

**T.C.  
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**RECAİ ÖZCAN**

**TÜRK ROMANINDA AŞK  
(1872-1900)**

**DOKTORA TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
PROF. DR. İBRAHİM ŞAHİN**

**KIRIKKALE-2008**

## KİŞİSEL KABUL/AÇIKLAMA

Doktora tezi olarak hazırladığım ‘‘Türk Romanında Aşk (1872-1900)’’ adlı çalışmamı, ilmî ahlâka ve ilmî geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yaptığımı ve yazdığımı; faydalandığım eserlerin bibliyografyada gösterdiklerimden ibaret olduğunu, bunlara atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu şerefim ve haysiyetimle doğrularım.

31.07.2008

Recai Özcan

## ÖZET

Bu çalışma, Türk edebiyatında 1872-1900 yılları arasında kitap olarak yayınlanmış romanlarda aşk duygusunu incelemektedir.

Çalışmanın amacı Türk romanının ilk örneklerini bilimsel metotlar kullanarak incelemek ve bu eserlerde işlenen aşk ilişkilerinden yola çıkarak aşk türlerini, roman karakterlerinin aşk hâllerini tespit etmek ve bu tespitlerden yola çıkarak genellemelere ulaşmaktır.

Belirlenen bu amaçlar doğrultusunda dönem içinde yayınlanan roman türünde yazılmış edebî metinler, edebiyat biliminin yöntemleri kullanılarak taranmış, elde edilen bilgiler tasnif ve tahlile tabi tutulmuştur.

Yapılan incelemeler sonucunda ulaştığımız sonuçlar Türk edebiyat tarihinin 19. yüzyılın son dönemlerinin aydınlatılmasına katkı sağlayacak aynı zamanda Türk romanının ilk örneklerinde duygusal ilişkilerin niteliği ve niceliği hususunda edebiyat araştırmacılarına önemli bilgiler verecektir.

## ABSTRACT

The study investigates love in the books that are published as a novel in 1872-1900 in Turkish literature.

Purpose of the study is to analyse the first samples of Turkish novel by using scientific methods and with the benefit of love relations that are specified in this samples, to determine love types, love conditions of novel characters and to reach generalizations according to these determinations.

Inparallel with the determined purposes, novels that are published in nineteenth century are scanned by using methods of literature science and the collected data are classified and evaluated.

According to the results of the investigations, the results that we reached will contribute to clarify the last periods of nineteenth century Turkish literature; at the same time, the results will give important information to literature researchers about the quality and quantity of emotional relations in the first samples of Turkish novel.

## ÖNSÖZ

Türk edebiyatında on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan roman, modern bireyi sosyal ve kültürel hayatı içinde, psikolojik derinliğiyle işler. Malzemesini gerçeklikten alır; ancak gerçekliği birebir yansıtmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Belki bazı düşünürlerin öne sürdüğü gibi yola tutulan bir aynadır; ancak bu ayna bazen gösterilmek istenen yere tutulur, bazen de aynanın gösterdikleri roman yazarının görmek istedikleriyle örtüşür. Bu özelliği nedeniyle romanların oluşturdukları dünyalardan, bu dünyalarda yaşayan karakterlerden yola çıkarak bütünüyle objektif tespitler yapmak güçtür. Bunun yanı sıra edebiyat teorisyenlerine ve araştırmacılara göre eser, yazarıyla ve yazarın yaşadığı toplumun zihniyetiyle doğrudan ilişkilidir. Edebî eser kendine özgü, tamamlanmış bir yapıdır ve bu yapı yazarının duygu ve düşüncelerinden ve toplumun içinde yaşadığı dönemi de kapsayan devir ruhundan beslenir. Her büyük yazar ve onun eseri kuşkusuz edebiyata yeni bir şeyler katar; bunun yanı sıra yazarların, içinde yaşadıkları toplumdan tamamıyla soyutlanmaları, tamamen bağımsız eserler vermeleri mümkün değildir.

Türk romanının ilk örneklerinde geleneksel halk hikâyelerimizden ve Batı romanından büyük ölçüde etkiler olduğu görülmektedir. Bu romanların birçoğunda geleneksel düşünce ile modern düşünce arasındaki çatışma ve bu çatışma karşısında bireyin tutumu ele alınmıştır. İlk roman örneklerindeki bu değişim sürecine yönelik birçok bilimsel çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda karakterlerin fikirleri eskilik-yenilik, doğruluk-batıllık, ilerilik-gerilik gibi ideolojik tasniflerle tasvire ve tahlile tabi tutulmuştur. Roman karakterlerinin sosyal alanlarda yaşadığı bu büyük değişimin duygularına nasıl yansıdığı hususunda yeterli çalışma yapılmamıştır. Bu eksikliğin sebepleri Rene Wellek'in de tespit ettiği gibi duyguların düşünceler gibi sağlam temellerinin bulunmaması, yani değişken bir yapıya sahip olmaları ve duyguların araştırılmasının daha zor olmasıdır. Ancak bu çalışmalar yapılmadığı müddetçe edebî değerlendirmelerimizin bir yönünün eksik kalacağı da unutulmamalıdır. 1872-1900 yılları arasında yazılmış ve basılmış olan romanlarımızda aşkın roman karakterleri tarafından nasıl algılandığını ve nasıl yaşandığını, bu önemli duygusal hâlin bütün yönleriyle nasıl görüldüğünü tespit ve tahlil etmek Türk romanı tarihine bizce önemli bir katkı sağlayacaktır.

Tezimiz üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde aşkı psikolojik, sosyolojik ve felsefi bakımdan tanımlamaya çalışan farklı düşünceleri özetlemeye çalıştık. Bu bölüm bize aşkın kesin sınırlarının çizilebildiği bir tanımının olmamasının yanında değerlendirmelerin, daha çok, aşkın belirtileri üzerinden yapıldığını gösterdi. Özellikle psikolojik tespitlerde aşk ile cinsellik arasındaki ilişkinin varlığı konusunda önemli görüş ayrılıkları devam etmektedir. Aşkın Doğu ve Batı mitolojisinde ve aşk üzerine yazılmış belli başlı eserlerde nasıl ele alındığını göstermeye çalıştık. Bu arada tarihsel olarak Doğu ve Batı arasında var olan aşk etkileşimini de değişik örneklerle göstermeye çalıştık. Bu bölümde romanın teorik temelleri üzerinde durduk.

Aynı bölümde Türk edebiyatında roman türü ve Türk romanında aşkı değerlendirmeye çalıştık. Bu değerlendirmemiz sonucunda romanın, Tanzimat döneminde bir edebî tür olarak tanımlanmasına yönelik çok farklı tespitlerin olduğunu gördük. Gerek romanın hikâye türünden ayrılırken gerekse romanların tasnifine yönelik çalışmalarda belirli bir teorik temelinin bulunmadığını, bunun da roman türünün henüz var oluşunu tamamlamamış olması ile ilgili olduğunu düşünmekteyiz.

Tezimizin ikinci bölümünün esas malzemesini 1872-1900 yılları arasında yazılmış ve yayınlanmış olan romanlar oluşturmaktadır. Bu romanları seçerken olay örgüsü içerisinde aşkın hangi düzeyde ele alındığına, aşkın romanın bütününde belirleyici bir unsur olup olmadığına özellikle önem verdik. Aşk hikâyesinin olay örgüsünün esasını oluşturduğu romanlarda öncelikle romanların baş kahramanlarının aşk ilişkileri üzerinde durduk. Burada gerek roman yazarı gerekse roman karakterlerinin aşk üzerine genel düşüncelerini belirlemeye, romanlarda benzer bir aşk algısının olup olmadığını tespit etmeye çalıştık. İncelediğimiz romanları seçerken aslına uygun olarak Latin alfabesine çevrilmiş olması ya da orijinal metinler olmasına dikkat ettik.

Aşkın doğuşu ve türleri başlığı altında, dönem romanlarında gördüğümüz aşk oluşumlarını tasnif etmeye çalıştık. Bu oluşumların sebepleri üzerinde karakterin sosyal durumu ve psikolojisini de göz önünde bulundurarak değerlendirmeler yaptık. Aşkın doğuşu, türleri ve hâllerini tespit ederken daha önce gerek psikologlarca gerekse felsefecilerce yapılmaya çalışılmış tasnifler de göz önünde bulundurulmuştur. Aşkın oluşumunu etkileyen yardımcı unsurlar, engeller, rakip, aşkların mekânları bu bölümde ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu bölümde yapılan tespitler duygusal iletişim biçimi olan aşk ilişkisinin toplumla bağlantısını göstermesi bakımından ayrıca önemli görülmektedir.

Tezimizin üçüncü bölümünde aşk ilişkisini yaşayan karakterlerin fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik özelliklerini tespit etmeye ve değerlendirmeye çalıştık. Bu değerlendirmelerde farklı edebî tenkit biçimlerinden yararlandık. Karakterlerin bu yapılarını ortaya koyarken dış görünüşlerini, bir âşık olarak belirgin tiplerinin bulunup bulunmadığını ve toplum içindeki durumlarını anlamaya ve anlatmaya çalıştık. Bu bilgiler bize Türk romanının ilk döneminde roman kurgusu içinde yer alan karakterlerin nasıl değiştikleri hususunda da ışık tutmuştur. Bu değişimleri daha açık görebilmek için elden geldiğince romanları, yayınlanma tarihlerine göre incelemeye çalıştık. Tezimizde incelediğimiz romanlar 1872-1900 yılları arasında kitap olarak yayınlanmış eserlerdir. Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Gârâm adlı romanı tefrika olarak yayınlanmıştır ve bazı kaynaklarda kitap olarak da basıldığı belirtilmektedir. Kitap olarak baskısına ulaşamamakla birlikte daha sonraki baskısını inceleyerek tezimize dahil ettik. Bazı bibliyografya denemelerinde roman, olarak değerlendirilen metinlerin hikâye özellikleri dahi taşımadığı göz önünde bulundurulduğunda, çalışmalarımızın bibliyografyalarla sınırlı kalmaması gerektiği açıktır. Bu özellikler de göz önünde bulundurularak, bibliyografyamızda listesini verdiğimiz, 1872-1900 yılları arasında yayınlanan romanlardan 98'i incelenmiş, 60 roman üzerinde ağırlıklı olarak durulmuştur.

Aşk bir yönüyle bireysel bir yönüyle toplumsal bir duygudur. Hakkında birçok şey söylenmesine rağmen tanımlanamayan, tanımlanması da mümkün görünmeyen bir insanlık hâlidir. Bu tezde amacımız aşkı tarif etmek değil; Türk romanında var olan aşkı, aşkın hâllerini ve aşkı yaşayan karakterleri tasvir ederek Türk romantizminin tarihinin yazılabilmesine katkıda bulunmaktır.

Tez çalışmam süresince manevi desteğini esirgemeyen eşim Zehra Özcan'a, kaynaklara ulaşmamda her zaman yanımda olan Ahmet Özcan'a, tezimi okuyup kıymetli tenkitlerde bulunan Dr. Abdülkadir Hayber'e, uzun soluklu ve büyük bir gayret isteyen bu çalışmayı yapmam konusunda beni teşvik eden ve çalışmamın her aşamasında yardımını esirgemeyen hocam Prof. Dr. İbrahim Şahin'e teşekkür ederim.

**Ankara /Temmuz -2008**

**Recai Özcan**

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
KISALTMALAR.....	X

GİRİŞ .....	1
-------------	---

### BİRİNCİ BÖLÜM AŞK VE ROMAN

I. AŞK ÜZERİNE .....	5
II. AŞKIN TARİHİ ÜZERİNE .....	15
A. Doğuda Aşk.....	16
B. Batıda Aşk .....	25
C. Doğu ve Batı: Aşk Etkileşimi .....	35
III. ROMAN ÜZERİNE.....	40
A. Türk Edebiyatında Roman.....	44
B. Türk Romanı ve Aşk.....	48

### İKİNCİ BÖLÜM TÜRK ROMANINDA AŞK

I. TÜRK ROMANINDA AŞK TANIMLAMALARI.....	59
II. AŞKIN DOĞUŞU VE TÜRLERİ .....	67
A. Yıldırım Aşklar .....	74
B. Çocukluk Aşkları.....	78
C. Tek Taraflı Aşklar .....	85
D. Yasak Aşklar .....	94
III. AŞKIN HÂLLERİ.....	100
A. İlk Görüş ve Duygusal Değişim .....	103
B. Uykusuzluk ve Rüya Hâli.....	109
C. Hayranlık ve Kristalleştirme.....	116
D. Sevgiliye ihtiyaç:Yeni Bir Dünya .....	121
E. Şüphe ve Umut .....	129
F. Cesaret .....	134
G. Sadakat ve Fedakârlık .....	137
H. Kıskançlık.....	143
IV. AŞKIN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN UNSURLAR.....	151



A. Aşkın Yardımcıları .....	152
1. Dadı, Kalfa, Lala, Cariye .....	153
2. Arkadaş .....	157
3. Mahalleli .....	160
B. Aşkın Engelleri .....	166
1. Toplumsal Engeller .....	167
2. Ferdî Engeller .....	176
C. Rakip .....	178
D. Aşkın Mekânı .....	189
1. Aşkın Dış Mekânı .....	190
1. 1. İstanbul: Aşkın şehri .....	190
1. 2. Mesire Yerleri .....	196
1. 3. Deniz, Mehtaplı Geceler ve Kayık gezintileri .....	201
B. Aşkın İç Mekânı .....	206
1. Yalı, Köşk, Konak .....	207
2. Haremlik -Selamlık: Ayrılığa İlk Adım .....	212
3. Cumba, Balkon .....	213
V. AŞKIN ZAMANI .....	216
A. Mevsimler .....	216
1. İlkbahar-Yaz: Aşkın Başlangıcı .....	216
2. Sonbahar-Kış: Aşkın Sonu .....	219
B. Aşk Günleri .....	221
C. Aşk Geceleri .....	223
VI. AŞKIN AKİBETİ .....	227
A. Vuslat: Mutlu Son. ....	229
B. Aşkın Sonu. ....	234

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### AŞKI YAŞAYANLAR

I. ÂŞIK KARAKTERLER .....	242
II. ERKEK ÂŞIKLARIN ÖZELLİKLERİ .....	246
A. Fizyolojik Özellikler .....	246
1. Yakışıklılık .....	247
2. Giyim Kuşam .....	251
3. Yaş .....	255
B. Psikolojik Özellikler .....	256
1. Kahraman Âşık Tipi .....	257
2. Şıpsevdi Âşık Tipi .....	259
3. Kararsız Âşık Tipi .....	263
4. Platonik Âşık Tipi .....	266
C. Sosyolojik Özellikler .....	270
1. Öğrenim Durumu .....	270
2. Kültürü .....	274
3. Ekonomik Durumu .....	278
4. Değerlerle İlişkisi .....	281
4. 1. Aile .....	282
4. 2. Ahlak .....	285
4. 3. Din .....	291
III. KADIN ÂŞIKLARIN ÖZELLİKLERİ .....	296
A. Fizyolojik Özellikler .....	298
1. Kadın Güzelliği .....	298
2. Giyim Kuşam .....	315

3. Yaş .....	322
B. Psikolojik Özellikler .....	323
1. Melankolik Kadın .....	325
2. Kıskanç Kadın .....	329
3. Fedakâr Kadın .....	334
4. Kendine Hayran Kadın .....	339
C. Sosyolojik Özellikler .....	345
1. Öğrenim Durumu .....	347
2. Kültürü .....	352
3. Ekonomik Durumu .....	357
4. Değerlerle İlişkisi .....	362
4. 1. Aile .....	363
4. 2. Ahlak .....	367
4. 3. Din .....	372
SONUÇ .....	378
I. BİBLİYOGRAFYA .....	385
A. Faydalanılan Kaynaklar .....	385
B. İncelenen Romanlar .....	391
C. Süreli Yayınlar .....	395
ÖZGEÇMİŞ .....	396

## KISALTMALAR

<b>a.g.e.</b>	:Adı geçen eser.
<b>a.g.g.</b>	:Adı geçen gazete.
<b>a.g.m.</b>	:Adı geçen mecmua.
<b>AKM</b>	:Atatürk Kültür Merkezi.
<b>c.</b>	:Cilt.
<b>DTCF</b>	:Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi.
<b>MEB</b>	:Milli EĞitim Bakanlığı.
<b>TDK</b>	:Türk Dil Kurumu.
<b>nr.</b>	:Numara.
<b>s.</b>	:Sayfa.
<b>ev.</b>	:eviren.
<b>YKY</b>	:Yapı ve Kredi Yayınları.
<b>S.</b>	:Sayı.

## GİRİŞ

Edebî eserlerde fikir unsuru arayanlara karşılık Rene Wellek, Rudolf Unger'in edebiyatın felsefi bilgi kaynağı olmadığını, onun hayat karşısındaki genel bir tutumu ifade ettiğini hatırlatır. Unger'e göre şairler felsefenin alanına giren soruları kendilerine has yöntemlerle cevaplamaktadırlar. Felsefi sorunlara verilen edebî cevaplar her devirde ve durumda farklılıklar gösterir. Unger felsefenin çözmeye çalıştığı insana ait problemleri, edebiyatın: Kader, Din, Tabiat ve İnsan problemi olmak üzere dört başlıkta ele aldığını belirtir. İnsan problemi insanın ölümle ve aşkla ilişkisi gibi konuları içerir. Bazı araştırmacılar bu insani problemlerin tarihi üzerine eserler vermişlerdir. Unger bu çalışmalara Walther Rehm'in Alman şiirinde ölüm problemi ve Paul Kluckhohn'un romantik devir ve 18. yüzyılda aşk anlayışı hakkında yaptığı çalışmayı örnek verir. Wellek'e göre buna benzer örnekleri başka dillerde de görmek mümkündür: “*Mario Proz'in Romantic Agony adlı eseri, İtalyanca başlığından (Romantik Edebiyatta Ten, Ölüm ve Şeytan) anlaşılacağı gibi, cinsiyet ve ölüm problemi üzerine bir kitap olarak nitelenebilir. C.S.Lewis'in Allegory of Love'ı alegorinin tarihini vermesinin yanı sıra aşk ve evlilik karşısındaki tutumların gelişmesi üzerine birçok şeyi içine alır.*”<sup>1</sup>

Wellek, Unger'in listesindeki eserlerin çoğunlukla felsefi ve ideolojik problemleri anlatan eserler olduğunu söyler. Bu problemleri ele alan eserlerin yanısıra sadece düşünce tarihinin değil, duygu tarihinin ilgi alanına giren eserler de vardır. Duygu tarihini ilgilendiren birçok eser olmasına rağmen duygu tarihi yazmak, fikir tarihi yazmak kadar kolay değildir. Bu zorluğun sebebi duygunun fikir gibi somut olarak ele alınamayan ve “hep aynı şekiller içinde görünen” bir olgu olmasıdır.<sup>2</sup> Duyguların da zamana ve zemine göre-tıpkı düşünceler gibi-değiştığı, modalaştığı, kaybolduğu bir gerçektir. Birçok araştırmacı insan davranışlarıyla ilgili olarak ve kimi zaman sonuçlarına kuşkuyla bakılan birçok düzenli şemalar oluşturmaya çalışmıştır. Ancak her ne kadar şemalaştırılmaya çalışılsalar da duygular belirli kalıplarla değerlendirilemeyecek kadar değişken bir yapıya sahiptirler. Değişken olmalarına rağmen her dönemin “esas duygusunun” kendine özgü, ortak bir yanı vardır. Wellek, duyguların dönemden döneme farklı özellikler arzedebileceğini şu örneklerle açıklar: “*Balzac, Baron Hulot'nun aşk konusunda takındığı 18. yüzyıla has hafif meşrep tutum*

<sup>1</sup> Rene Wellek- Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 2001, s.95.

<sup>2</sup> Wellek-Warren, a.g.e. s.96.

ile Restorasyon devrinde sık rastlanan o yeni zavallı, zayıf ve ‘ahret kardeşi’ denen kadınlara has davranışları temsil eden Madame Marneffe’ün tutumu arasındaki farkı eğlenceli bir tarzda anlatır. 18. yüzyıl okur ve yazarının döktüğü gözyaşı selleri edebiyat tarihinin sık sık sözünü ettiği bir durumdur. Fikir ve toplum hayatında önemli bir yeri olan Alman şairi Gellert, Grandison ve Clementin’in ayrılışına mendili, kitabı, masası, hatta yerdeki döşeme ıslanuncaya kadar gözyaşı döker ve bir mektubunda bunu övünerek anlatır. Hatta sert tabiatlı bilinen Dr. Johnson bile çağımızın insanlarına, hiç değilse aydın sınıfa mensup kişilere kıyasla gözyaşı dökmeye ve duygusal boşalmaya çok daha müsait bir yapıya sahipti.”<sup>3</sup>

Toplumlar bilimin ve teknolojinin getirdiği imkânlarla değişirlerken, toplumu oluşturan bireylerin duyguları da mensup oldukları toplumun değişimine etki eder. Toplumların düşünce dünyalarının yanında duygu dünyaları da varlığını sürdürmüştür. Din, kültür, ahlak gibi olgular insanların düşünce dünyalarını etkiledikleri gibi duygu dünyalarını da biçimlendirirler. Bu etkilenme ve biçimlenmenin en yoğun, en açık bir şekilde gözlemlendiği alan ise sanat alanıdır. Sanat eseri “duygu, fikir ve muhayyilenin imtizacından müteşekkil” bir varlıktır. Duygular fikirleri ya da muhayyileyi kullanarak kendilerini edebî eserlerde gösterirler ya da “dil üzerinde hususî bir tasarrufla akis” bırakırlar. Bu duygu unsurlarının edebî eserlerde ne kadar açık bir biçimde görülebileceğini Tarlan şöyle ifade eder: “Duygu ve onunla mümtaz fikir, ya muhayyileyi kullanıp kendini ifâde eder, yâhud dil üzerinde husûsî bir tasarrufla akis bırakır. Gerek akli prensipler haricine çıktığı için sanat sahasına aldığımız bu muhayyile tezâhürleri, gerek dil üzerindeki izler, gerek zihnî ölçüyü derece derece aşan duygu hamleleri edebî mahsül içinde berrak bir suyun içinde dolaşan balıklar kadar vazih görülebilir.”<sup>4</sup> İnsan “zihnî ve teessüri hayatı ile bir küldür.” İnsanı sadece zihinsel yönünden tanımak aslında onu hiç tanımamak demektir. Bir insan gerçek manada, duyguları ile insan olur. Bununla birlikte insan: “Teessüri hayatını ancak eseri ile ortaya koyabilir” bizler de bu tesiri “ancak sanat eserinden” öğrenebiliriz.<sup>5</sup>

Sanatın önde gelen dallarından edebiyatın içinde insanı belki de gerçek hayata en yakın hâlleriyle tasvir ve tahkiye eden tür romandır. Romanlar sosyolojik, psikolojik, felsefi açılardan faydalanılabilecek, yazıldığı dönemin sosyal hayatını, “efkâr-ı umûmiyyesini” göstermeleri bakımından, fertlerin ve toplumların teessüri hayatlarını en

<sup>3</sup> Wellek-Warren, a.g.e. s.96.

<sup>4</sup> Müjgan Cumbur, Ali Nihad Tarlan’ın Makalelerinden Seçmeler, AKM Yayınları, Ankara, 1990, s.19.

<sup>5</sup> Cumbur, a.g.e., s..84.

yoğun biçimde yansıtan kaynaklardır. Kuşkusuz, romanlar sosyal bilimlerin bütün dallarının faydalanacağı malzemeler olduğu gibi, asıl edebiyat biliminin malzemesidirler.

Sosyal bilimlerin diğer dalları ile birlikte, edebiyat biliminin de edebî eserlerin bilimsel yöntemlerle araştırılması hususunda ortaya koyduğu yaklaşımlar tabii bilimlerin metotları gibi “*kanun hükmünde*” değildir.<sup>6</sup> Edebiyat eleştirmeni ve edebiyat tarihçisi bir yazarın, bir dönemin ya da bir milli edebiyatın ferdî tarafını ortaya koymaya çalışır. Bu ancak edebiyat teorisi temelinde evrensel terimlerle başarılabilir. Edebiyat biliminin bugün için ihtiyaç duyduğu, bir yöntemler sistemi ve edebiyat teorisidir.<sup>7</sup>

Bireylerin duygu dünyaları konu olduğunda tabii bilimlerin metotları, sonuca ulaşmada yeterli olmayabilir. Ancak yine de edebiyat bilimi “*her zaman tabiat bilimine ait olmayan, fakat gene de aklî bir tarafı olan kendine has sağlam ve tutarlı yöntemlere sahip*” tir.<sup>8</sup> Bazı eleştirmenler tek ve ferdî olmaları nedeniyle sanat eserlerinin tek başına değerlendirilebilir, araştırılabilir olgular olmadığını; edebî eserlerin bağlamlarından koparılarak değerlendirilemeyeceğini iddia etmektedirler. Ancak eser bireyi olduğu kadar toplumsal çevre ve gerçek hayatı malzeme olarak kullanır, bu nedenle sanat eseri ferdî olduğu kadar toplumsaldır.<sup>9</sup> Roman türünün bu özelliği edebiyatın diğer sosyal bilim dallarıyla ilgisini daha da güçlendirir.

1870’li yıllarda Türk edebiyatında ferdin duygu dünyasının anlatımına yönelen, yazarların çoğunlukta olduğu; ferdin romanda-bütün eksikliğine rağmen-boy gösterdiği, bir gerçektir.<sup>10</sup> Roman kahramanının karakteristik özellikleri aynı zamanda romanın varlık sebeplerini de ortaya koyar. İntibah’ın Ali Bey’i gibi, dönem romanlarının birçok tipi tek başına ele alındığında bu kahramanların fikirlerinden çok duygu taraflarıyla ön plana çıktıkları, duygusal yoğunlukları bakımından da adeta “potansiyel âşık” özelliklerine sahip oldukları görülmektedir. Kahramanlar arasında aşkın oluşumu ile başlayan roman, bu ilişkinin bitimiyle son bulur. İncelediğimiz romanların ağırlıklı olarak aşk duygusunu işlemesi, bu romanlar üzerinde duygu tarihi çalışmalarının yapılması gerekliliğini ortaya koyar.

Romanlar duyguların yanında yazıldıkları devirlerin düşünce dünyasını da yansıtır. Osmanlı dönemi romanı, Türk modernleşmesini incelemek için çok az

---

<sup>6</sup> Wellek-Warren, a.g.e. s.4.

<sup>7</sup> Wellek-Warren, a.g.e. s.5.

<sup>8</sup> Wellek-Warren, a.g.e. s.2.

<sup>9</sup> Wellek-Warren, a.g.e. s.4.

<sup>10</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.51.

yararlanılmış bir kaynaktır. Bu romanlar, aydınların modernleşmenin getirdiği sorunlar karşısındaki düşüncelerini tespit etmemize yardımcı metinlerdir. Özellikle ilk dönemde yazılan romanlar, “tezli” olmaları nedeniyle sosyolojik incelemelere katkıda bulunacak bilgiler içerir.<sup>11</sup>

19. yüzyıl, modern düşüncenin Türk toplum hayatını ve edebiyatını kökten etkilediği bir dönemdir. İncelediğimiz romanlar, olay örgülerinde, geleneksel ve modern düşünce çatışmalarının çokça işlendiği metinlerdir. Bu geçiş dönemi eserlerinde Türk roman yazarları bir yandan yeni bir edebî tür kullanarak itibari âlemler kurgulamışlar; bir yandan da duygu ve düşünce dünyalarında oluşturdukları yeni bakış ve algılayış şekillerini romanlarında anlatmışlardır. Bugüne kadar gerek yazarın gerekse roman karakterlerinin düşünce dünyaları üzerine yoğunlaşmış; bu unsurların “duygu dünyaları” ve özellikle “devir ruhu” nun ortaya çıkarılmasına yönelik algıları üzerinde yeterince durulmamıştır. Yapacağımız çalışma bu eksikliğin giderilmesine yönelik olduğundan bizce büyük önem arz etmektedir. Bu çalışma sonucunda Türk romanında aşk ile ilgili ortaya koyacağımız bilgiler, dönem yazarlarının etkilendikleri kaynakları ve bu kaynaklardan etkilenme biçimleri, özgünlükleri gibi konuların daha nesnel bir biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayacak ve böylelikle Türk edebiyatı içinde mühim bir yere sahip olan roman türünün daha doğru yorumlanmasına yardım edecektir.

---

<sup>11</sup> Şerif Mardin, Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.30.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### I. AŞK ÜZERİNE

*Bakmaz yaşlıya gence/İnsan anlamaz önce  
Akıl çıkar aradan/Aşk kalplere girince.  
Anonim*

Duygular, duyguların kişiden kişiye değişen görünüşleri ve insanları etkileme biçimleri üzerine birçok psikolojik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda, duygusal bir varlık olarak insanın anlaşılmasına yönelik önemli bilgiler ortaya konmuştur. İnsan duyguları bu araştırmalarda edinilen bilgiler neticesinde tasnif ve tarife tabi tutulabilmektedir. Bir duygu ya da duygusal hâl olarak aşk başlığı altında, insanı anlamak ve tanımlamak adına; felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanında farklı araştırmaların olduğu bilinmektedir. Aşk bireysel bir duygu olduğu kadar toplumsal bir olgudur. Aşkın kaynağında kültür, medeniyet, ahlak ve din gibi toplumun sosyo-kültürel yapısını oluşturan bir çok unsurun varlığı, bu duygunun kapsamını genişletmektedir. Aşk duygusu psikolojinin araştırma alanına girene kadar, felsefe ve edebiyat sahalarında ele alınmış; metafizikten diyalektiğe, anatomiden sosyolojiye kadar değişik bakış açılarına göre değerlendirilmiştir. Aşk, psikanalizin yöntemleriyle klinik araştırmalara da tabi tutulmuştur. Erich Fromm, Berne, Lauster, La Follette gibi isimler aşkın görünüşlerini sırasıyla “Sevme Sanatı, Yaşam Senaryosu, Ruhsal Bir Olgü, Kişisel İlişkiler” adlı eserlerinde incelemişlerdir.

Aşk üzerine düşünceler genellikle bu duygunun bilimsel yöntemlerle anlaşılamayacağı ve açıklanamayacağı yönünde yoğunlaşmaktadır. Akılcı açıklamaların duyguların nitelikleri hususunda kesin bilgiler içermeyeceği düşüncesi ön yargı hâlini almış gibidir. Bununla birlikte bazı araştırmacılar aşk gibi hassas bir duygunun bilimsel araştırmaların “soğuk nesneliliği” ile incelenemeyeceğini belirtmektedirler.<sup>12</sup>

Sosyologların ve antropologların birçoğu duygu incelemelerinin kendi alanlarından daha çok “Psi”, disiplinlerin özellikle de “toplumsal bilişsel psikolojinin” alanı olduğunu ifade etmişlerdir.<sup>13</sup> Duygular, aklın ve gerçekliğin tezdadı olan duyumlardır. Bu nedenle zihinsel faaliyetlerimizin sağlıklı işleminde ve isabetli ve doğru tesbitler yapmamızda engel olabilirler. İnsan davranışlarına tesir eden bu

---

<sup>12</sup> Onur, a.g.e., s.56.

<sup>13</sup> Deborah Lupton, Duygusal Yaşantı; Sosyo Kültürel Bir İnceleme, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s.11.



özellikleri nedeniyle duygular, belirli dönemlerde, bir nevi zaaf olarak görülmüş, “uygarlaşmamış davranışla, bayağılıkla” açıklanmış ve alt kültüre ait özellikler olarak değerlendirilmiştir. 20. yüzyılın büyük bölümünde duygular, “kitle kültürünün ve ucuzluğun alanı” içerisinde düşünülmüş ve kitle kültürüne sahip bir bireyin duygusallığa kapılması onun zaafı olarak nitelendirilmiştir. Cahil, kendisini hayatın zorluklarıyla sınıyamayan insan, duygularına döner ve onlarla yaşamaya çalışır. Bu nedenle duygusal insan güçsüz, çağa ayak uyduramayan insandır. Duygusal insan kendisini aklın ve gerçekliğin ışığından çok belirsizliğin karanlığına atar. Bu durum, “saf aklın” ve gerçekliğin peşindeki bilim adamının amaçlarından çok uzaktır. Duygulara karşı olan bu sert yaklaşıma, son dönemlerde “*postmodern ve feminist eleştirel kuramlar başta olmak üzere*” birçok kesimce karşı çıkmaktadır.<sup>14</sup> Duygulardan yana olan bu kuramlar, hakikate ve bilgiye ulaşmanın yolunun sadece rasyonel, akli yollardan geçmediğini bu hedef doğrultusunda duygulardan da yararlanmak gerektiğini savunurlar.

Duygu türleri üzerine yapılan çalışmalar, 20.yüzyılda psikolojinin sözü dinlenir hâle gelmesiyle artmış ve bu konudaki bilgilerimiz zamanla çoğalmıştır. Özellikle Batı dünyasında aydınlanma sonrası dönemde “hümanist” düşüncenin de etkisiyle, bütün yönleri ile anlaşılmaya çalışılan insan, duygusal bir varlık olarak tekrar ele alınmış; duygular üzerinde bilimsel çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Duyguların bilimsel metotlar kullanılarak araştırılması, tasnife ve tedkike tabi tutulması, bu tasnif ve tedkikler ışığında tariflerde ve tespitlerde bulunulması mümkün müdür? Mümkünse ne kadar mümkündür? Acaba duygular üzerine yapılan psikolojik çalışmalar ne kadar bilimsel olacaktır? Bu ve buna benzer sorular “duygu teorisi” oluşturulması gereği düşüncesini doğurmuştur. Duyguların yapıları itibarıyla böyle bir teorinin oluşturulması mümkün görünmemektedir.<sup>15</sup> Yine de duygu teorisinin oluşturulamaması duyguların tasnif edilmesi çalışmalarına engel değildir.

Duyguların tasnifi konusuna yönelen ve bu konuyu araştırırken, farklı yaş ve cinsiyetteki insanların davranışlarını inceleyen araştırmacılar, duyguların birer insan alışkanlığı olduğunu düşünürler. Bu alışkanlıklar onların doğrudan kontrolü altında değildir.<sup>16</sup> İnsan âşık olur; ancak neden o kişiye âşık olduğunun mantıksal bir cevabını

---

<sup>14</sup> Lupton, a.g.e., sh.13.

<sup>15</sup> Hugh La Follette, Kişisel İlişkiler; Sevgi, Kimlik, Ahlak, Çev. Ferma Lekeşizalın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s.54.

<sup>16</sup> Follette, a.g.e.s.62.

veremez. Bir duygu oluşmaya başladığı an duyguyu yaşayan kişi tarafından, bu duygunun nedenselliği üzerine düşünölmeye başlanır.

Özellikle aşkın oluşum nedenleri üzerine farklı görüşler ileri sürölmüştür. Bu görüşlerden biri, kişiliği ile bize birşeyler verebilen ya da kişiliğimizden birşeyler alabilen insanları çekici bulduğumuz ve bu nedenlerle ona yöneldiğimiz düşüncesidir. Bu iddiaya göre girişken bir insan kendisi gibi girişken birine; melankolik bir insan neşeli olana; zeki biri zekâya önem verene yönelir. Psikologların bu konuyla ilgili genel kabullerinden biri ise, kişisel ilişkiye girdiğimiz insanları daha çok psikolojik eğilimlerimizin ve çevresel koşullarımızın belirlediğidir. Diğer bir görüş de kişisel ilişkilerimizde karşımızdakine yönelttiğimiz sevgi duygusunun -ki bunun bir ileri aşamasında aşk duygusu gelir- hiçbir mantıksal nedene dayanmadığıdır. Aşk akılla açıklanabilir bir duygu değildir. Aşk, âşık olan kişide belirir, âşık olunan kişiye “bağışlanır”; kişisel bir seçimle aşk nesnesine yönelir. Aşkın bu yönüyle daha çok bilindiği, tanımlandığı ve algılandığı bir gerçektir.<sup>17</sup> Temelde bu üç farklı görüşün duyguları tanımlamada anlaşılabilir, kayda değer bilgiler verdiğini; ama duyguların kaynağıyla ilgili yeterli cevapları içermediğini görmekteyiz.

Duyguların ortaya çıkmasında özellikle aşkın oluşumunda bazı araştırmacılar bireysel kaygının itici bir güç olduğunu savunurlar. Kaygıya bağlı olarak kişilerde “aşk özlemi, güçlölük ve yönetim özlemi” isteklerinin şiddetli bir şekilde ortaya çıkabilecektir. İnsan, kendisini güvende hissetmediği bir dünyada, güven duymak ve huzurlu yaşamak için “sevgi özlemi” içinde yaşayacaktır. Bazı psikologlar insanın “sevgi” ihtiyacı içinde olduğunu belirtirler. İnsan bir bütünün parçasıdır, organik bir bütönlüğün içindedir. Bu nedenle insan bağlı olduğu bütüne, dolayısı ile “ötekine” ve “ötekilere” karşı sevgi ihtiyacı içerisindedir. Ötekini seven insan, bütün insanlığı da seviyor demektir. Bu psikologlara göre aşkın temelinde cinsellik vardır. Cinsellik kişiyi bütönlükle bir olmaya, bütönlüşmeye götürmenin bir aracıdır. Aşk dışındaki diğer sevgi türleri; anne sevgisi, kardeş sevgisi bütönlüşmeden ziyade bireyin özgürleşmesini getirir.<sup>18</sup>

Aşkın cinsellikle ilişkisi konusunda psikoloji bilimi içinde birbirine tamamen zıt görüşler ileri sürölmüştür. Bu durum da henüz sorunun bilimsel anlamda çözümlenememiş olduğunu gösterir. Aşk duygusu ile cinsellik arasında ilişkilerin

---

<sup>17</sup> Follette, a.g.e.s.75.

<sup>18</sup> Karen Horney, Psikanalizde Yeni Yollar, Öteki Yayınları, İstanbul, 1994, s.187.

kökeninde mutlak bir bağlantının olduğu fikrini, bu konuda çalışmalar yapan bilim adamlarının birçoğu tereddütsüz kabul etmektedir. Ancak bu bağlantının niteliği konusunda farklı tespitler ortaya konmuştur. Bunlardan biri “biyolojik açıklama”dır. Bu açıklamanın özünde, aşk duygusu ile cinsellik arasında insanın türünün varlığını devam ettirebilme çabasından kaynaklanan ve niteliği ve niceliği konusunda henüz yeterli bilgimizin olmadığı düşüncesi vardır. İnsanın bilinçaltından kaynaklanan dürtülerle cinselliği, türün devamlılığını sağlayabilmek için yaşadığı ve aşk duygusunun asıl amacının da bu olduğu iddiası duyguların açıklanabilmesinde yeterli değildir.

Cinsellik ve aşk arasındaki ilişki konusunda diğer değerlendirme de bu ilişkinin kültürden ve çevreden etkilenecek ortaya çıktığı varsayımdır. Bu görüşe göre kültürlerin devamlılıklarını sağlayabilmek için, kültür taşıyıcısı olan insanların bir arada yaşamaları sağlanmalıdır. İnsanlar arasında kurulan bu iletişim kültürünün ve insan türünün devamlılığını sağlamış, sevgi, aşk ve cinsellik bağı bu amaçla kurulmuştur. İki görüşün de temelinde, insan türünün yaşamını devam ettirebilme içgüdüünün varlığını görmekteyiz. İki görüşün yanı sıra üçüncü bir görüş olarak psikolojik açıklama ortaya atılmıştır. Psikolojik açıklamaya göre, “dokunma”nın bütün psikolojik teorilere göre cinselliğin (cinsel ilişkinin) temelinde yatan insan davranışı olduğu savunulmaktadır. Bu nedenle insan türünün devamı, duygulardan çok tensel ihtiyaçlarla alakalıdır. Bu görüşe göre dokunma isteği cinsellik ve aşkın temelinde yatan en önemli güdüdür.<sup>19</sup>

Teodor Reik aşkın kökeniyle ilgili olarak Sthendhal’in “Aşka Dair” adlı eseri kadar kıymetli bir çalışma yapılmadığını dile getirir. Freud’un ise psikanaliz konusunda aşkı tamamen cinselliğe bağladığını, ama aşkın başka kaynakları ya da başka yönleri olabileceği konusunda yeterli bilgiler vermediğini belirtir. Aşk duygusu üzerinde duran ve bu duyguyu analitik olarak en ciddi şekilde inceleyenler “neo-psikanalizciler”dir.<sup>20</sup> Çağdaş psikoloji ve özellikle psikanaliz aşkı cinsel dürtülerin zayıflamış hâli olarak görmektedir. Oysa aşk cinsellikten türemez. Freud’un psikanalitik yöntemi bu yönüyle tamamen yanlıştır.<sup>21</sup> Aşk kültürle ilgili bir duygudur. Bu nedenle sıradan değildir. Toplum içindeki bireylerin aşk yaşayabilmeleri için belli bilinç düzeylerine ulaşmaları

---

<sup>19</sup> Follette, a.g.e.s.74-75.

<sup>20</sup> Theodor Reik, Aşk ve Şehvet Üzerine; Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi, Say Yayınları, İstanbul, 2006, s.158.

<sup>21</sup> Reik, a.g.e.s.19.

gerekir.<sup>22</sup> Aşk “*yalnızca dehalara mahsus*” bir duygudur. Yani, bir şairin aşkı ile zengin bir hovardanın geçici tutkusu kıyaslanamayacak duygulardır.<sup>23</sup>

Aşkın oluşması, kişinin egosunun tamamlanma arzusuyla da alakalıdır. Benlik olgunluğuna ulaşamayan kişilerin aşkı yaşamaları zordur. Aşk, egonun verdiği ağırlığın bireyin üzerinden kalkmasına yardımcı olur. Kişi âşık olunca egosunun ağırlığını üzerinden atar ve âşık olduğu kişinin benliğinde kaybolur. Kurtuluşa ermiştir âşık.<sup>24</sup> İki ayrı “ben” birleşir ve “biz”i oluşturur.<sup>25</sup> İki ayrı egonun birleşmesi; iki ayrı idealin birleşmesi, bir olmasıdır.<sup>26</sup> Afşar Timuçin bunu “*herhangi bir kişiden olağanüstü bir kişi yaratmak*” olarak tarif eder.<sup>27</sup>

Bazı araştırmacılar aşkı egosantrik (benmerkezci) ve teosantrik (tanrıya dönük) olmak üzere iki başlıkta incelemek gerektiğini savunurlar. Tanrı, bir kabilenin, bir ulusun ve insanlığın büyük bir bölümünün en yüksek ve evrensel ego idealidir. Buna benzer olarak âşık da sadece bir insanın ego idealinin somutlaşmış hâli olarak görülür. Maşuk, en üst seviyedeki egodur; insanı yeni bir kişisel değer duygusuyla doldurur, onun kişiliğini genişletir ve ona özgüven verir.<sup>28</sup> Reik, Byer ve Shainber, bilimde aşkın davranışsal, psikanalitik, hümanist ve sosyolojik açılardan ele alındığını belirtmektedirler. Öğrenme kuramcılarının desteklediği davranışsal yaklaşıma göre aşk öğrenilmiş bir tepkidir ve deneyimin ürünüdür; dolayısıyla sevme yeteneği doğuştan sahip olunan değil, öğrenilen bir yetenektir.<sup>29</sup>

Psikologların, özellikle duygular üzerine yaptıkları araştırmalarda elde ettikleri neticeler kesinlik ifade etmez. Psikolojik metotları duyguları anlamak üzere kullanan Reik, bu zorluğun farkındadır; ancak yine de genel olarak duyguların, özel olarak da aşk duygusunun bilimsel yöntemlere dayanarak açıklanabilir olduğu konusunda iddialıdır.<sup>30</sup> Reik, aşk duygusunu anlamlandırma işini ne din adamlarına ne felsefecilere ne de şairlere bırakmak taraftarıdır. Psikolojinin “*soyut olanın aranması ve araştırılması*”

---

<sup>22</sup> Reik, a.g.e.s.21.

<sup>23</sup> Reik, a.g.e.s.169.

<sup>24</sup> Reik, a.g.e.s.87.

<sup>25</sup> Reik, a.g.e.s.91.

<sup>26</sup> Reik, a.g.e.s.89.

<sup>27</sup> Afşar Timuçin, *Aşkın Diyalektiği*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2005,s.9.

<sup>28</sup> Reik, a.g.e., s.88.

<sup>29</sup> Onur, a.g.e., s.68.

<sup>30</sup> Reik, a.g.e.,s.21.

gibi önemli bir görevi vardır.<sup>31</sup> Psikanalistler ve onların başında Freud aşkı incelememiş, aşktan çok farklı bir yerde duran cinselliği incelemiştir.<sup>32</sup>

Cinsellik bir içgüdüdür, biyolojik bir ihtiyaçtır. Biyolojik varlık olarak insanın vücudunun içsel ihtiyaçları ile ilgili bir durumdur. Tamamen içsel biyolojik salgılamaların neticesinde ortaya çıkar. İhtiyaç giderildiği an nesnenin önemi kalmaz. Cinsellikte nesne biyolojik açıdan rahatlatıcı bir unsurdur. Bu durumların hiçbiri aşta görülmez. Aşkın nesnesi farklıdır, önemlidir. Aşk, bir “*ben ve bir öteki arasındaki çok belirli, duygusal*” bir ilişkidir. İnsanlarda ve hayvanlarda ortak bir özellik olan cinsel ihtiyaç, aşk için söz konusu değildir. Aşkın varlığı irade, bilinç ve duyguların varlığı ile ilgili ve onlara bağlıdır.<sup>33</sup> Platon’dan Schopenhauer’a kadar birçok filozofun, Spencer’dan Havelock Ellis’e ve Freud’e kadar önde gelen psikologların aşkın kökeninde ve doğasında cinsellik olduğunu ileri sürmüş olmaları, bunun doğru olduğu anlamına gelmez.

Psikanalizcilerin benlik oluşumu üzerine yaptığı tespitlere bakıldığında, kişinin doğuşundan itibaren birçok duygu ve davranışının kökeninde cinselliğin belirleyici olduğu görülür. Bebeklikten yetişkinliğe kadar geçen süreç içerisinde benlik oluşumu, cinsel ihtiyaçların giderilmesi temelinde gelişir. Aşkın fiziksel ve duygusal iki farklı yanı vardır. Ergenlik çağında genç bu duygunun iki farklı yanını bir kişi üzerinde toplamakta güçlük çeker. Yani ergen, sevdiği kadını cinsel yönden arzu etmez, cinsel yönden arzu ettiği kişiye de âşık olamaz. Psikanaliz bu durumun Oedipus çatışmasının yeniden canlanmasına karşı bir savunma mekanizması olduğunu ileri sürer. Yani: “*anneye duyulan Oedipal ilgi, cinsel içeriğinden boşaltılarak sevilen kadında yüceltilir. Cinsel dürtülerin ateşi de diğer kadında söndürülmek istenir.*”<sup>34</sup> Freud cinsellik olarak tanımladığı kavramın sevgi, dostluk ve muhabbeti de kapsadığını belirtmiştir. Freud’un, önüne engel çıkarılmış, hedefinden saptırılmış sevgi olarak gördüğü cinsellik olgusunu Reik, eski Yunan düşünürlerinden Freud’a kadar birçok felsefecinin incelediğini, hatta Stendhal’ın sevgiyi farklı başlıklarda tasnif ettiğini; ancak bu kadar çalışmaya, çabaya rağmen yine de aşkın tamamen bilinemediğini, bu nedenle de cinsellikle bir arada değerlendirildiğini belirtir.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Reik, a.g.e.,s.23.

<sup>32</sup> Reik, a.g.e., s.24.

<sup>33</sup> Reik, a.g.e.,s.32.

<sup>34</sup> Reik, a.g.e., s.161.

<sup>35</sup> Reik, a.g.e., s.163.

Psikolojik çalışmalarda aşkın görünümünün erkek ve kadında farklılıklar gösterdiğiyle ilgili çok fazla yorum olmasına rağmen bunu kesinleştiren bir bilgi yoktur. Yapılan değerlendirmeler ise daha çok felsefi ve sosyolojik çözümleme niteliğindedir. Feminist eleştirinin önde gelen isimlerinden olan Simone de Beavoir aşk kelimesinin kadın ve erkek için aynı anlama gelmediğini iddia eder. Kadın aşk duygusunu daha bütün ve geniş manasıyla anlar ve yaşar. Erkek ise aşkın anlamı konusunda daha dar düşünür.<sup>36</sup> Erkek kendi iç dürtülerinin de etkisiyle dünyaya hâkim olmaya çalışır, bu nedenledir ki hayat içinde kadından daha hırslı ve mücadelecidir. Kadın ise çocukluğundan beri erkeğe bağlı, erkeğini her zaman kendisinden üstün bir varlık olarak kabul eden, edilgen bir yapıya sahiptir. Bu sebeple kadın, kendinden üstün olduğunu kabul ettiği erkeğe kendi varlığını ve şahsiyetini feda edebilir. Bu durum feministlerce kadının “*kendi köleliğini isteme hâli*” olarak değerlendirilir. Kadın, başka çıkış noktası olmadığını bildiği için kendi köleliğini istemektedir. Böylece daha çok özgürleştiğini hisseder. Bu da tutkulu aşk serüveni içinde kadının aşkı soyutlamasını ve yüceltmesini beraberinde getirir. Özellikle ataerkil aile yapısının hüküm sürdüğü toplumlarda, kadın sosyal hayatın dışındadır. Mutlak iktidarı sosyal hayat içinde elinde tutan padişah ve onun çevresi erkeklerden kuruludur. Sosyal hayatı teşekkül ettiren çekirdek aile içindeki mutlak iktidarın sahibi de erkektir. Bu yapılar içerisinde devamlı tabi durumda olan kişi ise kadındır. Kadının hayat içindeki trajedisi de burada başlar. Bir yerde geleneksel aile yapısı içinde toplumun ahlaki değerlerini yaşatmaya çalışan, diğer yanda roman okuyan, sanatla ilgilenen ve bu tür yaşantıların etkisi altında özgürleşme arzusu ile yanıp tutuştuğu hâlde özgürleşemeyen kadın, “köle olarak” özgürleşebilmeye çalışmaktadır. İlk bakışta “Feminist Eleştiri”nin kadın savunuculuğunu yansıtan duygusal bir saptama olarak açıklanabilecek bu durum; aynı zamanda 19. yüzyıl Türk romanında aşkı yaşayan kadın kahramanların ortak kaderi olarak değerlendirilebilir.

Beavoir'nin kadın gözüyle ve kadın yanlısı bakış açısıyla aktarmaya çalıştığı, yalnızca kadında gördüğü bu bağımlılık duygusu yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi Feminizmin kadının yüzyıllar boyunca sömürüldüğü, erkek karşısında bilinçli olarak hiçleştirildiği düşüncesiyle bağlantılıdır. Bu yaklaşım aşkın insani özelliklerini değil kadına mahsus, genellikle olumsuzluklar üreten bir duygu olduğunu savunmaktadır.<sup>37</sup> Aşk ilişkisi erkek açısından belli bir süre sonra bitirilebilir bir ilişkidir. Erkekteki aşk

---

<sup>36</sup>A. Krich, a.g.e., s.223.

<sup>37</sup> A.Krich, a.g.e., s.247.

hâli geçicidir ancak kadında aşk, geçicilik arz etmez.<sup>38</sup> Kadının bu pasif yapısının aşk ilişkisinde sağlam bir temele oturması için aşkın iki ayrı özgürlük alanının, aşkın özneleri tarafından karşılıklı olarak tanınması gerekir. Aşkı yaşayan kişiler hem karşısındakinin varlığını hissedecek hem de onu kabullenecek ve böyle olduğunda aşk ilişkisi “*evreni zenginleştirecek*”tir.<sup>39</sup>

İnsanın ruhi yönünü göz ardı eden araştırmacıların “aşk”ı sadece biyolojik açıdan anlamlandırmaya çalışmaları eksik bir çabadır. İnsanların içinde bir “aşk istidadı” vardır ve bu cevher her bireyde, her zaman ortaya çıkmayabilir. Bu cevherin ortaya çıkması için bir kıvılcıma ihtiyaç vardır. Gönül boşluğu kişiye huzursuzluk verir ve bu huzursuzluk sonucunda aşk ihtiyacı ortaya çıkar. İnsan hayatında duygular genellikle yönlendiricidir. Özellikle aşkın bizi etkilemesi daha farklı biçimlerde olur. Gönül âşık olacağı varlığı seçtiği an içindeki cevheri, yani aşkı keşfetmiş demektir.<sup>40</sup>

Aşk sadece psikologların ilgi alanına giren bir konu değildir. Özünde bir ilişkiyi içerdiği için “Sosyoloji” ilmini de ilgilendirir. Psikolojik disiplinler içinde bireyin gelişimlerini, sosyo kültürel niteliklerini göz önünde bulundurarak farklı yönleriyle tanımlanmaya çalışılmaktadır. Aşk ikili bir ilişki olduğu için kolektif hâle gelir. Âşık olmak bazı yazarlarca ikili bir kolektif hareketin doğuş durumu olarak değerlendirilir.<sup>41</sup> Kolektif olaylar nasıl belli zamanlarda, belirli şartların yerine gelmesinden sonra ortaya çıkıyorlarsa aşk da benzer anlarda ortaya çıkar. Kişiler belli bir ruh hâline, manevi yetkinliğe ulaşmadan aşkın oluşması mümkün değildir. Bugüne kadar sosyologlar ve psikologlar aşkın kolektif yanını görmekten çok aşkı küçümsemişler ve bu konu üzerinde çalışmamışlardır.<sup>42</sup> Kolektif bir hareket olarak âşık olmak, iki kişiyi kapsar ve bu iki kişinin bütün dünyasıyla ilgilidir. Kolektif hareketlerin merkezinde yer alan lider ve liderin çevresinde ona inanan, onun arkasından giden ve büyük kolektif hareketleri ortaya çıkaran kitle ile lider arasındaki ilişki de aşk ilişkisi ile benzerlikler taşır.<sup>43</sup>

Aşk toplumsal sorunlar ortaya koyar ancak tamamen toplumsal olmayan bir insanlık durumudur.<sup>44</sup> Kolektif hareketler toplumların geleneksel kurumlarını temelden sarsar, parçalar ve yeni kurumlar tesis eder. Aşk ilişkisi de özünde yıkma ve yeniden yapma temayülündedir. Aşkın oluşumu esnasında toplumsal bir takım engellerle

---

<sup>38</sup> A.Krich, a.g.e., s.246.

<sup>39</sup> A.Krich, a.g.e., s.250.

<sup>40</sup> Seksoloji Cinsî Bilgiler Mecmuası, İstanbul, s.18, Eylül, 1950.

<sup>41</sup> Francesco Alberoni, Aşk Kapıyı Çalınca, Çev. Emre Bayoğlu, Literatür, İstanbul, 2006, s.1.

<sup>42</sup> Alberoni, a.g.e., s.4.

<sup>43</sup> Alberoni, a.g.e.,s.2.

<sup>44</sup> Timuçin, a.g.e.,s.7.

çatıştığı görülür. Bu engeller aslında çoğu zaman toplumsal kurallardır. Birey toplumsal kurallara uymakla görevlidir. Aşk ise bu toplumsal kuralları hiçe sayar. Geleneksel yapı ile uzlaşmaz. Bu nedenle, yüzyıllardır toplumların sanat ve edebiyat eserlerinde yerini alan, üzerine çok şey söylenen aşk ilişkisi, içinde ortaya çıktığı sosyal birlik tarafından engellenmeye çalışılmıştır. Toplumsal kurumların oluşmasına çaba gösterilirken; geleneksel yapıya karşı olan, “ayrıştıran” aşkın mecrası değiştirilmeye çalışılmıştır: *“İki bin yıl boyunca, Katolik Kilisesi müritlerine, yeryüzü aşklarından ziyade semavi aşkları tercih etmelerini, âşık olma girişimlerinden kaçınıp, arzuya ilişkin günahlarını bile itiraf etmeyi öğretmiş; her zaman otoritesini hissettirmeye hazır olmuştur. Stendhal, ‘âşık olmaktan kaçınmak için hemen, daha ilk anlarda harekete geçmek gerekir yoksa çok geç olabilir’ diye yazar. Aşkla sevmek istemeyen kişi, ilk çekimin yarattığı etkiyi hemen kırmalıdır: Eğer bir kişi hoşuna giderse, bir başka kişiyle beraber olmalı, eğer üst üste kendisini aynı eve bakarken yakalarsa şehir değiştirmeli, eğer hayran olunmaktan zevk aldıysa fark ediyorsa küçümsenmek için uğraşmalıdır.”*<sup>45</sup>

Felsefecilerin aşkı tanımlama çabalarında öncelikle cinsellik ve aşk arasındaki farkın ortaya konulması ve aşkın cinsellikle arasındaki alakanın değerlendirilmesi konuları öne çıkmaktadır. Aşk, bir kısım felsefeci tarafından cinselliğin bir ileri aşaması olarak görülmüştür. Beşerî hazlara dayalı biyolojik ihtiyacın giderilmesi için gerekli olan cinsellik, aynı zamanda insan türünün devamını sağlayan bir eylem olduğu için ve kişilerin birbirlerinden hoşlanmalarını gerektirdiği için aşk ile birlikte değerlendirilir. Felsefeciler bu iki olgudan hangisinin daha önce ortaya çıktığı konusunda farklı fikirler öne sürerler. Aşkın niteliği ile ilgili olarak cinselliğin mi yoksa romantik olanın mı ön planda olduğu konusunda henüz net bir ayırım yapılamamıştır. Cismani arzulardan soyutlanmış, yüceltilmiş aşk, romantik aşk olarak ele alınmış ve çoğu zaman da “Platonik” aşk olarak adlandırılmıştır.<sup>46</sup>

Aşk ile sanat arasında nitelikleri bakımından bir bağ vardır. Bu bağ nedeniyle yüzyıllar boyunca sanat eserleri aşkı konu olarak işlemişlerdir. Aşk sanata yakın olduğu kadar bilime uzaktır. Bilim nesnellik ister, aşk ise nesnellikten çok uzak kalır. Bu yönüyle aşk bir “içtenlik alanı”dır. Sanat eseri merkezinde insan duyguları olduğu için tam bir nesnellikle ele alınamaz. Aşk yaşanır, somut bir şekilde hayatın içinde varlığını hissettirir; ancak sıra aşkı tanımlamaya geldiği zaman onun belli sınırlar içine

<sup>45</sup> Alberoni, a.g.e., s.138.

<sup>46</sup> Seksoloji Cinsî Bilgiler Mecmuası, sayı.35, Şubat, 1952, s.3.



sıkıştırılmayacağı görülür. Aşk sınırlamaya kalktığımızda mutlaka bazı şeyler eksik kalır.<sup>47</sup> Sanatta da aşta da fayda gözetilmez. Kişi karşısındaki kişiye kendisine yararı olduğu için âşık olmaz.<sup>48</sup>

Aşk felsefi açıdan açıklamaya çalışan görüşlerin, bu görüşü savunan kişilerin dünyaya bakışları, dünyayı algılayışları, kültürleri ve dinî inanışlarıyla kayda değer paralellikler taşıdıklarını görüyoruz. Toplumun aşkı sınırlandırması, aşkın “yıkıcı” vasfının ahlaki kurumlara ve toplumsal yapıya zarar vereceği kaygısından doğmaktadır. Aşk her dönemde masum, serbestçe yaşamasına izin verilen bir duygu olarak görülmemiştir. İnsanlık tarihinin bazı dönemlerinde, bazı toplumlarda aşk günah, cezalandırılması gereken bir suç ve ayıplanan bir davranış olarak algılanmıştır.<sup>49</sup> Platon’un aşkla ilgili söyledikleriyle Schopenhauer’ın kendi çağının kültürünü de yansıtan aşk söylemleri arasında önemli farklılıklar görülmektedir. Orta Çağ Batı dünyasının insan duygusunu görmezden gelen, duygusallığı küçümseyen ve onu zayıflık olarak değerlendiren düşüncesine karşılık, Müslüman Doğuda duyguların insanlık açısından çok kıymetli hasletler olarak görülmesi önemlidir. Bu temel bakış farklılıkları nedeniyle Doğu ve Batıda aşkın algılanma biçimlerine göz atmak gerekir. Çünkü çalıştığımız dönemde yazılmış romanlarda işlenen aşk ilişkilerini anlayabilmemiz için gerekli bilgileri bu değerlendirmelerden alabiliriz.

Doğuda ve Batıda aşk üzerine yapılan çalışmaları aşağıda Aşkın Tarihi başlığı altında genel olarak incelemeye çalışacağız.

---

<sup>47</sup> Timuçin, a.g.e., s.86-87.

<sup>48</sup> Timuçin, a.g.e., s.14.

<sup>49</sup> Timuçin, a.g.e., s.88.

## II. AŞKIN TARİHİ ÜZERİNE

Aşk görelî bir dünyada mutlakın saltanatıdır.

Afşar Timuçin

Düşüncelerin tarihi yazılabilmişse ve bu yazılanlar, nesnelliğini tarih biliminin yöntemlerinden alıyorsa, duyguların tarihi de yazılabilir. Duyguların; yani korkunun, öfkenin, kıskançlığın ve aşkın tarihini yazarken baş vuracağımız kaynaklar kuşkusuz edebî metinler olacaktır. Edebiyat tanımlamalarında genellikle, edebiyatın insan duygularını ve düşüncelerini yansıtan dilsel faaliyet olduğu belirtilir.<sup>50</sup> Edebiyat insanların hem kendileriyle hem de içinde yaşadıkları toplumla yüzleşmelerini sağlayan ve özünde duyguların bütün hâllerini barındıran vasıtaadır. Edebî eserler toplumsal ruhu, toplumsal duyguyu canlı tutarlar ve zamana karşı korurlar. İnsanın yaratılışından gelen birtakım duygular yaşadıkları toplumun taşıdığı, yaşattığı ve geleceğe götürdüğü kültür ile yoğrulur ve kendine özgü bir hâl alır. Bir yönleriyle tamamen bireysel özellikler taşıyan duygular, diğer yönleriyle toplumsaldırlar. Duygular insanların dünya görüşleriyle ilgilidirler. 15. yüzyılda yaşamış olan Türk insanının öfkelenildiği bir hadiseye, 19. yüzyılda yaşayan bir kişi gülüp geçebilir. Yüz yıl önce yaşayan bir bireyin “duygusal” tutumu ile yüz yıl sonra yaşayanın duygusallığı arasında farklar vardır. Toplumların duygu dünyalarını en açık biçimde ürettikleri edebî eserlerde görebiliriz. Edebî metinler her ne kadar gerçekleri birebir yansıtmaları da malzemelerinin kaynağı “gerçeklik”tir.

Aşkla ilgili olarak her toplumun kendine özgü mitolojisi, efsaneleri ve destanları bulunmaktadır. Batı edebiyatında Eros “beşerî aşkı”, Agope ise “ilahî aşkı” ifade eder. Türk Tasavvuf edebiyatında ve Klasik Türk edebiyatında “ilahî aşk” hâllerinin örneklerini görmek mümkündür. Uzun bir dönem içinde yer aldığımız Arap, Fars kültürünün etkisinde genişleyen Doğu ve son dönemde bizi bütün “herşeyimizle” etkileyen Batı medeniyetinin aşkı felsefi, dinî ve edebî bakımdan ele alış biçimlerini anlamamız Türk romanında aşkla alakalı yapacağımız tespitlerde bize yardımcı olacaktır. Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki her türlü alışveriş, bu medeniyetlerin duygu dünyalarını, aşka bakışlarını karşılıklı olarak etkilemiştir. Aşkın tarihsel gelişimi

---

<sup>50</sup> Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünde Edebiyat kavramı şöyle tanımlanır: Olay, düşünce, duygu ve hayallerin dil aracılığıyla sözlü veya yazılı olarak biçimlendirilmesi sanatı, yazın.

içinde Batının bugün romantik aşk olarak tanımladığımız aşk düşüncesini Doğunun aşk felsefesinden aldığı konusunda önemli iddialar vardır. Batı ve Doğu arasındaki kültürel alışverişin en yoğun olduğu devirler, Endülüs Emevi Devleti'nin hüküm sürdüğü ve Haçlı seferlerinin yapıldığı dönemlerdir. Doğunun “idealize ettiği” aşk düşüncesi, Batının kadına ve aşka bakışını değiştirirken, aşkın iki farklı ruhu tek vücut hâline getirme hedefini de algılamasının temeline yerleştirmiştir.<sup>51</sup>

Batı ve Doğu medeniyetlerinin aşk tariflerindeki benzerliklere rağmen, özellikle cinsellik ve aşk bir arada düşünüldüğünde farklılıkların belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülür. Doğu, aşkı idealize ederken onu cinsellikten tamamen ayrı bir duygu olarak görür. 19. yüzyıl Batı dünyası aşkı cinsellikten ayırırken, idealize ettiği aşkın mükâfatını da öbür âlemde değil, âşıkların birleştirilmesi yoluyla bu dünyada verir. Doğu ile Batının aşk algısındaki farklılık vuslat, cinsellik ve eşitlikle ilgili olarak değerlendirilebilir: *“Anadolu’da yapılan ünlü aşk tanımında da geçerlidir: Oğlan kızı ister, verirlerse evlilik olur, vermezlerse aşk. Öte yandan evliliğin dışında tutulan romantik aşk cinsel bir boyut da içermemektedir; cinsellik erkeğin iktidarının anlatımıdır, oysa âşıkların eşit olması gerekir. Batıda evliliği ve cinselliği birleştiren romantik aşk Doğuda bu ikisinden de çözülür”*<sup>52</sup>

### A. Doğuda Aşk

Doğuda aşk hem beşerî hem de ilahî yönüyle anlaşılmaya ve tarif edilmeye çalışılmış; bu bakış doğrultusunda hakkında birçok eser kaleme alınmıştır. Daha çok edebiyatçı yanı ile ön plana çıkan düşünür Ebu Osman Amr b. Bahr el-Câhiz, “Fi’l-Işki ve’n-Nisâ”(Aşk ve Kadınlar Hakkında) adlı eseriyle *“insanî aşkı tedkîk ve tahlil”* eder.<sup>53</sup> İhvân-ı Safâ teşkilatının yazdığı risalelerden biri de aşkın mahiyetini açıklamaya yöneliktir. Bu risalede felsefecilerin, aşkı iyileşmesi zor olan bir hastalık olarak görerek; âşıkların hâllerini, aşk hâlinin hangi tesirlerle oluştuğunu ve buna benzer konuları açıklamaya çalışmışlardır.<sup>54</sup>

İbn-i Hazm’ın aşk üzerine kaleme aldığı Güvercin Gerdanlığı adlı eseri, Doğunun sosyal hayatında aşkın anlamını göstermesi bakımından önde gelen

<sup>51</sup> Onur, a.g.e., s.77.

<sup>52</sup> Onur, a.g.e., s.79.

<sup>53</sup> Yusuf Çetindağ, Doğuda Aşk Bir Başkadır, Emre Yayınları, İstanbul, 2005, s.159.

<sup>54</sup> Çetindağ, a.g.e., s.164.

eserlerden biridir. Bu eser, Doğunun aşka bakışını yansıttığı kadar Batının da aşka bakışını şekillendiren bir metindir. Bu metinde, aşkın doğuşu, gelişimi ve akıbeti üzerine felsefi yorumlar, gerçek hayattan örneklerle aşk hâlleri sınıflandırılmaya çalışılır.<sup>55</sup> Aşkın oluşumunu değişik bakış açılarıyla tarif etmeye çalışan İbn-i Hazm aşkın, yalnız ve eksik ruhların yalnızlıklarını giderebilecekleri ve eksikliklerini tamamlayabilecekleri eksik parçalarını arama ihtiyaçları olduğunu ileri sürmüştür.<sup>56</sup> İbn-i Hazm'ın aşkla ilgili bu düşüncesi Platon'un Batı ve Aşk bölümünde bahsedeceğimiz "Symbolon" kavramını hatırlatmaktadır. Aşk bölünmüş bir ruhtur. Ruhlardaki bu bölünmüşlük hâlinin bütünleşmeye doğru gidiş sürecidir. Bütünleşme anı parçalanmış ruhların yükselmesidir aynı zamanda. Karşıt olan her şeyin birbirini itmesi, benzer olanların ise çekmesi kanunu farklı ruhlar için de geçerlidir. Benzer ruhlar, birbirlerini cezbederler ve bir araya gelip bütünleşmeye çalışırlar. Adem Peygamber ruhunun bir parçası Havva'da olduğu için ona meyletmiştir. Aşkta çekim hâlinin oluşması ve devam edebilmesi için ruhların önünden bütün engellerin kalkması gerekir. Seven ve sevilen ruhlar arasındaki engellerin kalkması onları ideal olana, yani bütünleşmeye ulaştırır. Hazm, ruhlar arasındaki bu çekim hâlini mıknatısların birbirini çekmesine benzetir. Aşk genellikle güzel olana meyleder. Bunun sebebi ruhun özünün güzelliğidir. Güzel olan, güzel olanla bütünleşmek ister. Biçimsel güzellik ruhların parçalarının birbirlerini çekmelerine yardımcı olan unsurdur. Ruh, suret güzelliğinin arkasında eğer ruh güzelliğini de görürse aşk oluşur. Aşka ulaşmanın ilk adımı biçimsel güzelliğe hayran olmaktır. Daha sonraki aşamada ortaya çıkan ruhsal bütünleşme o kadar güçlü olur ki cazibesi fizik gerçekliğe dahi etki edebilir. İnsanın doğuştan getirdiği huyları değiştirecek kadar güçlü bir yapıya sahiptir.

Aşkın mahiyeti ile ilgili kendi tecrübelerinden de yola çıkarak bir tasnif yapan İbn-i Hazm'ın eserinden yaklaşık üç yüz yıl sonra ve Güvercin Gerdanlığı'nın kısmen tenkidini de içeren<sup>57</sup> Âşıklar Kitabı'nı görmekteyiz. Bu eserde aşk tıp otoritelerinin, filozofların, din alimlerinin bakış açısı ile tasnif ve tahlile çalışılır. Tıp otoritelerine göre aşk "*melankoli benzeri*" bir "hastalık"tır. Bu hastalığa yakalanma sebebi bireyin ruhsal ve cinsel durumuyla ilgilidir. Bazı insanlar devamlı karşı cinsin yüz güzelliğini

---

<sup>55</sup> İbn-i Hazm, Güvercin Gerdanlığı; Sevgiye ve Sevenlere Dair, Çev.Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985, s.51.

<sup>56</sup> İbn-i Hazm, a.g.e., s.55.

<sup>57</sup> İbnü'l-Kayyim el-Cevziyye, Âşıklar Kitabı; Ravdatu'l-Muhibbin ve Nuzhetu'l-Muštakin, Şule Yayınları, İstanbul, 2004, s.8.

düşünürler. Bu durum onlara aşk hastalığını bulaştırır. Hastalık sebeplerinden biriye kişinin, fizyolojik ihtiyacıdır. Cinsel münasebet sonrasında bu hastalık yok olur.<sup>58</sup>

Aşkta akıl ve mantık yoktur ya da âşık aklını ve mantığını kullanamaz hâle gelmiştir. Delilik ile âşık olma hâli genellikle bir arada düşünülür. Deliren âşık tutkusunun ağırlığı altında ezilmiştir. Bu hâlden kurtulmanın tek yolu âşığın kendisini öldürmesi ya da kederden ölmesidir.<sup>59</sup> Kayyım, Platon'un aşkı boş bir kalbin hareketi olarak görmesine karşın Aristo'nun aşkı boş gezenin kalbinde peyda olan cahillik olarak tarif ettiğini söyler. Bazı filozoflar da aşkı “*batıla daha çok benzeyen bir hak, hakka da çok benzeyen bir batıl*” olarak görürler.<sup>60</sup> Aşk yaşanmaya başladıktan sonra âşığın iradesi dışında gelişir, ama âşık olmadan önce bu duygunun oluşabileceği şartları belirlemek kişinin elindedir. Kişi “aşk hastalığının” yaygın olarak bulunabileceği yerlere giderse bu hastalığa yakalanma riski artar.<sup>61</sup>

Klasik Türk edebiyatında da kullanılan hatta Tasavvuf edebiyatının da sembollerinden olan “şarap” ve “aşk” Doğunun aşk niteliklerini anlamamızda bize önemli ipuçları sağlar. Aşk delilik olduğu kadar sarhoşluktur da. Aşk çok kuvvetli bir şekilde kişinin iradesine hükmeder. Bazı aşklarda bu güçlü etki zamanla ortadan kalkabilir. Şarap iradeye bağlı olarak içilir ama sarhoşluk iradenin dışında ortaya çıkar. Kişi beğendiği bir kişinin bulunduğu ortama gider, ona bakar ve onu düşünmeye başlar, yani şarabı içmiştir; bundan sonra akıbetini kendisi de kestiremez.<sup>62</sup>

Aşk her insanda aynı biçimde görülmez. Farklı görünüşleriyle, yoğunluk dereceleriyle aşkın da kendine özgü isimleri vardır. Arapçada aşkı tanımlamak için birkaç kelimenin kullanıldığını görüyoruz. Aşk bu kelimelerin en çok kullanılanı ve anlamı en karmaşık olanıdır. Aşk kelimesi metinlerde açık olarak kullanılmaz, genellikle diğer kelimelerle “kinayeli” olarak kullanılır. Bu kelimenin yerine daha çok muhabbet kelimesi tercih edilir.<sup>63</sup>

Âşık “deli bir kalp”le devamlı sevdiğinin yanında olmak ister. Sevgilisini çevresindeki bütün dostlarına tercih eder. Sevgilisinden başka kimseyle bir arada olmak istemez. Âşık sevgilisinin yanında olduğu zaman ona devamlı hizmet etmek, onun emrinde olmak ister. Bütün hizmetlerine karşılık yaptıklarını yeterli görmez, devamlı

<sup>58</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.145.

<sup>59</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.146.

<sup>60</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.148.

<sup>61</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.156.

<sup>62</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.157.

<sup>63</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.24-26.

surette hizmetini artırmak ve sevgilisini hoşnut etmek düşüncesindedir. Buna rağmen sevgilisinin kendisine karşı en ufak meyli onun için büyük bir lütuftur. Âşık sevgilisinin dışındaki her şeyi kalbinden atmalıdır. Kendi hayatını, hatıralarını, her anını sevgilisinin hatıralarıyla değiştirmeli, kalbini tamamen sevdiği kişiye açmalıdır. Bu teslimiyeti gerçekleştirdikten sonra mutlu olabilir. Âşık aldığı her nefeste sevgilisini zikreder. Âşığın kalbi sevdiğinden başkasına körleşir, başkalarının kınamasına karşı sağır bir hâldedir. Aşk sevdiğini bütün sahip olduğu varlıklara tercih etmelidir. Bu tercihin içine sadece dostlar girmez, malını mülkünü aşkı için feda edebilmelidir. Âşık bütün yakınlaşmalarına rağmen sevdiğinin yanında kendisini eksik hisseder. Çünkü onun sevgilisine tam olarak ulaşması mümkün değildir. Âşık ile maşuk arasındaki ilişki bu yönüyle denk bir ilişki değildir. Âşık ise bu eşitsizliğin farkındadır. Âşığın kalbinin heyecanını, coşkusunu sadece sevgilisi dindirebilir. Gönlü daima sevgilisine doğru hareket hâlinindedir. Bu hareket, ancak sevgilisinin yanında sükuna ulaşır. Sevgilisinin mekânı kutsaldır, bu mekânın kendisine uzak olup olmaması hiç önemli değildir; çünkü aşta mesafeler önemsizleşir.<sup>64</sup>

Yukarıdaki aşk nitelemelerinden de anlaşılıyor ki aşk, belirtileri ile “tanımlanmaya” çalışılmıştır çoğunlukla. Ancak yapılan bu değerlendirmeler “aşkın anlatılması”ndan öteye geçememiştir. Aşkı anlatmaktan öteye geçmek de aşkın duyumsanan bir hâl olması nedeniyle mümkün görünmüyor.

Aşkın medeniyetler tarafından yorumlanması bu medeniyetlerin gerçeklik algısı ile de çok yakından ilgilidir. Gerçeklik algısı insanların kafalarındaki soruların cevaplanmasıyla değişebilir. Özellikle Rönesans’tan sonra Batının gerçeklik algılaması büyük bir değişime uğramıştır. Rönesans öncesi de dahil olmak üzere “*Batı sanatı ve Doğu sanatı*” arasında gerçeklik algılamalarının farklılığı nedeniyle önemli ayrılıklar vardır. Batılı sanatçılar daha çok, nesnelere gördüğü gibi yansıtmaya çalışırlar. Doğulu sanatçılar ise nesnelere biçimsel yanından çok onun sezgisel yanını yansıtmaya gayret ederler. Gerçeklik algısıyla ilgili bu iki farklı bakış, Doğu ve Batının aşka bakışında da kendisini gösterir. Batılı düşüncede aşkın az ya da çok cinsellikle birlikte ele alındığı ve değerlendirildiği görülmektedir. Ancak Doğuda cinselliğin aşkla birlikte kullanılmadığı görülür. Doğuda aşk beşerî olanda başlar, idealleştirilir ve kutsallaştırılır.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> İbnü'l-Kayyim el-Cevziyye, a.g.e., s.29-30.

<sup>65</sup> Beşir Ayvazoğlu, Aşk Estetiği; İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999, s.55.

İdealleştirilen ya da kutsallaştırılan aşk Doğuda Tasavvuf düşüncesinde en güzel örneklerini vermiştir. Dinî-Tasavvufi düşüncenin temelini aşk oluşturur. İnsanın aynaya bakıp kendisini görmesi gibi Tanrı, kendi güzelliğini, yarattığı en şerefli mahluka yani insana da tasdik ettirmek istemiş ve “tecelli” etmiştir. Tanrı “Aşk-ı zâti” sebebiyle kendisini görmek ister ve bu “*tekin*”e sebep olur.<sup>66</sup> Tasavvuf düşüncesinin temel hedefi sıradan insanı “*insan-ı kâmil*” hâline getirmek ve “*hüsn-i mutlak*”a vuslatını sağlamaktır.<sup>67</sup> İnsân-ı kâmil mertebesine ulaşmak isteyen kişinin, her an ulaşmak istediği hedefi düşünmesi, “*Hak’tan başka herşeyden yüz çevirmesi*”, yalnızca Tanrı’ya yönelmesi ve kendisini vuslata hazırlaması gerekir. Tasavvuf düşüncesinde insanın bireysel heveslerine galip gelebilmesi ve insân-ı kâmil olabilmesinin bir tek yolu vardır, o da “aşk yolu”dur. Tasavvuf düşüncesinde gerçek aşkın mahiyeti de bundan ibarettir.<sup>68</sup>

İran şairlerinin önde gelenlerinden olan Hâfız, ilk aşkın Tanrı aşkı olduğunu söyler. Âşığın sevdiğine olan ihtiyacı, sevilenin âşığın varlığına ihtiyaç duymasından kaynaklanır. Bu nedenle Tanrı’nın güzelliğinin aynası olan insan bütün kâinatın yaratılmasına da vesile olmuştur.<sup>69</sup> Âşık ve maşuk arasındaki tek engel kendini beğenmektir.<sup>70</sup> Benlik kaygısının olduğu yerde gerçek aşk ortaya çıkmaz. Aşkın devam etmesi ve gelişmesi âşık ile maşukun “uyuşmasına” bağlıdır. Tanrı’nın güzelliği en yüce güzelliştir. Bu nedenle en yüce güzelliğe ulaşmak da “kemâle” ulaşmış ruhlara mahsustur. İnsanın kemâle ulaşması, yaratılışından getirdiği kusurlar nedeniyle zordur. Kâinatta bütün varlıklar Tanrı aşkının birer “müşterisi”dirler.<sup>71</sup> Gerçek aşkı yaşayan âşığın kalbi sürekli hareket hâindedir. Aşk hareket hâlinde olduğu ve kalp de aşkın mekânı olduğu için, kalp çarptığı müddetçe aşk da sürer. Aşk için gerekli olan da bu harekettir; âşığa ister keder isterse heyecan versin.<sup>72</sup> Aşk dışarıdan bakınca çok kolay yaşanan, basit bir hâl gibi görünebilir. Oysa aşk tehlikeli bir durumdur; tehlikeli bir hâl olduğu için de âşığın çok dikkatli olması gerekmektedir. Aşk yoluna çıkan kişinin bu yüzden bir rehber alması lazımdır yanına.<sup>73</sup> Bütün tehlikelerine ve zorluklarına rağmen aşk akıldan üstündür.<sup>74</sup> Bu nedenle aşk, “*akıllı kişiye nasip olmaz.*”<sup>75</sup> Âşığın aklını

<sup>66</sup> Ağah Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı; Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s.15.

<sup>67</sup> Levend, a.g.e., s.22.

<sup>68</sup> Levend, a.g.e., s.24.

<sup>69</sup> Saadetin Kocatürk, *Hafız’a Göre Aşk*, Ankara Üniv. DTCF Doğu Dilleri, Ankara, 1981, s.115.

<sup>70</sup> Kocatürk, a.g.e., s.119.

<sup>71</sup> Kocatürk, a.g.e., s.121.

<sup>72</sup> Kocatürk, a.g.e., s.122.

<sup>73</sup> Kocatürk, a.g.e., s.124.

<sup>74</sup> Kocatürk, a.g.e., s.131.

başından alan, aşk değildir o hâlde. Aşk deliliğe yol açmaz, delilik aşkı getiren bir hâldir. Aşk sıradan halk için anlaşılabilir bir hâl değildir. Eğer bu kişilere aşk açıklanmaya çalışılırsa “afete” sebep olunabilir: *“Sevgilinin sırrının hiçbir kimseye açıklanmamasının gereğine değinen ve buna inanan Hafız’a göre sevgili gizli âşikâr her şeyi bilendir. Hatta sevgiliye aşktan söz etmek de büyük bir hatadır. Yine Hafız’a göre aşkın sırrı hissedilir, öğrenilmez. Bir kimsenin sırları öğrenme yeteneği varsa kendisi sırları öğrenecektir. Yeteneksiz kimselere sırları sözle ve dersle öğretmek ise olanaksızdır.”*<sup>76</sup>

Doğuda aşkı Batılı düşünürlerin bakış açılarıyla değerlendiren bazı araştırmacılara göre Tasavvufi aşk, Nietzsche’nin “Dionizik” durum olarak adlandırdığı alan içinde yer alır. Dionizik durum Tasavvuf düşüncesinde *“mest, sermest, serhoş”* gibi âşik hâllerini, yani coşkunluk hâllerini yansıtır. Tasavvuf edebiyatında da aşk daha çok bu yönüyle işlenmiştir. Dionizik hâli yaşayan insan için biçimler önemli değildir. Önemli olan o insan için görünen biçimlerin arkasındaki özür. Öz ile ilgilenen kişi maddi dünyada devamlı, “cisimli olan” ile çatışma hâlidir.<sup>77</sup> İslamın farklı yorumu sonucu ortaya çıkan Tasavvuf düşüncesi ve bu düşüncenin ürünü olan Tasavvuf edebiyatı içinde bu çatışma hâli yoktur. Çünkü Tasavvuf edebiyatı, Aristo’nun “mimesis” olarak kavramlaştırdığı, sanatın gerçekliği taklit ettiği düşüncesini değil, Platon’un aşkın olan (transcendant) bir güzellik idesini daha yakın bulmuş ve işlemiştir. Platon’un kâinata gördüğümüz her şeyin idealar âleminde var olduğu, mükemmel olanın gördüklerimiz değil, gördüklerimizin özlerini yansıtan idealar olduğu düşüncesi Tasavvuftaki, mükemmellik ve mutlak güzellik tanımlamalarına daha yakındır. Kâinattaki varlıklar ile varoluş açısından problemi olmayan mutasavvıfın zihinsel ya da duygusal bir çatışma yaşamaması düşünülemez. Tasavvufta çatışmadan çok bütünleşme, birleşme arzusu vardır. İşte bütün bu özellikleri dolayısıyla Tasavvuf düşüncesinde aşk tamamıyla mükemmeliyetçidir. Tasavvuf edebiyatındaki aşkın dünyevi olandan uzaklaşıp, mistik ve sembolik bir hâl almasının sebeplerinden biri de kanımızca bu yaklaşımdır.

