytan; bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasında, kendi kendini halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmekte olan bir kudret var...” (Adıvar, 2014, 85)

“Doğu’nun vardığı en ince, olgun, gerçek din anlayışına örnek olarak sunulan Vehbi Dede” (Moran 2013, 159) kainattaki her şeye sevgi ile, Allah’ın bir tecellisi olarak bakar ve bu müspet bakış Rabia’yı ziyadesiyle etkiler: “Vehbi Dede ve Rabia konaktan beraber çıktılar. ...Ayrırlarken Dede çocuğa, gökleri gösterdi: - Allah bu gece bütün kandillerini yakmış.” (Adıvar, 2014, 91)

Vehbi Dede’nin hoşgörüsü İmam’ın aksine, farklı dinleri ve kendisini şeytanın zümresinden olarak tanımlayan Peregrini’yi de kuşatacak kadar geniştir: “Dede dedi ki: - Peregrini dostum, Tevfik kağıt parçalarını yaşatırken, fikrin maddeye ne kadar hâkim olduğunu düşündün mü? Fikir gidince insan da kağıt gibi cansız, mânâsız oluyor. Bu akşam İsa’nın şu sözlerini hatırladım: ‘Allah ölülerin değil, dirilerin Allah’ı!’...” (Adıvar, 2014, 125)

Sazyek, sahneleme yönteminin öykülemenin görülen yaşantı temeline dayanan ayrıntılı eylem, diyalog ve tasviri kapsadığını belirtir. Sahneleme isminden de anlaşılacağı üzere kurmaca yapıyı tiyatrodaki bir piyesin ya da bir film in görsel canlılığına yakınlaştırmayı amaçlar. Bilhassa romanın düşünsel açıdan doruğu ve bu bağlamda başkişinin aydınlanma anı olarak kabul edilen dönüm noktaları, genellikle sahnelemeye bağlı tekniklerin uygulanmasıyla gerçekleşir. Bu tür pasajlar teatral bir görseleliğe sahiptir ve göstermeye bağlı teknikler olan iç konuşma ve bilinç akışının da katkısıyla, başkişiyeye söz konusu değişimi yaşatır. (2021, 287) Adıvar, Vehbi Dede’yi ideal din adamı tipi olarak inşa etmenin ötesinde eserin başkişisi olarak nitelenebilecek Rabia’nın , dedesi İlhami Efendi’nin telkinleriyle şekillenen din algısındaki değişimi ortaya çıkarmak işleviyle de kullanır. Bu amaca işaret eden bir bölümde Rabia, dedesi İlhami Efendi’nin içine serptiği korku tohumlarından söz ederken Vehbi Dede araya girer ve onun din algısını değiştirmesine yol açacak bir telkinde bulunur: “ ...Hiçbir zaman korkunun kalbinde, kafanda baş kaldırmamasına meydan verme. İnan ki kâinata Halik’in halk etmediği bir tek şey korkudur. İnan ki korkuyu ilk hayvanlar, ilk insanlar acizlerinden, çaresizliklerinden kendi kendilerine, kendi içlerinde yaratmışlardır. Korku, efsane cinsinden bir ejderhadan başka bir şey değildir. ... Bu ejderhayı öldürmeden, insan ırkı için ne sulh vardır ne hürriyet. (Adıvar, 2014, 377- 378) Yazarın Vehbi Dede’nin dilinden aktardığı bu sözler Tanpınar’ın Adıvar’la ilgili olarak dile getirdiği: “Dindardır fakat Allah’la kul arasına kimsenin girmemesini ister (Bana, hususi bir konuşmada ‘Dünyadan korkuyu kaldırmalı!’ demişti). (Adıvar, 2014, 258) sözlerini akla getirir. Moran, Sinekli Bakkal için: “Tezli bir romanın tehlikesi, yazarı, kişiler arasındaki ilişkiyi, olayları, tezin doğrultusunda zorlamaya itmesidir. Adıvar da bu tehlikeyi savuşturamamış. Hissediyoruz ki olaylar yazarın kafasındaki bir görüşü dile getirmek için tertiplenmekte...”(2013, 177) tespitinde bulunur. Bu bakımdan Vehbi Dede, yazarın sözcüsü konumunda bir roman kişisi olarak da nitelendirilebilir.