Temelinde aşk olduğu için ulvi ve süfli âlemlerin tüm hareketi, irade ve sevgiye tabidir. Aşkla ve aşk için âlemler hareket eder. Aşk, asıl sebep ve asıl amaçtır. Âlemler

---

<sup>75</sup> Kocatürk, a.g.e., s.132.

<sup>76</sup> Kocatürk, a.g.e., s.134.

<sup>77</sup> Ayvazoğlu, a.g.e., s.25.



aşk ile ve aşk için var olmuştur.<sup>78</sup> Tasavvuf yoluna giren kişi âşıktır, âşık olduğu şey somut güzelden çok güzellik olgusudur. Tasavvuf erbabının meyli aslında aşk hâlini yaşamayadır. Mutasavvıf bu yaşantıyı oluşturmak için maşukunu kullanır. Sevgili güzelliğe ulaşmasının, aşk hâlini yaşamasının ve mutlak olana ulaşmasının en önemli unsurudur. Tasavvuf ve Klasik Türk edebiyatında somut, canlı kanlı, görünen bir sevgili tipinin ortaya çıkmamasının sebeplerinden birisi de aslında sevgilinin ilahî sıfatından ileri gelir. Sevgilinin resmini çizmek, görüneni taklid etmektir. Görüneni taklid etmekse asıl olanın değerini düşürür. İdealize edilen aşk aslında ruhsal bir hâl olduğu için taklid edilmesi mümkün değildir. Bu nedenle “soyutlama” Tasavvufi edebiyatta sanatkâra çok büyük özgürlükler verir.

Tasavvufi düşüncede ve Klasik şiirde sevgilinin, “*ilahî boyutunu kaybetmemesi için cinsiyetinin kadın olmamasına dikkatle özen*” gösterilir. Klasik Türk şiirinde çok önemli bir yeri olan mesnevilerde anlatılan hikâyelerde her ne kadar aşk “ilahî” boyutta işlenmiş de olsa, aşk ilişkisinin “erkek ve kadın arasında” olan bir ilişki olduğu görülmektedir. Beşerî düzeyde yaşanan aşk, karşı cinsler arasında başlar ve ilahî bir nitelik kazanır. Leylâ ve Mecnûn aşkı bunun en güzel örneğidir. Mecnûn Leylâ’nın somut güzelliğine âşık olmuştur. Mecnûn’un ilahî aşka ulaşmasında beşerî aşk bir adımdır. Beşerî aşkta da âşık için karşı cins olan kadın önemli bir unsurdur; ancak kadının cinselliği, “kadınsılığı” üzerinde durulmaz. Kadın güzelliği daha çok mazmunlarla ifade edilmeye çalışılır. Mazmunlar bu yönleriyle Divan şairlerinin aşkı derinliğine anlatabilmelerini, aşkı soyutlamalarını ve aşkı beşerî olandan uzaklaştırarak ideal olana yaklaştırmalarını kolaylaştırır.

Tasavvuf edebiyatında tamamıyla ilahî boyutta ele alınan aşk, Klasik Türk edebiyatında hem ilahî hem de beşerî yönüyle işlenmiştir. Âgâh Sırrı Levend, Klasik Türk edebiyatının kaynaklarını Tasavvuf, Din ve Felsefe; İman ve İtikat; Tarih ve Esatir; Batıl ve Hakiki bilgiler, Hayat, Adet ve Ahlak gibi sahaların oluşturduğunu belirtir. Kaynakların ilki ve en önemlisi Tasavvuftur.<sup>79</sup> Tasavvufi edebiyatın olduğu kadar Klasik Türk edebiyatının da özünde aşk vardır. Aşk ve güzellik gibi olguların yeri ise insan kalbidir. İnsanın kalbi, onun yaşaması için gerekli en önemli uzuvdur. Aşk bireyselden toplumsala doğru devamlı surette hareket hâlinindedir. Hem bireyin günlük hayatını hem de toplumsal ilişkilerini düzenler. Bir yandan da aşk, Klasik edebiyatın

<sup>78</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.65.

<sup>79</sup> Levend, a.g.e., s.9.

kaynaklarından olan din ve felsefeyi ilgilendirir. Klasik Türk edebiyatında aşk, mecazilik ve hakikilik ekseninde anlaşılır ve anlatılır.

Klasik şiirde “*mecaz yahut istiare yoluyla sevgili kelimesini karşılayan yüzden fazla kelime ifade ve terkiib*” vardır. Bu kelime ve terkiplere “âşık ve ağyâr” la ilgili olanları da ekleyince önemli bir sayıyla karşılaşırız. Bu durum: “*eskilerin yalnızca aşkla ilgilendiklerini değil, klasik edebiyatımızın aşka verdiği değeri gösterir. Aşk kelimesinin gerek ahenk ve mûsikî; gerekse mânâ ve ifade yönünden zengin ilhamlara ulaşarak her gönülde bir başka ışıkla parlaması ve kendisine daima müşteri bulması, Divan şairlerinin de onu baş tacı edinmelerine yol açmıştır.*”<sup>80</sup>

Klasik Türk edebiyatında aşk genellikle sembollerle anlatılır. Walter G. Andrews Osmanlı otoriter devlet yapısının divan şiirinde, özellikle aşk hikâyelerinin anlatıldığı mesnevilerde bir “psikolojik gerçeklik” olarak kendisini gösterdiğini ifade eder. Bunu tespit edebilmek “şiirsel bakış” ile mümkün olacaktır.<sup>81</sup> Mesnevilerde işlenen konuların en başında aşk gelir. Sevgili padişah olarak sembolize edilir. Bu padişahın hüküm sürdüğü yer ise sevenin kalbidir. Padişahın âşığın gönlüne girdiği an, yani hüküm sürdüğü mekâna, tahtına oturduğu zaman âşık olunan andır. Padişah ile birlikte olduğunda kalp müşkül durumlara düşer. Ancak bu durumundan âşık hiçbir zaman şikâyet etmez. Çünkü istediği olmuştur, aşkın padişahı tahtına oturmuştur. Artık sevenin kalbini idare etmek padişahın işidir. Padişah dilediği gibi hükmünü icra eder.<sup>82</sup> Divan şiirinde sevgilinin padişaha benzetilmesinin psikolojik nedenleri üzerinde durmak gerekir. Bu nedenle hem Osmanlı iktidar yapısının hem de divan şiirinin farklı bakış açılarıyla yorumlanması şarttır. Osmanlı devletinde padişah iktidarın tek hâkimidir. İktidar sahibi olan hükmeder. Padişaha itaatle tabi olmak halkın görevidir. Güçlü olan karşısında güçsüz olanın sadece itaat etmesi gerekir. Tabi olunan ile tabi olan arasında güce bağlı bir ilişki vardır. Bu ilişki gerçek hayatta zora dayalı bir ilişki olsa da özünde, olması gereken hâliyle, sevgiye dayalı bir ilişkidir. Padişaha tabi olan kişi bu gücün var olmasını ve kendisini devamlı surette idare etmesini talep eder. Padişah gücünü Tanrı’dan alır. Tanrı’nın dünyadaki halifesi olan padişah bu nedenle kutsallığa bürünür. Padişah dünyanın “*gerçek saraylarında*” iktidarını sürdürürken

<sup>80</sup> İskender Pala, Âh Mine’l-Aşk, Cogito Aşk Özel Sayısı, YKY, S.4, 1995, s.84.

<sup>81</sup> Walter G. Andrews, Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.116.

<sup>82</sup> Andrews, a.g.e., s.33.

“gönül tahtının” padişahı ise sevenin gönlündedir. Sevilenin gücü mutlak güç olan devletin idarecisi padişahın gücüne teşbih edilir. Bütün bu kutsallığın insana verdiği dinsel güven, tabi olma yoluyla nefsi yola getirme, kendi benliğinden uzaklaşıp başkasının benliğinde kendisini kaybetme gibi hâller seven kişinin âşık olmasının sebeplerindedir. Âşığın sevdiğine doğru önlenemez meyline karşılık meyledilen, doğası gereği, aşk ilişkisinde “duygusal duruma” katılamaz.<sup>83</sup>

Aşk, birdenbire ortaya çıkar. Âşık olmaktan sakınmaya çalışmak faydasızdır. Bir anda gelir ve seven kişinin kalbine girer. Kalbe girdikten sonra da çekilip atılması, yok edilmesi zordur. Karşı gelmektense onu kabullenmek ve ona razı olmak gerekir.<sup>84</sup> Stendhal’ın “kristalleştirme” örneğinde olduğu gibi, âşığın, sevgilisindeki her hâli farklı görmesi, çirkinini güzel, kötüyü iyi görmesi gerekir. Eğer gerçek aşk başladıysa âşığın gözü zaten böyle görecektir. Âşığın durumunu aşk hâlini yaşamayan birisinin anlaması zordur. Dışarıdan bakıldığında âşığın hâlleri insanlara çok garip ve şaşırtıcı gelir. Çoğu zaman âşığın durumu gereksiz yapılan abartılar olarak değerlendirilir. Ama aşk hâlini yaşamış bir kişi tarafından âşığın bu durumu rahatlıkla anlaşılır.<sup>85</sup>

Aşk, Klasik Türk edebiyatında genellikle ateşe teşbih edilir. Şeyh Galib’in divanında en çok kullanılan kelimeler “aşk ile ateş” tir.<sup>86</sup> Genellikle aşk derdi yakıp kavurucu bir ateştir: “*Aşk mefhumu ile ateş, güneş, ay, mum, fanus, kandil gibi hararetili ve ışıklı şeyler arasında tabii bir ilişki vardır. Çünkü insanın gönlünde yer alan aşk bütünü bedeni ve ruhu yakan bir ateş ve varlığın yokluğun, hayatın memnatın zamanın, mekânın ruhun ve maddenin hakikatini aydınlatan ezeli ve ebedî bir ışıktır*”<sup>87</sup>

Dikkat edilirse sevilene atfedilen bu özelliklerin ortak yönünün güç ve kudret olduğu görülecektir. Güç, yeri geldiğinde ışığın aydınlatıcılığından, ateşin yakıcılığından, padişahın iktidarından ve sevgilinin güzelliğinden alınabilir. Güç ve kudret karşısında iradesini kaybeden âşık bu güç ve kudret kendi idaresinde olduğu için bir yönden de mutlu ve cesaretli hisseder. Âşık, aşk için dünyanın her türlü meşakkatine razı olabilir.

Aşkın niteliğiyle ilgili yapılan teşbihlere baktığımızda, bunların sanatsal süreçlerle benzerlik gösterdiğini görürüz. Sanatın öğretilmesi bir usta vasıtasıyla olur. Aşkın da ustası, öğreticisi; âşığın ruhunu terbiye eden, “aşk olgusu”dur. Aşk ateştir,

<sup>83</sup> Andrews, a.g.e., s.117.

<sup>84</sup> Doğan, a.g.e., s. 35.

<sup>85</sup> Doğan, a.g.e., s.36.

<sup>86</sup> İskender Pala, Aşk ve Doğu, Doğu-Batı Düşünce Dergisi, yıl.7, S.26, 2004, s.100.

<sup>87</sup> Doğan, a.g.e., s.42.

gölşendir, derttir. Aşk şaraba benzetilir, savaşa, kâinata, yola, güneşe benzetilir. Bu benzetmelerin herbiri aşk duygusunun Klasik Türk edebiyatında işlenmiş ve mazmunlaşmış hâlleridir.

Klasik Türk şiirinde âşıkın sıfatlarından biri şeydadır. Şeyda kelimesi edebî eserlerde âşık kelimesinin yerine kullanılmıştır. Bu anlamıyla aşk olumsuz bir durumu çağrıştırır. Aşk hâlinin yaşandığı kutsi mekân “aşk küre”dir. Buraya giriş ancak “şeydalıkla” gerçekleşebilir. Şeydalık, “âlem-i aşkın” birey tarafından farkında olma hâlidir. Gam, dert bu âleme varılamayacağının bulanık bilincindedir. Sevgililer muhabbet hâlini “halvet”i yaşayabilirler, bu onlara neşe, sürur verebilir; ama bu muhabbet onları yeniden şeyda eder. Şeydalık onları yeniden aşk küreye, aşk kürenin daha derin katmanlarına sokar. Âlem-i aşka varabilme, onu nuruyla doya doya seyretme olanakları elden gider.<sup>88</sup> Âşık âlem-i aşka ulaşmak için sevgiliye muhtaçtır, sevgilisine baktığında aşk âlemini görür. Vuslat “âlem-i aşka” değil “aşk kürede” yaşanır. Benliğini kaybetmeyen âşık vuslata erişemez. Klasik Türk edebiyatında aşk tek taraflıdır. Mecnûn’un aşk hâli yoğunlukla tasvir edilirken Leylâ’nın aşka sadece bir nesne olduğu görülür. Mecnûn hem aşk hâlini yaşayan, hem de bu aşkın öznesi olan kişidir. Özne olma hâli paradoksal olarak âşık oldukça kaybolur. Aşk özneyi nesneleştirir, edilgen bir hâle sokar. Bu durum Tasavvuf düşüncesindeki vuslatın bir görünümüdür.

## **B. Batıda Aşk**

Toplum muhayyilesi açıklayamadığı hadiselerle sanat ve edebiyat yoluyla değişik anlamlar verir. Toplumu etkileyen hadiseler toplumun duygusunu en iyi hisseden ve yansıtan sanatçılar tarafından kurgusallaştırılır ve yeniden yaratılır. Yaratıcı, varoluş, ölüm ve aşk gibi insanları ilgilendiren, onların duygu ve inanç dünyalarını yansıtan kavramlar, insanoğlunun bugüne kadar üzerinde düşündüğü temel olgulardır. Mitolojik hikâyelerden masallara, destanlardan halk hikâyelerine kadar bu olgular, birçok farklı yolla yorumlanmaya çalışılmıştır. Aşk kimi zaman yaşam içgüdüleri olarak değerlendirilmiş, kimi zamansa insanlara yaratılış öncesi verilen ilahî bir armağan olarak görülmüştür. İster yaşam içgüdüleri densin isterse yaratılış armağanı olsun; aşk, diğer bütün duygular, gerçek dünyaya ait kavramlarla tanımlanamayan bütün

---

<sup>88</sup> İnam, a.g.e., s.100.

hâller gibi müphemdir. Bu müphemliği dolayısıyla “ölüm” olgusu gibi “aşk” üzerine de Doğuda ve Batıda farklı yorumlar ortaya konulmuştur. Toplumların aşk algılaması üzerine söylenen şeyler o toplumun medeniyet seviyesini ve zihniyetini de yansıtır. Sanatın yüzyıllar boyunca devamlı yeni oluşumlar içinde süregelen, insanoğlunun estetik yaratış biçimi olması gibi aşk da insanoğlunun yüzyılların içinden süzüp bugüne getirdiği estetik duygu birikimidir.

Batıda aşkın tarihi çok boyutlu bir özellik arz eder. Aşkın evliliğin temel unsuru olması gerektiği düşüncesi Batıda 20. yüzyıla birlikte ortaya çıkmıştır. Antik Çağdan 13. yüzyıla gelene kadar aşk iki kişi arasındaki sempati biçimi olarak algılanmıştır. Bu aşk anlayışı genel olarak hemcinsler arasındaki birlikteliği sembolize eder. 13. yüzyıldan sonra Batı, cinsler arası aşkı keşfetmiştir.<sup>89</sup> Batı mitolojisi, felsefi eserler ve yakın dönem edebî eserler aşkın Batıdaki kaynaklarıdır ve bunlar bizim için önemli bilgiler ihtiva eder. Başta mitoloji olmak üzere diğer kaynaklardan alacağımız bilgiler, destan dönemi yaşayış şekillerine ait anlatılar, bugünün toplumunun duygu dünyasını anlamamızda bize büyük faydalar sağlayacaktır.

Batının aşka bakışını kavramak için öncelikle Yunan mitolojisinin irdelenmesi gereklidir. Yunan mitolojisi, dünyanın varoluşuyla beraber tanrılar ve tanrıçaların birbirleriyle ve insanlarla olan ilişkilerini anlatır. Bu tanrısal varlıklar *“ince bir iş bölümüne göre hareket etmişler; dünya ve ahiret işlerini, her seferinde, en sorumlusu Zeus olmak üzere, bir baş tanrının idaresi altında yürütmeye çalışmışlardır.”*<sup>90</sup>

İnsan niteliklerinin her birinin farklı bir tanrı ile sembolize edildiği mitolojik öykülerde, aşkın da bir tanrısının olmaması düşünülemez. Yunan mitolojisinde aşk tanrısı olarak bilinen varlık Aphrodite ve onun çocuğu Eros’tur. Aphrodite tanrı Zeus’un kızı, “işçi tanrı” Hephaistos’un karısı ve savaş tanrısı Ares’in sevgilisidir. Homeros destanlarında Aphrodite’den başka bir aşk tanrısına yer verilmemiştir. Aşk, bu destanlarda Aphrodite’nin bir sıfatıdır sadece. Onun gerçekleştirdiği en önemli iş, aşkı ortaya çıkarmaktır. Eros’a bu destanlarda rastlanmaz.<sup>91</sup> Homeros’tan yüz yıl sonra yaşayan Hesiodos’un eserinde, aşk tanrısı Aphrodite’in daha farklı anlatıldığı görülmektedir. Hesiodos’a göre kâinat yaratılmadan önce Khaos vardır. Khaos’tan sonra Gaia (toprak) yaratılmıştır. Gaia göklerde yaşayanlar ile yerin altında yaşayanlar

<sup>89</sup> Onur, a.g.e., s.76.

<sup>90</sup> Turhan Yörükhân, Yunan Mitolojisinde Aşk; Ünlü Kahramanların Aşk Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Ebabel Yayınları, Ankara, 2005, s.17.

<sup>91</sup> Yörükhân, a.g.e., s.13.

arasında bir zemin olmuştur. Aşk bu iki varlıktan sonra yaratılır. Aşk, toprağa etkisiyle “birleştirici, üretici güç” olarak yeni varlıkların yaratılmasına neden olmuştur. Bazı araştırmacılar diğer efsanelerden de yararlanarak yaptıkları tespitlerde Eros’un Aphrodite ile Hermes’in oğlu, ya da Aileithya veya İris’in çocuğu olduğuna inanıldığını belirtirler.<sup>92</sup> Elinde oku, insanlarla alay ederek onları yaralayan yaramaz bir çocuk olarak tasvir edilir Eros. Aşk ve güzellik tanrıçasının doğuşunu anlatan iki kaynak vardır. Bunlardan birisi Hesiodos’un diğeri de Homeros’un eseridir: Hesiodos, Aphrodite’in denizin köpüklü dalgalarından doğduğunu söyler. Homeros’un anlatımında ise Aphrodite, Zeus ile Okeanos’un kızı Dione’den doğar.<sup>93</sup> Aphrodite hep “gülümser, işveli, cilveli, ve gönül alıcıdır. Savaş tanrısı Ares’le birleşmesinden Phobos (Bozgun) ve Deimos (Korku) bir de Harmonia doğar.”<sup>94</sup>

Aphrodite, Hesiodos’un Theogonia adlı eserinde gök tanrısı Ouranos’un kızıdır. Aphrodite Ourania (Göksel veya semavi Aphrodite), saf ideal veya ilahî aşkı simgeleyen bir tanrıçadır.<sup>95</sup> Mitolojik hikâyelerdeki aşkı beşerî aşk ve ilahî aşk olmak üzere ikiye ayıran görüş, eski Yunan filozoflarınca ve Tasavvuf düşünürlerince de kabul edilmiştir. Bu tasnife göre Aphrodite Ourania ilahî aşkı, Aphrodite Pandemos ise beşerî aşkın da daha aşağısında olan cinsel olanı, sıradan aşkı sembolize eder.<sup>96</sup> Bu farklılık eski Yunan sanatında da kendisini gösterir. Giyinmiş ve daha mazbut görünen Aphrodite heykelleri, semavi, ilahî ve yüceltilmiş olan aşkın tanrıçası Aphrodite Ourania’yı; çıplak ya da sadece belden aşağısı örtülü olan Aphrodite heykelleri ise, sıradan olan aşkın tanrıçası Aphrodite Pandemos’u temsil ederler. Aphrodite Pandemos’a model olarak dönemin fahişeleri seçilmiştir. Aşkın mitolojik kaynaklardaki bu tasnifi, daha sonra yazılan eserlerde de kullanılmıştır. Ourania ile Pandemos’un temsil ettiği aşk anlayışları ve özellikle Ourania’da yoğunlaşan idealize aşk, bazı yorumlara göre; aşkın, yöneldiği nesnenin cinsel farklılığının önemli olmadığı yaklaşımını ortaya çıkarmıştır. Bu anlayış böylece, aynı cinsel tür içinde yer alan insanların birbirine âşık olmasını meşru hâle getirmiştir. Platonik aşk olarak değerlendirilen, aşkın idealize edildiği anlayışın içerisinde bu yorumlar da bulunmaktadır. Klasik Türk edebiyatının soyut aşka yönelmesi ve aşkı “ideal olan” a yönelen bir duygu hâli olarak telakki etmesi, bizde de bu edebiyatın “eşcinsellik”

<sup>92</sup> Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, Yedinci Basım, İstanbul, 1997, s.107.

<sup>93</sup> Yörükhan, a.g.e., s.42.

<sup>94</sup> Yörükhan, a.g.e., s.43.

<sup>95</sup> Yörükhan, a.g.e., s.27.

<sup>96</sup> Yörükhan, a.g.e., s.28.

ekseninde oluşmuş bir edebiyat olduğunu savunanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yaklaşım “homoseksüelliğin aklileştirilmesi” ve bir bakıma yanlışın meşrulaştırılması çabası olarak değerlendirilmelidir.<sup>97</sup>

Aşkın oluşturucusu, bazı eserlerde Ares’ten doğan Eros, bazen de Hermes’in Ourania ve Pandemos’la birlikteliğinden olan Eros olarak görülür ve anlatılır. Ourania’dan doğan Eros idealize edilmiş, yüceltilmiş aşkın ortaya çıkarıcısıdır. Batı Romantizminin doğuşunda idealize edilmiş aşkın tesirleri fazlasıyla görülür. Ourania’nın temsil ettiği eşcinsel ilişkileri de kapsayan aşk, eski Yunan edebî eserlerinde ve Eros heykellerinde sık sık ifade edilmiştir.<sup>98</sup>

Yunan mitolojisinde aşkın oluşturucusu olduğu kabul edilen Eros, farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Genellikle bir çocuk şeklinde tasvir edilir. Elinde yay ve ok ile bir arada bulunan insanların arasına dalar ve aralarında ufacık bir bağ gördüğü insanlara okunu çevirir. Hedef aldığı insanlara okunu fırlatır ve vurduğu kişi âşık olur. Eros bazen annesi Aphrodite’in isteği ile bunu yapar bazen de kendisi bağımsız hareket eder. Bu durum, aşkın irade dışı ve ansızın ortaya çıkabilecek bir duygu hâli olduğunu gösterir. Gerçekte atılacak ok saplandığı kişiyi öldürür, ama Eros’un attığı ok kişiyi bir hâlden başka bir hâle geçirir. Beden olarak öldürmez, ancak ruh olarak ölümlü eşdeğer olabilecek, kalbî esarete yol açar. Eros esas olarak annesi Aphrodite’in verdiği emirlere göre davranır.<sup>99</sup> Platon “Şölen”de ilahî ve sıradan olmak üzere iki Aphrodite’in olduğu gibi Eros’un da aslında iki tanrı olduğunu ileri sürer.<sup>100</sup>

Empedokles, kâinatta var olan dört unsurun birleştirici gücü olarak görür aşkı. Aşk bu unsurların bir araya getirilmesiyle yeni biçimler alır. Bunu sağlayanlar ise Aphrodite ve Eros’tur. İki tanrı devamlı bir arada düşünülür.<sup>101</sup> Bu birleştirici gücün içinde sadece cinsel bir çekim yoktur, bu nedenle genel anlamda sevginin karşılığı olabilir bu birleştiricilik. Birleştirici güç olan sevginin ya da bir adım sonrası aşkın tam karşısında nefret vardır. Nefret aşkın tersine ayırıcı, yıkıcı bir güçtür. Bu durumda aşk birleştireceği ve bütünleştireceği birbirinden ayrı nesnelere yani başkasına ihtiyaç duyar. Aşk başka bir objeye yönelir ve onu bir başkasıyla birleştirmeye çalışır. Ayrı olanın

---

<sup>97</sup> Yörükhan, a.g.e., s.29.

<sup>98</sup> Yörükhan, a.g.e., s.36.

<sup>99</sup> Yörükhan, a.g.e., s.38.

<sup>100</sup> Platon, Şölen, Çev.Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat, İstanbul, 2005, s.62.

<sup>101</sup> Yörükhan, a.g.e., s.41.

birleştirilmesiyle yeni olan doğar. Böylece yeni olan da aşk yoluyla kendisini çoğaltabilir. Kısacası aşkın oluşumu için “öteki” nin olması şarttır.<sup>102</sup>

Aphrodite Pandemus’a yönelen kişiler cinselliğin peşinde olan kişilerdir. Sevdikleri kişilerin bedenlerini arzu ederler, ruhları onlar için önemli değildir. Cinsel ihtiyaçlarını giderdikleri an başka kişiler ararlar. Bu nedenle Pausanias bu kişilerin aşkın geçici bir heves olduğunu söyler. Bu tür geçici hevesler peşinde koşanlar, Batıda “Don Juan” karakterinin temsil ettiği bir yaşam tarzını benimserler. Don Juan tarzı aşk tamamen cinselliğe dayalı, bedeni arzuların tatminine yönelik bir aşk türüdür. 19. yüzyıl Batı edebiyatında romantik karakterin yanı sıra “Don Juan” karakterlerin sergüzeşleri de işlenmiştir.<sup>103</sup>

Yunan mitolojisinde aşkın ortaya çıkmasıyla ilgili diğer bir inanç, insanın tanrılarla mücadelesi sonucunda, varoluşunda sahip olduğu bütünlüğü kaybetmesi ve dünyada tekrar bu bütünlüğe kavuşmak için çabalamasıdır. Bu inanca göre aşk, insanoğlunun özlenen bütünlüğe kavuşması için gerekli bir duygudur ve bununla birlikte, insanoğlunun yaradılışında var olan bütünlüğü arzulamak, aramak demektir. Bu nedenle insanın aslına dönmesi için ona en büyük yardımcı olacak olan tanrı, Eros’tur.

Mitolojik aşk anlatımlarında da görüldüğü üzere, aşk olgusu, Batıda da ideal aşk ile beşerî aşk olmak üzere iki ana başlık altında incelenebilir. Batıda idealize edilen aşka ve sıradan aşka örnek birçok hikâyeye vardır. Gerek bu hikâyelerden yola çıkarak aşkı yorumlayan ve gerekse yeni bakış açıları geliştiren filozofların aşkı nasıl algıladıkları ve ifade ettikleri bu bağlamda önemlidir.

Aşkı tarif etmeye çalışan Batılı filozofların önde gelenlerinden birisi Platon’dur. Onun düşüncesinde mitolojik anlatılarda da işlendiği gibi aşk kaybolmuş bir bütünlüğün yeniden oluşturulmaya çalışılmasıdır. Ruhsal bütünlüğün “yeniden” gerçekleşmesidir. Kişinin yaratılış anında ayrıldığı parçası ile bütünlüşme isteğidir. Kişi, “sembolünü” aramaktadır. Kendi yarısı olan sembolünü bulduğu an eski bütünlüğüne geri dönecektir. İnsanlık bölünmeden önce, erkekliği ve dişiliği de bünyesinde bir arada bulduran bir üçüncü türe daha sahiptir. Erkekler güneşten, dişiler ise yeryüzünden gelerek birleşmişler ve üçüncü tür olan insanları yaratmışlardı. Bu yeni tür devamlı surette tanrılarla mücadele hâlindeydi. Tanrısal otoriteye baş kaldırdıkları için de tanrıların cezasını hak etmişlerdi. Tanrılar insan türünü yok etmenin kendi menfaatlerine aykırı

---

<sup>102</sup> Yörükhan, a.g.e., s.42.

<sup>103</sup> Yörükhan, a.g.e., s.84.



olduğunu düşünmüş ve onların hayatta kalmasını gerekli görmüş; ancak insanların eskisi kadar güçlü olmamaları gerektiğine karar vermişlerdir. Bu hüküm neticesinde insan türü ikiye bölünmüştür. İkiye bölünen varlıklar olarak insanlar, kaybettikleri diğer yarılarına her zaman bir özlem duyarlar. İnsandaki özlem duygusu ve ayrıldığı yarisına kavuşma ve onunla birleşme arzusu aşkı oluşturur. Kişi karşısındakinden bir çekim duyar ve ona ulaşmaya çalışır. Bu birleşme insanın mutluluğu için de gereklidir. Bizi bu “bir oluş hâli”ne götürmeye yardım edecek tanrı ise Eros’tur.<sup>104</sup>

Platon, Eros’un yoksulluk ile bolluğun birleşmesi neticesinde doğduğunu anlatır Şölen’de. Yoksulluk ve Bolluk, Aphrodite dünyaya geldiği zaman tanrıların düzenlediği bir şölende bir araya geldikleri ve bu birleşmeden Eros doğduğu için hep bir arada anılırlar. Eros, Aphrodite’e bu nedenle tabidir. Eros’un güzelliği de yine Aphrodite’e yakınlığından ileri gelir. Eros’un talihi anne ve babasının talihine benzer. Eros’un bir yanı yoksuldur, kaba ve pistir; bir yanı ise zenginlikten gelen zarıflığı, güzelliği ve hoşluğu yaşatır.

En geniş anlamıyla sevgi iyi olanı ve bizi mutlu edeni aramaktır. Bu arayış herkeste farklı şekillerde tezahür edebilir. Kimisi alışveriş yapmayı, kimisi yardım etmeyi, kimisi de başka şeyleri sever.<sup>105</sup> Platon’un aşk ile ilgili fikirleri “Müslüman filozofları” ve “Sûfileri” etkilemiştir. Platon’un ve Aristo’nun aşkı aşırı sevgi hâli olarak nitelendirmeleri Müslüman filozofların aşka olumsuz bakmalarına da yol açmıştır.<sup>106</sup>

Aşkın kavramlarla, tanımlamalarla sınırlanabilecek bir yapısı yoktur. Felsefenin aşk üzerine kavramsallaştırma yapması da beyhudedir. Asıl aşk, felsefeyi kapsar ve felsefeyi yönlendirir.<sup>107</sup> Batıda birçok düşünür aşkı cinsellikle birlikte ele almıştır. Schopenhauer bu düşünürlerin en önemlilerindedir.<sup>108</sup> Aşkın temelinde “cinsel dürtüler” vardır. Aşk cinsel dürtülerden kaynaklanan bir duygusal hâldir. Cinsel aşk ise insanda doğuştan var olan yaşama içgüdüğü ile bağlantılıdır. Aşk, sadece romanlarda anlatılan bir duygu olmaktan uzaktır. Gerçek hayatta insanların her gün yaşadıkları, özellikle gençlerin zihinlerini devamlı meşgul eden, bütün itici güçlerin en önemlisidir: *“her aşk, daha belirlenmiş, daha özelleştirilmiş ve en dar anlamıyla daha*

---

<sup>104</sup> Platon, a.g.e.,s.80.

<sup>105</sup> Platon, a.g.e.,s.54.

<sup>106</sup> Ayvazoğlu, a.g.e.,s.61.

<sup>107</sup> Eric Blondel, Aşk, Çev. Esra Özdoğan, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 2004,s.8.

<sup>108</sup> Arthur Schopenhauer, Aşkın Metafiziği, Çev.Selahattin Hilâv, Süreç Yayınları, İstanbul, 1976, s.10.

*bireyselleştirilmiş bir cinsel içtepidir ancak. Bu düşünceyi kabul eden bir kimse, cinsel içtepinin piyeslerde ve romanlarda değil de günlük hayatta bütün çeşitlilikleri ve farkları ile oynadığı rolü göz önünde tutarsa; hayata bağlılığın yanı sıra, en güçlü ve etkili bir eğilimi dile getirdiğini görürse; insanlığın gençlerden kurulu kalabalığının bütün düşünce ve güçlerinin en az yarısına sözünü geçirdiğini fark ederse; hemen hemen bütün insani çabaların biricik amacı olduğunu anlarsa; en önemli olaylar üzerinde ters bir etki yaptığını, en ciddi işleri bozduğunu, belli bir süre için en yüce zihinleri karıştırdığını, devlet adamlarının çalışmalarına ve bilim adamlarının incelemelerine burnunu soktuğunu, bakanların cüzdanlarına ve filozofların müsveddelerine güzel kadınların saçlarından kesilmiş lüleleri ve aşk mektuplarını yerleştirmeyi becerdiğini; her gün en feci ve karmaşık durumları yarattığını, en değerli bağlılıkları yıktığını, en sağlam yakınlıkları hiçe indirdiğini, kimi zaman sağlığın da hayatın da zenginliğin de, edinilmiş mevkiin de, mutluluğun da kurban edilmesini istediğini; hatta, vefalıları birer kalleş haline getirdiğini, tepeden tırnağa namuslu kimseleri birer vicdansız durumuna düşürdüğünü, kısacası, yaniltıcı, bozucu, karıştırıcı ve yıkıcı bir şeytan gibi ortaya çıktığını fark ederse; bunca gürültü niçin diye haykırmaz mı? Bütün bu çaba, bu çırpınış bu endişe ve bu zavallılık niçin? Bir erkeğin bir dişi bulmasından başka nedir bu?”<sup>109</sup>*

Schopenhauer’in düşüncesinde yaşama iradesi olarak beliren aşk dürtüsü, cinsel dürtü olarak ortaya çıkmakta ve asıl hedefi de hayatı devam ettirmek olmaktadır. Yaşamın sürdürülmesi için iradenin bir adım atması gerekir. Bu adımlardan biri de cinselliktir. Bu süreç içinde insan bilinci, yöneldiği nesneyi olduğu gibi değil de görmek istediği gibi görür, yani bir yanılsama içerisine girer. Aşk insan bilincinin karşısındakine hayranlık duymasıyla başlar. Bu hayranlığın temel amacı ise türlerinin devamını sağlayabilmektir. Dünyaya bir çocuk getirmek bütün aşk hikâyelerinin gerçek amacı ve hedefidir.<sup>110</sup> Aşk ilişkisi sonucu dünyaya gelecek çocuğun içgüdüsel yaşama isteği insanların birbirlerine karşı duygularını da güçlendirir. İki bireyin birbirini aşkla sevmesi, onların dünyaya gelecek ve kendi türlerinin devamını sağlayacak olan çocuklarını yaşatma içgüdülerine bağlıdır. Çocuklarını yetiştirmek üzere bir arada olmak isterler ve birlikte yaşarlar. Yani aşk duygusunun güçlenmesini ve artmasını sağlayan ana unsur dünyaya gelecek, hayata tutunacak çocuktur. Onun yaşama

---

<sup>109</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.16-17.

<sup>110</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.20.

iradesidir.<sup>111</sup> Dünyaya gelecek bu kişi yani yaşama iradesine sahip olan birey Platon'un idealar dünyasından gelen ve nesneleşmeye, vücut bulmaya çalışan, kendini gerçekleştirilmeye çalışan kişidir.<sup>112</sup>

Bencillik bütün bireyselliklerin temelinde olan bir durumdur. Türün devam ettirilebilmesi için kişinin bencilliğinin de gelişmiş olması gerekir. Bencillik sayesinde insan hem hayata tutunabilir hem de yeni nesiller yetiştirebilir.<sup>113</sup> Bencillik bireyin eş seçiminde de ortaya çıkar. Kişi eşini, türünün güçlü ve sağlıklı bir şekilde devam ettirebilecek özelliklere sahip bireylerden seçmeye yönelir. Burada güzellik arayışı bireyin içgüdülerinde olan ve bencilce bir yaklaşım olarak da kabul edebileceğimiz, türün en sağlıklı şekilde devam ettirilmesine yönelik bir eylemdir. Tür kendi fiziki görünümünü de mükemmelleştirmek isteyecek bu nedenle de seçiminde güzelliğe önem verecektir.<sup>114</sup> Bu duygu o denli güçlüdür ki bu duyguyu yaşayan kişi *“haysiyetini beş paralık eden aşk serüvenlerine girebilir”* ve *“hatta kimileyin kişinin, amacına ulaşmak için işi zina yapma ve ırza geçme gibi suçlara kadar vardırmasına”* neden olabilir.<sup>115</sup>

Schopenhauer'ın aşkla ilgili görüşleri, görüldüğü gibi daha çok cinselliği esas almaktadır. Aşk süreci içinde erkek, cinsel doyuma ulaştığı an karşısındaki kişiye olan sevgisi azalır ve ilgisi diğer kadınlara doğru kayar. Erkek değişiklik özler, kadının erkeğe duyduğu aşk ise doyum sağlandıktan sonra artmaya başlar.<sup>116</sup> İnsanların seçimlerinde önemsedikleri nitelikler genellikle fiziki özelliklerdir. Erkek kadının yaşı, sağlığı, kemik yapısı, etinin dolgun olması, yüzünün güzelliği gibi hususlara dikkat eder.<sup>117</sup> Kadının erkekte aradığı şeyler ise genelde onların otuz, otuz beş yaşlarında olmalarıdır. Bu yaşlarda erkek *“doğurtucu gücünün”* doruklarındadır. Kişilerin birliktelikleri için sadece fiziki şartların uygunluğu yetmez, ruhsal birtakım şartların da uyumu gerekir. Kadınların erkeklerde aradığı özellikler irade sağlamlığı, kararlılık ve cesaret; iyi yüreklilik ve dürüstlüktür. Evlilikte amaç türü devam ettirmektir.<sup>118</sup> Bu nedenle kişi kendisini hem fiziki güzellik, hem de psikolojik açıdan tamamlayacak bir eş arayacaktır.<sup>119</sup>

---

<sup>111</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.21.

<sup>112</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.22.

<sup>113</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.25.

<sup>114</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.27.

<sup>115</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.28.

<sup>116</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.32.

<sup>117</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.34.

<sup>118</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.37.

<sup>119</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.40.

Şairler ve düşünürlerin aşk üzerine yüzyıllardır söyledikleri, aslında onların ölümlü bir varlık olduklarının bilincinde olmalarından kaynaklanır. Kendileri ölümlü olmalarına rağmen mensubu buldukları tür sonsuz bir hayata sahiptir. İşte bu sonsuz hayat düşüncesi ölümlü olma düşüncesinin sınırlarını ortadan kaldırabilir. Ancak bireyin ölümlü olması, onun hayata bakışında birtakım çelişkiler yaşamasına sebep olmuştur. Aşk üzerine birçok şeyin söylenmesi ve bundan sonra da söylenecek olmasının sebeplerinden biri de budur.<sup>120</sup>

Stendhal de yukarıda görüşlerine değindiğimiz Doğulu düşünürler gibi aşkın, medenileşme sürecinin bir sonucu olduğunu belirtir. Medeni olmayan toplumlarda yaşanan aşklar cinselliğin ötesine geçemez. Medeniliğin gereği ve medeni bir durum olarak gördüğü aşkı, bireysel tecrübelerini de delil göstererek ifade etmeye çalışır. Stendhal'a göre dört farklı aşk türü vardır: Tutku Aşk, Zevk Aşk, Fiziksel Aşk, Sahip olma isteğine bağlı Aşk. Aşk hâli iki kişi arasında, birbirlerini görmeleri ve birbirlerine hayran olmalarıyla başlar. Kişiler bu hayranlık sonucunda kendilerini engellenemeyen bir cazibeye kaptırırlar. Âşık sevgilisini gördüğü an ona aslında kendisinde olmayan bir takım özellikler katar ve bunu iradesi dışında yapar. Stendhal bu duruma “Kristalleştirme” der. Kristalleştirme, sevilenin olduğu gibi görülmesinden çok, istenildiği gibi görülmesidir âşık tarafından. Kristalleştirme devam ettikçe aşkın gücü artar. Âşığın tutkusu aşkla birlikte büyür. Bu nedenle âşık, aşkı süresince “daha az neşeli ama daha fazla tutkulu” olmaktadır. Aşk toplum tarafından hoş görülmediği için bu hâli yaşayan sevgililer toplum tarafından aşağılanırlar.

Schopenhauer'den farklı olarak Stendhal'de, aşkın oluşumunda güzellik çok önemli bir unsur değildir. Çünkü seven kişi, karşısındaki kişiden hoşlandığı an onu kendi kafasında çizdiği “sevgili tipi” ile özdeşleştirecek ve onun özelliklerini kristalleştirecektir. Stendhal'ın bu düşüncesi hem Platon'un ideal aşk anlayışını hem de Doğunun aşkta güzelliğin öze bağlı olduğu fikrini hatırlatmaktadır. Aşkta kristalleştirme başladığı andan sonra sevgilide görülen her farklı görünüş sevne haz verir.<sup>121</sup> Aşk akıl veya düşünceyle bir arada bulunmaz. Bu nedenle en bilgili insan dahi âşık olduğunda kristalleştirmeyi yaşar. Aşkın özünde mantığa yer yoktur.<sup>122</sup> Kristalleşmenin gerçekleşmesi için kişinin yalnızlığa ve boş zamana ihtiyacı vardır. Kadın ve erkekte aşkın oluşumu farklılıklar gösterir. Kadın aşka daha çok kalbi ile bakar. Bu yüzden de

<sup>120</sup> Schopenhauer, a.g.e., s.51.

<sup>121</sup> Stendhal, Aşk Üzerine, Çev.Ayberk Erkay, Lotus Yayınları, Ankara, 2004, s.51.

<sup>122</sup> Stendhal, a.g.e., s.54.

daha duygusaldır. Aşk birbirini seven iki âşığın ruhsal anlamda eşitliğine de bağlıdır. Âşıklardan birisi kendisini sevdiğinden üstün görürse aşk ortadan kalkar.

Her ne kadar aşkı hastalık olarak tanımlamasa da aşkın ilacının olup olmadığı konusunu tartışması, klasik düşüncede aşka yüklenen olumsuz anlamı akla getirir. Stendhal’da bu rahatsızlığın çaresi yoktur. Yalnız koruyucu tedbirlerle, aşk rahatsızlığı ortaya çıkmadan önce önlenabilir. Eğer aşk başladıysa onu bazı müdahalelerle yok etmenin yollarından biri de dostların yardımı olabilir. Dostlar birtakım kurnazlıklarla âşığa, sevdiği kişinin kendisine rakip olabilecek kişilerle konuştuğu anı “tesadüfen” gösterebilir. Âşığın sevgilisinde göreceği, kendisine karşı olan en ufak tutum dahi âşığın kristalleştirme sürecini durdurabilir ve aşkı sona erdirebilir. Aşkın devam etmesi için âşığın sevgilisini tutkuyla severken sevgilisinin de ona karşılık vermesi gereklidir. Âşıklar duygusal bakımdan da eşit olmalıdırlar aşkı yaşayabilmeleri için.

18. ve 19. yüzyıllarda sanayi alanındaki gelişmelerin, Batının düşünce dünyasının şekillenmesinde mühim tesirlerinin olduğunu biliyoruz. Modern çağı belirleyen Rönesans, Fransa ve İngiltere’de yeni görüşlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. 17. yüzyılda asiller sınıfının yanında burjuvazi de yerini alır. Burjuvaziyle birlikte aşkla ilgili toplumsal ahlak algılaması da değişmeye başlar. Daha çok cinsellik ekseninde algılanan aşk için bu çağ “aşkın kara çağı”dır. 18. yüzyılda da bu algılama devam eder; ancak yine bu yüzyılda bu düşünceye tepki doğmaya başlar.<sup>123</sup> Özellikle on dokuzuncu yüzyılda Batıda insanın sadece akli ölçütler içinde değil duygusallığı ile de ele alınması gerektiğini savunan Romantizm, aşkın ideal niteliği ile insani niteliğini birleştirmiş ve “duygusal insan” üzerine vurgu yapmış önemli bir felsefi akımdır. Romantiklerin aşk anlayışını bilmek, üzerinde çalıştığımız dönemin romanlarını anlamamız açısından da önemlidir; çünkü romantik aşk Doğudan gelen, Klasik Türk edebiyatıyla şekillenen toplumsal aşk algısıyla ortak özellikler gösterir.

Romantiklerin aşk hakkındaki düşünceleri Trobadour’ların “uzaktan aşk” görüşleriyle benzer. Romantik aşk insan ruhunda yaşanan “ayrılmışlık” duygusunun devamlı vurgulanmasıdır. İnsanın içinde bilinçli olan ile bilinçsiz olan birbirinden kopup ayrılmıştır ve bu ayrılık nedeniyle insan ruhları bütünleşmeye, bir arada olmaya özlem duyarlar.<sup>124</sup> Hayatta aşk esastır. Sevgili bütünleşmek için sevdiğiyle ahenkli bir

---

<sup>123</sup> Onur, a.g.e., s.77.

<sup>124</sup> Onur, a.g.e., s.175.

birlik oluşturmak için vardır ve bu nedenle önemlidir.<sup>125</sup> Romantikler tarafından önemsenen bir düşünür olan Baader, romantik aşkın doğuşunu şu şekilde açıklar: *“Adem, Tanrı onu kendi örneğine göre yarattığı hâliyle hem erkek hem kadındı, bütün bir insandı. Yüksek doğasından tensel doğaya düşüşü içindeki kadına arzu duymasıydı ve bu bölünmeyle Tanrı imgesi bozuldu.”* Tanrı imgesinin yeniden oluşturulabilmesi *“bir erkek ruhu ile bir kadın ruhunun”* birleşmesiyle mümkün olabilir ancak. Bu kişiler mükemmelliğe duydukları özlem nedeniyle bir arada olmak isterler. Hıristiyanlıkta bu mükemmelliği üzerinde taşıyan Hz.İsa vardır insan olarak. *“Bilinçli bir birlik hedefine ulaşmak için”* insanların aşka ihtiyaç duyması gerekir. Özlem, eksikliğin sonucudur ve aşk, özlemin tamamlanmasıdır. Bu yüzden de her seven, sevgiliden her şeyi almak için kendini küçültür. Novalis, böylesi Hıristiyan dinini şehvetin asıl dini olarak niteler. Çünkü: *“Günah, Tanrı aşkı için en büyük uyarıcıdır; insan kendini ne kadar günahkâr hissederse o kadar sıkı Hıristiyan’dır. Tanrı ile mutlak beraberlik, günahın ve sevginin hedefidir.”*<sup>126</sup>

Romantik felsefenin kurucularından olan Novalis’e göre Romantizm ile aşk aynı şeydir. İnsanın içindeki bilinçli olan ile bilinçsiz olanın birbirinden ayrılması, yani ayrılık hâli aşkı doğurur. Ayrılık ne kadar büyük ise aşk da o kadar büyük olur. Romantik düşüncede de cinsel aşk ile idealize edilmiş aşk ayrı değerlendirilir. Daha çok idealize edilen aşk eserlere konu olur. Romantik aşkın özünde âşığın seçim yapmak gibi bir zorunluluğu, yani “derdi” vardır. Ruh kendi eksikliğini gidermek üzere özlem ile diğer yarısını ararken aynı zamanda bu ruhsal bütünlüğü sağlayabilecek nesneyi seçerken büyük bir tedirginlik içindedir. Bir erkek ruhu ve bir kadın ruhu eğer bu eksikliklerini gidermek üzere ve kendi özlerinde kaybettikleri tanrısal imgeyi tamamlayabilmek için birbirlerine meylediyorlarsa işte o zaman bu kişiler arasında aşk doğmuş demektir. Kişinin karşısındaki ruhun mükemmelliğini düşünmesine yani Stendhal’ın “Kristalleştirme” adını verdiği duruma, Baader “aşkın putperestliği”, “şehlalık” adını vermektedir. Baader’e göre gerçek aşk için erkeklik veya kadınlık gibi cinsel niteliklerin vurgulanmasının önemi yoktur.<sup>127</sup>

### C. Doğu ve Batı: Aşk Etkileşimi

<sup>125</sup> Onur, a.g.e., s.182.

<sup>126</sup> Ricarda Huch, Alman Romantizmi, Çev. Gürsel Aytaç, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, s.137.

<sup>127</sup> Huch, a.g.e., s.188.

Görüldüğü gibi aşk Batıda bazı düşünürlere göre sadece cinsellikle bağlantılı bir içgüdü olarak algılanırken, bazılarına göre ise “ilahî” yönü olan ve cinsellikle alakası bulunmayan bir duygu olarak tanımlanmaktadır. Bu farklılık nedeniyle tarihsel süreç içerisinde toplumsal aşk algısının değişimine göz atmakta fayda vardır. Aşkın “Batıdaki tarihi” üzerine bir derleme çalışması yapan Dominique Simonnet bu faydayı şöyle ifade ediyor: “Günümüzde ifade edildiği gibi hormonlarımızın bir ürünü olsa bile, aşk gene de uzak geçmişimizle bağlantılı, istesek de istemesek de bu uzun hikâyeye hâlâ içimizde yaşıyor. Aşka ilişkin davranışlarımızın temelinde, yalnızca ana babamızın değil, onlardan önceki sayısız kuşağın da ağır mirası yatıyor. Gönlümüzde, uyuklayan ve zaman zaman ipleri ele geçiren Don Juanlar, Iseultler, Solallar yatıyor. Biz de bilmeden eski ahlak anlayışından, geçmişin özlemlerinden, gizli arzularından besleniyoruz. Evet, aşkın bir tarihi var. Ve hepimiz hâlâ onun mirasçısıyız.”<sup>128</sup> Simonnet’in aşkın tarihine yönelik yaptığı çalışmalardan yola çıkarak ortaya koyduğu tespitlere göre, Roma İmparatorluğu döneminde kadınların hazzı, istenmeyen bir durumdur. Bu dönemde Roma’da da insanlar âşık olurlardı; ancak aşklarını ifadeden kaçınırlardı. Çünkü temelleri sağlam olması gereken bir kurum olarak devletin, bu tür “gayriciddi” duygulardan zarar görebileceği düşünülüyordu. İnsanların kendilerine hâkim olabilmeleri ve kendi ayakları üzerinde durabilmeleri gerekliydi. Evlilik gibi bir kurumda duygusallığa yer olamazdı. Ancak aşk duygusu şairlerin eserlerinde işlendi.<sup>129</sup>

Batının Orta Çağı yaşadığı dönemlerde bedensel arzu günah sayılır. Bu dönemde Batıda şövalye aşkları ve Trobadour aşkları yani bireysel tercihi ön plana çıkaran, evlilikten çok âşğın “aşk”ı, yani aşkın olanı sevmesi, hayalî bir sevgiliye âşık olması olarak değerlendirilen Troubadour tarzı “uzaktan” aşklar revaçtadır. Kendi içinde isyankârlığı, yıkıcılığı, melankoliyi barındırması, aşkı yüceltmesi, aşkı idealize etmesi, vuslat konusunda pek istekli olmaması nitelikleriyle Batı edebiyatında romanslarda işlenen aşklarla geleneksel edebiyatımızda işlenen aşklar arasında kaydadeğer benzerlikler vardır.<sup>130</sup>

Orta Çağda Batının aşk anlayışında Doğu düşüncesinin etkisinin olduğu bilinmektedir. Bu etkinin en önemli nedeni Endülüs dönemi Müslüman-Hıristiyan ilişkileridir. Troubadour aşk anlayışının doğduğu yer olarak bilinen Güney Fransa’nın

<sup>128</sup> Dominique de Simonet, Aşkın En Güzel Tarihi, Çev.Saadet Özen, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s.11.

<sup>129</sup> Simonet, a.g.e., s.42.

<sup>130</sup> Huch, a.g.e., s. 97.

İspanyollarla, dolayısı ile de Müslüman Araplarla teması bu toplumlar arasında kültürel alışverişlere yol açmıştır. Bu temasın nedenlerinden biri savaşlar olsa da “kutsal yerlerin ziyareti” gibi dinsel nedenlerle de iki kültür arasındaki ilişkiler geliştirilmiştir. Tanınmış Troubadour’ların çoğu, bir süre de olsa İspanya’da bulunmuşlardır. İspanya’da kaldıkları müddetçe iki dine mensup toplumlar uzun zaman barış içinde yaşamışlardır. İki toplumun arasındaki ilişkilerde dinî taassup özellikle ilk üç yüz yılda görülmemiştir. İspanya’da kültürel hayat dokuzuncu yüzyıla kadar Doğunun etkisinde kalır ve daha sonra bu etkileşim kendine özgü yaşam kültürünü ve edebiyatını oluşturur.<sup>131</sup>

XI. yüzyılda Endülüs’te yazılan divanlara bakıldığında edebiyat sevgisinin çok fazla olduğu görülebilir. Yeni oluşan kültür içinde devlet adamlarının edebiyata büyük ilgisi vardır. Dönemin devlet adamlarının birçoğu kültür hayatına destek vermişlerdir. Edebiyatın kültür hayatına etkisi o derece büyük olmuştur ki o coğrafyada yaşayan Hıristiyanlar da Arap edebiyatına ilgi duymuşlardır. Hatta bu ilgiden rahatsız olan Alvari psikoposunun şu ifadeleri Batının Doğu kültüründen büyük ölçüde etkilendiği fikrini destekler mahiyettedir: “*Dindaşlarım Arapça şiir ve hikâyeler okuyarak, vakit geçiriyorlar; Müslüman filozof ve ilahiyatçıların doktrinlerini, onları çürütmek için değil, Arap dilinde güzel bir üslûp edinmek gayreti ile inceliyorlar...kabiliyetli genç Hıristiyanlar, bugün yalnız Arap dilini ve edebiyatını biliyorlar.*”<sup>132</sup>

Batı kültürünü önemli ölçüde etkileyen İbn-i Davud’un Kitabü’l Zühre ve Doğunun aşka bakışının temel esaslarını tesbite çalışan, Endülüs’te yazıldığı dönem ve sonrasında çokça okunan İbn-i Hazzâm’ın Tavku’l-Hamâme adlı eseri Doğu ve Batı dünyası açısından çok mühim iki eserdir. Troubadour şiirinin kaynağı Tavku’l-Hamâme’de aranmalıdır. Çünkü bu eserdeki aşk anlayışı Troubadour şiirinin aşk tasavvuruna çok yakındır: “*Hiç görmeden, methi duyulan bir kişiye âşık olma, aşk habercileri, aşkın yendiği güçlükler, geçirdiği imtihanlar, aşkın doğmasında gözün payı, dürüstlük, sadâkat, âşığın sevgilisine boyun eğmesi, dedikoducular... aşkta güvensizlik, ince duygulardan nasibi olmayan, bayağı ruhlu kişinin davranışdır...Troubadour da ‘lasengier’ yani müfteriden şikâyet eder, Endülüs’lü şair rakip ya da vahşîden. Her iki şiirin ortak konuları: bahar, çiçek bahçesi, ayrılma vaktinin geldiğini haber verdiği için gün ağarmasını âşıkların üzüntü ile karşılamaları. Her iki akım ruhun kapıları saydığı gözlerden sevginin kalbe aktığına inanır. Joufre*

<sup>131</sup> Süheyla Bayrav, ‘Courtis’ Aşk Anlayışında Arap Etkisi, Şarkiyat Mecmuası VI, İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1966, s.55.

<sup>132</sup> Bayrav, a.g.e., s.56.



*Rudel hiç görmediği ama methini okuyarak âşık olduğu Trablusgarp prensesi için şiirler yazmıştır.*“<sup>133</sup>

Endülüslü şairler kavuşmanın sevgiliye duyulan aşkı azaltabileceğine inanırlar. Bu nedenle onların amacı vuslattan çok aşk hâlini yaşayarak bu süreçten zevk almaktır. Troubadour aşk hikâyelerinde de sevgilisi ile aynı mekânda olmasına rağmen bir arada olmaktan kaçan kahramanların hikâyesi anlatılır. Bu tür şiirler yazan Endülüslü Müslüman ve Hıristiyan şairler için güzelliğin seyredilmesi ve bundan alınan haz önemlidir. Güzelliği seyretmenin ötesine geçen şehvet günah sayılır. Doğu ve Batı arasındaki bu etkileşim sonucunda Troubadourlar yine de Arap şairleri gibi olgun şiirler yazamamışlardır: *“Hep aynı motiflerin tekrarı bu şiiri sonunda yeknesak kılar, hatta ifade edilen hislerin samimiyetinden şüphe ettirir. Nefse hâkim olmağı öğrettiğinden etik bir karakter taşımasına rağmen, bir felsefe görüşüne dayandığı kesinlikle söylenemez. Arap geleneğinden aldığımız biçim ve motifler belki her zaman vasitasız bir ödünç alma değildir, bu motifleri kendi feodal dünya görüşüne uydururken, onları basitleştirmiştir. Ama Oc edebiyatının doğuşu bir ‘mucize’ ise bu mucizenin çözümünü Arap geleneğinde aramak bugün en doğru yol görünmektedir.”*<sup>134</sup>

Aşk üzerine, hem Batının tarihsel bakış açısını hem de Doğu ile Batı arasındaki aşkı yorumlayış farkını göstermesi bakımından Stendhal’ın aşka dair fikirleri önemlidir. Stendhal Doğu, özellikle Arap dünyası için “gerçek aşkın anavatanı” nitelendirmesini yapar. İklim şartları ve bireye has özellikler *“insan kalbinin yaşadığı tutkuların en soylusu olan”* aşkın doğmasına neden olur. Aşkın kalpte varolabilmesi bireyler arası duygusal eşitliğin varlığına bağlıdır; ancak Batıda böyle bir eşitlik sağlanamamıştır. Ona göre Arap dünyasında bu eşitlik sağlandığından en tutkulu aşkların buralarda yaşanması doğaldır. Bu yüce duyguyu yaşamaları toplumların medeniliğini de gösterir aynı zamanda. Stendhal, Batı geleneklerinde var olan ve soylu olan her şeyi *“İspanyol Mağribilerine”* ve Doğuya barbarca giden ancak; Doğudan kültür ve medeniyet alanında pek çok şey alan Haçlılara borçlu olduklarını da itiraf eder. Doğu ile Batı arasındaki etkileşimi sağlayan eserlere Stendhal, Mısır’dan getirilen Şarkılar Kitabı ve Aşktan Ölen Arapların Tarihi adlı bir eseri örnek verir.

Görüldüğü gibi her toplum aşkı, felsefesinde ve edebiyatında kendine özgü bir bakışla anlamaya çalışmıştır. Şu bir gerçektir ki her iki medeniyet de aşkı üç temel

---

<sup>133</sup> Bayrav, a.g.e., s.59.

<sup>134</sup> Bayrav, a.g.e., s.60.

boyutta tarif ve tasvir eder. Bunlar aşkın metafizik, psikolojik ve biyolojik boyutlarıdır. Metafizik boyutta ele alınan aşk, gerçek hâlini Platon'un idealar âleminde tasavvur ettiği, İslam Tasavvufunda mutlak varlığa, mutlak güzelliğe ulaşma sürecinde yaşanan hâl olarak anlaşılmış ve anlatılmaya çalışılmıştır. Psikolojik boyutta insanlar arasındaki aşk ilişkisi üzerinde durulmuş, insanın cinsel farklılığından çok ruhsal yanı ön plana çıkarılmıştır. Batıda Troubadour aşkları, romantik aşklar ve Stendhal'ın temellendirmeye çalıştığı bireysel aşklar, bu boyuttaki aşklara örnek olarak verilebilir. Aşkın biyolojik özelliklerle yani cinsellikle bağlantılı olduğu ve kaynağında cinsel dürtülerin olduğu düşüncesi Batıda Schopenhaur'dan Freud'a kadar, filozoflar ve bilim adamları tarafından çeşitli biçimlerde dile getirilmiştir. Doğuda ise cinsellik aşktan ayrı bir olgu olarak görülmüştür. Aşk ilahî olan ile ilişkilendirilmiş cinsellik ise, dünyevi alanda değerlendirilmiştir. Edebiyat içinde beşerî aşktan bahseden metinlerde dahi cinsellik olgusu üzerinde durulmamış; beşerî aşk, süreç içinde ilahî aşka dönüşme bile cinsellikle alakalı bir duygu olarak işlenmemiştir.

Her ne kadar farklı bakış açılarıyla değerlendirilse de aşkın en kapsamlı ve en “güzel” ifadesi, edebiyat vasıtasıyla olmuştur. Tarif edilemeyen olgular tasvir ve tahayyül edilirler. Tasvir ve tahayyül kelimelerle yapılırsa, edebiliği gerektirir. Edebiliği içeren her metin, içerisinde duyguyu barındırır. Şiirler duyguların yalın, aracısız anlatıldığı metinlerdir. Romanlar ise duygulara “vücut” verir. 19. yüzyıl Türk insanı için birçok alanda olduğu gibi, edebiyat alanında da yenilikler getirmiştir. Yüzyılın getirdiği yeniliklerin en önemlisi “bireyselleşme” düşüncesidir. Çünkü bireyselleşme gerçek hayatta olduğu gibi Batıda roman türünü ortaya çıkaran bir olgudur. Bireyselleşme düşüncesi ve roman türü, edebiyatımızda anlatılan “insan”ın soyut görüntüden, somuta geçmesini sağlamıştır. Doğuda var olan “muhayyel insan”, bireyselleşme ile birlikte “mücessem insan”, “dünyevi insan”, “gerçek insan” görünümünü kazanmıştır. Bu yüzyılda gerçek insanı anlatmak kasideler ya da mesneviler yoluyla olamaz. Roman türü “insan”ı bütün insanlık hâleriyle; çevresi, insanlarla ilişkileri, duyguları ile birlikte ele alır. Bu durum roman incelemelerinin sosyolojik, psikolojik ve felsefi açılardan da ne kadar önemli olduğunun göstergesidir.

### III. ROMAN ÜZERİNE

Sana ben şîve-i reftârını ta'rif edemem  
Servden eyle suâl ar'ara sor sorma bana  
Enderunlu Vâsıf

Roman, karmaşık, insana özgü olan ve insanı merkeze alan; tıpkı aşk gibi medeniyetle bağlantılı, hatta medeniyetin mühim bir parçası olan, bir edebî ifade vasıtasıdır. Edebiyat metinlerinin belirgin niteliklerine göre türlere ayrılması düşüncesi on sekizinci yüzyılla birlikte Batıda problem olarak ortaya çıkmıştır. Edebî metinleri ölçütleri önceden belirlenmiş yapılar içinde değerlendirmek ve bir türün içine yerleştirmek, Klasik dönemler için geçerli olabilir; ancak modern dönemlerde bu tasnif o kadar kolay olmayacaktır.

Roman, oluşumunu hâlen sürdürmektedir. Trajediler ya da destan türlerinden ayrı olarak oluşum sürecini tamamlamadığı için, romanın belli sınırlar içinde değerlendirilmesi de zordur.<sup>135</sup> Roman, türü itibarıyla “*sessiz algılama biçimlerine en açık olan*” metindir. Öbür türlerin incelenmesi tıpkı ölü dillerin incelenmesi gibidir. Bu canlılığı ve değişkenliği nedeniyle romanın incelenmesi daha zordur. Bu zorluk aynı zamanda bir roman teorisinin oluşmasının güçlüklerini ortaya koyar.<sup>136</sup> Diğer edebî türlerin retorîği konusunda mesafe kat etmiş olan edebiyat teorisinin başarısı, roman teorisi alanında görülmez; “*akademisyenlerin titiz çalışmaları*” bu alanda önemli bilgiler ortaya koymuştur; ancak, roman türünün bütünüyle tarifi konusunda yeterli bilgilere sahip olduğumuz söylenemez. Romanın çok katmanlı olduğu, olay örgüsü temeli üzerine bina edildiği gibi roman türü ile ilgili birçok saptamamız olmasına rağmen yine de yeterli bir tanıma ulaşmamız zordur. Bütün bu zorluklara rağmen Bakhtin “*Hegel tarafından formüleleştirilen roman teorisi*”nin ön koşullarının, roman teorisi olarak ileri bir aşamada olduğunu belirtir. Hegel romana özgü ön koşulları; bu edebî türün şiirsel olandan uzak olması, kurgulanan kahramanların “epik veya trajik” anlamda bir “kahraman” olmaması ve devamlı değişen ve çok yönlü özellikleriyle anlatılan kişilikler olması ve romanın bütünüyle çağdaş dünyaya ait olması olarak belirlemiştir.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Mikhail Bakhtin, *Karnaval*dan Romana; Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.164.

<sup>136</sup> Bakhtin, a.g.e.,s.165.

<sup>137</sup> Bakhtin, a.g.e.,s.173.

Roman türü genellikle kendisini diğer edebî metinlerden ayırıcı özellikleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.<sup>138</sup> Romanın epikten ayrılma noktası iki türün anlatım biçimlerinin farklılığıdır. Epikte anlatım hiyerarşiktir, yani anlatıcı, dinleyen ve anlatılan arasında bir mesafe konulmuştur. Bu mesafe ne kadar çok yaklaştırılırsa romana o kadar çok yaklaşılmış olur.<sup>139</sup> Epik olan tamamlanmıştır, kendi içinde tutarlılığa sahiptir ve sanatsallıktan uzaktır. Bu da onun tür olarak eskiliğini gösterir. Epiğin mutlak eskiliğine rağmen roman, geçmiş, bugün ve gelecekle belirlenir. Epik ile roman türü arasındaki değişim insanların dünyaya bakışları, zamanı yorumlayışlarıyla başlamıştır. Bu değişimin başlangıcı Batıda Rönesans'tır.<sup>140</sup>

Araştırmacılar romanın yeni bir biçim olup olmadığı sorusunu cevaplamaya çalışırken, bu sorularının cevabını yine romanlarda ararlar. Ancak bu soruların cevaplanmasının ne kadar zor olduğunun da bilincindedirler. Bu nedendir ki araştırmacıların birçoğu romanı tanımlamaktan daha çok onun ayırdedici özelliklerini ortaya koymak ister. Gerçekçilik romanı daha önceki kurgusal yapılardan, yani romanslardan ve halk anlatılarından ayıran en önemli özelliktir.<sup>141</sup> Tabi “gerçekçilik” nitelmesi romanda anlatılanlarla, roman kişileriyle ve bunları anlatış biçimiyle ilgilidir. Kahramanları anlatırken onları “fantastik ve gösterişli adlarla” anlatmaması, kahramanların kişilik özelliklerini de anlatıma katması Fielding’in eserini romanlaştıran en önemli hususlardandır.<sup>142</sup> Başka bir özellik ise gerçekçiliğin oluşturulabilmesi için bireyin zaman-mekân boyutunda belli bir noktada var olması gerekliliğidir.<sup>143</sup>

Bir edebî türün “içerik ve biçim” unsurları o türü diğer edebî türlerden ayıran önemli ölçütlerdendir. Don Kişot’tan bugüne roman, tecrübesizlikten tecrübeliliğe; cehaletten olgunluğa geçişi ifade eder; romanslardaki gibi, roman kahramanlarının yüzeysel maceralarını anlatmaz. Bu yönüyle roman gerek anlattığı vaka ile ve gerekse vakayı yaşayan kahramanları ile devamlı surette bir değişim içerisinde olmalıdır. Roman karakteri romanslardaki gibi bir kahraman değil, “kendisini kahraman zanneden” bir kişidir. Romans kahramanı ise “*gerçekten kopuk, çok canlı bir hayal gücüne dayalı*” anlatılan bir unsurdur. Roman karakteri mitlerle değerlendirilemez.

---

<sup>138</sup> Bakhtin, a.g.e.,s.175.

<sup>139</sup> Bakhtin, a.g.e.,s.178.

<sup>140</sup> Bakhtin, a.g.e.,s.207.

<sup>141</sup> Ian Watt-Roland Barthes, Roman ve Gerçek Etkisi, Corpus Yayınları, İstanbul, 2002, s.9.

<sup>142</sup> Watt-Barthes, a.g.e., s.29.

<sup>143</sup> Watt-Barthes, a.g.e., s.35.

Roman karakteri hayal dünyası ile gerçeklik arasında kalıp hayal kırıklığı yaşayan ya da gerçekliğin katı tutumlarına karşı durabilen bir yapı arz etmelidir.<sup>144</sup>

Northrop Frye romanın ne olduğunu tartıştığı makalesinde romanla romans arasındaki farkın karakterlerin yaradılışı sürecinde ortaya çıktığını ve romans yazarının eserlerinde gerçek bir insanı ele almadığını; romanslardaki kahramanların kişisel özelliklerine baktığımızda, Jung'un "libido" ve "anima"sını bulacağımızı belirtir.<sup>145</sup> Northrop Frye ve R.Scholer'ın roman türünün oluşumu ve gelişimi üzerine yaptıkları çalışmalar on dokuzuncu yüzyıl Batı romanının temelini oluşturan yapının, eski Yunan'da ikinci yüzyılda ortaya çıkan romanslardan izler taşıdığını göstermektedir. Berna Moran, Türk edebiyatında yazılı ve sözlü gelenekte anlatılan aşk hikâyelerinin de Batı edebiyatında romans olarak adlandırılan türe dahil edilebileceğini söyler. Özellikle Tanzimat Dönemiyle birlikte, hikâyeden romana geçiş sürecinde oluşturulan ilk roman denemelerinin romans özellikleri taşıdığını belirtir.

Roman Batıda "romans" adı verilen halk hikâyelerinin modern dünyadaki karşılıkları olarak ya da onların dönüşmüş, modernleşmiş biçimi olarak da tanımlanır. Romans kelimesi, bir dönem Latince'den halk diline çevirmek anlamına gelirken daha sonraları (15. yüzyılın başlarında) "romances" yani hikâyeye etmenin karşılığı olarak kullanılmıştır. Batıda on ikinci yüzyıldan itibaren roman kelimesinin anlamı genişler. Avrupa'da sözlü gelenek içinde yer alan, mısra hâlinde yazılmış olan manzum hikâyelerin düz yazıya geçirilmeleri ve bu eserlerin dönüşümü ile roman türünün ilk örnekleri verilmiş; bu örnekler şövalye romanları ile gelişimini sürdürmüştür. 17. ve 18. yüzyılda bugün anladığımız manada roman ortaya çıkmıştır.

Roman türü gerçek olmayan bir dünyada gerçek değerlere ulaşmak için yapılan bir arayışın tarihini yansıtır. Aynı zamanda hem biyografi hem de toplumsal tarih belgesi özellikleri taşır.<sup>146</sup> Romanın yapısı ile toplumun ve bireyin yapısı arasında bir ilişki olması gereklidir ve aynı zamanda bu edebî tür piyasa için yapılan üretimin doğurduğu bireyci toplumun edebiyattaki yansımasıdır.<sup>147</sup>

Yeni bir edebiyat türü olarak roman, bizde, Ahmet Midhat gibi, bu türün ilk örneklerini vermeye çalışan ve Halit Ziya gibi romanı Batıda anlaşıldığı niteliklere kavuşturan romancılarımız tarafından, anlaşılmaya ve teorik ve pratik anlamda

<sup>144</sup> Philip Stevick, Roman Teorisi, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.24.

<sup>145</sup> Stevick, a.g.e., s.37.

<sup>146</sup> Lucien Goldman, Roman Sosyolojisi, Çev. Ayberk Erkay, Birleşik Yayınları, Ankara, 2005, s.22.

<sup>147</sup> Goldman, a.g.e., s.25.

anlatılmaya da çalışılmıştır. Ahmet Midhat'a göre roman, insanoğlunun yaradılışından gelen, hikâye dinleme isteğinden kaynaklanan bir edebî türdür. Homeros'un eserleri gibi masalların ortaya çıkışı da bunun göstergesidir. Hayallerin hikâyesini dinlemekten duyulan haz, zamanla gerçeklerin de hayal dünyasına aktarılıp anlatılmasıyla romanı teşekkül ettirmiş ve bugünkü roman türüne kadar gelinmiştir.<sup>148</sup> 19. yüzyıl ile birlikte roman türü "hayalî olayların tahkiye edildiği" ya da "gerçek olayların tahkiye edildiği" romanlar olmak üzere iki başlıkta algılanır.<sup>149</sup> Romanın içeriği ile ilgili olarak da bir tasnif denemesine gidilmiş ve "şövalye, aşk ve hiciv romanları" olmak üzere üç tür ortaya çıkmıştır.<sup>150</sup>

Roman türünün temelinde "tahkiye" etmek vardır. Romanı, "anlatmaya bağlı" olması ve "itibari (fictif) âlem"leri anlatması yönünden ele alınabilir. Vaka, romanda en önemli unsurdur ve romandan vakayı kaldırdığımız zaman elimizde "bir yığın söz" kalır.<sup>151</sup> Anlatmaya bağlı edebî metin olması nedeniyle romanın masallarla, destanlarla ve halk hikâyeleriyle önemli bir ortaklığı olduğu söylenebilir. Yani "hikâye etmek", "anlatmak" romanın asli unsurlarından biridir. Hikâye edilen vakanın içinde bulunan, vakanın oluşumuna uzaktan ya da yakından katkısı bulunan kahramanların da roman karakteri olabilmeleri için destanî özelliklerinden sıyrılmaları gerekir. Destan türünün temelinde "kahramanlık" olgusu vardır. Kahramanlık üzerine kurulu olay örgüsü içinde kahraman kendisinden çok toplum için yaşar. Destanların özündeki bu kahramanlık düşüncesinin varlığı bütün toplumların destanları için geçerlidir. Destan kahramanı yaşadığı toplum uğruna ve idealleri adına kendisini feda edebilir: "*Destanlarda temelde iki yön vardır; bunlardan birincisi olayların bütünü, savaşlara ya da seyahatlere dayanmaktadır; bu seyahatler de çoğunlukla denizlerde dir.*"<sup>152</sup> Ahmet Midhat'ın Hasan Mellah ve Hüseyin Fellah adlı romanları tamamıyla bu özellikleri taşır. Hasan Mellah'ın Cuzella ile evlenene kadar Pavlos'la olan mücadelesi ve evlendikten sonra çevresindeki insanların üzerinde hükmünü icra etmeye başlaması destan kahramanına özgü vasıflardandır. Ahmet Midhat'ın birçok romanında kahramanlar bütün yönleriyle mükemmel varlıklar olarak anlatılır. Başkahraman genellikle her konuda bilgi sahibidir. İnsanlara kendisinde olan güzel değerleri öğretir. Çevresindeki insanlar da onların öğreticiliklerinden memnundurlar, kahramana hayranlık duyarlar. Paris'te Bir Türk adlı

<sup>148</sup> Ahmet Midhat, Âhbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr, İletişim Yayınları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 106.

<sup>149</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.142.

<sup>150</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.143.

<sup>151</sup> Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s.11.

<sup>152</sup> Orhan Şaik Gökyay, Makaleler, İletişim Yayınları, İstanbul, s.204.

romanındaki Nasuh Bey, o derece yüceltilmiş bir kahramandır ki Paris’te bir Fransız dahi Paris’i, Avrupa’yı ve dünyayı onun kadar iyi bilemez.

### A. Türk Edebiyatında Roman

Roman, nitelikleri itibarıyla bireye ihtiyaç duyar. Bireyin var olduğu yerde üretilir, bireyin var olduğu yerde üretilmesine ihtiyaç duyulur. Romanın ortaya çıkması için, gerçek hayatta “özne durumunda olan”, “modern birey”in var olması gereklidir. 19. yüzyılda şehrli olarak yaşayan ve şehrin kalabalığı içinde yalnızlık hisseden bireyin ihtiyaçlarından doğmuş bir türdür roman. Roman kurallara uymayı ve farklı biçimlerde karşımıza çıkmasıyla modern hayatın parçalanmışlığını yansıtır.<sup>153</sup> Kapitalist üretimin henüz tam olarak oluşmadığı Osmanlı toplumunda yaşayan bireyin bu yeni türü anlaması ve bu türe ihtiyaç duyması beklenebilir miydi? Her ne kadar bu üretim tarzı yerleşmemiş olsa da Batının düşünce hayatını temelinden değiştiren basın yayın organlarının 19. yüzyılın ilk yarısında devlet eliyle ya da özel teşebbüs ile ülkeye girmiş olması, roman türünün edebiyatımıza girmesine ve “roman okur yazarlığının” oluşmasına neden olmuştur. Çünkü romanların, bağımsızlıklarını ilan etmeden önceki mekânları gazeteler ve mecmualardır. Önceleri Binbir Gece Masalları, Destanlar ve Masalların farklı bir türü olarak kabul edilen roman, toplumsal hayatın değişimi, modern bireyin ortaya çıkması ve gazetelerin yaygınlaşması ile yeni bir edebî tür olarak Türk edebiyatı içinde yerini almıştır.

Tanzimat Dönemi aydını romanın “büyüleyen” etkisini çok iyi görmüştür. Roman “büyülü” bir araçtır ve bu özelliği nedeniyle de kontrol altında tutulması gerekir. Roman okuyan birey, romanın ihtiva ettiği konular itibarıyla, okuduklarından ahlaki olarak etkilenebilir. Batı kültürünü olduğu gibi almaktansa seçime tabi tutma düşüncesi, kültürün en önemli araçlarından olan edebî türlerin muhtevaları için de geçerlidir. Roman bireyin mahremini anlatmaktadır. Bireyin mahremini anlatmak ise toplumumuz için henüz ahlaki bir durum değildir. Dönem insanı için tahkiye etmek ya da tahkiye edileni dinlemek ahlak sınırlarını gözetmek zorundadır. Ahmet Midhat’ın ilk romanlarındaki, sıradan insana ahlak öğretme kaygısı bu geleneksel tutumdan kaynaklanır. Batıda yeni bir tür tahkiye tarzı icat edilmiştir, bu türü almamız kaçınılmaz bir gerekliliktir; ancak biz roman türünü toplum hayatına uydurarak yani dönüştürerek,

---

<sup>153</sup> Jale Parla, Don Kişot’tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.38.

daha çok “bizdenleştirerek” almak zorundayız bu ahlakçı bakışa göre. Tahkiyede ahlaki olanın, öğreticiliğin esas olduğunu savunan, roman alanında Ahmet Midhat’ın başı çektiği yazarlar, eserlerinde bu ahlakçı görüşlerini hem kahramanları vasıtasıyla iletmişler hem de bu fikirlerini bazen kendileri olay örgüsü içine müdahil olup, yazar olarak açıkça belirtmişlerdir.

Bazı edebiyat eleştirmenleri ilk dönem anlatılarının, roman türü içinde değerlendirilmemesi gerektiğini, onların geleneksel halk hikâyelerinin bir devamı olduğunu ifade etmişlerdir. Bunun yanında Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk romanının sayısal bolluğuna rağmen bizde Batılı anlamda “romanın yokluğu” gerçeğini kabul etmeye mecbur olduğumuzu belirtir. Romancılarımızın insanımızı görememek gibi bir zaafi vardır. İngiliz, Rus ve Fransız romanının asıl büyüklüğünün insanı yakalayabilmelerinden kaynaklandığını söyleyen Tanpınar’a göre Türk yazarı, cemiyet hayatına yabancı kaldığı için kendi insanını tanıyamamıştır. Tanpınar bunun başta gelen örneğinin ilk romancılarımızdan olan Ahmet Midhat olduğunu söyler. Ahmet Midhat Rodos’ta sürgün hayatı yaşarken hapisanedekiler için bir okul açacak kadar halkı eğitme amacındadır; ama insanları fert olarak görememiştir.<sup>154</sup> Bütün eksiklerine rağmen, Türk romanının toplumla alakadar olmadığını, Batı edebiyatının tesiri altında olduğunu ve samimi olmadığı doğru değildir.<sup>155</sup> Türk romanının ilk örneklerine bakıldığında, roman kahramanlarının duygu dünyalarının yerli özellikler taşıdığı; ancak sosyal hayatın -belki de yeterince vurgulanarak anlatılmadığı için- mahalli özellikler göstermediği görülür. Eğitime en yüksek seviyelerde dikkat edilen, haftalık mecmuaları ve gazeteleri takip edebilen, kitap okuyup musiki ile ilgilenen genç kız, “Batılı gibi” yaşamaktadır. Ancak genç kızın Batılılığı kadınlar arasında, “içeride” olan Batılı yaşam biçimidir. Batıyı takip ederek yaşayan, Batı kültürü ile yetiştirilen kadın yine de bütün bunlara rağmen gelenekten kopamamış, “harem”in dışına çıkarılmamıştır. Haremin dışına çıkarılmadığı için belki de ilk romanlarımızda duygular daha çok gelenekten beslenir.

Ahmet Hamdi Tanpınar Türk romanında bireyin ortaya çıkışının gerçek hayata bağlı olmasıyla ilgili şunları söyler: *“Bir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi anda yaşamış olan*

---

<sup>154</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1956, s.295.

<sup>155</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.49.



*ferdi ve bu fert de bizzat romancının kendisidir.*<sup>156</sup> Romanın varlığından çok “romanlığı”, fazlalığı ve eksikliği ile romanlığı, üzerinde durulması gerekir. Fert için de bu iddia aynen geçerlidir. Ferdin romandaki “muayyenliği”, derinliği, çok yönlülüğü, gelişmişliği ve ilkelliği üzerine birçok fikir beyan edilebilir. Roman kurgusu içinde ferdin varlığı şart ise, ferdin duygularının, bu duyguların derinliğinin incelenmesi gerekliliğini tartışmak anlamsızdır. Görünenden çok duyulanın, duyumsananın önemsendiği, maddi hazlardan çok manevi hazlar üzerine kurulu ilişkilerin anlatıldığı Türk edebiyatı geleneği içinde yer alan eserlerdeki karakterleri anlamak, genel anlamda dönem romanının özelliklerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Batıda ortaya çıkan romans türü ile halk hikâyelerimiz ve dolayısıyla ilk romanlarımız arasında yapısal benzerlikler vardır.<sup>157</sup> Ahmet Midhat’ın Hasan Mellah adlı eserinin kahramanı Hasan Mellah’ın Cuzella ile tesadüf eseri karşılaştığında iki kahramanın birbirine âşık olması, aşklarının arasına engellerin girmesi ve onların bu engelleri aşarak mutlu sona ulaşmaları romansların yapısı ile aynıdır. Bununla birlikte Hasan Mellah, olay örgüsüyle yeni bir Kerem ile Aslı hikâyesidir.<sup>158</sup> Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat, İntibah, Sergüzeşt ve Zehra adlı romanların da geleneksel hikâyemiz ile bağları vardır.

Alemdar Yalçın, Türk romanının meydana gelebilmesi için Türk nesir dilinin mevcut olması gerektiğini belirtir ve birçok araştırmacının “yanlış tespit” Veysî ve Nergisî’nin tumturaklı üsluplarına bakarak Türk nesir dilinin oluşmadığını söylemelerine karşı çıkararak Orhun Abidelerinden Dede Korkud Hikâyelerine ve Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesine kadar birçok eserde Türk nesir dilinin mevcut olduğunu görebileceğimize dikkat çekerek Tanzimat’la edebiyatımıza giren roman türünün muhteva ve üslub bakımından yararlandığı, bir Türk nesir dili ve üslubu olduğunu belirtir.<sup>159</sup> Özellikle Ahmet Midhat Türk nesir dilinin Türk romanının oluşması için yetkin olduğunu gösteren ilk romancılarımızdan biridir.

Türk romanının doğuşu ile ilgili temelde iki farklı görüş vardır. Bu farklı düşünceler iki başlık altında toplanabilir. Birincisi Türk romanının tamamen Batı kaynaklı olduğu, yeni bir tür olarak bütün özellikleriyle Tanzimat Döneminde ortaya çıktığını savunan görüştür. Bu görüş Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da roman türünün

<sup>156</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.52.

<sup>157</sup> Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.26.

<sup>158</sup> Moran, a.g.e., s.28.

<sup>159</sup> Alemdar Yalçın, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı, Günce Yayınları, Ankara, 1998, s.102.

doğuşuyla ilgili fikirlerini içerir. Tanpınar, romanın o güne kadar kullanılan mevcut hikâye şekillerinin yeniden biçimlenmesi ile oluşmadığını savunur. İkincisi ise Türk romanının biçim olarak yeni ama içerik olarak geleneksel, sözlü kültürün etkilerini taşıdığını savunan görüştür. Aslında bu iki temel ayırım, Tanzimat ile birlikte genel olarak “edebiyat türleri” için geçerli ayrımlardır.

Roman, anlatma geleneğinin sürdürüldüğü bir ortam olması nedeniyle geleneksel olanı; anlatılanların, karakterlerin, mekâna ve zamana bakışın farklı olması nedeniyle de modern olanı yansıtır. Roman biçim ve içerik olarak bizim için çok yenidir. Türk romancısı ister istemez geleneksel olandan aldığı muhtevayı, Batılı tarzda kullanmaya çalışmıştır. Gerek yapısal eleştiri yöntemlerine uygun olarak, gerekse sosyolojik gözlem ve tespitlere dayanarak yorumlansın, edebî tür olarak roman üzerine birçok nazari görüş ortaya konmuştur.

Roman modern bireyi ele alan, onun ihtiyaçlarını, hazlarını, düşüncelerini ve davranışlarını yansıtan bir edebî tür olarak devamlı değişimin peşindedir. Roman yazarı, romanın değişime açık olma özelliği nedeniyle, okur ile ilişkisini kesmemek, gazetelerde tefrika edilen roman bölümlerinin okunmasını sağlamak için vaka, olay örgüsü gibi romana özgü unsurları çok iyi seçip kullanmaya gayret gösterir. Vaka kurgusu, karakter yaratma, karakteri roman atmosferinin ortamında yaşatabilme ve romanı kurgulanan bütün bu yapıyla bağlantılı olarak sonlandırabilme, romancının başarısı için gereklidir. Romanın bu gereklilikleri bakımından aşk konusu, kişisel ilişkilerde duyguların koşulsuz, ön yargısız olarak ortaya çıkması, aşkı yaşayan karakteri dönüştürmesi, hareketlendirmesi açısından romana dinamizm katar. Bu “duygusal bir dinamizm”dir. Duygusal dinamizm romanın -ki 19. yüzyılda çoğu kadın olan- okuyucularını okumaya sevk eder. Roman kahramanının bütün yönleriyle gerçek hayattaki insana benzemesi ise çoğu zaman okurun roman kahramanına yönelik sempatik bir ilişki geliştirmesine yol açar. Hatta roman okuru, roman kahramanını taklide yönelir. Aşk ikili ilişkiye dayanan bir bireysellik hâlidir. Romanlarda karakter ön plandadır. Dolayısıyla olay örgüsü içinde bireyin yaşam alanı anlatılır. Bireyin yaşam alanı, “birey”in özel hayatını içerir. Karakterle birlikte duygular da özelleşir. Halk hikâyelerinde ve masallarda toplumsal olan aşk, romanlarda bireyselleşir, özelleşir.

İşte Türk romanının ilk örnekleri, sosyal hayat içinde var olan bireyi, geleneksel tahkiye biçimlerinden arındırmış, yeniden anlatmaya koyulmuştur. Destan ve mesnevi türlerinin kahramanları romanlarda “karakter”e dönüşmüşlerdir. Anlatımın merkezine

karakterin geçmesiyle, metinlerde işlenen konular da bireyi ilgilendirir, bireyin problemlerini tartışır, sorgular ve yeni bir birey ortaya çıkarmaya çalışır hâle gelmiştir.

## B. Türk Romanı ve Aşk

Forster, “Roman Sanatı” adlı eserinde romanlarda en çok işlenen konulardan birinin “ölüm” değerinin ise “aşk” olduğunu söyler. Ölüm, biçimsel olarak romancının sonuca ulaşmasında yardımcı olan en önemli unsurdur. Aynı zamanda bu durum yazarın, eserine sahip olabilme, yarattığı kahramanlara hâkim olabilme isteğiyle alakalıdır. Ölüm teması romancıyı sona iletmekte ne kadar yardımcıysa, aşk da romanın devam ettirilmesi ile ilgili avantajlar sağlar yazara. Romanda duygusal durumlar, aşk ilişkileri ve çatışma unsuru olarak belirir; ancak kişilerin kavuşmasıyla aşkın tükeneyeceği düşünüldüğü için kavuşma pek olmaz ya da genellikle ertelenir.<sup>160</sup> Bazı romancılar âşıkları romanın sonunda da kavuşturamazlar, romanın okur muhayyilesinde devam etmesini isterler. Bu da yine romancının yarattığı esere ve kahramanlarına hâkim olabilme isteğiyle ilgilidir. Romanda aşka ayrılan yer konusunda Forster ilginç değerlendirmelerde bulunur. Aşk, romanda çok yer tutan bir duygudur ve bu durum zaman zaman romana zarar verebilir. Forster, romancının aşka fazlaca yer ayırmasını iki nedene bağlar ve onun karakterler arasında yaşanan aşka aşırı derecede önem vermesinin kendisiyle ilgili bir durum olduğunu öne sürer. Yani, romancının anlattığı aşkta yoğunlaşmasının nedeni, bu hâli “*kendi içindeki duygu ve düşüncelerini kitabına yansıtma*”sından doğmaktadır. Diğer bir neden ise romancıların ölümden olduğu gibi aşktan da etkilenmeleri ve hoşlanmalarıdır. Aşktan hoşlanmalarının sebebi ise yine biçimsel olarak romanı kolayca sona erdirmelerine aşkın da ölüm gibi yardımcı olmasıdır.<sup>161</sup> Aşkın tükenmeyen bir konu olma niteliği romancının işine gelir: “*Güçlü her duygu insanda yanlış bir süreklilik inancı yaratır; roman yazarları işte bu inanca dört elle sarılmışlardır.*”<sup>162</sup>

Kadın-erkek ilişkilerinin her zamanda ve mekânda önemli bir yeri vardır. Bu nedenle aşk ilişkilerinin anlatıldığı romanlar yazıldıkları dönemlerde büyük rağbet görmüşlerdir. Aşk ilişkilerini anlatan romanlar genellikle olay ağırlıklı olarak

---

<sup>160</sup> E.M.Forster, Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.92.

<sup>161</sup> Forster, a.g.e., s.94.

<sup>162</sup> Forster, a.g.e., s.95.

kurgulanır. Olay örgüsünde karakterler arasında çatışmalar aşk ilişkilerine dayalıdır ve tesadüfidir.<sup>163</sup> Romanlarda aşkın varoluş sebebi karakterlerdir. Bu nedenle aşk, romanlarda karakter merkezli olarak incelenmelidir. Âşık hikâyelerinde ise karakterden çok, aşkın yüzeysel olarak, “düz çizgi hâlinde” anlatıldığı görülür. Halit Ziya’nın Mai ve Siyah adlı romanında kurguladığı kahramanı Ahmed Cemil’in aşkı, bu karakterin derinliği nedeniyle roman tekniği bakımından önemli hâle gelir. Ferhat ile Şirin ya da Kerem ile Aslı hikâyelerinde kişilerden daha çok aşk duygusunun, soyut, yüce ve ideal yanının vurgulandığını görürüz. Gerçek roman muhayyel, mücessem insanı bütün yönleriyle vermeye çalışır. Modern romanın kahramanları, varlıklarını sonraki zamanlarda da devam ettirebilecek kadar canlı ve özgündürler. Ferhat âşık olur, sevgilisinden ayrılır, acı çeker, zorluklara katlanır ve sonunda ölür. Bu hikâyeden aklımızda kalan Ferhat’ın aşkıdır sadece. Ama Bihruz, Ali Bey, Osman Vecdi, Nemide’nin aşkı daha insana özgü, daha trajik ve daha somuttur. Moran’ın “*hayal gücü, bir yalın kurmaca metin yaratmaya giriştiği zaman bilinmedik, görülmedik yeni bir kurgu yaratmak yerine belli kalıplar içinde dönüyor.*” tespiti romanslar, âşık hikâyeleri ve ilk romanlarımız için de geçerlidir.<sup>164</sup>

Modern bireyin olmadığı, toplumun bir yandan geleneğin bir yandan da Batının etkisini yoğunlukla hissettiği bir dönemde, 19. yüzyıl Türk romanında aşk, bireysel ilişkileri yansıttığı için “modern”, aşk anlatımlarında zaman zaman geleneğe yaslandığı için “geleneksel” olarak anlatılabilir ve okunabilir konuların başında gelmektedir. Muhteva ve biçim açısından geleneksel düşünceyi barındıran romanlar aşkı da hem geleneksel özellikleriyle hem de Batıda görüldüğü biçimleriyle birlikte dönüştürmüş ve kendisine mal etmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar ilk romanlarımızın konularının yüzde sekseninde aşkın bulunduğunu belirtir. Aşkın temel konu olarak ön plana çıktığı, vakanın anlatımında yardımcı unsur olarak kullanıldığı romanlar bir arada düşünüldüğünde 1870-1900 tarihleri arası romanlar için bu doğru bir tespittir. Eğer romanda aşk bulunmuyorsa bu da yazarın bilinçli bir tavrıdır. 1870’e kadar Batı edebiyatından aldığımız, romancılarımızı tesir altında bırakan romanlar: Sefiller, Groziella, Kamelyalı Kadın ve Dumas’ın aşk temalı eserleridir.<sup>165</sup> Aşk, romanlarda kahramanın keşifleriyle büyür ve gelişir. Her geçen an âşık, sevgilisinin bir özelliğini daha keşfeder ve ona olan

<sup>163</sup> Yalçın, a.g.e., s.186.

<sup>164</sup> Moran, a.g.e., s.25.

<sup>165</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Dersleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.23.

hayranlığı bir kat daha artar. Tanpınar, aşk ilişkisinin karakterin keşifleriyle ve romanın olay örgüsüyle birlikte geliştiğini şöyle ifade ediyor: “*Bugün onun ellerinin istisnai güzelliğini daha yeni fark ederiz, yarın boynunuzun muhtarip melek inhinasını şimdiye kadar görmediğimize şaşarsız, bir başka zaman küçük bir yolcu arabasının ayaklarımızın ucuna düşen aynadan süsünde, yalnız bir ucundan gördüğümüz dudak ve çenesinde, bütün bir sanat eseri güzelliğini ve uzaklığını bularak kendimizi körlükle itham ederiz.*”<sup>166</sup>

Türk romanında aşkın temelinde “ezeliyet” düşüncesi vardır. Tasavvufi aşktaki ezeliyet düşüncesi gibi, Batılı yazarlar Goethe ve Schiller gibi Tasavvufu alakası olmayan şairlerin anlattığı aşklarda da “ezeliyet” düşüncesi vardır. “Bezm-i ezel” mefhumu genel olarak aşkın içinde olduğu gibi her kişinin yaradılışında sahip olduğu bir melekedir ve önemli olan, var olanın yani aşkın keşfedilmesidir.<sup>167</sup>

Romancılar konularını seçerken eserlerinde sosyal gerçekliği aktarmazlar. İlk romanlarda esaret konusunu özellikle işledikleri hâlde, bunu bireyin “erişme ve ikbal” hırsı olarak görmezler. Erişme ve ikbal hırsı aslında sosyal hayatta bir gerçeklik olarak vardır. Roman yazarı, sosyal gerçekliğin içinde bu insani gerçekliği görememiştir. Esaret konusunda olduğu gibi romanlarda işlenen aşkta da birtakım zaafiyetler vardır: “*Halk muhayyilesi bu hastalıkla aşk arasında garip bir yakınlık bulmuştu ki bugün bile Orta Anadolu halk türkülerinde-mesela, bir oyun havasının ‘ben verem oldum’ nakaratı gibi-aksi devam etmektedir. Devrin çok defa ağlamalı mevzular peşinde koşan edebiyatı ister istemez bu mevzuu benimseyecekti.*”<sup>168</sup> Batıdan tercüme edilen romanlar, özellikle “*sefalet, terk edilmiş kadın, ümitlerinden aldatılmış kız, hatta veremli hasta*”, gibi “Romantizm serpintisi” olan örneklerin, romanımızdaki zaafiyete etkisi büyüktür.<sup>169</sup> Tanpınar’ın Romantizm serpintisi olarak adlandırdığı tesirin neden Realizm ya da Natüralizm vasıtasıyla oluşmamasının nedeni Osmanlı toplumunun sosyo-ekonomik olarak Batıdan farklı olmasıdır. 19. yüzyılda roman türünün tanınmaya başladığı dönemlerde Türk aydını aslında Natüralizmi de Realizmi de tanıyordu; ancak Osmanlı yazarları Emil Zola gibi “çıplak bir çirkinlik”le eser veremezlerdi. Sosyal hayatın değişimi, toplumun inançları ve ahlaki değerler, kuşkusuz sanat eserlerini biçimlendiren önemli unsurlardır. 19. yüzyıl İstanbulunda sosyal hayattaki değişim,

<sup>166</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Seçmeler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.150.

<sup>167</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.150.

<sup>168</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e.,s.293.

<sup>169</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e.,s.294.

Batılı hayat tarzının özellikle Beyoğlu'nda görülen bir gerçek hâline gelmesi, Türk romanında da kendisini gösteren yeni bir aşk anlayışını doğurmuştur: “*Alafranga Aşk.*”<sup>170</sup> Alafranga aşklar kişilerin birbirlerini tesadüfi olarak görmeleri, birbirlerine kur yapmaları gibi durumlar, toplumsal hayatta olduğu gibi romanımızda da yenidir. Alafranga aşklar, dönem yazarları tarafından farklı algılanmış ve bu tarz aşklar romanlarda kurgulanmaya çalışılmıştır.

Fransız salon kültürünün “evlilik dışı ilişkileri” kolaylaştırmasının ve kadın erkek arasındaki ilişkilerin ahlaki bakımdan çöküşünün Batıda romantik düşüncenin doğmasına katkısı büyüktür. Fransa’da sevgililerinin çokluğu ile övünen kadınların ahlaksızlıklarına karşı bir hareket olarak ortaya çıkan romantik hareket, saf ve ulvi yönüyle belirgin bir aşk anlayışına sahip Osmanlı romancısının dünyevi aşkı anlatmaya geçişinde bir adım olmuştur.<sup>171</sup> Romantizmin serpintisi olarak adlandırılan bu tür romanların, romancılarımızca seçilmesi, biraz da soyut olan aşktan somut olana; kahramandan karaktere; hikâyeden romana geçişi, kısacası Batı ile Doğu romanı arasındaki edebî etkileşimi kolaylaştıracak ortamı yaratmaya yardımcı olmuştur.

Türk yazarlarının Batıdan yaptıkları ilk çevirilerin romantik aşk edebiyatının örneklerine öncelik vermesi, Osmanlı zihniyetindeki evrimin de belirtisidir: “*Bu eserler, Osmanlıların aşk konusunda gerek kendi ülkelerinde, gerekse artık ilgiyle izledikleri Avrupa’da ne aradıklarını göstermektedirler. İlk Osmanlı yazarları da Batıda Romantizmin kurucuları gibi tutkulu fakat temiz ve lekesiz bir aşkı yüceltiyorlardı. Aslında Avrupa gerçeklerine de, Osmanlı gerçeklerine de uymayan bu romantik aşk, bir ölçüde, bu kültürlerin geride bıraktıkları ‘mistik aşk’ın laikleşmiş bir şekliydi. Bu hâliyle gerçekçi bir roman anlayışına geçiş sürecini de kolaylaştırmıştır.*”<sup>172</sup> Tanzimat edebiyatı, aşkta ruh ve beden bütünlüğünü oluşturamamıştır. Tanzimat romanında ruh ve beden yalnızca birbirinden ayrı varlıklar değil, birbirine karşıt varlıklardır. Bedensel olan her duyuya kuşkuyla bakılır. O dönem yapılan Shakespeare çevirilerinde duyularla beslenen imgelerin tümü sansür edilmiş ve yerlerine düşünsel imgeler konmuştur. Tüm romanlarda aşk, şehvelik ve sevgi olmak üzere ikiye ayrılır: Kadın kahramanlar da erkeklere olan bağlılıklarını ruhani bir sevgi mi yoksa duyusal bir şehvet mi oluşuna göre melek ya da şeytan olarak sınıflandırılır.

---

<sup>170</sup> Taner Timur, a.g.e., s.25.

<sup>171</sup> Taner Timur, a.g.e., s.31.

<sup>172</sup> Taner Timur, a.g.e., s.27-28.

Meddah hikâyelerinde cinsellik içeren aşk hikâyeleri 19. yüzyıl “yazılı anlatıları”nın ilk örneklerinde görülmez. İlk romanlardaki aşk örnekleri daha çok halk hikâyelerindeki aşklarla benzerlikler taşır.<sup>173</sup> Âşık olma, engelleri aşma ve kavuşma temel aşk oluşum çizgisi, genellikle aşkı esas alan bütün romanlarda görülür. Halk hikâyeleri masallar ve ilk anlatı türleri için geçerlidir bu tespit. Aradaki fark ise, bize göre, “anlatı”nın romanlaşması ile belirgin hâle gelir. “Romanlaşma”yı burada gerçek hayatın anlatıya dönüştürülmesi, halk hikâyelerinde anlatılan destani kahramanların daha çok insanileşmesi ve insanın yapıp ettiğinden çok ruh hâlinin, duygusal durumunun anlatılmaya başlaması olarak görüyoruz.

Bu dönüşümün yaşanmasıyla birlikte, erkekler artık “*düşlerinde gördükleri kızlara*” değil de pencereden gördükleri kızlara âşık olurlar romanlarda.<sup>174</sup> Rüyanın gerçekleşmesinden çok gerçeğin rüyalaşmasıdır söz konusu olan. Halk hikâyelerinde ve masallarda âşığın, sevgilisinin peşinden çıktığı uzun yolculuk, romanlarda bireyin duygusal yolculuğu, iç yolculuğu hâline gelmiştir. Roman kahramanı aşkı kendi iç dünyasında bütün yoğunluğu ile yaşar. Bu yönüyle gerçekliğin anlatımından düşselliğin anlatımına geçişir dönem romanlarındaki aşk anlatımı. Bunun en bariz örneği, Bihruz’un içsel yolculuğudur. Periveş gerçekliğini bir anda düşsel bir dünyaya dönüştürür ve o dünyayı kendi iç dünyasında derinlemesine yaşar Bihruz.

Muhayyelat, Müsameretname gibi ilk “yazılı anlatı” örneklerinde, halk hikâyeleri ve masalların aşk kalıpları kullanılmıştır. İlk romanlarımızdan olan İntibah’ta ise yine halk hikâyelerinin bazı kalıplarının kullanılmasının yanında aşk “*idealize aşktan tutkuya, masumiyetten şehvete*” dönüşmüştür. Ali Bey’in uyanış ve değişim çizgisini de içeren bu dönüşüm, yüzyıl sonunda aşk anlayışının köklü olarak değiştiğinin bir işaretidir. Çünkü burada artık halk anlatılarındaki veya Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat’taki masum ve fedakâr aşk değil, engel olunamayan ve hem âşığa hem de çevresindekilere zarar veren duygusal bir çöküş söz konusudur. Üstelik yine halk hikâyelerinden farklı olarak, aşkın cinsel yanı, edebî cümlelerin mecaz anlamlarının ardında okura aktarılmış, Ali Bey’in ruhunda ve bedeninde meydana gelen değişimler ve arzular yansıtılmaya çalışılmıştır. Meddah hikâyelerinin yapısal özelliklerinden yararlanılarak aktarılan bu aşk hikâyesinin sonunda gelen ölüm, halk anlatılarından da yüzyılın ilk roman metinlerinden de farklı olarak, öte dünyadaki beraberliğe işaret

<sup>173</sup> Gonca Gökalp Alpaslan, 19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s.31.

<sup>174</sup> Alpaslan, a.g.e.,s.32.

etmemektedir. Aşkın tutkuya dönüşmesi, Ali Bey'i Mehpeyker'i, Dilâşup'u bir arada yok eder.<sup>175</sup>

Aşkî yaşayan roman kahramanları aşırı duygusal, hastalıklı bir ruh hâline sahip, ideal aşkı benimsemiş ve cinselliği düşünmeyen kişilerdir. Cinsellik amaçlı, geçici ilişkiler peşinde koşan karakterler vardır; ancak bu durum bir sapma ve yoldan çıkma olarak görülür tasvip edilmez. Bu tür ilişkiler “şehvet” duygusu etrafında oluşan geçici ilişkiler olarak görülür. Kahramanın sevgilisini hayal ettiği, duygusal itiraflarını yaptığı anların anlatımında cinsellikle ilgili unsurlar yoktur. Her türlü fiziksel güzelliğin övülmesine karşılık cinsellik, kahramanların aklından bile geçmez. Aşk ilişkisini yaşayan asıl karakterler arasında cinsellikten bahsedilmediği gibi, cinselliğin düşünülmesi bile kahramanlar açısından hoş görülmez. Daha çok düşkün kadınlarda ifadesini bulan “şehvetperestlik”in olduğu yerde aşk duygusuna yer yoktur. Gerçek âşık bedeni arzularını âşık olduğu şahısta karşılama düşüncesinin bile ağırlığını kaldıramaz. Bu tür düşüncelere sahip olduğunda sevgilisine kötülük yaptığını düşünür.

Aşk ve şehvi duygular arasındaki farkın vurgulanması gereğini, romanı öğretici bir vasıta olarak kullanmak isteyen Ahmet Midhat dile getirir. Aşk yüce bir duygudur ona göre. İki âşık birbirleri hakkında şehvi duygular besleyemezler. Âşıkların tensel arzuları; öpüşme sahnelerinin belirsiz görüntüsünden öteye gitmez. Mustafa Reşit'in romanları tamamıyla bu tespitlerin dışında tutulmalıdır. Onun romanlarındaki âşık karakterler Beyoğlu civarında yaşamını sürdüren, sefarethane mensuplarının güzel kızlarıyla gönül ilişkisi içindedirler. Birçok romanda oluşum döneminde geleneksel özellikler gösteren aşklar, aniden cinsellik amaçlı birlikteliklere dönüşüverir. Mustafa Reşit de romanlarında geleneksel aşk ile Batının cinsellikle birlikte algılanan aşk anlayışını birleştirmeye çalışmıştır. Mustafa Reşit'in romanlarında aşkın cinsellik yönü diğer romanlara göre daha ön plandadır. Onun romanlarında aşk, karakterlerin buluşma mekânlarıyla ve yöntemleriyle romanın ana unsurlarındandır. Cinselliğin yoğunlaştığı aşk ilişkilerinde erkek karakterin âşık olduğu kişiler Müslüman kadınlar değil; genellikle, İstanbul'daki azınlık mensuplarıdır. Ahmet Midhat'ın romanlarında, evlilik öncesi ya da evlilik haricindeki aşkların genellikle Müslüman erkek ve Hıristiyan kadın arasında görülmesinin sebebi dönemin sosyal gerçekliği ile alakalıdır. Ahmet Midhat “pratik zekası” ile bu “müşkül durumu” aşmıştır: “*Bir Türk ve Müslüman kızını, duygu hâlinde veya görüşmek, mektuplaşmak, konuşmak safhalarında da kalsa, böyle bir*

---

<sup>175</sup> Alpaslan, a.g.e.,s.38.



*maceranın içine sokmak Ahmet Midhat için de, devrin telâkkisi için de kolay değildir. Nitekim, Yeryüzünde Bir Melek’de arzu etmediği bir evliliğe mahkûm olan Raziye’nin Şefik’le mektuplaşması ve kafes arkasından konuşması dahi zamanın matbûatında hoş görülmemiştir. Böylece pratik zekalı muharrir için kolay cihetini, kadın sevgilileri hristiyan kızları arasından seçmekte bulmuştur.”<sup>176</sup>*

Kadının gerçek hayatta ve romanda varlık sorunu önemlidir. Romanlarda kadın kahramanlar kadar erkek kahramanlar da karakterleşmeye doğru dönüşüm içerisindedir. Bu dönüşümün erkek kahraman açısından daha hızlı olduğu görülür. Bunda romancıların erkek olmasının, gerçek hayatta erkeğin yerinin kadına göre daha önde gelmesinin rolü vardır. Bu durumların romancıların aşk öznelerini seçmesinde de etkisi vardır. Ahmet Midhat, Mustafa Reşit’te olduğu gibi roman kahramanlarının aşkları, öncelikle Müslüman erkekler ile Hıristiyan kadınlar arasındadır. Bunun sebebi çok açıktır aslında. Osmanlının 1870’li yıllarda Batıya en yakın yanını, hem fiziki hem de fikrî anlamda -en azından sosyal alanlarda- erkekler oluşturmaktadır. Her ne kadar kadınlar Batıyı öğrenmeye çalışsalar da Batılı gibi yaşamak henüz onlar için tam anlamıyla mümkün değildir. Osmanlı insanı, erkek ve kadınıyla gerek dinî, gerek sosyal ve gerekse cinsel bakımdan mensup oldukları grupların “kültürel isteklerine” itaat etmek zorundadır. Ancak itaat etme hâli erkeklere göre kadınlarda daha belirgin biçimde tezahür eder.<sup>177</sup> Osmanlı toplumsal yapısı gereği “dış evrenin” mensubu olan erkek bu “dış evren’e Türk kadınından daha evvel adım atmış olan Batılı kadınla aşk ilişkisi yaşayacaktır. Türk romancısı halk hikâyelerinde anlatılan aşkları bilir, onlara benzer aşk hikâyelerini romanlarında da rahatlıkla kullanır. Romancı için önemli olan soru, yeni bir tür olan romanda, Batılı anlamda aşkın Türk romanına nasıl uyarlanacağıdır. İlk romancılarımız bunu yapmaya çalışırken, malzemesinin birçoğunu gerçek hayattan alan roman türünde aşkın unsurlarından biri olan kadını nasıl anlatabileceklerini ya da nasıl anlatmaları gerektiğini de düşünmüşlerdir.

Romandaki bu zoraki denemeler beraberinde, teknik bakımdan birtakım kusurları da getirir. Ahmet Midhat Müslüman erkeğin Hıristiyan kadınla evliliğini tasvip etmediği için, romanlarının sonunda genellikle bu tür ilişkiler yaşayan kahramanlardan birini etkisiz hâle getirir. Ahlak dersi verdiği bölümlerde bu tür evliliklerin olabileceğini savunurken bunu romanlarında somutlaştırma yoluna gitmez.

---

<sup>176</sup> Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, MEB Yayınları, İstanbul, 1991, s.190.

<sup>177</sup> Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.35.

Genellikle Hıristiyan olan kahraman kadındır ve kadın eğer Müslüman bir erkek ile evlendirilecekse mutlaka kendi isteğiyle Müslüman olur. Mustafa Reşit ise yine bu tür ilişkilerde ya farklı dine mensup âşıklardan birini hemen öldürür ya da başka memlekete gönderip orada başka birisiyle evlendirir.

Aşk romanlarının ilk örneklerinde kadın, erkeği tamamlamak, onu harekete geçirmek için kullanılan “*küçük bir vasıta*”dır.<sup>178</sup> Kadının Türk toplumundaki yerinin yükseltilmesi ile ilgili olarak ilk dönem romancılarımızın büyük çabalar sarfettikleri görülmektedir. Bu çabaların sonucunda olumlu sonuçlar da elde edilmiştir. Kadın sosyal hayatın içinde olmasa da kendi evinin içerisinde önemsenen bir insandır. Servet-i Fünûn romanında kadın karakterler “özellikle” kadın hakları konusunda, yeni bir bakış açısıyla değerlendirilirler. Hatta kadın karakter o kadar önemsenir ki bu dönemde, neredeyse erkek karakterlerle “aynı seviyede” görülür.<sup>179</sup>

Dönem romanlarında aşkların, sessiz, zararsız ve “gürültüsüz” yaşandığını görürüz. Kahraman, aşkın bütün hâllerini yaşar; ancak aşk, ferdin topluma isyanına dönüşmez. Otorite karşısında roman karakteri daima güçsüzdür. Kişinin içinde yaşadığı aile ve toplum, kişiyi yönlendirici bir otorite kaynağıdır. Kahraman bu güç karşısında daha çok içe dönük bir isyan yaşar. Fiziki olarak hasta olan bir beden, ruhen de büyük bir yıkıma uğrar. Türk halk hikâyelerinde aşına olduğumuz aşk, âşkın maşuku için bütün değerleri hiçe sayması ve onun uğrunda kendini feda etmesi, toplumsal kurumlara karşı gelmesi ve sevgilisi ile vuslatı talep etmesi gibi süreçleri kapsar. Ama ilk dönem romanlarındaki aşklara baktığımızda “yüksek sesli”, “isyankâr” bir arzudan bahsetmemiz mümkün değildir. Âşık kendi iç dünyasında büyük dalgalanmalar içinde yaşar aşkını. Ruhsal açıdan doyumsuzdur. Kahramanın bu içe dönüklüğü genellikle kendisine zarar verir. Makul olan aşk, sonu ölüm olan aşktır romanlarda. Ahmet Midhat’ta kavuşma vardır, kavuşma olduğu an aşktan söz edilmez. Aşk anlatımı yerini macera anlatımına bırakır. Olay örgüsü asıl unsur olur. Çözülmesi gereken bir problem olarak beliren aşk sorunu sevgililer kavuşturularak çözülür.

Ahlak değerleri her zaman ön plandadır ilk romanlarımızda; ama bu durum okuyucuya birebir anlatılmaktan ziyade sonuçları üzerinde düşündürülerek okuyucunun bu sonuca kendisinin ulaşması istenir. Aşk ilişkisinde sadakat, ahlak ve doğruluk olmazsa olmaz şartlardandır. Ahmet Midhat’ta Mustafa Reşit’de, Hüseyin Rahmi

<sup>178</sup> Kemal Karpat, Türk Edebiyatında Sosyal Meseleler, Varlık Yayınları, İstanbul, 1962, s.14.

<sup>179</sup> Yalçın, a.g.e., s.87.

Gürpınar’da aşk, ahlaki karşılaştırmalar yoluyla ortaya koyulur. Ahmet Midhat’ın Karnaval adlı romanında Resmî Efendi, Madam Hamparson ile Hasna arasında bir tercihe zorlanır; daha doğrusu kahraman kendi isteğiyle “bizden olan”ı seçer. Güzel, sadık ve ahlaklı olan “bizden olan”dır. Aşkın kendine özgü bir ahlakı olmalıdır dönem romancılarına göre. Aşkın ahlakını ortaya koymak için ahlaka mugayir olanın da ahlaklı olana dönüştürüldüğü görülür Ahmet Midhat’ın romanlarında. Madam Hamparson’un romanın sonunda rahibe olup Resmî’ye kardeş sevgisiyle bağlanması; İntibah’ta yazarın kahramanı Ali Bey’i bu tür bir seçim yapma aşamasına getirmesi örnek verilebilir bu duruma. Galip gelen; sadakat, gerçek aşk ve fedakârlıktır. Mustafa Reşit de roman kahramanı Servet’i eserin sonunda “bizden olan”a yani ahlaklı, muhafazakâr, sadık ve namuslu olana yönlendirir.

Bu anlamda dönem romanlarında gayrimüslim bir karakterle Müslüman bir âşğın vuslatı görülmez. Romancılarımız bu birlikteliği sağlamazlar; ancak düşünce olarak bu birlikteliklere karşı çıkmazlar. Ahmet Midhat’ın bazı romanlarında Müslüman-gayrimüslim evliliklerinin herhangi bir sakıncası olmadığı belirtilir. Müslüman erkek karakter gayrimüslim kadına âşık olabilir, onunla eğlenebilir ama nihai aşamada gayrimüslim kadın evlenilebilecek kadın olarak görülmez. Roman yazarı bilinçli olarak yukarıdaki karşılaştırmayı yapar. Çünkü ilk romancıların birçoğunun amacı ahlak dersi vermektir. Müslüman bir kadının yabancı bir erkekle aşkı mevzubahis edilemez.

Ahmet Midhat, Şemsettin Sami ve Namık Kemal ile klasik sevda anlayışı değişmeye başlamıştır.<sup>180</sup> Bu değişim özellikle roman karakterlerinin niteliklerinde görülür.<sup>181</sup> Halit Ziya’nın romanlarına baktığımızda kadın kahramanların “başkalaştığını” görüyoruz. Müslüman-gayrimüslim gibi bir mukayese sorunu yoktur onun romanlarında. Halit Ziya’nın roman kahramanları almış oldukları terbiye, eğitim, dünyaya bakış ve sanat anlayışları bakımından Batılıdan farksızdırlar. Evdeki hâlleriyle Batılıdırlar; ancak dışarıdaki hâllerine pek yer verilmez. Çünkü “dışarı” henüz Türk kadınının Batılı kadınlar gibi yaşamasına imkân tanımamaktadır. Halit Ziya’nın dışında yukarıda zikrettiğimiz romancıların kahramanları da piyano çalabilir, Fransızca konuşabilirler; ancak bunları Doğulu bir kadın olarak yapabilirler. İlk romanlarda karakterler arasındaki aşk ilişkileri, daha çok akrabalık bağlarının kişilerin görüşmesine

<sup>180</sup> Güzin Dino, Türk Romanının Doğuşu, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.107.

<sup>181</sup> Dino, a.g.e., s.112.

tanıdığı özgürlük alanlarında oluşur. Romancının anlatabileceği aşkların mekânları bu anlamda sınırlıdır. Bu tür aşklar, karakterlerin çocukluğu, gençliği ve yetişkinliği gibi, geçmişten geleceğe uzun bir süreçte yaşanır. Romancı zamanla aşklar için farklı mekânlar hazırlama yoluna gider. İçeride olan ile dışarıda olan sevgili arasında âşık, tercihte bulunmak zorunda bırakılır çoğunlukla. İçeride bulunan namuslu, ahlaklı ve temel değerlere saygılıdır. Aslında içeridekiyle yaşanan aşk anlatılmaz. Dışarıdakiyle yaşanan gönül ilişkisinden sonra, asıl olana yani içerideki sevgiliye dönülür. Aşk bir yolculuktur romanlarda. Ötekine yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuk süreci belirsizliklerle doludur. Kaybedilen, bir zamanlar yanibaşımızda, bizden olan sevgilinin kıymeti son anda anlaşılır roman karakteri tarafından. Anlatılan, ulaşılamayan sevgilidir. Âşığa kaçma, onun uğruna ailesini terk etme gibi otoriteye baş kaldırı görülmez. Aşk doğar, gelişir ve değiştirir kahramanı. Aşkın devamı için vuslat şart değildir. Romanlardaki bu uzun aşk sürecinde aile de pek fazla belirleyici değildir.

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **TÜRK ROMANINDA AŞK**

## I. TÜRK ROMANINDA AŞK TANIMLAMALARI

Minnet Hüdâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur

Bâkî kalur sahife-i âlemde adımız

Bâkî

Yukarıda aşkın niteliklerinden ötürü belirli bir tanımının yapılamayacağını, aşkın görünüşlerinden yola çıkarak belirli tarif denemeleri yapıldığını söylemiştik. Romanların itibari dünyasında gerek yazar anlatıcının gerekse roman karakterlerinin aşkı tarif biçimlerine rastlamamız mümkündür.

Dönem romanlarında okurlarıyla en çok diyalog hâlinde olan yazarımız kuşkusuz Ahmet Midhat Efendi'dir. Onun amacı okura sadece eğlenceli zaman geçirmek değil, aynı zamanda “gerçek hayat” hakkında “malumat” vermektir. Romanlarında birçok konuda verdiği bilgilerle okuyucusunu aydınlatır. Konu aşk olunca, yazar burada da devreye girer ve aşk üzerine toplumun ve bir aydın olarak kendisinin görüşlerini aktarır. Roman yazarlarının bu tarzda bilgilendirmek amacıyla yaptıkları müdahalelerle, aşk hakkında söyledikleri çalışmamız açısından önemlidir. Yazarların aşka yaklaşımı ya da kahraman anlatıcı vasıtasıyla aşkın tarif edilmeye çalışılması Türk romanında aşk olgusunu daha kapsamlı anlamamıza, biraz da roman “kurgusallığından” çıkıp, romancı bakış açısını kavramamıza yardımcı olacaktır.

Ahmet Midhat aşkı teorik manada Taaffüf adlı romanında ele alır. Aşkı bir insanlık hâli olarak değerlendirir ve onunla ilgili tarif ve tasvirler yapar. Taaffüf'ün giriş bölümünde yazar, kendine has üslubuyla, Türk toplumunun anladığı aşk ile Avrupalıların aşka bakışlarını mukayese eder. Osmanlı toplumunda “*muaşaka*” olarak adlandırılan aşkın karşıladığı anlam ile Batılıların “*amour*”u arasında farklar vardır. Leylâ ve Mecnûn, Arzu ile Kanber, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı hikâyelerindeki aşklar Batıda “*amour*” denilen duyguyla benzerlik gösterse de, Osmanlı okuru bu hikâyeleri “*masal*” olarak dinlemiştir. Romanlarımızda tasvir edilen “*maşuk*” tipi de Avrupalı'nın anladığı “*maşuk*” değildir: “*Şimdiye kadar bizde muaşaka denildiği zaman bunun hükmü Avrupaca amor kelimesine verilen manaya ve o kelimeden beklenen hükme asla benzememiştir. Yalnız Leylâ ve Mecnûn, Arzu ile Kanber, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı âşıklığı, âşıklığı Avrupa'nın verdiği hükme min cihetin ve biraz benzerse de bu kadîm ve milli romanları kariin ve kariât-ı Osmâniyye yalnız masal olarak telâkki edegelmiştir. Ne delikanlıların, ne genç kızların üzerinde bunların*

masaldan başka hiçbir tesiri görülmemiştir. Ne bir delikanlı kendisini Ferhat, Mecnûn, Kerem hâline koymayı tasavvur eder, ne de bir genç kız Leylâ, Aslı, Şirin filân hâlinde bulunmayı tahayyül eylerdi. Aşk denilen şeyin bundan başka bir sureti daha vardı ki o da ‘âşık’ mukabilinde bir ‘âşıka’ tasavvuru yolunda değil bu ‘mâşuk!’ tasavvuru yolunda idi. Bütüin şuarâmızın bahsettikleri aşk, alkışladıkları mâşuk işte bu surette idi.”<sup>182</sup> Avrupa’nın asıl amor dedikleri şeyi bizde bulamıyoruz. Halbuki bunu Avrupa’da arayanlar dahi bulamıyor. Hele bazıları ‘amor’ denilebilecek surette tesadüf eyledikleri hâli bir nev’i oyuncaktan ibaret sayarak tezyife kadar da varıyorlar.”<sup>183</sup>

Ahmet Midhat’a göre (bu tespit daha sonra birçok roman eleştirmeni tarafından kullanılmıştır) romanlarımızda sevgilinin vücudu yoktur. Bizde sevgili “tasavvurî”dir, “zihni” ve “hayâlî”dir. Aynı şekilde bizim romanlarımızda aşk da somut olarak bulunmaz; ancak “ideal” yani “vehmî” olarak vardır. Yazara göre bu farklılıklar nedeniyle Avrupalı’nın “amor” kelimesiyle karşıladığı duygunun çağrıştırdığı anlam bizde farklıdır.<sup>184</sup>

Ahmet Midhat aşkın varlığı ve vasıfları üzerine yazılan yazılara bakıldığında bu duygunun bir tür hastalık, âşık olan kişinin de hasta olarak kabul edilmesi gerektiğini ifade eder. Yeniçeri adlı romanında “hiç aşk denilen maraza hastalığa çare olur mu?” diyerek aşkın zaten bir hastalık olduğunu bu nedenle de hastalığa çare olamayacağını belirtir.<sup>185</sup> Âşık bir tür delidir, gözü sevgilisinden başkasını görmez, zihni ondan başkası ile meşgul olmaz. Kendisi için dünyada her şey sevgilisi ile birlikte olduğunda kıymetlidir. Gerçek hayatta bu tür insanlara fazla rastlanmaz. Avrupa’da da bu sıfatlara haiz bir âşık pek görülmez: “Âşıkın ahvaline dair bunca şeyler yazılmıştır, bunca şeyler okunmuştur. Bunlar doğru ise inanmak lazım gelecektir ki aşk bir nev’i hastalık olacak, âşık da bir nev’i mecnûn. Gözü maşukasından başkasını görmeyecek. Zihni ondan başka bir şey düşünmeyecek. Kendisi için dünya ve mâfihâ maşukasından ibaret kalacak. Ee, bizim Beyazıt meydanları, Direklerarası, Çarşı derunları, Kâğıthaneler, filânlar uşşâkı bu hâlde midirler?”<sup>186</sup>

Psikologların aşka yaklaşımına da değinen Ahmet Midhat, onların “aşk denilir bir hâl olduğunu kabul” ettiklerini söyler. Psikologların bazıları aşk hâlini idfiks, yani zihnin bir noktaya saplanıp kalması olarak tanımlarlar. Bu öyle bir saplantıdır ki genç

<sup>182</sup> Ahmet Midhat, Taaffüf, TDK, Ankara, 2000, s.53

<sup>183</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s. 53.

<sup>184</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.54.

<sup>185</sup> Ahmet Midhat, Yeniçeriler, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942, s.41.

<sup>186</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.54.

ve yakışıklı bir erkek bazen çirkin bir kadına da âşık olabilir. Bazı psikologlar ise aşkı “*keyfiyyet-i muknatisiyye*” olarak görürler. Ahmet Midhat bu düşüncede olan psikologlara karşı çıkararak, *muknatisin bütün metalleri, ayırt etmeden* çektiğini, aşk duygusunun ise nesnesini seçerken *tercih kullandığını* vurgular. Diğer bir görüşü savunanlar ise, aşkı bir “*merak hastalığı*” ya da “*vehim hastalığı*” olarak değerlendirirler: “*Erbâb-ı tedkîkin bazıları dahi aşka bir nevi ipokondri yani merak hastalığı veyahut ‘maladi imajiner’ yani vehim hastalığı diyorlar. Bakılsa bunların şu sözleri tababeten dahi sahihe daha yakın görünüyor. Allah cümlemizi masun buyursun. Bazı ipokondiryaklar vardır ki hâlleri acınacak hâllerdendir. Genç ve sapsağlam olduğu hâlde, güya hemen hemen helâkı muhakkakmış gibi bir vehme, bir meraka duçar olarak hayât-ı lezîzesini zehir gibi telh edenler görülmüştür. Tuhafi şundadır ki, bunlar her gün mevte muntazır ola ola, beş sene, on sene yaşarlar da meraklarındaki asılsızlığı, vehimlerindeki butlânı yine izale edemezler. Vehim hastalığı dahi bunun gibi bir şeydir.*”<sup>187</sup> Bu hastalığın belirtilerinden biri “*insanın kendisini bir kadına âşık zannedivermesi*”dir.<sup>188</sup> Yazar, bütün bu açıklamalara rağmen aşkın, âşık ya da sevgiliden yalnızca birinin gönlünde ortaya çıkan, diğerinin aşka tabi olmasıyla büyüyen ikili bir duygu ilişkisi olduğu konusunda tereddütsüzdür. İnsanda aşkın ortaya çıkmasının nedenlerinden birisi; “*ihtiyâc-ı ruhânî*” diğeri de “*ihtiyâc-ı şehvânî*”dir. Aşk ilişkisinin başlaması, bu temel itiyaçlara bağlıdır. Aşk oluşmaya başladığı an, âşık ya da sevgili aynı durumda kalamaz, devamlı “*terakkî*” isterler; birbirlerinden şikâyetler başlar, “*sen beni evvelki gibi sevmiyorsun*” yakınmaları görülür. Ahmet Midhat aşkın “*terakkisini*” şöyle anlatır: “*Âşık ve âşıka ilk telakkîde ağırca tesâüd ederler. Sonra her an mütezâyiden hızlanırlar. Daha sonra bu hızı veren kuvvet tenâkus ettikçe hızları kesilir. Devr-i vukûfa vardıkları zaman evvelki hızı kendilerinde görmeyince tenezzüle başladık zannederler. Âşıkâne serzenişler, nizâlar bu hengâmda görülür. Hâlbuki tenezzül daha sonra başlayacak. Nihâyet her şey aslına rücû eylediği gibi bunların münâsebeti dahi sûret-i tabiiyesine rücû eyleyecektir. O rücûdan sonra evvelce vâsıl olmuş buldukları mertebe-i rif’ati nazar-ı tahayyüle alacaklardır da işte o vakit tabakât-i nesîmiyyeyi yarıp irtikâ eyledikleri aşk-perdâzlık hengâmına hamyâze-keş-i tahassür olacaklardır.*”<sup>189</sup>

<sup>187</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.55.

<sup>188</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s.55.

<sup>189</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s.72.



Aşkı benzetmeler yoluyla değil de; belirtilerinden, bilim adamlarının görüşlerinden ve kendi bilgilerinden yola çıkarak açıklamaya çalışan Ahmet Midhat Cinli Han adlı romanında aşkın evrensel bir duygu olduğunu savunur. Ona göre aşk ile ilgili konularda milletler arasında fazla bir fark yoktur. Köylerde her delikanlı beraber büyüdüğü kızlardan birini diğerine tercih edecektir. O kızla küçükken kardeş gibi yaşadığı hâlde büyüdükçe ona karşı farklı duygulara sahip olacak ve bir gün bu çocuklar birbirlerinin yüzlerine baktıkları zaman tebessümleri “*pek mânidar*” olacaktır: “*Gönül mesâilinde milletlerin yekdiğerinden farkı pek azdır. Köylerde her delikanlı beraber büyüdüğü kızlardan elbette birisini diğerine tercih edecektir. O kızla küçükken kardeş kız kardeş gibi yaşadığı hâlde büyüdükçe bu hiss-i uhuvvet değışe değışe iş bir gün olup da yekdiğerinin yüzlerine baktıkları zaman çehrelerini lâtif bir hürmet-i hicâb istilâ edecektir. İşte o hürmeti muâkıp hâsıl olan tebessümler pek mânidar olacaklardır. Nihayet elbette bir gün dahi gelecektir ki erkek gâyet titrek bir sedâ ile ‘Ah! Acaba sen de benim hakkımda benim senin hakkındaki hissiyatım gibi bir histe misin?’ diyecek ve elbette kızın dahi hafakandan boğulmak derecesine gelmiş olduğu hâlde bu suâle lafzen veremediği cevâb-ı tasdiki bir baş işaretiyle olsun verecektir.*”<sup>190</sup>

Ahmet Midhat, aşkın oluşum sürecini, yazarların birçoğunun romanlarında kullandıkları şekilde tasvir eder. Aşk gözlerden girer, daha sonra kalbe iner ve kalbin adı “*gönül*” olur. Aşk bu nedenle “*gönül meselesi*”dir.<sup>191</sup> Aşk, sevenler evlendikten sonra da devam etmektedir. Evliliğin mahsulü olan çocuklar ise aynı zamanda aşkın mahsulüdürler. Ahmet Midhat Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının sonunda kahraman âşıkları aşk hususunda konuşturur, Şefik’e ve Raziye’ye aşkın kutsal olduğunu söyler. Aşk kutsaldır; ancak aşkın toplumca da kutsal sayılabilmesi için “*evlilikle*” sonuçlandırılması gerekir. Yani aşk toplum açısından meşrulaştırılmalıdır.<sup>192</sup> Aşkın evlilikle ilgili olmadığını savunanlara karşı ise Taaffüf’te şöyle karşılık verir: “*Âşık ve âşıkının zevc ve zevceden başka şeyler olduğu hakkında verilen hükmü kabul edecek olsak, zâhiren tabiiyyât ve hakikiyyât âleminde buna muarız ve muhalif bin hâl görürüz. Ez cümle aşk ile izdivaç birbirinden başka iseler muaşakatın hiçbir vakitte izdivâcı müntic olmaması lazım gelirdi.*”<sup>193</sup>

<sup>190</sup> Ahmet Midhat, Cinli Han, TDK, Ankara, 2000, s.6.

<sup>191</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.20.

<sup>192</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.349.

<sup>193</sup> Ahmet Midhat, Taaffüf, TDK, Ankara, 2000, s.511.

Aşkı teşbih suretiyle tarif etme çabasına Ahmet Midhat da katılır. Aşk bir derttir, aşk insanı değiştirir, bütün nitelikleriyle değiştirir: “*Aşk fakiri gani, cahili sehî, zâlimi hâlim, gaddarı kerim eylediği gibi ahmağı bile âkil korkağı bile cesur eyler.*”<sup>194</sup> Gerçekten seven birisi dünyada, çevresindeki başka güzellikleri önemsemez. Âşık için sevdiğine karşı beslediği duyguların bir mertebesi vardır. Bu mertebeler: “*mertebe-i bâliğâ*”(erişme derecesi) ve “*mertebe-i kemâli*”(olgunluk derecesi) olmak üzere ikiye ayrılabilir. “*Aşk-ı mecâzî*” ve “*aşk-ı hakîkî*” şeklinde de ikiye ayrılacak olan aşkın derecelerini Leylâ ve Mecnûn hikâyesini hatırlatarak örnekler.<sup>195</sup> Aşk bir şehvet hevesi ya da geçici bir heves değildir. Aşk, başlangıcında heves olarak doğabilir. Aşkın içinde ilk hâlinde heves de bulunabilir ama duygular sadece heveslerden ibaret olursa, heves alındıktan sonra aşk tamamen biter. Ancak aşk bir hevesten ibaret değilse, “*senelerce, ömürlerce*” sürer.<sup>196</sup> Ahmet Midhat, Taaffüf’te aşk hâllerinin genel bir değerlendirmesini yaparak şöyle söyler: “*Âşıkın ahvâline dair bunca şeyler okunmuştur. Bunlar doğru ise inanmak lazım gelecektir ki aşk bir nevi hastalık olacak, âşık da bir nevi hasta! Âşık bir nevi hasta! Aşk bir nevi cünûn olacak, âşık da bir nevi mecnûn. Gözü maşukasından başkasını görmeyecek. Zihni ondan başka bir şey düşünmeyecek. Kendisi için dünya ve mâfihâ maşukasından ibaret kalırdı.*”<sup>197</sup>

Aşk üzerine çok fazla teşbih kullanarak tarif yapılmasının sebebi, aşkın tanımlanamayan bir duygu olmasıdır. Mehmet Celal, Dehşet Yahud Üç Mezar adlı romanında aşkı meleğe benzetir. Aşk öyle bir melektir ki insana ne “*kendisini ne de kanatlarını*” gösterir. İnsan normal hayatını yaşarken kalbinde “*bir sıztı*” hisseder. Kalpteki bu sızının sebebi “*aşk*”tır. Âşık böyle bir hissi yaşamaya başladığı an derdini arz edemez. Aşkın dili susmayı gerektirir.<sup>198</sup> Müzeyyen adlı romanında ise aşkın bir hastalık olduğunu savunan yazar, romanın olay örgüsü içinde bu görüşü üstünde ısrarla durur. Hatta okuyucuya aşkın hastalık olduğu konusunda şüpheleri varsa yazar ile görüşebileceklerini bile söyler: “*muhabbetin bir hastalık olduğunu inkâr edecek bir sahib-i his varsa şu satırları yazan bu muharrer-i hazîn ile görüşebilir, ben ona, muhabbetin bir hastalık...Fakat tatlı ulvî bir hastalık olduğunu delâil-i âdîdesiyle ispat ederim.*”<sup>199</sup>

<sup>194</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.39.

<sup>195</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.48.

<sup>196</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.48.

<sup>197</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.54.

<sup>198</sup> Mehmet Celal, Dehşet Yahud Üç Mezar, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1887, s.9.

<sup>199</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.61.

Mehmet Celal'e göre görmeden sevmek mümkün değildir. Görmeden sevmenin mümkün olduğu yer varsa o da peri hikayeleridir. Sevgiliyi gördükten, aşk doğduktan sonra, aşkın devam etmesi maşukla görüşmeye bağlı değildir. Görülüp *“ruha dokunan”* bütün her şey sevilir: *“Bir menekşeyi sevdiğimiz için, ondan ‘ben de seni seviyorum!’ diye bir itiraf mı bekleriz?”*<sup>200</sup>Yazar Cemile adlı romanında âşık kahramanları aşk duygusu üzerine düşündürür. Aşk kendi başına “kahraman” olarak adlandırılır. Aşk öyle bir kahramandır ki karşısında Cemile de Selim de mağlup olmuştur. Cemile'nin Selim'e yazdığı bir mektupta Cemile aşk duygusu ile ilgili şunları söyler: *“Efendim! Artık aşkı takdis etmeğe başladık. Hemen her mektubumuzda aşktan bahsediyoruz!*

*Aşk bir kahramandır! Bizim gibi bîcâreleri mağlub eyliyor. Biz de arz-ı teslimiyet gösteriyoruz!”*<sup>201</sup>

Araba Sevdası adlı romanında yazar anlatıcı, aşkın, sevenlerin sadece gönlünü işgal etmediğini, onların iradesini de fikirlerini de işgal ettiğini belirtir. Âşık sevmeye başladıktan sonra şüpheler ve vesveseler içinde yaşamaya başlar ve böyle yaşamaktan zevk alır. Gözlerinin gördüğü, kulaklarının duyduğu her şey sevgiliyle alakalıdır. Âşık, sevgilinin gözüyle görür, onun kulağıyla duymaya başlar. Sevgilinin bütün hâllerini yaşar. Akıl kuvvetleri, bilinci ve bütün iradesi sevgilinin emrine göre işlemeye başlar.<sup>202</sup>

Fatma Aliye'nin Levâiyih-i Hayât adlı romanında roman kahramanları birbirlerine yazdıkları mektuplarla iletişim sağlarlar. Mehabe'nin Fehame'ye gönderdiği bir mektupta, aşk kadehi tabirinin kullanılmasına karşı çıkar. Aşk kadehe sığabilecek kadar küçük değildir. Aşk, Mehabe'nin tabiriyle *“bir içim şerbet”* değildir, *“pek büyüktür, pek geniştir.”* Mehabe aşkı sonsuz olması bakımından *“derya”ya* benzetir. Kendisini bu *“derya”nın* içine düşmüş boğulan biri gibi görür. Mehabe *“aşk deryası”na* dalmıştır, boğulmuştur; ancak ölmemektedir. Çünkü aşk *“âb-ı hayât”tır*, insana hayat verir.<sup>203</sup> Mehabe diğer bir mektubunda aşkın hastalık olarak görülebileceğini; ancak onun hastalıktan da öte farklı anlamları olduğunu belirttikten sonra kendisi de aşkı tarif etmeye çalışır: *“Plütark diyor ki aşk hiddet gazab gibi birden bire iştiâl etmez. Gerçi kanatlı tasvir ederlerse de kanatlı olmasıyla beraber süratle geçip gitmez. İnsanın kalbine yavaş yavaş hulûl eder. Bittedrîc ateş alır. Bir kere yer tutunca çok vakit ârâm*

<sup>200</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.62.

<sup>201</sup> Mehmet Celal, Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1303, s.23.

<sup>202</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.155.

<sup>203</sup> Fatma Aliye, Levâiyih-i Hayât, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002, s.4.

eder. Şeyhûhâtte bile zâil olmaz. Saçları beyazlandığı vakit bile şiddet ve harareti tenâkus etmez. Zaman bu ateşi itfâ etse bile kâmilen sönmez. Sâikanın isabet ettiği yerlerde bıraktığı eser gibi ruhda kalan kızgın güllerinin altında âsâr-ı şiddeti zâil olmaz. Bir şiddetli kadar, bir şiddetli azab kâffe-i âsârıyla beraber mahvolur gider. Hırsın ateşnâk heyecanları kesb-i itidâl eder. Lâkin aşkın ısırıldığı yerlerde bıraktığı zehirler ebediyyen kalır. Bu yılan tuttuğu yeri bıraksa bile iltizâm kabul etmez bir takım kanlı yaralar açar ki bunların tabiatını menşeiini sebebini izah etmek mümkün değildir.”<sup>204</sup> Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı karakteri aşkı “simurg-ı ankâ” kuşu olarak görür. Çünkü Zehra aşkı kitaptan öğrenmiştir. Okuduğu kitaplarda algıladığı aşk daha çok tasavvufî aşktır. Mustafa Reşit insanlar arasındaki alakanın ardında “*manevî bir rabıta*” olduğunu, aşkın da bu rabitanın bir görüntüsü olduğunu ifade eder. Delikanlıları kelebeğe, genç kızları ise çiçeğe benzetir.<sup>205</sup> Ahmet Midhat da Yeniçeri adlı romanında aşkı “*yedi başlı bir ejderha*” ya teşbih eder. Bu öyle bir ejderhadır ki yedi başından biri kesilecek olsa yerine yedi baş daha çıkar.<sup>206</sup>

Halid Ziya Uşaklıgil Ferdî ve Şürekâsı adlı romanda Hasan Tahsin efendiye aşkın kişiye özgü, kişinin isteğine dayalı bir duygu olduğu, bir kişinin isterse istediği kişiye aşık olabileceği ya da ondan nefret edebileceğiyle ilgili şu değerlendirmeleri yaptırır: “*İnsan, sevmek istediğini sever. Kalbimizdeki hisler, yine bizden gördükleri müsaade üzerine hasıl olmuşlar, vücut bulmuşlar, tevessü etmişlerdir; her arzumuzu kendimiz icat ettiğimiz gibi aşkımızı da kendimiz icat ederiz. Bu gün birisini sevmek isteriz, onu sevmekten telezüz ederiz, kalbimizde bir aşk mukaddemesi hasıl olur, ona müsaade ederiz, büyür, büyüdükçe bizi istila eder, istila ettikçe kendimizi ona mahkum kıyas ederiz; bu bir vehimdir ki sırf kendi icatlarımızdandır. Yarın sevdiğiniz şeyi sevmemek isteyiniz, nefrete şayan bir nokta icat ediniz, müsaade ediniz, o nefret kuvvetini tezyit etsin, yavaş yavaş kalbinizdeki perestîş duygusuna tesir eylesin, sevdiğiniz şeyi son derece sevmediğinizi anlarsınız.*”<sup>207</sup>

Görülüyor ki roman yazarları bazen bizzat kendileri, bazen de kahraman anlatıcı aracılığıyla aşk hususunda görüşlerini ifade etmişlerdir. Bu aşk üzerine düşüncelerin birçoğu yukarıda da değindiğimiz gibi aşkı benzetmelerle anlatmaya çalışır. Ahmet Midhat biraz daha geniş açıdan bakarak, aşkın mahiyetini açıklarken, bilimsel verileri

<sup>204</sup> Fatma Aliye, a.g.e., s.20.

<sup>205</sup> Mustafa Reşit, Vicdan Azabları Yahud Bilinmeyen Kıymet, Asır Kütüphanesi, İstanbul, 1890, s.2.

<sup>206</sup> Ahmet Midhat, Yeniçeriler, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942, s.41.

<sup>207</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Ferdî ve Şürekâsı, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945.

de kullanmıştır. Bu görüşlerin genelinde aşk, bir dert ya da hastalık olarak görülür. Bu hastalığın çaresini Ahmet Midhat'la birlikte birkaç yazar, sevenlerin birlikteliğinde yani evliliklerinde bulur. Evlilikle birlikte aşk büyüyerek devam eder. Bu görüşlerini Ahmet Midhat romandaki âşık kahramanlarının hayatlarına da uygulamıştır. Yazarın romanlarına baktığımızda, yukarıda vuslat bahsinde de değindiğimiz gibi, aşk ilişkilerinin neredeyse tamamının mutlu sonla, yani evlilikle noktalandığını görüyoruz.

## II. AŞKIN DOĞUŞU VE TÜRLERİ

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana  
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı al olmuş sana  
Nedim

Aşkın oluşumu âşıkların egoları arasındaki gerilime bağlıdır. Aşkın ortaya çıkabilmesi için bireyin egosunun karşısındaki ego önünde gerilemesi gerekir. Aşk ortaya çıktıktan sonra âşğın egosu bütün olumsuz duygulardan sıyrılır. Her benlik, gelişme süreci içinde kendine has, talepleri doğrultusunda karşısındaki nesnenin “imajını” da oluşturur. Yani âşık olunacak kimsenin imajı kişinin zihninde önceden çizilmiştir. Bu çizilen imajın karşıdakine uydurulması kalmıştır geriye. Âşık, oluşturduğu imajı nesnesi ile uyumlu hâle getirdikten sonra onun etkisi altına girer. Benliğin önceden çizdiği imaj, aslında nesnede olmayan özellikleri de barındırır. Nesne, ona yönelen kişinin benliği tarafından şekillendirilir.<sup>208</sup> Egonun çizdiği imaj ile nesne arasındaki örtüşme tamamlandığı ana kadar aşk süreci devam eder. Belli bir süreden sonra gerçeklik ile imaj arasındaki fark kişi tarafından görölmeye başlanır. Ego tarafından çizilen imajın gerçekte olan ile örtüşmediği hatta çatıştığı taraflar görölmeye başladığında ise âşık rahatsızlık duymaya başlar. Bu rahatsızlık hâli Stendhal’ın kristalleştirmenin ortadan kalkması olarak tabir ettiği ve aşkın sonlandığı anı yansıtan hâldir. Ayırışmanın tamamlanması aşkın sonunu getirir.<sup>209</sup>

Aynı zamanda aşk kişinin kendisinden kaçış hâli olarak da göröür. Bir yanda seçilen nesnenin çekimi, bir yandan da kişinin kendisine duyduğu güvensizlik nedeniyle yaşadığı içsel kaçış neticesinde aşk ortaya çıkmaya başlar. Kişinin kendinden kaçışının birçok yolu vardır; sarhoş olmak, siyasi ya da dinî bir davanın peşine düşmek, bu yollardandır. Âşık olmak da psikolojik açıdan kendini güvensiz hisseden, kendinden hoşnut olmayan bir kişinin, kendisini eksik gören ve tamamlamaya çalışan bir kişinin kaçış yoludur.<sup>210</sup> İşsiz güçsüz, kaçacak fazla yeri olmayan kişilerin âşık olması daha kolaydır. Bu tespitlerle birlikte değerlendirildiğinde incelediğimiz roman karakterleri

<sup>208</sup> Reik, a.g.e.,s.85.

<sup>209</sup> Reik, a.g.e.,s.101.

<sup>210</sup> Reik, a.g.e.,s.141.

psikolojik anlamda, âşık olma şartlarının bir çoğunu taşırlar. Geçim kaygılarının olmaması, genç olmaları, toplumsal ideallerinin olmaması ve en önemlisi duygusal bir açlık içinde olmaları onların âşık olmalarını kolaylaştırıcı etkenlerdir.

Roman karakteri âşık olmadan önce kendisini bir boşlukta hisseder ve bu durumdan oldukça rahatsızlık duyar. O, âşık olmadan önce rahatsızlıkla birlikte bir arayış içindedir. Psikolojisinin temelinde bir yoksunluk ve eksiklik düşüncesi vardır. Bu durum roman kahramanlarının âşık olma süreçleri göz önüne alındığında çok önemli bir ipucu verir bize. Âşık kendi eksikliğinin tamamlayıcısı olarak karşısındaki nesneyi görür. Âşık olma süreci içinde karakterler arasında bir benlik değişimi söz konusudur. Reik bu durumu şöyle ifade eder: “*Birbirine âşık olan insanlar ego ideallerini değiş tokuş ederler. Birbirini sevmek demek, ötekinde kendi idealini sevmektir. Eğer bu hayal orada olmasaydı yeryüzünde aşk olmazdı. Âşık oluruz, çünkü daha iyi yanımızın imajına ve benliğimizin en iyi yanına ulaşamayız. Bu anlayıştan, aşkın ancak belirli bir kültür düzeyinde ya da kişilik gelişiminin belli bir evresine ulaşıldıktan sonra mümkün olduğu açıktır. Ego idealinin yaratılması insanlığın ilerlediğini gösterir. İnsanlar kendilerinden tam anlamıyla memnun oldukları zaman aşk olanaksızdır.*”<sup>211</sup>

Romanlarda aşkın doğuş aşamalarında yukarıda kısaca belirtmeye çalıştığımız gibi, roman karakterinin duygusal açıdan hassas bir yapıya sahip olduğunu görürüz. Bu hassasiyet onun aşk ilişkisine “hazır” olmasını sağlar. Yoğun duygusallığı yaşayan kahramanın âşık olması için gereken sadece tesadüfi bir karşılaşmadır. Karşılaşma sonrasında ve bir anda, yoğun ve belirsiz olan duygular aşk duygusuna dönüşür. Bazen de aşk, kahramanın çevresindekiler tarafından yapılan bir telkin ile ortaya çıkabilir. O ana kadar kahramanın farkında olmadığı bir duygunun farkına vardırılması ile; yani aşk dışarıdan yönlendirmeler ile doğmuş olur. Ahmet Midhat’ın özellikle ilk romanlarında ve halk hikâyelerinde görülen, kulaktan dolma bilgilerle “âşık olma”, hayal yoluyla âşık olma gibi aşk oluşum biçimlerine sıkça rastlanmaktadır.

Dönem romanında özellikle Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarındaki karakterler aşk karşısında çok güçsüz durumdadırlar. Bu güçsüzlük kişinin geleceğiyle alakalı psikolojik ve fiziksel manada olumsuz neticeler verebilir. Zaman zaman roman kahramanlarının hiç beklemediğiniz bir anda hıçkırıklar içinde kaldıklarını, birden bire göz yaşlarına boğulduklarını görürüz. Dış dünyaya kayıtsızlık, yemeden içmeden

---

<sup>211</sup> Reik, a.g.e., s.57.

kesilme, birden bire ateşli hastalıkların nüksetmesi gibi belirtiler aşkın oluşumunun göstergeleri olarak karşımıza çıkar.

Ahmet Midhat'ın romanlarında aşkın doğuşu bu kadar “hastalıklı” bir süreç geçirmez. Onun birçok romanında, âşık olduktan sonra kişinin tavırları aniden değişir. Bu değişimin neden olduğu konusunda gerek kahraman gerekse çevre şüphe içindedir. Kahraman, âşık olduğunu itiraf etme aşamasına gelinceye kadar bir hayli soru sorar kendisine. “Neden?” ya da “acaba?” soruları âşığın kendisini hissettiği duyguyla ilgili olarak sorgulamasına ve böylece aşkı kendisine itiraf etmesine yardımcı olur. Özellikle “acaba?” sorusu, yani sevdiği insanın kendisi hakkında aynı hisleri duyup duymadığı şüphesi aşkın oluşum sürecinde çokça dile getirilir. Bu sorulara cevap alınana kadar geçen süre aşkın gelişmesine yardım etmektedir: “Acaba o da aynı duygulara sahip mi? Acaba o da beni düşünüyor mu? O şu an ne düşünüyor? Neden böyle bir şey söyledi? Acaba benden nefret mi ediyor yoksa beni seviyor mu? Yoksa ben mi yanlış anladım, onun bana karşı olan bu olumlu davranışlarını?” Bu ve buna benzer sorular âşık kahramanın zihnini yoğun bir şekilde meşgul eder. Bu merakın, duygu ve düşüncelerin bir noktada bir nesne üzerinde odaklanması aşkın doğuş aşamasında çokça tekrarlanan özelliklerdendir. Romanlarımızda aşkın oluşumu esnasında karakterlerin büyük bir kısmının bunları yaşadığını görmekteyiz; ancak bu sürecin uzunluğu ya da kısalığı; yoğunluk derecesi konusunda farklılıklar görülmektedir.

Özellikle romantik aşkların yoğun olarak anlatıldığı Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında çok belirgin hâle gelen bir unsur da âşığın sevgilisinin bulunduğu mekânlarda onu sadece izlemesi ve adeta zihnine “resmetmeye” çalışması hâlidir. Bu romanlarda âşık, sevgilisinin yanında onu düşünmekten çok, onun cazibesi ile büyülenmiş bir vaziyettedir, yalnızca sevgilisini seyretmekten haz duyar. Âşık onunla bulunduğu ortamda sevgilisinin resmini zihninde kaydettikten sonra yalnız kalacağı bir mekâna gidip kaydettikleri üzerine düşünmeye başlar. Bazı romanlarda âşık özellikle, kendisine büyük haz veren bu duyguyu yaşamak için sabırsızlanır ve bir an önce sevgilisinin yanından ayrılıp tek başına, sevgilisi hakkında düşüncelere dalmak ister. Recâizâde Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanının kahramanı Bihruz Bey'in Çamlıca'da Periveş'i görüşü ve âşık olup evine gittikten sonra odasındaki hâli, iç konuşmaları, buna örnektir. Bihruz duygusal olarak devamlı bir arayış içindedir, Teodor Reik'in aşkın oluşumunun nedeni olarak gördüğü “yoksun bırakılmışlığı” etkisini



Bihruz tipinde fazlasıyla görürüz. Bihruz yoksun bırakılmışlığın verdiği sıkıntılı durumdan bir an önce kurtulmak ister gibidir.

Kahramanlar arasında farklı mekânlarda ortaya çıkan ve genellikle tesadüfi karşılaşma neticesinde oluşan alaka, özellikle “âşık” açısından yeni bir “duygusal yaşantının” başlangıcıdır. Stendhal’ın aşk sürecinde “Kritsalleştirme” olarak adlandırdığı bu dönemdir. Âşık sevgilisinin gerçek görüntüsünü “dondurur”, gerçek olanın yerine yeni bir gerçeklik inşa etmeye başlar. Bu yeni gerçekliğin baş aktörü sevilendir ve o Âşık’ın duyumsadığı hayatın merkezine oturur. Bir anlık görüşme ve bakışmayla ortaya çıkabilecek bu hâller; bazen de âşığın her zaman gördüğü, bir arada olduğu nesneye bakışındaki bir anlık değişimle de ortaya çıkabilir.

Aşkın oluşmasına dış çevreden gelen etkiler romanlarımızda önemli bir sayıyı teşkil etmektedir. Dışarıdan gelen bu etkilerde sadece akraba telkinleri değil bazı durumlarda kızın babası tarafından gerek kendi kızına gerekse “damat namzedi”ne yapılan telkinleri de görmekteyiz. Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanında, Zehra karakteri 12-13 yaşlarında çok kıskanç bir kişiliğe sahiptir. Bu olumsuz durumundan şikâyet eden babası, kızını Zehra’yı evlenmesi için yanında çalışan genç Suphi’ye tavsiye eder: “*Hâlâ kendisi koridorun penceresi önünde durmakta. Kıskanç kız da gül fidanını tımar etmekteydi. Şevket Bey Zehra’nın küçüklük resmini yere düşürdü, Subhi onu buldu.*

-*Evlendirseniz.*

-*Kızımı sana teklif etsem?*

-*Subhi ne yaptığımı bilemediği hâlde Şevket’in ayaklarına kapandı.*”<sup>212</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil’in Bir Ölünün Defteri adlı romanında daha önce halasının kızı Nigâr hakkında aşkla alakalı duygular hissetmeyen Osman Vecdi’nin, bir akşam halasının kendisine Nigâr ile evlenmesini teklif etmesiyle Nigâr’a karşı olan duyguları bir anda değişir. Bu teklife kadar Nigâr’a kardeş gözüyle bakan Osman Vecdi, önceleri kendisi de bunun gerçekleşebileceğine inanamaz. Osman Vecdi bu şaşkınlığını kendine şöyle itiraf eder: “*Birbirimizi kardeşten başka bir şey olmamak üzere telakki etmeğe o kadar alıştık ki bizi şu hâlde evlendirecek olsalar Nigâr’ın duvağını kaldırdığım vakit eminim ki mudhike oynarmış gibi ikimiz de kahkahamızı tutamayacağız.*”<sup>213</sup> Ama bu tekliften sonra Nigâr’a olan duyguları farklılaşır. Görüldüğü gibi Osman Vecdi’nin aşkı

<sup>212</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.24.

<sup>213</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.45.

da telkinle başlamıştır. Romanlarda aşklar küçük bir vesile bekler. Bu vesile küçük bir tesadüf de olabilir. Her ne şekilde olursa olsun roman kahramanı duygusal olarak âşık olmaya hazırdır.

Aşkın oluşumunu kolaylaştıran, aşkı düzenleyen toplumsal şartlar da vardır. Toplumun ahlak anlayışındaki farklılaşma, modernleşme, sosyal hayatta meydana gelen dönüşümler, romanların muhteviyatında da değişime yol açmıştır. Bu yönden baktığımızda aşkın oluşumu ve aşkın yaşanma biçimlerinin “devrin modası” ile alakalı olduğunu görürüz. Edebiyat eleştirmenlerinin bazıları roman kahramanındaki özgüven eksikliğini ve duygusal yoksunluğu baba otoritesinin olmamasına bağlar. Üzerinde baba otoritesi olmayan kahraman duygusal etkilere açıktır. Bazı eleştirmenler de roman yazarlarının romantik kahramanları seçmelerinin nedenini Toplumsal ihtiyaçların gereği olarak görürler.

Romanların bütününe baktığımızda aşkın doğuşu ve gelişmesiyle ilgili olarak şu özelliklerin ön plana çıktığını görüyoruz. Öncelikle romanlarda işlenen aşkların dönemin toplumsal yapısı, toplumun ahlaki değerlerinin de tesiriyle kapalılık arz ettiği görülmektedir. Kapalılık, geleneksel aşk anlayışının da özünde var olan bir özelliktir. Kapalılık ile kastettiğimiz, âşıklar arasındaki “duygusal iletişim”in yetersizliğidir. Kapalı toplum özelliklerinin yansıdığı romanlarda aşkın oluşumuna zemin hazırlayan unsurların en önemlilerinden olan “sosyal mekânların” gerçek hayatta ve dolayısıyla romanlarda yok denecek kadar az oluşu da romancıyı aşk anlatımı konusunda sınırlar. Bazı romanlarda aşkın doğuşu karakterdeki psikolojik değişimlerden anlaşılır. Bazı romanlarda, aşk oluşmaya başladığı an karakter ateşli bir hastalığa tutulur, zayıflar, iştahsızlık çeker ve sık sık nedensiz yere ağladığı görülür. Aile efradı bu belirtiler doğrultusunda karakterin âşık olduğunu anlar. İntibah romanının yazarı, karakteri Ali Bey’in bu hâlini şöyle tasvir ediyor: “Akşamdan sonra her illet tabii tezâyüd eder. Sevda ise devâsı gayet müşkül illet olarak Ali Bey’in sevdası meyûsiyet beliyesiyle bir kat daha kuvvet bulmuş ve ye’si de daha yeni başlamış olmak cihetiyle en ziyâde tesirini gösterecek bir zamana tesâdüf etmişti. İşte bu ki kuvve-i gâlibeye bir de tenhâlığın vahşeti munzam olunca çocuğun tabii vücuduna bir ağırlık, kanına bir durgunluk, kalbine bir kasvet nefesine bir darlık, kendini toplamak için ettiği ikdâmâta bir imkânsızlık çöktü.”<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.56.

Duygusal iletişimin zayıf olduğu, duyguların karşılıklı ifade edilemediği ilişkilerde, aşkların oluşumu duygusal patlamalar yoluyla olur. Sergüzeşt'te Celâl Bey'in bu duygu hâlinin şiddetini yazar şöyle tasvir eder: “İlk ziyasını neşre başlamış şûle-i sevdânın harâretiyle ateş içinde olan alnına koyup biraz düşündükten sonra kendi kendine ‘bu oyuncak bana niçin bu kadar dokundu? Birdenbire uğradığı sadme-i hüsnün tesirât-ı şedîdesini tadîl ve tahfîfe ikdâm ile bu mücâdele-i hissiyat âsârından olarak bir iki günü düşünmekle, birkaç geceyi uykusuzlukla geçirdi. Bu müddet zarfında Dilber’e tesadüf eyledikçe evvelden ettiği latifelere, şakalara bedel hiçbir şey söylemeyerek yalnız gizli bir nigâh-ı muhabbet-perverden sonra düşünüyordu; Dilber artık oyuncak değildi.”<sup>215</sup>

Halit Ziya'nın Nemide adlı karakteri; Nail'e olan gizli aşkını “sözcüklere dökemediği”, sevdiğine iletmediği için büyük psikolojik sıkıntılar yaşar. Bu aktarılamayan aşk duygusu bazen “nefret” sözcüğü ile ifade edilir. Nail tahsil için Avrupa'da kaldığı üç yıl müddetince Nemide'yi bir kez ziyarete gelir. Bu ziyaret esnasında da daha önceki kırgınlığından dolayı Nemide onunla görüşmeyi kabul etmez. Babası Şevket Bey, Nemide'nin bu hâllerini anlamakta güçlük çekmektedir. “Nemide kızardı. Gözleri, eteğinin bir ucunu dizinin üzerinde kıvrımla uğraşan eline dikildi. Şevket Bey acı, çekinen bir gözle kızına bakmaktaydı. Zihninden şimşek gibi bir fikir geçmiş, gözlerinin önünden bir bulut kalkmıştı. O zamana kadar aklına gelmeyen, kendini kuşkulandırmayan bir fikir kalbini titretti. Birden elini uzatarak kızının elini tuttu, sinirli bir sıkma ile Nemide'yi kendisine bakmak zorunda bıraktı. Nemide'nin kirpiğinin ucunda titrek bir damla sallanmakta idi. Kızcağızın yavaş yavaş kalbini kaplayan korkunç bir yaradan kopmuş bu ateşten damla, zavallı babanın eline damladı. Şevket Bey vücudunda bir titreme akışını duydu. Daha çocuk sandığı Nemide'nin genç bir kız olduğu onca anlaşıldı. Fakat bu zavallı baba, bu zavallı kızı ne yaptı? Heyhât! Nemide'nin kalbine o korkunç zehir katresi damlamıştı.

-Nemide niçin ağlıyorsun?

-Ondan nefret ediyorum.”<sup>216</sup>

Aşk oluşum biçimlerindeki ayırıcı özelliklerine, belirtilerine göre farklı başlıklar hâlinde incelememiz mümkündür. Yapacağımız tasniflerin, bugüne kadar yapılmış olanlardan ne kadar farklı olursa olsun yeterli olacağını söyleyemeyiz.

<sup>215</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.50.

<sup>216</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, 72.

Bugüne kadar araştırmacılar farklı aşk türleri üzerinde durmuşlardır. Platonik Aşk, Afrodisyak Aşk ve Tasavvufi Aşk bu türlerden bazılarıdır. Platonik aşkın temsilcisi Klasik Türk edebiyatında Fuzûlî'dir. "Geçici güzelliklere" değil "güzellik idealine" yönelmesi bakımından Klasik Türk edebiyatında Fuzûlî gibi bazı şairler bir tür "*Neo Platonizm*" olarak adlandırılan fikre yönelmişlerdir. Onlara göre güzellik "*bilinmek ve sevilme*" ölçüleri içinde değerlendirilir. Bu "*bilme ve sevme*" kavramlarının içerisinde "*maddi zevkler, süfli duygular, daha açık bir deyişle şehvet ve cinsî cazibe*" yoktur. Divan şairi "Platonik aşk"tan bunu anlar. Ve bu düşünceyi en iyi anlayan ve şiirlerinde anlatan bu anlatımın "*Divan şiirindeki şâhikası*" Fuzûlî'dir.<sup>217</sup> Sadece bu yönüyle ele aldığımızda yani, aşkta maddi zevklerin olmaması, süfli duygulara yer verilmemesi; şehvet ve cinsellik üzerinde durulmaması bakımından dönem romanlarında gözlemlediğimiz aşk ilişkilerinin "Platonik aşk" tanımlamasına uygun olduğunu söyleyebiliriz. Ancak idealize edilen güzellik, romanlarda "ulaşılamayan bir yerde" değil, hayatın içerisinde yer almaktadır. İdealize edilen güzellik romanlarımızda kadın vücudunda tecessüm ettirilir. Ten zevkinin, cazibenin ve maddi zevklerin içinde barındığı, âşık ile sevgilinin "eşit seviyede" bulunduğu, sosyal hayatın gerçek kişilerinin yaşadığı ve divan şiirinde Nedim'in eserlerinde sembolize edilen bir aşk türü de Afrodisyak Aşk'tır. Her ne kadar Nedim'den önceki şairler bu tür aşkı anlatan şiirler yazmışlarsa da Nedim, bu aşkı açıkça söyleyen şairdir.<sup>218</sup> Güzelliğin somutlaşması, aşk öznelinin eşitliği gibi özellikleriyle, dönem romanlarındaki aşklarda Afrodisyak aşk özellikleri görülür. Üçüncü bir aşk türü olarak görülen Tasavvufi aşkın divan şiirindeki en önemli temsilcilerinden biri Şeyh Galip'tir. Tasavvufi aşkta, aşk kâinatın yaratılış gayesi olarak algılanır: "*Allah'ın bilinmeyi istemesi aşktır ve bu aşk, özün özüdür. Teferruatı çeşitli tasavvuf eserlerinde ve devriye adı verilen tasavvufi şiirlerde bulunabilecek bu varoluş nazariyesinde aşk, herşeydir. Evrenin özünü aşk oluşturur ve bütün mevcudattaki ilk cevher aşktır.*" Tasavvufi aşkı mecazi aşk ve hakiki aşk biçiminde değerlendirenler olduğu gibi tabii aşk biçiminde ortaya çıkıp, ruhani aşka ve sonrasında ilahî aşka ulaşma biçiminde algılayan Muhiddin Arabi gibi düşünürler de vardır. Divan şairleri beşerî aşk ile ilahî aşk arasındaki bu geçiş

<sup>217</sup> İskender Pala, Âh Mine'l-Aşk, Cogito-Aşk Özel Sayısı, YKY, Sayı.4., 1995, s.88.

<sup>218</sup> Pala, a.g.e., s.93.

hâlini şiirlerinde sıkça kullanmışlardır.<sup>219</sup> Dönem romanlarında ilahî aşka ulaşma amacı güdülmez. Aşk, temizliği, masumiyeti ve yüceliği ile ele alınır; ancak Tasavvufi aşkın esasını teşkil eden “Tanrı’ya ulaşma arzusu” olarak algılanmaz, anlatılmaz.

Aşk tarzlarının tasnifine yönelik, Amerika’da B.E.Munro ve G.R.Adams adlı araştırmacılar “*Munro Adams aşk tutum ölçeği*” adını verdikleri bir ölçek geliştirmişlerdir. Bu ölçeğe göre aşkın kişinin yaşamı üzerine büyük etkisinin var olduğu ve aşkın bütün engelleri aşacağı inancı “romantik güç”ü temsil eder. Aşkın, tıpkı Tasavvufi aşk anlayışında olduğu gibi, hayatın özü olduğu ve erkek ile kadın ilişkisinde aşkın en yüksek hedef olduğu inancı “romantik idealizm”i yansıtır. Aşkın ciddi ve saygı gösterilmesi gereken bir duygu olduğu ve sonunda iki âşığın bir araya gelip evlenmesi inancı ise “evlilik aşkı”olarak nitelendirilir.<sup>220</sup> “*Popüler romantik edebiyat eserlerini*” tarayarak bir “*aşk tutum ölçeği*” geliştirdiğini belirten, John Alan Lee’nin “*yüzyıllara yayılan aşk türlerini sınırlamakta bana edebiyat yardım etti.*” demesi, en azından aşk gibi geniş anlam dünyasına sahip bir olgunun romanlardaki görünümünün belirlenmesinde, bizim için de geçerli bir değerlendirmedir.

İncelediğimiz dönem romanlarında aşkı bu duygunun oluşum özelliklerine göre farklı başlıklarda tasnif etmemiz mümkündür. Aşk oluşumu, oluşma zamanı ve oluşma şartlarına göre romanlarda benzer yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Bu üç ana bakış açısı etrafında aşkı aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğiz.

### A. Yıldırım Aşklar

Bilen uzak dolaşur âteş-i mahabbetten  
Güm etti kendüyi Galib çi sûd pervâne  
Şeyh Galib

Yıldırım aşklar masaldan halk hikâyesine, halk hikâyesinden ilk roman örneklerine ve 19. yüzyıl romanına kadar çokça kullanılır. Romanların birçoğu iki sevgilinin birbirini görmesi, birdenbire âşık olmaları ve aşk sürecinde yaşananların anlatımı üzerine kurgulanmıştır. Halk hikâyelerinde “âşık olma hâli” daha ayrıntısız olarak ve hızlı bir biçimde aktarılır. Romanlarda aşkın oluşumu ve yaşanma süreci

<sup>219</sup> Pala, a.g.e., s.99.