James roman için en iyi yöntemin ‘anlatmak’ değil; ‘göstermek’ olduğu kanaatindedir. Zira anlatmada okur, olup bitenleri ikinci elden görür ve bu sebeple herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılamaz. Anlatmada hadiseleri gören, yorumlayan, eleştiren hep yazar anlatıcının kendisidir. Göstermede ise yazar aradan çekilir, okuru hadiseler ve kişilerle baş başa bırakır ya da en azından böyle bir izlenim uyandırmayı amaçlar. (Aytür, 2023, 26-27) Bu bakımdan anlatma ve gösterme tekniklerinin ustalıkla kullanılması halinde anlatıcının eser ve okur üzerindeki tesiri azalır. Bu da aktarılanların tabii bir çerçevede cereyan ettiği izlenimi uyandırır. (Tekin, 2016, 213) Eserdeki kişilerin gerçeğe yakın şekilde sunulması da bu yolla temin edilebilir. Tanpınar: “Romandan bahsedilirken konuşma pek az hatıra gelir. Halbuki bugünkü hikâyenin yükünü asıl o taşır.” değerlendirmesinde bulunur. Ona göre Balzac, Stendhal, Dickens, Dostoyevski ve bütün Ruslarda konuşma, bir desende asıl canlılığın fışkırdığı çizgilere benzer. “Stendhal’de bir bahsin ortasından çok def’a küçük bir parçası alınan bir konuşma ile şahıslar hakikî kabartmalarını kazanır, ruhî alâkalar ve vaziyetler aydınlık bir plana geçerler.” Tanpınar, Dickens’ın kişilerinin de tıpkı Balzac’ta olduğu gibi kendilerini konuştukça ortaya koyduklarını ifade eder. Fakat ona göre Dickens’ın iddiası başkadır. Tanpınar bu iddiayı: “O, hayatın peşindedir. Herkesin malı olan hayat yok mu, işte onun. Bunu konuşmaktan daha iyi ne verebilir?” (1977, 66) sözleriyle özetler. Gösterme / sahneleme tarzı anlatımın bilhassa olay örgüsünde daha önemli kabul edilen durum veya hareketlerin sergilenmek istenmesi durumunda kullanıldığını (Çetişli, 2016, 122) hesaba kattığımızda, Tanpınar’ın sözünü ettiği herkesin malı olan hayatı, konuşmadan daha etkili şekilde verebilecek hiçbir aracın olmadığı gerçeğine ulaşıyoruz. Bu bakımdan sahneleme / gösterme yöntemi içinde diyaloglar vasıtasıyla kendisini dinleme imkânı bulduğumuz Dede bu haliyle, İmam’ın duyulamayan sesinin aksine, gerçek manada etten kemikten müteşekkil, varlığını okura kuvvetli şekilde hissettiren bir roman kişisidir.

Bundan başka yazar, Dede’nin gerçekliğini artırabilmek için onun bazı zayıf yönlerini okurla paylaşmaktan da kaçınmaz ve bunu da sahne sunumuyla yapar. Onu tümüyle yüceltilmiş bir tip olmaktan kurtaran bu nitelik, Peregrini’nin Dede’yi ziyareti sırasında en çarpıcı şekliyle karşımıza çıkar. Peregrini, Dede’ye gittiğinde onu, Mevlevihane’de postuna oturmuş, hayli düşünceli ve dış görünüş itibarıyla süzölmüş bulur. Bu görüntünün sebebi Dede’nin, Tefvik’in de dahil olduğu sürgün kafilesini yolcu ederken içine düştüğü ruhi bunalımdır. Dede bir mutasavvıf olarak kainattaki her şeyin İlahî kudret tarafından olması gereken en kâmil şekliyle yaratıldığı ve idare edildiği kanaatine sahiptir. Bu ruh haline ve imana ulaşması seneler süren bir riyazetin neticesidir. Fakat Dede bu inancına rağmen ıstırap içindeki sürgünleri görünce, içindeki muvazene bozulmuştur. Yazar eserde bu durumu da sahneleme tekniği ile okura sunar: “Vehbi Dede’yi kırmızı bir bakır mangalın önünde buldu. ...Harmanisi omuzlarına atılmış, ağzında bir sigara, gözleri ateşe dalmıştı. Peregrini onu süzölmüş buldu. ...Dede Peregrini’nin gelişine memnun olmuştu. Metafizik münakaşalar açacak, dervişin fikrini meşgul edecek ve belki onunla münakaşa ederken dervişin fikri o aralık saptığı çıkmazdan kurtulacak bir yol bulacaktı. Çünkü Vehbi Dede, Tefvik’i teşyi ettiği günden beri bir buhran geçiriyordu. On beş senelik bir riyazet ve fikir mücadelesinden sonra kurabildiği hayat felsefesi zaman zaman böyle sarsılırdı”. (Adıvar, 2014, 249-250). Bir

romancı, kişilerini ancak onları tanıyabildiği ölçüde yansıtır. Dolayısıyla yazarın kurguladığı kişiler, kendi benliğinde yaşattığı kişiler değil; içeriden tanıma imkanı bulduğu kişilerdir. Bu sebeple bir eserde kişilere bakılarak yazarın kendisi hakkında bir yargıya varılamaz; fakat yazarın kişiliğini anlamak, onun dehasının neden söz konusu kişileri kurguladığını anlamaya hizmet eder. (Özdenören, 2017, 271 -272) Bu bakımdan Adıvar'ın İlhami Efendi'ye kıyasla, Vehbi Dede'yi daha fazla sahne sunumuyla inşa etme eğilimi, kendi hayatında da izleri görülen Mevleviliğin bir yansıması olarak okunabilir. Yazarın Vehbi Dede'nin zaaflarına dek uzanan bu dikkati, onun roman kişisi olarak inandırıcılığını artıran önemli bir ayrıntıdır.

Yazarın Vehbi Dede'ye atfettiği bu önem, onun şahsında tecessüm eden inançla ilişkilidir. Halide Edip'e göre ideal din adamı olan Vehbi Dede, bir yönüyle Vurun Kahpeye romanındaki Mevlidi okuyan Mevlevi dedesini ve Handan'daki Selim Bey'i hatırlatır. Sinekli Bakkal'dan sonra kaleme alınan Sonsuz Panayır romanında da Vehbi Dede'den söz edilir. Sinekli Bakkal'da yazar, dinin şeriat boyutunun katı temsilcisi olan İmam'ın karşısına Vehbi Dede'yi koyar. Adıvar, çocukluk yıllarından beri dinin bu iki farklı cephesinin tesiri altındadır. (Enginün, 1995, 286) Eserde Vehbi Dede için tercih edilen anlatım tekniklerine baktığımızda yazarın zikredilen iki cepheden hangisinin tarafında olduğu açıkça anlaşılır.

1.3. Peregrini / Osman

1.3.1. Fiziki Boyutun Sunumunda Kullanılan Teknikler

Eserde Peregrini'nin dış görünüşüne ait ayrıntılar ilk olarak Selim Paşa'nın gözünden "sivri sakallı, şeytan yüzlü herif" ifadesiyle okura ulaşır. Yazarın Selim Paşa'nın zihninden geçen düşünceleri iç çözümlene yöntemiyle verdiği bu bölümden sonra Peregrini, bu kez Rabia ile tanışması sırasında daha kalın çizgilerle görünür kılınır. İlgili kısımda Hilmi, Rabia'yı Peregrini'ye dinletmeye karar verir. Rabia odaya girdiğinde yazar, yine anlatma yöntemine bağlı kalarak Peregrini'yi "Ufak tefek bir adamdı. Kuru yüzünü birdenbire bir örümcek ağı gibi geçmiş çizgiler kaplamış, gözleri çukur, kaşları kalın, sakalı sivri, siyah boyunbağı bir sanatkar ihmaliyle göğsünün yarısına kaplamış, belki otuz, belki kırk yaşında." (Adıvar, 2014, 78) sözleriyle tasvir eder. Rakım'ın zaviyesinden bakıldığında ise Peregrini "Siyah harmanili, üç köşeli kocaman şapkalı, kısa boylu, çevik tavırlı bir ecnebi..." (Adıvar, 2014, 111) dir. Romanda Peregrini için, Vehbi Dede'nin sunumunda görülen sahnelemeye bağlı tekniklerle fiziki ve ruhi boyutun bütünleştiği tasvirler yerine anlatma yönteminin hâkim olduğu tasvirler kullanılmıştır.