<sup>220</sup> Onur, a.g.e.,s.66.

ayrıntılı bir şekilde verilir: “*Bu hâliyle halk anlatılarına göre daha incelikle işlenen ilk görüşte âşık olma durumu, aslında halk hikâyeleri veya masallardakinden çok da farklı değildir; sadece ayrıntıların daha fazla işlenmesine çalışılmış ve ilk anda karşısındakinin güzelliğine hayran olup sevdalanma, ağzından köpükler gelip bayılma, uzun süre ayılamama, ayılır ayılmaz da saz çalıp şiir söylemeye başlama ya da hemen o kızla evleniverme gibi abartılı ve hızlı gelişimlerden arındırılmış, onun yerine duyguların çözümlenmeye çalışılmasına gidilmiştir.*”<sup>221</sup>

Yıldırım aşklar karşılıklı oluşabileceği gibi tek taraflı olarak da ortaya çıkabilir. Romancı duygusal ve fiziksel bütün yönleriyle “hazır” olan karakteri uygun mekân ve zaman içinde sevgilisi ile karşılaştırır. Bu karşılaşma anında yaşanan göz teması, karakterlerin birbirlerine âşık olması için yeterli bir temastır. Şemsettin Sami’nin Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat adlı romanında Talat ve Fitnat’ın aşkları bu türe uygundur. Talat, Fitnat’ı cumbanın arkasında görür. Âşık olmaya hazır olma durumu Talat için geçerlidir. Yazar bu hâlini açıkça belirtir. Cumbada Fitnat’ı gördükten sonra “*böyle bir müptedinin gönlü ne kadar kolay müteessir olur*”<sup>222</sup> derken aslında Talat’ın âşık olmaya ne kadar müsait bir ruh yapısına sahip olduğunu anlayabiliriz. Kısa bir bakışmadan sonra Talat açısından aşk başlamıştır. Talat’ın Fitnat’ı görmesiyle gözü kamaşır. Fitnat’ın görüntüsü ışığa teşbih edilmiştir.<sup>223</sup>

Aşka hazır olma hâli Namık Kemal’in İntibah adlı romanının erkek karakteri Ali Bey’de de belirgindir. Ali Bey maddî bütün istekleri yerine getirilmiş bir çocuk olarak büyümüştür; ancak duygusal bakımdan eksik kalmıştır. Bu eksikliği ve tecrübesizliği hayatında ilk kez gördüğü Mehpeyker gibi güzel ancak ahlaksız bir kadına âşık olmasına neden olmuştur. Aşka hazır bir ruh hâlinde bulunan karakterler için tercih etmek ikinci planda kalır. Duygusal arayışı ve eksikliği nedeniyle karakter, karşısındakini sadece kendi ölçütlerine göre değerlendirir. Daha doğrusu yarattığı sevgili imajını karşısındakinde görmeye çalışır. Ali Bey’in duygu dünyasındaki tecrübesizlik ve bunun yanında aşk arzusu Mehpeyker gibi bir kadına âşık olmasına neden olmuştur. Ali Bey’in “yıldırım aşkı” Mehpeyker’in bir işaretiyle oluşur. Ali Bey, işaret aldığı kişinin kim olduğunu düşünürken bir yandan da onu “*zihninde bin şekle koymuş ve hiç birinde gönlündeki arzunun timsalini görememiş*”tir. Kahraman sevgilisini gördükten sonra “*çehresindeki harâret*” “*hareketindeki şitâb*” o kadar

<sup>221</sup> Alpaslan, a.g.e., s.267.

<sup>222</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.38.

<sup>223</sup> Şemseddin Sami, a.g.e., s.38.

artmıştır ki adeta çevresine “*insan kıyafetinde bir yıldırım düşmüş*”tür.<sup>224</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem’in Araba Sevdası adlı romanının kahramanı Bihruz Bey’in, Periveş Hanım’ı gördüğü an, duyguları birden bire değişir. Büyükçe bir lando içindeki hanımlardan biri Bihruz Bey’e ve yanındaki arkadaşına “*başka başka imâle-i nigâh-ı dikkat*” etmiştir. Bu bakışlar, doğuştan hassas bir ruha sahip Bihruz Bey’e hemen tesir eder ve Bihruz Bey bu bakışların sahibini aramaya başlar. İkinci karşılaşmasında “*yürek çarpıntısı*” ile bir anda “*o ana kadar yaşamadığı*” duyguları yaşar. Bihruz’u adeta yıldırım çarpmıştır. Bihruz’un “*Gözleri kararmış; efkârı bunalmış..Binâenaleyh kendisine bir dakika evvel bir âlem-i sûr-ı sürûr gibi manzûr olan o cemiyetgâh tenezzühü gözleri bi-huzûr eden bir kargaşalıktan ibaret görmeye ve bahçeden doğru gelen muzika sedalarını kulakları tırmalayan bir âhenk cehennemi gibi duymaya başladı, fakat ne yapsın?*”<sup>225</sup> Periveş’i görüp etkilendiği andan itibaren Bihruz ne yapacağını şaşırır. Hissettiği duygularını anlamlandırmakta güçlük çeker.

Mustafa Reşit’in romanlarında yıldırım aşklar “*âşıkların bakışlarının birbirine çarpması*”, ya da “*bakışlarının birbirine karışması*” ile ortaya çıkar. Yazarın Defter-i Âmâlîm adlı romanında “*Nazar, âlem-i aşkın telgrafıdır.*”<sup>226</sup>benzetmesi bu noktada anlamlıdır. Tepebaşı Bahçesi’nde Ayda operasının icra edildiği tiyatroya giden kahramanın, localardan birinde görüldüğü andan itibaren bütün dürbünlerin üzerine çevrildiği bir güzelle “*bakışları çatışır.*” Bu etkileyici bakışma sonucunda karakter neredeyse sevincinden çıldıracaktır. Bulutların üzerinde gezer gibi evinin yolunu tutar. Âşıkların “*bakışlarının çarpışması*”, aralarında yıldırım aşkın doğmasına sebep olmuştur. Kahraman anlatıcı bu çarpışma yaşandıktan sonra, oyunun sona erdiği andaki ruh hâlini şöyle tasvir ediyor: “*Bu perde yalnız oyuna değil benim neşve-i rûh-perverime de nihâyet verdi.*”<sup>227</sup> Âşıkların bakışlarının çarpışması, gök ile yer arasında birdenbire, şiddetli bir bağlantı kuran “*yıldırım gibi*”, iki farklı kutup arasında “*şiddetli*” bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olur. Tezkîr-i Mâzi’de yazar, sevgililerin bakışlarının çarpışması ve aralarında “*yıldırım aşkın*” oluşması için uygun mekânlar ve zamanlar hazırlar. Erkek karakterin yanından geçerken sevgili şemsiyesini düşürür. Genç, onun şemsiyesini yerden alır ve ona verir. Bu esnada sevgilisi ona hoş sözler söyler. Bir anlık görüşme dahi aşkın doğması için yeterlidir. Aynı yazarın Göz Yaşları

<sup>224</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.18.

<sup>225</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.20.

<sup>226</sup> Mustafa Reşit, Defter-i Âmâlîm, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.3.

<sup>227</sup> Mustafa Reşit, a.g.e.,s.3.

adlı eserinde aşkın ortaya çıkışı da “yıldırım aşk” özellikleri gösterir. 16-17 yaşlarında bir “melek-simâ”, evinin penceresinde başını sağ koluna dayamış şekilde uyumuş kalmıştır. Evin önünden geçerken bu güzel kıızı gören genç onu bir daha görmek ister. Ertesi gece köşkün önünden tekrar geçer. Bu kez kız pencerede şarkı söylemektedir. Kahramanı görünce şarkıyı keser, ancak delikanlı şarkıyı devam ettirir. Genç kız penceresinin önündeki gence “yıldırım aşk” ile vurulmuştur. Daha sonra yeniden köşkün önünden geçen delikanlıya köşkün haremağası bir mektup getirir. Gence verilen mektupta genç kız, delikanlının buluşma yerine gelmesini istemektedir. Bakışların çarpışması genellikle iki gücün çarpışması olarak görülür Mustafa Reşit’in romanlarında. Bu iki gücün çarpışması sonucunda bir taraf mutlaka mağlup olur. Mağlubiyet ise aşkın diğer bir adıdır.<sup>228</sup> Mustafa Reşit’in romanlarında görülen yıldırım aşklara bir örnek de “Penbe Ferace” adlı romanda anlatılan aşktır. Gökusu’da Server ile Seher’in karşılaşması, “nazarlarının çarpışması” neticesinde Server “mağlup” olmuştur. İki güç çarpışmış ve bu çarpışma sonucunda Server’in ruh hâlinde şu değişimler başlamıştır: “*Server’in ihsâsât-ı müncemîde-i sevdâ-perverîsi ilkbahar güneşine tâbâver mukâvemet olamayarak buzları eriyen dereler gibi âheste âheste cereyâna başladı.*”<sup>229</sup> Bir Kızın Hatası adlı romanda “ilk bakış” geleneksel edebiyatımızda çokça kullanılan bir mazmunu hatırlatır. Yolda yürürken tesadüfen karşılaştığı genç hanımın bakışıyla kahramanın kalbi “*bir seyyâle-i bî-ârâmın tîr-i müjgânına hedef*” olur. Kalbe atılan ok sembolü, kirpiklerin oka benzetilmesi, okun kalbi yaralaması gibi tasvirî anlatımlar “yıldırım aşk”ların özelliklerindedir. Bu romanda da Mustafa Reşit, sevgililerin bakışlarını “çarpışma” olarak nitelendirir; bu çarpışma sonucunda Kont kendini kaybeder, mağlup olan bu kez Kont olur: “*Bu esnada kızın nigâh-ı mütecessisânesiyle Kont’un enzârı mütehayyilâne çarpıştı. Kont kendini kaybetti.*”<sup>230</sup> Yıldırım aşklardaki duygusal değişim bir anlıktır. Yunan mitolojisinde aşk meleği Eros’un okuna maruz kalan âşığın bir anda değişime uğraması, yıldırım aşkın mitolojik anlatımıdır.

Yıldırım aşklar dönem romanlarında çoğunlukla “dışarı”da meydana gelen aşklardır. Yıldırım aşklarda uzun bir süreye gerek yoktur. Stendhal, bu tür aşkların oluşabilmesi için âşık olacak kalbin daha önceden “aşkı yaşamamış” olması gerektiğini söyler. Çünkü daha önce aşkı yaşayan bir kalp, âşık olmadan önce içine girdiği durumu

<sup>228</sup> Mustafa Reşit, a.g.e.s.15.

<sup>229</sup> Mustafa Reşit, Pembe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893, s.15.

<sup>230</sup> Mustafa Reşit, Bir Kızın Hatası, İstapan Matbaası, İstanbul, 1312, s.6.



hisseder. Bu nedenle temkinli yaklaşır aşka. Ancak bu duyguları daha önceden yaşamamış olan kalp rahatlıkla “yıldırım aşk” ile bağlanabilir sevgilisine.<sup>231</sup> Yukarıda örnek verdiğimiz roman kahramanları, aşkı daha önce yaşamamışlardır. Yani maşuklarına birden bire bağlanabilirler ve âşık olduktan sonra kendilerini kurtaramazlar.

Mehmet Celal Aşk-ı Mâsumâne adlı eserinde Cemile ile Masum arasındaki “yıldırım aşk”ın oluşumunu şöyle anlatır: “*Masum, biraderi gibi sevdiği, hemrâzı ad eylediği İrfan’ın Boğaziçi’ndeki yalısında kaldığı bir gecenin sabâh-ı lââtîfnde, âheste âheste ormanda dolaşırken, İrfan’ın hemşiresi Cemile’yi validesiyle beraber orada görmüş, ikisi de yekdiğerine müessir bir nazarla bakmışlardı.*”<sup>232</sup> Müessir nazarlarla birbirlerine bakan kahramanlar bir anda birbirlerine âşık olurlar.

## B. Çocukluk Aşkları

Kangı dimâğ içinde ki aşkun hevâsı yok  
Bin haccederse Merve hakkıyçün safâsı yok  
Şeyhî

Aşk, bazı kahramanlar için önceden belirlenmiş bir kaderin yaşanmaya başlamasıdır. Onlar için sonradan bir başkasına âşık olmak gibi bir durum söz konusu olamaz. Kaderleri, daha dünyaya gelmeden evvel, eksik olan ruhlarını tamamlayacak kişiyi belirlemiştir. O belirlenen kişiler de çok uzaklarında değildir. Aşkın öznelere olan kahramanlar, genellikle çocukluklarını bir arada, birbirleriyle oyun oynayarak geçirirler. Çocukluklarında geçirdikleri bu zaman dilimi onlar için ileride yaşayacakları büyük aşkların habercisidir. Çocukluk aşkları Türk halk hikâyelerinde ve mesnevilerde yüzyıllarca işlenegelmiş bir konudur. Kerem ile Aslı, Ferhad ve Şirin, Hüsn ü Aşk gibi aşk hikâyelerinin anlatıldığı eserlere baktığımızda âşıkların doğumlarından itibaren, aşk ile iç içe olduklarını görebiliriz. Ferhad “*doğuştan itibaren aşk ve kederi beraberinde getirir, o öteki çocuklar gibi neşeli değildir, az yer, gayet sessizdir.*”<sup>233</sup> Çocukluk çağlarında bir arada yaşayan roman karakterleri “henüz anlamını bilemedikleri” farklı bir sevgi ile bakarlar birbirlerine. Birbirlerine bakışları çok masum ve samimidir. Hüseyin Rahmi’nin İffet adlı romanında, aşkın öznelere İffet ve Latif çocukluk çağlarını

<sup>231</sup> Stendhal, a.g.e., s. 83.

<sup>232</sup> Mehmet Celal, Aşk-ı Masumane, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1318, s.3.

<sup>233</sup> Çetindağ, a.g.e., s.399.

bir arada geçirirler. Aralarında doğuştan gelen bir aşk hâli vardır ama onlar bunun farkında değildirler. Yazar onların arasındaki yukarıda bahsettiğimiz “masumiyeti ve birbirlerine karşı besledikleri duyguların ne olduğunu bilmemeleri”ni şöyle ifade eder: “*Ah bilmem. O çocukluk çağındaki bu ruh, bu gönül çekmesi nedir? Daha sevginin ne olduğunu bilmeyen bir çocuk, bu denli şiddetle nasıl sevebiliyor? Henüz gövde gereken gelişmesini bulmadan bu sevda yanıklığı, bir küçük gönül üzerinde nasıl buyurgan oluyor, egemenliğini yürütüyor?*”<sup>234</sup> Yazar, âşıkların bu anlam veremedikleri duygularını, Schopenhauer felsefesini andıran bir benzetme ile, ruhların bir arada olma isteklerine ve hayatlarını sürdürme içgüdülerine bağlar. Yazar tabiatta bütün canlılarda var olan yaşama içgüdüsünün insanlarda da olduğuna inanır. Ona göre “*duygularının varlığı belli olmayan bitkiler bile gelişip üremelerine yarayacak yaratıcı güce doğru eğilim*” göstermektedirler. “*Açılmaya hazırlanan çiçekler*” bu nedenle yüzlerini güneşe çevirirler. Roman kahramanı İffet, henüz çocukluk çağlarında başlayan Latif’e duyduğu bu aşkı şöyle itiraf ediyor günlüğünde: “*Bende de sevdâ tomurcuğu pek erken başlamıştı. Ben de severim... Kimi sevdiğimi işte yüzüm kızara kızara itiraf ediyorum... Akrabamızdan Latif’i...*”<sup>235</sup>

Hüseyin Rahmi’de, çocukluk çağında içgüdüsel bir algılayış olan aşk, Ahmet Midhat’ın kahramanlarında “*önceden belirlenmiş olan, kader*” dir. Ahmet Midhat’ın Yeryüzünde Bir Melek adlı eserinde âşık kahramanlar Raziye ve Şefik’in de çocuklukları bir arada geçer. Şefik yukarıda niteliklerini belirttiğimiz Ferhad’a benzer. Şefik ile Raziye arasında oyun arkadaşlığı ile başlayan “sevgi”nin, “aşk” olduğunu ilk farkedenden on dört yaşına geldiğinde, Şefik olur. Bu duygu âşık tarafından farkedildiği anda sevgiliye bağlılık artarken, aşkın esasında “doğal olarak varolan” masumiyet de devam etmektedir. Genç kız ve erkek, buldukları her fırsatta bir arada olmaya çalışırlar. Kol kola girip evlerinin bahçesinde dolaşırlar. Ancak karşılıklı sevgileri kesinlikle “*şehvânî duygular*” içermez.<sup>236</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil’in Nemide adlı romanında âşık kahramanlar Nemide ve Nail’in çocuklukları da birlikte geçmiştir. Nail Nemide’nin amcasının oğludur. Haftada iki gün amcasının evini ziyarete gelir. Nemide ile oyunlar oynayarak vakit geçirirler. Bazen bu çağlarda bile birbirlerine bakışları ve tebessümleriyle sevgilerini anlatmak ister gibidirler: “*Nemide gözünün derin bir dikilişiyle amca oğlunu seyrediyordu. Bir*

<sup>234</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.94.

<sup>235</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.94.

<sup>236</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.35.

aralık kızcağızın bakışındaki çekişe yenilmiş gibi Nail gözlerini çevirerek tatlı bir gülümseme ile Nemide'ye baktı. Nemide bu bakışı bekliyormuş gibi karşılık olarak şafak kadar parlak bir gülümseme ile baktıktan sonra küçücük ellerini amca oğlunun omzuna koyarak ' oynayalım mı?' dedi."<sup>237</sup> Çocukluk çağında birbirlerine olan sevgileri, onlar büyüdükçe aşka dönüşür. Aralarındaki sevgi yoğunluğu, iki karakter arasında romanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacak aşkın habercisidir. Bazen soğuktan üşümüş olan Nemide'ye Nail'in koruyucu bir tavırla "setresini" vermesinde, bazen iki karakterin bakışlarının "parıltılarının karşılaşması"yla kızaran yüzlerinde çocukça sevginin yanında, aşka dönüşebilecek bir sevginin de varlığı sezilir. Nemide'nin, "âşık olabilecek" yaşa geldiğinde, Nail'e olan ilgisi daha belirgin hâle gelir. Âşık olduğunu kendisine dahi itiraf edemez. Bu yoğun duyguları Nail'e rahatlıkla iletemediği için yaşadığı iç sıkıntısı, onun zayıf düşmesine, hastalanmasına neden olur. Ferdi ve Şürekası adlı romanda İsmail Tayfur ile Saniha da çocukluklarını birlikte geçirmişlerdir. İsmail Tayfur'un babası çok küçük yaşlarında Saniha'yı himayesi altına almıştır: "O vakit henüz küçük, pek küçük bir çocuk idi. Bir gün, yine böyle bir kış günü babası, akşamüzeri eve geldiği vakit İsmail Tayfur, yanında çamurlara müstağrak, paçavralarla giydirilmiş, küçük, pek küçük bir çocuk görmüş idi. Bu uzun siyah saçlı parlak kara gözlü, çirkef içinde açılmış bir leylâk gibi saf, bulut arasında doğmuş br parlak yıldız gibi şâsaalı bu çocuk kim?...hiç! cemiyetin bir fırtınasına tesadüf etmiş, dalından kopmuş bir yaprak gibi savrulmuş, oraya düşmüş bir kız; dört yaşında bir çocuk! O vakitten beri ikisi beraber büyümüşler, bütüün çocukluk hayatlarını birlikte geçirmişlerdi. Şimdi bu çocuk bir genç kızdı! Küçücük ellerini İsmail Tayfur'un omzuna koyup da "Seviyorum!..yalnız seni seviyorum!" dediği vakit genç adam, hayatının ye'si bir ruhani nur ile parlamış da bu genç kızın dudaklarında Yaşa!..hayat, işte sana terennüm eden şu aşktan ibarettir! Diyormuş zannederdi."<sup>238</sup>

Çocukluk dönemlerinde karakterlerin birbirine karşı olan rekabeti, hasmane tutumları ve kıskançlıkları da aralarında var olan sevginin tezahürü olup aynı zamanda gelecekte bu sevginin aşka dönüşeceğini gösterir. Mehmet Celal'in Zehra adlı romanında Zehra ve Rıza arasındaki aşk, kıskançlık hissiyle beraber oluşur. İki genç arasında çocukluklarından itibaren henüz adı konulmamış olan bir aşk vardır. Rıza "on iki yaşında bulunması münâsebetiyle henüz erkekden kaçmayan" Zehra'nın "bir gün

<sup>237</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevi., İstanbul, 1984, s. 29.

<sup>238</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekası, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945, s.24.

*bahçıvan ile bir çiçek üzerine uzun uzadıya mübaheseye daldığını bir türlü çekemeyerek*” kıskançlığını dile getirir: “Zehra muhabbetiniz bitmedi mi? diye bağırmıştı. Sonra sofranın başında pederine, validesine karşı, bir münâsebet getirerek genç kızların değil bahçıvanlarla, hatta kendi akranı olan erkeklerle bile uzun uzadıya konuşmaları terbiye haricinde olduğunu söylemiş idi ki bu söz Zehra’nın yanaklarından alevler, kalbinden ateşli hisler geçirmişti. Bir genç kalbe giren muhabbetin arkadaşı kıskançlık hissidir.”<sup>239</sup> Yazar anlatıcı aşkın ortaya çıkış yaşının genellikle on altı olduğunu belirtir: “Evet, ekseriya muhabbetin on altı yaşında ibtidâ ettiği görülür.”<sup>240</sup> Ancak aşk yoktan var olmaz, aşk daha küçüklükten itibaren seven gönüllerde yerini bulmuştur. Yazar “bir yaşında iki masumenin teati ettikleri bûselerde muhabbet olmadığını kim temin edebilir?”<sup>241</sup> sorusuyla, karakterlerin gönüllerinde var olan aşkın belli bir yaşa geldiklerinde sadece adının konulduğunu anlatır. Romanlarında halk hikâyelerinin izlerine “daha çok rastladığımız” Mehmet Celal’in Cemile adlı romanında da kahramanlar çocukluk çağlarını birlikte geçirmişler ve belli bir yaştan sonra birbirlerine âşık olmuşlardır. Mehmet Celal aşkın oluşumu ve duygu değişimini şöyle ifade eder: “İkisi bir yerde okumuş, ikisi bir yerde büyümüş olan Selim ile Cemile’nin yaşları ilerledikçe küçüklükten beri yekdiğeri hakkında gösterdikleri teveccühât-ı ma’sumâneleleri garib bir hisse tatlı bir muhabbete münkâlib oldu. Meselâ evvelleri Selim Cemile’den hoşlandığı zaman o penbe yanaklarını şapır şapır öper dururdu. Cemile Selim’i mini mini kolları arasına alarak masumane tebessümle okşardı. Artık o hâlleri kalmadı. Selim evvelki gibi pederlerinin validelerinin yanındaki gibi değil, gizli bir yerde Cemile’yi öpse bile o yanaklara temas eden dudakları titriyordu. Selimini kolları arasında sıkıyan Cemile onu gördüğü zaman kızarmağa, gözlerini aşağı indirmeğe mecbur oluyordu. Evvel Selim bir komşu kızıyla oynayacak olsa Cemile kızardı ama hiddetini göstermezdi. Sonraları bir kadına dikkatlice bakıldığını görürse odasına çekilir tatlı tatlı ağlardı. Dört sene evvel Cemile Selim ile bağçede güzel güzel konuşuyorlardı. Şimdi Cemile Selim’i oralarda gördüğü vakit hareme doğru gidiyor, lâkin yine gönli orada oturub konuşmağı istiyor.”<sup>242</sup> Selim on iki yaşına geldiğinde Cemile’ye ilmihâl dersi verirken Cemile başını onun omzuna dayar “melekâne bir tebessümle” okuduğunu öğrenmeye çalışırdı. Ancak kahramanlar çocukluktan gençlik çağlarına geçtiklerinde bu

<sup>239</sup> Mehmet Celal, Zehra, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası, Şems Kitaphanesi Cep Romanları, İstanbul 1311/1893, s.18.

<sup>240</sup> Mehmet Celal, a.g.e.s.18.

<sup>241</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s. 18.

<sup>242</sup> Mehmet Celal, Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1303, s.13-14.

melekâne, çocukça duygular değişir: “*Evvel Cemile'nin eli Selim'in destine temas eylediği zaman hiçbir hareket görülmezdi. Şimdi böyle bir şey olsa ikisi de titriyor. Evvel babalarından, analarından aldıkları nasihat üzerine aşkı câlib-i hicâb bir sıfat addederlerdi. Şimdi o kelimeyi takdîs eyliyorlar! Evvel yekdiğerini kardeş gibi seviyorlardı. Şimdi başka bir his, başka bir teessür ile sevişiyorlar. El hâsıl aşk ikisinin de gönlünü ziyaret eyledi. Bu iki civânı birbirine esir etti bıraktı.*”<sup>243</sup>

Çocukluk aşklarına bir örnek de Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanında anlatılan aşktır. Vecihi'ye göre de aşk insanların gönlünde doğuştan itibaren vardır. Sadece zamanla ortaya çıkar. Veli ve Zeynep çocukluk yaşlarında birbirlerini görme arzusuyla dolu oldukları hâlde bu arzunun sebebini kavrayamazlar. Birbirlerini görecekleri zamanı “tutkuyla” beklerler. Haftada üç gün yaklaşık bir saat görüşen iki karakterin birbirlerine karşı olan samimi duyguları zamanla aşka dönüşür. Böyle bir dönüşüm olmasına rağmen gençlerin bu duygularının nedeni konusunda bilgileri yoktur. Aşkın varlığını ilk anlayan karakter bu romanda Veli'dir. Yazar bu duygusal dönüşümü şöyle ifade ediyor : “*Husûsuyla pek mâsumâne, pek tıflâne başlamış, o ismet ve tıfûliyet içinde kıvâm-ı vukûatını muhâfaza ede ede o zamana kadar gelmiş olan meyelân tedkîk olunursa yine sâftiyâne yine ismetkârâne bir aşk ve sevdâ rengini almakta idi. Öyle iken henüz iki genç gönül hususuyla Zeynep, âlemini, baharını, şebâbını cehnnemlere benzeten o esâret-i hâkimenin esâsı ne olduğuna müdrik değillerdi. Veli düşünürdü. Zeynep'i pek ziyâde sevdiğini sevmek ne kadar mümkünse o imkânın aksâ-yı kemâliyle mahkûmu olduğunu anlardı. İhtimâl o endişeleri, tefekkürü arasında bu fart-ı temâyülün ancak bir aşk ve sevdâ olabileceğini de sonraları vârid-i hâtır olmağa başlamıştı. Zeynep'e gelince yalnız Veli'yi sever, yalnız onu sevdiğini bilir, fakat sevgisinin o yolda bir sevginin sevdâ olacağını bile bilmezdi*”.<sup>244</sup> Mehmet Vecihi'nin Sâil adlı romanının kahramanları Mukaddem Bey ve Dilâra çocukluklarını birlikte geçirirler. Çocuklukları süresince özellikle Dilâra, Mukaddem'e karşı yazar anlatıcının “*tıflâne bir muhabbet*” olarak nitelediği bir sevgi duyar. Bu adı konulmayan sevgi çocukluktan “*mübeddel-i şebâb*” hâline geçiş ile “*aşk*” hâlini alır.<sup>245</sup>

Aşkın doğuştan itibaren var olduğuy, bu tür aşkların arka planında birbirini arayan ve tamamlamak isteyen eksik ruhların bulunduğu düşüncesi Ahmet Midhat tarafından özellikle vurgulanmıştır romanlarında. Eski Mektuplar adlı eserinde Kenan

<sup>243</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.14-15.

<sup>244</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314, s.63.

<sup>245</sup> Mehmet Vecihi, Sâil, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1314, s.29.

ile Meliha arasındaki aşk da kahramanların çocukluk çağlarında ortaya çıkan bir aşktır. Bu romanda Kenan Meliha'nın halasının oğludur. Kenan'ın annesi ve babası ölmüştür. Çocuklukları bir arada geçen kahramanlar arasında yaşları birbirinden ayrılmalarını gerektiren çağa gelene kadar aşk, varlığını "sevgi" olarak sürdürür: "*Kenan Meliha'yı seviyor. Hem olanca aşkıyla daha doğrusu bütün mevcûdiyetiyle seviyordu. Çünkü Meliha fıtratın nâdiren yarattığı bir vücud-ı nâzenin, bir rûh-ı latîf idi. İhtisâsât-ı kalbiyyesine âşina yegâne tercümân olan gözleri, Kenan gibi behre-dâr-ı sevdâ olan bir kalb-i rakîk ashâbının değil, hassâsiyet-i aşk ve muhabbetten bî-behre bulunanlara dahi initâf etse yine zîr-i tesirinde ezilmemek mümkün olamazdı.*"<sup>246</sup> Kenan'ın Rüşdiye'ye yazılmasıyla ayrılık hâli, bir bakıma, karakterlerin birbirlerine olan sevgilerinin aşka dönüşmesine yardımcı olur. Âşık karakterlerin, ayrılmaları karşılıklı aşklarını tanımalarına yol açar.<sup>247</sup> Bu dönemde görüşmeye kısıtlı da olsa devam edebilirler. Birbirlerine aşk itiraflarını da bu dönemde yaparlar. Aşk sürecini, duygusal dönüşümü, yaşadığı dönüşüm hâllerini ve bu hâllerin çocukluktan beri var olduğunu Kenan Meliha'ya şöyle anlatır: "*Daha küçükten beri o kalb-i âcizin sana mahsus bir meyil ve incizâbı vardı. Günler geçtikçe zaman teceddüt ettikçe o meyil ve incizâb da o mertebe kesb-i şiddet eyliyordu. Geceleri uykuda geçirdiğim eyyâmı zannediyor musun ki, sükûnetle, istirahatle, imrâr ediyorum? Hayâl-i lâtifin o karanlık gecelerde karşımda tecelli ederdi. Venüslerin bile hayrân-ı letâfeti olduğu o çehre, o gül çehre yalnız biraz reng-i aslîsini kaybetmiş gibi görünüyor. Meleklerin bile gıpta eylediği o tebessüm-i latîf yerine iğbirârdan, infîâlden değil, aşktan, sevdadan münbais sihr-âmuz bir hüziün nümâyan oluyordu.*"<sup>248</sup>

Çocukluğunu birlikte geçiren Macit ve Sermet'in aşk hikâyesinin anlatıldığı, Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Garâm adlı romanında, âşıklar amca çocuklarıdır. Macit, babasının memuriyeti dolayısıyla İstanbul'dan ayrılması gerektiği hâlde tahsiline devam edebilmek için ailesi ile birlikte gitmez. İstanbul'da amcasının himayesinde tahsiline devam eder. Bu arada zamanının çoğunu amcasının kızı Sermet ile birlikte geçirir. Karakterler arasında, birbirine itiraf edilmeyen sevgi ile nefretin, rekabet ile kıskançlığın bir arada bulunduğu duygu hâlleri yaşanır. Macit'in Sermet'e duyduğu öfkenin nedenlerinden biri, onu annesinden ayrılmasının müsebbibi olarak görmesidir. Ancak bir yandan da Sermet'e karşı sevgi duymaktadır. Macit'in ailesinin İstanbul'a

<sup>246</sup> Ahmet Midhat, Eski Mektuplar, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003, s.14.

<sup>247</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.8.

<sup>248</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.21.

gelmesi ve Macit'ten ayrılacağı, onunla bir daha rahatça görüşmeyecekleri düşüncesi Sermet'i üzer. Macit'in ufak bir şakası Sermet'in ona karşı duygularını açığa çıkarmasına neden olur. Macit'in şaka olarak söylediği sözler, Sermet'in ona aşırı tepki vermesine yol açar. Onun kızgınlığı aslında Macit'in şakasına değildir. Macit'in kendisini bırakmasından, ailesinin evine taşınmasından dolayı yaşadığı hüznün dışa vurulmasıdır. Macit ile Sermet arasındaki ilişki duygu ve düşüncelerin çatışması, zıtlaşması ve inatlaşması üzerine kuruludur. Bu zıtlık aşkın hâllerindedir. Macit ile Sermet arasında yaşanan duygusal çatışma aşk ile nefret duygularının aslında özünde çok yakın ve birbirine dönüşebilen duygular olduğunu gösterir.

Aşkın çocukluk çağlarında başladığı düşüncesini yazar anlatıcının da müdahil olarak anlattığı roman, Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat'tır. Bu romanın giriş bölümünde “*aşk-ı etfâl*” başlığı altında oluşturulan bölümde aşkın henüz reşid olmamış çocukların kalbinde “öz olarak” var olduğu belirtilir. Yazar anlatıcıya göre aşk “emr-i tabiidir” ve insan türünün tamamında “*erkeğinde-dişisinde, ufağında büyüğünde, sabîsinde bâliğinde, gencinde ihtiyarında, âkilinde gabisinde, âliminde cahilinde, medenisinde bedevisinde*” görülen bir duygudur. Herkesin gönlünde aşk vardır. Beşikte yatan çocukların gönülleri bile aşktan uzak değildir. Yeni olgunlaşmaya başlamış çocukların gönlünde aşk daha çok hareketlenir. Bu çağda olan çocuklar severler, sevilirler; ancak bu sevgilerinin aşk olduğunun farkında değildirler: “*Beşikte olan çocukların gönülleri dahi aşktan çok hâli değildir. Hele sibyan-ı nev-resîdenin gönlünde çok kere aşk u muhabbet galeyân eder. Onlar dahi severler, sevilirler. Gönüllerinde bir hassa hissederler. Lâkin bîçâreler, o muhabbetin neden geldiğini ve bir hüsn ü ânın icâb-gerdesi olduğunu anlayamazlar. Aşk işitirler ama aşk denilen şeyin hemen hissettikleri hassa olduğunu bilmezler. İşte tabiat bi'l-cümle nev-i benî âdeme aşkı müsâvât üzere taksim eyleyip hiç kimseyi mahrum bırakmamıştır. Akılsız, ilimsiz, hilimsiz, faziletsiz, sabırsız, rahimsiz, hayâsız adam bulunur; lâkin aşksız adam bulunmaz. Aşk u muhabbet, herkesin kuvvesinde mevcut olup, ancak bir kuvve-i câlibesi olmadıkça fiile çıkmaz. İşte bazı kimselerin aşkta bî-tesir gibi görüldüğü, bu sebebe mebnûdir. İnsandan başka bazı sâir hayvanların dahi aşktan hâli olduğunu iddia etmeye cesaret edemeyiz.*”<sup>249</sup> Çocukluktan itibaren insanın gönlünde var olan aşk duygusu bir “*kuvve-i câlibe*” olmadan ortaya çıkmaz, fiiliyata geçmez.

<sup>249</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.11.

Aşkın kutsallığına, “ilahî” yanına en yakın olan çocukluk hâlidir. Çünkü çocukluk âşıklar için çokça kullanılan bir vasıf olan “meleksimâ”lığa yakın bir derecedir. İçinde saflığı, masumiyeti barındırır. Çocukluk aşklarının romanlarda çokça kullanılmasının bir sebebi de aşkın “masumiyet” vasfıdır. Masumiyetin ve çocuklukta ortaya çıkan aşkın romancılarımızı etkileyen Batılı örnekleri de vardır. Bu örnekler de kuşkusuz romanlarımızda anlatılan aşk hikâyelerini etkilemiştir. Özellikle, 1787 yılında Bernardin De Saint Pierre tarafından yazılmış ve 1870’te Mümeyyiz gazetesinde<sup>250</sup> tefrika edilmiş olan Paul ve Virginie adlı roman çocukluk çağındaki karakterlerin birbirlerine duydukları “masum” sevginin “saf aşk”a dönüşümünü anlatan, çevrildiği dönemde romancılarımız üzerinde mühim tesirleri olan bir eserdir.

### C. Tek Taraflı Aşklar

Sevdüm ammâ görmedüm rahmun melek-rû âh âh  
Gel sana ma'lûm ola ahvâl-i dil hem derd-i ser  
Ulvî

Aşk ilişkisi iki özneye ihtiyaç duyar. İki özne arasında bir duygusal iletişim biçimidir aşk. Ancak kurulan iletişimde bazen iletilen “mesaj”ın alıcıya ulaşmadığı, ulaştırılmadığı da olur. Afşar Timuçin “*Aşk bir buluşma, bir kavuşma, bir başkasını yaratma ve bir başkasıyla yaratılma alanı olduğu kadar bir eksik kalma, bir iletişimsizlik alanıdır.*”<sup>251</sup> değerlendirmesine ilaveten aşk özneleri arasındaki iletişimin “arı iletişim” olmadığını söyler. Arı iletişim olmadığı için de aşk ilişkisinde bir iletişim güçlüğü vardır. Bazen aşk tek taraflı bir duygusal iletişim biçimi olarak da ortaya çıkabilir. Kendi öznesini yaratıp bu özneye duygusal iletişime girmeye çalışan âşğın sonu genellikle “trajik”tir. Aşkın bu biçimi tamamen bir kişinin duygu dünyası, muhayyilesi ile ilgilidir. Aşkı muhayyilesinde var eden kişi, karşı tarafın hareketlerinden, konuşmalarından; kurduğu bu “hayal aşkın” varlığına deliller getirmeye çalışır. Kendi muhayyilesindeki aşkı doğrulamaya ve meşrulaştırmaya çalışır.

<sup>250</sup> Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1910), Dünya Kitapları, İstanbul, 2004, s.14.

<sup>251</sup> Timuçin, a.g.e., s.79.



Acı gerçek ile karşılaşıp dek bunu zorlar. Gerçekle karşılaştığı zaman ise kurduğu hayal dünyasıyla birlikte gerçek dünyası da yıkılır.

Tek taraflı aşkları “Platonik aşklar” başlığı altında değerlendiren, gerçek hayattan örneklerle bu tür aşkları açıklamaya çalışan Zehra Erol ve Funda Sağır, tek taraflı aşkta öznenin kendi muhayyilesinde yarattığı sevgilisi karşısındaki tavırlarını şöyle tasvir etmektedirler: “*Belki bilir de bilmezden gelir. Yanınızdan geçip gider. Siz heyecandan titrerken, o başka şeylerle meşgul olur. O sizin hayatınızdaki en önemli kişiyken, siz onun için sıradan birisinizdir. Kendinizi aptal gibi hissedersiniz; davranışlarından, sözlerinden işaretler alıp umutlanır, sonra da bozulur, küsersiniz. Kendinizi ona layık bulmamaya başlar ve uzak durmaya çalışırsınız. Hem kaçar hem yakınlaşırsınız. Ona dair her ayrıntıyı bilirsiniz ama onun sizin varlığınızı fark etmesine izin vermezsiniz.*”<sup>252</sup>

Bu aşk türü Fuzûlî’de bilinçli olarak, “özellikle” yaşanmak istenen bir aşktır. Fuzûlî’nin aşk anlayışında karşılık beklemek, sevgiliye kavuşma isteği gibi unsurlar ikinci planda gelir. Önemli olan kişinin kendisinin aşk hâlini yaşamasıdır. Maşuk onun için var olması gereken ancak ona ulaşmanın hep ertelendiği bir varlıktır. Sevgili bütün dertlilerin derdine derman olurken asıl âşık olan kendisine derman olmaz. Belki sevgilisi onun dertli olduğunun farkında değildir. Tek taraflı aşkta sevgiliye beslenen duygular gizli tutulur. Ancak vakti geldiğinde mutlaka bu gizlilik ortadan kaldırılacaktır. Ancak sevgiliye duyulan aşk açıkça söylendiğinde sevgili, âşığın duygularını nasıl karşılayacaktır? Âşık umut ile umutsuzluk arasında, tereddütler içerisinde yaşar. Tek taraflı aşklarda bazı aşk öznelerini karşılık verilip verilmemesi etkilemez, onlar sadece kendi duygularına bağlıdırlar.

Ahmet Midhat’ın Dürdane Hanım adlı romanında bir kadın ve bir erkek karakter tek taraflı aşkı, sevdikleri insandan hiçbir karşılık ummadan yaşarlar. Dürdane Hanım, bütün sahtekârlığına, bütün şıpsevdiğine rağmen Mergup Bey’e “sırılsıklam” âşıktır. Mergup, Dürdane Hanım’ı yalan vaatlerle kandıran, ona sadece cinsel bir obje gözüyle bakan bir karakterdir. Ulviye Hanım’a “*Zaten benim Dürdane’yi hiç sevdiğim yoktur. O beni sevdi. Ben de genç kız üzülmesin diye muhabbetine mümâşâta bulundum.*”<sup>253</sup> diyecek kadar gerçek aşkla alakası olmayan bir karakterdir. Dürdane Hanım’ın Mergup’a olan aşkı, karşılıksız ve çok büyüktür. Mergub’u uğrunda ölmeyi

<sup>252</sup> Zehra Erol-Funda Güdücü Sağır, Takıntılı Aşklar; Tutkuyla Nefret Arasında Aşk Öyküleri, Timaş Yayınları, İstanbul, 2006, s.85.

<sup>253</sup> Ahmet Midhat, Dürdane Hanım, TDK, Ankara, 2000, s.87.

göze alacak kadar büyük bir aşkla sever.<sup>254</sup> Dürdane'nin Mergup'a duyduğu "tek taraflı aşk"ın yanında Memduh Bey de Dürdane'ye karşı büyük bir aşk beslemektedir. Memduh Bey Dürdane'yi o kadar çok sevmektedir ki Dürdane'nin onu sevip sevmemesi umurunda değildir. Sandalcı Sohbet'in Memduh Bey'e söylediği şu sözler onun tek taraflı aşkının büyüklüğünü ifade etmektedir: "*Dürdane Hanım'a olan muhabbetiniz, o sizi reddelediği hâlde dahi zâil olamayacak muhabbetlerden olup, bilâkis sevdiğiniz tarafından merdud olmaya katlanmak dahi onun hakkında bir büyük fedakârlık olacağını düşündükçe fedakârlığın böyle hiçbir kimse tarafından katlanması kabil olmayan bir derecesine dahi katlanmanızı şiddet-i aşkınıza mütenasip bularak mutmain dahi oluyorsunuz.*"<sup>255</sup> Acem Ali Bey kılığına giren Ulviye Hanım, Memduh Bey'in bu aşkı karşısında "zavallı çocuk! Cihanda aşkın bu türlüde de hiçbir kimsede görülmemiştir. Fakat dikkat etmelisin. Bu biçarenin de intikamı Mergub haininden alınmalıdır."<sup>256</sup> diyerek şaşkınlığını ve kızgınlığını belirtir. Memduh Bey âşık olduğu kadına "rakibini de hoş görecektir kadar" bağlıdır. Ulviye Hanım'ın Mergup'tan intikam almak gerektiği düşüncesine bile karşı çıkar: "*Mergub Bey'den niçin ahz-ı sâr edeceksiniz? Dürdane'yi sevdiği için mi? Ya dünyada bir adam tasavvur olunabilir mi ki Dürdane'nin kemâl-i hüsn ve cemâlini görsün, anlasın da kendisini çıldırastıya sevmesin?! Eğer bu kadar taş yürekli bir adam bulabilirseniz işte asıl o adamı ceza ediniz. Zira kemâl-i cemâli inkâr gibi bir küfürde bulunmuş olur.*"<sup>257</sup> Memduh Bey, Acem Ali'nin bu duygusal hâlini anlamlandıramaması karşısında aşkın gerçek bir aşk olması için karşılık gözetmemesi gerektiğini savunur: "*İnsan sevdiğini kendi gölgesinden kıskandığı hâlde açıktan açığa rakibi olan bir adam hakkında şöyle bir mütalâada bulunsun?!..Birader! Âşık olmak başkadır, maşuk olmak yine başka. Dürdane'ye ben âşıkım! O da beni sevseydi âşıkın en mesudu ben olurum. Fakat sevmediği için aşkımın zevâli lâzım gelir mi? Hele bâhusus beni sevmedi diye sevdiğime düşman olmak elimden gelir mi? Madem ki ben onu seviyorum, onun sevdiklerini dahi severim. Böyle olduğu surette ben âşık değil hodgâm bir zâlim olmuş olurum.*"<sup>258</sup>

Recâizâde Mahmud Ekrem Araba Sevdası'nda "Tek Taraflı Aşk"ın Don Kişot'unu karakterize eder adeta Bihruz Bey'de. Bihruz'un aşkı tamamen karakterin kendi muhayyilesinde oluşur, sürer, gerçekliğe çarpar ve yok olur. Bihruz, romanın

<sup>254</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s.139.

<sup>255</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.113-114.

<sup>256</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s. 114

<sup>257</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s. 114.

<sup>258</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s.115.

itibari dünyasında, kendi “itibari dünyasını” yaratmaya çalışan bir karakterdir. Okuduğu romanlardan bir kadına karşı nasıl davranacağını öğrenen Bihruz’un cevapsız kalan “suâlinin” ardından koşup durması hikâye edilir. Ortada aşk vardır; ancak bu aşk Bihruz’un tek taraflı aşkıdır. Bihruz ilk görüşte âşık olduğu Periveş’i Kalipso’ya benzetirken; Periveş’in kendisi hakkında: “*adeta budala ayol! Biraz hoppaya da benzer. Zıpır derler bunlara, zıpır... işi yoksa beklesin dursun.*”<sup>259</sup> biçiminde söylenen sözlerden habersizdir. Bundan sonrasında Bihruz muhayyel aşkının öznesi ile iletişim kurma yollarını arar durur. Fransızca ile karışık aşk ilanı içeren mektuplar yazar, bu mektupta Rousseau’nun “Nouvelle Heloise” adlı eserinden alıntılar yapar. Bihruz’un mektupları da aşkı gibi sanaldır çünkü, muhatabına gönderilse de bir türlü cevap alınmaz: “*Evet küçük hanım! Bir görüşte âşık olunabiliyor. Tekmil hayat için perestiş olunabiliyor; o müennese ki yalnız süratli bir gölge gibi görülmüştür. Bunun ispatı sizsiniz ey cism-i lâtîf! Madem ki, benim bahtımı kararlaştırmaya birkaç dakikacık kifayet etti! Filvâki kim karşı koyabilirdi o letafete ki cümle hareketlerinizde hüküm sürüyor gibiydi?*” Mektubun devamında Periveş Hanım’la yeniden görüşme arzusunu dile getirir: “*İmdi, hâkipây-yı ismetânelerine yüzüm gözüm sürüp hâl-i perişânımı serbestçe arz etmeklik için merhametinize ve kulluğunuza layık bir çâker-i serseri olduğumu ispat eylemek üzere münâsip bir mahâlde randevu itâ buyurmaklığımızı istirhâm eder ve işbu ârizamın cevabını almak için işbu gelecek pazar günü Büyük Çamlıca’da kâin gazinoda teşrif-i ismetânenize muntazır bulunacağımı arz ile hatm-i kelâm eylerim.*”<sup>260</sup> Bütün yazdıklarına rağmen Bihruz’a sevgilisinden karşılık gelmemektedir. Ancak Bihruz iletişim kurmakta, Periveş’e “ilanaşk” etmekte kararlıdır: “*Ah bari mektubumu almayadı!.. Evet seviyorum... seviyorum vesselam. Yer aynası... yer aynası... ne kadar hoş lakırdılar...Malörö kö jö süil...Of!... Amor!... Amor! Kes köse kö Lamor?... Öyle ise ne yapmalı?Aramalı, bulmalı, yalvarmalı... Arkasını bırakmamalı.*”<sup>261</sup>Don Kişot’un muhayyel sevgilisi ile Bihruz’un Periveş’i “hayalî olmaları bakımından” birbirine benzer. Bihruz, kendi muhayyilesinde yarattığı sevgiliyi Mösyö Piyer’in anlattığı gezi âlemlerinden de etkilenererek “kurguladığı park” içinde hayal eder. Parkın içinde Periveş Hanım’ın, sandığı elmadan, tekerlekleri gümüştten bir arabaya kurulduğunu görür ve kendisini ona bakarken düşünür.<sup>262</sup>Aşkının tek taraflı olduğu fikrini kabullenmeyen

<sup>259</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.40.

<sup>260</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.162.

<sup>261</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.109.

<sup>262</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.80.

Bihruz kendisine “sanal bir rakip” de yaratır: Keşfi Bey. Bihruz Keşfi’yi, sevdiği kadının landosunun etrafında dolaşan “satir”e benzetir. Rakip gibi Bihruz’un yarattığı aşkın içerisindeki her motif “muhayyel”dir; Mektuplar, sevgili ile muhabbette söylenecek sözler, hayalî ilanaşk muhabbetleri. Bihruz’un zihninde oluşturduğu bu muhayyel dünya, Periveş’i görüp onun şu sözünü işittikten sonra tamamen yıkılır: “*artık elverir... Peşimizi bırak!... Hadi oğlum, işine git ...*”<sup>263</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil de romanlarında “tek taraflı aşk” türünü sıkça kullanmış bir romancımızdır. Bir Ölünün Defteri adlı romanın karakteri Osman Vecdi, annesini küçük yaşta kaybetmiştir. Babası askeri tabip olarak görev yapmaktadır. Osman Vecdi babasının işlerinin yoğunluğu nedeniyle onunla görüşmemekte halasının yanında yaşamaktadır. Halasının kızı Nigâr ile çocukluğunu birlikte geçirmiştir. Osman Vecdi Nigâr’a karşı ilk zamanlar sadece kardeşçe bir sevgi duymaktadır. Ancak bu sevgi zamanla farklılaşır ve tarif edemediği bir duygu hâline gelir. Nigâr’ın kendisine karşı duygularını öğrenebilmek için artık kendisini idare edebilecek yaşa geldiğini ve müstakil olarak yaşamak istediğini halasına Nigâr’ın da bulunduğu ortamda iken söyler. Nigâr’ın, kendisinin evden ayrılma fikrine karşı çıkmasını, ona duyduğu sevgiyi itiraf etmesini bekleyen Osman Vecdi’nin beklediğini bulamaması onu tereddüt içinde bırakır. Bu tereddüdü yaşarken halası, Osman Vecdi’ye Nigâr ile evlenmesini teklif eder. Bu teklif Osman Vecdi’nin içinde Nigâr’a karşı aslında var olan; ama itiraf edemediği aşkın canlanmasını sağlar. Halasının teklifinden sonra Osman Vecdi Nigâr’a karşı olan duygularının aşk olduğunu anlar. Halasına bu teklifi biraz düşünmesi gerektiğini ve cevabını daha sonra vereceğini söyler. Osman Vecdi için bundan böyle önemli olan Nigâr’ın onun hakkındaki duygularıdır: “*Bilmek istediğim bir şey varsa o da Nigâr’ın benim hakkımdaki hissiyatı idi. Gizli bir ses de ona seviliyorsun seviliyorsun diyordu*”<sup>264</sup> Osman Vecdi içindeki bu hisleri Nigâr’a açamadığı için büyük bir ıstırap duyar. Ama onun kendisi hakkındaki hislerini öğrenmeden aşkını ilan etmeyi de düşünmez. Birlikte oldukları zaman yüksek sesle şiirler okur, Vecdi de dinler. Bazen bakışları birbiri ile kesişir. Bu bakışmaların tesirini Osman Vecdi şöyle anlatır: “*O zaman kalbime bir zaaf geliyordu. Ayağa kalkmak, Nigâr’ın elinden o kitabı çekip atmak, dizlerine düşmek, dudaklarımda titreyen aşk teranesiyle kalbimin ihâta*

<sup>263</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.248.

<sup>264</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.54.

*edemediği hissiyatı tkrir etmek istiyordum. On kere bu zaaf beni mağlup ediyordu, on kere galebe çaldım. Azim bir ıstırab içinde idim, şakaklarım terle ıslanıyordu. Ayağa kalktım, pencereyi açtım, ateş gibi yanan alnıma gecenin serin havası temas ettikçe büyük bir inşirâh duydum.*<sup>265</sup> Nigâr, Osman Vecdi'nin de samimi arkadaşı olan Süha'ya âşıktır. Osman Vecdi bu aşkı henüz Nigâr'ın ağzından duymamıştır ama onun tavırlarından sezmektedir. Bu belirsiz durum Osman Vecdi'nin tek taraflı aşkını "azap" hâline getirir: Nigâr'ın bu duygusunu öğrendikten sonra Osman Vecdi Nigâr'dan uzaklaşmaya çalışır. Nigâr'a olan aşkı tek taraflı olduğu anlaşılınca âşık açısından birdenbire anlamsızlaşır, azap hâline gelir: *"Pek metin bir kalb ile başlayan bu aşk şimdi bir cinnete dönüyordu. Nigâr'ı delice seviyordum, bundan şüphe etmek kabil değildi. Nigâr'ın beni sevmediğinden emin değildim. Bundan emin olsaydım, onun kalbine yabancı olduğumu bilseydim yesime hükmetmek, feryâd eden bu aşkı iskât etmek mümkün idi. Lâkin şüphe kalbimde bir ümid besliyor, bu ümid benim kuvvetlerimi tatil ediyordu. Yesin cüreti kadar ümidin de zaafı vardır. Bir de bilmem ne için Nigâr'la münasebetimde hep senin hatıran beni tazip ediyordu.*<sup>266</sup> Sonunda Nigâr Hüsam'ı sevdiğini itiraf eder ve Osman Vecdi'yle hayatlarının birleşmesinin mümkün olmadığını söyler: *"Dünyada kendimi, hatta rüyâda bile, göremeyeceğim bir şey varsa o da sana zevce olmuş sıfatıyledir.*<sup>267</sup> Onun "tek taraflı aşk" yaşamaya tahammülü yoktur. Tahammül edebilmesi için Nigâr'dan da Süha'dan da uzakta ayrı bir yerde yaşaması gerekir. Ancak arkadaşlık ve akrabalık ilişkileri nedeniyle Osman Vecdi onlarla ilişkisini kesemez. Bu durum onun içten içe yıkılmasına neden olacaktır.

Aynı yazarın Mai ve Siyah adlı romanında aşkı ortaya çıkararak, sürdüren ve sona erdiren ve bütün bu süreci yukarıdaki örneklerde olduğu gibi "kendi dünyasında" yaşayan karakter Ahmed Cemil'dir. Ahmed Cemil'in aşkı da ünlü bir şair olma isteği, hayata umutla bakması gibi kendine özgü, kendi muhayyilesinde oluşturduğu bir hâldir. Gerçekliğe yaklaştıkça tıpkı diğer umutları gibi aşkı da tükenmeye başlayacaktır. Ahmed Cemil Mülkiye'den arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kızkardeşi Lâmia'yı, önceleri çocuksu davranışlarda bulunan bir genç kız olarak görür. Hüseyin Nazmi'yi ziyaretlerinde Lâmia zaman zaman Ahmed Cemil'in karşısına çıkar, onunla ilgilenir: *"O Hüseyin Nazmi ile bahçede geziyordu. Bir şeye dair konuşuyorlardı. Dalgın dalgın yürürken arkalarından bir şey çarpmış idi. Bu Lâmia idi, çenber çevirirken üzerlerine*

<sup>265</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.57.

<sup>266</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.72.

<sup>267</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.72.

gelmiş idi. Hüseyin Nazmi o vakit kızmış, ‘senin yaşında çocuklar çenber çevirirler mi?’ demiş de Lâmia istihzalı latif bir göz kırpmasıyla ‘pencerede oturup da şiir mi söylerler? demiş, bir de muhteriz kakkahacıkla istihzânın rengini takviye etmiş idi. İşte Ahmed Cemil o vakit bir şey vaat etmiş idi amma ne idi?’<sup>268</sup> Lâmia, Ahmed Cemil ile Hüseyin Nazmi’nin konuştukları sırada kendisini Ahmed Cemil’e göstermek, sesini duyurmak ister gibidir. Hatta Hüseyin Nazmi bunu fark eder ve Ahmed Cemil’e “*Lâmia sana gösteriş yapıyor. Güya piyano çalacak, haydi yanına çıkalım da seni barıştırayım.*”<sup>269</sup> der. Lâmia, Ahmed Cemil’e kıvrılmıştır, bu kırgınlığın nedeni Ahmed Cemil’in Lâmia’ya olan vaadini hatırlamamasıdır. Lâmia’nın kendisine ilgisi Ahmed Cemil’in dikkatini çeker. Bir gün Lâmia piyano çalmaya başladığı zaman ona farklı bir gözle bakmaya başlar. Lâmia bir anda onun zihninde çocukluktan çıkar “*şi’r-i mücessem*” olur. Osman Vecdi’nin halasının kızı Nigâr’a bakışındaki değişime benzer bir değişim bu romanda da yaşanır. Lâmia’nın çaldığı piyanonun sesi Ahmed Cemil’in duygu dünyasına tesir etmiştir. Müzikle birlikte hisler vücutlarından ayrılır, duygular bütün sadelikleriyle ortaya çıkar. Müzik insan ruhunu özgür bırakan bir sihir gibidir özellikle Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında. Ahmed Cemil, gözlerinin önünde oluşan bu “*şi’r-i mücessem*”e baktıkça gönlündeki aşk da tecessüm etmeye başlar. Yalnızca müzik değil tabiatın, eşyanın, mekânın görüntüleri de aşkın oluşumuna katkıda bulunur: “*şimdi bu mücessem şiire bakıyordu; şu çocuk, yarın bir genç kız olacak; inkişâfa müheyyâ bir gonce ki büsbütün tezehhürüne yalnız bir bahar sabahu kifayet edecek. Büyük lambanın kırmızı kapağundan yakut renginde bir ziyâ intişâr ederek bütün bu odayı alevden bir renge boyamıştı. Bu kırmızı ziyâ odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hâle teşkil ettikten sonra yavaş yavaş hafifleşerek bütün duvarlardan, eşyadan kayarak burada bir pembe gül uyandırıyor sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lâmia’nın sırtını, omuzlarını, başından arkasına dökülen kıvrıcık saçların dalgalarını münevver bir ihtizâz ile içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyâsıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra söniyordu.*”<sup>270</sup> Bu görüntünün içinde Lâmia çocukluktan genç kızlık hâline geçerken, Ahmed Cemil’in muhayyel aşkının öznesi hâline de gelir. Ahmed Cemil’in gençliği sevdadan mahrum geçmiştir. Bu nedenle sevgiye muhtaçtır. Lâmia’ya aşkı yoğunlaşan Ahmed Cemil, arkadaşı Hüseyin Nazmi’yi ziyarete gittiği günlerde bazen Lâmia’nın “*piyanosunu işiterek,*

<sup>268</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 91.

<sup>269</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 107.

<sup>270</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.112.

*bazen bir kapının aralığında süzülüp geçtiğini duyarak, bazen eteğinin bir hıştırtısını hissederek yahut muhteris kahkahasının zabt olunmuş tarrakasını fark ederek onun vücuduna yakın olmaktan*”<sup>271</sup> müteessir olur. Lâmia Ahmed Cemil için “*hüsrân içinde geçen gençlik sevdâsının emel zübdesi, münevver rüyaların genç kıızı, hayatında birinci ve sonuncu olmak üzere seveceği vücut*”tur artık. Ancak Ahmed Cemil bu aşkı kendi muhayyel dünyasında oluşturmuştur ve bu muhayyel sevgiliye kavuşmak arzusunu duyar. Musikinin tesiri ile açılan hayal dünyasının hayal sevgilisi de Ahmed Cemil’i derinden etkilemeye başlar. Öyle etkilenir ki “*o genç kızın, vücudundan bile haberi olmadığı hâlde onu seviyor, onun ayaklarına atılmak, başını dizlerine koymak, gözlerini gözlerine dikmek, ellerini ellerine terk etmek ve ağlamak*”ister. Henüz duygular söze dökülmemiştir Ahmed Cemil ile Lâmia arasında. Ahmed Cemil aşkını “sâkit aşk” olarak nitelendirir. Çünkü Lâmia’ya karşı gizli aşkından dolayı “bir günah” işlemektedir: “*Lâmia’ya karşı küçük bir meftûniyet kelimesini bile affedilemeyecek bir günah hükmünde telâkki ederdi. Bu sâkit aşkıta, yalnız nazarların o perestîş bûsesinde bir şiir ulviyeti vardı ki fazla küçük bir harf onun ruhunu incitebilirdi.*” Bu gizli aşkı yaşarken onun istediği, ona yeten bir tek şey Lâmia’ya “*tesadüf etmek, bir dakika daha o siyah gözlerin tesiri altında titreyip kalmak*”tır. Bununla birlikte Ahmed Cemil duygularını Lâmia’ya aktaracağı, yani Fuzûlî’nin deyişiyle: “*gâmını yârine rûşen edeceği*”<sup>272</sup> zamana kendisini hazırlamaktadır. Yazar anlatıcı Ahmed Cemil’in “tek taraflı aşk”ında ne derecede istekli olduğunu şöyle anlatır: “*Ne kadar seviyordun! Küçük yaşından beri mahbus kalan, tazyîk altında büyüyen sevdâsı yalnız bir tesadüfle nasıl büyüüvermiş, aşk istidâdına isabet eden ufak bir kaza parmağı o senelerden beri biriken garâmını nasıl taşırmış idi... Kendisinde Lâmia’ya zevâl bulmaz, inkâr edilemez bir mâlikiyet hakkı buluyordu. Lâmia kendisinin, evet, yalnız kendisinin idi, başkasının olamazdı...*”<sup>273</sup> Ahmed Cemil’in muhayyilesinde oluşturduğu aşk Hüseyin Nazmi’nin, Lâmia’nın başka birisiyle evleneceği haberiyle birden bire, hayalî öznesini kaybeder; “*ah mümkün değil! Bütün hulyalarımı kaybettim, fakat bunu, evet hayatımda yalnız bunu muhafaza etmek isterim... Bu işittiğim şeyler hep yalan olabilir, bunları umulmayan bir vaka altüst edebilir; Lâmia’yı başkasına vermek beni öldürmek demek olacağını şu karşımda gülerken hulya kuran adam anlamalı, değil mi? Ya o Lâmia*

<sup>271</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.164.

<sup>272</sup> Fuzûlî’nin gazelindeki beyit bu duyguyu şöyle ifade eder: “Gamım pinhan dutardım ben dediler yare kıl rûşen/Desem ol bî vefâ bilmem inanır mı inanmaz mı”

<sup>273</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.181.

kendisi?”<sup>274</sup> Ahmed Cemil “bir ihtimal daha” aramaktadır kaybolmaya başlayan aşkını yeniden ortaya çıkarmak için. İhtimal ararken âşık olduğu karakterin kendisine göstermiş olduğu alakayı, söylemiş olduğu sözü hep aşk alameti olarak görür. Bu ihtimalin gerçek olması için tekrar tekrar deliller bulmaya çalışır sevgilisinin davranışlarında: “*Hepsi hatırasından birer birer geçiyordu: Lâmia’nın çocukluğuna ait vakalar, Bon Marche’deki tesadüf, bir akşam burada gezerken gözlerinin selamı, daha sonra o müsamere... Ya o defterin altına yazdığı iki kelime, yalnız Lâmia’nun muhabbetine bir sened hükmünde değil miydi? Şimdi zihninde Lâmia’yı babasının annesinin ısrarına karşı nefsinin müdafa edememiş bir zavallı sıfatıyla görüyor; kendi kendisine: “İhtimal ben burada kalbimin koptuğunu hissederken o da yukarıda ağlıyor!...diyordu. Ah! Onun kendisi için ağladığını bilse, evet, bunu mümkün olup da görse, yalnız bununla müteselli olacak yalnız bu mükâfata mukabil onu kaybetmeye muvafakat edecekti.”*<sup>275</sup> Ahmed Cemil’in duygularını tek taraflı olmaktan kurtarma çabası boşa çıkar. Çünkü Lâmia’nın Ahmed Cemil’in bu ince duyguları ile hiç alakası yoktur. Penceresinden hiçbir şey olmamış gibi gülen Lâmia’yı gören Ahmed Cemil için kendi hayal dünyasında başlayan aşk yine kendi gerçek dünyasında sona ermiştir: “*Ahmed Cemil, bu çehreyi bir defa daha görmeğe muhtaç idi. Gözleriyle onu adeta çekiyordu. Lâmia başını çevirdi, köşke baktı, Ahmed Cemil bulunduğu yerde vücudunun eridiğini hissediyordu. ‘şimdi beni göreceks!’ diyordu. Lâmia köşkün, ikinci katına bakıyordu. Sonra karşısındaki tuhaf bir işaret etmiş gibi küçük bir kahkaha ile güldü, elini salladı, başını çeviriyordu, gözleri aşağıdaki pencereye tesadüf etti, yalnız o kadar...*”<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.306.

<sup>275</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.307.

<sup>276</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.309.



#### D. Yasak Aşklar

Dîdem rûhunı gözler gözler rûhunı dîdem

Kiblem olalı kaşun kaşun olalı kiblem

Nazim

Âşık olmak aslında bir paradoksu ortaya çıkarır. Âşık olan kişi bir yandan özgürlüğe adım atarken bir yandan da maşukuna bağımlı hâle gelmesi dolayısıyla özgürlüğünü kaybeden kişidir. Özgürlük düşüncesi yasaklamaları kabul etmez. Aslında aşk özünde yasak olanı barındırmaz. Yasak aşklar toplumsal kurumlara karşı tehdidin en üst noktaya gelmiş biçimleridir. Özellikle toplum ahlakını tehdit eden “duygusal yapılanma”ları vardır. Aşk, sınırlamalar karşısında hep bir çıkış yolu arar ve genellikle de bu çıkış yolunu bulur.<sup>277</sup> Romanlarında çoğu zaman bir hayat dersi vermenin telaşı içinde olan Ahmet Midhat “Yasak Aşk”ın yanlış tercihler, yönlendirmeler ve toplumsal baskılar nedeniyle kişinin gerçekten sevdiği kişiyle, kendisiyle denk olan kişiyle birleşememesinden kaynaklanan bir duygu ilişkisi olduğunu belirtir. Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının bütünü de bu düşünce üzerine oluşturur. Yanlış evlilikler, sevenlerin birbiriyle evlenememesi gibi durumlar yasak aşkların doğmasına zemin hazırlar. Aşkın her türü masum olduğu gibi, Ahmet Midhat’ta “yasak olan aşk”ta masumiyet taşır. Râziye ile Şefik arasındaki ilişki Şefik Paris’e tahsil için gittiğinde, henüz adı konmamış, meşrulaştırılmamış bir ilişkidir. Henüz adı konmadığı için, Raziye’nin kendi hayatıyla ilgili kararlarının iradesi de ailesindedir. O, İskender Bey ile nikâhlanır ve resmî olarak bir başkasının hanımı olur. Şefik Paris’ten geldiğinde onunla arasındaki ilişki “yasak aşk”a dönüşür. Raziye başka biriyle evli bir kadın olarak Şefik’le görüşmelerini sürdürür. Yazar durumlarını önceden açıkladığı ve masum olduklarını ifade ettiği âşıkların, yaşadıkları “yasak aşk”ı okuyucuya kabul edilebilir gösterir. Ancak romanın olay örgüsü içerisinde ve özellikle Arife’nin kışkırtmaları ile “mahalleli” Şefik ile Raziye’nin ilişkilerindeki masumiyeti bilmediğinden, “yasak aşk” onlar tarafından büyük bir günah olarak görülür. Bu günahın bedeli ise Şefik’i sürgüne göndererek Raziye’yi ise “kötü kadın” olarak damgalayarak âşıklara ödetilir.

Ahmet Midhat’ın “yasak aşk” yaşayan kahramanlarının diğer ikisi de Necati ve Ferdane’dir. Vah adlı romanda Ferdane de “talihsiz” bir evlilik yapmış ve genç yaşta Talat Bey ile evlenmiştir. Ferdane ve Talat her yönden birbirine zıt karakterlerdir. Bu

---

<sup>277</sup> Timuçin, a.g.e.,s.31.

uyumsuzluğu ve Ferdane'nin Talat'la mecburiyetten evlendiğini belirten yazar Ferdane'nin bir başkasına âşık olabilmesi için ona haklı nedenler verir ve Necati ile aşk ilişkisine girmesini sağlar. Ferdane, Necati Bey ile her yönden anlaşabilmektedir. Necati bilgisi ve görgüsüyle arkadaşları arasında “feylesof” olarak bilinen bir karakterdir. Ferdane de okuma yazma konusunda edebî metinler yazabilecek derecede usta olan, ince düşünceli bir kadındır. İşte bu olumlu özelliklerinden dolayı da Ferdane'nin Talat Bey ile beraberliğinden çok Necati'yle olması uygun gösterilir. Ahmet Midhat, Taaffüf adlı romanında hem aşk hem de “yasak aşk”lar üzerine görüşlerini bildirir. Evli bir kadın olan Saniha'ya Tosun Bey gibi “*rezil bir kişi*”nin yazdığı mektuplar ve onu yasak aşka davet etmesi, kınanacak bir davranış olarak görülür. Saniha'nın kocası Râsih ise karısı Saniha'nın Tosun Bey'e yazdığı mektubu gördüğü hâlde “*onu yüzüne vurarak kendisini mahcup*”duruma düşürmemiştir. Her ne kadar Saniha'nın Tosun'a yazdığı mektupta Saniha'nın “*iffeti için endişe edilecek hiçbirşey*” yoksa da yine de o mektubu yazmış olması dahi sonradan kendisini rahatsız edecektir. Kocası Râsih'in bu durumda kendisine destek olmasını ise takdirle karşılar: “*O mektup parçalarını yeniden tertip ederek zevcenin epeyce bir kabahatine vakıf olduğun hâlde onu yüzüne vurarak kendisini mahcup ve şermêsâr görmeyi istememek derecesinde semâhât-i kâmrânânedede bulunduğun için dahi sana yeniden âşık oldum Râsihim! Maahaza iffetim için endişe edilecek hiçbirşey zaten yoktu. Ben o parçalanmış mektubu son kelimesine kadar yazdığım zaman meğer şu Venüs aşüftesinin imlâ ve ihsâsıyla yazıyormuşum ama Anne! Sedası?*”<sup>278</sup> Ahmet Midhat'ta eğer sevgililer arasındaki birliktelikler uyumluysa ve içinde aşkı barındırıyorsa bu ilişkilere Tosun Bey'in yaptığı gibi dışarıdan müdahaleler kesinlikle tasvip edilmez. Ancak uyumsuz ve zoraki birlikteliklerde, yukarıda da gördüğümüz gibi âşıkların “gönüllerinin peşinden” gitmeye hakları vardır.

Ahmet Midhat'ın âşıkların zorunlu oldukları için yaşadıkları ve ahlaksızlık içermeyen bir davranış olarak gördüğü yasak aşklar, Fransız sosyetesinde ahlaksızlık boyutunda yaşanmaktadır. Fransız evli kadınlar sevgililerinin sayısıyla övünürler. Onların aşkı duygusal bir zaruret değil, tamamen cinselliğe dayalı zevk ve gösteriş ilişkileridir. Bu nedenle ahlakçı yazar, onların yaşantılarını tasvip etmez. Karnaval adlı romanında Madam Hamparson evli olduğu hâlde Resmî ile cinsî münasebete girer. Resmî, Hamparsonların evine rahatlıkla girip çıkabilir. Ancak romanın sonunda yazarın ahlakçı kimliğine de uygun olarak işlenen günahlara göz yuman Bay Hamparson ölür.

<sup>278</sup> Ahmet Midhat, Taaffüf, TDK, Ankara, 2000, s.189.

Madam Hamparson günahlarının farkına varır ve büyük bir pişmanlık duyarak rahibe olmaya karar verir. Resmî de geçici heveslerin peşinde koşmayı bırakır ve Hasna gibi “tertemiz”, Müslüman bir Hanım ile evlenir.

Tek taraflı aşkın yaşandığı roman örneklerinden biri olan Dürdane Hanım’da, “Yasak Aşk”ın, içinde cinselliğin ya da gayrimeşru ilişkilerin en aşırı boyutuyla ele alındığını görüyoruz. Dönemin toplumsal ahlak değerleri düşünüldüğünde olay örgüsü bu tespitimizi doğrular niteliktedir. Romanın genç kahramanı Dürdane, Mergup’a olan tek taraflı aşkı uğruna namusundan ve ahlak değerlerinden dahi vazgeçebilir. Mergup namuslu bir aile kızı olarak yaşayan Dürdane Hanım’ın evine kadar girebilmiş, nikâh olmadan cinsî münasebette dahi bulunmuştur onunla. Bu yaşanan olaylara Dürdane açısından bakıldığında onun aşkı masumdur. Dürdane saf aşkı ve fedakârlığı nedeniyle suçlu hissetmez kendisini. Suçlu olan, romanda Ahmet Midhat’ın temsilcisi görünümünde olan Ulviye Hanım’a göre Mergup’tur. Mergup genç kızla sadece geçici bir hevesle birlikte olan ve hevesini aldıktan sonra onu terk etmeye niyetli “şıpsevdi” bir tiptir. Bu nedenle cezalandırılması gereken Dürdane değil, Mergup’tur.

Romanlarda anlatılan “yasak aşk” türünü adeta “tescilleyen” Aşk-ı Memnu adlı romanıyla Halit Ziya Uşaklıgil’dir. Romanın kahramanı Bihter geleneksel Osmanlı hanımefendisinden beklenen davranışları göstermez. Evliliği maddi isteklere dayalıdır. Bir yandan maddiyat peşinde koşarken bir yandan yoğun bir biçimde sevgi ihtiyacı duymaktadır. Geleneksel aile düzeni karşısında kendi dünya anlayışına meşruluk kazandırmaya çalışır. Bu nedenle hem ailesiyle hem de kocası Adnan Bey’in ailesiyle uyumsuzluk içindedir. Bihter’in yasak aşkının birkaç nedeni vardır. Birinci neden onun maddi ve manevi dünyasında yaşadığı doyumsuzluktur. Bihter genç yaşta babasını kaybetmiş, baba sevgisinden mahrum büyümüştür. Bunun yanında Firdevs Hanım gibi moda ve lüks hayat düşkünü bir annenin kızı olarak yetişmesi onda zenginlik hırsını ortaya çıkarmıştır. Bihter’in bu anlamda iki temel ihtiyacı vardır: Para ve Aşk. Parayı Adnan Bey’le evlenmekle bulur. Aşkı ise Behlül gibi gerçek aşkın ne olduğunu bilmeyen, heva ve hevesleri için yaşayan bir kişide aramaya kalkışır ve sonu hüsrana olur. Bihter’in aşkı neden “yasak aşk”tır? Yasak aşktır çünkü o, evli olduğu hâlde, aynı evde kocasının yeğeni ile duygusal ve cinsel ilişkiye girebilecek kadar ileri gitmiştir; yani toplumsal kuralların karşısına aşk gerekçesini koymuştur. Bihter bu çelişkili hâlini kendisi de sorgular. Bu davranışı sonradan “kirlenmişlik duygusu” olarak kendisini rahatsız eder. Kurduğu muhayyel dünyada, yaptığı hataları haklı kılmaya çalışır. Çoğu

zaman kendisini haklı da görür. Ancak toplumsal kurallar, yasak aşkın karşısındadır. Bihter, sevgi ve aşk ihtiyacını doğasının bir zayıflığı, hatta bir hastalığı olarak görmekte ve kendisini yargılamaktadır.

Yasak aşk türü toplumun ahlaki değerleri bakımından pek kabul edilebilir, masum anlamlar içermediğinden ve bu değerleri tehlikeye düşürücü, ortadan kaldırıci nitelikleri nedeniyle dönem romanlarında pek kullanılmamıştır. Yasak olan karşısında bireyin varlığı söz konusudur. Romanın ahlak kitabı olarak algılandığı ve bireysellikten çok toplumsallığın benimsendiği edebiyatlarda “yasak aşklar” genellikle “kötü kadın”ların tevessül ettiği ve aşktan çok cinselliği çağrıştıran konulardır. Fatma Aliye'nin Muhâdarat adlı romanında Sâî Efendi ile parası için evlenen “kötü kadın” Câlîbe, amcasının oğlu Süha'yı sevmektedir aslında. Câlîbe'nin bu sevgisi evlendikten sonra da devam eder. Ancak Süha'nın yüz vermemesi nedeniyle bu aşk daha ileri boyutlara gitmez. Mehmet Vecihi'nin Hasta adlı romanında da buna benzer bir yasak aşk ilişkisi vardır. Vecdi Efendi ile evlenen Ruhsar isimli cariye, evlendikten bir süre sonra Vecdi Efendi'nin yeğeni Perver'in sevgilisi Sun'î'ye aşkını ilan etmeye tevessül eder. Sun'î her ne kadar bu yasak aşk ilişkisine gönüllü olmasa da Ruhsar bu ilişkiyi sürdürmeye çalışır.

Mustafa Reşit, Yeis Yâhud Cürm-i Meşhûd adlı romanında, “yasak aşk” yaşayan ve ilişkisi bittikten sonra birlikte olduğu Mösyö M. Adlı “şıpsevdi” karakteri bu ahlaksız davranışı yüzünden cezalandırır. Mösyö M. yakışıklı, zengin ve süslü bir delikanlıdır. Bu özelliklere sahip bir delikanlı tarafından takip edilmeyi bütün genç kızlar ister. Mösyö M., Gerçek aşk vaadiyle kandırıp cinsel ilişkiye girdiği kızı hamile bırakır. Genç kızdaki istediğini aldıktan sonra “*hayat romanlardaki gibi değil Madam. Siz sefil, yoksulsunuz bense zengin ve asilim. Evlilik mümkün olmaz.*”<sup>279</sup> sözüyle genç kızdaki vazgeçtiğini bildirir. Kız cebindeki silahı çıkarır ve Mösyö M.'yi orada öldürür. Genç kızın idamına karar verilir, kız doğum yaparken ölür. Yazar bu romanda ahlaki manada düşkün insanların yaptığı yanlışları ve bu yanlışlar neticesinde ortaya çıkan trajik durumu ele almıştır. Bu vakada yazar evlilik öncesi ilişkileri sorgular. Evlilik öncesinde karakterler arasındaki ilişkilerin ölçülü ve sınırlı tutulması gerektiği tezi savunulur. Eğer bu ilişkiler sınırsız ve ölçüsüz olursa ortaya büyük sorunlar çıkabilir. Küfrân-ı Nimet adlı romanında da yazar evli erkek ile hanımının yeğeni arasında ortaya çıkan “yasak aşk” üzerinde durur. Yasak aşk yaşayan karakterler yaptıklarının yanlış

<sup>279</sup> Mustafa Reşit, Yeis, Mihran Matbaası, İstanbul, 1303, s.37.

olduğunu farkettiler an “kirlenmişlik, günahkârlık” hissi duyarlar. Bu küçültücü hisle yaşayamayan iki âşık intihar eder. Romanın sonunda yazar vaka ile ilgili şu tesbiti yapar: “*Bu vaka bir cürm değildir. Hatamızın cezasıdır ki kendi kendimize tertib eyledik.*”<sup>280</sup> Yasak aşk suçunu işleyen karakterler büyük bir hata yaptıklarını anlamışlar ve bu hatalarının cezası olarak intihar yolunu seçmişlerdir. Mustafa Reşit, Hayf adlı romanında, Ahmet Midhat’ı hatırlatan bir tespitle, Paris sosyetesine göre evli kadınların başka erkeklerle aşk yaşamalarının kınanacak değil “iftihar edilecek” bir durum olduğunu söyler. Yazar anlatıcıya göre Paris’te âşık olmayan evli bir kadın “*modaya muhalif elbise giymiş gibi dûcâr-ı istihzâ*” olur.<sup>281</sup>

Yasak aşklar bazen asıl karakterlerden birinin diğer bir karakterden usanması ve ondan vazgeçmesi ve başka birini sevmesi biçiminde ortaya çıkabilir. Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanında Subhi ve Zehra birbirlerine âşık olurlar, görüşürler ve evlenene kadar aşklarıyla ilgili herhangi bir engelle karşılaşmazlar. Evlendikten sonra gerek Zehra’nın huysuzluğu ve kıskançlığı, gerekse Subhi’nin gönlünde Zehra’ya olan tutkusunun azalması neticesinde Subhi’nin aşkı tükenir. Zehra aşırı kıskançlığı nedeniyle Subhi’nin kendisini aldatacağı ve bir başkasıyla aşk yaşayacağını düşünür. Zehra’nın kıskançlıkları Subhi’yi rahatsız etmeye başlar. Eve alınan hizmetçi Sırrıcemal Zehra’nın, kocası hakkındaki şüphelerini artırıcı bir tesir yapar. Subhi, Sırrıcemal ile karısını mukayese eder ve karısına olan aşkın da yok olmaya başladığını görür: “*Karısıyla Sırrıcemal’i yan yana görmekteydi. Fakat ikisi arasında bir mukayese yapınca karısını biraz daha solgun, pek ziyade huysuz bulmaktaydı. Cazibece Sırrıcemal karısından üstün görünmekteydi.*”<sup>282</sup> Bu mukayeseden sonra, Sırrıcemal’e birden bire âşık olur ve ona “ilanaşk” eder. Subhi Sırrıcemal’i bir başka türlü sevmektedir: “*Sırrıcemal’e olan muhabbeti buna benzemiyordu. Evvelki muhabbet sırf hissi yani ruhani olduğu hâlde Sırrıcemal’i sevmesinde bazı emârât-ı cismâniye bulmaktaydı. Karısını mâneviyâtı, Sırrıcemal’i cismâniyeti yani benliği sevmekteydi.*”<sup>283</sup> Bu duygulara sahip olan Subhi, Sırrıcemal’e olan “*ibtilâsını adeta izhâr*” etmiştir. Zehra kocasının bu duygusal değişimini gördükçe “*azâb içinde yıpranıp solmakta*”dır.<sup>284</sup> Subhi ile Sırrıcemal arasında başlayan “yasak aşk” zamanla yasak

<sup>280</sup> Mustafa Reşit, Küfrân-ı Ni’met, Dersaadet Matbaası, İstanbul, 1314, s.65.

<sup>281</sup> Mustafa Reşit, Hayf, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1304, s.93.

<sup>282</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.48.

<sup>283</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.49.

<sup>284</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.56.

olmaktan çıkar. Zehra için “*ikinci hanım*” olmak, kabul edilebilecek bir durum değildir. Subhi’nin Sırrıcemal’e olan aşkı da tıpkı Zehra’ya olan aşkı gibi geçicidir. Sırrıcemal ile nikahlanan Subhi kısa bir süre sonra Urani adlı bir kadına âşık olur. Subhi’nin sonu, ihaneti, bu tür “yasak aşklar” yaşaması dolayısıyla pek iyi olmaz. Urani’yi bir başka erkekle gördüğü zaman dayanamaz ve onu bıçaklayarak öldürür. Hapishaneye girer. Romanın sonunda “yasak aşk” yaşayan Subhi, hanımının yuvasının dağılmasına neden olan Sırrıcemal, intikam duygusuyla hareket edip haksızlık yapan Zehra ve namusunu para karşılığı başka erkeklere satan Urani gibi kahramanların hepsi cezasını bulur.

Evlendikten sonra eşine duyduğu aşkı tükenen ve bir başka kadınla “yasak aşk” yaşayan karakterlerden birisi de Mehmet Vecihi’nin Feryâd adlı romanındaki Bihruz’dur. Bihruz, Nevzât ile evli iken Hâver adlı bir kadına tutulur. Onunla dost hayatı yaşamaya başlar. Nevzât kocasının hâllerinden şüphelenip onu izlemeye başlar ve başka biriyle ilişki yaşadığını öğrenir. Kocasına Hâver Hanım’ı gördüğünü ve bu ilişkiye tahammül edemeyeceğini söyler. Hâver, Nevzât’a göre evli bir erkeğin “*âğûş-ı muhabbetine göz dikmiş*”tir. Bir ailenin dağılmasına neden olmuştur. Hâver ile Bihruz evlenirler. Nevzât “*başuma her ne geldiyse afv ve helâl ettim*” diyerek aradan çekilir.

Görüldüğü gibi dönem romanlarında “yasak aşklar” Ahmet Midhat’ın eserlerinde zorunluluktan doğan bir ilişki, Mustafa Reşit, Mehmet Vecihi gibi romancıların eserlerinde daha çok evli erkeklerin yaşadıkları ilişkiler olarak ortaya çıkmaktadır. Halit Ziya’nın Aşk-ı Memnu adlı romanında Bihter’in yaşadığı “yasak aşk”, daha çok bireysel tercih olarak ele alınmıştır. Romanlarda ortaya çıkan yasak aşklar daha çok cinsellik duygusu ile birlikte değerlendirilebilir.