1.3.2. Ruhi Boyutun Sunumunda Kullanılan Teknikler

Peregrini, bu romanda yalnızca bir din adamı değildir. O, yazarın çocukluğundan beri içinde bocaladığı Doğu – Batı tezdının birleşebilme ihtimalinin mahsulüdür. Bu bakımdan yazar, onun geçmişi hakkında özetleme tekniğinden yararlanarak bazı bilgileri paylaştıktan sonra Vehbi Dede'de yaptığı gibi sözü doğrudan ona bırakır.

Romanda Peregrini, Selim Paşa'nın zihninden geçenlerin verildiği bölümde iç çözümlene ve özetleme teknikleri iç içe kullanılarak "O, alafranga ailelerde piyano hocalığı eden bir Frenkti. ...Türkçeyi Türk gibi söyler, Şark felsefesini,

harsını İstanbul’da en iyi bilenler arasında sayılırdı. Memleketini ve dinini terk etmiş olduğu söylenirdi. Herhalde bu, pek de asılsız değildi. Çünkü, İtalya’da bilmem hangi tarik-i dünya manastırında rahip iken, oradan kaçmış, Türkiye’ye gelmişti. ... Dostları, onun gizli din kullandığını bile rivayet ederlerdi. Herifin dinsiz olduğuna Paşa, kanaat getirmişti, dinini terk eden her adam onca, şüpheli addedilirdi.” (Adivar, 2014, 58-59) sözleriyle okura tanıtılır. Bundan başka o, tarihî ve felsefî malumata sahiptir. Şark ilimlerine vakıf olmasının yanı sıra Garptaki fikir cereyanlarını da takip eder. (Adivar, 2014, 82)

Rabia ile aralarında geçen bir konuşmada yazar Peregrini’yi “... Garb’ın çocuğu. Ulemasının canlı mahlukatın içini yarıp hayat sırlarını öğrenmeye çalıştıkları toprakların mahsulü. ... bir insan ruhunun sırlarını öğrenebilmek için diri bir göğsü yarıp açmaya razı olacak kadar fikriî tecessüsün esiri” (Adivar, 2014, 376) olarak tanımlar. Onun tümüyle Batı’nın hayat ve düşünce tarzının temsilcisi olarak tavsif edildiği bu pasajlarda kullanılan anlatma yöntemi, sıra dini inancına gelince yerini sahneleme / gösterme yöntemine bırakır.

Çalışmada, Vehbi Dede’nin ruhi boyutu başlığı altında değinilen, şeytan kavramı üzerine sürdürülen tartışmada yazar, Peregrini’yi bir roman kişisi olarak hayli serbest bırakmış ve o kendi fikirlerini doğrudan ifade etme imkânı bulabilmiştir. Söz konusu tartışmada Peregrini ilk olarak kendisini “şeytanın zümresinden” olarak tanıttıktan sonra insanı ilim ağacının yemişini yemeye sevk edenin şeytan olduğunu ve o olmasa insanların sadece yiyip içen bir mahluktan ibaret kalacağını söyler. Ona göre her bilginin anahtarı olan tecessüsün ilk sahibi olan ve bu anahtarı insana veren şeytandır. (Adivar, 2014, 83) Peregrini’nin bu sözleri karşısında Vehbi Dede, onu olgun bir adam sükunetiyle dinlemeye devam eder ve bir karşılık vermez. Ardından Peregrini “– Hiç olmazsa Şeytan’ın cesaretini tasdik et, Dede Efendi. Fikir cesaretinin pîri odur. Halik’in gazabına ilk isyan eden, cennetin nimetlerinden, refahından, atılmayı ilk göze alan hep odur. Yeryüzünde ilk ateşi, gökten çalıp getiren Promete’den tut da bütün filozoflara, bütün büyük ihtilalcilere, hattâ benim gibi kilisesine isyan eden adî bir adamın bile pîri odur.” (Adivar, 2014, 84) sözleriyle Vehbi Dede’nin inancına tümüyle zıt olan inancı, diyalog yöntemiyle rahatça dile getirir. Bourneur ve Quillet, sahneleme tekniğiyle tasvir edilen olayların dramatik eğrinin en yüksek ve şiddetli anına tekabül ettiğini ve belirli bir karakter kazandığını belirtir. Zira en mühim hadiseler burada cereyan eder, kahramanlar gerçek manada burada kendisini gösterir, güçlü hisler ve çatışmalar burada ortaya çıkar. (1989, 55) Yazar Vehbi Dede ve Peregrini gibi iki zıt kutup arasındaki fikir çarpışmalarını sahneleme tekniğinin en çok kullanılan uygulama yöntemlerinden biri olan diyaloglar vasıtasıyla ortaya koyar. Bu durum bize, zikredilen tespitite belirtildiği gibi, dramatik eğrinin en şiddetli anına karşılık gelen fikirlerin aslında Vehbi Dede ve Peregrini arasında cereyan ettiğini gösterir. Dolayısıyla eserde Vehbi Dede’nin karşısına çıkardığı asıl kişi İmam değil; Peregrini’dir. Zira sahne tekniği kullanılarak kalın çizgilerle görünür kılınmaya çalışılan karakterler onlardır. İmam ise birkaç sahne dışında neredeyse tümüyle özet ya da anlatma yöntemleri ile sunularak yazarın elinde arada bir çıkarıp gösterilen bir nesneye dönüşmüştür.

Sözü edilen pasajlardan başka Peregrini eserin farklı bölümlerinde yine diyaloglar vasıtasıyla kendi inancını doğrudan anlatır. İlgili bölümlerde hiçbir dine aidiyeti olmadığını fakat İslam'ın yarattığı cemaatteki ferdi kendisine daha yakın bulduğu için eğer din edinmek isterse mutlak Müslüman olacağını dile getirir. Ona göre din, bir illet gibi insanın kanına bir kez girdi mi bir daha çıkmayacak bir şeydir. Bu sebeple o kendisini dinsiz olarak tanımlasa da din adamlarını çok sever ve din lakırdısı etmeye bayılır. (Adıvar, 2014, 116)

Peregrini eserde her ne kadar bir din adamı olarak nitelendirilirse de aslında yazar, onu sadece dini münakaşalarda kullanılacak, tek işleve sahip bir roman kişisi olarak düşünmemiştir. Peregrini'nin Rabia ile evlenip Osman adını alması ve İslam'ı kabulü, yazarın onu farklı bir amaç için inşa ettiğini de ortaya koyar. C. Kudret bu eserde ileri sürülen tezi, Doğu-Batı birleşimi olarak özetler. Yazar bu savın tesisi için, çeşitli malzemeler kullanır. Eserde Karagözün varlığı bütün kâinatın bir Karagöz perdesine benzetilmesini çağrıştırır. Bu perdedeki bütün şekillerin varlığı, tıpkı kâinat gibi geçici birer hayalden ibarettir. Buradaki tek gerçek perdede görülen iyi, kötü, güzel, çirkin her şeyin bir tek varlığın hayali olmasıdır ve bunların hepsi bir gün aslına dönecektir. Sözü edilen bu tek gerçeğe ise sadece aşkla, kalp yoluyla varılabilir. Tasavvuf ve sanat da bunu sağlayan araçlardır. Doğu ve Batı, sanat ve mistikle birbirine yaklaşabilir. Zira Batı akla Doğu ise kalbe dayanır. Dolayısıyla insanlar arasındaki anlaşma ancak Batının aklı Doğunun kalbi ile birleştiği zaman mümkün olacaktır. Eserde Peregrini Batının akla dayanan sanatını Rabia ise Doğunun kalbe dayanan sanat ve mistiğini temsil eder. Yazar bu iki ayrı anlayışı bir izdivaç vasıtasıyla birbirine bağlayarak Batı ile Doğu'yu birleştirir. (Solok, 1970, 82) Bu bakımdan Peregrini her iki yönüyle de önemsenen bir roman kişisidir ve yazar ona attığı bu önemi kullandığı anlatım yöntemlerine de yansıtır. Bentley'e göre sahne, okura aktarılan hadiseye katılıyormuş hissi verir ve okur hem hadisenin oluşu hem de gerçekleştiği anı aynı anda yaşar. Bu sebeple sahneler, içinde çok şey olan anları aktarmada kullanılan bir tekniktir ve bu sebeple sanatını bilen romancılar bir olaylar dizisindeki dönüm noktalarını daima bir sahne ile verir. Zira sahnede çok anlamlı ve sembolik bir şekilde, uzun bir özetin verebileceğinden fazlasını sunulabilir. Sahne bir bakıma tek bir hadiseyi anlamca zenginleştirmektir. Bu sebeple sahne, yazarın en önemli, anlamlı ve eğlendirici hikâye etme tekniğidir. (Bentley, 2017, 54-56) Adıvar'ın Peregrini için kurguladığı sahneler Bentley'in tespitinde işaret ettiği gibi anlamca zengin ve bir özetin verebileceğinden fazlasını sunar niteliktedir. Yazarın anlatım teknikleri konusundaki bu tercihi eserde birden fazla amaca hizmet eden bir roman kişisi için oldukça yerinde bir seçimdir. Verilen bölümlerde görüleceği üzere o, bilhassa ruhi boyutunun sunulduğu kısımlarda doğrudan diyaloglar vasıtasıyla esere dahil olmuştur. Anlatma ve özetleme teknikleri ise sadece geçmişine ait birkaç ayrıntıda kullanılır.