### III. AŞKIN HÂLLERİ

Cânan mısın belâ mısın âşûb-ı can mısın

Ey bî-aman gayrı elinden aman senin

Şeyh Galib

Aşk, edebiyatımızda “hastalık” istiaresi ile ifade edilir genellikle, varlığı konusunda şüphe duyulmayan; ancak mevcudiyeti tarif edilemeyen bir duygu olduğu için insandaki psiko-sosyal değişimler gözlemlenerek tanınmaya çalışılmıştır günümüze dek. Psikanalitik araştırmaları ile aşkın tarifine yönelik çalışmalar yapan Teodor Reik, aşkın belirtileri ile ilgili şu benzetmeye dayalı ifadelerde bulunur: “*âşık olduğu zaman kişi kendisini dünyanın tepesinde gibi hisseder, sanki başına hiçbir kötülük gelmeyeceğini düşünür. Âşık olduğunda insanın içinde sanki ‘gizli bir ışık’ yanar, bu yalnızca tutkunun ateşi değildir. Âşık, amansız yazgısının sapanları ve okları karşısında kendisini dokunulmaz hisseder. Yerinde duramaz, bu dolu dolu yaşadığının kanıtıdır. Hayat dolu olmakla kalmaz, kendisini yeniden doğmuş gibi hisseder; yeni yaşamı öylesine sevinç ve güç doludur ki, yürümez adeta havalara uçar. Kişi aşktan önceki tatminsizlik ve uyumsuzluk hâlinde, onu avutabilecek ve güvenini artıracak bir yaşam felsefesi arar.*”<sup>285</sup> Teodor Reik aşk hakkında bunları söylerken aslında aşk gibi aşkın belirtilerinin de bilimsel olarak açıklanabilecek bir olgu olmadığını farkındadır. O da aşkın hâllerini anlatmak için edebiyattan yardım alır.

Aşkın hâlleri üzerine söylenenler genellikle aşkın tanımına yöneliktir. Aşkın hâlleriyle ilgili olarak, yukarıda Aşkın Tarihi bölümünde zikrettiğimiz İbn-i Hazm, Cevziyye ve Batıda Stendhal’ın aşkı tasnif ve tahlil çalışmaları “beşerî aşk” açısından, romanlardaki aşk biçimlerini anlamamızda yararlandığımız önemli bilgiler ihtiva etmektedir. İnsanın duygusal bir varlık olarak ele alınıp değerlendirildiği, sadece düşünceleriyle değil duygularıyla da hayatın içinde olduğu ve hayatı yönlendirdiği fikrini temel alan bu çalışmalar insanlığın duygu tarihinin oluşturulabilmesi için katkılar sağlamışlardır. İbn-i Hazm’a göre âşık üzerine yapılan gözlemler, aşkın belirtilerini ortaya koyar. Aşkın belirtilerinden en önemlisi âşığın sevdiğini seyretmesidir. Âşığın gözleri, ruhu ile bağlantı kuran en önemli vasıta. Sevgili söz söylediğinde sadece onu dinlemek, sevgilinin söylediği her söze itibar edip bu sözün manasına hayret etmek, sevgili yalan bile söylese doğru sanmak, haksız olduğu anlarda dahi onu doğrulamak,

---

<sup>285</sup> Reik, a.g.e., s.87.

büyük haksızlıklar karşısında bile onun lehine tanıklık etmek ne yaparsa yapsın bütünüyle onu izlemek, bütün bunlar da yine aşkın belirtilerindedir. Aşk seven kişinin kötü huylarını da değiştirir. Âşık olan kişi cimri biri ise cömertleşir. Malını mülkünü, servetini sevgilisinin uğruna bir anda dağıtabilir. Kaba insanlar zarifleşir, korkak insanlar cesur olur, yaşlılar gençleşir. İbn-i Hazm âşık olan bir kişinin hâllerindeki değişimlerin sevdiği insanın şahsıyla birlikte onun alakalı olduğu her kişi ve nesneyle de alakalı olduğunu söyler. Sevgilinin elinin değdiği her nesne âşık için dokunulması, el üstünde tutulması gereken bir nesnedir. Sevgilinin su içtiği bardaktan su içen âşık, kendisini mutlu hisseder. Birbirlerini çok büyük aşk ile seven insanların duyguları zaman zaman geçici bir süre de olsa birbiriyle çatışır. Sevgiliye duyulan kızgınlık, onsuzluğa tahammül edememe hâli buna örnek olarak verilebilir. Aşırı sevinç ve hüznün hâlinin insanı öldürdüğü, soğuk olduğunu bildiğimiz karın elde çok fazla zaman tutulduğunda ateş hissi verdiği gibi aşırı aşk ve sevgi hâli de bu aşırılığı nedeniyle birden bire geçici bir nefrete dönüşebilir. Âşık sevgilisinden onu kıskandığı için de nefret etmeye başlar. Ama bu çok kısa sürer. Sevgilisine beslediği güzel duyguları tekrar yaşamaya başlar.<sup>286</sup>

Âşığın sevgilisinin adını kendi kendine tekrar etmesi, devamlı ondan söz etmek istemesi, aşkın diğer hâllerindedir. Aşk insanı İbn-i Hazm'a göre "kör ve sağır" eder. Âşık, sevgilisi aklına geldiğinde diğer yaptıklarını unuttur. Yemek yiyorsa yediği yemekten haz almaz. Birileriyle konuşuyorsa konuşmasını unuttur ve ne söylediğini bilmez hâle gelir. Âşık sevgilisini düşündüğü zaman sessizleşir, hareketleri donuklaşır ve dışarıyla iletişime kapanır. Sevgilisini daha yoğun düşünebilmek için yalnızlığı tercih eder. Âşık olmakla sadece ruhen değil beden de rahatsızlanır. Zayıflamaya başlar. Âşığın sevgilisini düşünmesi onun uykusuzluk yaşamasına neden olur. Romanlarımızda aşk hâllerini incelediğimiz bölümde bu hâli aşkın "Uykusuzluk Hâli" başlığı altında değerlendirdik.

Âşık sevgilisi ile ilgili her şeyi bilmeye çalışır. Onun her hareketini hafızasında tutar, sevgilisinin hayatının bütün ayrıntısını hatırasında tutmaya çalışır. İbnü'l-Kayyim el-Cevziyye de aşkın belirtilerini, yaşadığı dönemin insanını gözlemleyerek tasnif etmiştir. Cevziyye, aşkın hâlleri ile ilgili İbn-i Hazm'a benzer bilgiler vermiştir. Cevziyye'ye göre de "göz, kalbin kapısı" olduğundan âşığın sevgilisini seyretmesi aşkın hâllerindedir. Âşık sevgilisine bakarken, "ona olan saygısı" nedeniyle gözlerini

---

<sup>286</sup> İbn-i Hazm, a.g.e., s.83.



kaçırır. Sıradan bir kişi hükümdarla konuşurken nasıl onun gözünün içine bakamıyorsa, âşık da “kalbinin hükümdarı” olan sevgilisine dik bakamaz.<sup>287</sup>

Âşık sevgilisinin her emrine uymak zorunda hisseder kendisini. Onun arzularını kendi arzularıyla birleştirir; sevdiğini sevmeye onun nefret ettiğinden nefret etmeye başlar. Eğer âşık bu birlikteliği sağlarsa asıl aşk o zaman başlar. Sevgilisinin istek ve arzularıyla kendi arzularını birleştiremezse gerçekten sevmediğinin, âşık olmadığının kanıtıdır bu durum.<sup>288</sup>

Stendhal 19. yüzyılda aşkı, aşk türlerini, aşk hâllerini kendi dünyasının bakış açısıyla yani Batılı bir bakışla anlatır ve aşkı tasnif etmeye çalışır. Stendhal’a göre tutkuyla âşık olan biri, sevdiği kişide yeryüzünde var olabilecek bütün mükemmellikleri görür. Aşk oluştuktan sonra âşık, sevgilisini görmek istediği gibi görmeye çalışır, geçici bir yanılsama içerisine girer. Onun gördüğü ile gerçek nesne arasında çok büyük bir fark vardır. Stendhal suyun içinde bırakılan bir çubuğun üzerinde suyun oluşturduğu “kristalleşme”ye benzetir bunu. Aşk üzerine yazarların tümünün farklı biçimlerde anlattığı bir aşk hâlidir bu. İdealize etme, mükemmelleştirme, kusurları görememe, aşkın nesnesinin özne tarafından kendi imaj dünyasına göre algılanması gibi farklı biçimlerde anlatılan bu aşk hâlini Stendhal âşığın sevgilisiyle ilgili her durumu geçici bir kristalleştirmeye tabi tutma süreci olarak görür. Aşk oluştuktan sonra âşık birtakım tereddütler içindedir. Tereddütleri sevgilisinin kendisi ile alakalı düşüncesini bilememekten kaynaklanmaktadır. Bu aşama İbn-i Hazm’da ve Cevziyye’de de aşk hâli olarak belirtilmiş olan, incelediğimiz dönem romanlarının kahramanlarınca da sıkça yaşanan bir hâldir. Kuşku sevgililer arasındaki ilişkilerin durumuna bağlıdır. Eğer aşk sağlam bir yapıya sahipse kuşku ortadan kalkar; ancak ilişki içinde güven sağlanamamışsa ve sevgililer bir arada olamıyorsa kuşku devam eder.

Aşk sağlam bir yapıya kavuştuktan sonra “İkinci Kristalleştirme” safhasına geçilir. Âşık, sevgilisinin de kendisine karşı meyli olduğunu anlamıştır ve artık “o da beni seviyor” diyebilmektedir. Kristalleştirme yeniden başlar ve daha da güçlenir. Aşk yoğun bir şekilde yaşanmaya başlanır. Âşık bu hâli yaşarken sevgilisi ile ilgili şu sözü söyler: “*Dünyada yalnızca o bana bu zevkleri verebilir*”. İkinci kristalleşmeyi birincisinden ayıran ve üstün kılan bunun söylenebilmesidir. Âşık iç dünyasında devamlı surette sevgilisiyle beraber olmayı ister. İkinci kristalleştirme sürecinde âşık

<sup>287</sup> İbnü'l-Kayyim el-Cevziyye, a.g.e.,s. 276.

<sup>288</sup> İbnü'l-Kayyim el-Cevziyye, a.g.e.,s. 278.

sevgilisinin dünyadaki bütün mükemmellikleri taşıdığını, kendisini, sevdiğini ve aşklarını düşünür. Bütün bu değerlendirmelere baktığımızda aşk hâllerinin Doğu ve Batı medeniyetinde; felsefi, psikolojik değerlendirmelerde benzer özelliklere sahip olduğunu görürüz.

### A. İlk Görüş ve Duygusal Değişim

Nazar âlem-i aşkın telgrafıdır.

Defter-i Âmâlîm

Romanlarımızda aşkın ortaya çıkışı bir anlıktır. Âşık sevgilisini ilk gördüğü anda ona âşık olabilir; ya da o zamana kadar kardeşçe sevdiği kişiye karşı duyguları bir anda değişebilir, bu değişim yaşanmaya başladıktan yani aşk ortaya çıktıktan sonra âşığın hâlleri de değişir. İlk görüşmede âşiklar heyecandan kısa bir süre de olsa konuşamazlar, yalnızca birbirlerine bakarlar. Ne konuşacaklarını, nerede olduklarını dahi unutabilecek kadar kendilerinden geçebilirler. Âşığı bu durumdan kurtaran genellikle sevgilidir. Sevgili sözü alıp konuşmaya başladığı an âşığın kalbi heyecanla atmaya başlar. Konuşmayı genellikle sevgili başlatır. Sevgilinin âşıkla konuşması onu cesaretlendirir, sevgili onunla konuşmakla ona lütufta bulunmaktadır.

Namık Kemal'in İntibah adlı romanında kadın kahraman Mehpeyker, Ali Bey ile ilk görüşmelerinde bu cesaretlendirmeyi gereği gibi yapar. Aşk konusunda hiçbir tecrübesi olmayan Ali Bey Mehpeyker'in her söylediğini kutsal bir sözmüş gibi kabul edebilecek derecede temiz bir kalbe sahiptir. Mehpeyker bütün tecrübesi ile Ali Bey'e "*sizin bana şayet meyliniz var ise ben de size müptela olabilirim. Sonra hâlimiz neye varır?*" der. Bu söz karşısında Ali Bey bayılmamak için yanındaki ağaca dayanır, sevgilisiyle ilk mülakatları onu çok etkiler. Bu esnada aşk renk değiştirir. Âşıkın dili tutulur. Ne konuşacağını nerede olduğunu dahi unutacak kadar sarhoş olur. İlk göz göze geliş çok etkileyicidir ve maşuk "nazlı" bir bakış ve güzel bir söz sarfeder. Sevgilisinin bakışları ve sözleri karşısında Ali Bey: "*Kalbinin heyecanından çehresine gelen isfirâr ile balmumundan dökülmüş tasvir gibi donakalır.*"<sup>289</sup> Âşık bu hislerle sevgilisi için her türlü zorluğu göze alır. Bütün özellikleriyle olumlu vasıflara sahip bir karakter olan âşığın, sevmeye başladığı andan itibaren yaşadığı duygusal durum olumsuz bir hâle

<sup>289</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.30.

gelir. Aşk, o güne kadar âşğın içinde olmayan kötülükleri ortaya çıkarır, kişiyi çevresine karşı sorumluluklardan alıkoyar. Seven kişinin, kişiliği tutkusu nedeniyle tanınmaz hâle gelebilir. Ali Bey'in düştüğü durum budur. Aşk duygusu bir anda o güne kadar kötü alışkanlıkları olmayan Ali Bey'i içkiye, sefahate ve yalan söylemeye kadar götürür: *“Bir iki gün içinde karı arkasında gezmek, yalan söylemek, validesinde hırs-ı ikbâl görmek gibi üç garibeye birden tesadüf edince fikri bittabii şiddetli rüzgâr yönüne düşmüş bir sefineye dönerek bir tarafa meyil göstermeye ve fakat bir tarafa gidememeye başladı.”*<sup>290</sup>

İlk görüşme anı, âşık için çok önemli bir zaman dilimidir. Âşğın sevgilisinden ilgi görmesi ona özel, her zaman bulamayacağı bir fırsattır. Genellikle ilk görüşmelerinde âşıklar birbirlerine aşklarını itiraf ederler. İntibah'ta Ali Bey, sadece bir kez görmesine rağmen âşık olduğu Mehpeyker'e aşkını ilk buluşmalarında açıklar: *“Daha bir kere gördüm; ama gözü perdeli doğmuş insan yirmi yaşına girdikten sonra o illetten kurtulur da dünyanın tezyînât-ı rengârengini görürse güneşi nasıl sever, ben de sizi öyle severim.”*<sup>291</sup> Bu itirafı yaparken sevgilisinden duyacağı sözleri sabırsızlıkla bekler: *“Maşukun her konuştuğu kelime onun ağzından çıkarken sevenin gözlerinin her birinde yıldız gibi bir damla parlamaya ve allı sarılı yanaklarının üzerinde şafak bulutuna tesadüf etmiş sehâb gibi seyrine doyulmaz bir letâfetle süzölmeye başlar.”*<sup>292</sup> İntibah romanında âşıkların ilk görüşmeleri iki saat kadar sürer. Bu süreçte Mehpeyker'den de duymak istediği sözleri işiten Ali Bey'in aşkı yoğunlaşır: *“İşte söyledim. Gönlünüz oldu mu? İşte yüreğimi açtım, içinde ne varsa önünüze döküyorum. Bana kadınlığı, terbiyeyi unutturdunuz. Elvermedi mi? Bir daha mı söyleyeyim? İşte seviyorum ne yapayım? Gönlüme hükmüm geçmez ya! Kaderimden, haysiyetimden vücudumdan, canımdan, dünyadan, ahretimden ziyade seviyorum.”*<sup>293</sup> Ali Bey açısından duygusal dönüşüm başlamıştır.<sup>294</sup>

Recâizâde Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanının aslı tipi Bihruz Bey de aşk hâllerini yoğun yaşayanlardan biridir. Bihruz, Keşfi adındaki arkadaşıyla birlikte iken hayatını etkileyecek bir hadise yaşar: *“Güzel bir çift doru beygir koşulu, büyücek ve müceddid bir lando idi. Çünkü landonun syeji üzerinde bir temkîn-i mahsûs ile oturmakta olan koşe yani arabacı parlak düğmeli idi. Arabanın içindeki bayanlardan*

<sup>290</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.22.

<sup>291</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.32.

<sup>292</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.33.

<sup>293</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.35.

<sup>294</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.36.

*bir tanesi beylere başka başka imâle-i nigâh-ı dikkat etmişti.”* Bihruz, Keşfi’den ayrıldıktan az sonra tekrar arabanın içindeki bayanı görünce “*yürek çarpıntısı*” geçirir, “*kan kalbine uğrar*”. O güne kadar hissetmediği duyguları hissetmeye başlar. Bu hadiseden sonra Bihruz Bey’in “hâllerinde” şu değişimler olur: “*Gözleri kararmış; efkârı bulanmış idi. Binâenaleyh kendisine bir dakika evvel bir âlem-i sûr-ı sürûr gibi manzûr olan o cemiyetgâh-ı tenezzüh gözleri bî-huzûr eden bir kargaşalıktan ibaret görmeye ve bahçeden doğru gelen muzıka sedalarını kulakları tırmalayan bir âhenk cehennemi gibi duymaya başladı fakat ne yapsın?*”<sup>295</sup> Daha önceleri kendisi için huzur bulma yeri olan bu mekân, Periveş’i kaybettikten sonra azap yerine dönüşür. İnsanları bir arada eğlence hâlinde görmekten büyük zevk alırken bir anda bulunduğu topluluğu karagaşa ve gürültü çıkartan bir grup olarak algılamaya başlar, oradan uzaklaşmaya çalışır. Çamlıca’da Periveş Hanım’la kısa süreli bir görüşme sonrasında ona âşık olan Bihruz Bey romanın sonraki bölümünde vaktini Periveş’i aramakla geçirir. Roman Bihruz Bey’in bu arayışı üzerine kurulmuştur.

Aşk marazi bir hâl olarak kabul edilir genellikle dönem romanlarında; ancak bu maraziliğin ortaya çıkması için ona uygun kalplerin bulunması gerekir. Yirmili yaşlara kadar karşı cins ile duygusal münasebeti olmayan bakir bir genç olan Bihruz Bey’in kalbi de bu maraziliği yaşamaya gayet müsaittir. Bihruz’un aşk hâli en yakınında bulunan kişi olan, Mösyö Piyer tarafından şöyle değerlendirilir: “*İbtılânın her türlü erbâbına türlü maskaralıklar ettirir. Husûsuyla aşk ve sevdâ, insanı hepsinden ziyâde maskara eder. Bazı hükemaya göre aşk ü alâka, sahibini gülünç eder. Nicesi gülünç değil, adeta, çünkü aşk ü alâka zevzeklikten başka bir şey değildir.*”<sup>296</sup> Halit Ziya Uşaklıgil’in Bir Ölünün Defteri adlı romanının kahramanı Vecdi, halasının kızı Nigâr’a âşık olduktan sonra Bihruz’a benzer bir aşk hâlini yaşar. Nigâr’a baktığı zamanlarda ruhsal durumunda meydana gelen değişimi şöyle ifade eder: “*o zaman kalbime bir zaaf geliyordu. Ayağa kalkmak, Nigâr’ın elinden o kitabı çekip atmak, dizlerine düşmek dudaklarından titreyen aşk terânesiyle kalbimin ihata edemediği hissiyatı tkrir etmek istiyordum. On kere bu zaaf beni mağlup ediyordu, on kere galebe çaldım. Azim bir ıstırab içinde idim şakaklarım terle ıslanıyordu. Ayağa kalktım, pencereyi açtım, ateş gibi yanan alnıma gecenin serin havası temas ettikçe büyük bir inşirâh duydum.*”<sup>297</sup>

<sup>295</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.20.

<sup>296</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.47-48.

<sup>297</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.57.

Aşkın doğuşu ile birlikte geçen sürede, ilk görüşten itibaren duygusal değişim yaşayanlardan biri de Sergüzeşt'in baş kişisi Celal Bey'dir. Celal Bey, Dilber'e âşık olmadan önce onu sıradan bir nesne, eşya gibi görür. Onun ruhsal yanıyla ilgilenmez bile. Dilber'i, çizdiği resimlerin modeli olarak kullanır. Ancak aşk, bir anda Celal Bey'in Dilber'e bakışını değiştirir. O ana kadar eşyadan farksız olarak gördüğü Dilber'i en mükemmel varlık derecesine yükseltir. Celal Bey'in duygusal değişim hâli birkaç gün sürer. Yazar bu değişimi şöyle ifade eder: *“Garip bir tebeddül! Her şey nazarında değişti. Yalnız hâbgâh-ı ârâmına çekilip de tasavvurât-ı şâirâne ve hayâlât-ı âşıkâne arasında dolaşan perilerin ayak sesleri işitilecek zannolunan leyâli-i tenhâyide tereddüt ve hayretin sabahlara kadar bîdâr ettiği gözlerine sükûnet-bahş-ı her... ısdırâp olan uykunun girmemesi kendisini bîzâr etmektedir.”*<sup>298</sup> Celal Bey Dilber'i düşünürken de onu gördüğünde de “helecan” içinde kalır. Âşık bulunduğu mekânda sevgilisinin adı dahi geçse, onunla ilgili bir haber alsa duygusallığı artar ve tavırları farklılaşır. Celal Bey aşkı başlamadan önce Dilber'in resmini yaparken onu Kleopatra'ya benzetir: *“Celal Bey Dilber'in resmini yapıyor, zaman zaman Mısır-ı kadîm kıyâfetine sokar, başını çiçeklerle donatır, bir odaya kor, odanın denize nâzır cihetindeki penceresini açarak Marmara'nın müntehâsında mavi, pembe birtakım sisler içinde gurûb etmekte olan güneşin odanın içinde akseden birçok elvân-ı rûh-perveriyle pür-zîb ü fer görünen Dilber'in resmini yaparak.”*<sup>299</sup> Kleopatra Celal Bey için sadece fiziki güzellik anlamına gelir. Aşk ortaya çıktığı zaman kahramanın Kleopatra olarak gördüğü Dilber artık “Jülyet” hâlini almıştır.

Halit Ziya'nın Nemide adlı romanında Nemide, sevgilisi Nail'den gelen mektubu okuduktan sonra: *“Batı zamanı bulutlarına yayılan kırmızı renk gibi yüzünü örten kızılık”* artar. Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında Talat, Fitnat'ı cumbada gördükten sonra gördüğü güzellik karşısında zihni adeta durur, oradan ayrılamaz. Duygusal değişim bir anda yaşanmaya başlar. Talat Fitnat'ı gördüğü mekânı yüceltir. Fitnat'ın kendisine baktığı “cumba”yı “hayalhanesinde” tecessüm ettirir. Talat'ın zihni Fitnat'ın güzelliğini düşünmekle meşguldür. Âşığın sevgilisiyle kurduğu bu duygusal bağ onun duygularını inceltir, kahramanı zarifleştirir ve hassaslaştırır.

Mustafa Reşit'in Defter-i Âmâlim adlı romanında kahraman Tepebaşı Bahçesi'ndeki tiyatrodan çıkarken yanlarında ihtiyar bir adam olmak üzere iki güzel kız

<sup>298</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004. s.50.

<sup>299</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.45.

görür. Kızlardan bir tanesi o kadar güzeldir ki tiyatrodaki bütün gözler ona çevrilir. Yazar anlatıcıya göre: “*Birinin nazar-ı dikkatini celb etmek için yalnız kendisine dikkatlice bakmak kifayet*” eder.<sup>300</sup> Bu özel bilgiye sahip olan kahraman da güzel kıza ısrarla bakmaya başlar ve emeline nail olur, genç kız da ona bakmaya başlar. İşte o andan itibaren kahramanın aşk hâlini yaşamaya başladığını görürüz. Kahraman duygularını şöyle anlatır: “*Sevincimden çıldırmak derecesine geldim. Ne yapacağımı bilemiyordum. Nihayet kendimi toplayarak sokağa çıktım. Etraf zulmet içinde idi. Ben ise şafak bulutları üstünde geziyor, nurlar içinde yüzüyor idim... Artık yatmalıyım. Belki rüyamda da o meleksimâyı müşâhede ederim.*”<sup>301</sup> Pembe Ferace’de mesirelerden, tiyatrolardan, bütün eğlence yerlerinden habersiz, müzik ve eğlenceden canı sıkılan, edebiyattan ve romandan nefret eden bir karakter olan Server’in, Seher’le karşılaştıktan sonra bu özellikleri değişir. Aşk onu duygusallaştırır, daha önce nefret ettiği şeylerden zevk almaya başlar. Server ve Seher’in “nazarlarının çarpışması” sonucu mağlup olan burada Server olur. Server bundan sonra büyük bir dönüşüm yaşayacaktır. Server’in âşık olduktan sonraki hayatındaki değişim, aşkın değiştirici gücünün romanlardaki görünümünü kavramamız bakımından önemlidir. Koskoca filozof da olsa, ciddi bir kişi de olsa aşk o kişinin gönlüne girdiği zaman büyüklükten eser kalmaz yazara göre. Yazar anlatıcı, Server’in aşkla birlikte duygusal değişimini şöyle ifade eder: “*O nazar-ı ârâmsâz koca feylesofun kalbini muhât olan tabakât-ı bî-kaydîyi mahvetti... Server’in ihsâsât-ı müncemîde-i sevdâ-perverîsi ilkbahar güneşine tâbâver mukâvemet olamayarak buzları eriyen dereler gibi, âheste âheste cereyâna başladı.*”<sup>302</sup> İlk bakış ve tebessüm Cevdet ile Rabia arasındaki aşkın ortaya çıkmasında önemli bir adımdır. Rabia’nın tebessümü Cevdet’in kalbine “*tedavisi nâkabil cerihalar*” açmıştır. Cevdet bütün hayatını bu gülüşe ve bu bakışa bağlar. Eğer Rabia’dan olumlu bir cevap alamazsa intihar edecektir.<sup>303</sup>

Mehmet Vecihi’nin Akif adlı romanındaki kahraman Sehil Bey, Lâmia’yı sokakta, arabadan çıkıp evine girerken kapıda bir kez ve çok kısa süre görür. Sehil’in duyguları bir anda değişir.<sup>304</sup> Feryâd adlı romanda kadın kahraman Nevzâd, Bihruz’a duyduğu aşkını kendi bakış açısından anlatır. Nevzât, Bihruz’u çeşitli vesilelerle konaklarına geldiklerinde görmüş, ancak aralarında karşılıklı görüşme olmamıştır.

<sup>300</sup> Mustafa Reşit, Defter-i Âmâlîm, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.3.

<sup>301</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.4.

<sup>302</sup> Mustafa Reşit, Pembe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893, s.15.

<sup>303</sup> Mustafa Reşit, Vicdan Azabları Yahud Bilinmeyen Kıymet, Asır Kütüphanesi, İstanbul, 1890, s.8.

<sup>304</sup> Mehmet Vecihi, Akif, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.195.

Mevsimin müsait olduğu bir zaman Nevzât dadısıyla birlikte kırdaki gezintiye gider ve orada Bihruz'u görür. Bihruz daha önceden tanımadığı Nevzât'ı görünce bakışlarını ondan ayıramaz. *“O mevsimde bir gün müstâid-i tebeddül olan havanın müsaade-i mevkûlesinden bil-istifâde dadım ile beraber kıra çıktık... Bihruz beni hiç görmediği için tanımazdı. Fakat bilmem zabtına muktedir olmadığım nigâh-ı iştiyâkın meyelân-ı tabiisi mi nazar-ı dikkatimi celb etti. Helecânımdan mı anladı? Her nedense gözden gâip oluncaya kadar beni süzdü.”*<sup>305</sup> Feryâd adlı romanda diğer romanlardan farklı olarak âşğın duygusal değişimi evlendikten sonra da sürer. Nevzât, Bihruz ile evlendikten sonra aşkının yoğunlaşarak devam ettiğini şöyle ifade eder: *“Gördüğüm günden beri her şekl-i bedü'l menâziri, bana başlıca bir sûret-i âşîâyı gösteren heyet-i mevcûdiyeti artık ben hâmilen Bihruz'dan ibaret bulmağa başlamıştım. Sabahları uyanırdım. Nesim'in sîmâ-yı ibtisâmına çarpan ilk mevce-i teheyycü bana ondan peyâm-ı âfet getirirdi. Akşama kadar düşündüğüm o...onun ikbâli, onun istikbâli onun refâkati, onun visâli ve izdivâci idi. Ömrüm, hayatım, hiss-i mevcûdiyetim ondan ibaret kaldı. Sabahleyin güneş doğarken rengârenk iltifât olmuş çehre-i handânını görürdüm. Akşamüzeri levhâ-i gurûb sîmâ-yı tebessümünü tasvîr eyledi. Leyâl-i münevverenin zîr-sâye-i envârı cilvegâh-ı dâman idi. Uyurken rüyamdan bîdâr iken, hayâlimden dûr olmayan hayâl ve misâli gûyâ benlikten çıkarmış da kendine esir etmiş, kendisi benim yerime kâim olmuştu.”*<sup>306</sup>

Ahmet Midhat'ın romanlarında değişim aşkın en mühim unsurlarındandır. Aşkın vurgulandığı ya da aşkın bir yardımcı unsur olarak olay örgüsüne katkı sağladığı romanların tümünde kahramanların birbirlerini görüp âşık olmalarıyla başlayan süreçte duygu hâllerindeki değişim anlatılır. Vah adlı romanında, Ahmet Midhat'ın “klasik” kahramanlarından olan “Filozof” Necati, Ferdane'ye âşık olduğu andan itibaren kendisini onunla birlikteyken “cennetteymiş gibi” hisseder. Gökyüzünde uçarak vakit geçirdiğini zanneder: *“Bugün cennette... hayır cennette değil, âdetâ semâvatta vakit geçirdim. Zirâ cennetteki hûriler her ne kadar kasirâtü't tarf iseler de onlara temâsın adem-i vukûu tahsis olundukları nüfûs-ı mutmainnenin kendilerine vüsûllerine kadardır. Ben ise ehl-i semâvât gibi hissiyât-ı hayvâniyyeden bâîd ve berî zaman geçirdim. Acaba! Ferdane dahi ben itikâdında mıdır?”*<sup>307</sup> Necati ile Ferdane arasındaki ilişki masum bir “dert ortaklığı”ndan ibarettir önceleri: *“Cinnete mi hamledersiniz hamâkate*

<sup>305</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.27.

<sup>306</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.30.

<sup>307</sup> Ahmet Midhat, Vah, TDK, Ankara, 2000, s.420.

mi, yoksa safvet-i kâmileye mi? Her neye hamlederseniz ediniz bunların sûret-i muaşakaları adeta yekdiğerine dert ortağı olmaktan ibaret olup şu dünyadan ve o dünyanın insanlarından ve o insanların felek dedikleri ve ne olduğunu hiç düşünüp tayin etmedikleri düşmanlarından şikâyetlerini, nefretlerini, mazlumiyetlerini hep yekdiğerine nakil ile teselli bularak bu hâlde”<sup>308</sup> yaşamaya devam ederler. Ancak kahramanlar arasında dert ortaklığı ile başlayan bu ilişki daha sonra masum bir aşka dönüşecektir. Fazlı Necib’in Dilaver adlı romanının kahramanı asker alayı içinde, köy kadınlarının arasında gördüğü bir genç kızın bakışlarıyla kendisini adeta kaybeder. Tesadüfen ortaya çıkan bu “bakışların karşılaşması” Dilaver’in bakışlarında bir “berk-i teessür” ortaya çıkardı. Çehresi sarardı son veda selamını adını dahi bilmediği o genç kıza gönderdi.<sup>309</sup>

## B. Uykusuzluk ve Rüya Hâli

çileli yar çileli  
dolaştım bahçeleri  
ne müşkül sevdan varmış  
uyutmaz geceleri.  
Anonim

Aşkın belirtileri simgesel özellikler taşır. Bu belirtiler hem simgesel özellikler taşırlar hem de özeldirler. Simgesellik sözden çok davranışlarda kendisini gösterir, aynı zamanda aşktaki bu simgesellik, sanatta da benzer bir şekilde vardır. Sanatta simgesellik yapay olarak oluşturulur. Gerçek hayattaki aşk hâlinin romana yansıtılması da bir ölçüde sanatsal simgesellikten yararlanmayı gerektirir. Özellikle romantik aşkın ele alındığı metinlerde kahramanlar arasındaki aşklar okuyucuya direk olarak değil hissettirilerek anlatılmaya çalışılır. Aşk o kadar “örtük olarak” yaşanır ki bazen roman kahramanının aşkını itiraf edip etmeyeceğini dahi tahmin edemeyiz. Uykusuzluk ve rüya hâli de roman kahramanının hem kendine “özel” hâlidir hem de roman okuyucusuna gönderilen, aşkın “simgesel” belirtilerine dair bir mesajdır.

Aşk hâllerinin en belirgin olanlarından birisi de âşığın sevgilisini düşünmesinden dolayı gözüne uyku girmemesidir. Âşığın zihni sevgiliyle o kadar meşguldür ki

<sup>308</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.429.

<sup>309</sup> Fazlı Necib, Dilaver, Asır Matbaası, Selânik, 1900, s.10.



uykuyu düşünemez. Uyumaya çalışır; ancak sevgilisinin görüntüsü aklından çıkmaz, onun hareketlerini kendisine söylediklerini tekrar tekrar düşünür ve yorumlamaya çalışır. Bu hâl âşığı uzun müddet uyumaktan uzaklaştırır; ancak, bir zaman gelir takati kesilir ve uyumak zorunda kalır. Uyku onun gerçek dünyada gördüklerini rüyada da farklı biçimlerde tekrar görmesini sağlar. Uyumadan önce devamlı sevgilinin görüntüleri, tavırları ve sözleri ile uğraşan zihin, uyku anında rüya yoluyla uğraşısına devam eder. Rüyada sevgili ile bir arada olma, gerçek hayatta yaşıyormuş gibi sevgiliyle rüyada birlikte olma, Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat'ta, âşıkların hâllerindedir. Özellikle Fıtnat Hanım, Talat'ı görüp âşık olduktan sonra Talat'ın Ragıbe kılığına girmesi ve Talat'ın kardeşi olduğunu söylemesinden sonra, rüyalarında onları hep birlikte görür. Ahmet Midhat'ın Karnaval adlı romanında Resmî'nin, Madam Hamparson'a âşık olduktan sonraki hâli şöyle ifade edilir: *“iki gün kadar bir müddet zarfında uykuda mıdır bunu da fark edemezdi. Zira uyanık iken rüya görmek ve uyurken bil-küllüye uyanık imiş gibi kendi kendine söylenmek.”*<sup>310</sup>

Sami Paşazâde Sezâi'nin Sergüzeşt adlı romanında Celal Bey ile Dilber arasında ortaya çıkan aşk iki âşığı da birbirini düşünmeye ve uykusuzluğa sevkeder. Romanda farklı toplumsal sınıflara mensup bireyler arasında aşk sorunu işlenir. Yazar anlatıcı bu duygunun toplumsal sınıf veya ayrıcalık tanımayacağını *“sevmek için servete ya da asaletе muhtaç olunmadığını”* dile getirir. Her ne kadar âşıklar arasında sınıf ayrılığı olsa da, onlar aşkın hâllerini yaşarken diğer insanlardan farklı değillerdir. Celal Bey, âşık olduğu gece uyuyamaz. Ay ışığı güneşin ışığına benzer surette kendisini etkiler, heyecan içindeki genç ruhunu *“bîdâr”* eder. Yatağından kalkar, eline kitap alır; ancak zihninin düşünmeye odaklandığı kişi sevgilisi olduğu için kitabı anlaması da mümkün olmamıştır. İstirap ve helecân içindedir. *“Celal Bey uyuyamıyordu. Güneşin semâda itilâsı gözleri uyandırdığı gibi ayın o kadar âşıkâne surette her tarafa akseden ziyâsı da bu genç rûh-ı pür-heyecânı bîdâr etmişti. Uyuyamıyordu. Yatağından kalkarak teskîn-i ıstırap ve hâlecân için eline bir kitap aldı; bir saat zarfında otuz kırk sahife okudu. Fakat okuduğu yerlerden bir kelimesini anlamamıştı. Uykusuzluğun verdiği hararetle yataktan kalkıp saate bakarak sabahın takarrübünü anlayınca bir şafak temâşası için bahçeye inmeye karar verdi.”*<sup>311</sup> Geceleyin aşkın uyutmadığı sadece Celal Bey değildir, Dilber'i de uyku tutmaz. Celal, Dilber'e neden uyumadığını sorduğunda Dilber'in

<sup>310</sup> Ahmet Midhat, Karnaval, TDK, Ankara, 2000, s.70.

<sup>311</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.58.

cevabı aşkın “uykusuzluk hâli”ni anlatır: “*Beni gündüzleri düşündüren geceleri sabahlara kadar uyutmayan hep sensin.*”<sup>312</sup>

İntibah’ta uykusuzluk Ali Bey için de aşkın belirtilerindedir. Kahramanın uykusuzluk hâlinin realist tasviri ilginçtir: “*Her damarı bir telgraf teli gibi beynine dokunan cihetinden yıldırımlar saçılır. Uyumak ister muktedir olamaz. Zaman zaman gözleri açıkken uyur gibi bir hâldedir.*”<sup>313</sup> Kahramanın uyku ile uyanıklık hâli birbirine karışır. Uyanıkken rüya görür gibi olur, uykuda iken gerçek hayatta gibidir.

Araba Sevdası’nın “*Muhteşem Bihruz Bey*”i de bu hâli yaşamaktan kaçamaz. Tamamen kendi başına yaşadığı bir aşk hâlidir onunki. Doğuşu itibarıyla klasik, sonucu itibarıyla ironik bir aşk yaşar Bihruz Bey. Uyanık olduğu vakitlerde hiçbir anını “siyehçerde”sini düşünmeden geçiremez. Geceleri geç vakit yatağına girdikten sonra “bî-tâb ü tüvân” olarak yine Periveş’i düşünmekten kendisini alamaz. Periveş’i gördükten sonraki bir haftalık dönem içinde, uyku ile uyanıklığı bir arada yaşadığı hayal âlemlerine daldığında yardımcısı Mösyö Piyer’in anlattığı gezi âlemlerinden de etkilenerek “hayalî park”ını kurar ve o parkın içinde Periveş Hanım’ın bir araba içinde kendisine baktığını görür. Çaresiz gencin arayışları neticesiz kaldıkça hayatında da olumsuzluklar yaşamaya başlar. Etrafındaki en önemsiz bir olaya bile kızar hâle gelir. İştahsızlık, uykusuzluk gibi aşk hâllerini yaşamaya başladıktan sonra ekonomik açıdan da sorunlarla karşılaşır. Periveş’i görüp âşık olduktan sonra iki ayın içinde tamamıyla değişir ve “*Muhteşem Bihruz*” “*Şikeste-hâl Bihruz*” hâline gelir: “*Sarışın hanım, Bihruz Bey için iki aydan beri idefiks olmuştu. Uyanık iken saat-i hayâtının hiçbir dakikası yoktu ki maşuka-i ‘siyehçerde’yi düşünmeksizin geçsin; hatta geceleri geç vakit yatağına girdikten sonra bin zahmetle bî-tâb ü tüvân olarak ruhunu ilkâ edebildiği âlem-i menâm içinde bile muttasıl sarışın hanımla uğraşırdı...Bîçâre genç, uğraşa uğraşa kendisini hayaline mağlup ettiği sarışın hanımı hiçbir yerde rastgetirmedikçe, onu mücerret görmek noktasında toplanan efkâr-ı âmâli bir başka tavr-ı ciddî olarak ve yevmiye araba kullanmak suretiyle icrâ ettiği eşfer-i bâidenin metâib ve meşşâkı da başkaca yardım ederek beyin asâbı gereği gibi hastalanıp, hassâsiyeti artmış ve diğer taraftan iştahsızlık, uykusuzluk ve paraca ara sıra hissedâr olduğu darlık gibi ahvâl ise ahlakına ihrâ-yı tesîrât ederek zavallı genci daim surette infiâlât-ı nefsâniye ve teessürât-ı kalbîye içine düşürmüş olduğundan o hafîfü’l mizac, o lâkayd, o tenperver, Bihruz Bey,*

<sup>312</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e.,s.59.

<sup>313</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.23.

*iki ayın içinde bütün bütün değişip, meyyâl-i hamûşu, mütefekkir, mütehasıs, mahmûr, seriyyü'l infîâl, şikeste-hâl bir Bihruz Bey olmuştu.*”<sup>314</sup>

Aşkın anlatımının, Türk romanının oluşma sürecinde, dış ve iç bütün şartların da tesiriyle geleneksel “tahkiye etme”den, “tasvir etme”ye dönüştüğünü görürüz. İlk romanlarımızda da halk hikâyelerinde olduğu gibi olay örgüsü ağırlıktadır. Roman türünün edebiyatımızda yaygınlaşmasıyla birlikte, olay örgüsünün yanında karakterlerin psikolojik hâllerinin anlatımı da önemsenmeye başlar. Bu “tasvirî anlatım biçimi”nin en modern şekillerini Halit Ziya’nın romanlarında görürüz. Tasvirî anlatımın yoğun bir biçimde görüldüğü romanlarında, Halit Ziya aşk hâllerinin anlatımında daha çok benzetmelere yer vermiştir. Mai ve Siyah adlı romanın karakteri Ahmed Cemil, arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin kızkardeşi Lâmia’ya âşık olduktan sonra onu düşündüğü zamanlar uyumak ister ancak; uyuyamaz: “*Yatağına sokuldu, uyumağa çalıştı fakat şimdi müthiş bir hummâya tutulmuş gibi şakakları yanıyor, dimağı başının içinde eriyormuş gibi dağılıyordu..*” Bu hâllerden kurtulup da tam uykuya dalmak üzereyken ya da belki de bir müddet uyumuşken: “*şimdi sanki o ateşle yanan şakaklarının, o içinde bir taş çöken başının üzerine bir şey dökülüyor, bir siyah tufan boşanıyordu. Sonra bu dalganın içinden bir çehre belirdi. Bir aşk cinnetiyle tutuşmuş bir ağız uzanıyor, dudaklarını arıyor, uzun ve yakın bir bûse ile dudaklarını çeliyor, massediyordu. Silkinerek uyandı...*”<sup>315</sup> Halit Ziya’nın eserlerinde gördüğümüz duygusal hâllerin “tasvirî anlatımı”nı Mehmet Rauf’un romanlarında da görürüz. Ahmed Cemil (Mai ve Siyah), Macit (Ferdâ-yı Garâm) ve Osman Vecdi (Bir Ölünün Defteri) aşk hâllerini çok benzer biçimlerde yaşarlar. Mehmet Rauf’un Ferdâ-yı Garâm adlı romanının kahramanlarından Macit ile Sermet, çocukluklarında bile var olan ama adını bilmedikleri aşk duygusunu kendilerine itiraf ettiklerinde Sermet’in davranışlarında görülen değişim, Macit’in iç konuşmalarında, psikolojik değişimlerinde kendisini gösterir. Macit Sermet’e âşık olduğunu anladığında ondan ayrı olduğu için, kendisini yalnız hisseder. Geceler artık onun için çok uzundur. Vücudu ateşler içinde kalır ve gerçekte hayal arasında Sermet’i görmeye başlar. Macit’in baktığı her yerde Sermet vardır. Bazen beyaz kanatlı, bazen “pembe bir elbisenin kucağında” görür onu. Macit bu hayalî görüntüler içinde gerçek ile hayal arasında, umut ile umutsuzluk arasında kalmıştır: “*Bu gece Macit için pek uzun, pek mağmum, pek müellim geçti. Bir hummâ-yı şedîd vücudunu ateşler içinde yakarak*

<sup>314</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, 155.

<sup>315</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 22.

ona Sermet'i, onu muhtelif şekillerle, muhtelif kıyafetlerde, muhtelif yerlerde, gösteriyor; kah beyaz kanadlarıyla çırpına çırpına uçurarak uzaklaştırıyor; sonra şeffaf, pembe bir libasın ağuşunda bütün vücudu dalgalanan bir nim-uraniyle dudaklarına kadar takrib ediyor, kah gelin kah meyt kah nişanlı gibi göstererek yastan ümide, ümiden emele sevk ediyordu.”<sup>316</sup> Bu acı veren duyguların yanında bazı zamanlar da Sermet'in güzelliğini zihninde bir başka görünümde tahayyül eder ve bu hâl ona duyduğu aşkı daha da yüceltir: “Bununla beraber, bazen, mayısın laciverdi-i leyalinde, bütün nücumun devr-i ibtisamına nasb-ı nigah edip mukavemetsiz bir meyl-i garam ile kalbine tevdi-i hissiyat ettiği zamanlarda Sermet'i düşünmek isterdi. O zaman onu zihnen tecessüm için kimi zaman gözlerini mayıs gecelerinin lâciverdinde bütün yıldızların uzaktan gülümsemelerine dikip, direncini kıran bir aşk yönelimiyle kalbini duygularına bıraktığı zamanlarda Sermet'i düşünmek isterdi. O zaman onu zihninde canlandırmak için yorulur, ta küçüklüğünden beri bütün tekamül-i tezyinatında hazır bulunmasına maziyi kurcalardı. Oh, onu bütün zevkiyle bütün cismiyle, bütün çehresiyle ne kadar fevkalarz buluyordu; saçlardaki lisan-i şiir, gözlerin renk-i melu siyahi, dudakların hatt-ı suali, cebhedeki teşekkül-i saf, kametin levendane ve mestane hali, nihayet bütün inceliklerine, bütün manasızlıklarına kadar tekrar tekrar gözünün önüne getirir, bütün senelerin sûr-ı tezyiniyle süsler, dar iskarpinler içinde incik kemikleri taşan, bütün yaramaz asabîlikleri his olunan, ince ökçelerini hırpalayan küçük ayaklarını, uzun, ince parmaklarının sadeplerini, ilk teşekkül-i nerm ve latîfini tekrar görür eldivenlerle derağuş edilince bu ilk ne pür heyecan bir şey olduğunu tasavvur eder, bütün bunları araştırırdı.”<sup>317</sup> Macit'in bu rüya ile gerçek arasındaki yoğun düşünceleri onu hasta eder. Sermet'ten ayrı kaldığı, bu hastalık dönemlerinde de sevgilisini gördüğünü zannettiği anlar olur: “Beyaz kanatlı bir şey, mail-i pervaz köpükten bir vücud-ı beyaz, kendine takarrüb ediyor, bütün rûy-ı raşedarıyla sanki alamını bitirip alıyor, Macid bunda Sermet'in tebesümünü onun rayıhasını, onun şekillerini görüyorum zan ederek böyle böyle olduğundan bahtiyar oluyordu. Sonra o şekil dalgalana dalgalana teğarrüb ederek küçük, beyaz, bir kuş gibi serin serin temas edip hararet-i nebzanını sonradan ihsas eden nermin eliyle elini tutuyor, bir ses

---

<sup>316</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911,s.57.

<sup>317</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.60.

*tanıdığı, ta kalbine kadar giren bir ses “hasta nasıl?” diyor...Oh, bu şifâ-yı nâgehanî, bu hudûd-ı memât!”*<sup>318</sup>

Uykusuzluk ve rüya hâli birçok roman kahramanının yaşadığı ortak aşk hâlidir. Âşık yoğun duygularıyla sevgilisini kuşatır. Bu yoğunlaşma onun çevresiyle sağlıklı iletişim kurmasını engeller. Kahraman kendisinin bilinç ile bilinçsizlik, uyku ile uyanıklık, gerçek ile hayal arasında gidip geldiğini hisseder. Mehmet Celal’in Müzeyyen adlı romanındaki kararsız âşık Nihad, aşkın belirsizlik hâllerini kendisine ait “âlem-i muhabbet”te yaşarken, Müzeyyen’in de içinde Nihad’ın olmadığı hiçbir rüyası yoktur: “*Nihad ise bir çok ıstırâbât-ı muhabbet arasında selâmet-i rûhu için ne yapacağından mütereddid kalmış, Müzeyyen’in bir nazarı...Gözyaşları arasından süzgülün süzgülün initâf eden bir nazarı, bîçâre genç için Müzeyyen’den ibâret bir âlem-i muhabbet teşkil etmişti.*”<sup>319</sup> Nihad’ın zihninde kurduğu bu dünyanın merkezinde Müzeyyen’den başka kimse yoktur. Kurgulanan bu dünyada Nihad’ın hisleri o derece güçlüdür ki Müzeyyen’in bu hislere karşılık verip vermemesi de Nihad için o kadar önemli değildir. Âşık olduktan sonra sadece sevgilisinin hayalini gören bir kahraman da yine aynı yazarın Cemile adlı romanının âşık kahramanı Selim’dir. Selim Cemile’ye yazdığı mektupta bu hâlini şöyle dile getirir: “*Aşk ne kadar tatlıdır, gönlümde dolaşmağa başladığı zaman nazarıma en evvel senin hayalini arz eyler. Seni öyle saçların beyaz çehrenin üzerine saçılmış, bana latîf latîf tebessüm etmekte olduğun hâlde görürüm. Ah o hayâl-i mukaddesi temaşaya dalarım. Seni âğuşumda sıkmak isterim!..Güle güle kaçarsın. Rica ederim, benim aşkımı dert etme. Bu aşktan pek çok istifadelerim oluyor. Bâki beni sev. Nûrum!*”<sup>320</sup> Selim sevgilisini düşünürken gördüğü hayaller, hissettiği duyguların çok yoğun olduğunu diğer mektubunda belirtir Cemile’ye. Bu duyguların sebebi ise Selim’e göre hep aşktır: “*Gördüğüm hayalleri, hissettiğim hâleri buraya yazsam pek uzun olur. Bunları hep aşk icâb ettiriyor. Bu çarpıntıların mahvımı iftirâkın tebessümüne vâbestedir. İftirâkın bittiği gün de pederinizin birkaç gün sonra arz edeceğim ricâlara muvafakat ettiği gündür. İşte bu kadar sevdiğim.*”<sup>321</sup> Sevgilisi Cemile’nin durumu da Selim’den pek farklı değildir. O da Selim’e yazdığı mektupta Selim’in hayalinin gözünün önünden gitmediğini şöyle ifade eder: “*Hâbgâhuma çekilirim. Kendi kendime dalarım. Gözümün önüne gelirsin. Seninle*

<sup>318</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.66.

<sup>319</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.43.

<sup>320</sup> Mehmet Celal, Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1303, s.21.

<sup>321</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.23.

*konuşurum. Uykudan uyanırım fikrimde senin hayalinden başka bir şey bulamam. Hasret imtidâd ettikçe kalbime bir de çarpıntı ârız olmağa başlıyor. Âşıkın hem muhibbi hem katil olduğunu unutmayalım Selim.”<sup>322</sup>*

Mehmet Vecihi'nin Hasta adlı romanında Sun'î'ye gizli bir aşk duyan Ruhsar da benzer hayal âlemleri kurgular. Geceleri “katiyyen” uyuyamayayan Ruhsar, penceresinin önünde kuş seslerini dinleyerek sabahlar. İşte bu düşünme anlarında Sun'î'yle ilgili değişik hayaller görmeye başlar. Bu hayaller içerisinde kendisini rahatlatmaya çalışır.<sup>323</sup> Mustafa Reşit'in Defter-i Âmâlîm adlı romanındaki âşık kahraman ise sevgilisinden uzakta olduğu gece geç vakitlerde uyumak ve rüya görmek ister. Çünkü onun ümidi rüyasında sevgilisini görme ihtimalidir: “Artık yatmalıyım. Belki rüyamda da o meleksîmâyı müşâhade ederim!”<sup>324</sup>

Hüseyin Rahmi'nin “yoksulluk” nedeniyle birbirlerine kavuşamayan âşıkları halk hikâyelerindeki aşklardan da ilham alarak yazdığı İffet adlı romanında Latif ve İffet'in hayal dünyaları “gönül”leriyle zenginleştirilmiş ve saf aşkın sembolü olarak kullanılmıştır. Bu hayal dünyasında Latif'in yazıp İffet'e hediye ettiği iki perdelik manzum bir tiyatro eseri, kırık bir yerde küçücük bir ev, evlerinin bahçesinde en renkli güller, en kokulu bahar çiçekleri vardır. İffet sevgilisini göremediği zamanlarda onu rüyasında görür: “Artık Latif'i haftada bir defadan başka göremez olmuştum. O bir haftalık ayrılık süresi bana bir yıl kadar uzun görünürdü. Her gün, her saat Latif'i düşünür; geceleri düşlerimde hep onunla uğraşırdım. Bütün çocukça hayallerim ondan ayrılmazdı. Hafta başı...Latif'i göreceğim o sevinç dakikası yaklaştıkça çarpıntım artardı.”<sup>325</sup>

Çölde Bir Sergüzeşt'in kahramanı Seher'in arap gencini gördükten sonra gecesi gündüzüne karışır. Rüyasında o genci görür. Kendisini onun yanında zanneder. Geceyi “hâlden hâle geçerek” geçirir: “Eve döndü. O geceyi hep böyle heyecan içinde geçirdi. Rüyada o nüzhet-âbâdı, bu edâ-yı bahusus o genç bedeviyi görüyor, kendini de o alemde sanıyor, bir müddetçik mest-i huzûz olduktan sonra birden bire uyanıveriyor, hakikati idrak edinceye kadar fikren ıztıraba düşüyordu. Yok mazisinde memleketine, cihanın kaffe-i lezâizine böyle mühim mechul bir hisse kapılarak veda etmeyecek, çöle gitmeyecek, sevdiklerinden ta ebed ayrılmayacak...Fikri bu azi-i musırrane ile meşgul

<sup>322</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.22.

<sup>323</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.94.

<sup>324</sup> Mustafa Reşit, Defter-i Âmâlîm, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.4.

<sup>325</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.97.

*iken o mütehasşıs, o şefik, o zedelenmiş kalbi ihtisasât-ı cedîdesine kapılarak nazzâre-i hayalini alem-i bedeviyete sevk ediyor, o zeminin kaffe-i letaifini birer birer irâe ediyor, her manzara-i bediyenin en ruhperver köşesinde yine o genç, o âşık, o güzide arabı gösteriyordu. Bu teheyycât ile dayanamıyor, kendinden geçiyordu. Geceyi böyle hâlden hâle girerek geçirdi.”<sup>326</sup>*

### C. Hayranlık ve Kristalleştirme

Âfet-i cân dediler gamze-i cellâdın için  
Nedim

Hayranlık sadece aşkla ilgili bir kavram değildir. İnsan tabiata ya da diğer insanların ortaya koyduğu eserlere hayran olabilir. Tıpkı sevgi kavramı gibi hayranlık da genel bir anlam içerir. Teodor Reik, aşkın oluşumu ile ilgili olarak hayranlığı aşkın olmazsa olmaz bir şartı olarak niteler. İnsanın birine âşık olmak için ona hayran olması gerekir. Ancak hayranlığın nasıl oluştuğu konusunda farklı düşünceler vardır. Kişinin yöneldiği nesnede neye hayran olup olmadığını bilmesi her zaman gerekli değildir; ona bağlandığını ve büyülendiğini hissetmesi yeterlidir. Hayranlığın her türü aşka yol açmaz; ancak her âşık hayranlığı yaşar: “...öyle görünüyor ki, başlangıç aşamasında aşk için hayranlık zorunlu bir duygudur. Doğal olarak, hayranlığın aşka yol açtığını ileri sürmüyorum, ama başlangıçta bu kesinlikle gerekli olan bir koşuldur.”<sup>327</sup> Âşık olmadan önceki hayranlık hâlinin özelliğini Reik şöyle açıklıyor: “Bu, kişiyi, nesneye kıyasla, küçülten, önemsiz ve değersiz kılan bir hayranlık türüdür. Aynı zamanda, nesne gibi olma ya da onu elde etme isteklerini harekete geçirir; ya benzer niteliklerle bezenilecek ya da onun gibi bir kişilik elde edilecektir. Bu büyük bir saygı duyma ya da hürmet etme değildir, diğer takdir etme türlerine benzemez. Kışkırtıcı, hatta endişe verici bir doğası vardır.”<sup>328</sup> Hayranlık duyan kişinin bilinç altında imrenme ve kıskançlık duyguları yatar. Aşk ortaya çıktığı an imrenme ve kıskanma duyguları

<sup>326</sup> Ali Kemal, Çölde Bir Sergüzeşt, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1899, s.124-125.

<sup>327</sup> Reik, a.g.e., s.59.

<sup>328</sup> Reik, a.g.e., s.60.

ortadan kalkar.<sup>329</sup> Reik'e göre dostça imrenme yoktur. O hâlde aşkın öncüsünün "*bilinçdışı bir nefret ve düşmanlık*" olduğu söylenebilir.<sup>330</sup>

Reik, bu görüşlerinin doğruluğunu ispatlamak için psikologlardan ve psikanalistlerden benzer görüşler aradığını; ancak onların bu konuda "*ne kitaplarını ne de yazılarını*" bulabilir. Reik'e görüşlerini ispatlamak konusunda edebî metinler yardım eder. Edebiyatçılar bu konuda psikologlardan ileridedirler verdikleri eserlerle: "*Her zaman psikolojik araştırmanın önünden giden şâirlerin, ruhsal manzaranın karanlığını bir an için aydınlatan ve aynı şekilde gözden kaybolan anlık parıltılarla bu kavrama daha çok yaklaştıklarına inanıyorum.*"<sup>331</sup> Ona göre 19. yüzyılın başlarında yazılan hikâye ve romanlarda erkek ya da kadın kahramanın aynı kişiden, önce nefret ettiği, sonra da ona âşık olduğu görülür.

Milli Roman yazma iddiasıyla kaleme aldığı *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı eserinde Mehmet Murat, romanının baş kahramanları Mansur ve Zehra'nın arasındaki çocukluk dönemlerinde başlayan aşkları, nefret ile hayranlık duygularının âşıkların gönüllerinde bir arada yaşandığına örnektir. Zehra ile Mansur ilk tahsillerini birlikte yaparlar. Mansur ile Zehra dersle ya da diğer konularla alakalı olarak, çocukluğun da vermiş olduğu hırçınlıkla devamlı zıtlaşırlar, aralarında nedeni belli olmayan bir rekabet devam eder. Bu rekabet zaman zaman onların birbirlerinden nefret etmelerine dahi yol açabilir. Yine de yaşanan bu çatışmalar geçici öfkelenmelerin ötesine gitmez. Öfke hâli aşkın oluşumunu hızlandırıcı bir unsurdur. Zehra ve Mansur'un çocuklukta rekabetlerinden kaynaklanan kızgınlık ve öfke hissi, yaşları büyüdükçe yerini aşka bırakır. İki idealist insan, yine idealist bir adımla, birbirlerinin eksiklerini tamamlayan iki ruha sahip olarak evlenirler.<sup>332</sup> Hayranlık aşkın ortaya çıkışından bittiği ana kadar süren bir hâldir ve sevgilinin herhangi bir özelliğinden çok bütün varlığına yöneliktir. Hayranlık hâlinde âşık sevgilisinin gerçekliğini görmek istediği şekle dönüştürür ve dönüştürdüğü şekil üzerinde aşkını sürdürür. Sevgilide hayran olacağı unsuru kişi kendisi belirler. Sevgilinin her tavrında hayran olunacak nitelikleri bulabilir. İncelediğimiz romanlardaki âşık kahramanlarda hayran olmanın ortak bir durum olarak var olduğunu görmekteyiz. Erkek kahraman sevgilisinin görünüşü, kültürü, yürüyüşü, sanata olan temayülü, her bakımdan kendini iyi yetiştirmesi ve toplumda farklı bir yere

---

<sup>329</sup> Reik, a.g.e., s.63.

<sup>330</sup> Reik, a.g.e., s.73.

<sup>331</sup> Reik, a.g.e., s.67.

<sup>332</sup> Mehmet Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s.297.



sahip olması gibi bir çok özelliğine hayran olur. Hayranlık âşığın muhayyilesinde oluşturduğu sevgili imajındaki özelliklerin sevgiliye aktarımı ya da sevgilide yansımalarıdır. Aslında âşık kendi içinde olanı, görmek istediğini karşısındaki kişiye gönderir ve sevgilisinde bu gönderdiği özelliklerin var olduğunu zanneder. Teodor Reik'in psikanalitik açıdan ele aldığı ve aşkın başlamasının kaynağı olarak gördüğü, “hayranlık” olarak adlandırdığı bu hâl Stendhal'ın, Batı ve Aşk bölümünde değindiğimiz “kristalleştirme” hâli ile benzerdir. Bir süreç içinde değerlendirildiğinde önce hayranlık sonra kristalleştirme gelir. Biz dönem romanlarında sıkça gördüğümüz bu iki durumu “kristalize olmuş hayranlık” olarak adlandırdık.

Âşığın sevgilisini kristalize etmesi, olduğundan farklı görmeye başlaması ve ona olan hayranlığı, öncelikle onun fiziksel görünüşüne yöneliktir. Araba Sevdası'nın kahramanı Bihruz Bey, Periveş Hanım'ı gördüğünde onun “en müessir güzelliği”nin bakışlarında olduğunu düşünür ve dudaklarına hayran olur. Periveş Hanım'ı “*sarı bir gül*”e, “*nâzik bir fidan*”a, bir “*Kalipso*”ya teşbih ederek onun güzelliğine hayranlığını dile getirir.<sup>333</sup> Fiziksel güzelliğe hayranlıkla başlayan aşk, zamanla sevgilinin ruh özelliklerini de kapsar. Âşığın kristalleştirmesi sevgilinin ruhuna da yönelir. Âşık fiziki olarak kristalize ettiği sevgilisini dünyanın en güzel insanı olarak görür. Onda var olan fiziki kusurları göremez. Fiziksel kusursuzlukla birlikte ruhsal kusursuzluk da kazanır sevilen kişi. Ruhsal kusursuzluğa sahip olan sevgili dünyanın en iyi, en ahlaklı ve en hoş görülmesi gibi olumlu özelliklere sahip insanıdır âşığın gözünde. O hiçbir zaman yalan söylemez, söylediği her söz kanun hükmündedir âşık için. Kadın âşık için erkeğin dış görünüşü, kültürü, sanatçılığı ve okumuşluğu ona hayran olması için önde gelen özelliklerdir. Bihruz, Periveş'e yazdığı mektupta onun yüzüne baktığı için kendisini suçlar. Âşık, hayran olduğu nesnesine dünyada bütün varlıkların da hayran olduğunu düşünür. Çünkü sevgili dünyada biricik, mükemmel bir varlıktır ve bu düşünce sadece âşiğe özgü değildir. Bütün insanlar da âşık gibi düşünmektedir. Âşığın gözünde herkes sevgilisinin güzelliğine hayrandır.

Âşık olduktan sonra değişen ve büyük bir “ıstırap” yaşayan, İntibah adlı romanın kahramanı Ali Bey, Mehpeyker'in “*nigâh-ı mestânesi*”nin dâvetkârlığına dayanamamış ve “*yer aynalarını letâfetine hayran eden*” güzelliğini görmüş ve neredeyse “*çıldırılmış*”tır. Yani Ali Bey'e göre sevgilisinin güzelliğine hayran olan sadece insanlar değildir, eşyalar dahi bu güzelliğe hayran olmaktadır. Ali Bey'in Mehpeyker'e

<sup>333</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.22.

hayranlığı onu hiç görmeden, onun sadece işveli bir işaretine istinaden başlar. Bir işaret yeterli olmuştur sevgili imajının oluşmasına âşığın zihninde. Bu bize Klasik Türk edebiyatındaki soyut, idealize edilmiş sevgiliye âşığın hayranlığını hatırlatır. Roman kahramanlarının bir çoğunun sevgilide aradığı, âşık olmaya değer bulduğu nitelikler sadece fiziki değildir. Sevgilinin fiziksel görünümüne yönelik olan hayranlık ve kristalleştirme, sevgiliyi tanıdıkça ruhsal özellikleri de kapsar. Âşık sevgilisinde toplumun hoş görmediği, ahlak anlayışına ters bir yaşam tarzı görüyorsa -ki İntibah'ın kahramanı Ali Bey Mehpeyker hakkında arkadaşı Atıf Bey'in dayısı Mesut Efendi'den bilgi aldıktan sonra bunu görür- hayranlık ve kristalleştirme duygusu âşığın bu olumsuzlukları görmesini dahi engelleyebilir. Gerçeği öğrendikten sonra Ali Bey Mehpeyker'den kopacağını ve onu unutacağını zanneder; ancak bu aşamadan sonra bu mümkün değildir. Çünkü Ali Bey, Mehpeyker'e âşık olmuş, onu kendi görmek istediği gibi; saf bir duygu ile kuşatmış aşk nesnesini “kristalize” etmiştir: “*O, sevgili nişanlısının yarı İstanbul halkından arta kalma bir fâhişe olduğunu öğrenen Ali Bey, Mehpeyker'in iffetsizliğine bir iki dakikada katiyen hükmeyleti.*”<sup>334</sup> Bütün olumsuzluklarına rağmen Ali Bey'in Mehpeyker'e yönelik “kristalize etme” hâli, devam eder. Mehpeyker'in hayalini aklından çıkaramaz duruma gelmiştir. Bir yandan Mehpeyker'in aşka değil, bir “şefkat bakışına” bile layık olmadığını düşünürken bir yandan da onun yoluna “canını ve belki namusunu” feda etmekten çekinmeyecek kadar onu sevdiğini düşünmektedir. Mehpeyker'e olan kızgınlığını, nefretini onun yüzüne söyleyecektir. Bunun için onunla tekrar görüşmek ister. Söyleyeceklerini düşünürken, Mehpeyker'in yüzünü gördüğü anda bütün düşüncelerini unuttur. Mehpeyker'in aşkının büyüklüğünü anlatan sözlerini dinledikten sonra, daha önce ondan vazgeçmeye karar vermiş olsa da bunu yapamayacağını, Mehpeyker'in geçmişinin ne kadar kötü de olsa bundan sonra bu geçmişin kendisini ilgilendirmeyeceğini ve artık geleceği düşüneceğini ifade eder. Ali Bey Mehpeyker'e, “*Yalnız kendisine mahsus olması*” kaydıyla bir arada olmayı kabul ettiğini söyler. Ali Bey gibi ahlaklı, namuslu bir kişinin bu “ahlaka mugayir” durumu kabul etmesi aşk içinde “*hayranlığın ve sevgiliyi kristalize etme*” nin ne derece önemli olduğuna bir örnektir.

Mustafa Reşit'in Bir Kızın Hatası adlı romanında Valeri'yi gördüğü an âşık olan, zengin ve asil olmasa da namuslu bir aileye mensup, çalışkan, sakin bir genç olan Jül, Valeri'yi “kadınların en mükemmeli” olarak görür. Ona hayranlığı, onu başka bir

<sup>334</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.53.

hisle ve yüce bir duyguyla sevmesini sağlamaktadır.<sup>335</sup> Valeri çocuk yaşında babasını kaybetmiş, annesi tarafından yetiştirilmiştir. Annesi bilgili, zaman zaman günlük gazetede makaleler yazan bir kadın olduğu için Valeri'yi de çok iyi yetiştirmiş, en iyi şekilde eğitim almasını sağlamıştır. Valeri'nin zenginlik ve asalet uğruna Kont F'nin evlilik teklifini kabul etmesi bile Jül'ün Valeri'ye olan aşkını yok etmemiştir. Valeri'ye olan hayranlığı Valeri evlendikten sonra da devam etmiştir. Genellikle Beyoğlu'nda Müslüman genç erkek-yabancı genç kadın aşkını işleyen Neyyir adlı romanında Mustafa Reşit, Kahramanı Neyyir'in şarkıcı kıza âşık olmasından sonra şu ifadeyi kullanır: *“İşte aşk böyledir. Sevilen bir kadının bulunduğu hâli ve mahâlli ne kadar fena olursa olsun âşık hoş gösterir. Tarihlere müracaat olunursa âzâmdan nice zevâtın esâfîlden bir kıza âşık olduğu ve mahbûbesinin hatırı için bulunduğu mahalle kadar gittiği görülür. Ez cümle (Birinci Fransuva)'nın bir çingene kıızı sevdiği ve nefre-i kıyâfetine girip kızın bulunduğu meyhaneye kadar gittiği ve hatta pek çok geceler bu murdar meyhanede pis bir yatağı (Lover)deki... terine tercih eylediği meşhurdur.”*<sup>336</sup> Aşk başladıktan sonra sadece sevgili değil, sevgilinin çevresi de kristalize edilir âşığın zihninde. Olduğundan farklı görülmeye başlanır bütün çevre. Âşık sevdiği kişinin yakın çevresindeki her insanı her nesneyi de sever. Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat adlı romanda Fitnat'ın Talat'a duyduğu aşkın buna güzel bir örnek olduğunu görüyoruz: *“Âşık olan ma'sukuna biraz münâsebeti olan adamları-velev ki âlemin en kerih adamları olsun-bile sever. Nerede kaldı ki, aşk oklavasıyla açılmış bir yulkaya müşâbih olan Fitnat Hanım'ın nâzik gönlü ma'sukuna-o kadar müşâbih ve belki aynısı ve o kadar güzel ve o kadar nazik olan kız kardeşini sevmeyecek...”*<sup>337</sup>

Ahmet Midhat'ın Vah adlı romanında Necati Bey ile Ferdane Hanım arasında, Necati Bey'in Ferdane Hanım'ı, ona sarkıntılığa kalkışan kişilerden kurtarması ile duygusal bir ilişki başlar. Ferdane kendisini kurtarmak için canını feda edebilecek olan kişiyi tanımak ve ona teşekkür etmek amacıyla Necati'yle görüşür. Bu ilk görüşme ve Ferdane'nin fotoğrafını Necati'ye vermesiyle birlikte Necati Bey Ferdane'ye “sevdâ-yı âşıkâne” ile, *“alakalanır”*. Ahmet Midhat'ın Cellat adlı romanında da benzer bir olay örgüsü vardır. Roman kahramanı Andre Gocafo'nun Madam Tonak ve kızı Stefani'yi Leon'un saldırısından, kendi canını tehlikeye atarak kurtarması, Stefani'de Gocafo'ya bir alaka ve hayranlık uyandırır. Gocafo'yu görüp teşekkür etmek ister. İlk

<sup>335</sup> Mustafa Reşit, Bir Kızın Hatası, İstepan Matbaası, İstanbul, 1312, s.26.

<sup>336</sup> Mustafa Reşit, Neyyir, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1307, s.16.

<sup>337</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.74.

buluşmalarında Andre Gocafı'nun “*heyecân-ı kalbinden sadrı çatlamak*” derecelerine gelir.<sup>338</sup>

Halid Ziya'nın Ferdî ve Şürekâsı adlı romanda Hasan Tahsin Efendi İsmail Tayfur'un Saniha'ya olan aşkı hususunda gerçekleri göremediğini söyler. İsmail Tayfur Saniha'nın güzelliğini “*kristalize*” etmiştir. Ona karşı duygularının ömür boyunca devam edeceğini zanneden İsmail Tayfur'a bu düşüncesinin yanlışlığını anlatır: “*Bir kızın tebessümüne meclûp, bakışlarına mağlup olmuş; saadeti ondan ibaret zannediyor. Şimdi seni, şu aşk sekri içinde görüyorum, bir de o sekrin humarını tasavvur ediyorum, ne büyük fark! Şimdi Sanihanın bir nazarında bin saadet âlemi görüyorsun, bir handesinde bin ümit buluyorsun. Birkaç sene sonraya fikrini sevk: o aşk, o lâtif hayal hazin bir nigah ile çekilip dağılmış, küçük bir sefalet köşesinde fakir bir zevç ve zevce ile iki çocuk bırakmış!.. Ümit yok, para yok, hiçbirşey yok, gözleri yaşlı bir zevce ile dudakları mahrumiyetlerle burkulmuş iki çocuktan başka bir şey yok!..*”<sup>339</sup>

#### D. Sevgiliye ihtiyaç:Yeni Bir Dünya

bende olan âşikâr sensin  
ben hod yokum ol ki var sensin.  
Fuzûlî

Psikologların kişinin kendisinden kaçışı olarak değerlendirdiği ve kendine güvensizlikle ilişkilendirdikleri bir hâl olarak açıklamaya çalıştıkları; romantik bakış açısı ile değerlendirenlerin “ruhsal bütünleşme” “kendini bulma” olarak vasıflandırdıkları aşkın kendine ait bir dünyası vardır ve bu dünya âşık cihetinden bakıldığında cazibeli bir dünyadır. Roman kahramanları âşık olduklarını itiraf edebilir duruma geldikten, aşkın varlığı kesinleştikten sonra, farklı bir dünyadaymışlar gibi hissederler kendilerini. Yaşadıkları gerçek dünya onlar için artık anlamını yitirmiştir ve sevgilinin dünyasında kendilerine bir yer edinmeye çalışırlar. Sevgilinin dünyası içinde onunla bir arada olmayı hayal ederler. Âşık sevgilinin dünyasına girmiştir, ancak sevgilinin bundan haberi var mıdır? Bu soruyu âşığın şüphe hâlleri başlığı altında göreceğiz. Sevgilinin dünyasının kendine özgü zamanı, mekânı, kısacası farklı boyutları

<sup>338</sup> Ahmet Midhat, Cellat, TDK, Ankara, 2000, s.32.

<sup>339</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Ferdî ve Şürekâsı, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945, s.80.

vardır. Âşığın dünyasındakilerle pek benzerlik göstermez. Sevgilinin dünyasındaki zaman, âşık açısından çok hızlı akan bir zamandır. Bir aradayken âşıklar zamanın nasıl geçtiğini bile anlayamazlar. Görüşükleri anlarda gördükleri bir hayal çizgisi gibi belirir ve kaybolur. Âşık sevgilisiyle görüşüp görüşmediğini bile bazen unutabilir; sevgilinin dünyasında zaman, hızlı aktığı gibi bu dünyada eğer sevgili kendisine lütuf gösterdiyse “mutluluk” derecesinin de arttığını hisseder. Sevgilinin dünyası ruhsal olana, manevi olana daha çok yaklaştırır kahramanı. Bu nedendir ki ölümsüzlük düşüncesi de bu dünyanın sınırları içinde geçerli bir düşünce olabilir. Sevgilinin dünyasında roman kahramanı açısından gecenin ve gündüzün de farklı görüntüleri vardır. Geceler daha çok kahramanı gerçekliğinden kurtardığı için tercih edilir, tabiat yalnız kalmayı sağladığı için sevilir. Sevgilinin dünyasında mekânlar da âşığın gözünde sevgiliye göre şekil alır. Onun gezindiği yerler, dokunduğu eşyalar, baktığı yerler onun gözünde kutsallaşır. Sevgili bu dünyanın içinde her dokunduğu nesneye kendisinden bir şeyler katar. Bu nedenle âşık tarafından onunla ilişkili her nesne kutsallaştırılır. Sevgilinin dünyası kişiler açısından da büyülü bir atmosfere sahiptir. Bu dünyada herhangi bir figür olarak yer alan, sevgiliyle bir şekilde ilişkisi olan her insan sadece bu nedenden dolayı değerlidirler. Âşık gerçekte var olmayan ama var olduğu zannıyla onu devamlı içine çağırarak bir dünyanın, sevgilinin dünyasının cazibesine kapılmaktan kendisini alamaz ve devamlı surette bu dünyayı arzular. Aşk ilişkilerini incelerken romanı, âşığın kurguladığı bu sihirli dünyanın varlığını göz önünde bulundurarak okuduğumuzda, onun sevgilisine ihtiyaç hâlini ve kurguladığı yeni dünyayı daha rahat anlayabiliriz.

Âşık roman kahramanı sevgilisi ile birlikte olmadığı zamanları yalnız geçirmeyi tercih eder. Yalnız olması, sevgilisini düşünmesini engelleyecek bütün tesirlerden uzaklaşması anlamına gelir. Kişi yalnız kaldığı zamanlarda sevgilisini daha yoğun düşünebilir. Düşünceleri belli bir zaman geçtikten sonra onu bunaltır ve tekrar sevgiliyi görmek onun yanında olmak ihtiyacı ile yer değiştirir. Sevgilisini kısıtlı imkânlar içinde görebilen âşık için bu ihtiyaç daha yoğundur.

Ahmet Midhat'ın, aşk ilişkisini öne çıkardığı romanlarından birisi Yeryüzünde Bir Melek adlı eseridir. Bu romanın kahramanları Raziye ile Şefik çocukluklarından beri birbirlerine âşık iki gençtir. Aşkları Şefik'in Paris'e gitmesi ve Raziye'nin başka birisiyle evlendirilmesine rağmen devam eder. Şefik Paris'ten geldiğinde Raziye ile görüşmeyi gizlice sürdürür. Âşıklar karşılaştıkları engellere rağmen her an birlikte olmak isterler. Birbirlerinden ayrıldıkları vakit mutsuz olurlar. Bir arada olmak için

türlü fırsatlar yaratmaya çalışırlar. Onların aşklarında vurgulanan daha çok “âşıkların ruhlarının bir arada olma isteği içinde buldukları”dır. Şefik ile Raziye’nin vücutları bir değil, ancak ruhları birdir. Onların duygularında şehvete yer yoktur: “iki vücudu tevâhîde çalışmalarına bakıp da daha o esnâda iken muvâsala-i cismâniye heveslerine vardıklarını hükmetmemelidir.”<sup>340</sup> Ahmet Midhat bu noktada aşkın ruhla ilgili bir hâl olduğunu özellikle vurgular. Ruhsal olanın engellenmesi, yok edilmesi ve görmezden gelinmesi mümkün değildir. Sevgililer eğer sadece bedenî bir istekle bir arada olmak isteseler karşılarında ilk çıkacak olan engel Ahmet Midhat’ın kendisi olacaktır. İki âşık ruhun birbirine olan ihtiyacı, devamlıdır. Bu ifade, geleneksel ve idealize edilmiş aşk anlayışımızın roman özelliklerine uygun olarak somutlaştığını gösterir.

Âşık sevgilisinden ayrı olduğu zamanlarda başka meşguliyetlere yönelir; ancak bu meşguliyetler, onu sevgilisini düşünmekten kurtaramaz. Âşığın yaptığı her işten kısa sürede canı sıkılır ve o işi bırakır. Mustafa Reşit’in Defter-i Âmâlîm adlı eserinde kahraman, tuttuğu günlükte, Estella’yı görüp âşık olduktan sonra onunla bir arada olma ihtiyacının ne derece çok olduğunu anlatmaktadır: “*netîce-i taharriyâtında me’yus oldum. Hiçbir şey ile müteselli olamıyordum. Her şey canımı sıkıyordu. Boğulmak derecesine gelmiş idim.*”<sup>341</sup> Benzer bir durum Ferdâ-yı Garâm’da da karşımıza çıkar. Romanın kahramanı Sermet’in ruh hâli buna örnektir. Sermet âşık olana kadar elinden kitap düşürmeyen, okuyan birisi olmasına rağmen âşık olduktan sonra okuyacak kitap bulamayan, okumak, yazmak ve müzik dinlemekten nefret eden birisi olur: “*Kitap mı? Artık okuyacak kitap bulamıyorum; nefret ediyorum hatta okumaktan, yazmaktan, müzikten, her şeyden nefret ediyorum. Hiçbir şey bulamıyorum ki ruhuma bir nefha-i kanaat bahş edebileceğini zan edeyim. Ah, bir zaman ne çabuk memnun olurdum. Her şey benim için bir sebep-i saadet teşkil ederdi. Bütün güzel şeylere karşı öyle bir meclubiyet-i şairanem vardı ki...bütün geceleri yıldızı semaya bakıp kalbimden taşan lislere boğularak geçirdiğimi söylersem...Fakat şimdi sanki bütün yaşayan insanları, bütün yaşamış ve ölmüş insanların bar-ı alâmi hep benim omuzlarımda, hepsini ayrı ayrı çekiyorum. Bir saniye benim için bir hayatın azabına kifayet ediyor ne sıklet! Bu bir çok kimselere bûy-ı emel veren şeyler bana zerre kadar inbisat vermedikten başka bir raşe-i nefret ve hakaret getiriyor. Bütün mehasin-i tabiiye bana ne rahatsızlıklar*

<sup>340</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.35.

<sup>341</sup> Mustafa Reşit, Defter-i Âmâlîm, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.5.

veriyor bilseniz...”<sup>342</sup> Sermet bir zamanlar hemen memnun olabilen, küçücük bir şeyle bile mutlu olabilecek yapıya sahiptir. Gecelerini “yıldızlı gökyüzüne bakarak” geçirir ve “kalbinden taşan duygularla” boğulur ve mutlu olur. Ama aşk onun bu mutluluğunu elinden almıştır. Birçok kişinin bakıp mutlu olduğu tabiat, artık ona mutluluk vermez olmuştur: “Bazen rüzgâr bile ağaçlar, dallara yapraklar, hatta dalgalar...Nihayet meni elimde olmayan bütün şeylerde öteki elemelerle birleşerek beni eziyorlar...Gün oluyor ki hiçbir şey görmemek için gözlerimi kapayarak oturmak istiyorum. Hele bir gün, asabıma dokunan bir vapurun düdüğünü işiteceğim diye sabahtan akşama kadar ne işkence geçirmiştin...Bir şeyler istiyorum ki beni bu hallerden azade kulsın kurtarsın, bundan başka her şeyden, her şeyden ikrah ediyorum...”<sup>343</sup> Çünkü Sermet, yukarıda bahsettiğimiz dünyanın bir ferdi olmuştur artık. Mutlu olmasını sağlayacak olan yegâne nesne sevgilisi Macit’tir. Macit’e ihtiyaç duymaktadır Sermet.

Hüseyin Rahmi’nin İffet adlı romanında İffet, sevgilisi Latif’ten ayrı olduğu her dakikanın kendisine çok uzun geldiğini ifade eder. Latif’ten ayrı kaldığı her hafta ona “bir yıl kadar uzun” gelir. Her gün her saat Latif’i düşünür; geceleri düşlerinde hep onunla uğraşır. Âşığın “sevgiliye ihtiyaç” hâli, sevgilisi ölmüş olsa dahi devam eder. Latif İffet’in ölümünden sonra onun ölümünü kabullenemez. Onun mezarının başında geçirir hayatını: “Saçlarını yüzümden çekme İffet! Kucağımdan nereye kaçıyorsun?.. Gönlüm seninle dolu...İçim hep ateş! Fakat kollarım daima böyle boş kalıyor...Bilincimi aldın gövdemi yaralar içinde bırakan oklarınla hayatımın her zerresini de ta can evimden süzerek çekip götürüyorsun...Yazıktır bana ey vefâdan anlamayan! Latif’ini ayrılık karanlığında bırakma...Vallahi karanlıkta kalıyorum...Ha gerçek...unuttum...ben şimdi senin âşığın değilim. Mezarlık bekçisiyim!...”<sup>344</sup> Mehmet Vecihi’nin Sâil adlı romanında Dilâra sabah uykudan uyandığında, âşik olduğu Mukaddem Bey’in yüzünü görmek arzusuyla dolar. Sevgilisini görme ihtiyacı hisseder ve eğer onu göremezse rahatsız olur. Onun hayalini görür. Gezdiği ve dolaştığı her yerde Mukaddem’i düşünür. Onunla meşgul olur. Mukaddem için ağlar. Onun için Mukaddem’den ayrı kalmak ölümden beterdir: “Gezdiği, dolaştığı, oturduğu kalktığı yerlerde zihnen ne kadar kadîm-i ihtiyât ise fikren o kadar Mukaddem’i düşünür, Mukaddem’le meşgûl olur, Mukaddem için ağlar, Mukaddem için terk-i hayâtı câvidânî

<sup>342</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911,s.47-48.

<sup>343</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.48.

<sup>344</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.74.