Sonuç

Romanda özet ve sahnelerin çok farklı işlevleri vardır. Romancı hikâye için gerekli olsa da üzerinde durmaya değer görmediği unsurları özet tekniği ile verir. Bu tür unsurlar için ayrıntılı sahneler kurgulamaz. (Bentley, 2017, 49) Fakat tercih ettiği kahramanın üzerinde durmak ve onu okurun önünde hareket ettirmek için sahneleri artırmak ihtiyacındadır. (Bourneur – Quillet, 1989, 54) Dolayısıyla yazarın bir

roman kişisini inşa ederken kullandığı anlatım teknikleri, onun zihniyeti ve niyetinden bağımsız değildir. Bir romanın üzerinde durduğu konu, bünyesinde barındırdığı fikirler ve değerler sistemi, eserde kullanılan teknikten ayrı düşünülemez. Çünkü söz konusu unsurlar, ancak kullanılan teknikler sayesinde görünür kılınabilir. Tekniği bu noktada daha da önemli kılan ise zikredilen görünür kılınmanın yalnızca okur bağlamında değil; yazarın zaviyesinde de bir karşılığının olmasıdır. Kullandığı teknik yazarın konusunu keşfetmesi, geliştirmesi ve romanın okura taşıdığı manayı anlamasında da vazgeçilmez bir araçtır. Schorer teknikten söz ettiğimiz zaman hemen hemen her şeyden söz edebiliriz, demektir ve romanda öz, tekniğin verebileceği şey, yani her şeydir (2017, 66, 72) tespitiinde bulunurken bahsi geçen teknik-öz ilişkisine vurgu yapar. Romanda teknik ve öz arasındaki bu organik ilişki, şüphesiz romandaki şahıslar dünyasına da doğrudan yansımaktadır. Romancının en etkili anlatım yöntemlerinden olan sahneleme / gösterme teknikleri, eserde duygu, düşünce ya da temsil ettiği değerlerle ön plana çıkarılmak istenen roman kişilerinin sunumunda vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkar. Öte yandan yazarın esere üçüncü bir şahıs gibi dahil olduğu ya da bir roman kişisinin kisvesine bürünerek sürdürdüğü anlatma yöntemi, sahnelemeye kıyasla, üzerinde durulan roman kişilerin ziyade yazarın varlığını görünür kılan bir yapıya sahiptir. Eser kişilerinin gerçekliğini zedeleyen bu uygulamaya kıyasla sahneleme, romanda kişiler dünyasını daha sahii bir zemine oturtan etkili bir tekniktir.

Sinekli Bakkal, Adıvar'ın töre romanı kategorisinde verdiği en başarılı örneklerden biri olmasının dışında, ortaya koyduğu din algısı ve din adamı tipleriyle de ilgi uyandıran bir eserdir. Yazarın bu eserde ortaya koyduğu din, İslam'ın şeri kurallarına bağlı bir inanç sistemi olmaktan ziyade bir semtin gelenek ve göreneklerine sirayet eden ve bu suretle mücessem bir varlık haline gelen bir eski zaman rüyasıdır. Dinin kültüre yansıyan bu boyutu dışında Adıvar, aslında din derken Mevleviliğe dayalı bir tasavvufu görünür kılmaktadır. Eserde din adamı olarak nitelenebilecek üç roman kişisi arasındaki farklılıklar da buradan gelmektedir. İmam İlhami Efendi, dinin yalnızca şeri boyutunu temsil eden, insanı madde ve mana boyutunda birleştirememiş, dinin kabuğunda kalıp özüne inememiş bir din adamıdır. Bu yönüyle o, yazarın şeriat ve tasavvuf arasındaki tercihini görünür kılmada bir vasita durumundadır. Ruhi yapısı itibarıyla reddedilen bir dini algının temsilcisi olan İlhami Efendi, bu özelliğine bağlı olarak ağırlıklı şekilde anlatma ve özetleme yöntemleriyle sunulmuştur. Tekniğin, özün ortaya konmasındaki en tesirli araç olduğu düşünüldüğünde İlhami Efendi'nin ruhi boyutunun sunumunda tutulan yol, onun temsil ettiği din adamı kimliğinin yazar nezdinde kayda değer bir yanı olmadığını ortaya koyar. Başka bir deyişle onun eserdeki sessizliği, okurun önünde söyleyecek değerli bir sözü olmayan bir roman kişisi olarak inşa edilmesi olarak yorumlanabilir.

Eserde mutasavvıf kimliği ile ön plana çıkan Vehbi Dede'nin, fiziki ve ruhi boyutunun sunumunda kullanılan anlatım teknikleri değerlendirildiğinde ise ağırlıklı şekilde sahneleme tekniğine bağlı kalınarak okur karşısına çıkarıldığı göze çarpar. Adıvar, Dede'nin fiziki boyutunun sunumunda bile mümkün merteye sahnelemeye bağlı kalmaya özen göstermiş ve bu suretle onun fiziki görünüşü, ruhi yapısıyla irtibatlandırılarak ortaya konmuştur. Bilhassa onun dini algılayış ve yaşayış biçiminin söz konusu olduğu bölümlerde yazar, diyaloglar vasıtasıyla sözü doğrudan

Dede'ye bırakmıştır. Sahneleme tekniklerinin anlatma ve özetlemeye kıyasla okur üzerinde bıraktığı tesir göz önüne alındığında, Adıvar'ın eserde gerçek manada görünür kılmaya çalıştığı kişinin Vehbi Dede olduğu sonucuna ulaşılır. Yazarın onun gerçekliğini artırmak için eserin bir bölümünde bazı zaaflarına da – sürgüne gönderilenlerin ardından iç huzurunun bozulması ve seneler süren riyazetlerine rağmen bir buhrana kapılması – değinmesi bu tespiti doğrular niteliktedir. Bu suretle Vehbi Dede, okurun karşısında inancını doğrudan dile getirme fırsatı bulmuş ve yazarın niyetinin tecellisinde de somut bir vasıta haline gelmiştir.