*bir hayattan tatlı bulurdu.*”<sup>345</sup> Dilâra evin cariyesi Perîzâd’ın kızıdır. Mukaddem’in hareme girip yüzünü göstermesini arzular. Mehmet Vecihi’nin Hurrem Bey adlı romanının kahramanı Sanih, yaşadığı aşk hâlini şöyle ifade eder: “*Kader gönlümü, gönlüm ümidimi, ümidim hayatımı sana vakfettiği için dünyada senden başka bir şey düşünmez, hayalinden başka bir şey görmezdim. Bütün âlemi senden ibaret bulurdum. Sevgilinin muhabbeti sevene dünyayı daha güzel tedkik ettirir*”<sup>346</sup> Ahmet Midhat’ın Eski Mektuplar adlı romanında, Kenan ve Meliha arasında ortaya çıkan aşk Kenan’ın rüşdiyeye gitmeye başlamasıyla, yani sevgililerin birbirlerinden uzaklaşmalarıyla acı verici bir hâl alır. Âşıkların birbirlerini görme ihtiyaçları bu ayrılıklarla ortaya çıkar ve yoğunlaşır. Meliha Kenan’ı bir gün göremeyecek olsa, o gün ona seneler gibi uzun görünür. Bu ayrılıktan sadece âşığın kendisi şikâyetçi değildir, bütün eşya da bu yokluğun acısını yaşamaktadır seven kişiye göre. Yani âşık “*kâffe-yi eşyâ-yı maddiyeyi kendi gibi meyûs*” zanneder.<sup>347</sup>

Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanında erkek karakter Subhi, Zehra’yı daha önce hiç görmemişken Şevket Bey’in Zehra’dan bahsetmesi sonrasında onu düşünmeye başlar. Tesadüfen bir kez görür ve sonra Zehra’ya âşık olur. Âşık olmasıyla birlikte Subhi’nin de yukarıda bahsetmeye çalıştığımız “Sevgilinin Dünyası”na adımını attığını görürüz. Çevreden gelen gürültüler bazen onu gerçek dünyasına döndürür ama o tekrar Zehra’nın bulunduğu, onun özne olduğu dünyaya geri döner. Hayal ile gerçek olanı birbirine karıştırır vaziyette eve gelen Subhi, Zehra’yı daha fazla görebilmek, onunla bir iki söz edebilmek ihtiyacını hisseder. Zehra ile ilgili olmayan tüm meşguliyetler onun gözünde anlamını yitirir. Kitap okurken kitabın satırları gözlerinin önünden uçarak kaybolur gider: “*Eline bir kitap aldı. Mütalâaya başladı. Fakat bir müddet sonra satırda gözleri önünde uçuşarak kaçmaya başladı... Sahife üzerindeki yalnız nazar-ı dikkatini celb etmiş olan levhadan başka bir şey seçememekteydi.*” Zehra’nın aşk dünyası ise “kitaplardan alınan” bir dünyadır. Zehra aşkı kitaplardan öğrenir, öğrendiği gibi yaşar. Beklentileri okuduğu romanlardaki kahramanların aşk ilişkilerindeki gibidir: “*Dediğim gibi hırçın kız muhabbeti sade kitap sahifelerinde görmüştü. Hakikat-i aşk hakkında ma’lûmât-ı tâmmesi bulunmadığı cihetle içine girmek üzere bulunduğu âlemin ahvâl-i coğrafya ve topoğrafya ve bâhûsus teşkilât-ı jeolojiye-yi vicdâniyyesinden hiç*

<sup>345</sup> Mehmet Vecihi, Sâil, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1314, s.30.

<sup>346</sup> Mehmet Vecihi, Hurrem Bey, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.4.

<sup>347</sup> Ahmet Midhat, Eski Mektuplar, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003, s.14.



*haberdar değildi. Zehra'nın kitaplardan çıkardığı malûmata göre 'muhabbet sırf bir simurg-ı anka kuşundan ibaretti.'*"<sup>348</sup>

Mai ve Siyah'ın sanatkâr mizaçlı karakteri Ahmed Cemil'in, Lâmia'ya âşık olduktan sonraki duygularının, "şairliğinin" de tesiriyle sevgiliye kavuşma arzusunun şiirsel ifadeleri hâline geldiğini görüyoruz. Ahmed Cemil'in Lâmia, yanbaşında olduğu zamanlar tabiata bakışı Servet-i Fünûn edebiyatçılarının birçoğunun bakışını da yansıtır. Lâmia ile birlikte olmak en azından onun yakınlarda bir yerlerde bulunduğunu düşünmek bile Ahmed Cemil'in gönlünde büyük bir ihtiyacın giderilmesini sağlar. Kendisini adeta sarhoş eden "hayali" kaybetmek istemez. O hayal Ahmed Cemil'in kurguladığı muhayyel dünyanın öznesi olur artık: "*Onu sarhoş eden bu hayali kaybetmek istemeyerek gözlerini süzüyor; kirpiklerinin gölgesiyle karşısındaki levhanın ziyâ oyunlarını itmâma çalılarak; hayâlin eksiklerini gözlerinin, hulyasının înesiyle ikmâl ederek görüyor; şimdi şu çocuktan, şu incecik vücuttan uçan bir esir gibi sanki tebahhur ederek sonra yavaş yavaş tekâsüf eyleyerek mahsus bir şekil kesbeden o on beş yaşındaki genç kıızı görüyordu. Gözleri Lâmia'yı değil; fakat işte şu gözlerinin önünde garip ve sersemlik veren bir sevdâ nefesiyle teneffüs ediyormuşçasına titreyen nâzenin hayali, o Lâmia'nın vücudunu saran mütekâsif esiri, uzun, bütün hedeften mehcûr kalan genç hulyalarının hüsrânı kadar uzun, ciğerleri koparan bir aşk bûsesiyle öpüyordu.*"<sup>349</sup> Lâmia'yı piyano başında seyrederken gerek kendisindeki gerekse çevresindeki değişim ve bu değişimin simgelerinden biri olan gökyüzü, Ahmed Cemil'in gözlerini kamaştırır. Ahmed Cemil'in dünyasında "bacalar, çatılar, ağaçlar" birer siyah kütle iken Lâmia'nın dünyasına girdiği an "nazarında" bambaşka hâller alır, görüntüler parıldar. Ahmed Cemil, Lâmia ile olduğu zamanlarda gerçek hayattan soyutlanır. Hakikatle ilgisi kalmaz. Görmediği zamanlar onu görme arzusu ile düşünceye dalar. Bir tesadüf ile dahi olsa onu görmek ister. "*Bir dakika dahi*" olsa "*siyah gözlerin tesiri altında titreyip kalmak*" ihtiyacını duyar. Bu durumdan aldığı zevki şöyle ifade eder Ahmed Cemil: "*Varlığının ta derinliklerinde ruhunu keşfedip de onu kopararak kahîr bir kabza içinde sıkın, ezen, öldüren; fakat latîf bir azap içinde öldüren o siyah gözlerin karşısında bir dakika daha bulunmak, ona: "evet, biraz daha sık, biraz daha öldür, oh! Mest oluyorum, öldükçe hayat buluyorum!"*" Bu büyük

<sup>348</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.24.

<sup>349</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 112.

ihtiyaca rağmen sevgilisini göreceği kısacık bir an, onun bir tebessümü bile Ahmed Cemil'in "hayatının sonuna kadar" yetebilecektir.<sup>350</sup>

Ahmet Midhat, Karnaval adlı roman kahramanı Resmî'yi "öteki kadın", "bizden olan kadın" ikileminde bırakır. Bütün iyi melekelerle birlikte sadakat, vefakârlık gibi; bir kadında olması gereken vasıflara sahip kadın karakter Hasna'nın Resmî'ye olan ihtiyacı anılmaya değerdir. İlk önceleri tek taraflı bir aşk yaşayan Hasna, Resmî'yi düşünmekle çektiği ıstırabın yanında haz da almaktadır. Hasna âşık olduktan sonra Resmî'yi her zaman yanında görmek ister ve adeta Hasna'da "*Resmî'yi temâşa için bir açlık*" ortaya çıkar.<sup>351</sup> Hasna, Resmî uyuduğu sırada odasına girer ve onu "*temâşa*"ya başlar. Resmî'ye yaklaştığında heyecanı artar, yaklaşmaya devam eder. Hasna "*Sevgilisinin teninin kokusu*"nu duyduğunda heyecanı iki kat artar, Resmî'nin teninin kokusunu aldığı anda kendisini kaybeder.<sup>352</sup> Âşığın kendi dünyasında sevgilisine yaklaştıkça aldığı her koku güzelleşir.

Çocukluklarını bir arada geçiren kahramanlar birbirlerini sevdiklerini, yaşları gereği ayrılmak zorunda kaldıklarında anırlar ve daha önce hissetmedikleri özlem hâlini o andan itibaren yaşamaya başlarlar. Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanında küçük yaşta babası ölen Zeynep ile çobanlık yaparak geçinen Veli arasında da böyle bir aşk vardır. Kahramanlar on üç on dört yaşlarına gelinceye kadar "kırlarda" rahatça görüşürler. Veli ve Zeynep ayrı oldukları zamanlarda tabiatın güzelliklerini, eskiden hoşlandıkları mekânları sevemez olurlar. Onlar için daha önceden zevkle gezip dolaştıkları yerler birer "*dârü'l-ıstırâb*" hâline gelir. "*Zeynep için Veli'yi görmek güçleşmiş o cihetle ne baharın feyzinde ne elvâhın renginde evvelki zevk, evvelki neşe kalmamış güyâ ki bir hazân-ı bî vaktin güzergâh-ı tehâcümünde pâ-mâl olmuş gitmişti. Zeynep'teki hâl, ondaki te'sîr-i kalbî aynı kuvvetle Veli'de de mevcûd idi. O da gezdiği, dolaştığı yerleri dârü'l ıstırâb görüyordu. Ne fayda ki evvelkiler kadar serbestînin, eski hâllerin îadesi mümkün değildi.*" Âşığın gözünde sevgili bütün mahlukatın meylettiği, itibar ettiği güzelliğe ve cazibeye sahiptir: "*Bak şu bülbülün sesini işitiyor musun? Ne dediğini biliyor musun? Seni söylüyor. Sen bu dağların sahrâların gülüsün. Buralardaki aşklar, sevdâlar hep sanadır. Seni her şey sever. Kuzular bile âşıktır. -sen de seversin değil mi?*"<sup>353</sup> Âşıklar buluşamadıkları zaman onlar için günler geçmez, buluştukları

<sup>350</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 113.

<sup>351</sup> Ahmet Midhat, Karnaval, TDK, Ankara, 2000, s.258.

<sup>352</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s.259.

<sup>353</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314, s.85.

anlar ise hızla geçer gider<sup>354</sup>. Mehmet Celal'in Müzeyyen adlı romanında Nihad hayal ettiği, sevgiliye ait dünyada yalnızca sevgilisine yer verir. Yalnız kendisi ve Müzeyyen vardır. Bu dünyada yalnız onu işitmek, duymak ve onunla muhatap olmak vardır: *“Ben istiyorum ki, sadâ-yı pâyini, nağamât-ı muhabbetini, hazin ötüşünü, ellerinin altında inleyen piyanonun âheng-i rûh-perverini yalnız ben işideyim! Bu muhabbet efzâ-yı zülfün yalnız benim meşâmıma aid kalsın! Allah bilir ya Müzeyyen!... Ben istiyorum ki hayat, ıstırâbâtına nihâyet verdiği, ecel, dest-i bardıyla dudaklarımı kapadığı zaman baygın gözlerinden düşen bir nazâre-i terahhüm-bir saniye için olsun-beni âlem-i hayâta ircâ etsin! Sen, yalnız bana münhasır kalasın! Böyle hazin, sâkit ne düşündüğünü anlıyorum. Benim cesâretimle Sabiha'nın ma'sûmiyetini düşünüyorsun!.. Fakat ne yapayım talihsiz gönül elden gitti. Bu bîçâre Nihad, yalnız Müzeyyen'e merbût kaldı. Nasıl şimdi anladın mı Müzeyyen; şimdi gördün mü? Kendime mâlik değilim, değil mi? Ne söylediğimi bilmiyorum. İşte görüyorsun ya! Çıldırtıyorum, zihnime fenalık geliyor! Bak!... İşte nihâyet ağlıyorum!...”*<sup>355</sup>

İntibah'ta Ali Bey Mehpeyker'e âşık olduğu mesire yerini “yeni kurduğu dünyanın” en önemli mekânlarından birisi hâline getirir. Âşık sevdiğinin dünyasındaki mekânlarda bulunmak ister hep. Mekânlar da âşığın kurguladığı, “yeni dünyada” sevgili gibi en az onun kadar güzel ve kıymetlidirler. Sevgilinin mekânına gidiş sürecinde adeta “tayıllunur” ya da “yürünen yollar uykuda geçmiş gibi hızlı” geçer. Mekân, eğer sevgili orada değilse bütün büyüsunü kaybeder. Sevgilinin bulunmadığı mekânlara “âşığın yeni dünyasında” yer yoktur. Ali Bey Çamlıca'da sevgilisini göremediği zaman, mekânın görüntüsü de değişir: *“kendi hâlâ aradığını bulmak ve ondan sonra İstanbul'a inmek hülyasında iken ufuktan doğru Çamlıca üzerlerine bir karanlık çökmeye başlamıştı. Bir karanlık ki, her insan için ömründen zaman geçtikçe zuhûru tabii olan perde-i şekle gibi ağır ağır gelir; fakat dakika dakika yaklaşırdı.”*<sup>356</sup>

Sami Paşazâde Sezâi'nin Sergüzeşt adlı romanında Celal ile Dilber'in aşkları süresince Boğaziçi ve tabiat mükemmel güzellikler yansıtır. Dilber ile görüşüp onun da aynı duyguları paylaştığını öğrendikten sonra Celal Bey'in mekân algılaması şöyledir: *“Boğaziçi kendisine hiçbir vakit dikkat etmediği zî-helecân sînelerini buluyor ve iki yâr-ı muhabbetkârı sükûnet ve letâfetiyle bahtiyâr edecek kâşâneler keşfeyleyiyordu. Semâ sevdiğini kendisine her cihetle gösterecek kadar şeffaf; hava, maşukasının giysû-yı*

<sup>354</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.27.

<sup>355</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.47.

<sup>356</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.19.

*hayât-efzâsının yüzüne dokunduğunu andıracak kadar latifti.*<sup>357</sup> Dilber'in konaktan gönderilmesi ile birlikte, âşğın mekâna bakışı da değişir: *"Bir hüzn-i âşıkâne içinde gurûb etmekte olan güneşin ziyâsına karşı atmacalar, kırlangıçlar bir sadâ-yı sevda-efzâ ile ötüşerek uçuşuyor ve denizin tâ nihâyetinde yavaş yavaş tebâüd eden bir vapurun hizâsında ince bir hatt-ı siyah gibi görünen dumanı, bir kürre-i âteşin hâlinde suyun içine inen güneşin önünden güzâr ediyor iken, vapurun gittiği cihetlere doğru kalbin en derin köşesinden gelen bir sadâ ile 'Dilber, Dilber' diye bağırtıyordu.*<sup>358</sup> Mustafa Reşit Defter-i Âmâlîm'de kahramanına mekân ile aşk ilişkisini şöyle söyler: *"âlâm-ı aşka giriftâr olanlara deniz kenarında geşt ü güzârı tavsiye etmelidir. Denizin rengi mevmîd-i aşk önem verir.*<sup>359</sup> Seven için kâinatı daha güzel gösterir. Dünya gurbet mekânı olarak değerlendirilir Mehmet Vecihi'nin Hurrem Bey romanında; ancak o gurbet mekânında aşına biri vardır; o da sevgilidir.<sup>360</sup>

### E. Şüphe ve Umut

Gâmım pinhân dutardım ben dediler yâre kıl rûşen  
Desem ol bî-vefâ bilmen inanır mı inanmaz mı  
Fuzûlî

Âşık bir yorumlayıcıdır. Sevgilisinin hâl ve hareketini yorumlayıp bu hareketlerden ne anlayıp ne anlamaması gerektiğini bilir. Onun gülüşünden, konuşmasında kendisine karşı sarf ettiği bir sözden, hakkında ne düşündüğünü ve kendisini sevip sevmediğini anlamaya çalışır. Şüphe ve umut hâli özellikle tek taraflı aşklarda öne çıkar. Sevgilinin dünyasında yaşayıp da onunla sözel iletişim kuramayan âşğın şüpheyeye düşmesi kaçınılmazdır. Âşğın şüphesi genellikle umutla sonlanır. Âşık sevgilisinin kendisini sevdiğine emindir; bu emniyetini delillendirmek için de elinden geleni yapar. Bu dünyadaki şüphelerinin sonucu genellikle âşğa umut olarak geri döner ve onu rahatlatır. İbn-i Hazm yürek sıkıntılarının ve sevgilisinin kendisine karşılık vermemesinin, âşıkta büyük ruhsal bozukluklara yol açacağını söyler Güvercin

<sup>357</sup> Sami Paşazâde Sezâi, *Sergüzeşt*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.66.

<sup>358</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s. 86.

<sup>359</sup> Mustafa Reşit, *Defter-i Âmâlîm*, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.6.

<sup>360</sup> Mehmet Vecihi, *Hurrem Bey*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.4.

Gerdanlığı adlı eserinde.<sup>361</sup> Şüphe, âşğın yürek sıkıntısını daha da arttıracak ve âşık kendisine bir çıkış yolu bulmaya çalışacaktır. Âşğın çıkış yolu ise “umut”tur. Sevdiğinden umudunu kestiği an, yukarıda belirttiğimiz kendi kurduğu dünyadan koptuğu andır. Sevdiğinin dünyasından ayrılan kişi ise genellikle ya aklını yitirir ve halk dilinde “kara sevda” olarak tanımlanan hâl ortaya çıkar, ya da ölümü tercih eder.

Roman kahramanlarının birçoğu, özellikle aşklarının oluşum aşamalarında, şüphe ve umut hâlini yaşarlar. Hayatında ilk kez bir kadına âşık olan, İntibah romanının kahramanı Ali Bey, Mehpeyker’e âşık olduktan sonra hiç düşünmeden ona evlenme teklif eder. Ancak Mehpeyker Ali Bey ile evlenmeyi bazı engellerinin bulunduğunu söyleyerek reddeder. Ali Bey bu olumsuz karşılık neticesinde şüphelenir ve bu olumsuz cevabı yorumlamaya başlar. Kendisine bir takım sorular sorar ve cevaplarını da vermeye çalışır. İlk şüphesi Mehpeyker’in kendisine olan “meyilsizliği”dir. Buna karşılık zihninde hemen bir umut ışığı belirir: Eğer Mehpeyker’in Ali Bey’e meyli yoksa biraz önce ona neden iltifatlarda bulunmuştur? Demek ki Mehpeyker Ali Bey’e meyillidir, yani bu konuda şüpheye gerek yoktur. Ali Bey umudunu devam ettirir ve şöyle düşünür: “*Vâkıa muhabbetten mahrûm olan bir kız bir kerre kendine işâret etmiş ve bir kerre de arabasının arkasına düşmüş bir delikanlı için niçin def’aten muamelât-ı nâz ü niyâza girişsin?*” Bazen de Mehpeyker’in başka birisini sevdiğini ihtimalini düşünür ama yine onun iltifatlarını hatırladıkça buna da imkân vermez. Zihninde aşkıyla ilgili yaşadığı çatışmaların sonucunda yine ümitvar olur ve Mehpeyker’in er geç izdivaç teklifini kabul edeceğini düşünür.<sup>362</sup>

Şüphe ortadan kaldırılamadığı zaman kıskançlığa dönüşebilir. Mehmet Celal’in Zehra adlı romanında kronik kıskançlık hastalığına yakalanmış olan roman kahramanı Zehra, Rıza’ya âşıktır. Ancak Rıza’nın kendisiyle ilgili duygularından şüphe etmektedir. Rıza’nın sevgisinin derecesini merak eder ve şüpheye düşer. Eğer Rıza da Zehra’yı bütün ruhuyla sevmiyorsa, hayatının biteceğini düşünür. Bu belirsizlik yüzünden Rıza’ya aşkını ilan etmez, ilan etmeye korkar: “*Bu tefekkürât ne kadar ıstırâb-engîz ne kadar muzlimdir: Seviyor mu? Sevmiyor mu? Seviliyor mu? Sevilmiyor mu?*”<sup>363</sup> Zehra bu şüpheleri duymaktayken diğer yanda Rıza da benzer şüpheleri yaşamaktadır: “*Acaba seviliyor muydu? Zehra’nın amcasının oğlunu sevdiğini muhakkak fakat acaba bu sevda*

<sup>361</sup> İbn-i Hazm, Güvercin Gerdanlığı, Çev.Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985, s.88.

<sup>362</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.42.

<sup>363</sup> Mehmet Celal, Zehra, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası, Şems Kitaphanesi Cep Romanları, İstanbul1311/1893, s.48.

*nasil bir sevda idi? Rıza bir de bunun için endişelidir. Ya bir fikr-i âşıkâne ile sevmiyorsa? O hâlde Rıza için mahvolmak lâzımdır.<sup>364</sup> ... Seviyor mu, sevmiyor mu? Bahçede yalnız bir ağacın altına konan kanepede oturuyor, ufuklara bakıyor, yalnız Zehra'yı düşünüyordu... Pek uzak ufuklardan ufuklardan şaşaa-feşân olan ihtirân-ı ziyâdâra nasb-ı nigâh ederek, yalnız... yalnız Zehra'yı düşünüyordu.”<sup>365</sup>*

Özellikle Halit Ziya'nın romanlarında gördüğümüz bir özellik de karakterlerin yaşadıkları duyguların belirsizliğidir. Kahramanlar aşklarını uzun müddet ne kendilerine ne de sevdiklerine itiraf edebilirler. Nemide adlı romanda, Nemide Nail'in kendisine karşı söylediği “önemsiz” bir sözden dolayı küser ve uzun süre onunla konuşmaz. Romanda bunun sebebi ne yazar anlatıcı tarafından verilir, ne de kahraman tarafından. Sadece okuyucuya hissettirilen bir durum vardır ortada. O da Nemide'nin Nail'in kendisini bırakıp gitmesinden dolayı, bir kızgınlık hâli ve onun ardında da Nemide'nin Nail'e duyduğu aşktır. Kendisi ile görüşmek için kapısına kadar gelen Nail ile görüşmeyen Nemide'nin, Nail gittikten sonra korkunç bir sinir kasıntısı bütün vücudunu etkiler. Genç kız elinde olmadan, içten gelen bir zorlama ile ağlar. Ara sıra hıçkırıklarını tutmak için avucunun içinde sıkmakta olduğu mendili ağzına tıkar, “*vahşi bir canavar gibi dişleriyle parçalar.*” Nemide Nail'e duyduğu nefreti aşka dönüştürür. Nail'in kendisini sevdiğinden şüphe duyar. Aynı romanda Nahit de Nail'e âşıktır. O da Nail'e olan sevgisini anlatmakta tereddütlüdür. Nemide ile Nail arasındaki aşk ilişkisi geçici olarak umutlarını yok eder, ancak Nail'in de onu sevebileceği ihtimali yok olan umutlarını tekrar canlandırır: “*Evet, kalbimde tek bir umut vardı, o umut bugüne kadar yaşıyor, hayata hiçbir bağı olmayan bu bahtsız yaşıyordu; ama bugün öldüm!... yalnız bir kişiyi seviyordum, beni bu gelecekte yalnız o kurtarabilirdi, o, bugüne kadar benim malım tek servetim idi. Onu bugün kaybettim...onu sen elimden aldın...işıtıyor musun onu seviyorum... onu başkasının kocası görmek, kendisinin yoksul olduğu mutluluktan başkasının faydalandığını görmk... oh!... bu olamaz... ama ne yapmalı?*”<sup>366</sup>

Bütün bu düşüncelerle gece Nemide'nin odasına giren Nahit, bir an Nemide'yi öldürmeyi düşünür. Ancak buna cesaret edemez. Nail'in -belki de- kendisini seviyor olduğunu düşünür: “*Nahit bu fikirle sarhoş oluyordu. Bu düşünce kalbini parçalıyor, fikrini zehirliyordu. Nahit bunu düşündükçe öfkeleniyordu. Kendisini bırakan, sevgisini*

<sup>364</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.47.

<sup>365</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.50.

<sup>366</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.85.

*hor gören bu adama gidip de aşkını dilenmeyi aşağılık buluyordu.*<sup>367</sup> Bir Ölünün Defteri adlı romanda Osman Vecdi, Nigâr'a olan aşkını kendine itiraf etmeye başladığı andan itibaren hayatında hiç duymadığı lezzetler almaya başlar. Vecdi'nin henüz aşkını ilan etmediği vakitlerde, Nigâr'ın da kendisine sevgi beslediği konusunda küçük şüpheleri vardır, ama bu şüphelerden çabuk kurtulur ve sevildiği hususunda umudunu korur. Vecdi ümitvar olduğu sürece kendi dünyasında Nigâr'a olan aşkını büyütür. Ümit, âşığı aşka tutunmaya, çabalamaya sevk eder, âşığa mutluluk verir. Âşık sevgilisinin onun hakkında her zaman olumlu düşündüğünü farz eder. Ahmed Cemil'in Lâmia'ya duyduğu aşk ile Osman Vecdi'nin Nigâr'a olan aşkı arasında pek fark yoktur. Yalnız Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi romanın sonunda, bir günlük bırakarak aşkının duyulmasını sağlamış Ahmed Cemil ise aşkıdan kimseye bahsedememiştir. Lâmia'nın Ahmed Cemil'in şiir defterini okuması ve defterin sayfalarından birinin altına yazdığı bir cümle onun ümidini bir kat daha arttırır: *"Ya o defterin altına yazdığı iki kelime yalnız Lâmia'nın muhabbetine bir sened hükmünde değil miydi!"*<sup>368</sup>

Şüphe ya da umutsuzluk âşıklar birbirlerinden haber alamadıkları zaman, ayrı oldukları müddetçe ortaya çıkar. Bir araya geldiklerinde ise kaybolur ve yerini umuda bırakır. Yeryüzünde Bir Melek adlı romanın kahramanı Şefik, rakip karakter Arife'nin Raziye hakkında söylediği şu olumsuz sözlerle, Raziye'nin kendisine olan sevgisi hakkında şüpheye düşer: *"Hanımefendi hazretleri hem ehl-i iffet olmak hem de Şefik'i sevmek istiyor. Sevmek neymiş? Sabahlara kadar cumba altında bekletmek ve bir başka kadınla görüşmene müsaade vermemek. Buna sen nasıl tahammül ediyorsun bilemem. Fakat ben seni cidden severim Şefik! Gadr ve kahrımın bu kadar şiddetli olması da muhabbetimin şiddetinden neşet eylemiştir...dünyada milyonlarca erkek var neden onları kıskanmıyorum? Sevdiğinin uğruna canını fedâ eden adam, sevdiğinin canına da kıyabilir. Ben sana kıymayı göze aldırırım Şefik. Mukaddemâtını da gösterdim. Lâkin bu kahrım hakikaten çılgıncasına bir muhabbetten neşet eyledi."*<sup>369</sup> Şefik Raziye'ye evlilik teklif edecek ve böylelikle onun aşkının derecesini öğrenecektir. Ancak Şefik Raziye'nin yüzünü gördüğü an onun bütün tereddütleri silinir ve kayıtsız şartsız tekrar ona bağlanır. Sevgilinin dünyasında şüpheye mahal yoktur. Âşık ne zaman maşukunun dünyasından uzaklaşırsa o zaman şüphe ortaya çıkar.

<sup>367</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.87.

<sup>368</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s.30.

<sup>369</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.176-177.

Aşk romanlarını okuyarak orada gördüğü aşkları kendi hayatına tatbik kalkan, yukarıda da değindiğimiz gibi bir nevi “Aşk Romanlarının Donkişotu” olan, Araba Sevdası’nın kahramanı Bihruz, Periveş Hanım’ın kendisine “tutulduğundan” çok emindir. Onun bulduğu delil ise yürürken kendisine bakan erkeklere teveccüh etmemesidir. Çevresinde onun güzelliğiyle büyülenen o kadar çok insan varken Periveş yalnızca kendisine bakmıştır. Ama Bihruz Bey’in kafasını karıştıran bir şüphe vardır o da Periveş Hanım’ın Keşfi Bey ile alakasının olup olmadığıdır. Keşfi Bey’in söylediği bir söze hanımların gülüşmesi Bihruz’un şüphesini bir kat daha arttırmıştır: “*Bihruz Bey bu dakikada pek bedbaht idi. Keşfi Bey’in o sûretle haykırması, hanımların o sûretle gülüşmesi, suâlinin cevapsız kalması, arabacının, o teresin de landonun kapısını açmakta, hanımları alıp gitmekteki sürati, nihayet sarışın hanımın arabadan bakıp da bir adiyocuk bile demeksizin çıkıp gitmesi bîçâre beye pek ziyade tesir etmişti.*”<sup>370</sup>

Mustafa Reşit’in Lorans adlı romanında Pertev’i büyük bir aşk ile seven Lorans bu aşkını söylemek cesaretinde bulunamayacağını düşünür. Onun kendisini sevip sevmediği konusunda şüphe içindedir: “*Hiç şüphem kalmadı, beni seviyor. Eğer mülâyemet gösterse idim bu gün bana izhâr-ı muhabbet edecek idi...Evet! Hiçbir vakit ikrâr-ı muhabbet etmesine müsaade etmemeliyim! Çünkü neticesiz bir muhabbet, izdivacımız kabil mi?...Ah, her hâli sevimli...çıldırasıya seviyorum!...Lakin kendisine söylemeyeceğim!...*”<sup>371</sup>

Dönem romanlarının birçoğunda anlatılan aşk hikâyesinde âşıkların duygusal iletişim kurmakta tereddüt yaşadıklarını görmekteyiz. Karşılıksız aşklar yaşayan kahramanlar dahi, sevgililerinden gelecek bir işareti umut etmektedirler. Klasik Türk edebiyatında Fuzûlî’nin güzel örneklerini verdiği tek taraflı aşka da yer verilmekle birlikte, ilk romanlarımızda aşk çoğunlukla karşılıklı duygusal ilişkiler olarak işlenir. Romanın âşık kahramanları sevgililerinden bir işaret beklerler, onlarla duygusal iletişim kurmak ve bu iletişimlerini her an sürdürebilmek isterler. Âşık ile sevgilisi arasındaki “ulaşılamazlık” düşüncesi tamamıyla romantik tavrın romanımıza yansımadır. Aşk bu ilişkinin öznelinin kavuşamamaları neticesinde gerçek aşktır. Kavuşma varsa romanda anlatılan bir gönül macerasından öteye gidemez.

<sup>370</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.32.

<sup>371</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1892, s.41.



## F. Cesaret

Muhabbette cesâret delîl-i muvaffâkiyettir!

Efgânımı ezhâra cesâret edebilsem!

Sevdâ Lûgati

Mehmet Celal Sevda Lûgati adlı eserinde cesareti “korkmamak” olarak niteler. Korkmamak tabii ki sevgiliye aşkı ilan etmekten korkmamaktır. Âşık hâlini bir şekilde sevgilisine izhâr etmek zorundadır. Eğer izhar etmezse düştüğü bu müşkül durumdan kurtulması mümkün olamaz. Âşığın kendine güvensizliği ile başlayıp kendinden kaçış durumuna geldiği ve yeniden yaşam bulduğu sevgilinin dünyasında korkunun yeri yoktur. Âşık yalnızca sevgilisinden ayrı kalmaktan korkar bu dünyada. Hem maşukunun dünyasında yaşayıp hem de onunla bir arada olamamaktan korkar. Sevgilisine ulaşmasını engelleyebilecek olan hiç kimseden korkusu yoktur. Onlarla her durumda mücadele edebilir. Aşk Kapıyı Çalınca adlı eserinde Alberoni aşkın ikili bir ilişki olduğunu, aynı zamanda yerleşik kurumları ve tutumları değiştirmeye yönelik “ikili bir isyan” olduğunu söyler. Yerleşik toplumsal kurumların başında aile gelir. Ailenin bireyin duygusal dünyasına da yön vermek gibi bir çabası vardır. Ailenin bu çabası ile bireyin duygularının çatıştığı an, aşkın uzlaşmaz tarafı ortaya çıkar. Aşk sadece bu durumu yaşayan kişilerin değişimine yol açmaz; aynı zamanda onların çevresindekileri de değiştirmeye dönüştürmeye başlar.

Acaba, kahramanların cesareti ile ilgili bu isyankâr ya da uzlaşmaz tutumu romanlarımızda görebiliyor muyuz? Bu durum biraz da yazarın edebî eseri yazmaktaki amacıyla ilgilidir. Ahmet Midhat’ın roman kahramanlarına baktığımızda âşığın, her konuda olduğu gibi aşk konusunda da bütün cesaretiyle mücadele ettiğini ve sonunda genellikle galip geldiğini görüyoruz. Ancak Halit Ziya, Mehmet Vecihi, Mustafa Reşit ve Hüseyin Rahmi’nin romanlarına baktığımızda, kahramanların aşk ilişkilerinde cesareten daha çok kabullenmişlik, içe dönük bir baştan kaybedilmişlik hâlinin ağır bastığını görüyoruz. Ahmet Midhat’a göre “*Aşk denilen şey fakiri ganî câhili sehî zâlimi hâlim gaddarı kerîm eylediği gibi ahmağı bile âkil, korkağı bile cesûr*” hâle getirir. Buna karşılık Mehmet Vecihi’nin Hurrem Bey adlı romanındaki aşk ile ilgili sözler, Tasavvuf düşüncesini çağırıştırır. Yazara göre dünya gurbet mekânıdır. O gurbette bir aşına kişi vardır ki o da sevgilidir. Seven kişi sevgilinin her türlü cefasına

katlanır. Sevgiliden şikâyet “küfrân-ı nimet”tir.<sup>372</sup>Yeryüzünde Bir Melek adlı romanın kahramanları Şefik ile Raziye zeki ve cesurdurlar; ancak âşık oldukları zaman yaşadıkları heyecanla daha cesur olurlar. Râziye evli bir kadın olmasına rağmen birçok olumsuz durumu göze alır ve Şefik ile buluşmayı kabul eder. *”Haftada, on on beş günde bir kere o da câriyeler huzûrunda vukû bulan mülâkatla bir türlü iktifâ edemeyerek bunun çaresini bulup icâbını da icrâya zekâ ve cesâretleri kifâyet eylemiştir.”* Arife’nin bütün tehditlerine karşı duran Şefik “cesaretini” bu şekilde ispatlar. Arife’nin, âşıkları intikam almakla korkutması karşısında yazar aşk ile ilgili şu soruları sorar: *“Aşk mağlûp olur mu? Aşka korku tesir eder mi? Aşk dargınlık mı tanır? Aşk dirîğ-i afv eder mi? Aşkın göze aldırmayacağı fedakârlık mı olur?”*<sup>373</sup>

Aşk bir karşı koyma biçimidir. Karşı koyma biçimi olduğu için de “korku”yla çatışır. Korkuyu “içermediği” için gerçek aşk olur. Korku var olduğu an aşk kaybolur. Sıradan insanlar korkabilirler ama âşık olanlar korku nedir bilmezler. Romanlarımızın önemli bir kısmında aşk hastalık olarak adlandırılır. Hastalık bir yönüyle menfî çağrışımlar yapan bir kavramdır. Hastalıklı olan kişinin sonu ya iyileşme ya da ölümdür. Hastalığın iyileşmesi âşıkların evlenmesiyle dolayısıyla aşkın bitmesiyle gerçekleşebilir. Diğer bir seçenek ise hastalığın insanı ölüme kadar götürmesidir. Bu bakış açısı roman kahramanının cesur, gözüpek, atılgan ve mücadeleci olmasına engel bir durum ortaya koyar. Hastalıklı bir kişiden cesaret beklemek boşuna olacaktır. Romantik kahramanların birçoğu aşk konusunda toplumu karşılıklarına alacak kadar cesur değillerdir. Gerek kendi tercihlerinde gerekse ailelerinin onları yönlendirmelerinde daha çok edilgen bir tavır sergilerler. Mücadeleci ve cesur tavır sergileyen âşıklar daha çok geleneksel halk hikâyelerindeki kahramanlara benzeyen karakterlerdir. Ahmet Midhat’ın birçok eserinde (Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Musullu Süleyman) kahramanların aşkları için cesaretle hareket ettiklerini, büyük mücadeleler sonucunda sevgililerine kavuştuklarını görmekteyiz. Bu romanlarda önemli olan olay örgüsüdür, karakterin duygusal niteliği ya da aşk hâllerinin anlatımı üzerinde durulmaz. Şemsettin Sami’nin Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat adlı romanında da özellikle erkek kahramanın cesareti, sevgilisinin evine kılık değiştirip kadın kılığında girmeyi göze alacak kadar büyüktür.

<sup>372</sup> Mehmet Vecihi, Hurrem Bey, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.5.

<sup>373</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.185.

Halit Ziya'nın romanlarındaki karakterler âşık olduklarını sevgililerine söylemekte cesur olmamakla birlikte aşkları konusunda fedakârlık yapabilecek kadar çekingen bir tutum içindedirler. Nemide çocukluğundan beri âşık olduğu Nail'e olan aşkını cesaretle savunamaz. Nail ile nişanlanmasına rağmen Nahit'in Nail'e âşık olduğunu anlayınca aşkını kalbine gömebilir. Tıpkı Bir Ölünün Defteri'ndeki âşık karakter Osman Vecdi gibi. Osman Vecdi de halasının kızı Nigâr'ı içten içe sevmektedir; ancak ona olan aşkını itirafa cesaret edemez. Hatta Nigâr'a ilanaşk edip etmeyeceğini sonradan rakibi olduğunu öğreneceği Hüsam'a sorar: *“Bu hâle en ziyâde şâyân olan ciddiyettir. İlan-ı aşk gibi münasebetsizlikler; bir genç kızın hissiyatını celb için mutâd olan maskaralıklar senin beceremeyeceğin şeyler olduğu gibi en ziyâde menfur olması lazım gelen hoppalıklardır. Bence ciddiyetin, tabiatın haricinde hiç bir şey yapmamalıdır. Hissiyatın sana ne takrir ederse onu yap. Husûsuyla, Nigâr bu fikirleri sezmemelidir. Bir genç kız bir âşık kadar sıkın şey yoktur.”*<sup>374</sup> Hüsam'dan aldığı bu cevap onu tatmin edemez. Ama Osman Vecdi Nigâr'a açılmamıştır, bu hâlini günlüğüne şöyle yazar: *“İki sene zarfında bin kere sana müracaat etmek, ağlamak, ben kendimi kaybediyorum. Nasıl bir mevkiye bulunduğumu tayin edemiyorum. Seviyorum, deli gibi seviyorum, fakat sevildiğimi sevilmediğimi bilmiyorum... sana her şeyi söyleyebileceğimi zannederken sende anlaşılmaz bir hâl beni hiçbir şey söylemeğe cesaret ettirmiyordu.”*<sup>375</sup> Ahmed Cemil de aşkını ilan etmek konusunda cesaretli değildir. Lâmia'nın geçmişteki hareketlerine, gösterdiği alâkaya bakarak onun kendisine âşık olduğu sonucuna varır. Lâmia'nın bir başkasıyla evlenmesi Ahmed Cemil'e göre onun rızasıyla olmamaktadır. Eğer kendisi Lâmia konusunda bir adım atmış olsaydı, şimdi onunla evlenecek kişi kendisi olacaktı: *“Hepsi hatırasından birer birer geçiyordu: Lâmia'nın çocukluğuna ait vakalar, Bon Marche'deki tesadüf, bir akşam burada gezerken gözlerinin selamı, daha sonra o müsâmere... Ya o defterin altına yazdığı iki kelime, yalnız Lâmia'nın muhabbetine bir sened hükmünde değil miydi? Şimdi zihninde Lâmia'yı babasının annesinin ısrarına karşı nefsinin müdafâ edememiş bir zavallı sıfatıyla görüyor; kendi kendisine 'ihtimal ben burada kalbimin kopduğunu hissederken o da yukarıda ağlıyor!... diyordu. Ah! Onun kendisi için ağladığını bilse, evet, bunu mümkün olup da görse, yalnız bununla müteselli olacak yalnız bu mükâfata*

<sup>374</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabeveleri, İstanbul, 1984, 52.

<sup>375</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e.,s.62.

*mukabil onu kaybetmeye muvâfakat edecekti.*<sup>376</sup> Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu adlı eserinde her ne kadar Bihter Behlül'e olan alakasında birçok olumsuzluğu göze alıp, büyük bir cesaretle Behlül ile ilişkiye girse de; iki genç arasındaki birlikteliğin cinsellik ağırlıklı ele alınmasında fayda vardır.

Cesaret, aşk hâliye ilgili olarak farklı anlamlar içeren bir kelimedir. Cesareti âşğın sevgilisinin karşısında aşkını itiraf edebilmesi olarak anlarsak; roman kahramanlarının genellikle aşk hâllerini karşılarındakine duyurmakta cesur olduklarını görürüz. Cesareti tüm engellemelere karşı bütün varlığıyla mücadele eden bir âşğın davranışlarındaki pervasızlık olarak tarif ettiğimizde; Ahmet Midhat ve onun etkisinde romanlar kaleme alan Fatma Aliye'nin kahramanlarının cesur olduklarını söyleyebiliriz. Cesareti aşkın sarhoşluğu olarak ele alıp "sarhoşluğun" verdiği "dünyayı görmezden gelme", "dünyaya meydan okuma" ve "sevgili için her şeyi göze alma" olarak değerlendirirsek; aşk hâlini yaşayan roman kahramanlarının tümünün bu anlamda cesur olduklarını söyleyebiliriz.

### **G. Sadakat ve Fedakârlık**

Âşık-ı sâdik menem Mecnûn'un ancak adı var  
Fuzûlî

Aşk bir akittir. O akti imzalamamak gibi bir seçenekleri yoktur âşıkların. Sadece tesadüfler neticesinde karşılaşan ya da kaderleri gereği zaten bir arada yaşayıp da birbirleri için yaratıldıklarını anlayanlar bu akti imzalamak zorundadırlar. Akitnâme bazen tek taraflı olabilirken genellikle çift taraflı imzalanır. Bu aktin en önemli maddelerinden birisi tarafların sadık olması ve gerektiğinde birbirleri için her türlü fedakârlıkta bulunabilmeleridir. Âşğın, sevgilisinin dünyasına girmesi demek, aslında bir şekilde o akitnâmeyi imzalaması demektir. Sevgilisi eğer âşğa teveccüh edip, ona meyleder ve gönlünü açarsa iki taraflı bir sadakat söz konusu olur.

Sadakat beraberinde fedakârlığı da getirir. Fedakârlık âşğın sevgilisi için gerektiğinde canını verebilmesidir. Yunan Mitolojisi'nde Admetos ile Alkestis'in

---

<sup>376</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., 307.

aralarındaki aşk ilişkisinin<sup>377</sup>yücelttiği fedakârlık düşüncesi, benzer şekliyle edebiyatımızda Dede Korkud hikâyelerinde karşımıza çıkar.<sup>378</sup> Klasik Türk edebiyatında aşk dünyasının merkezinde yer alan sevgilinin karşısında âşık, tek taraflı bir sadakati yaşamak zorundadır. Çünkü âşık sevgilisinden onu sınırlayacak, onun hükmediciliğine, yöneticiliğine ve mutlaklığına ters düşecek bir durumu talep edemez. Bu hakkı kendisinde göremez: “*Sevgili kimseye baş eğmeyip, salına salına, naz ile yürür, ondaki husûsiyeti ve yürüyüşündeki edâyı gören servi, sevgili dururken sabâ yeline baş eğmeğe utanır. Gül gibi güler, yüzü açıldıkça güzelleşir. Yanağı her şahsa manzûr olmamalıdır. Gâmi dünyayı öylesine kaplamıştır ki, ondan başka bir rahat ve huzûr mekânı bulunamaz; bağı katıdır; onun ayrılığının belasına düşen vuslatının lüzûmunu anlar, çünkü cehennem ateşine yanan cenneti anlayabilir. Allah sanki sevgiliyi gülüp oynamak, âşıkı da gam yemek için yaratmıştır. Âşık acımaz onu daima inletir, öldürmeyi merdlik(lütûf) sayar, kapısında sürünür de bu garip kimdir demez; âşık acımadığı vefâ göstermediği bir yana, gayrılara iltifat eder, gülüp oynar.*”<sup>379</sup> Bu niteliklere sahip sevgiliye âşığın “sadakât”ten ve “fedakârlık”tan bahsetmesi düşünülemez.

Âşıkların birbirlerine sadakatleri aralarına geçici bir engelin girmesiyle ortaya çıkar. Romanlarımızda genellikle erkek kahraman “tahsilini ikmal etmek üzere” ya yabancı bir memlekete gider ya da yatılı bir okula gönderilir. Birbirinden ayrı geçen bu dönem süresince âşıklar arasındaki haberleşme kısıtlı da olsa sürer. Ahmet Midhat’ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında da kahramanlar arasındaki aşk süreci bu şekilde işler. Şefik tıp tahsili için Paris’e gitmiştir. Paris’e gittikten sonra Raziye’yle bir müddet mektuplaşır. Ancak bir zaman sonra Şefik’in derslerine daha çok zaman ayırması Raziye’yle haberleşmesini engeller.<sup>380</sup> Bu arada on beş yaşlarına gelmiş olan Raziye’ye de görücüler gelmektedir. Şefik ile aralarında herhangi bir nişan veya söz olmadığından ve genç kızların evlenecekleri erkekleri seçebilmek gibi bir şansları da bulunmadığından Raziye’nin bir başkasıyla evlenmesi için Şefik’le arasındaki aşk engel değildir. Raziye İskender Bey’le evlendirilir; ancak Raziye evliliğin bile ne olduğu konusunda henüz

<sup>377</sup> Turhan Yörükân, Yunan Mitolojisinde Aşk; Ünlü Kahramanların Aşk Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Ebabel Yayınları, Ankara, 2005, s.104.

<sup>378</sup> Dede Korkud hikâyelerinden birisi olan Deli Dumrul’da hikâyenin kahramanı kendi canını kurtarmak için bir can bulmak için gayret gösterir. Babası ve annesi onun için canlarını feda etmezler. Ancak Deli Dumrul’un eşi aşkın fedakârlık özelliğine uygun olarak kendi canını ona vermeyi kabul eder. Admetos ve Alkestis arasındaki aşkın anlatıldığı Yunan mitolojik hikayesinde de buna benzer bir fedakârlık örneği görürüz.

<sup>379</sup> Çavuşoğlu, a.g.e. s. 103.

<sup>380</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.50.

doğru bir bilgiye sahip değildir. Evlendikten sonra ise zorunlu olarak kocasına itaat edecektir. Toplumun kişiden beklentileriyle kişinin toplumsal beklentileri arasında bir çatışma söz konusudur. Aşk bir duygu olarak toplumun beklentilerine göre oluşmaz. Kişinin kendi bireysel bakış açısına göre şekillenir ve onun hayatını etkiler. Bu yüzden görünürde ailenin isteğiyle İskender Bey’le evlenmiş olan Raziye’nin gönlünde Şefik’le birlikteliği hâlâ sürmektedir. Şefik bir aralık Raziye ile ilgili kötü düşüncelere kapılsa da Raziye, Şefik hakkında hiçbir zaman kötü düşünmez. Raziye’nin sadakati daha güçlüdür.

Ahmet Midhat’ın romanlarında sadakat ve fedakârlık daha çok kadın kahramanların niteliğidir. Erkek kahraman sevdiği insanla ilgili yabancıların verdiği bilgilerle tavrını değiştirebilir ve sorgusuz sualsiz sevgilisini cezalandırabilir (Yeniçeriler). Ancak bu yanlış anlama, Ahmet Midhat’ın romanlarında hiçbir zaman düzeltilmeden bırakılmaz. Yazar mutlaka âşığın sevgilisini “temize çıkarır” ve onun hakkını teslim ettirir. Bazı romanlarında ise Mustafa Reşit’de de gördüğümüz sadakat duygusuna daha çok “öteki, yabancı, farklı olmayan” “bizden olan” kadın kahramanların sahip olduğunu görüyoruz. Ahmet Midhat’ın Karnaval adlı romanında Resmî Efendi ile Madam Hamparson arasındaki aşk, “istenmeyen aşk”tır. Hatta bu ilişkiye aşk demek de yanlıştır. Çünkü bu ilişki, evli olan bir kadının kocasına ihanetini konu alır ve cinsellik ağırlıklıdır. Yazar tarafından tasvip edilmeyen bu ilişkinin makûl bir şekilde sonlandırılması gereklidir. Madam Hamparson “*eşine ettiği hıyanetten dolayı meyas*” olarak rahibe olmaya karar verir. Resmî’ye olan aşkını “muhabbet-i melekâneye” dönüştürür. Hemşire Anjelik olarak hayatına devam eder. Resmî ise yanı başında onu bekleyen ve ona hizmet eden Hasna ile evlenir. Her ne kadar bu kadın kahramanlar silik kişilikler olarak sadece erkek kahramanın sığınacağı bir liman olarak verilse de saf aşkın, sadakatin ve fedakârlığın simgesi olarak karşımıza çıkarlar. Âşık sevdiği kişiye her hâlükârda bağlıdır. Ona doğrusuyla yanlışıyla bütün her hâliyle bağlılık içindedir. Ahmet Midhat’ın Dürdane Hanım adlı romanında Memduh Bey, Dürdane’ye sadık bir âşıktır. Ona âşık olduğu için, iyisiyle kötüsüyle bütün huylarını ayırt etmeden sever ve onu kabullenir. Dürdane’den karşılık alamadığı hâlde onu sevmeye devam eder. Yazar anlatıcı bunu Memduh Bey’in büyüklüğü olarak nitelendirir.<sup>381</sup> Benzer bir sadakat duygusu Dürdane’nin Mergup’a gösterdiği sadakattir.

---

<sup>381</sup> Ahmet Midhat, Dürdane Hanım, TDK, Ankara, 2000, s.118.

Dürdane Mergup'un kendisini sevmemesine rağmen onu sever, ona sadık kalır. O derece sadık ve fedakârdır ki Mergup için canını verebilecek derecede onu sevmektedir.

İntibah'ta da sadakatin ve fedakârlığın temsilcisi yine bir kadındır: Dilâşup. Bebekliğinde annesinin kucağından kaçırılıp esircilere satılan ve hayatı ıstıraplar içinde geçen güzelliğiyle Ali Bey'i büyüleyen Dilâşup, Ali Bey için canını verecek kadar onu sevmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil'de kadın karakter kararını kendisi verebilen, iradeli ve bunun yanında aşırı duygusal bir kişiliğe sahiptir. Sadakat ve fedakârlık Halit Ziya'nın kahramanlarında bir başka şekilde görünür. Sadakat bu karakterlerde daha çok karşılıklılık gerektiren bir konudur. Karşılıklı olmadığı müddetçe sadakatin bir anlamı olamaz. Fedakârlık da aynı şekilde düşünülebilir. Nemide, Nail'in kendisini Nahit'le aldattığını sezdiği an büyük bir öfkeye tutulur; ancak gururu, bu ihaneti Nail'in yüzüne vurmasına engel olur. Nail'den ayrılma kararı alır. Ayrılığının sebebi olarak Nail'i sevmediğini gösterir. Aslında Nail'e âşık olan Nemide ihanete uğramaktan dolayı kendisini çok kötü hissetmektedir. Halit Ziya'da sadakat ve fedakârlık gibi âşığa has özellikler, âşığın iç dünyasında yaşanır ve biter. Gurur aşkın belirtilerinden değil; sağlam karakterin ölçütlerindedir. Karşılıklı sadakat ve fedakârlığın olmadığı yerde gurur, karakteri iç dünyasına döndürür. Nemide'nin aşk acısı ise bir tek kalbin kaldıracığı bir acı değildir.

Mehmet Vecihi'nin Sâil adlı romanında Hâmi Efendi'nin oğlu Mukaddem Bey ile câriyeleri Perizâd'ın kızı Dilâra arasındaki aşk anlatılır. Daha doğrusu Dilâra'nın Mukaddem Bey'e olan aşkı vurgulanır. Dilâra bütün varlığıyla Mukaddem'e bağlı hisseder kendisini. Mukaddem için ölmeyi. Mukaddemsiz bir hayata tercih eder. Dilâra'nın bu karşılıksız sadakatının değeri Mukaddem Bey tarafından bilinmez. Sadakate, fedakârlığa kıymet vermeyen kişiler Ahmet Midhat'ta olduğu gibi Mehmet Vecihi'nin romanlarında da cezalandırılırlar. Mukaddem "sürüne sürüne" ölür, ölürken "bir yudum su verecek" kimseyi bulamaz. Latif ile Dilâra evlenir ve mutlu olurlar. Vecihi'nin diğer bir romanı Hurrem Bey'de sadakat iki taraflıdır. Cazibe'nin babası Abdullah Efendi'nin, kızını "ekonomik kaygılarla" yanında çalışan genç Hurrem Bey'le evlendirmes; Sanih ile Cazibe arasındaki sadakati ortaya koyar. Hurrem Bey'le evlenmesine rağmen Cazibe, Sanih ile mektuplaşmayı sürdürür. Cazibe için vücut

olarak ayrılmak kabul edilebilir bir durumdur, ancak ruh olarak ayrılmak mümkün değildir.<sup>382</sup>

Hüseyin Rahmi'nin Mehmet Vecihi gibi yazıp yazamamak iddiasıyla<sup>383</sup> yazdığı İffet adlı romanı da onun birçok romanında gördüğümüz zenginlik yoksulluk çatışması ve yoksulluk içindeki insanları anlatmaktadır. Bu duygular içerisinde önemli bir yere sahip olan aşk duygusu İffet romanının olay örgüsünü oluşturmaktadır. Yoksulluğun bütün olumsuzluklarını yaşayan İffet, İzmir'e çalışmaya giden ve hastalığı nedeniyle kendisinden haber alamadığı sevgilisi Latif'e sadakatini sürdürür. Hayat şartları onu sadakat konusunda çok fazla zorlasa da en son aşamada İffet, Latif'e verdiği sözü tutacak ve ona ihanet etmeyecektir. İffet'i sadakati konusunda sınavan Fettan Raziye'dir. Fettan Raziye Nermi Bey adında zengin birinin İffet'e alaka gösterdiği ve onunla birlikte olmak istediğini iletir. İffet'in yoksulluğundan faydalanmaya çalışır. Sevgilisi Latif'in İzmir'den dönüşünü bekleyen İffet'i vazgeçirmek için elinden geleni yapan Fettan Raziye, boşuna Latif'i beklememesini söyler: "*Latif'ini İzmir'den geri döner diye bekliyorsan boşuna yollara bakarsın.*"<sup>384</sup> Yoksulluk ve Latif'in öldüğünü düşünmesi İffet'in "sadakati" konusunda tereddütler yaşamasına neden olur: "*acaba Latif'in ölmesi doğru mu?*" Zihninde oluşan bu soruların yanında Nermi'nin ve Fettan Raziye'nin istekleri de devam etmektedir: "*Bu sabah evimizin toprak avlusunda gezinmekte iken kapının aralığından içeriye atılmış pek süslü bir mektup zarfı gördüm. Bizim birkaç hafta geçimimize yetecek bir değerde olan o zarfı elimde bir süre evirdim çevirdim.*" İffet zarfı açar, içindekini çıkarır. İçindeki kağıt değil de sanki bir demet çiçektir. İffet'in tereddüdü en yüksek dereceye ulaşmıştır: "*Fakat heyhât! O anda beni terk eden ruhum değildi. İffet, ismet, namus gibi kadınlığın en seçkin güzel huyları, değerleri bana veda ediyordu. O andaki hâlim bir can çekişme hâli idi. Fakat gövdece değil; ruhça ölüyordum. Bir aralık aklıma Latif geldi. Bu karanlık mezarı geçmişin en silik, sonsuz unutuşunda bırakmak için hemen elimdeki fotoğrafa bakmaya başladım ... genç, güzel bir yüz ...Yirmi beş yaşlarında şık bir delikanlı... Resmi birçok kez inceledim. Nermi, hem bana alayla gülüyor, hem de ağlıyor gibi görünüyordu. Bu iki karışık hâlin bir yüzde toplanamayacağına; benim onu öyle görüşümün o andaki duygularımın karmakarışık olmasından ileri gelme bir hâl olduğuna şüphe*

<sup>382</sup> Mehmet Vecihi, Hurrem Bey, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.28.

<sup>383</sup> Mustafa Nihat Özön, Türkçede Roman, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s.13.

<sup>384</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.116.



yoktur.”<sup>385</sup> İffet bu karmaşık duygular içerisinde Latif’i unutma çabasına girer. Nermi’yi henüz sevmemektedir, ancak onun kendisini sevdiğine dair sözleri bir yandan da hoşuna gider. Hatta Nermi’ye acımaya bile başlar. Yazar anlatıcı bu acıma duygusunun aşkın başlangıcı olabileceğini belirtir: “*Latif’i unutmak için gönlümde güçlü bir çaba belirdi. Nermi’yi henüz sevmiyordum. Fakat benim için uykusunu terk ederek ağlamış olabileceğini göz önünde tutarak düşündükçe gönlümden bu delikanlı için sonsuz bir acıma doğuyordu. Sevmiyordum; acıyordum ... Fakat öyle de değil... En ince gönüller bile sevdikleri için acıma duygusuna pek güç kapılırdı. Bu gibi nazik aşk sorunlarında acıma ve yufka yüreklilik sevginin bir başka biçimi ve belki de doğmasının başlangıcıdır...*”<sup>386</sup> Nermi’nin gönderdiği zarfın içinde İffet için para da vardır. Bu paraları tekrar zarfa koyup geri göndermek ve Latif’in aşkına sadık kalmak ister; ancak Nermi’nin yazdığı mektupta kendisine ettiği iltifatlar, sadakat konusundaki kararsızlığını daha da artırır. Nermi’nin bunca iltifatına rağmen ilişkilerinde “meşrûiyet” içeren bir vadinin olmaması İffet’i düşündürür: “*Paraları, resmi bir zarfa koyup Nermi’ye göndermeyi düşündüm. Fakat yıllardan beri beni inleyen sefalet olanca korkunç karanlıklarıyla kalp gözümü perdeledi. Yüreğimde tanımlanamaz bir çarpıntı başladı. Çarpıntımı durdurabilmek için mektubu kokladım. O koku beni bütün bütün bayılttı. İrademi büsbütün elimden aldı. Bilinci körleten bir havanın türlü nağmeleriyle kulaklarım çın çın çınlamakta iken mektubu okumaya başladım ... ne tatlı yalanlar! Bu bayağı, bu beylik sözler, zavallı kadınları ayartmak için şimdiye değin yüz bin kez yazılmış ve pek çok kez de etkili olmuştur. Eğer her erkeğin, ilk bakışta sevdiği kadının aşkından helâk olması gerekseydi dünyada erkek mi kalırdı? Nermi beni kendine ikinci ruh sayıyor; bensiz, kendince, yaşayamayacağını yazıyor da niçin sözlerinde ‘meşrûiyet’ kokusu yok? Neden nikâhtan söz etmiyor?”*<sup>387</sup>

İffet’in Latif ile aralarındaki aşka verdiği değer daha üstündür. Her ne kadar Latif’i unutabileceğini ve Nermi’nin tekliflerini kabul edebileceğini düşünse de, İffet aşkına sadakatsizlik göstermez. Ölümü tercih etmekle sadakat ve iffetini muhafaza etmiş olur. İffet ölüm döşeğinde Fettan Raziye’nin yalanlarını öğrenir ve Raziye’ye, namusunu koruduğunu söyler: “*Raziye Hanım! Bundan sonraki sözlerimi daha büyük dikkatle dinlemeni dilerim... Ben henüz dünya kentine sürünmemiş melek kokulu bir kız oğlan kızım, tertemiz bir varlığım ... fuhşun bozucu havası dış varlığıma değil; iç*

<sup>385</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.119-120.

<sup>386</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.121.

<sup>387</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.122.

*benliğime biraz dokunmuştu ... Siz ise kötülükle yoğrulmuş bir varlıksınız...*” Daha sonra Latif’e bir mektup yazarak ona olan aşkının hâlâ devam ettiğini ve sadakatinden bir şey kaybetmediğini anlatır.<sup>388</sup>

## **H. Kıskançlık**

Bir genç kalbe giren muhabbetin  
arkadaşı kıskançlık hissidir.

Zehra-Mehmet Celal

Kıskançlık, âşığa bütün yaşama isteğini veren sevgilinin, diğer varlıklardan ayrı tutulması ve âşığın sevgilisine atfettiği kudsiyetin bir başka varlık tarafından ele geçirilmesi tehlikesi karşısında uygulamaya koyduğu savunma mekanizmasıdır. Kıskançlık, âşığın yaşadığı gerçekliği dönüştürerek algıladığı âlemin yine onun duygu dünyasında ortaya çıkardığı, sevgiliye kızgınlığı, mutsuzluğu, özlemi de içinde taşıyan, aşkın önemli belirtilerinden biridir. Margaret Mead, bazı genel yargılardan yola çıkarak, kıskançlık duygusunun, kişinin kaybettiği ya da kaybedeceğini düşündüğü mülkiyeti karşısında hissettiği korku, öfke ya da aşağılanma duygularının toplamı olduğunu belirtir. Kıskançlık âşığın sevgilisini -nesnesini- sahiplenmesi ile ortaya çıkan bir duygudur. Mülkiyetinin ele geçirilmeye çalışıldığı nesneye, tek başına sahip olmaya çalışmanın getirdiği “*sevgi düzeninin bencil yanı*”dır.<sup>389</sup> Âşığın kıskançlık nedeni, kıskanılan güç tarafından kendi onurundan bir şeylerin alındığı düşüncesinden kaynaklanır. Bu duruma örnek olarak da ihtilal öncesi Fransasında Fransız köylüsünün, evlendiği kadının evlendiği ilk geceyi derebeyinin yatağında geçirmesinin Fransız köylüsündeki aşağılanmışlık ve onuruna tecavüz edilmişlik duygularını ortaya çıkardığını, aslında kıskançlığın bu şekilde ortaya çıktığını iddia eder. Yazara göre toplumsal ortam ne kadar farklı olursa olsun, kıskançlığı ortaya çıkaran güç, âşığın tehdit edilen benliği ve kendine saygı duygusudur.<sup>390</sup>

Genellikle aşırı biçimlerinin pek hoş karşılanmadığı kıskançlık duygusunun toplumsal ve kişisel nedenleri olduğunu savunan Mead, toplum yapısının insanlar arasında sınıf farklılaşması ve buna dayalı olarak da çıkar çatışmaları yaratarak kıskançlığın oluşturulmasına katkı sağladığını savunur. Bireysel kıskançlık ise kişinin

<sup>388</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.132.

<sup>389</sup> Krich, a.g.e., s.72.

<sup>390</sup> Krich, a.g.e., s.76.

sevgilisine kavuşamamasından ve bu süreci yaşadığı müddetçe çektiği sıkıntılardan doğan kıskançlık duygusudur.<sup>391</sup> Toplumsal ya da bireysel nedenlerle olsun kıskançlık, kişinin kaybetme korkusu ile ilgilidir. Âşığın sevgilisini gerek cazibesi ile, gerekse ilgisi ve mücadelesi ile elinde tutamayacağını anladığı ya da kendisinde güven hissedemediği zamanlarda kıskançlığı artmaktadır.<sup>392</sup>

İnsan psikolojisi ve duyguları üzerine deneysel çalışmalar yapan Alfred Adler'e göre birçok kıskançlık türü vardır. Kıskançlık, başkalarına güvenememe ve onlara pusu kurma, başkalarını eleştiren bir tavır takınma ve sürekli bir ihmal edilmiş olma korkusu duyma gibi belirtilerle ortaya çıkabilir. Bu görünüşlerden hangisinin ön plana geçeceği tümüyle, sosyal hayat için daha önce yapılmış olan hazırlıklara bağlıdır. Kıskançlığın bir şekli kendi kendini yiyip bitirme, başka bir şekli ise şiddetli bir inatçılık olarak görülmektedir. Başkalarının neşesini kaçırma, yok yere karşı koyma, başkasının hürriyetini kısıtlama ve bunun sonucu olarak onu kendine bağımlı kılma, kıskanç karakterin farklı görünüşlerinden başka bir şey değildir.<sup>393</sup>

Başka birine birtakım davranış kuralları koymak, kıskançlık duygusuna sahip âşığın en çok başvurduğu mekanizmadır. Bir âşığın sevgilisine bazı sevgi kuralları koyması, onun etrafına duvar örmeye çalışması; nereye bakması, ne yapması, ne şekilde düşünmesi gerektiği gibi konularda yönlendirici olmaya çalışması aslında onun kendi dünyasında bir takım kalıplarla yaşadığını gösterir. Kıskançlık, güçlü olmak için gösterilen çabanın çok belirgin bir biçimi olarak değerlendirilir Adler tarafından.<sup>394</sup> Kıskançlık, kadının toplumsal hayata katılımının ev hayatından öteye geçemediği toplumlarda yoğun ve şiddetli bir duruma dönüşmektedir. Kıskançlığın; sahiplenme isteği, elinden kaçırma korkusu ve güvensizlik gibi nedenlerden önemli ölçüde etkilendiğini söylemiştik. Yaşadığı toplumun ana unsurlarından birisi olmasına rağmen yönlendirilen, himaye edilen, yerine karar verilen kişi olarak “nesneleştirilen” kadının güvensizliği, kaybetme korkusu ve sahiplenme isteği romanlarımızda kıskançlıkla alakalı olarak daha yoğun bir şekilde işlenmiştir. Romanlardaki kadın karakterler, âşık olacakları, sahiplenecekleri kişiyi ya aile büyüklerinin tavsiyesi ya da bir anlık, tesadüfi görüşme gibi vesilelerle tanır ve severler. Elllerinden geleni yapmalarına rağmen, onu elde edebilme ve elde tutabilme şansları çok fazla değildir. Kadın kahramanlarda

---

<sup>391</sup> Krich, a.g.e., s.81.

<sup>392</sup> Krich, a.g.e., s.83.

<sup>393</sup> Alfred Adler, İnsan Tabiatını Tanıma, Çev.Ayda Yörükân, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s.230.

<sup>394</sup> Adler, a.g.e.,s. 231.

kıskançlık duygusunun daha şiddetli ortaya çıkmasının en önemli nedenlerinden biri budur.

İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye'nin tasnifine göre kıskançlık iki türdür: Sevgili için kıskançlık ve sevgiliyi kıskanmak. Sevgili için kıskançlık âşığın kendisini sevgilisinin yerine koyması ve ona gelebilecek her türlü dış etkiden sevgilisini kıskanmasıdır.<sup>395</sup> Sevgiliyi kıskanması; onun, sevgilisinin hayatına, güzelliğine, güzel sözlerine başkalarının ortak olmalarına tahammül edememesidir.<sup>396</sup> Bazen âşık sevdiğini kendinden dahi kıskanır. Bu, kıskançlığın en gariplerindedir. Bunun bir takım nedenleri vardır. Bu kıskançlığın önemli bir sebebi kişinin kendisini yabancı yerine koyması, sevgilisinin yanında kendisini onun “kutsallığına” zarar verebilecek bir kişi gibi hissetmesidir.<sup>397</sup>

Kıskançlık rakibin varlığıyla ya da kişilerin âşık tarafından rakip olarak algılanması ile ortaya çıkar yoğun olarak. Âşığın gözünde rakip, sevgilisi ile paylaştığı dünyayı elinden alacak; sevgilisinin dünyasında yaşadığı müddetçe gördüğü ve haz aldığı bu sihirli rüyayı görmesini engelleyecek; bu nedenlerden dolayı yok edilmesi gereken bir kişidir. Eğer sevgili rakibe meylederek seveni görmezden geliyorsa o zaman onun kıskançlığı daha da büyür ve ruhuna zarar vermeye başlar. Rakibin varlığıyla beraber başlayan kıskançlık kendi kusurlarını rakibin iyi yönleriyle karşılaştırarak âşığın daha derin bir karamsarlığa düşmesini sağlayacaktır. Stendhal'a göre böyle bir durumda âşıkta büyük bir öfke doğar, rakibin yaşadığı küçük mutluluklar bile büyütülür ve kıskançlık sevenin sevgilisi hakkındaki olumlu duygularına bile tesir edebilir.<sup>398</sup>

Stendhal Aşk'a Dair adlı eserinde kadınlardaki kıskançlığın güvensizlikten dolayı ortaya çıktığını söyler. Kadınlar kıskançlıkları yüzünden, alçaldıklarını hissederler; sevgililerinin alay konusu olduklarını, özellikle de sevgi dolu duygularıyla alay edildiğini zannederler. Bu yoğun kıskançlık duygusu kadına erkekte daha çok mutsuzluk verir.

Kıskançlık, incelediğimiz dönem romanlarında örneğine sıkça rastladığımız bir aşk hâlidir. Aşkın romanın ana konusu olduğu eserlerde kahramanlarda kıskançlık duygusu aşk ile birlikte ortaya çıkan, âşıkları çoğu zaman olumsuz yönde etkileyen bir unsurdur. Nabizâde Nâzım'ın Zehra romanında tüccarlık yapan Şevket Efendi'nin kızı

<sup>395</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.313.

<sup>396</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.314.

<sup>397</sup> İbnü'l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.334.

<sup>398</sup> Stendhal, a.g.e., s.142.

Zehra çocukluğundan beri kıskanç bir ruhsal yapıya sahiptir. Zehra'daki aşırı derecede kıskançlık Şevket Efendi'yi "kara kara" düşündürür. Bu düşüncelerini bazen yanında çalışan Subhi'ye açar ve Subhi'de henüz görmediği bu kıza garip bir ilgi uyanır. Kadınlar hakkındaki malumatını bazı "edebiyat üstadlarının" eserlerinden alan Subhi bu kıskançlık durumunun Zehra'ya büyük zararlar vereceğini düşünür ve ona acır. Acıma duygusu ile birlikte aşk da oluşur. Subhi ve Zehra evlenirler.

Zehra ile Subhi evlendikten sonra bir süre mutlu olurlar. Ancak Zehra'nın kıskançlıkları bu evliliği tehlikeye düşürecek derecede artar. Zehra'nın Subhi'ye güveni sarsılır. Onu her yerde takip etmeye başlar. Subhi'ye kıskançlığını duyurmamaya çalışır. Subhi'nin arkadaşlarıyla bazı geceler Beyoğlu'nda eğlenmeye gitmesi Zehra'nın kıskançlığının artmasına neden olur. Zehra'da kıskançlık hissi "vehimden tereddüde", sonra "şüphe"ye sonra "zanna" dönüşür ve "hüküm" olarak ortaya çıkar.<sup>399</sup> Kıskançlık Zehra'yı hırçınlaştırır çevresindeki insanlara kin ve öfkeyle bakmasına neden olur. Kıskançlık kin ve öfkeye dönüştüğü zaman -âşık eğer gerçekten sevgilisinin ihanetine uğruyorsa- bu kin ve öfkenin intikam arzusuna dönüşmesi kaçınılmazdır. Zehra Sırrıcemal ile Subhi'ye kuracağı intikam tuzağının hilelerini "*Monte Kristo'yu belki üçüncü defa okumakla*" "*Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tedkik ve taharriye koyularak*" öğrenmeye başlar.<sup>400</sup>

Kıskançlık genellikle itiraf edilemeyen, kabullenilemeyen bir duygudur. Birçok romanda âşığın hiç kimseye söylemediği, kendi ruhsal dünyasında yaşadığı bir duygu olarak ifade edilmiştir. Halit Ziya'nın Nemide adlı romanında Nemide'nin Nahit'i Nail'den kıskandığını itiraf ettiğini görmeyiz; ancak Nemide'nin Nahit'i gördüğü zaman "*sapsarı kesilmesi, yüreğini ateşten bir pençenin sıkması*" bize bu konuda bir ipucu vermektedir. Aynı yazarın Bir Ölünün Defteri adlı romanında Osman Vecdi, yaşarken itiraf edemediği kıskançlığını ölümünden sonra bıraktığı defterinde rakibine itiraf eder: "*İşte bugün itiraf edeyim. Hüsam, ölülerin sesleri her hakikâti söyleyebilir. Sana adavet etmeğe başladığımı bugün anladım.*"<sup>401</sup> Bir gün halası Osman Vecdi'ye Hüsam Bey'in "muharrir" olup olmadığını sorar. Halasının söylediğine göre ona bu haberi Nigâr vermiştir. Osman Vecdi halasının ve Nigâr'ın oturup Hüsam'dan bahsetmeleri, onunla ilgili konuşmalarından rahatsız olur. Nigâr'ın Hüsam'la ilgilenmesini kıskanmaktadır. Osman Vecdi'nin Nigâr ve Hüsam evlendikten sonra, Nigâr'ı düşünmemek ve karamsar

<sup>399</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.36.

<sup>400</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.80.

<sup>401</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.62.

düşüncelerden kurtulmak için kendisini tabiata verir. Ancak tabiatın güzelliklerinde, insanların ilgisinde bile onun derdine çare olabilecek hiçbir şey yoktur. Bütün her şey anlamını yitirmiştir onun gözünde. Çünkü sevgilisi onun dünyasından ayrılmış, bir başkasıyla evlenmiştir. Osman Vecdi'nin yaşadığı kıskançlık, çaresizlikle birlikte daha büyük zararlar verir ona. Aşk Osman Vecdi'nin içinde kaldığı müddetçe bu düşüncelerden de kurtulamayacaktır: *“İnsan, kalbini dinlemek istemediği zamanlar tabiatı dinler. Hissiyatını bir cûybârın feşâfeşine, bir yaprak hışıltısına; bir kuşun sürûduna bırakır; fikri şurada parlayan bir ziyâyâ, semânın bir tarafından sarkan bir bulut parçasına; bir dalın ucunda en küçük rüzgâr esintisi ile sallanan bir yaprağa, bir hiçe merbût kalır; saatlerce düşünür; yahud düşünmez, bir hâldedir ki insanlığından çıkmış, şahsiyetini kaybetmiştir; işte o zamanlar tesliyet zamanlarıdır, hissiyatın o sükûn dakikası, hastalığın atâlet dakikasıdır... Bu derin sükûn, bu tenhalık gözlerinde hazin bir nigâh, dudaklarında bir rikkâtle dolaşan bu ihtiyar, bütün etrafımdaki eşyaya siyah bir sütre gibi atılmış olan bu sükût beni çıldırtıyordu... geceleri çıkmağa çalıştım. Tenha, gurûbdan sonra insanlarla münâsebetini kat eden yerlere gittim. Ağaçların arasından, karanlıklar içinde bir hayal gibi dolaştım. Beni bir an için celb edecek, kalbimde ufak bir neşat uyandıracak bir şey göremiyordum. Beni her şey kızdırtıyordu. Her şeyde bir boşluk bir manasızlık, bir hiçlik görüyordum. O vakit avdet eder, uyumak isterdim. Uyumak!... hakikatta sanki uyumuyor mu idim? İşte ben böyle bir cinnet içinde idim; ki bir sabah büyük bir gürültü ile uyandım.”*<sup>402</sup>

Mai ve Siyah'ın kahramanı Ahmed Cemil, Halit Ziya'nın diğer romanlarındaki mahcup kahramanları gibi ne aşkını ne de kıskançlığını sevgilisine açıklayabilir. Lâmia'nın evleneceği erkeğin resmini gördüğünde kıskançlığı bir kat daha artar; ancak Lâmia'ya mutluluklar dilemekten başka bir şey yapamaz. Görünüşte Lâmia'nın evliliğinden mutlu olmuş olan Ahmed Cemil içten içe Lâmia'nın nişanlısını kıskanmaya başlamıştır: *“Artık kalbinde ateşten bir pençe ile o nişanlı için tahammülünü aşan bir kıskançlık duyuyordu. Kayıtsız görünmek için ayağa kalktı, kütüphaneye bir göz atmak istemişçesine ilerleyerek Hüseyin Nazmi'nin yüzüne bakmaksızın sordu: Lâmia Hanım'ı kime veriyorsunuz?*

*Sana resmini göstereyim.”*<sup>403</sup>

<sup>402</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.96.

<sup>403</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.314.

Ahmed Cemil, Lâmia'nın nişanlısının resmini gördükten sonra, kızgınlığını, kıskançlığını ve üzüntüsünü şöyle ifade eder: *“Güzel değil! Diyordu, güzel olmadığını kendisine iknaa çalışıyordu. Sonra birden zihninde bu resmin sahibiyle Lâmia'ya yan yana, kol kola gördü. Onların ikisini dudak dudağa tahayyül etti. O zaman vahşi bir kıskançlığın müdhiş ateşini duydu. Resmi açık duran çekmeceye koyduğunda yine burada nasıl bir ümit ile uyuyamadım. Ah! O geceden ne kadar uzaklardayım’ diyordu, güyâ içinden bütün hayatı kemiklerini kıran bir ıstırab arasında mengenerle çekiliyormuş gibi kollarını kıvrırdı, başını tuttu, şimdi kalbinde fevâri eden canavar kıskançlığıyla kudurgan bir ye's içinde kendisini yatağa attı; orada yüzü koyun, bağırarak için yastıkları ezerek, yorganları parçalamak isteyerek kıvrandı...”*<sup>404</sup>

Mehmet Vecihi'nin Hasta adlı romanında Sun'î ile Perver arasındaki aşk, Perver'in dayısının eve cariye olarak aldığı ve daha sonra evlendiği Ruhsar'ın engellemeleriyle karşı karşıya kalır. Sun'î'nin annesi bir gün Ruhsar'ı görür ve oğluna *“ömrümde böyle bir güzel daha görmedim”* der. Sun'î ise *“Perver'den de güzel midir?”* sorusunu sorar. Bu konuşmayı işiten evin hizmetkârı Hansa, konuşulanları Ruhsar'a iletir.<sup>405</sup> Ruhsar bu soruyu sorduğu için Sun'î'nin kendisine meyli olduğu sonucuna varır. Bu soru Perver'in de kulağına gider. *“Perver Sun'î'nin mezkûr suâtini işittiği günden itibaren Ruhsar'a başka bir nazar-ı dikkatle bakmağa başlar... Ruhsar'ın güzel olduğunu o da kabul eder.”*<sup>406</sup> Perver yaşadığı kıskançlık hisleri nedeniyle bir gün Ruhsar'ın odasına girer ve Ruhsar'ın okuduğu kitabın arasında Sun'î'nin resmini görür. Kıskançlık ve haset duygusuyla Sun'î'yi Perver'den ayırmaya çalışan Ruhsar'ın odasında Sun'î'nin resmini bulunca Perver çok şiddetli bir kıskançlık yaşar. Bir yanda evlenmeyi düşündüğü ve çok güvendiği Sun'î ve bir yandan da dayısının karısı Ruhsar arasında olabilecek bir aşk ilişkisi karşısında Perver ne yapacağını bilemez. Perver şiddetli baş ağrıları çekmeye başlar, olayı dayısına anlatamaz. Sun'î'ye intikam duymak yerine durumu açıklaması için mektup yazar. Sun'î Ruhsar'ın bu alakasının kesilmesi için Perver'in mektubunu Ruhsar'a gösterir; ancak Ruhsar'ın Sun'î'ye duyduğu alaka kıskançlıkla birlikte intikam duygusunu ortaya çıkarır. Bu arada Perver, Sun'î'yle Ruhsar arasındaki ilişkinin varlığına inanmış durumdadır. Ancak o Sun'î'yi kıskansa da bu kıskançlığını göstermez, intikam alma yoluna gitmez. Unutmak ya da kendi içinde bir çözüm arayışına gitmek Perver'in başvurduğu yöntemdir. Ruhsar ile Sun'î

<sup>404</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.315.

<sup>405</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.79.

<sup>406</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e.,s.120.

arasındaki ilişkinin varlığına kesinlikle inanır. Sun'î'den ümidini kesmeye karar verir: *“amîk bir deryâ-yı yeis ve fütûra dalmış bu yeis ve tecerrüd üzerine artık ona bir râbitası kalmadığından ne men ve ne de muâheze zımında bir haber daha irsâline hacet görmemişti.”*<sup>407</sup>

Nabizâde Nâzım'ın Zehra adlı romanının olay örgüsüne benzer bir yapıya sahip olan Mehmet Vecihi'nin Feryâd adlı romanında Nevzât'ın yaşadığı aşk, kahramanın tuttuğu günlük vasıtasıyla anlatılmıştır. Bihruz ile Nevzât evlenir, evlendikten sonra Nevzât'ın aşkı artarak devam ederken Bihruz'un Nevzât'a alakası zayıflar. Evliliklerinden kısa bir süre sonra Bihruz, Hâver adında bir kadınla dost hayatı yaşamaya başlar. Nevzât bu kadını kıskanır. Sevdiği insanı paylaşmak zorunda kaldığı kadını görme ihtiyacı hisseder. Bu onun “kendi ecelini” görmek istemesi gibi birşeydir; ancak Nevzât bu konuda çok ısrarcıdır: *“Ecelini görmek, katili ile görüşmek, celladına hâkim-i rü'yet beslemek umulmayacak bir arzû-yı garîb iken îcâb-ı aşk ve muhabbet olan bu hisse de kapıldım. Bir pazarertesi günü alessabah dadımla beraber çıktık. Evvela İstanbul'a oradan Kadıköyü'ne gittik.”*<sup>408</sup> Emeline kavuştuğu an yaşadığı duyguları Nevzât şöyle anlatır: *“Buna karşı en acı, en zehirli bir hased hissettim. Arkasında düz, sade, kibarâne bir çarşab vardı. Endâm ü hirâmı latif ve nâzenîn idi. Hâlınden ise gayet dilâşup ve işvekâr olduğu anlaşılırdı.”* Nevzât'ın bu duruma daha fazla katlanmaya niyeti yoktur. Bihruz'a bir mektup yazar ve *“size belki bir melek görünen o çehre-i iğfâl benim için katil pençeli, zehr-nâk dişli kasd-ı hayât bir 'ifrit'tir.”*<sup>409</sup> Ancak bütün bu olumsuz düşüncelerine rağmen yine de Nevzât başına gelen musibetlerden dolayı Bihruz'u affettiğini belirtir. Nevzât'ta kıskançlık “intikam”a dönüşmemiştir.

Lorans adlı romanında Mustafa Reşit kıskançlık duygusunu sevenlerin birbirine itiraf etmelerini sağlamıştır. Pertev Baron ile Lorans arasında oluşan yakınlaşmayı onların birbirlerini sevmesine yorar. Bir gün Baron'un Lorans ile evlenebileceğini bile düşünür. Buna *“pek ziyade”* canı sıkılır. Pertev Lorans'ı Baron'dan kıskanırken, Lorans da Pertev'i Beatrice'den kıskanmaktadır: *“Matmazel Beatrice ile ne güzel raks ediyordunuz. Siz de Baron ile! Bu kinâyât pek zehirli idi. İrtibat-ı kalbîleri o mertebeye*

<sup>407</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e.,s.220.

<sup>408</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.48.

<sup>409</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.57.



*varmış idi ki yekdiğerini artık herkesten kıskanmağa başlamışlardı. Bu kıskançlık muhabbetlerinin bir sürat-i mütezâyite ile ilerlemesine bâis oluyordu.*"<sup>410</sup>

Ahmet Midhat'ın romanlarında kıskançlık aşk ilişkisi içinde tabii bir duygu olarak vardır. Kıskançlık duygusu Doğu ve Batı medeniyetine ait eserlerde vardır. Batıda "salon terbiyesinin bazı icapları" erkeklerde kadınlara yönelik kıskançlığın yadsınmasına yol açmıştır. Ancak Ahmet Midhat kıskanma duygusunun insanın esas duygularından olduğunu vurgulamaktadır. Yazarın romanlarında seçtiği, kıskançlık hissine sahip olmayanlar ise ya Avrupalı tipler ya da Avrupalılaştırmış alafranga Osmanlılardır.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Bey Matbaası, İstanbul, 1892, s.62.

<sup>411</sup> Okay, a.g.e., s.202.

#### IV. AŞKIN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN UNSURLAR

Aşk kendi temel doğası içinde imrenmeye,  
paylaşmaya ve düşmanlığa bir tepki oluşumudur.

Teodor Reik

Aşk iki birey arasında var olan; ancak sonuçları toplumu ilgilendiren bir duygusal harekettir. Duygusal hareketler elbette ki en az düşünce hareketleri kadar toplumu etkilerler. Ancak duygusal hareketlerin bu önemli gücü üzerinde fazla durulmaz ve görmezden gelinir. Belki de onların sebep olduğu toplumsal değişimlerle aralarında somut, bilimsel bağlar kurulamamasından kaynaklanır bu durum. Aşkın oluşumu ile başlayan duygusal hareketliliğin ana kaynağı âşığın “duygusallığı”dır. Sonrasında sevgilinin bu duygusal duruma katkısı gelir. O zaman duygusal hareketlilik hızlanır.