Romandaki din adamlarının sonuncusu olan Peregrini ise yazarın kendisine yüklediği iki ayrı vazifeyi yerine getirme yükümlülüğünü taşıması bakımından, diğer kişilerden ayrılır. O yazarın Doğu-Batı sentezi fikrinin bir remzi olarak hem dini algılayışının farklılığı; hem de Batı'nın duyuş ve düşünüş özelliklerini aksettirmesi bakımından önemli bir roman kişisidir. Bir romandaki şahısların varlıkları yalnızca doğrudan onlar için yapılan ruhi ve fiziki tasvir ve tahlillere bağlı değildir. Roman kişileri, romanın sosyal ortamı içinde, ilişkide buldukları diğer roman kişileriyle olan münasebetleri neticesinde gerçek manada görünür kılınır. Bu bakımdan Peregrini eserde Vehbi Dede ve İlhami Efendi'nin itikatları arasındaki tezadı ortaya çıkarma işlevine de sahiptir. Peregrini kendisine atfedilen bu öneme paralel olarak ağırlıklı şekilde anlatma yerine sahneleme teknikleriyle sunulmuştur. Onun bilhassa Vehbi Dede ile arasında geçen, insanı ilim ağacının yemişini yemeye sevk edenin, dolayısıyla her bilginin anahtarı olan tecessüse teşvik edenin şeytan olduğu yönündeki fikirle şekillenen diyalogları, Vehbi Dede'nin mutasavvıf kimliğinde var olan engin hoşgörünün ve vahdet bilincinin açığa çıkmasına da hizmet eder. Bu iki roman kişisinin karşılıklı söyleşmeleri, onları, farklı boyutlarıyla anlayıp tanıyabileceğimiz hakiki kabartmalar haline getirir. Bu bakımdan İmam'ın yalnızca bir silüet olarak nitelenebilecek varlığı, eserde Vehbi Dede'nin karşısına çıkarılan asıl kişinin İmam değil; Peregrini olduğunu gösterir. Zira sahneleme teknikleri kullanılarak kalın çizgilerle görünür kılınmaya çalışılan karakterler onlardır. Bu bakımdan eserde teknik ve öz arasındaki münasebetin, yazarın bilinçli tercihleri neticesinde ortaya çıktığı ve roman kişilerini kullanılan anlatım teknikleri üzerinden okumanın da mümkün olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Adıvar, Halide Edip. *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1979.
- Adıvar, Halide Edip. *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can Yayınları. 2014.
- Aytür, Ünal. *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2023.
- Bentley, Phylis. "Özet Tekniğinin Kullanılışı". çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Philip Stevick. 48-53. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- Bentley, Phylis. "Sahne Tekniğinin Kullanılışı". çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Philip Stevick. 53-56. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Siyasî ve Edebî Portreler*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları. 1968.

- Bourneur, Roland – Quellet, Real. *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1989.
- Boynukara, Hasan. “Karakter ve Tıp”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı C.1. 65/66/67*. (2017), 195-211.
- Calvino, İtalo. *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*. çev. Ülker İnce. İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- Çetin, Nurullah. *Edebiyat İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2012.
- Çetişli, İsmail. *Metin Tahlillerine Giriş / 2*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2016.
- Çıkla, Selçuk. “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, C.1. 65/66/67*. (2002), 111-129
- Enginün, İnci. *Halide Edip Adivar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. 1995.
- Forster, E. M. *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum Yayınları. 2016.
- Gümüş, Hüseyin. “Romanda Anlatım Şekilleri”. *Dil Dergisi* 20, (Haziran 1994), 5-16.
- Harvey, W. J. “Romanda Sosyal Ortam”. çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Philip Stevick. 176-194. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017
- Jahn, Manfred. *Anlatıbilim*. çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2015.
- James, Henry. “Roman Dünyası”. çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Philip Stevick. 59-63. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları. 2013.
- Narlı, Mehmet. “Anlatım Tutumu ve Teknikleri İle Öykü Kişilerinin İlişkisi”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 3 (2010), 7-16.
- Narlı, Mehmet. *Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2009.
- Özdenören, Rasim. “Yazar Ne Kadar Kahramandır?” *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı C.1. 65/66/67*. (2017), 271-272.
- Sağlık, Şaban. “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı C.1. 65/66/67*. (2017), 144-182.
- Schorer, Mark. “Teknik ve Öz İlişkisi”. çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Philip Stevick. 66-82. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017
- Solok, Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I: Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Kadar 1859-1910*. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 1970.
- Stevick, Philip. “Hikâye Tekniği”. çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. 47-48. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Dersleri*. haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2013.

Tanpınar, Ahmet, Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. haz. Zeynep Kerem. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. 2016.

Tökel, Dursun Ali. “Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı C.1. 65/66/67*. (2017), 229-270.