Her duygusal oluşum gibi aşkın varoluşunu etkileyen, yani aşkı büyüten ya da aşkın ortadan kalkmasına neden olan unsurlar vardır. Birey aşkı iç dünyasında yoğunlaştırabilir; ancak onun herhangi bir yolla bu duyguyu karşısındakine aktarması gerekir. 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun sosyal hayatına baktığımızda âşığın bu iletişim kanallarını bulmasının ve bu kanalları kullanmasının o kadar kolay olmadığını görürüz. Bununla birlikte her devrin ve her toplumun kendine özgü duygu iletim mekanizması vardır. Aşk doğar ve tabii mecrasında akmaya başlar. Aşkın tabii mecrası sevenin kalbinden sevgilinin kalbine doğrudur. Aşkın tabii mecrasında akmasını sağlayan unsurları “aşkın yardımcıları”, tabii mecrada akmasına engel olan unsurları da “aşkın engelleri” olarak değerlendirdik. Her ne kadar aşkı engelleyici bir unsur özelliği taşısa da “rakip”, âşık ve sevgili arasında farklı bir karakteristik yapıya sahip olduğundan dolayı ayrı bir başlık altında ele alınmıştır. Kuşkusuz aşka yardımcı ya da bu duyguyu engellemeye çalışan, insan psikolojisi ile ilgili ya da sosyolojik nedenlere bağlı birçok unsur sayılabilir. Bu noktada yaptığımız tasnif dönem romanında, özellikle aşk ilişkilerinin anlatıldığı romanlarımızda, aşkın oluşumuna ve gelişimine, yani var oluşuna yardımcı olan ya da onu engelleyen tesirlerin neler olduğu üzerine yapılmıştır.

## A. Aşkın Yardımcıları

Ecel dutmuş elinde bir ulu câm  
Ki ol câmın içi dolu ser-encâm  
Şeyyad Hamza

Eski Yunan filozoflarından Ovidius Aşk Sanatı olarak dilimize çevrilen eserinde gençlere aşkla ilgili bilgiler verirken onların aşk ilişkileri hususunda muvaffak olabilmeleri için, önce sevdikleri kadınların halayıklarını elde etmeleri gerektiğini söyler. Elde edilen halayığın yardımı ile âşıklar sevgilileriyle ilgili olarak çok şey yapabilirler. Halayık “hanımının sırdaşı” olabilir ya da bulunduğu eğlence yerlerinde onunla beraber olabilir. Gençlere, sevgililerinin halayığını elde etmek için hiçbir şeylerini esirgememelerini öğütler. Halayığı elde etmek için bol vaatlerde bulunmak ve yalvarıp yakarmak gerekir. Eğer halayık âşıkların bu vaatlerine kanıp onlarla birlik olursa, âşıklar arzularına kolayca ulaşabilirler. Hele halayıklar da hanımlarının âşık olmalarını isterlerse, o zaman ellerinden geleni yaparlar ve âşıklara bu anlamda yardımcı olurlar.<sup>412</sup>

Aşkın sevgiliye iletilmesi için aracı seçmenin önemi üzerinde İbn-i Hazm da durmuştur. Sevgililer arasında aşk belirginleşince aracılardan görevi başlar. Aracı seçimi sırasında âşık, çok dikkatli olmalı, sıradan bir kişiyi aracı olarak seçmemelidir. Aracı becerikli ve iş yapabilen bir kişi olmalıdır. Çünkü onun her olumlu işi aşkın gelişimine yardımcı olacak; her olumsuz davranışı ise aşkın ortadan kalkmasına neden olacaktır. Aracı: “görevini yerine getirmeye ehil, kurnaz, basit bir işaretle hemen her şeyi anlayan, anında gizliyi açığa çıkarmasını bilen ve durumu kendiliğinden güzelleştiren, kendisini oraya gönderenin yerine geçerek onun unutulmamasını sağlayan ve gördüğü herşeyi eksiksiz ve kusursuz tekrar ona ulaştırıp anlatan birisi olmalıdır. Sır saklayan, ölçülü, ağzı sıkı, sâdık, ahdine vefâlı, alçakgönüllü ve güzel sözlü olmalıdır.”<sup>413</sup> Eğer aracıda bu özellikler yoksa onun davranışları âşığa zarar verir. İbn-i Hazm Kurtuba’da âşıkların sevgilileriyle aracılık yapmak için kadın doktorlar, kan alıcılar, bohçacılar, şarkıcılar, falcılar, öğrenciler, hizmetçiler, örgücüler, dokumacılar ve bu gibi meslekleri

---

<sup>412</sup> Ovidius, a.g.e., s.61.

<sup>413</sup> İbn-i Hazm, a.g.e., s.111.

ve sanatları gereği insanlara kolayca yaklaşabilme olanağına sahip kadınları kullandıklarını belirtir.<sup>414</sup>

19. yüzyıl Osmanlı toplumunda sosyal hayat özellikle kadınlar açısından geleneksel, muhafazakâr yapısını devam ettirmektedir. Evlerde haremlik-selamlık uygulaması sürerken, her ne kadar sosyal alanlar çoğalsa da kadın ve erkeğin duygusal iletişimi açısından yeterli yoğunlukta değildir. Bu engellerin aşılması ve âşıklar arasındaki duygu alışverişinin sağlanması için evlerde halayık, kalfa, dadı; dış mekânlarda ise özellikle erkek kahramanların arkadaşları; sevgili hakkında bilgi almak amacıyla mahalle bakkalı, bohçacı gibi figürler kullanılmıştır. İncelediğimiz romanlarda âşık kahramanlar arasındaki ilişkinin sürdürülmesi yönünde çaba gösteren bu figürleri şu başlıklar altında tasnif ve tahlil edeceğiz.

### 1. Dadı, Kalfa, Lala, Cariye.

Gülle-i aşka dil-i zârı nişan-gâh itdim  
Eyledim câmi fedâ hâsılı hûbân için  
Giderek âkıbet aldım fitili âh itdim  
Yandım âteşlere Tophâneli bir dil-ber için  
Fâzıl Bey

Romanların birçoğunda sadece adıyla karşımıza çıkan yardımcı unsurlar Ahmet Midhat'ın romanlarının bir kısmında üzerinde özellikle durulan, aşkın kurtarıcısı olarak kurgulanmış tiplerdir. Romanın olay örgüsü içinde aşk tehlikeye girdiği anda yazar tarafından adeta “gönderilen” bu yardımcı kahramanlar sadakat ve fedakârlıklarıyla ve yol göstericilikleriyle romanda önemli işlevler yüklenirler. Ortaya çıkan bu figürler isimleriyle de kurtarıcı özelliklerine uygun olarak kurgulanmışlardır. Aşkın oluşumunu olumlu yönde etkileyen bu tipler halk hikâyelerinde ve mesnevilerde anlatılan aşklardaki yardımcı unsurlarla benzerlikler gösterirler. Örneğin Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mesnevisinde Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için verdiği mücadelede “Sühan” devamlı onun yanındadır, ona yardım eder. Geleneksel anlatılarla modern roman arasındaki metinlerde de bu yardımcı unsurlara sıkça rastlanır.<sup>415</sup> Geleneksel halk hikâyelerinde

<sup>414</sup> İbn-i Hazm, a.g.e., s.112.

<sup>415</sup> Alpaslan, a.g.e., s.848.

bazen doğüstü güçlere de sahip olabilen yardımcıları, Ahmet Midhat'ın romanlarında bütün yönleriyle olumlu niteliklere sahip, gerçek kahramanlara dönüşmüşlerdir.

Ahmet Midhat'ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında Şefik ile Raziye arasındaki aşkın karşısında engel olarak duran Arife'nin bütün kötülüklerine karşı Raziye'yi korumaya çalışan, ona adeta kol kanat geren yardımcı unsur Nimetullah'tır. Raziye'nin Şefik'e yaptığı fedakârlığın Şefik tarafından anlaşılamadığını savunan Nimetullah, her ne kadar böyle tek taraflı bir fedakârlık içeren ilişkiye karşı çıksa da yine de Raziye'nin hatırı için hep onun yanında yer alır.<sup>416</sup> Raziye Şefik ile arasındaki aşk ilişkisinin çıkmaza girdiğini anladığı an Nimetullah'ı çağırır ve çocukluğundan beri Şefik ile arasındaki aşkı anlatır. Nimetullah erkeklerin sadakati ve fedakârlığı konusunda temkinli olmak gerektiğini düşünür. Raziye, aşkı hususunda ısrarcıdır; ancak onunla yalnız görüşmesi konusunda Nimetullah'ın da onayını almak ister: *“Hayır karındaşım! Şefik'ten emin ol. O da istemez. İşte ben sana me'zûniyyet-i kâmile veriyorum. Eğer beğenmediğin zerre kadar bir hâl görürsen beni menet. Tek, bana bu yolda yar ol, yâver ol, refik ol. Zira senin gibi candan bir dostun muavenetine muhtâcım.”*<sup>417</sup> Raziye'nin bu isteğine karşılık Nimetullah, Raziye için kendi canını bile verebileceğini, fakirlik içinde yaşadığı günlerde kendisine evini açtığını ve onu himaye ettiğini, bu nedenle ona minnettar olduğunu söyler. Nimetullah, Raziye'nin Şefik'le bir arada oldukları zamanlarda dikkatli olmasını ister. Raziye'ye akıl verir: *“Arzu ejder gibi bir şeydir. Soludukça büyür. Bir başını kesecek olsan yerine yedi baş daha çıkar. Mutlaka mahvolursun efendim! Aman şimdi iyi düşün zira sonraki nedâmet fayda vermez.”*<sup>418</sup> Mahallelinin baskını esnasında Nimetullah da canını ortaya koyarak âşıkları savunur. Şefik sürgüne gönderildikten sonra, Raziye'nin düştüğü zor durumlarda da hep yanındadır. Şefik ile Raziye, Arife'nin şerrinden korkup da geçici olarak ayrı kaldıklarında onların mektuplarını getirip götüreren kişi Neşe Kalfa'dır.<sup>419</sup> Şefik'in “Tahtakale”de tuttuğu üç odalı evinde açılılık yapan Neşe Kalfa, maddi zaafı nedeniyle Arife'nin tuzağına düşse de yaptığından pişman olur ve kendisini affettirmeye çalışır.

Mustafa Reşit'in, Gözyaşları adlı küçük hacimli romanında âşıkların buluşmasında yardımcı olan unsur Lala'dır. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla anlatılan

<sup>416</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.186.

<sup>417</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.188.

<sup>418</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.187.

<sup>419</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.168.

vaka, kahramanın bir köşkün önünden geçerken pencerede gördüğü genç kıza âşık olmasıyla başlar. Köşkün önünden geçen kahramanı, kız da görür ve ertesi gün Lala'sı ile ona bir mektup gönderir. Mektupta âşığı kınayıcı ifadeler yazılıdır. Kahraman âşık yaptığından ötürü kendisini affetmesini isteyen mektubu yine Lala vasıtasıyla gönderir. Genç kız kahramanın köşkün önünden geçmesine kızmıştır ama delikanlının eğer kendisini görmek istiyorsa, gönderdiği fotoğrafına bakmasını ister. Genç sevgililer arasındaki haberleşmeyi sağlayan Lala hakkında ayrıntılı bilgi verilmez. Bu figür romanda sadece âşıklar arasındaki duygusal iletişimi sağlayan bir unsur olarak kullanılmıştır.<sup>420</sup> Mehmet Vecihi'nin Feryâd adlı romanında âşık kahramanların arasında haber getirip götürken kişi Nevzât'ın dadısıdır. Nevzât dadısıyla beraber çıktığı gezintide Bihruz'un bakışlarının kendisini süzdüğünü görür. Nevzât'ın babası ile tanışan Bihruz daha sonra bir tesadüfle evde Nevzât'ın kendisini de görmüş ve kırda gördüğü kız olduğunu anlamıştır. İki gence görüşmeleri süresince Nevzât'ın dadısı yardımcı olur: *“Dadım vasıtasıyla bana selam gönderirdi. Dünyalar ikballer benim olurdu.”*<sup>421</sup> İki âşık evlenme konusunda sıkıntı çekmezler. Evlendikten sonra Bihruz başka bir kadına tutulur, ancak Nevzât'ın aşkı büyür. Nevzât bir yandan da sevgilisini, onun kiminle ilişki kurduğunu izlemeye ve aşkını kurtarmaya çalışır. Bu konuda Nevzât'ın yardımcısı yanibaşından ayrılmayan dadısıdır. Nabizâde Nâzım'ın Zehra adlı romanında evin cariyesi Nazikter, Zehra ile Subhi Bey'in arasına girerek onları ayırmaya çalışan ve başarılı da olan Sırrıcemal'e nefret duyarken, aynı zamanda Zehra'ya elinden gelen yardımı yapmaya çalışır.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Adlı romanda Sabiha Hanım ile Mansur Bey arasında herhangi bir gönül ilişkisi olup olmadığını hanımı Zehra'ya söyleyen evin halayığı Nesrin'dir. Nesrin Zehra'yı da Mansur Bey'i de çok sever onların aşklarına hizmet için elinden geleni yapar. Nesrin aslında Sabiha Hanım için alınmışken yaşlı olduğu gerekçesiyle onun tarafından beğenilmemiş, ortada kalmış; bu nedenle de Zehra Hanım'ın işine de bakmaya başlamıştır. Mansur, konağına taşındıktan sonra Nesrin onun hizmetinde görevlendirilmiş, Mansur Bey'i yakından tanımış ve onun *“rastgele beylerden olmadığını anlamış, kendisine muhabbet bağlamış”* tır.<sup>422</sup> İki genci de çok iyi tanıyan Nesrin ikisinin birbirine layık olduğu kanaatine varmış ve onların birbirlerine yakınlaşmaları için elinden geleni yapmıştır.

<sup>420</sup> Mustafa Reşit, Gözyaşı, s.49.

<sup>421</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.31.

<sup>422</sup> Mehmet Murat, Turfanda mı Yoksa Turfa mı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s.195.

Recâizâde Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanının karakteri Bihruz Bey'in kendi yarattığı aşk dünyasında ona yardımcı olan, Periveş Hanım'a yazmaya çalıştığı mektupta ona akıl veren, kaynak gösteren ve yönlendiren kişi Mösyö Piyer'dir. Mösyö Piyer yazar tarafından "kurnaz bir ihtiyar" olarak vasıflandırılır. Bihruz Bey'in tamamen kendi kurgusu olan aşk dünyasında Mösyö Piyer, onu dinler, ona akıl verir ve yol gösterir. Mösyö Piyer, Bihruz Bey ile aşk ve kadınlardan konuşurken şöyle bir nasihatte bulunur: "*kendini gözet evladım! Kendini gözet! Kadınlar çok mûzırdırlar. Onlar melâike-i azâbın yeryüzünde peydâ olmuş nâzirleridir. Bizi cennet kapısından cehenneme ilkâ ederler. Bir âmâyâ demişler ki: 'Zevceniz bir güldür'. O da: 'Dikenlerinden öyle anlıyordum', cevabını vermiş.*"<sup>423</sup> Sokrat'tan ve Aristofan'dan örnekler vererek kadınların tehlikelerinden bahseden Mösyö Piyer, Bihruz Bey'i kadınlar karşısında temkinli olmaya çağırır. Bihruz Bey, Mösyö Piyer ile birlikte Pol ve Virjini, Kamelyalı Kadın, İhlamurlar Altında gibi dönemin meşhur aşk romanlarını okuyarak aşk hususunda fikir edinmeye çalışır. Keşfi Bey'den Periveş Hanım'ın öldüğünü öğrendiğinde ise yine Mösyö Piyer'den onun için bir şiir yazmasını ister. Mösyö Piyer ise ona Lamartin'in Grazialla'sını okumasını tavsiye eder.<sup>424</sup>

Ahmet Midhat'ın romanları dışında diğer romanlarda özellikle kadın kahramanların yanında ve onun yardımcısı olan unsurlar "karakterize edilmemiş" tiplerdir. Bu tipler Forster'in deyişiyle "roman dünyasına posta paketi gibi" gelirler.<sup>425</sup> Sadece âşıklar arasında haber getirip götürülen, mektup alışverişine yardımcı olmaları için kullanılırlar. Aşkların devamı için olmazsa olmaz bir gerekliliğe sahip değillerdir. Âşıklar arasındaki ilişkiyi sağladıktan sonra onlarla ilgili bilgi edinemeyiz. Bu durum dönem roman yazarlarının "karakter kurgulaması"nda yardımcı unsurlara önem vermediklerinin bir göstergesidir. Âşıklar arasındaki duygusal iletişimin sağlanmasında kullanılan, evin içinde sevgilinin en yakınında olan Dadı, Kalfa, Lala gibi tipler; âşıklar arasında, dönemin şartları gereği başka iletişim kanalları olmadığı için kullanılmışlardır. Nitekim sosyal hayatın değişimi, kadın ve erkeklerin daha kolay görüşebileceği ortamların ortaya çıkışıyla bu tür araçların da hem gerçek hayatta hem de romanlarımızda ortadan kalktığını görürüz.

Kadın kahramanların sosyal hayatta olduğu gibi roman dünyasında da yalnız başına hareket etmekte güçlük çektiklerini bu nedenle, duygularını iletebilmek amacıyla

<sup>423</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.48.

<sup>424</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.176.

<sup>425</sup> Forster, a.g.e., s. 91.

evde kendilerine en yakında bulunan yani “içeride” bulunan dadı, kalfa gibi kişileri kullandıklarını görüyoruz. Erkek kahramanlar sevdikleri kadına duygularını ulaştırabilmek, onun hakkında bilgi sahibi olabilmek amacıyla daha çok; arkadaş, mahalleli, komşu, bohçacı kadın gibi “dışarıdan” bir takım yardımcı unsurlara itibar etmektedirler.

## 2. Arkadaş

Geçer fürkat zamânı böyle kalmaz  
Sağ olsun sevdiğüm Mevlâ kerimdür  
Onulmaz yâreler bitmez iş olmaz  
Sağ olsun sevdiğüm Mevlâ kerimdür  
Nâilî

Romanlarda genellikle erkek kahramanlara gerek aşk oluşumunda gerekse aşkın sürdürülmesinde yardımcı olan unsurlardan birisi de arkadaşdır. Arkadaş âşğın sırrını saklar, ona sevgilisi hakkında malumat verir, gerekirse, sevgilisine haber ulaştıramadığı zamanlarda arkadaşı ona yardım eder. Arkadaşı onun için sevgilisi hakkında bilgi toplar kahramana iletir ve ondan sonrasını kendisine bırakır. Ahmet Midhat'ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında Raziye'nin yanında ona yardım eden Nimetullah'a benzer işlevlerle olay örgüsüne katkıda bulunan ve Şefik'in yanında yer alan Arzuhâlcî İsmail, aşka yardımcı unsur olarak önemli görevler ifa eder. Ahmet Midhat İsmail'i tanıtırken onun hikâyesinin *“ikinci derecede mühim a'zâ-yı vak'asından”* olduğunu belirtir. Arzuhâlcî İsmail sadece arzuhâlcî değildir, “icabına göre” “Hakkak İsmail”, “Hattat İsmail”, “Yazmacı İsmail” olabilir. İsmail yalnızlığı seven, yaşama bağlı, para konusunda hırslı olmayan; yazı konusunda bilgili ve bu nedenle sevilen bir gençtir. İsmail arzuhâlcilikte o kadar başarılıdır ki kâtiplikte usta olanların bile bazen işlerini ona yaptırdıkları görülür. İsmail'in diğer sanatlara da meyli olmasına rağmen bu sanatlarda ustalığı “kitabeti” kadar iyi değildir. Hattatlığı ve hakkaklığı her ne kadar arzuhâlciliği kadar olmasa da yine de ona para kazandıracak kadar iyidir. Bütün bunların yanında İsmail “keman, kanun, tanbur, ud” gibi müzik aletlerini imâl etmekte de büyük hünere sahiptir. Paraya ihtiyacı olduğunda İsmail bu sanatlardan birine yönelir ve parasını kazanır. İş konusunda hiçbir zaman boş kalmaz, paraya ihtiyacı olduğu an



bekleyen işlerden birini bitirir ve parasını hemen alır. Yüreği doğru ve temiz bir adam olan İsmail, para hırsı olmadığı için hayatı sever ve mutlu bir şekilde yaşar. Şefik her camı istediğinde İsmail'i dükkânında ziyaret eder. Aralarındaki dostluk ilişkisi her ne kadar sıradan gibi görünse de aslında Şefik ve İsmail birbirlerini daha içten severler.<sup>426</sup> Tıpkı Raziye'nin yardımcısı Nimetullah gibi Şefik'in arkadaşı İsmail de bütün olumlu vasıfları üzerinde toplamıştır. Şefik'in fuhuş yaptığı iftirasıyla tutuklanarak cezalandırılması ve Vidin kalesine sürgüne gönderilmesi sonrasında İsmail'in arkadaşını kurtarmak için gayretleri vardır. Şefik'le devamlı mektuplaşır ve İstanbul'dan bilgiler verir. Bunun yanında Vidin Valisini daha önceden tanıdığı için, onun, Şefik'e “mahkûm gibi değil” “misafir gibi” davranmasını sağlar. Şefik de kendi çalışkanlığı ve dürüstlüğü sayesinde Vali Paşa'nın güvenini kazanır ve olumsuz şartları lehine çevirmiş olur.

Ahmet Midhat'ın romanlarında geleneksel halk hikâyelerine benzer yanları olan yardımcı unsurlar, Mustafa Reşit'in romanlarında diğer unsurlar gibi sadece âşık ile sevgilinin tanışmalarına vesile olan, âşığa sevgilisi hakkında malumatlar veren; ancak isim ya da cisim olarak varlığı pek de görünmeyen tiplerdir. Romanların genelinde âşık sevgiliyi görür ve bir anda neye uğradığını şaşırır; o sırada yanında olan veya karşısında gelmekte olan arkadaşı kız hakkında bilgi verir, onları tanıştır ve böylece yardımcı unsur ortadan kalkar; bir daha da romanda görünmez. Aynı yazarın Hayf adlı romanının âşık kahramanı genç sevgilisi Matmazel Mari'ye arkadaşı Servet tarafından takdim edilir. Ressam romanında da yine Ressam Cülyo'nun bir dostu çıkar ve onu Uraniya'ya takdim eder.

İntibah'ta âşık olduktan sonra derdini anlatmak için arkadaş arayan Ali Bey, kalem arkadaşları arasında kendisine çok güvendiği dostu Atıf Bey'e sırrını açar.<sup>427</sup> Ali Bey Mehpeyker'in kötü yolda olduğunu arkadaşı Atıf Bey'in dayısı Mesut Bey'den öğrenir. Çamlıca'da gezinti yerinde Mesut Bey ile Ali Bey arasında Ali Bey'in kıskançlığı nedeniyle ortaya çıkabilecek bir kavgayı Atıf Bey önler. Ali Bey, Atıf Bey'in Mehpeyker'le ilgili verdiği malumata inanır ve onun sayesinde gerçekleri öğrenmiş olur. Mehpeyker'in iffetsiz olduğunu anlar.<sup>428</sup>

<sup>426</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.132.

<sup>427</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.45.

<sup>428</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.53.

Mehmet Murat'ın Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Adlı romanında tamamen farklı, kendine özgü bir kişiliğe sahip olan, bunun yanında romanın merkezinde Mansur ile Zehra arasındaki aşka yardımcı olmaya çalışan, Zehra'yı ve Mansur'u kardeşçe seven, hemcinsi olması nedeniyle Zehra'ya daha yakın olan, onunla bütün sırlarını paylaşabilen ikinci dereceden bir kahraman da Fatma'dır. Mansur'un doktor arkadaşı Mehmet Efendi'nin kızkardeşi olan Fatma Hanım "*okumuş, okuduğunu anlamış, kadınlara, bâhusus tahsil ve terbiyelerine dair efkâr-ı sâlîme-i mahsûsa peyda etmiş bir Çankırı kızı*"dır.<sup>429</sup> Fatma namusuna ve ahlakına düşkün, dürüst bir kahramandır. Zehra onunla tanışmadan önce Mansur ile alakası olduğundan şüphelenir ve onu tanıyarak bu merakını gidermeye çalışır. Bu nedenle Fatma Hanım'ı konağa davet ettirir. Tereddütlü tavırlardan sonra iki genç kız dostça konuşmaya başlarlar ve birbirlerine bağlanırlar. Fatma Hanım "*Zehra'yı bir defîne gibi*"<sup>430</sup> görür. Zehra'nın, Mansur Bey'le Fatma arasında olabilecek bir aşk ilişkisi bakımından şüpheye düşmemesi için de ilk görüşmelerinde Fatma, Zehra'nın gönlünü rahatlatmıştır: "*Biraderimin dediği gibi ben Mansur Beyefendi'ye icap ederse ana yahut abla olabilirim. Bunu da kemâl-i fahr ve sürûrla ifâ etmeye çalışırım. Fakat fazla bir şey olamayacağımı ben de bilirim, Beyefendi de bilir. Bizden fazla olarak bunu bilmesi lazım gelen bir zat varsa o da yalnız sizsiniz, zannederim.*"<sup>431</sup> Edilen bu taahhütten sonra iki genç arasındaki dostluk daha da pekişmiştir. Zehra Mansur'a aşkını itiraf edemese de, hatta varlığını reddetmeye çalışsa da Fatma Hanım bu aşkın farkındadır ve bu aşkın vuslatla sonuçlanması taraftarıdır. Bu yönde Zehra'ya devamlı telkinde bulunur. Zehra'nın bu telkinlere karşılık Fatma'yı Mansur'la ilgili konuşmaktan menetmesi, hatta Mansur'a kendisi hakkında bilgi vermemesini istemesi onu sıkıntıya sokmuştur.

Mehmet Celal'in Cemile adlı romanında aşkın yardımcısı Selim'in arkadaşı Sabit'tir. Sabit ile Selim ikisi de Cemile'yi kaçıran Numan Ağa'ya düşmandırlar. Numan Ağa Sabit'in babasını öldürmüştür. Numan'ın ortadan kaldırılmasına ve Cemile ile Selim'in bir araya gelmesine Sabit yardımcı olur.<sup>432</sup>

---

<sup>429</sup> Mehmet Murat, a.g.e., s.85.

<sup>430</sup> Mehmet Murat, a.g.e., s. 138.

<sup>431</sup> Mehmet Murat, a.g.e., s. 139.

<sup>432</sup> Mehmet Celal, Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1892, s.51.

### 3. Mahalleli

Kâr etmez âhım sen gül-i zâre  
Onulmaz işler dilde bu yâre  
Olsam da geçmem ben pâre pâre  
Sevmiş bulundum gayrı ne çâre  
Nevres

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun hem siyasi başkenti hem de İmparatorluk coğrafyasındaki farklı kültürlerin bir arada yaşadığı önemli bir "kültürel başkent"tir. İstanbul şehri üzerine, şehrin sosyal zenginliğini gösteren birçok çalışma yapılmıştır. 19. yüzyıl şehir yaşamı içinde, bu çalışmalardan aldığımız bilgilere dayanarak "mahalle"nin bireyin hayatına doğrudan müdahale edebilen, bireyi bu anlamda kontrol altında tutabilen, aynı zamanda ona müşkül anında yardım edebilen şehrin kültür alt yapısı olduğunu görmekteyiz. İlber Ortaylı, İstanbul'dan Sayfalar adlı eserinde İstanbul'un derin tarihi birikimine bakarak övünmenin yanı sıra bu şehrin omuzlarımıza yüklediği ağırlığı farkedip sorumluluk almamız gerektiğini belirtir. Bu büyük tarihsel birikimi taşıyan şehri oluşturan küçük ama köklü birimlerden biri de mahalledir. Osmanlı mahallesi her şeyiyle bir bütündür. Dışarıdan gelip de mahalleye yerleşmek isteyen kişiyi mahallelinin çoğunluğunun kabul etmesi gerekir öncelikle. Mahallenin ahlakına, örfüne uygunsuz hareket edenlerin mahallelice evi basılır ve mahalleden kovalanır bu kişiler. Ortaylı, mahalleliyi kendine has üslubuyla şöyle tarif ediyor: "*Mahalleli dediniz mi, kendi işini kendi gören cemaat demektir. Hiçbir ihtiyarın canı sıkılmaz; dedikodu ve dertleşme, ruhsal bunalım bırakmaz kimsede. İpi çekilmedik kapı yoktur. Lağım-çeşme tamirine herkes katılır... Yangını söndürmek mahallelinin işi, güvenliğini sağlamak mahallelinin işi, bekçisini tutmak, fakirini gözetmek mahallelinin işi.*"<sup>433</sup>

Romanlarımızda mahalle ya da mahalleli acaba bu ölçüde "sevimli" resmedilmiş midir? Roman yazarı anlatmak istediği hikâyenin peşinde koştuğu ya da okuyucuya bilgi vermek amacıyla araya bir çok malumatı serpiştirdiği romanlarda tabiidir ki mahalleye ait mekânlar da pek belirgin değildir. Ronald B. Tobias'ın "eyleme yönelik kurgu" olarak adlandırdığı ve incelediğimiz dönem romanlarında sıkça karşılaştığımız kurgu türünde sadece anlatılan hikâyenin fotoğrafı netleştirilmeye çalışılır. Olayın geçtiği mekân ile olayı yaşayan kahramanlar arasındaki ilişkide önemli kopukluklar

<sup>433</sup> İlber Ortaylı, İstanbul'dan Sayfalar, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, s.25.

vardır. Buna karşılık romanlarımızda mahalle tabiiki belli unsurlarıyla anlatılır. Âşık sevgilisi ile ilgili bilgi almak için genellikle sevgilisinin bulunduğu mahallenin sakinlerinden yardım alır.

Romanda kurgu malzemesi olarak kullanılan cemiyet unsurlarından, âşık kahramanın en yakınında bulunanı komşulardır. Komşular gerek âşık, gerekse sevgili ile ilgili her türlü dedikodu ya da gerçek malumata sahiptirler. Hangi ailenin evinde evlenme çağında bir kızı var; o kızın ahlaki durumu nasıl, ailesinin toplum içindeki saygınlığının derecesi gibi hususları mahalleliden rahatlıkla öğrenmek mümkündür. Bazen âşık, sevgilisini takip eder ve onun mahallesine geldiklerinde mahalle bakkalından sevgilisinin girdiği ev hakkında bilgi alır, bazen de mahalleliden birisini kullanarak sevgilisiyle duygusal iletişim kurmayı başarabilir. Tabi mahallelinin aşk ilişkisine faydası olduğu kadar zararı da olabilir; çünkü -Yeryüzünde Bir Melek'te Şakir Ağa'nın yaptığı gibi- rakip de, tıpkı âşık gibi, mahalleliyi bilgi alma ve iletişim aracı olarak kullanabilir.

Aile kendisini mahalleliye karşı sorumlu hisseder. Mahallelinin gözü devamlı ailenin ve aile bireylerinin üzerindedir. Toplumun örfü ve adetini mahalleli yaşatır, bunlara karşı gelenlere yaptırım uygular. Mahallelinin yaptırımından örf ve adetine düşkün her aile korkar ve hayatını buna göre devam ettirmeye çalışır.

Mahallelinin içerisinde aileye en yakın olan unsur komşudur, demiştik. Komşu, aile ile mahalle arasında her yönden bir köprü vazifesi görür. Ahmet Midhat'ın Dürdane Hanım adlı romanı yardımcı unsur olarak “komşu”nun neler yapabileceğine dair “fantastik” bir örnektir. Fiziki olarak güzel, edebiyata meraklı, çok büyük bir dikkatle okuyan, bazı kişilerle mektuplaşan ve yazdığı kişilerden birisi eğer ona alaka gösterirse onu ırz düşmanı ilan eden ve kendisiyle ilgilenenlerle dalga geçen bir tiptir Ulviye Hanım. Halveti Efendi'yle ilişkileri komşuluktan da ileridir: Onun evinde yaşananları kendi evi gibi iyi bilir. Ulviye Hanım bu evi gözlemekten büyük zevk alır. Hatta gözlediği bu ailenin hayatıyla ilgili, okuduklarının da etkisinde kalarak, bir roman vakası çıkarmak ister. Geceleri bu evi izler ve bir gece Halvetî Efendi'nin on yedi on sekiz yaşlarında olan kızı Dürdane'nin odasında bir genç görür. Gördüğü gencin her hâlimden Dürdane'ye âşık olduğu anlaşılmaktadır. Ulviye, merakını gidermek için başka “teknolojik” yollar da dener ve bir İngiliz hekimin yardımıyla Dürdane'nin evine bir dinleme aleti yerleştirir. Artık evde olan biteni evin içindeymiş gibi anlayıp dinleyecektir. Dinleme aletini de kullanarak, komşusunun evindeki hadiselere dair elde

ettiği bilgilerden biri, Dürdane Hanım'ın odasındaki gencin adının Mergup olduğudur. Bunun da ötesinde Dürdane, Mergup'tan hamile kaldığını ve Mergup'un artık bu ilişkiden usanma belirtileri gösterdiğini öğrenir. Ulviye Hanım'ın asli görevi burada başlamıştır; erkek kılığına girer, yanına bir yardımcı alır ve Mergup Bey'i Dürdane'ye sahip çıkması, onunla evlenmesi için tehdit eder. Eğer Mergup Bey bunu kabul etmezse, onu öldüreceğini söyler. Dürdane'nin tek taraflı aşkına yardım için bize geleneksel halk hikâyelerindeki kahramanların yaşadıklarını hatırlatan bir olay örgüsünün bulunduğu romanda, âşığa yardım eden komşunun adının "Ulviye" olması da kayda değerdir.

Fatma Aliye'nin yapı ve olay örgüsünün benzerliğiyle Ahmet Midhat'ın romanlarının neredeyse bir kopyası olan Muhâdarat adlı eserinde, karısı öldükten sonra yeniden evlenmek isteyen Sâî Efendi'nin evlendikten sonra ev hayatındaki değişiklikleri; entrikaları, evin kızı Fâzıla'nın erdemli duruşunu, evin içindeki bu entrikalara kurban gidişini ve bütün bu hadiselerin sonunda iyilerin kazanması, kötülerin kaybetmesi konularını işlediğini görürüz. Tamamen maddi menfaatleri nedeniyle Sâî Efendi ile evlenen Câlibe'nin, Sâî Efendi'nin kızı Fâzıla'nın Mukaddem Bey'le nişanlanmasını engellemeye çalışması karşısında, iyi yürekli komşu Münevver Hanım elinden gelen yardımı yapar. Münevver Hanım gün görmüş bir kadındır. Kocasını öldükten sonra oğlu Mukaddem'i kendisi büyütmüş ve okutmuş, "ömrünü evladına adamış" ideal bir anne tipidir. Evlendikten sonra Sâî Efendi'nin çocukları Fâzıla ve Şefik'i çok fazla ihmal ettiğini "eski hukuklarına dayanarak" söyleyen Münevver Hanım'a karşılık, Sâî Efendi çocuklarının gözünün önünde olduğunu ve bu konuda bir hata yaptığını düşünmediğini söyler. Münevver Hanım yine de Sâî Efendi'nin çocuklarını ihmal ettiğini düşünmesini ister ve bu uyarıyı yapmasının sebebini şöyle ifade eder: "*Sâî Efendi! Hukukumuz pek eskidir. Zevcem ile siz birader gibi, hareminiz ile de ben hemşire gibi idik. Bilirsiniz ki Mukaddem yetim kaldıktan sonra bazen kendim göremeyeceğim ve hizmetkârın, kethüdânın beceremeyeceği gibi husûsâta size müracaat eylediğim de oldu. O cihetten gördüğüm lütfunuza da minnettârım. Şimdi benim size bu yolda sözler söylememe hukukunuza taarruz manası vermiyorsunuz ya?*"<sup>434</sup> Sâî Efendi Münevver Hanım'ın samimi düşüncelerine saygı gösterir. Ancak çocuklarını ihmal ettiğini kabul etmez. Münevver Hanım'ın bu konuda endişe duymamasını ister. Câlibe, Sâî Efendi'nin yanında farklı, o olmadığı zamanlarda farklı davranan iki yüzlü bir kadındır. Münevver Hanım bu ikiyüzlülüğünün farkına varmıştır.

<sup>434</sup> Fatma Aliye, Muhâdarat, Dersaadet, Kasbar Matbaası, İstanbul, 1326, s.53.

Fâzıla ile oğlu Mukaddem arasındaki aşkı hissettikten sonra onları evlendirmek için elinden geleni yapar. Ancak Câlîbe'nin Fâzıla ile Mukaddem'in mutluluğuna da tahammülü olmayacaktır. Câlîbe, Mukaddem Bey ile Fevkiye arasında dedikodu çıkarır ve Mukaddem Bey ile Fâzıla'nın arasındaki nişanın atılmasına neden olur.<sup>435</sup> Münevver Hanım Câlîbe'nin bu hilesini anlar, onunla tartışır. Nişanın atılmaması için Fâzıla ile görüşür ama onu ikna edemez. Bütün bu olumsuzluklara karşı Münevver Hanım, hem Fâzıla'ya hem de kardeşi Şefik'e kapısının devamlı açık olduğunu söyler. Daha sonra Sâî Efendi ile görüşme istekleri kabul edilmez, ona yazdığı mektuplar verilmez ve Münevver Hanım'ın Sâî Efendi'ye gerçekleri anlatması engellenir.<sup>436</sup>

Âşıklar sevgililerine ulaşmak amacıyla mahalleden başka yardımcı unsurları da kullanırlar. Şemsettin Sami'nin Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında Talât, yıldırım aşk ile tutulduğu Fitnat'a kavuşmak için elinden geleni yapar. Talat bir gün eski müşterisi olduğu tütüncünün davetiyle onun dükkanına girer. Dükkanda mahalleliden bir ihtiyar daha vardır. Tütüncü Talat Bey'e tütünü nereden aldığını sorar. Talat Bey Hacıbaba'dan aldığını söyleyince, tütüncü Fitnat hakkında da alabileceği malumatlara kolayca ulaşır. *“Hangi Hacıbaba?... Hacı Mustafa mı? Aman ne kadar hazzetmem şu adamı... Ne kadar müezzî... Müseyyib... Müzevir... Pek çok adamların canını yakmış...”* Bu giriş malumatından sonra Talat Bey için malumat yolu iyice açılmıştır ve dükkanda bulunan ihtiyarın da söze karışmasıyla Hacı Mustafa hakkında birçok şey öğrenir. Fitnat'ın evine Hacıbaba'nın engellemeleri nedeniyle nakış ustası Şerife Kadın'dan başkası giremez. Hacı Mustafa gezi yerlerinde Fitnat'ın başına kötü şeyler gelebileceğinden korktuğu için onun dışarı çıkmasına *“Fakat ben kızımı çıkarıp bir seyre göndersem; kız güzel, herkes arabanın arkasına düşecek. Kimi yüzüne bakıp bıyık buracak, kimi sigara atacak, kimi bilmem ne halt edecek. Benim gayretim, namusum böyle rezaletlere tahammül edemez. Bizde, şimdi, edep kalmadı. Senin seyir yerleri dediğin yerler rezalet yerleridir.”*<sup>437</sup> diyerek izin vermez. Fitnat'ın durumu “cadı” elinde çaresiz, mahpus yaşayan ve kurtarıcısının gelmesini bekleyen masal prensesi gibidir. Kurtarıcı Talat Bey kadın kılığına girerek Şerife Hanım'ın kapısına gider ve kendisini Ragıbe olarak tanıtır. Bir müderris kızı olduğunu, annesinin on beş sene evvel öldüğünü, pederinin onu okuttuğunu anlatır. Şerife Hanım'a kendisinden dikiş-nakış öğrenmek istediğini söyler. Dört beş gün Şerife Hanım'a giderek onun güvenini kazanır. Şerife Hanım, Ragıbe'nin

<sup>435</sup> Fatma Aliye, a.g.e., s.142.

<sup>436</sup> Fatma Aliye, a.g.e., s.145.

<sup>437</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.50.

Fitnat'a okumayı, Fitnat'ın da Ragibe'ye dikiş-nakışı öğretmesini böylece iki gencin hem arkadaş olacaklarını; aynı zamanda bu durumun Fitnat'ın yalnızlığına da çare olabileceğini düşünür ve iki genci tanıştırır. Aslında Şerife Hanım'ın Talat ile Fitnat'ın aşklarına bilinçli olarak yardımda bulunmak gibi bir amacı yoktur; ancak Talat'ın kurnazlığı sayesinde bilmeden de olsa buna vesile olur.

Romanlarında “eylem kurgusu”nu ustalıkla bir şekilde kullanan Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının kahramanı Şefik'i yıllarca görüşemediği sevgilisi Raziye'ye kavuşturmak için “bohçacı kadını” kullanır. Şefik Raziye'ye haber götürmesi için “*Yeni Cami'de uçkur, çevre takke filân satmakta bulunan bir kadını, üstünü başını donatıp, ferace ve yaşmağını*” yoluna koyduktan sonra “*birkaç top cilâlı pamuk bezi götüreren bir kadın*” hâline getirip ikna etmiş ve Raziye'nin evine göndermiştir.<sup>438</sup> Kadın Raziye'nin evine geldiği zaman mektubu gösterir. Raziye ile Şefik'in bir müddet mektupla haberleşmesini bu kadın sağlar. İki genç, vakti geldiğinde yüz yüze görüşmeye başladıklarında yardımcı unsur da işlevini tamamlamış ve ortadan kaybolmuştur.

Mustafa Reşit'in romanlarında kurguladığı diğer unsurlar gibi Pembe Ferace'de de yardımcı unsur sadece bir niteliği ile açıklanmış, çok yüzeysel bir tip olarak çıkar karşımıza. Server'e, Seher hakkında bilgi vermeye gelen ihtiyar bir kadın olarak tanıtılır. Bu ihtiyar kadının Server'i daha önceden tanımadığı hâlde, onun orada okuduğunu nereden öğrendiği, bu kadının nasıl birisi olduğu gibi sorulara cevap bulmak mümkün değildir. Server ile Seher Gökusu'da karşılaşır. Seher'in yanındaki arkadaşı ile Server arasında kısa bir münakaşa olur. Bu münakaşa sonrasında iki genç de rahatsız olur. Seher arkadaşının yaptığı münasebetsizlik nedeniyle onun adına özür dilemek üzere yaşlı kadını Server'in okuluna gönderir. Server, Seher'in çok terbiyeli, nezaket kurallarını bilen bir insan olduğunu anlar ve ihtiyar kadından onun ve ailesinin hakkında bilgiler alır.

Bir köy romanı örneği olan, Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanının kahramanları Veli ve Zeynep arasındaki aşka yardım eden Veli'nin Ağasıdır. Zeynep'in mutluluğundan çok kendisine menfaat sağlamak için zengin birisiyle evlenmesini isteyen dayısının karşısında Ağa, ısrarla, Zeynep'in Veli'yle evlendirilmesini ister. Bu konuda Veli'ye her açıdan destek olur. Veli'ye sıkıntısını söylemesi için baskı yapar: “*Böyle sen her şeyi saklarsan sonra hiç birisine karışmam beni ne zannediyorsun?*” Bu

<sup>438</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.55.

sitem karşısında Veli: “Ağacığım...O vakit büsbütün beni ümidimden mahrum edersin. Sonra Zeynep’in hâli ne olur? Bırak bırak, Allah’ından bulsun. Biz yine çare düşünüyoruz.”<sup>439</sup> Zeynep’in Dayısı Ağa’ya, kızın Veli’yi istemediği yalanını uydurmuştur. Bütün kötülöklere sahip olan Dayı, Ağa’nın Zeynep’i Veli’ye vermesi hususundaki ısrarı ile onu mandıra sahibinin oğlu ile evlendirip zengin olma hırsı arasında kalır. Ağa’nın yardımını da sevgililerin kavuşmasına yetmeyecektir. Aşkın yardımcı unsuru olan Ağa’nın karakter yapısı hakkında ayrıntılı bilgi verilmez.

Benzer bir yardımcıyı, Sami Paşazâde Sezâi’nin Sergüzeşt adlı romanında görürüz. Dilber’in Mısır’a götüröldükten sonra esir olarak satıldığı evde kendisine, hayatı pahasına yardımcı olan kişi haremağası Cevher’dır. Cevher Ağa, Dilber’in düşünceli ve hüznölü durumunu görünce ona acır ve derdini anlamaya çalışır: “Düşünüyorsun. Daima düşünüyorsun! Fakat kimi?... Benden korkma! Beni mahrem addet! Yüzüm siyah ise ruhum da muzlim mi olmak lazım gelir! Ben bir nâkis vücut isem bir kalbe de mâlik değil miyim? Kimseye acımaz, kimseyi sevmez miyim? Beni bir dost, bir kardeş, istersen bir hemşire addet. Seninle hasbihâl edelim, diyordu.”<sup>440</sup> Dilber Cevher Ağa’ya derdini anlatır. Cevher kızın hâline üzölür ve onun yanından ayrılmak istemez, ona yardımcı olmaya çalışır.<sup>441</sup>

Roman örneklerinde de çoğunlukla göröldüğü gibi asli unsurların, yani ana karakterlerin anlatılmasındaki sathilik, tek yönlölük, yardımcı unsurların anlatımında da kendisini göstermektedir. Her ne kadar yardımcı unsurlar halk hikâyelerindeki gibi olağanüstü özelliklere sahip olmasalar da, birdenbire ortaya çıkmaları, aşk hikâyesinin gelişimine katkıda bulunmaları, Forster’in deyişiyile “roman dünyasına posta paketi gibi” gelmeleri onları roman gerçekliğı içinde olmaları gerektiğı yere getirmemiştir. Romanlarımızda kadın âşık karakterlerin, kadın yardımcı unsurlardan daha çok destek gördüklerini söyleyebiliriz. Erkek âşık karakterlerin ise mahalleliden, evin içindeki unsurlara kadar daha geniş bir yardımcı çevresine sahip oldukları görölüyor.

Yardımcılar Ahmet Midhat’ın romanlarında halk hikâyelerinde kullanılan yardımcı unsurlara benzer özelliklere sahiptirler. Kendilerini âşıklar için düşünmeden tehlikeye atarlar. Nimetullah, Ulviye, Salih gibi almış oldukları isimler de onların vasıflarına uygun olarak seçilmiştir. Mustafa Reşit, Fatma Aliye, Mehmet Vecihi, Mehmet Celal gibi yazarlarımızda bu yardımcı unsurlar tamamen işlevsel olarak

<sup>439</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314, s.178.

<sup>440</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.107.

<sup>441</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.117.



kullanılmıştır. Yani bu yardımcı unsurlar, âşıklar arasında duygusal iletişimin sağlayıcıları olarak görev yapmaktadırlar. Onların iyiliği, kötülüğü, ahlakı, fiziki görüntüsü gibi özellikleri üzerinde durulmamıştır. Sadece yaptıkları işle anılırlar. Halit Ziya ve Mehmet Rauf'ta karakterler sosyal imkânlarla sahip olmaları nedeniyle araçlara pek ihtiyaç duymazlar. Her ne kadar duygusal iletişimde, özellikle Mai ve Siyah'ta Ahmed Cemil, Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi ya da Nemide pek başarılı olmasalar da duygusal iletişim kurmadaki eksiklikleri kendilerinden kaynaklanır.

## B. Aşkın Engelleri

Cân la'lin eyler arzû yâr içmek ister kanımı  
Yâ Rab ne vâdidir bu kim cân teşne cânân teşnedir  
Bâkî

Francesco Alberoni, gerçek hayatta da edebiyatta da aşkın engellenen, gerçekleştirilmesi toplum tarafından istenmeyen bir duygu olduğunu belirtir. Dante, Shakespeare, Goethe gibi yazarların eserlerini de bu düşüncesini destekleyen örnekler olarak verir. Hareketin var olduğunu “engeller” vasıtasıyla öğreniriz. Aşk da duygusal bir hareketlilik olduğu için engelin varlığının ortaya çıkışıyla aşk duygusunun büyüklüğü, varlığı ve yokluğu da belirecektir. Aşk ilişkisinin toplumsal boyutta önemli etkileri olduğunu savunan yazar bu ilişkinin yerleşmiş toplumsal kurallara yönelik bir tehdit unsuru olduğunu söyler. Toplumsal kurallar yine toplum tarafından kendilerini muhafaza etmeye meyillidirler. Bu nedenle “değişimin kısılcımını”, yani aşk ilişkisini kendine özgü yöntemlerle engellemek kararlılıklarındadırlar. Edebî eserlerde kurguya yerleştirilen aşk hikâyelerindeki engeller yazar tarafından eserinin okunması için gerekli hilelerdir. Gerçek hayatta ise engeller; toplumun kültürel, dile ve inanca yönelik taleplerinin bireylerle ilgili bir görünümü olarak ortaya çıkar.

Her ne kadar aşk insanlar arasında yüceltilmiş bir duygu olarak anlatılabilir de nitelikleri itibarıyla toplumun doğal yaşamına yönelik bir tehdit olarak ortaya çıkar. Çünkü sağlıklı bir toplum bütün kurum ve kurallarıyla, sağlıklı, mutlu bir şekilde yaşamını devam ettirmeyi hedefler. Toplum genel ahlaki kurallara uyacak bir birey isterken aşk, bireyi bu ahlaki kuralları umursamaz hâle getirebilir. Toplum, hayatı bir bakıma maddi özgürlükler ve refah alanı olarak algıladıkça, aşkın maddi çıkarlarla

uzaktan yakından ilgisi yoktur. Toplum tarafından âşık, hastalıklı bir mizaca sahip olarak görülür, bu hâliyle onun topluma bir faydası da olamaz. Toplumsal ve bireysel irade aşka tamamen zıt anlamlar yükler. Afşar Timuçin “*aşk tehlikelidir, insanı olağan toplumsal yaşamın dışına düşürdüğü için tehlikelidir, her koşulda alışılmışın dışına çıkmayı gerektirir.*”<sup>442</sup> diyor. Evet aşk tehlikeli olduğu, kişilere alışılmışın dışına çıkmayı göze aldırıldığı için toplum tarafından kontrol altında tutulması gereken önemli bir güçtür.

İşte bu gücün toplum tarafından nasıl algılandığını, kimler tarafından hangi şekillerde kontrol altında tutulmaya çalışıldığını, bu çabada muvaffak olup olunmadığını dönem romanlarını temel alarak tesbite çalışırken; aşka yönelik dış engeller olarak da nitelendirebileceğimiz bu müdahalelerin dönem romanında ortaya çıkış şekillerini iki genel başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük: Toplumsal Engeller, Bireysel Engeller.

## 1. Toplumsal Engeller

Ben mi sâkî olayım bezme tururken sevdiğim  
Böyle sîmin sâklar billûr bâzûlarla sen  
Nedîm

Osmanlı toplum yapısının Tanzimat ile birlikte dönüşüme başlamasıyla birlikte aile kurumunda da büyük değişiklikler yaşanmaya başlanmıştır. Jale Parla'nın “mutlak otorite” temelinde izaha çalıştığı Osmanlı aile yapısı romanımızda, Baba'nın otoritesi altında yaşayan, geleneğe bağlı bir birey tipinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Baba ve onun temsil ettiği aile otoritesi toplumun muhafazakâr, geleneksel yapısını korumak üzere bireyi elinden geldiğince yönlendirir. Roman kişileri: “*toplumsal törelere sıkı sıkıya bağlı, câmiacı bir kültürün üyeleridir.*” Âşık dahi olsalar, otoriteye başkaldırmayı akıllarının uçlarından bile geçirmezler, tabi aşağıda vereceğimiz istisna örnekler dışında. Mutlak otorite, aile kurumu ve devlet kurumu arasında kullanılır. Bu mutlak otoritenin aşk ilişkilerini yönlendirmede özellikle engellemede hangi vasıtaları kullandığını; mutlak otorite karşısında kahramanın savunma reflekslerinin olup

---

<sup>442</sup> Timuçin, a.g.e., s.33.

olmadığını, ya da kahramanın hangi refleksleri nasıl kullanmaya çalıştığını anlamaya çalışacağız.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat'ta aşk ilişkisine yönelik engel içeriden, yani aileden gelir. Bu engelin temelinde ise toplum vardır. Yazar, Tütüncü Hacıbaba tipini bu toplumsal engelin sembolü olarak kullanır. Tütüncü Hacıbaba, Fitnat'ı eve hapsederek gezinti yerlerine gitmesine izin vermeyen, dışarıdaki insanlara her an Fitnat'a zarar verebilecekleri endişesiyle güven duymayan, yedi senedir onu sokak kapısının dışına çıkarmayan, kısacası bütün olumsuzlukları taşıyan bir engeldir.<sup>443</sup> Fitnat'ın üvey babası olan Hacıbaba “*gayetle tamahkâr*”, “*titiz ve hadîdü'l-mizaç*” bir kişidir. Talat ile Fitnat arasındaki aşkı öğrenen Tütüncü Hacıbaba bu ilişkiyi, toplumun değer yargılarını öne sürerek yok etmeye, görmezden gelmeye çalışır. Hacıbaba Fitnat üzerinde mutlak otoriteye sahiptir ve onun duygularını dahi yönlendirmek ister. Ona göre Fitnat'ın Talat'a olan aşkı geçici bir hevesten başka bir şey değildir. Bu nedenle unutturulması, yok edilmesi gerekir. Aşkın bireylere bir refah sağlamayacağını düşünen Hacıbaba, Fitnat'ı maddi açıdan rahat edeceğini düşündüğü bir evliliğe yönlendirir.

Kızına duyduğu aşırı derecede sevgi yüzünden onun bir başkasıyla evlenmesine razı olmayan, kızının mutluluğundan çok kendi “bencil” sevgisi yüzünden kızına acı çektiren, Şevket Bey'e duyduğu aşk hususunda ona engel olan, bütün bu özellikleriyle romanlarımızda pek görülmeyen “baba” tiplerinden birisi de Mehmet Celal'in Mükâfat adlı eserindeki Ahmet Bey'dir. Hâdiye'nin babası Ahmet Bey, kızı ile Şevket Bey arasında duygusal bir bağın oluştuğunu sezdiği an kızını ondan uzak tutmaya çalışır. Ahmet Bey'in kızına olan düşkünlüğünün farkında olan Şevket Bey'in ailesi hem Ahmet Bey'i hem de oğullarını mesut edecek bir teklifte bulunurlar. Şevket Bey ile Hâdiye Hanım evlenecektir; ama Ahmet Bey'in evinde oturacaklardır. Yani Edibe Hanım Ahmet Bey'e bir “oğul vermeyi” teklif eder: “*Beyefendi! Size pek büyük bir ricada bulunacağım.*”

*Ahmet Bey baktı. Şimdiye kadar kendisine tevcih olunmayan bu hitâb ne için idi?*

*Binâenaleyh istizâh etti:*

*-Ne gibi Efendim?*

*-Size bir oğul vereceğiz.*

*-Anlamadım. Edibe Hanım!*

*-Şevket oğlunuz olmağı arzu ediyor.*

<sup>443</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.45.

-Ahmet Bey işi anlar gibi oldu. Fakat anladığını anlatmak istemedi. Dedi ki:

-Bilmem ki ne diyeyim? İşte cenâb-ı hakkın emriyle Şevket için Hâdiye Hanımı istiyorum.” Ahmet Bey Hâdiye’yi o kadar sevmektedir ki onun evlenmesini, onu kaybetmekle bir tutar. Hâdiye’nin yaşını bahane ederek teklifi reddeder: “Bilmiyorum musunuz ben onu henüz kocaya vermek fikrinde değilim. Şimdilik o benim için bir medâr-ı tesellîdir. Hem daha on beş yaşında!

O yine sizin teselliniz olabilir. İsterseniz Şevket size gelir. Yaş cihetine gelince bu bir mâzeret değil.

-Hayır hayır! Rica ederim Edibe Hanım, ısrar etmeyiniz. Ben istediğim vakit onun tehhül meselesini sizden daha iyi düşünürüm.”<sup>444</sup>

Ahmet Bey’in Şevket Bey ile kızı Hâdiye Hanım’ın evlenmelerine karşı çıkmasına rağmen aşk engel tanımaz, âşıklar aileleri ile birlikte gittikleri bir gezi sırasında biraraya gelirler ve gizlice konuşurlar. Kıskançlığından dolayı devamlı kızını takip eden Ahmet Bey, iki gencin gizlice buluştuğunu görünce bütün umutları yıkılır: “Kızımı çaldılar!” diye feryâd eder. Hâdiye’nin kendisi için ne mana ifade ettiğini Ahmet Bey şöyle tasvir eder: “ne kadar garipsiniz. Benim hayât-ı mâneviyyemi mahvediyorsunuz. Kalbimin en nâzik noktasına bir hançer sokuyorsunuz. Dimâğımı bir buhrân-ı asabî-yi âteşîne ilkâ eyliyorsunuz. Sonra ‘nasılsınız?’ diyorsunuz. Nasıl olacağım? Ne kadar bedbaht olduğumu görmüyor musunuz? Bu fersiz gözlerim, size ruhumda kopan kıyâmetleri göstermiyor mu? Bakınız, bana biraz daha bakınız. Benim bu kıza karşı gösterdiğim fedakârlıkları hiçbir babanın göstermeyeceğine itimât edersiniz ya? O buna mukâbil ne yaptı?”<sup>445</sup> Ahmet Bey gençler arasındaki aşkı, masumane bir aşk olarak görenlere katılmamaktadır. Ona göre aşk-ı masumane diye bir şey yoktur. Bunu söyleyenler namusa, ahlaka önem vermeyen insanlardır: “Bugün en sefîl, en âdî kadınları girdâb-ı sefâlete sevk eden işte hep o aşk-ı masumâne (!)”dir..! Bir bûse mühlîkdir. Bir bûse bir tebessümden daha müdhişdir!.. Bir bûse, ebvâb-ı sefâletin anahtarıdır!.. Daha anlatamıyor muyum? Hem ben kızımı evlendirmek istemiyordum. Siz ne demek istiyorsunuz? İşte onu reddettim. Kıyamette bile yüzünü görmek istemem.”<sup>446</sup> Hâdiye’nin Şevket’e olan aşkını kendisine karşı bir hareket olarak kabul eden Ahmet Bey kızını evlatlıktan reddederek aşka engel olmayı sürdürür. Romanın sonunda bu engel ortadan kaldırılır ve âşıklar mutlu sona ulaşırlar. Ancak

<sup>444</sup> Mehmet Celal, Mükâfat, Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1895, s.21.

<sup>445</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.25-26.

<sup>446</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.26-27.

âşıklar Ahmet Bey'in şartlarını kabul ederek, yani evlendikten sonra onunla aynı evi paylaşmaya söz vererek vuslata ererler.

Ahmet Midhat'ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında âşık kahramanların önünde engeller vardır. Bu engellerden biri de Şefik'in tahsil için birkaç yıllığına Paris'e gitmesinden sonra, Raziye'nin fikri sorulmadan, ailesi tarafından İskender Bey ile evlendirilmesi, dolayısıyla Raziye'nin bir başkasıyla evli bir kadın olmasıdır. Evlendirilirken genellikle kadının fikrinin sorulmaması Ahmet Midhat'ın şu ifadelerinden daha iyi anlaşılabilir: “*Lâkin bizim memkeleketimizce, kızlardan sevdikleri adamlara varmış olanları pek nadir olup, aglebi sevdiğini değil henüz yüzünü bile görmediği adamlara varırlar. Hatta kızlar nasıl bir koca istediklerini hülya eyledikleri zaman, zihinlerinde karar verdikleri gibi kocalara da nâdir varabilirler. Zira onlar kocalarına kendileri varmazlar. Hatta kocaları dahi karılarını kendileri almazlar. Evlenecek olan herifler kız intihâbını akrabasına havale eyledikleri gibi onlar dahi alacakları kızı kendisinden değil akrabasından isterler. Sanki kocaya varacak ve evlenecek olanlar kendileriymiş gibi onlar neye karar verirlerse delikanlıyla kız dahi ona razı olurlar.*”<sup>447</sup> Mehmet Hulûsi Efendi aile reisi olarak geleneğin uygulayıcısıdır aynı zamanda. Bu nedenle Raziye'ye gelen görücülerin de artması Mehmet Hulûsi Efendi'ye Raziye'nin evlenme çağının geldiğini düşündürür. Raziye “*tarik-i ilmiye kibarzâdelerinden*” İskender Bey ile evlendirilir. Mehmet Hulûsi Efendi belki kızının mutluluğunu ve gelecekteki refahını amaçlamaktadır; ancak kızının duygularını tamamen yok saymaktadır. Raziye'nin babasının talebine karşı çıkması ise kesinlikle düşünülemez.

Sergüzeşt'te Celal ile Dilber arasındaki aşkın engeli de toplumsaldır. Farklı toplumsal sınıflara mensup bireylerin birbirlerine âşık olmalarının çoğunlukla “geçici bir heves” olarak görülmesi, böyle bir aşk ilişkisinin mümkün olamayacağı düşüncesine bağlı olarak, Celal Bey'in ailesinin engel olması ve bu engellemelerin âşıklar için nelere mal olabileceği bu romanda ele alınmıştır. Celal Bey ile Dilber arasındaki aşkın farkına varan anne Zehra Hanım, bu durum karşısında şaşkınlık içinde kalır ve bir “mahlûk” olarak adlandırdığı esir ile oğlu arasında duygusal bir ilişkinin olabileceğine ihtimal vermez: “*insaniyete mensûbiyetinde şüphe ettiği bir mahlûku, hey'et-i ictimâiyenin hiçbir hukûkuna layık görmediği bir esiri, mahdûmunun böyle kendisinden geçecek bir hâlde sezâvâr-ı perestîş ve muhabbet addetmesi bir yıldırım gibi zihnine nüzûl edince*

<sup>447</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.50.

ayakta bulunduğu hâl ile geri geri çekilmeye başlayarak başını duvara ittikâ ettiği zaman etrafındaki halayıklar koşuyordu.”<sup>448</sup> Toplumsal fayda ile bireysel arzunun çatışması burada başlamıştır. Toplumsal bir kurum olan aile, “bu vahim durum” karşısında hemen bir “refleks” geliştirme telaşına düşer. Zehra Hanım evin beyi Asaf Paşa’ya durumu anlatır. Asaf Paşa da bu durum nedeniyle şaşkınlığa düşer. Asaf Paşa yıllarca terbiyesi ve tahsili için uğraştığı, kendisine güzel bir yarın hazırladığı oğlunu “bir câriyenin hizmetten kirlenmiş eline” teslim etmeyi düşünemez. Asaf Paşa’nın çözümü kesindir: “Gençlerin bu yoldaki kusurları şiddetle tashih edilmelidir. Senelerin hâsıl ettiği tecrübeler, akıl ve sükûnetle olunan muhâkemeler, o sebâtı, esası olmayan ateş-i şebâbetin cinnetlerine fedâ olunmaz... Hastalanacak ne var, ikisini de hem men edin, hem de te’dip.”<sup>449</sup> Ancak Zehra Hanım’ın bu aşka müdahalede yöntemi daha farklı olacaktır. Müdahale etme görevini Zehra Hanım yüklenir. Zehra Hanım Dilber’i satın aldığı esirci kadınla görüşür ve onu geri almasını ister. Zehra Hanım’a göre Dilber, evden gittikten sonra Celal Bey kısa zamanda onu unutacak ve ailenin “âlf menfaatleri” böylece korunmuş olacaktır. Ancak olaylar beklendiği gibi gelişmez, aşkın tabii akışına müdahale edilmiş, toplumsal kaygılar gözetilip bireyin duygu dünyası görmezden gelinmiştir.

Yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi aslında Sergüzeşt romanında yazar Osmanlı’da esaret sistemini eleştirmektedir. Esaret altında yaşayanların da “insani” yönlerinin var olabileceğini düşündürmeye çalışır okuyucuya. Her ne kadar eleştirilen bir sistem de olsa esaret sistemi o günün toplumsal şartları altında işleyen bir sistemdir. Bu kurulu sisteme karşı çıkabilecek olan bireysel başkaldırı en acımasız yöntemlerle yok edilecektir. Toplumsal kurumlar Alberoni’nin de söylediği gibi aşk gibi değiştirmeye, devrime yatkın süreçlere hep şüpheyle bakarlar.

Toplumsal sınıf farklılıklarının aşkın engeli olarak vurgulandığı romanlardan biri de Ahmet Midhat’ın Cellat adlı eseridir. Bu romanda âşıkların arasındaki engel Stefani’nin soylu bir aileye mensup olması; Andre’nin ise “Cellat”lık yapan bir adamın oğlu olmasıdır. Her ne kadar Andre Gocafo kültürlü, cesur ve namuslu bir insan olsa da bu meziyetler, babasının yaptığı işin “uğursuzluğunu” ortadan kaldırmamaktadır. Andre, bu “toplumsal engel” karşısında hüznünü şöyle ifade eder: “Evet! Evet baba! Ne yapsam babamsın! Babam cellattır. Bir cellatzâde olduğun için Stefani’ye gönlümü

<sup>448</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.63.

<sup>449</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.64.

*açamıyorum. Ah! Kendi mevtim kendim için yetmiyormuş gibi bir de o ferîşteyi mi telvîs edeyim. Mümkün değil baba, mümkün değil! Ben o bîçâreyi aldatıp da kendim gibi hatta kendimden bedbaht edemem.*"<sup>450</sup>

Aşk açısından aşılabilir bir toplumsal engel olarak ortaya konan bu durum, Ahmet Midhat'ın yorumlarıyla birden engel olmaktan çıkar. Yazar, Andre'nin babasının mesleğinden dolayı kendisinin cezalandırılmaması gerektiği düşüncesindedir. Toplumun, insanların sırtlarına yüklenen, sınıfsal farklılıkların getirdiği olumsuzluklardan kurtulmaları gerektiğini savunur. Ahmet Midhat'ın sorguladığı asıl mesele bireylerin ailelerinin soylarına, zenginliklerine, mesleklerine bakılarak mı yoksa kendi cesaret, namus ve sadakatlerine bakılarak mı değerlendirilmesi gerektiğidir. Bu soruya yine kendisi cevap verir ve kişilerin şahsiyetlerine göre değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Romanın ilk bölümünde aşka engel olarak görülen toplum baskısı Ahmet Midhat'a has roman yapısına uygun bir şekilde sona erdirilir: Aşk toplum baskısına karşı galip gelir.

Toplumsal baskı, aşk üzerindeki engelini bazen de ekonomik yönden gösterir. Ekonomik engeller toplumdaki birtakım yanlışlıklar sebebiyle ortaya çıkmış ve ferdin hayatını zorlaştıran unsurlardır. Toplumsal hayattaki ekonomik dengesizlikler bireysel alanı da etkiler ve kişinin duygusal özgürlüğünü bile elinden alabilir. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İffet adlı romanı bu sorun çerçevesinde yaşanan İffet ile Latif arasındaki aşkı anlatmaktadır. Babası hayatı boyunca ekonomik yönden rahat bir hayat süren, iyi bir eğitim almış olan İffet'in hayatı, babasını kaybettikten sonra olumsuz yönde değişir. İffet ile Latif arasındaki aşk da bu olumsuzluktan payını alır. Yoksulluk âşıkların mutlu bir hayatı birlikte yaşamalarına izin vermez. Latif'in bir arazi meselesi için İffet ve annesini yalnız bırakarak İzmir'e gitmesinden sonra, ailenin yok oluş süreci de başlamış olur. İzmir'e giden Latif'ten uzun süre haber alamayan İffet çok mutsuzdur. Bu sırada korumasız kalan ailenin başına başka bir bela gelir. İffet'in küçük kardeşi yoksulluk nedeniyle hırsızlık yapar: "*Ah! Keşke açlıktan ölseydim de dokuz on yaşındaki o masumun-kötülüğünün derecesini bilmeden-o uğursuz işe adım attığımı görmeye idim. Kardeşim, hırsızlığın 'alfabe'sine başlamıştı.*"<sup>451</sup> Mahalleli, etraflarında olan bütün hırsızlık hadiselerini İffet'in kardeşine yükler.<sup>452</sup> Ekonomik bakımdan büyük zorluklar yaşayan ailenin başına felaketler üst üste gelmeye başlar. İffet ile Latif

<sup>450</sup> Ahmet Midhat, Cellat, TDK, Ankara, 2000, s.112.

<sup>451</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.101.

<sup>452</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.108.

arasındaki aşk, Nermi Bey adında zengin bir gencin İffet ile gönül eğlendirmek istemesiyle, sarsılmaya başlar. İffet, acaba toplumsal baskıya boyun eğip parayı mı tercih edecektir yoksa aşkı için ölümü bile göze alabilecek midir? Bu çatışmayı yaşayan kahraman, Fettan Raziye'nin şu telkinlerine maruz kalır: “*Nazlım İffet! Açlıktan ölmeye hepimiz ant mı içtiniz? Kendine acımıyor isen o ihtiyar anana acı. Zavallı Nermi'nin Kerem gibi dumanı tepesinden çıkıyor...O, sana sevdasının ateşinden gidecek; sen de burada açlıktan öleceksin... Namus korumak için açlıktan ölmeyi hangi kitapta okudun? Ömründe sefâlet denizine dalmamış bir adam, o helâk edici denizde seyahat etmek için herkese nasıl ders verebilir?*”<sup>453</sup> Fettan Raziye'nin bu çabaları sonuç verir. İffet Latif'i unutmak için gayret göstermeye başlar. Nermi'den gelen resmi ve paraları kabul eder.<sup>454</sup> Toplumsal baskı aşk karşısında galip gelmiş görünür; ancak bu aşkın doğasına aykırı bir durumdur. Ekonomik engeller aşkı yok edemez.

Ekonomik endişelerden dolayı ortaya çıkan toplumsal baskının aşk ilişkisine etkisini Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanında da görmekteyiz. Vecihi'nin fakir erkek, zengin kız arasındaki aşkı işlediği bu romanında, toplumsal baskı Zeynep'in dayısında sembolleşir. Zeynep'in dayısı Ahmed, yazar anlatıcı tarafından, 20-22 yaşlarında, “*pek tünd-meşreb, pek bedhû, pek galiz bir mahlûk*” olarak nitelendirilir.<sup>455</sup> Aynı zamanda rahatlıkla yalan söyleyebilen, menfaati için her türlü hileye başvurabilecek bir tip olan Ahmed, Veli ile Zeynep arasındaki aşkı görmezden gelir ve Zeynep'i Veli gibi fakir bir çobana değil de mandıra sahibi bir gence vermek ister. Bunun için Zeynep ile Veli'nin evlenmelerini isteyen Ağa'ya bile yalan söyler. Kurgu olarak çok basit bir yapıya sahip olan, yoğun tasvirlerle ve gereksiz anlatımlarla süslenmiş bu hacimli romanda, Veli'nin ölümüyle aşk, toplumsal baskıya mağlup olmuştur.

Ailenin, ekonomik nedenler öne sürülerek aşk engeli olarak kullanıldığı bir eser de Ahmet Midhat'ın Eski Mektuplar adlı romanıdır. Meliha ile Kenan arasında ortaya çıkan aşk, Meliha'nın babası Saim Bey'in desteğiyle güçlenir. Saim Bey, iki genci evlendirmeye karardır; ama bu karar Kenan'ın tahsilini tamamlamasından sonra gerçekleşebilir. Yalnız Saim Bey'in kardeşi Daim Bey'in de Meliha ile alakalı “karanlık hesapları” vardır. Daim Bey, Meliha'yı oğluna alarak “yakın bir zamanda öleceğini” düşündüğü Saim Bey'den kalacak servete ortak olmayı düşünmektedir: “*Biraderimiz*

<sup>453</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.115.

<sup>454</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.122.

<sup>455</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdam Matbaası, İstanbul, 1314, s.40.



*nasil olsa hasta, bir yıla kadar ölecek, iyi geçinelim sonra çaresine bakarız.*"<sup>456</sup> Daim Bey, bu düşüncesini gerçekleştirmek için elinden geleni yapar. Kenan İstanbul'a tahsile gittikten sonra Saim Bey ölür. Kenan'ın Meliha'ya yazdığı mektupları engelleyen Daim Bey Meliha'yı Kenan'dan soğutmaya çalışır. Kenan'ın gönderdiğini söyleyerek kendi yazdığı mektubu Meliha'ya verir. Meliha bu mektubun, sevgilisi Kenan'dan olamayacağını söyler: *"Bu olamaz amca! Bu mümkün değildir. Bu mektup yalandır, uydurmadır. Kenan'ın haberi olsaydı mutlaka gelirdi. İki eli kanda olsa yine gelirdi. O beni terk etmez o beni öksüz yetim bırakmaz. O beni böyle ağlatmaz, feryat ettirmez. Amca, Kenan beni sever, o bensiz yaşayamaz. Sonra ölür, mahvolur!"*<sup>457</sup> Ancak amcası Daim Bey, Meliha'yı ikna etmeyi başarır.

Ailenin içinden ya da dışından, rakiplerin dışında, tamamen kıskançlık duygusu ya da kişisel hırsı nedeniyle aşkı engellemeye çalışan tipler vardır. Muhâdarat, romanında Fâzıla ile Mukaddem'in aşk münasebetlerine karşı üvey anne Câlîbe engel olarak çıkar. Fâzıla ve Mukaddem'in birbirlerini sevmelerine, hatta gençlerin ailelerinin bu birlikteliğe muvafakat etmelerine rağmen Câlîbe kişisel hırsı ve kıskançlığı nedeniyle bu aşka engel olur. Kullandığı yöntem Mukaddem Bey ile Fevkiye arasında münasebetin var olduğu dedikodusunu çıkarmasıdır. Ahmet Midhat'ta olduğu gibi burada da romanın ilk bölümünde "engeller", aşkı ortadan kaldırmaya yöneliktir. Benzer bir kıskançlıkla, en yakın arkadaşının aşkına engel olmaya çalışan Behçet Efendi, Vah romanında farklı yöntemler kullanır âşıkları ayırmak için. Ahlak yönünden zayıf olan Behçet Efendi, kadınlara rağbeti ile tanınır. Ancak onun kadınlarla münasebeti Ahmet Midhat'ın belirttiği gibi ciddi bir alaka değil "şık"lara mahsus bir münasebettir. Şık âşıklar bir kadına rağbet ederler ama onlara âşık olmak istemezler. Şıklar kadınlara kendileri âşık olmak istemezler, ama kadınları kendilerine âşık etmek onların çok hoşuna gider. Onlara göre ciddi âşık olanlar "safderûn" kişiliklerdir: *"Hem şıklarda bir hâl daha vardır. Onlar bir kadına cüzi âşık olmayı şâyân-ı istihzâ bulurlar. Kadınlara pek ziyâde rağbet etmeli ama âşık olmamalı. Eğer bir kadını kendisine âşık etmek mümkün olursa bunu fevkalâde bir şan sayarlar ise de kendisi kadına ciddi âşık olmayı safderûnluğa hamleder."*<sup>458</sup> İşte Behçet Bey de *"yedi sekiz senede yetmiş-seksen kadınla ülfet ve taallûk peyda eylemiş"*<sup>459</sup> şık âşıklardan biridir. Behçet Bey, kendisine

<sup>456</sup> Ahmet Midhat, Eski Mektuplar, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003, s.30.

<sup>457</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s. 67.

<sup>458</sup> Ahmet Midhat, Vah, TDK, Ankara, 2000, s.327.

<sup>459</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.328.

ilgi göstermeyen Ferdane Hanım'ın, arkadaşı Necati Bey'e âşık olmasını içine sindiremez. Bu aşka engel olmak için çaba sarfeder. Ferdane'nin Necati'ye gönderdiği bir fotoğrafını ele geçirip, fotoğrafın üzerinde değişiklikler yaparak Ferdane'ye iftira atar. Ancak iyi ahlaklılığı ve “filozofluğuyla” Necati, Behçet'in bu hilelerine inanmaz ve Ferdane ile arasındaki aşkı korur. Mustafa Reşit'in Lorans adlı romanında Lorans ile Pertev'in evliliğini engelleyen kişi Lorans'ın babasıdır.<sup>460</sup>

Dönem romanlarında, âşıkların farklı dinlere mensup olmalarından kaynaklanan toplumsal engeller de vardır. Ahmet Midhat, Mustafa Reşit, Mehmet Celal gibi yazarlar romanlarında bu toplumsal engellere örnekler vermişlerdir. Ahmet Midhat Müslüman erkek ile Hıristiyan kadın arasında aşk olabileceği, bunun tabii bir durum olduğu düşüncesindedir. Ahmet Midhat, gerek kadınların özgürlüğü konusunda gerekse genel olarak bireysel özgürlüklerin yaşanabilmesiyle ilgili konularda oldukça radikaldir. Ahmet Midhat'ın romanlarında din farklılığı, âşıkların bir arada olabilmeleri, evlenmeleri bakımından engel olarak görülmemektir. Hatta böyle beraberliklerin olabileceği birçok kez “kârilere” anlatılır. Buna rağmen romanlarda bu tür evliliklere örnek verilmemektedir. Eğer kahramanlar evlenecekse Hıristiyan kadın kahraman din değiştirir ve evlilik bu şekilde meşrû hâle gelmiş olur. Eğer yazar kahramanları evlendirmeyecekse erkek kahramanı Müslüman kadın kahramanla evlendirir ve onun Hıristiyan kadınla ilişkisi kesilir. Din farklılığının aşk bakımından bir sakıncası yoktur; ama toplumsal bir kurum olan evlenme ile sonuçlanacağı zaman toplumsal kurumlar bu birlikteliğe müdahale etme yoluna giderler.

Mustafa Reşit'in romanlarında da çoğunlukla Müslüman erkek Hıristiyan kadın arasındaki aşklar anlatılır. Burada da âşıklar arasındaki din farklılığı problem olarak gösterilmez. Din farklılığının problem olarak dile getirilmemesine rağmen, bu âşıklar vuslata erişirilmez. Mehmet Celal'in Küçük Gelin adlı romanında kahramanlar Cemal ile Adel arasındaki aşkın, din farklılığından doğan engeller yüzünden mutlu sona ulaşmadığını görüyoruz. Bu romanda din farklılığından doğan sorun açıkça dile getirilir. Aşk her ne kadar toplumdan gelebilecek engellemelere boyun eğecek bir niteliğe sahip olmasa da, toplumun ağır baskısına dayanamaz.

---

<sup>460</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1892, s.103.

## 2. Ferdî Engeller

Bu bezmün tâlib olduk biz dahi sahbâsına ammâ  
Görüp sâkîde rûy-ı itminân sâgardan el çekdik  
Nâbî

Olay örgüsünün vurgulandığı, karakterlerin olay örgüsünün gölgesinde kaldığı romanlarda bireyin iç çatışmaları, duygusal derinlikleri de olay örgüsünün gölgesinde kalır. Bu tür romanlarda aşka yapılan toplumsal müdahaleler neticesinde merak edilen karakterlerin şahsiyetlerinden çok, aşk hikâyesinin sonunun nereye varacağıdır. Karakter merkezli romanlarda, karakterin ruhsal durumu, düşünceleri ve duyguları merak unsuru olarak öne çıkar. Olay örgüsünün gelişimi, aşk ilişkisi, karakterin duygusal anlatımına bağlıdır. Karakter aldığı kararlarla olay örgüsüne yön verir. Aşk yüzyıllardır edebî eserlerin ana malzemesi olarak işlenen bir duygudur. Roman türü ile birlikte insanın anlatımı, hikâyenin önüne geçmiştir. İşte bu noktada, yani insanın anlatımında yazarın başvuracağı temel konulardan birisi yine aşktır. Ancak romanlarda aşk, birey ile birlikte ele alınacak ve işlenecektir. Romanlarda karakteri çok boyutlu olarak ele aldığımızda onun “duygusal yapısını”, dolayısıyla “aşk hâlini” de daha net görebiliriz.

Halit Ziya Uşaklıgil, birçok edebiyat eleştirmeninin de kabul ettiği gibi modern romanın edebiyatımızda ilk temsilcilerindendir. Halit Ziya romanlarında karakter oluşturma konusu üzerinde önemle durur. Eserlerinde oluşturduğu karakterlerin duygusal yapılarını tasvir ederken duyarlı davranır. Bununla birlikte roman karakterlerinin “duygusal iletişim” konusunda birtakım sorunlarının olduğunu görürüz. Yazar kahramanlarına yoğun “duygusal hâller” yaşatır. Karakterler arasında yaşanan duygusal iletişim ise “sözlü” bir iletişimden çok davranışlarla gösterilir. Karakterler birçok duyguları gibi aşklarını da davranışlarıyla anlatmaya çalışırlar. Karakter, aşkı genellikle kendi iç dünyasında yaşar. Aşkını romantik bir kapalılıkla yaşamak adeta onu mutlu kılmaktadır. Halit Ziya, romanının temeline bireyi koyarak onun üzerinde yoğun bir biçimde çalışırken, aynı zamanda bireyin duygusal derinliğini de göstermeyi başarmıştır. Aşk, bireye bırakılmıştır; ancak aşkı taşıyacak kadar hazır ve güçlü bir roman karakteri bulmak zordur romanlarda. Aşkın önüne engeller koyan genellikle bireylerin kendileridir. Onların gururu, karamsarlıkları, duygusal iletişimdeki

başarısızlıklarını doğuran sebeplerden birkaçıdır sadece. Mâi ve Siyah'ın Ahmed Cemil'i, Bir Ölünün Defteri'nin Osman Vecdi'si, Nemide adlı romandaki kadın kahraman Nemide gibi kahramanların hepsi, “duygusal iletişim” konusunda bireysel olarak “malul”dürler. Duygularını çok yoğun yaşamalarına rağmen bu duyguları söze dökmek, sevgiliye iletmek bakımından yeterli çabayı göstermezler.

Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret adlı eserinde Servet-i Fünûn edebiyatının iki tem etrafında toplanabileceğini söyler. Bu iki tem “*Hayal ve Hakikat*” temidir.<sup>461</sup> Bu tem Halit Ziya'nın roman karakterlerinin duygu dünyalarında kendisini gösterir. Romanın giriş bölümünde “Mai” olan Ahmed Cemil'in hayalleri, romanın sonunda “Siyah” bir gerçeğe dönüşür. Osman Vecdi'nin Nigâr ile birlikte olma hayali, Hüsam'ın araya girmesiyle mutsuz bir gerçekliğe dönüşür. Gerçek ve hayal arasındaki çatışmayı, gerçekler kazanır. Aslında sonunda hep bu karamsar düşüncenin galip gelmesinin sebeplerinin en önde gelen amili de karakterin kendisidir. Ahmet Midhat'ın romanlarındaki kahramanlarda var olan mücadeleci ruh, Halit Ziya'nın roman kahramanlarında yoktur. Halit Ziya'nın kahramanlarının zayıflığı, onların aşırı duygusallığından ileri gelir. Ayrıca yine Mehmet Kaplan'ın bize göre çok önemli bir tespiti de Servet-i Fünûn sanatkarlarının gerçek hayatta kaçmaya meyilli oldukları gibi; onların eserlerindeki kahramanların da sorunlardan, hayatın gerçekliklerinden ve insanlardan kaçma gibi “fıtrî” huylarının olduğudur.<sup>462</sup> Kaçan karakter, sorunlarla mücadele edemeyen karakterdir; o, “aşk meydanı”nda kaybettiği sevgilisinin ardına düşmez, aşkını içine gömer ve bu sorunu kendisi hâletmeye çalışır. Bu sorun karakter tarafından genellikle hâledilemez, Osman Vecdi, Nemide ve Ahmed Cemil'in sonları da buna örnektir.

Hayal ve hakikat arasında kendi konumunu belirlemeye çalışan âşık “gerçek” dünyanın kötülüğünden korkar. Bu nedenle hayal dünyasındaki yaşantısını elinden geldiğince uzatır. Hayalinde sevgilisiyle beraber olmak vardır, ancak bu beraberlik tamamen ruhsal ve duygusal beraberliktir. Bir yandan vuslat arzusu ile doluyken bir yandan gerçek hayattaki vuslatı istemez. Ahmed Cemil'e sevgilisi Lâmia'nın karşısında “bir dakika daha fazla” kalması yetecek gibidir. Hayal âleminde yaşadığı aşkı bir türlü “gerçek âleme” taşıyamaz. Lâmia'ya âşık olduğunu kendi içinde bulunan “duygusal engelleri” nedeniyle bir türlü itiraf edemez.

---

<sup>461</sup> Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret; Devir-Şahsiyet-Eser, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s.44.

<sup>462</sup> Mehmet Kaplan, a.g.e., s.46.

Ailenin, bireyin hayatını yönlendirmek isteyen otoriter tutumundan kaynaklanan aşk engeli gibi görünse de aslında roman kahramanı Nihad'ın kendi zayıflığından kaynaklanan bir "bireysel engel" söz konusudur Vecihi'nin Müzeyyen adlı romanında. Nihad, Müzeyyen ile Sabahat arasında aşk tercihi konusunda uzun bir tereddüt dönemi yaşadktan sonra kararını Sabahat ile nişanlanmak yönünde verir. Ancak nişanlandıktan sonra, aslında Müzeyyen'e âşık olduğunu anlar. Nihad Müzeyyen'in ve dolayısıyla ona olan aşkının arkasında durmamıştır. Müzeyyen'e olan aşkını arkadaşlarına itiraf ederken, kendisine engel olduğunu düşündüğü babası hakkında da, dönem romanlarında görülmeyen bir ifade tarzıyla hakarete varan şu sözleri söyler: "*Ben Müzeyyen'i o kadar sevdim ki, o vakit bütün kâinat şen idi. Ay dönmüyordu. Rüzgâr hafif hafif esmeye başlamıştı. O zaman sevdim. Saçlarımız birbirine karıştı. Bu saçların arasında sıcak bir bûse, sıcak bir gözyaşı hissettim. Ben o vakit Müzeyyen'i sevdim! Şimdi babam bana diyor ki... O bunak herif...*"<sup>463</sup> Burada ailenin baskısından çok Nihad'ın duygularındaki güçsüzlük aşkın engeli olarak ortaya çıkmıştır.

### C. Rakip

Ağyâr ile sohbetler idüp bâde içersin  
Lâyık mı görüp hâk ile yeksân olayım ben  
Gevherî

Rakip aşkı tabii "mecrâsından çıkarmaya" ve aşka "sahip çıkmaya" çalışan unsurdur. Rakip, A.Talat Onay'ın Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar adlı eserinde başkalarının menfaatine engel olarak kendi menfaatleri için çalışan kimseler olarak nitelendirilir.<sup>464</sup> Mehmet Celal'in Sevda Lûgati adlı kitabında rakib: "*mâşukanın âşığına tercih ettiği kimse*" olarak adlandırılır. Mehmet Çavuşoğlu Necati Bey Divanı'nı tahlil ettiği eserinde rakibi "*âşıkla sevgilinin buluşmasına veya âşkın sevgilinin bulunduğu mahâlle gelmesine mâni olan*" bununla birlikte "*sevgilinin iltifâtına mazhar olan*" kişi olarak tanımlar. Rakip, maşukun yanında olması ve onunla

<sup>463</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.136.

<sup>464</sup> A. Talat Onay, Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, MEB Yayınları, İstanbul, 1996, s.403.

sohbet etmesi; maşukun da zaman zaman ona iltifat etmesi bakımından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Necati Bey'in şiirlerinde rakip “*domuz, şeytan, köpek*” gibi, zihinlerde olumsuz çağrışımlar yapan hayvanlara teşbih edilir.<sup>465</sup>

Bu kavramı romanlarda olay örgüsüne etki eden unsurlardan biri olarak değerlendiren Ronald B. Tobias'a göre rakip; “*aynı hedef veya nesne için rekâbete giren kişi*”<sup>466</sup>dir. Rekabete dayalı kurguda iki insanın amacı aynıdır. İki de bu amaca ulaşmak için ellerinden geleni yaparlar. Hangisinin bu hedefe varacağı ise okuyucu tarafından kestirilemeyebilir.

Rakip aşkta engel unsur olmasına rağmen, kendisine özgü vasıfları sebebiyle farklı bir başlıkta değerlendirmeyi uygun gördük. Eğer roman kurgusunun içinde karakterler arasında aşk hususunda bir rekabet unsuru varsa, rekabetin doğası gereği, karşı tarafların da varlığı söz konusudur. Bu tarafların ortak amacı ikisinin de aynı kişiyi talep etmesidir. Bu nedenle isteklerine ulaşma yolunda birbirleriyle kıyasıya mücadele etmeye hazırdırlar. Rakip, rekabetin şartlarını hile yoluna saparak değiştirmesiyle, sevgilisine ulaşma yolunda her yolu mübah saymasıyla, acımasızlığıyla ve bencilliğiyle âşıktan ayırt edilebilir. Gerçekten seven bir âşık, yeri geldiğinde duygularından fedakârlık edebilir, sevgilinin mutluluğu için kendi hayatını kaybetmeyi göze alabilir; ancak rakip için önemli olan sevgilisinin kendi iradesi altında hareket etmesidir. Rakip sevgilisini sahiplenmek ister. Şiddet, rakip için sevgilisine ulaşmada kullandığı yöntemlerden biridir. Engellendiğini hissettiği an sevdiği insana şiddet uygulamaktan kaçınmaz. Rakip de âşık gibi kıskançtır; âşıktan ayrılan yanı kıskançlığı intikam duygusuna çevirmesindedir. İntikam duygusu her ne kadar âşıktan var olabilse de, âşığın sevgilisine olan merhameti bu duygudan vazgeçmesini sağlar, rakip ise acımasızdır. Yeri ve zamanı geldiğinde intikamını alır.

Gerçek âşık ile sevgili arasına giremeyeceğini anlayan rakip, intikam almanın bir yolunu mutlaka bulur. Ahmet Midhat'ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının kahramanı Arife rakip sıfatlarının birçoğuna sahiptir. Arife Raziye ile Şefik arasındaki aşkın yeniden ateşlendiği bir dönemde, ansızın ortaya çıkarır. Paris'te Tıp tahsili görüp İstanbul'a gelen Şefik'in tedavi amacıyla evine gittiği hastası olarak girer romanın olay örgüsüne. Doktor Şefik, Arife'nin hastalığına “*gönül rahatsızlığı*” teşhisini koyar. Yalnız bu gönül rahatsızlığının kendisine bulaşacağından habersizdir.

---

<sup>465</sup> Çavuşoğlu, a.g.e., s.244.

<sup>466</sup> Ronald B. Tobias, Roman Yazma Sanatı, Çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul, 1996, s.149.

Arife, La' Bey adında biriyle gönül ilişkisi yaşamış ama La Bey Arife'yi terk etmiştir. La Bey'in kendisini terk etmesine dayanamayan Arife üzüntüden hastalanmış ve yatağa düşmüştür. Şefik La Bey'i bulup Arife ile arasındaki münasebeti devam ettirmesini rica eder. Ancak La Bey onu çoktan unutmuştur. Hatta Şefik'e "*hayır efendim! Siz lütfediniz. Biz Arife Hanımefendi hazretlerinin cemâziyelevvelini biliriz...Biz doyduk da bıktık bile. Allah size mübârek eylesin.*"<sup>467</sup> diyerek onun nasıl bir kadın olduğu konusunda ipucu verir. Arife, Doktoru Şefik'i kendisine "*yeni sevgili*" olarak seçer. Ahmet Midhat Arife'yi rahat davranışları ve ahlaki düşkünlüğü nedeniyle Paris kadınlarına benzeter: "*Paris gibi hürriyet-i nisvânın biraz daha reng-i diğerde olan memleketlerde muaşakât-ı kibarâneye dikkat edilmelidir. Oralarda bir kadın ne kadar çok âşık olur ve bir erkek dahi ne kadar çok maşukası bulunur ise onunla iftîhâr eder.*"<sup>468</sup>

Arife, rakip olarak güçlü bir kadındır. Paris'te tıp eğitimi almış, mesleğinde çok başarılı olan bir genci kendisine bağlamakta çok mahir olmakla birlikte onun her hareketini izleme konusunda da büyük güce sahiptir. Arife bakışlarıyla karşısındakini etkileyebilecek bir güzelliğe sahiptir. Şefik ile ilk görüşmelerinde "*Arife'nin nazarı Şefik'in gönlüne kadar nüfûz eder.*" Ama Şefik'i avlamak o kadar kolay değildir. Şefik Arife'den o kadar çok etkilenmiştir ki bir aralık zaafından korkar ve hemen Raziye'yi aklına getirir. Arife'nin yaşattığı şoku atlatır.<sup>469</sup> Bu büyük güç karşısında sarsılan Şefik'in gönlünde de kafasında da bir tereddüt oluşmuştur.<sup>470</sup> Arife, Şefik'e "*kancayı taktıktan*" sonra, ona mektuplar yazarak ilanaşk etmeye başlar. Şefik, Raziye ile Arife'yi karşılaştırır mahiyette düşünmeye başlar. Arife "*madde*"yi, Raziye "*ruh*"u temsil eder. Bu tespitten yola çıkarak Arife'nin davranışlarını geçici bir hevesin yansımaları olarak görür, yani aşk değildir. Şefik'in bu düşüncelerden sonra Raziye'ye meyli daha çok artar.<sup>471</sup>

Rakip Arife kaybetmeyi sevmez, kazanma konusunda aşırı derecede ısrarcı davranır. Şefik'i razı etmek için devamlı mektuplar yazar. Ancak Şefik, Raziye'yi "*dünyevi aşka*" yani Arife'ye tercih eder. Arife, Şefik'i kaybedeceğini anlayınca planının ikinci aşamasını uygulamaya koyar; Şefik'i yine çağırır ve Raziye hakkında, onu kötileyici şeyler söyler. Şefik'in kafasında Raziye hakkında şüpheler uyandırmaya

<sup>467</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.77.

<sup>468</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.83.

<sup>469</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.89.

<sup>470</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.92.

<sup>471</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.99.

çalışır: Raziye neden Şefik’i beklememiş ve evlenmiştir, neden fedakârlık yapmamıştır? Oysa Arife Şefik için herşeyi yapabilir; hatta “*canını bile*” verebilir. Arife bu sözleriyle Şefik’in zihnini bulandırır.<sup>472</sup> Sorduğu temel soru şudur: Eğer Raziye kendisini Arife kadar seviyorsa neden başkasıyla evlidir? Şefik Raziye’yi kendisine olan aşkı konusunda denemek ister ve bu aşamada Arife’den, vereceği cevap için süre ister.

Rakip, kahramanların her davranışından zaman geçirmeden haber alabilir. Raziye ile Şefik’in her görüşmesini izleyen Arife’nin takip işlerini yürüten yardımcısı Şakir’dir. Sevgilileri izleme konusunda Arife kendisinden o kadar emindir ki bunu şöyle anlatır: “*Şu anda benim gözlerim sizi görüyor, hatta rüzgâr lakırdınızı bile kulağıma getiriyor.*” Şefik ikinci kez kararını Raziye’den yana verince Rakip Arife’nin kızgınlığı artar ve planının üçüncü aşaması olarak sevgilileri tehdit etmeye başlar: “*Ey Şefik! Verilen üç gün mühlet dahi bitti. Bundan sonra artık mühlet vermek imkânları da geçti. İşin içinde bir intikam vardır ki mutlaka alınacaktır. Şimdi şu anda o beğenmediğin kaltak Arife’ye gidip de ayaklarını öperek yalvarsan dahi artık faydası da yoktur.*”<sup>473</sup> Şefik Arife’nin kötülüklerinden korunamayacaklarını anlayınca, onunla görüşerek, şartlarını kabul edeceğini söyler. Şefik’in yola geldiğini ve kendisine döndüğünü düşünen Arife, Raziye karşısındaki haklılığını şöyle ifade eder: “*Hanımefendi hazretleri hem ehl-i iffet olmak hem de Şefik’i sevmek istiyor. Sevmek neymiş? Sabahlara kadar cumba altında bekletmek ve bir başka kadınla görüşmene müsaade vermemek. Buna sen nasıl tahammül ediyorsun bilemem.*”<sup>474</sup>

Rakip, âşık olduğu kişiyi kesinlikle kimseyle paylaşmak istemez. Âşığının canını alır, ama başkasıyla ilişkisine göz yumamaz. Arife’ye göre bu düşüncesi aşkının büyüklüğüne delildir: “*Fakat ben seni cidden severim Şefik! Gadr ve kahrımın bu kadar şiddetli olması da muhabbetimin şiddetinden neşet eylemiştir...dünyada milyonlarca erkek var neden onları kıskanmıyorum? Sevdiğinin uğruna canını feda eden adam, sevdiğinin canına da kıyabilir. Ben sana kıymayı göze aldırırım Şefik. Mukaddemâtını da gösterdim. Lâkin bu kahrım hakikaten çılgıncasına bir muhabbetten neşet eyledi.*”<sup>475</sup> Arife kendisine gelen Şefik’e bundan sonra uyması gereken şartlarını bir hâkim edasıyla sıralar: “*Bu akşamdan itibaren Raziye’yi terk edeceksin. Bir daha ne mektup yazacaksın, ne kendin ona gideceksin, ne de onu evine getireceksin. Tamam üç ay böyle*

<sup>472</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.111.

<sup>473</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.164.

<sup>474</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.176.

<sup>475</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.177.



geçecek. O mektup yazıp da soracak olsa dahi hiç cevap vermeyeceksin. Bu müddet zarfında haftada bir defa sen bana buraya gelip saat on birden gece bire kadar şöyle muhibbâne vakit geçireceksin. Haftada bir kere dahi ben senin evine gelip gündüz birkaç saat vakit geçireceğim. Bundaki hikmeti anlıyor musun?”<sup>476</sup> Şefik, Arife ile göstermelik olarak bir arada olursa da Raziye’ye olan aşkı devam eder. Raziye ile Şefik, Arife’nin haberi olmadan görüşmeye devam ederler. Arife Şakir aracılığıyla Raziye ile Şefik’in buluştuğu bir gün mahalleliyi kışkırtarak, Şefik ile Raziye’nin fuhuş yaptığını iddia eder. Mahalleli evi basar, Şefik sürgüne gönderilir. Raziye’nin izi kaybolur. Rakib’in âşıklarla mücadelesi Şefik hapisteyken de devam eder. Arife Şefik’e yazdığı mektuplarda Raziye’nin kötü yola düştüğünü söyler. Arife’nin gücü hapisanede bile Şefik’e ulaşmaya yetmektedir.

Arife’nin romanda sevgilisi için Raziye’den daha çok mücadele ettiğini görürüz. Romanın sonunda Arife kaybetmesine rağmen, yaptığı mücadele nedeniyle pişman olmaz: *“Ben ettiklerimden asla nâdim değilim Şefik! İyi vardım ettim. Sizi bugünkü mesûdiyetinizden bunca seneler mahrûm ettiğime pek memnûnum! Benim asıl yüreğimin sızladığı zaman işte bu zamandır... Kıvrım kıvrım kıvranırdım da yine aman demem.”* İntihar etmeden önce kendisini Raziye’ye karşı savunur ve gerçek âşıkın kendisi olduğunu ifade eder. Arife’ye göre düzgün mizaçlı insan kovulduğu yere bir daha gelmez. Kendisi Şefik ve Raziye karşısında düşkün durumdadır; ama yine de onlardan aman dilemek gibi bir pişmanlığı kabul etmez: *“Melek ha? Hâlâ melek! Öyle mi? Ah şefik, kudretim olsa şimdi boğazına sarılıp çenelerini kırarak o sözü söyleyen dilini çekip koparırdım. Hayır efendim. Bana nezaket gösterme. Bak ben sana adâvetimi husûmetimi, nefretimi inkâr ve ketmediyor muyum? Bana sert söyle! Beni tahkir et! Bak ben Cevriye gibi küçük mizaçlı bir insan değilim! Hakâret gördüğü yere tekrar temelliük etmek köpeklere mahsus bir cibilleştir.”<sup>477</sup>*

Mehmet Vecihi’nin Hasta adlı romanındaki rakip kadın kahraman Ruhsar, Arife’nin birçok açıdan benzeridir. Vecdi Efendi’nin câriyesi iken onun hanımı olan Ruhsar, romanda Vecdi Efendi’nin yeğeni Perver ile Sun’î arasındaki aşk ilişkisinde rakip unsur olarak kullanılır. Ruhsar da fiziki bakımdan güzel olmasına rağmen, ahlaki bakımdan kötü bir kadındır. Klasik kadın güzelliği, yani *“vücutunun bütün azaları tenâsiüp içinde”* nitelemesi Ruhsar için de geçerlidir. Sadece bu yönüyle baktığımızda

---

<sup>476</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.178.

<sup>477</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.339.

Ruhsar'ın "âşık" olmasında bir engel yoktur. Ancak onun evli bir kadın olarak bir başkasına gönül vermesi, masum âşıkların arasını açmaya çalışması toplum ahlakına uymayan davranışlardır. Ruhsar'ın hâllerinden ve söylediklerinden anladığımıza göre Sun'î'ye gerçekten âşık olmuştur. Hasta olduğu bahanesiyle Doktor olan Sun'î'ye muayene olur. Muayene esnasında aşkı yoğunlaştır: "*Sun'î odaya girdiği vakit Ruhsar eski bildiği Sun'î gibi görülmüştü. Sun'î'nin feyz-i şebâbdan bir nümûne-i hüsn gösteren ter ü tâze simâsını Vecdi Efendi'ye benzetmemiş idi. Sun'î nabzını tuttuğu vakit vücudunda serâpâ bir sıklet-i câvidâni hissetmişti. Sun'î göğsünü dinlerken gönlünü imlâ eyleyen zevk-i vicdânımızı efendinin bûse-i zevciyetinde bulmuştu. Ah darebât-ı kalbiyede ihtisâsât-ı derûnunu tasvir edecek bir hisân-ı beyân bulunsa idi o gün o kalbden Sun'î neler işitecek idi.*"<sup>478</sup> Ruhsar Sun'î'ye âşık olduktan sonra yaşadığı hâlleri şöyle tasvir eder: "*Yer, gök, sonra, deniz her taraf, her köşe, her bedia, mütebessim idi. Her sükûttan bir tebşir her manzaradan bir ümid nümâyân idi.*" Sun'î eve geldiği zaman Ruhsar "*ziynet ve intizâmına*" çok dikkat eder. Sun'î ile Ruhsar arasındaki ilişki de tıpkı Şefik ile Arife arasındaki ilişki gibi doktor hasta münasebeti ile doğar. Sun'î de mesleğinde başarılı bir doktordur. Ruhsar'ın Sun'î'ye söylediği hastalık alâmetleri aslında bildiğimiz "*aşk alâmetleri*"dir: "*Evvelâ geceleri katıyyen uyku uyuyamıyorum. Zaman oluyor ki pencerenin önünde bir kuş dinleyerek sabahı ediyorum. Gözüme hayâller, hayâller görünüyor. Bazen bir ümîd beni gece yarıları yerimden kaldırıyor. Bazen bir ye's beni divâne gibi karanlıklarda, tenhâ yerlerde dolaştırıyor. Kâh seviniyorum! Niçin sevindiğimi ben de bilmiyorum. Kâh düşünüyorum...Düşüncemin nihâyeti yok.*"<sup>479</sup> Sun'î bunların vehimden ibaret olduğunu söyler; ama Ruhsar'ın kendisine meyli olduğunu anlamıştır. Ondaki uzaklaşmak ister. Ruhsar o kadar pervasızdır ki Vecdi Efendi'nin olayı duymasından, rezil olmaktan korkmaz ve Sun'î'ye mektup yazar. Ruhsar Sun'î'nin bir fotoğrafını elde eder ve onu kitabının arasında saklar. Gerçek âşığın yani Perver'in, rakibin farkına varma zamanı gelmiştir. Perver bir gece Ruhsar'ın odasına girer ve Ruhsar'ın okuduğu kitabın arasında Sun'î'nin fotoğrafını görür. "*Alçak*" diyerek odadan çıkar.<sup>480</sup> Şiddetli bir başağrısına tutulur. Sun'î'ye mektup yazarak karşılaştığı durumu anlatır. Sun'î, Perver'in mektubunu Ruhsar'a göstererek aralarındaki ilişkinin imkânsızlığını anlatmaya çalışır. Bütün bu olanlardan sonra Ruhsar'ın Perver'e duyduğu kin bir kat daha artar. Perver'in her mutlu

<sup>478</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.66.

<sup>479</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.94.

<sup>480</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.133.

görüntüsü Ruhsar için azap olur. Rakipteki bu hırs, gerçek âşıktaki yani Perver’de görülmez. Çünkü gerçek âşığın “kin gütmek” gibi bir vasfı yoktur romanlarımızda. Perver piyano çalarken Ruhsar onun mutlu olduğuna kanaat getirip şöyle düşünür: “*Ah çalıyor. Piyano çalıyor, eğleniyor. Ah, öyle ya bana nispet yapıyor. Benimle eğleniyor.*” Rakibin asıl vasfı ortaya çıkar: Sevgiliye ulaşmak için iyi ya da kötü, ahlaklı ya da ahlaksız, her yolu mübah görmek. Ruhsar bu kararını şöyle ifade eder: “*Ben Sağ iken bir şey yapmayacak, yaptırmayacağım.*”<sup>481</sup> Ruhsar Perver’e olan kinini hareketleriyle göstermeye başlar. Perver’in hassas yapısı bu kin ve nefrete dayanacak kadar güçlü değildir. Bütün bu hadiseler içinde rekabetin hedefi olan erkek kahraman pasiftir. Ruhsar’ın kendisine olan teveccühüne karşı, ona ümit vermemiştir; ama kesin bir tavır da ortaya koymaz.

Mehmet Celal’in Zehra adlı romanının kahramanları Rıza ile Zehra arasındaki aşk ilişkisinde Rakip Dilnevaz’dır. Dilnevaz Kafkasya’dan getirilmiş, on yaşlarındayken Osman Bey’in satın aldığı bir esirdir. Dilnevaz esir olarak geldiği aile mensuplarından ayrı tutulmamış, öz evlat gibi büyütülmüş ve en iyi şekilde tahsil ettirilmiştir. Dilnevaz içten içe Rıza’yı sevmektedir. Rıza ile Zehra evlendikten sonra da Rıza’ya olan sevgisi devam eder. Dilnevaz’ın “rakip özellikleri” burada karşımıza çıkmaktadır. Rakip her zaman karşısındakini izlemekte ve onun zaafını gördüğü an, bu zaafı kullanmak için her yolu denemeyi göze almaktadır. Rakip için sevgilisinin evli olması önemli değildir. Hiç kimseyi kuşkulandırmadan olayları izler, fırsatını bulduğu zaman gereğini yapar. Dilnevaz’ın beklediği fırsat ortaya çıkmıştır. Dilnevaz Yeryüzünde Bir Melek romanında Arife’nin Şefik ile Raziye’ye kurduğu tuzağa benzer bir tuzağı Zehra’ya kurar. Rıza’nın görevi icabı Çanakkale’ye gitmesi ile Dilnevaz, Zehra’nın ağzından, Hamdi adında birine mektup yazar ve onu “*bu gece saat ikide gel*” diyerek eve çağırır. Zehra’nın yazdığı sanılan bu mektup, Rıza’nın mahalleden tanıdığı yaşlı bir adam tarafından görülür. Konu bir mektup ile yaşlı adam tarafından Rıza’ya bildirilir. Bu tür iftiralara kahramanlar genellikle hemen inanırlar ve sevdiklerini yüz üstü bırakıverirler. Bu romanda da olay örgüsü böyle gelişmiştir. Rıza herhangi bir tedkik dahi yapmadan Zehra’nın evden çıkarılmasını, onu “*talâk-ı selâse*” ile boşadığını ifade eden mektubu yazar.<sup>482</sup> Dilnevaz rakibi Zehra’yı mağlup etmiştir; ancak Rıza’ya sahip olması için onun gönlünü kazanması gerekir. Buna fırsat kalmadan

<sup>481</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.197.

<sup>482</sup> Mehmet Celal, Zehra, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası Şems Kitaphanesi Cep Romanları, İstanbul1311/1893, s.73.

Rıza başka bir kadınla evlenir ve rakip Dilnevaz'ın Rıza ile ilgili bütün hayalleri suya düşer. Bu romanda da rakip fiziki bakımdan güzel olmasına rağmen ruh olarak kötüdür. Kendi mutluluğunu düşünerek başkalarının mutluluğuna engel olmaya çalışan kahramandır.

Nabizâde Nâzım'ın Zehra adlı romanında ise roller değişir; ama olay örgüsü yukarıdaki romana çok benzer. Zehra, Münire Hanım'ın evde Nazikter'e yardımcı olsun diye satın aldığı Sırrıcemal'i, güzelliği nedeniyle kendisine rakip olarak görmektedir. Sırrıcemal de bu kıskançlığı hakedecek fiziki güzelliklere sahiptir: *“Kafkas neslinin hüsn ü ân ile en ziyâde şûbesi olan efrâdından olduğunu yek nazarda en müşkil-pesend gönüllere bile tasdik ettirmektedir.”* Sırrıcemal güzellikte Zehra ile boy ölçüşebilecek derecededir: *“Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca çehresi beyzî, kaşları kirpikleri, saçları kuru kara. Rengi pembemsi, beyazı, elleri ayakları, ağzı ufak reftârı dil-pesend, gamzeleri dil-firîb hâslı bir dilber-i ârâmşikâr idi.”*<sup>483</sup> Rakibi Sırrıcemal'i gördüğü an Zehra'nın *“yüreği hoplar.”*<sup>484</sup> O ortalıkta dolaştıkça Zehra rahatsız olur, ondan nefret eder. Zehra'nın bu kıskançlıkları Suphi'yi bunaltır ve Zehra ile rakibi Sırrıcemal arasında kıyaslama yapmaya başlar: *“Karısıyla Sırrıcemal'i yan yana görmektedir. Fakat ikisi arasında bir mukâyese yapınca karısını biraz daha solgun, pek ziyâde huysuz bulmaktaydı. Cazibece Sırrıcemal'i karısından üstün görmektedir.”*<sup>485</sup> İşte aşkın merkezindeki kişinin, yani sevgilinin kararsızlığını gösteren bu hâl, rekabetin ne denli büyük ve dengeli olduğunu göstermektedir. Subhi Zehra'nın bu aşırı kıskançlıklarının da tesiriyle Sırrıcemal'e âşık olur. Rakibi ile aynı evde yaşamaya devam eden Zehra, Sırrıcemal'in mutlu olduğunu gördükçe ona karşı kını artmaktadır. Subhi ikinci evliliğini Sırrıcemal ile yapar. Zehra'nın rakibi yaptığı bu evlilikle mücadelesinde başarıya ulaşmıştır, Sırrıcemal'in evde sözü geçmeye başladığı an Zehra'yı evden attırmanın yollarını arar. Rakip elindeki kozu kullanır ve Zehra'nın evden gönderilmesini sağlar. Subhi ile birlikte yaşamaya başlayan Sırrıcemal'in mutluluğu uzun sürmez. Zehra rakibine karşı mücadelesini ayrıldıktan sonra da sürdürmeye devam eder. İntikam planında Subhi'yi başka bir kadına meylettirmek ve Sırrıcemal'i Zehra'nın düştüğü duruma düşürmek vardır. Bu düşüncesi hayata geçer. Subhi, Urani adlı kadına gönül verir. Rakip Sırrıcemal üzüntüsünden intihar eder.

<sup>483</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.37.

<sup>484</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.38.

<sup>485</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.48.

Bu romanda âşık ile rakip vasıflarının zaman zaman değiştiğini görüyoruz. Âşık kin gütmez; ama Zehra aşırı derecede kinlidir sevgilisine karşı. Âşık sevgilisinin mutluluğunu düşünür; Zehra kendisine mutluluk vermeyen sevgilisinin de mutlu olmasını istemez. Bu özellikleriyle Zehra rakip özellikleri taşır; ancak romanın bütünü göz önünde bulundurulduğunda, Zehra'nın hastalık derecesindeki kıskançlığının “doğuştan gelen bir huy” olduğu anlaşılır. Mehmet Vecihi'nin Feryâd adlı romanında da olay örgüsü neredeyse aynıdır. Buradaki değişiklik sadece rakibin evin dışından bir kişi olmasıdır. Nevzât ile Bihruz arasındaki aşk onlar evlendikten kısa bir müddet sonra Bihruz açısından biter. Ancak Nevzât'ın Bihruz'a aşkı yukarıda bahsettiğimiz romandaki Zehra'nın Rıza'ya aşkı gibi evlendikten sonra artarak devam eder. Nevzât'ın rakibinin ismi Hâver'dir. Bihruz, Hâver ile dost hayatı yaşamaya başlar. Romanda Hâver'in kimliği hakkında fazla bilgi verilmez. Nevzât Bihruz'un kendisine tercih ettiği kişiyi, rakibini görmek istemektedir. Bu arzu, ecelini görmek kadar korku verici olsa da Zehra Hâver'i görmek ister: *“ecelini görmek, katili ile görüşmek, celladına hâkim-i rü'yet beslemek umulmayacak bir arzû-yı garîb iken icâb-ı aşk ve muhabbet olan bu hisse de kapıldım. Bir pazarertesi günü alessabah dadımla beraber çıktık. Evvelâ İstanbul'a oradan Kadıköyü'ne gittik.”*<sup>486</sup> Nevzât rakibini görür, rakibinin güzelliği karşısında acısı ve hasedi artar: *“Çarşabdan çıkardığı altın rengindeki sarı saçları ruhsâre-i gülgûnunu okşayarak tabii bir intizâm içeri mavi gözleri gâyet mahzûn delîle-i nâz... ve nuhuvvet olan burnu çekme... ağzı ufak meyyâl-i tebessüm, çehresi latîf idi... Hâlinde fevkalâde sadelik ile o nisbetle bir hüzn-i tabii bulunduğu hâlde bana sürûrundan raksa gelmiş gibi göründü. Buna karşı en acı, en zehirli bir hased hissettim. Arkasında düz, sade, kibarâne bir çarşab vardı. Endâm ü hirâmı latîf ve nâzenin idi. Hâlinden ise gayet dilâşub ve işvekâr olduğu anlaşılırdı.”*<sup>487</sup> Bihruz'a bir mektup yazarak Hâver ile olan ilişkisini bildiğini ve bu ilişkiye tahammül edemeyeceğini bildirir: *“size belki melek görünen o çehre-i iğfâl benim için kâtil pençeli, zehr-nâk dişli kasd-ı hayât bir 'ifrit'tir. Muhabbeti sizi ne kadar iğfâl ediyorsa rikâb-ı ahlâkımda o mertebe sürat ve iktidar gösteriyor.”*<sup>488</sup> Rakîb bu romanda da ilk aşamada muzaffer görünür; ancak sonunda yazar Bihruz'un yaptığı yanlışlar nedeniyle sefaletе düştüğünü ve yuvasının dağıldığını haber verir. Nevzât kocasını sevdiği için, “âşığa yakışır bir davranışla” fedâkarlıkta bulunur ve kocasından kendi isteğiyle ayrılır: *“Ben âşık-ı*

<sup>486</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.48.

<sup>487</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.49-50.

<sup>488</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.57.

*mâşukanız olan Hâver ile münasebetinize tahammül edemeyeceğim.”* der ve onu tekrar kendisine çevirmek için ya da onu cezalandırmak için mücadele etmez.

Romanlarda bütün rakipler her zaman olumsuz ahlaki özelliklere sahip, aşırı hırslı ve intikamcı değildir. Halit Ziya'nın birçok romanında olduğu gibi “klasik aşk üçgeni” Nemide’de de çizilmiştir. Romanının kahramanları Nemide ve Nail nişanlanmışken ve evliliği düşünürlerken, Nemide’nin kuzeni ve aynı zamanda müstakbel rakibi olan Nahit sessizce olay örgüsüne dahil olur. Neden Nahit rakiptir de Nemide değildir? Çünkü gerçekten seven, yani gerçek âşık, fedakârlık yapandır. Gerçek âşık kendi mutluluğunu başkasının mutsuzluğu üzerine bina etmez. Nahit fedakârlık yapmak bir yana, uygun bulunduğu bir anda kardeşi kadar yakın olduğu Nemide’nin nişanlısını elinden alacak kadar bencildir. Nemide ile Nahit arasında gizli bir rekabet vardır. Bu rekabetin galibinin ilk aşamada Nemide olduğu sanılsa da romanın sonunda Nahit’in, yani rakibin galip geldiğini görürüz. Âşık, sevgilisi Nail’in de Nahit’te gönlünün olduğunu anladığı için “fedakârlık” etmiş, rakip de “*ne olursa olsun hedefe ulaşmalıyım*” biçimindeki kendi menfaatlerini ön planda tutan düşüncesine uygun davranmıştır. Bir gece Nemide’nin odasına kadar girmeye cüret etmiş, onu öldürmeyi dahi düşünmüştür rakip; ama bunu yapacak kadar cesaret bulamaz kendisinde. Nail’le konuşup sevgisini anlatır. Nahit, Nemide ile Nail’in arasına girmiş, aşkı konusunda bencillik etmiştir, ama bu Yeryüzünde Bir Melek adlı romandaki rakip kahraman Arife gibi hile yapma, yalan söyleme ve karalama yoluna gidecek kadar “kötü” bir karakter olarak kurgulanmamıştır. Aşk, tamamen karakterlerin özgür iradeleriyle oluşur.<sup>489</sup> Nahit’in rakip olarak ahlak, kültür ve güzellik bakımından da Nemide’den eksik bir yanı yoktur. Yazar en az âşık kadar rakibi de duygusal özellikleri bakımından tasvir eder: “*Nahit: Hayat onun için neydi? Orada, gözlerinin önünde uçsuz bucaksızlığı gösteren bir gökyüzü köşesi gibi boş bir uçurum, geleceği karşısındaki karanlık kuru gibi bir umutsuzluk karanlığı değil mi? Şimdiye kadar ne görmüştü? Hiç! Ne görecektir? Hiç! Hepsini hiçten başka bir şey olmayan gelecek bir zaman!... Nahit hayallerini tabiatıyla hüznü doğru olan umutsuz düşüncelere salıveriyordu. Ama hayallerini bürümüş olan hüznün bulutu arasında hafif bir umut ışığı pırıldıyordu. Hayatın bakışına gösterdiği kayıtsız yüzler arasında gülümser, umutlarla dolu bir hayal görünüyor. Nahit kimsesiz ve zavallı olduğu hâlde teyzesinin evine sığındığı zaman Nail’de şefkâtlı bir dost, acıyan bir arkadaş bulmuştu. Pek az bir zaman sonra Nahit’in her yandan*

<sup>489</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Nemide*, İnkılap ve Aka Kitapları, İstanbul, 1984, s. 146.

*ehemmiyetsiz görülen sevgi duygusunu Nail'e vermesine yetmiş idi. Genç kız Nail hakkında ne olduğunu bilemediği bir sevgi duyuyordu.”<sup>490</sup>*

Dönem romanlarının geneline baktığımızda, aşk ilişkilerinde rakip unsurların kadınlar olduğunu görüyoruz. Erkek kahramanlar rakip değil de aşk engeli olarak kullanılırlar daha çok. Rakip, örneklerin çoğunda aşk oluşumlarında da olduğu gibi, içeriden, “evin içinden” dir. Rakip ya âşığın akrabası ya da evin cariyesidir. Rakip yukarıda da belirttiğimiz gibi genellikle “kötü”dür. Amacı sevmekten çok kötülük yapmaktır. Âşıkları ayırmak amacıyla olay örgüsüne dahil olur. Amacına ulaşmak için her türlü hileyi yapabilecek ahlakî düşkünlüğe sahiptir. Rakip, evlilik gibi toplum yapısı için önemli olan kurumları hırsı uğruna yıkabilir. Bunun için en ufak bir pişmanlık bile duymaz.

Rakipler, romanlarda çoğunlukla amaçlarına ulaşır. Bazen de Ahmet Midhat, Mehmet Vecihi gibi yazarlarda olduğu gibi olay örgüsünün ilk bölümünde başarılı olabilirler. Romanın devam eden bölümünde rakiplerin yaptığı kötülüklerin cezası mutlaka verilir. Halit Ziya'da, aşkta rakip unsurlar tamamıyla kötü değildir. Ahlaki yönleri en az âşık kadar kuvvetli olabilir. Bu aşk ilişkilerinde daha çok “sevilen”in tercihi önemli hâle gelir.

---

<sup>490</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.63.

## D. Aşkın Mekânı

Sinün yüzün görene ne hâcet likâ-yı hûr  
Kapunda yir bulana ne bâğ-ı cinan gerek  
Ahmedî

Edebî eserde mekânın, olay örgüsü içinde hangi edebî ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıktığı sorusuna verilecek cevap “itibari mekân”larla ilgili değerlendirmelerimizi daha da sağlamlaştırır. İtibari mekân gerçek dünyayı yansıtmak amacıyla tasvir ediliyorsa, “mimesis”e bağlı “*yapma ve yaratma tarzına uygun bir eser*” ortaya çıkıyordur. “Tecrid”e dayalı oluşturulan mekânlarda ise “teferruat ayıklanır” ve yazar “yaratacağı” mekânları kendi hayal dünyasına uygun bir şekilde oluşturur.<sup>491</sup> Yani ilk yaklaşıma göre tabiatın taklidi, ikincisinde ise gerçekliğin dönüştürülmesi ve soyutlanarak kurgulanması ön plandadır. Her ne kadar “yapma ve yaratma tarzları” farklı da olsa, yaratılan mekânların işlevleri edebî metinde de aynıdır: “mekân, vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır.”<sup>492</sup> Dönem romanında, yazarlarımızın, modern romanın niteliklerini de içeren, “mimesis”e dayalı mekân kurgulama yöntemlerini kullandıklarını görmekteyiz.

Aşk mekânı ile, aşk hâlini yaşayan “âşğın algıladığı mekân” arasında da farklılıklar vardır. Algıladığı mekânın kendisine göre “*kutsal bir coğrafya*”<sup>493</sup> olduğunu; sevgilinin evini, ağaçları ve denizi kutsal semboller olarak algıladığını; yani âşğın sevgilisine ait özellikleri “kristalleştirdiği” gibi, onun yaşadığı mekâna ait özellikleri de kristalleştirdiğini Aşkın Hâlleri bölümünde belirtmiştik. Burada yazarın olay örgüsü içinde aşkı esas alarak, aşkın mekânının özelliklerini tespiti çalışacağız.

Ovidius, âşık olmak isteyen genç Romalılara tavsiyelerinde, onlara aşkların nerelerde karşılarına çıkabileceğini anlatır. Romalı gençlerin âşık olmak için gitmeleri gereken mekânlardan birisi tiyatrolardır. Güzeller bu mekânlara gelirler. Geçici bir heves ya da uzun dönemli bir aşk yaşamak isteyen gençler tiyatroları doldurur. Karıncalar kışlık yiyeceklerini taşımak için nasıl sürülerle gelip giderlerse, arılar nasıl bir çiçekten bal almak için uçuşup dururlarsa kadınlar da “*kendilerini göstermek*”, yeni

<sup>491</sup> Aktaş, a.g.e., s.19.

<sup>492</sup> Aktaş, a.g.e., s.142.

<sup>493</sup> Alberoni, a.g.e., s.30.



aşklar yaşamak için bu mekânlara kalabalıklar hâlinde gelirler.<sup>494</sup> Tiyatroların yanında gençlerin güzel kadınlarla tanışma mekânları olarak ziyafetler de önemli bir yer tutar.

Bizim yapacağımız değerlendirmeler ne gerçek hayattaki aşk mekânlarını tespit etmek ne de Ovidius'un yaptığı gibi gerçek hayata yönelik olarak insanlara nasihatta bulunmaktır. Aktaş'ın deyimiyle "itibari metin" içinde "itibari olan" mekânları, aşk mekânları penceresinden bakarak değerlendirmek ve romanımızdaki görüntülerini yorumlayabilmek öncelikli amacımız olacaktır. Aşk mekânlarını romanlardaki aşk oluşumlarından yola çıkarak dış mekânlar ve iç mekânlar olmak üzere iki başlık altında tespit ettik. Dış mekânları da Mahalle ya da Semtler, Mesire Yerleri, Mehtap-Deniz Kenarları, Vapur Yolculukları başlıkları altında değerlendirdik. Aşkın iç mekânlarını ise romanlarımızda çokça kullanılan bahçe, cumba, haremlık selamlık gibi o dönemin evini oluşturan bütün unsurlarıyla beraber tespit etmeye çalıştık.

## **1. Aşkın Dış Mekânı**

### **1. 1. İstanbul: Aşkın şehri.**

Ahmet Midhat'ın birkaç tarihi romanı ve başka birkaç roman dışında, ilk dönem romanlarımızda olay örgüsünün geneli İstanbul'da geçer. İstanbul'un Osmanlı Devleti'nin başkenti aynı zamanda ticaret ve kültür şehri olması roman türünün ilk örneklerinin burada verilmesinin ana nedenidir. 1870'li yıllara gelinceye kadar, yazarların, Osmanlı kültürüne yabancı, doğrudan doğruya bireye hitap ettiği için de sistem açısından "tehlikeli" bir tür olan romanlarda, mekân olarak İstanbul'u seçmekten başka alternatifleri yoktur. Yazarlar İstanbul'da ve yakın çevresinde doğdukları için İstanbul'u seçmişlerdir. Aynı zamanda romancıların hayata farklı pencerelerden bakma alışkanlığına sahip olmamaları da onların İstanbul dışına çıkmasını engelleyen bir durumdur.<sup>495</sup>

İstanbul ve özellikle Beyoğlu Tanzimat'tan sonra Türk romanının vazgeçilmez mekânı olmuştur. Bunun sebeplerini on altıncı asırdan sonra sefarethanelelerin burada yerleşmesine ve bununla birlikte Batılı yaşam tarzının alabildiğine yaşandığı sosyal

---

<sup>494</sup> Ovidius, a.g.e., s.41.

<sup>495</sup> Ramazan Kaplan, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.3.

ortamların burada ortaya çıkmasına bağlayabiliriz. Orhan Okay Beyoğlu ve İstanbul'un bazı semtlerinde Batılı hayat tarzının yaşandığı mekânları şöyle tasvir eder: “*Batı adet, moda ve eğlencelerinin İstanbul'a nüfuz ettiği bir kapı olmuştur. Bir yönden Tünel ve Taksim arasındaki Cadde-i Kebir'in iki tarafında sıralanan ve 19. asrın sonuna doğru Taksim'in öte tarafından Tatavla ve Şişli semtleri istikametine ilerleyen, diğer yönden Galatasaray ve Cihangir'den denize doğru Tophane, Karaköy ve civarını içine alan bu semt Ahmet Midhat Efendi'nin yaşadığı yıllarda Avrupa malları satan mağazaları, sarrafları, yabancı dilde gazete basan matbaaları, tiyatro ve çalgılı gazinodan sefih eğlence yerlerine kadar İstanbul'un çok renkli bir tarafını gösterir.*”<sup>496</sup>

Mekânlar, toplumların yaşadıkları dönemlerin zihniyetlerinin de göstergeleridir. 19. yüzyılda Beyoğlu, Osmanlı'nın başkentinde kurulmuş, minyatür bir Paris gibidir. Bu semt barları, tiyatroları ve benzeri eğlence yerleriyle Osmanlı aydınının “*Batıya baktığı pencere*”dir.<sup>497</sup> 19. yüzyılda Beyoğlu hayatı “dünyanın her metropolündekinin bir kopyası”dır.<sup>498</sup> Beyoğlu Müslüman gençlerine yasak bir mekândır.<sup>499</sup> Gençler Beyoğlu'nu anlatılanlardan öğrenirler ve bu mekânı merak ederler. Bu merak onların en kısa zamanda, kaçamak da olsa Beyoğlu'na gitmelerini sağlayacaktır. Romancılarımız eserlerinde, kendi mahrem dünyalarını, Tanpınar'ın deyişiyle “*kapalı kadın hayatı, örf ve adetlerin buna izin vermemesi*”<sup>500</sup> nedeniyle anlatmakta zorlandıkları; kahramanlarını, Beyoğlu'nun romana elverişli dünyasında yaşatırlar. Bunun en tipik örneği, yazdığı eserlerin roman olup olamayacağı tartışılacak olan Mustafa Reşit'in eserleridir. Dış mekânların çokça vurgulandığı Mustafa Reşit'in romanlarından Neyyir'de aşk mekânı, Beyoğlu'nda “Konkordiya”dır. Neyyir Bey Beyoğlu'na fazla gelmez; ancak, Fransızca kitap almak için “bazen” uğrar. Beyoğlu Müslüman genç için hoş bir mekân olarak görülmez. Burası Batı kültürünün aşırı yönlerinin sergilendiği yerdir. Beyoğlu çoğu zaman yazarın yanlış Batılılaşmayı eleştirdiği bir mekân olarak kullanılır.

Araba Sevdası, İntibah, Zehra gibi romanların giriş bölümlerindeki şehir tasvirleri Klasik Türk edebiyatı şiir türlerinden Kaside'nin Nesib bölümünü andırır. Bu bölümde yazar, roman vakasının geçtiği mekânları tasvir eder. Nabizâde Nâzım'ın Zehra adlı romanının girişinde yazar, Rumeli ve Anadolu sahillerinin boydan boya

<sup>496</sup> Okay, a.g.e., s.97.

<sup>497</sup> Ortaylı, a.g.e., s.105.

<sup>498</sup> Ortaylı, a.g.e., s.107.

<sup>499</sup> Şerif Aktaş, Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.18.

<sup>500</sup> Ahmed Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınevi, İstanbul, s.472.

evlerle dolmuş olduğunu söyledikten sonra İstanbul'un diğer semtlerini anlatmaya koyulur: “*bu hele gurûb ile tulûa yakın zamanlarda Göksu deresi gibi, Beykoz Büyükdere limanları gibi, Baltalimanı, Küçükusu, Kefeliköy, Sultaniye çayırları gibi, Sarıyer'in suları, Kavaklar'ın Sütlücesiyle Otuzbir suyu gibi yerleri ve baştan başa tekml Boğaziçi o derece ruh okşayıcı, his uyandırıcı şiir gıcıklayıcı levhalar, manzaralar göstermekte idi ki şehir-i şehîrimizin bedâyî-yi tabiiyesinden haberdâr olabilmek için bu levhaları bu manzaraları göğüs geçire geçire temaşa etmek lazım gelir.*”<sup>501</sup> İstanbul'u ilk defa görmeye gelenler onun güzelliğini gördükten sonra şaşkınlık içinde kalırlar. Büyükdere ve Boğaziçi'nin güzelliği onları adeta büyüler. Boğaziçi “*bir dilber-i tabii kadar sevimli*”dir. Yazarın vakti İstanbul'un güzelliğini anlatmaya yetmez. İstanbul'un bu tabii güzelliğini tasvir ettikten sonra, yazar o tasvirin içerisine “diz dize oturan” birbirlerine tebessümle bakan iki genci oturtur: Zehra ve Subhi.

Defter-i Âmâlîm adlı romanın kahramanı sevgilisiyle Büyükdere'ye Belgrad ormanlarına gittiğini günlüğünde anlatır. Pembe Ferace adlı romanın kahramanı Server Bey Zincirlikuyu taraflarını aşk mekânı olarak seçmiştir. Özellikle aşkın gelişim süreci içinde kahraman bu mekânlara gider ve Akdeniz ve Karadeniz'in “*mültekâ-yı bî-nâzirine*” bir yerde denizi seyre dalar.<sup>502</sup> Romanlarımızda çokça kullanılan mekânların belli başlı zihniyetleri temsili ve bu zihniyetlerin arasındaki çatışmayı yansıtması Mustafa Reşit'in Pembe Ferace adlı romanında da görülür. Göksu yazar için Doğuyu, Beyoğlu ise Batıyı temsil etmektedir. Servet Göksu'da Seher'i, Beyoğlu'nda ise Kılaret'i görür ve beğenir. Seher'de sadakat, namus ve aşk idealize edilir. Kılaret ise içki, sefahat ve ihanet kavramlarıyla algılanır. Servet düştüğü ikilem yüzünden sıkıntılı anlar yaşar. Ancak kararı Göksu'dan, Seher'den ve Doğudan yana verir.

Mustafa Reşit'in romanlarında mekân isimleri çokça kullanılır. Ancak mekânlar derinliğine tasvir edilmez. Aşk mekânları âşık kahramanın gezdiği yerler semt isimleri olarak verilir. Ayrıntılı mekân tasvirleri yapılmaz. Tezkîr-i Mâzi adlı eserinde Tepebaşı, Tarabya sırtları ve Boğaziçi manzaralı mekânları önemli bir yer tutar. Âşık kahraman Yeniköy'den başlayıp Kavaklar'da nihayet bulan havuzun ve özellikle etrafındaki dağların manzarasını çok sever. Tarabya tarafları bu gezilen yerleri, güzel manzaraları seyre imkân verdiği için çoğunlukla oraya gider. “*Ben bu noktayı Boğaziçi'nin her*

<sup>501</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.5.

<sup>502</sup> Mustafa Reşit, Pembe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893, s.36.

noktasına tercih ederim.”<sup>503</sup> Boğaziçi bir şair için âlem-i hayâlâtın medhâlidir.<sup>504</sup> Âşıkların gittikleri gezi mekânlarının bulunduğu semtler arasında Büyükada, Büyükdere ve Fenerbahçe büyük yer tutar. Özellikle Boğaziçi ve Büyükada Mustafa Reşit’in neredeyse bütün romanlarında değindiği, hayran olduğu bir güzelliğe sahiptir. Mustafa Reşit, Ressam adlı romanında İstanbul’un bu semtlerine bakışını şöyle ifade ediyor: “İstanbul, mecmû’-ı letâfet utlâkına sezâdır. Ne tarafına bakılsa her yeri bir memlekete zînet verecek nice mevâki-i müşâhede olunur. Bunlar kendilerine mahsus birer letâfeti hâizdir.

*Zevk-i selim ashâbı bu mevâkime yanında iki yeri pek ziyâde takdir eder: Boğaziçi’yi, Büyükada’yi.”*<sup>505</sup> Aynı yazar, İzdivaç-İmtizaç adlı romanında ise Fenerbahçe’yi “İstanbul’un bahr-i sefid ciheti medhâlinde, cânib-i şarkîde şebh-i cezîre teşkil eden ‘Fenerbahçesi’ bir nezehatgâh-ı bî-nâzirdir.” şeklinde tasvir eder. Mehmet Celal’in Küçük Gelin adlı romanının kahramanı Cemal, uğruna kara seveda çekeceği Adel’i görüp âşık olduğu mekân olan Büyükada hakkında şunları söyler: “Vaktâ ki semâ-yı şarkînin âfâk-ı dûrâdûrunu yıldızlayan güneş, nesîm-i seherin maşrika sevk ettiği hafif, beyaz bulutların arasından henüz hâb-ı safâsından uyanmış bir nâzeninin ipekten daha nâzik, sırmadan daha parlak olan saçlarını ince bir tülün setredemediği omuzlarına saçarak, bister-i sefidinden çıktığı gibi hutût-ı şuâiyyesiyle şevâhık-ı cibâli okşaya okşaya tulû eder, denizin kıskanıp da karadan ayırdığı Büyükada’da esâtirin letafetleri içinde görünen bu behişt-i dünyevîde bir hayât-ı şâirâne uyanır.”<sup>506</sup> Büyükada gündüzü ve gecesiyile İstanbul’un en güzel mekânlarından biridir Mehmet Celal’e göre. Cemal bir gece sandalla gezip güzellikleri temaşa ederken, bu güzellikleri seyretmesine vesile olan Büyükada’nın Marmara’ya bakan yalılarının birinin balkonunda elini başına dayamış bir şekilde duran Ermeni güzeli Adel’e âşık olur.<sup>507</sup>

Mehmet Vecihi’nin Nevzât ile Bihruz’un aşkını anlattığı Feryâd adlı romanında Nevzât Vaniköyü’nde ikamet etmektedir. Bihruz ile arasındaki aşk bu semtte başlar. Bihruz ile ayrıldıktan sonra Ahırkapı taraflarına yerleşir. Boğaziçi Mehmet Vecihi’nin romanlarında da önemli bir mekândır. Kadıköy, Beylerbeyi, Kanlıca gibi semtler genellikle âşıkların gezmek için gittikleri, Boğaziçi’ni seyrettikleri ve birbirlerine ilanaşk ettikleri mekânlar arasında çokça kullanılır. Aynı zamanda Bebek ve Moda gibi

<sup>503</sup> Mustafa Reşit, Tezkîr-i Mâzî, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1303, s.13.

<sup>504</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.14.

<sup>505</sup> Mustafa Reşit, Ressam, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1308, s.2.

<sup>506</sup> Mehmet Celal, Küçük Gelin, Dersaadet Matbaası, İstanbul, 1310, s.55.

<sup>507</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.56.

İstanbul'un o dönemde gözde olan semtleri de roman kahramanlarının aşklarına tanıklık eden mekânlardır.

Şemsettin Sâmî'nin Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat'ında Talat Bey'in sevgilisini ilk kez gördüğü mekân, "Laleli taraflarında bir yer" olarak tarif edilir. Aşkın doğuşu ve gelişmesi de bu semtte olur. Olay ağırlıklı romanların birçoğunda olduğu gibi bu romanda da mekânlar derinliğine tasvir edilmemiştir. Okuyucu daha çok olay örgüsünün nasıl değişeceğini merak eder. Recâizâde Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası'nda Bihruz, Çamlıca'da görüp âşık olduğu Periveş Hanım'ın izini kaybetmiştir. Periveş Hanım'ı bulup yazdığı mektubu ona verebilmek için İstanbul'un pek çok semtini dolaşır: Fenerbahçe, Haydarpaşa, Duvardibi, Göksu, Küçükkuş, Havuzbaşı. Bu yerler Bihruz Bey için çok önemli mekânlardır. Çünkü Periveş Hanım mutlaka bunlardan birisine gelecektir. Bihruz Bey buralara gitmediği zaman kendisini rahatsız hisseder. Çünkü her an Periveş Hanım'ın gelme olasılığı vardır, eğer Bihruz onu tekrar göremezse büyük üzüntü duyar.<sup>508</sup> Roman boyunca süren arayışı sonucunda tesadüfi olarak Bihruz, Periveş'i tekrar görür. Ancak gördüğü kişinin Periveş olup olmadığı konusunda emin olamaz ve onu takibe koyulur. Beyazıt Meydanı, Divanyolu, Şehzadebaşı ve Kalpakçılarbaşı gibi semtler de Bihruz'un sevgilisini aradığı mekânlardır.<sup>509</sup>

Ahmet Midhat'ın romanlarında Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Paris'te Bir Türk ve Eski Mektuplar gibi bazı romanları hariç olmak üzere olay örgüsü İstanbul'da geçer. Yeryüzünde Bir Melek'te Raziye'nin oturduğu semt Sirkeci'dir. Şefik Paris'ten İstanbul'a geldiği zaman Tahtakale yakınlarında bir ev tutar ve bu evde Raziye ile görüşür. Romanda rakip unsur olarak tanıttığımız Arife Bahçekapısı'nda ikamet eder ve Şefik'e burada âşık olur. Beyoğlu Ahmet Midhat'ın Karnaval adlı romanında Resmî Efendi'nin Madam Hamparson'la tanıştığı evin bulunduğu semttir.

Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti adlı eserinde Murat Koç, edebiyatçılarımız tarafından aşkın mekânı olarak görülen Boğaziçi'nde yaşanan aşkların "Boğaziçi'ne özgü" aşklar olduğunu belirtir.<sup>510</sup> Boğaziçi bütün semtleriyle aşkların zamanında ve gelişiminde belirleyici bir yere sahiptir. Yeni Türk edebiyatı şair ve yazarlarının birçoğu eserlerinde bu mekânı kullanmışlardır. Abdülhâk Hâmid Tarhan'ın İçli Kız, Sami Paşazâde Sezâî'nin Hiç, Mehmet Rauf'un Eylül, Ferdâ-yı

<sup>508</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.34.

<sup>509</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.227.

<sup>510</sup> Murat Koç, Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti, Eren Yayınları, İstanbul, 2005, s.158.

Garâm, Yakup Kadri'nin Nur Baba, Ahmed Hamdi Tanpınar'ın Huzur ve daha birçok eserde Boğaziçi, büyük aşkların mekânı olarak da kullanılmıştır. Roman kahramanları köşklarinin penceresinden, sahillerden ve yalılarının balkonundan Boğaziçi'ni seyrederek. Seyrederek de sevgililerini hayal ederler. Âşıklar, sevgililerine kavuşmayı eğer kavuşmaları mümkün değilse ölümü düşünürler. Romanda aşk, insan ve mekân üçlüsünün etkileşimini görürüz Boğaziçi'nin değişik semtlerinde yaşanan olaylarda.

Beyoğlu Doğu ve Batı gibi farklı medeniyetlere mensup insanlar arasındaki aşklara mekân olurken, Boğaziçi yüzyıllar süren bir “aşk medeniyetinin” içinde yaşayanların kendi içlerindeki aşklarına mekânlık etmektedir. Batılı yaşam biçiminin aşırılığında kaçan; ancak tahsili, terbiyesi, kültürü ve musiki anlayışı ile Batılı olan ve geleneğinin farkında olan insanların mekânı ise Boğaziçi'dir. Buralarda aşklar hüznün veya mutluluk olsun, hayatın maddi gerçekliklerinin görmezden geldiği, anlatılmadığı ve yok sayıldığı aşklardır. Buralardaki aşklarda ekonomik kaygılar yoktur. Maddi yoksullukların ve sefaletin aşkları hangi mekânlarda yaşanır İstanbul'da? Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İffet adlı romanındaki mekânlara sanırım buna cevap verecektir. Babası Şakir Efendi sağlığında kızı İffet'in eğitimine çok önem vermiştir. Kızını “*Frenk okulunda okutup yazdırmış*” ailesini huzur ve refah içinde yaşatmıştır. İffet Beyoğlu'nda bir pansiyonda tahsilini devam ettirmektedir. Babasının vefatı onun hayatını alt üst etmiştir. Ailenin ekonomik açıdan desteğinin ortadan kalkması onları zor duruma düşürmüştür. Kahramanın ekonomik durumunun değişimiyle birlikte yaşadığı mekân da değişir. Mekân Aksaray'a doğru kayar. İffet'in annesiyle birlikte yaşadığı semtin yoksul görünümünü kahraman anlatıcı şöyle tasvir ediyor: “*Saptığımız sokakta yürüyüp gidiyorduk. Sokak dar ve eğri büğrü idi. Her yanından pis sular aktılmış...Kiimes kadar küçük, yıkık evlerin önünde murdar (entârî)li -ana babalar uslandıramadıkları için başlarını kışklarını feleğin uslandırıcı tokatına açık bırakmışlar sanılan-birtakım çocuklar oynamakta idiler. Arada sırada evlerin birinden örtünme gereğini, yeldirmesinin yakasını başına almakla yerine getiren bir kadın çıkarak öbür eve girmekte idi. Kimi evlerin önünden geçerken duyulan gübre kokusu ve arada bir işitilen inek sesleri insana kendisinin İstanbul'dan uzak bir köyde bulunduğunu sandırıyordu. Dolambaçlı sokaklardan girip çıkarak bir süre yürüdük. Evler seyrekleşmeye, bu mahalleleri kaplayan dokunaklı durgunluk artmaya başladı. Artık ne çocuk görülüyordu, ne kadın, ne erkek, ne de bir hayvan!.. Şehrimizin sokaklarını dolduran*

köpeklerden bile iz yoktu. İnsanların doyunca ekmek bulamadıkları bu sokaklardan onlar da çekilmişlerdi. Kimi sokaklarda ev bile görülemiyor; harçsız kuru taşla örtülmüş yıkkın, alçak bostan duvarları her iki yandan uzaklara dek sürüp gidiyordu. İnsan gürültüsü bulunmayan yerleri doğa kendi sesiyle doldurur.”<sup>511</sup> İffet’in Latif ile arasındaki aşk böyle bir semtte devam eder. Yaşadıkları ekonomik olumsuzluklar genç âşıkların hayallerindeki dünyayı da yok eder.

Beyoğlu merkezli, Müslüman erkek, Batılı kadın arasında geçen aşklar daha çok ahlaki bakımdan ele alınmış, bu aşklar okuyucuya “doğruluk-yanlılık” penceresinden sunulmaya çalışılmıştır. Topkapı, Aksaray ve civarını merkez alan romanlarda aşk ilişkileri tarihsel açıdan gelenekselliği, ekonomik açıdan yoksulluğu ele almakta, yine insan ruhundan çok insan gerçekliğini yansıtan bir görüntü sunmaktadır. Boğaziçi merkezli aşklarda aşk olgusunu tarihsel anlamda ele aldığımızda gelenek ile modernin bir birleşimini verdiğini, ekonomik açıdan ele aldığımızda ekonominin kahramanlar açısından pek bir anlam ifade etmediğini görüyoruz.

## 1. 2. Mesire Yerleri

İstanbul’da Tanzimat ile birlikte insanların gündelik hayatında çok önemli değişiklikler olur. İstanbul halkının eğlence yerleri Tanzimat öncesi dönemlerde daha çok erkeklere yönelik kapalı mekânlardır. Eski İstanbul’da gündelik hayatın tekdüzeleştiğini ve İstanbul’un bir “terkip” olmaktan çıktığını büyük bir üzüntüyle belirten Ahmet Hamdi Tanpınar; çocukluk yıllarında İstanbul halkının zengin yoksul ayrımı yapmadan hep birlikte eğlendiğini söyler. Tanpınar’a göre “*Mehtap sefalari, Kâğıthane âlemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri*” gibi mekânlar şehir insanının birlikteliğini sağlayan yerlerdir. İktisadi şartların değişimi ve insanımızı etkileyen yeni moda yaşantı biçimleri İstanbul insanının her gün birbirine yabancılaşmasına neden olmuştur. Tanpınar, toplumun eğlence yerlerine yüklediği anlamın değişimini şöyle anlatıyor: “*Mehtap âlemlerini yapacak eski servetler kalmadı, Kâğıthane’yi çoktan bayağı bulmağa başlamıştık. Çamlıca’nın yerini Büyükkada aldı ve pazar günlerine ait piknikler de, şehre ve eğlenme tarzına herkesin malı olan pek az şey ilave ediyordu. Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu’da, mehtaplı gecede güzel çamaşırcı kızına fevkalade zeki,*

<sup>511</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.21.

*cüretle ve fedakâr demir kralının oğlunun söylediği gitaralı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıkarlarının ışığından dinleyeceğimiz gülünç ulumaları dinliyor, kadının tuvaletine, erkeğin perendelerine, hulasa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz.*<sup>512</sup> Toplumun eğlence yerleri olan mesirelerin önemi Tanpınar'ın bu eski İstanbul'a hasretini dile getirdiği satırlarda daha iyi anlaşılıyor.

Mesire yerleri sadece gezinti yerleri değil, şehir insanının nefes alma yerleri ve özgürleşme mekânlarıdır. Kadının ve erkeğin devamlı kaç göç hâlinde yaşadığı, toplum baskısının somutlaşarak aile baskısına dönüşüp “bireyi”, özellikle kadını kıskaç altında tutmaya çalıştığı dönemlerde mesire yerlerinin “duygusal iletişim” ağlarının kurulmasında çok büyük öneme sahiptir. Gerçek hayattaki bu değişimin roman türünün ülkemizde tutulmasına ve gelişmesine büyük katkısı olduğu da bir gerçektir. Roman, türü itibarı ile yukarıda kısmen bahsettiğimiz gibi karakteri esas alan bir edebî türdür. Karakterin yaşam alanları eğer oluşmamışsa eserler masaldan ve hikâyeden öteye gidemez. Karakterin yaşam alanları, hele konu aşk olacaksa romanda farklı cinslerin bir arada olduğu ve birbirleriyle iletişim içine girebilecekleri sosyal ortamlar olmalıdır.

İncelediğimiz dönem romanlarında aşklar eğer “*çocukluk aşkları ya da mahalle aşkları*” yani “içerideki aşklar” değilse, genellikle mesirelerde başlar. Mesire yerleri her ne kadar kadın erkek birçok insanın gezmek için tercih ettiği mekânlar olsa da, bazen yazar bazen de roman kahramanı tarafından eleştirilmektedir. Mesire yerlerine kadınların gitmesini eleştiren, buralara giden kadınların genellikle ahlaki düşkünlük içinde olduğunu düşünen, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'ta Fitnat'ın üvey babası Tütüncü Hacıbaba'dır. Hacıbaba seyir yerleri için Şerife Kadın'a şunları söyler: “*senin seyir yerleri dediğin yerler rezalet yerleridir; edepsizler, ırzsızlar mahalleridir. Öyle yerlere kız gönderilir mi? Ben erkeğim, ihtiyarım da yine öyle yerlere gitmekten ictinâp ederim. Çünkü bilirim ki namusuma mûzurdur. Irzımı mûhildir; nerede kaldı ki on beş yaşında bir kız öyle yerlere gitsin.*”<sup>513</sup> Şerife Kadın'ın mesire yerlerine gitmeyi “alafranga” yaşamak olarak değerlendirmesine karşılık Tütüncü Hacıbaba “*bu alafranga değil, alafranga bunu kabul etmez. Hiç Kâğıthane'de, Veliefendi'de, öyle mahallerde hiçbir vakit bir madama gördünüz mü?*”<sup>514</sup> diyerek alafranga yaşayanların dahi bu tür mahallere gitmediğini söyler. Alafranga usulü yaşayan kadınların meclislerde kocalarıyla bir arada edeple oturduklarını ve kimseyi kendilerine baktırmadıklarını; ama

<sup>512</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003, s.131.

<sup>513</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.34.

<sup>514</sup> Şemseddin Sami, a.g.e., s.35.



bizdeki mesire yerlerinde bir başıboşluğun, edepsizliğin olduğunu söyler. Bu nedenle Fitnat'ı bu tür yerlere göndermemektedir.

Mesire yerlerine karşı olması yönünden Mehmet Vecihi'nin Mehcre adlı romanının kahramanı Akif Bey ile Tütüncü Hacıbaba birbirine benzer. Akif Bey Mehcre'nin babasıdır. Akif Bey de mesireleri aslında gezinti yerleri, insanların rahatlamaları için gerekli mekânlar olarak görür; ama oraya giden bazı insanların asıl amacının hava almak değil kadınların ırzına ve namusuna tasallut etmek olduğunu söyler. Bu “*medeniyetsiz*” kişiler yüzünden mesire yerleri “*adaba aykırı yerler*” olarak bilinir.<sup>515</sup>

Ailecek görüştikleri komşusu Fitnat Hanım'ın, Yenibahçe Çayırı'nda gördüklerini anlatması ve Mehcre'nin de gezinti yerlerini en azından bir kez olsun görmesi gerektiğini söylemesine karşılık Mehcre, kalabalıktan hoşlanmadığını, oraya gidenlerin amacının tabiatı seyretmek olmadığını ve bu nedenlerden dolayı orada rahat edemeyeceğini söyler. Ancak Fitnat Hanım'ın ısrarlı talepleri neticesinde sadece bir günlüğüne babasından izin alır. Fitnat Hanım ve Mehcre bu bahisten üç gün sonra Çırpıcı Çayırı'na gideceklerdir.<sup>516</sup>

Tabi yazarlar da roman kahramanlarının bir çoğu da Tütüncü Hacıbaba ya da Akif Efendi gibi düşünmemektedir. Çünkü dönem romanlarındaki aşkların büyük bir kısmı bu tür yerlerde ortaya çıkar, aşk buralarda yaşanır ve olgunlaşır. Namık Kemal İntibah'ta Çamlıca Tepesinin tabii güzelliklerini güzel benzetmelerle tasvir eder. “*Seyir yerleri zevkim değildir*” diyerek bazılarının yaptığı gibi “*bir sıkı boyun bağı, tarak ve süslü tomruk vasfına şâyân bir çift dar potin giyerek sabahtan akşama kadar araba arkasında devr ile fık u hirmânı cem etmek ve akşamdan sabaha kadar hunnâk eziyeti ve nasır cefasıyla yatakta inleyen*”ler gibi olmak istemez; ancak “*ne yalan söyleyeyim? cumanın, pazarın gayri bir açık veya sünbül havalı günde, Boğaziçi seyirlerinin hemen kaffesini ve husûsiyle baharda Çamlıca'yı severim*”<sup>517</sup> diyerek Çamlıca'nın farklı bir gezinti yeri olduğunu vurgular. Yazar, kahramanı Ali Bey'de de “*bu seyir meyli*”nin olduğunu beyanla romana başlar. Ali Bey önceleri alışkın olmadığı Çamlıca'ya biraz da annesinin arzusuyla iki günde bir gidip gelmektedir. Cuma ve pazar günleri Çamlıca çok kalabalıktır. Ali Bey'in arkadaşlarına göre diğer günler, burası kalabalık olmadığı için, eğlenceli de değildir. Çamlıca'nın bir cuma günü saat sekiz civarındaki görünümü

<sup>515</sup> Mehmet Vecihi, Mehcre, Selis Kitaplar, İstanbul, 2003, s.10.

<sup>516</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s. 11.

<sup>517</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.8.

şöyle tasvir ediliyor romanda: “*O vakit ise Çamlıca'nın en civcivli zamanı olmak cihetiyle yollar birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış bir seyl-i hurûşânı andırmaya başladı. Beyler de yerlerinden kalktular. Hanumlara karıştılar.*”<sup>518</sup>

Namık Kemal'den yaklaşık on bir yıl sonra kaleme aldığı Araba Sevdası adlı romanında Recâizâde Mahmud Ekrem kahramanı Bihruz Bey'in Periveş Hanım'ı görüp âşık olma mekânı olarak Çamlıca bahçesini seçer. Yazar romanın girişinde Çamlıca bahçesine gidiş yolunu ve bahçeyi realist bir bakış açısıyla tasvir eder. Romanın yazıldığı dönemde halkın rağbeti İntibah'taki gibi çok fazla değildir ki “*ekser eyyâmda*” kapıları kapalı tutulur.<sup>519</sup> Yazar, Çamlıca bahçesinin açılacağına dair haberler ortaya çıktıktan sonra “*hevâ vü heves*”ine düşkün erkekler ve “*böyle eğlenceleri erkeklerden birkaç kat ziyâde aramaya tab'en mecbûr olan hanımlar*”ın heyecanlı bir hazırlık içine girdiklerini ve süslenmeye başladıklarını belirtir. Çamlıca bahçesi 1868 yılının mayıs ayında açılır. Bahçeye cuma ve pazar günleri Üsküdar, Kadıköy, Beylerbeyi gibi yerlerden “*arabalar, hayvanlarla ve bazen yayan olarak*” kadın erkek binlerce kişi gelmektedir. Çamlıca bahçesinin çevresi “*bir çeyrek saatte*” dolaşılabilir. Kalabalık o kadar fazladır ki gelenlerin hepsi bir arada bahçede bulunamaz, insanlar bahçeye girer dolaşır ve diğer insanların da girebilmeleri için hemen çıkarlar. Bu nedenle bahçenin yukarı ve aşağı kapısı açık tutulur. Yazar bu insan kalabalığını “*arı kovanı*” na teşbih eder.<sup>520</sup> Hâl böyle olunca bahçenin içerisi gibi dışarı da kalabalıktır: “*Süslü hanımlar, şık beyleri hâmil birkaç yüz kadar araba, bahçenin etrafını kuşatarak bir zincir-i müteharrik gibi biri biri ardınca muttasıl ve müteselsil devrederlerdi.*” Yeni açıldığı dönemlerde bahçenin içinde “*câbecâ sandalyeleri, kanapeleri*” vardır. Yorulan insanlar oralarda oturur, etraflarını seyrederek. Bahçe “*mehtaplı gecelerde*” rağbet görür. İşte “*Muhteşem*” Bihruz Bey, Çamlıca bahçesinin açılışının ikinci haftasında “*bahçe-i umûmî seyircileri arasında görünmeye*” başlar.<sup>521</sup> Bihruz Bey'in Çamlıca bahçesinde dolaşmaya başlamasıyla birlikte Periveş'e âşık olması da gecikmez.

Roman türünde eser veren yazar, karakterler arasındaki karmaşık ilişkiler ağını dengeli bir şekilde anlatmaya çalışır. Romanda Karakter-karakter, karakter-mekân, karakter-zaman ve olay örgüsü arasındaki ilişkilerin dengeli bir biçimde kurulması

<sup>518</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.13.

<sup>519</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.2.

<sup>520</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.5.

<sup>521</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.5.

gereklidir. Dış mekânların adlarından sıkça bahsedilmesine rağmen bu mekânların görüntüsünün verilmediği, dolayısıyla karakter-mekân arasındaki ilişkinin derinlemesine anlatılmadığı Mustafa Reşit'in romanlarına baktığımızda karakterlerin aşkı tanıyıp yaşadığı gezinti yerlerinden birisinin, Bir Çiçek Demeti adlı romanındaki gibi “*Kağıdhane mesiresi*” olduğunu görüyoruz.

Mustafa Reşit, Tezkîr-i Mâzî’de Tepebaşı Bahçesi ile Taksim bahçesinin güzelliğinden bahsederek o bahçelerin güzellik bakımından birbiriyle yarıştığını belirtir: “*Bahçelerin ikisi de-yekdiğerine tercih olunamayacak derecede-güzeldir; birinin arz ettiği menâzır-ı nazarı-lepiska saçlı, mâi gözlü tendürüst, şûh-meşreb bir kız kadar-mahzûz diğèrininki ise-siyah saçlı, elâ gözlü, nârin yapılı, beyzî çehreli mahzûn bir esmer güzeli kadar-müteessirdir.*”<sup>522</sup> Kahraman anlatıcı daha çok kendisinin “*hazîn olan şeyleri*” sevdiğini, bu yüzden çoğunlukla Tepebaşı Bahçesi’ne gittiğini belirtir. Kahramanın Tepebaşı Bahçesi’ne gittiği gün pazar günüdür. Tatil olması ve havanın güzel olması nedeniyle bahçe “*fevkalâde*” doludur. Bahçede insanlar vakit geçirirler. Etraf kalabalık ve yollar da dar olduğundan bazen kadınlar ve erkekler çarpışırlar. Eğer arada duygusal bir ilişki başlayacaksa kişilerin tavırları buna göre değişebilir: “*Kadınlar ile erkekler karmakarışık bir hâlde akıp kâh oturur, kâh gezerlerdi. Yollar dar olduğundan gezilir iken bazen hafif hafif müsâdemeler vukûa gelir, bazen de galiba kasden-iki kol yekdiğerine temas ettiği sırada parmaklar birbirini hafifçe sıkırlar idi. Bu gibi temaslar, müsâdemeler, ekseriyâ çehrelerin rengini değıştirirdi.*”<sup>523</sup> Kahraman anlatıcı Tepebaşı Bahçesi’nin bulunduğu yerin daha önceden mezarlık olduğunu ve buranın daha sonra bahçe hâline getirildiğini düşünür ve hayret eder: “*bir zamanlar kabristan olan bu mahâl şimdi bahçe olmuş! Bir zamanlar buraya ağlamak için gelirlerdi. Şimdi ise gülmek, eğlenmek için geliyorlar. Şübhe yokdur ki şimdi dârü’l-sürûr olan mahaller dahi bir gün şîvenigâh olacaklardır!*”<sup>524</sup> Kahraman; bahçede sevgilisi ile karşılaşmasını, onunla bakışmalarını ve bu bakışmaların kendisini duygusal bakımdan nasıl etkilediğini şöyle ifade eder: “*Sevdiğim nazlı nazlı gelip karşıma oturdu. Güneş ufka tekarrüb etmiş olduğundan ziyâsından rahatsız olmamak için şemsiyesini açıp garba mâil bir vaz’da sağ omzuna dayadı. Herkes yavaş yavaş bahçeden çıkmağa başladı. Sevdiğim de umûma tâbi oldu. Yanımdan geçerken-kasten olmak gerekir-şemsiyesini ta ayaklarımın üstüne düşürdü. Hemen alıp takdim eyledim. O da*

<sup>522</sup> Mustafa Reşit, Tezkîr-i Mâzî, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul, 1303, s.6.

<sup>523</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.7.

<sup>524</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.9.

*mukâbeleten teşekkür ederim ne kadar inâyetskârsınız, efendi dedi ve bu sırada da bana pek mânidar bir nazar ihâle eyledi. O nazar, o bilmem nasıl bir nûr-ı lâtif o zamana kadar mazlûm olan istikbâlimi tenvîr eyledi. O güzel gözlerin içinde o lâtif-i semâvatta küçük bir güvercinin, mesûdiyetin uçtuğunu gördüm.*"<sup>525</sup>Tepebaşı Bahçesi Mustafa Reşit'in "*Hayf*" adlı romanında da mekân olarak seçilir. Defter-i Âmâlim adlı eserin kahramanı Tepebaşı Bahçesi'ndeki tiyatrodaki Ayda operası icra olunurken gördüğü kıza âşık olur. Daha sonra kahramanın sevgilisini ve aşkını düşünmek için gittiği yer Boğaziçi'dir. Bu süreçte Boğaziçi'ndeki bahçelerde tabiatın güzelliğini seyrederek dolaşır. Tepebaşı Bahçesi'nin "*sadık müdâvimlerinden*" birisi de Aşk-ı Memnu adlı romanın "*şık âşık tipi*" Behlül'dür.<sup>526</sup>

### 1. 3. Deniz, Mehtaplı Geceler ve Kayık gezintileri.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat'ın sosyal hayatta getirdiği "*şahsî emniyet ve müsâvât*" fikrinin, sultan ve vezir hanımlarının "*genişleyen hayatları*"nın Boğaziçi ve Çamlıca gibi İstanbul'un tabiat bakımından en güzel yerlerinin değişimini sağladığını; bu değişimle birlikte Boğaz vapurlarının işlemeye başlamasının da bu yerlerin gelişmesine katkıda bulunmuş olduğunu söyler. Mesire yerlerine halkın rağbetiyle birlikte "*Kadın kıyafeti müreffeh, zengin sınıfın toplandığı sayfiye yerlerinde muayyen bir haddenden fazla münakaşa edilmez. Ve aşk maceraları bir çeşit müsâmaha ile görülmeye*" başlanır. Şehrin neredeyse yarısı "*gecelerde suda 'gümüş servi' seyrine çıkmakta*"dır.<sup>527</sup>

Mehmet Rauf'un tefrika olarak 1897 tarihinde yayınladığı Ferdâ-yı Garâm adlı romanının ilk bölümünde kahramanların konuşmalarının konusu "deniz sevgisi"dir. Sermet ve Macit arasında var olan ancak itiraf edilmesi zaman alan aşkın, kayık gezintilerinde kahramanların davranışlarına yansıtıldığını görüyoruz. Halit Ziya'nın romanlarında neredeyse klasik bir görünüm arz eden "aşk üçgeninin" Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Garâm adlı romanında da benzer biçimde kullanıldığını görmekteyiz. Bu aşk üçgeninin bir köşesindeki Nevber ile âşık çift Sermet ve Macit'i "*denizin mavi parıltıları*" içinde sandalla dolaşırken birkaç kez görürüz. Kahramanların Kalender'e ve

<sup>525</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.12.

<sup>526</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.59.

<sup>527</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Seçmeler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.204.

oradan da Tarabya'ya geçtikleri deniz gezintileri sırasında, Sermet ve Macit arasında henüz karşılıklı olarak itiraf edilmemiş bir aşk vardır. Karşılarından gelen sandalın içindeki Rum gençlerinin “kitara”larından gelen müzik, üç genci “hüzünlü havayla sarmış”tır. Yazar, kahramanlarda görülen bu hüzünlü durumu şöyle tasvir ediyor: “Sandallar bütün bütün tekarrüb ettiği zaman gördüler ki ara sıra sada-yı nalişi aks eden kadın sandallardan birinin aynalığine yaslanan bir gencin göğsüne yatmıştı, mestane bir tavırla teganni eden bu kadında öyle bir nalânî-i hareket vardı ki ara sıra çıkardığı sesi ancak tercüme edebilirdi. Ve gitara, boğuk, mağmum, nalekar nağmereliyle, bu lahş-i aşk arasında, bir enin-i perestişî gibi sanki damla damla, sanki lerzedar, sanki bûserîz nağmeciklerle devam ediyordu.”<sup>528</sup> Macit bu görüntü karşısında kendisini Venedik'te zanneder.<sup>529</sup> Âşıklar birbirlerini tanıdıkça ve “içten bir bağ” ile birbirlerine bağlandıkça hep bir arada olmak isterler. Onların bir arada bulunduğu mekân genellikle deniz kenarıdır. Gündüzleri “kotrayla gezinti”ye çıkan kahramanlar geceleri de sandalla gezerler.<sup>530</sup>

Halit Ziya'nın Nemide romanında, bir deniz şehri olan İstanbul'da yaşayıp da oturduğu semt olan Kanlıca'nın Anadolu yakasında mı yoksa Rumeli yakasında mı olduğunu dahi bilmeyen, sosyal hayatın tamamen dışında olan Nemide adlı kahramanının bu durumu; roman kahramanlarının mekânla ilişkilerini göstermesi bakımından önemlidir: “Babanı yola getirdim. Hatta fazla olarak bir şeye razı ettim ki duysan sevincinden çıldırırısın. Nemide telaşla sordu:

-Neye, Neye?

-Seni birkaç güne kadar yalıya götürecektir.

-Yalıya mı? Hangi yalıya?

-Kanlıca'ya...

-Kanlıca neresi? Buradan uzak mı?

Doktor verilecek cevap için biraz duraladı.

-Uzakça.

-Çok mu uzak?

-Hayır.”<sup>531</sup>

<sup>528</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.30-31.

<sup>529</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.31.

<sup>530</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.45.

<sup>531</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, 57.

Kanlıca'da babasının köşkünün denize bakan balkonundan saatlerce denizi ve Boğaziçini seyreden Nemide, seyrettiği tabiatı kartpostalda gördüğü bir resim gibi algılar sadece. Çünkü onun için bu gördüğü denizin, denizin içindeki sandalların gerçekliği yoktur. Aslında onun mekâna bakışı Servet-i Fünûn sanatkarlarının mekâna bakışını yansıtır. Tabiat onlar için tablodan ibarettir. Servet-i Fünûn romancıları, özellikle Halit Ziya, bu tabiat tablolarını çok güzel tasvir eder: *“Boğaz’ın dalgaları; bulutlar arasından, gömleğini yırtarak çıplaklığının güzelliğini gösteren bir genç kız gibi, âheste âheste sıyrılarak ayın yer yer saçtığı nur toplarını sürükleyerek akıyor, karşıda yalılarından kıyıya akan ışıklar suların üzerinde birbirini kovalyarak oynuyorlardı. Etrafta da derin bir sessizlik, havada büyük bir ağırlık hüküm sürüyordu.”*<sup>532</sup>

Ahmet Midhat’ın Eski Mektuplar adlı romanının âşık kahramanları Kenan ve Meliha, Kenan’ın, tahsili gereği İstanbul’a gitmesinden önce deniz kenarında buluşurlar ve birbirlerine olan aşklarını anlatırlar. İzmir’de deniz kenarında oturan âşıkların mekânı yazar tarafından şöyle tasvir ediliyor: *“O mevki ne kadar latif idi. İzmir’in o güzel rıhtımını tezyîn eden gazinoların sahil boyunca imtidâd eden fenerlerinin ziyâ-yı nûrânîleri, husûsuyla deryâyâ düşen aks-i dil-pezîrleri, tahrîk-i nesîmi ile temevvüce geldikçe letâfetine, temâşasına doyulmaz bir letâfet, bir manzara peydâ eyliyordu.”*<sup>533</sup> Bu güzel ortamda âşıklar bir yandan denize vuran dalgaların sesini dinlerler bir yandan da birbirlerini seyrederler. Zorunlu ayrılığı yaşamadan önce âşıklar birlikteliğin tadını çıkarırlar. Birkaç gün sonra mehtaplı bir gecede, ay ışığının etrafı parlattığı, denizin ve kuşların sesinin birbirine karıştığı bir ortamda sevgililer yeniden bir araya gelirler. Sevgililer: *“...yabani güllerle örtülmüş bir kameriye içinde sâkin berrak bir havuz kenarında oturan iki kebûter-i sevdâ, tabiatın hem bu bedâyi-i hârika-nümûnunu temâşa ediyor, hem de yavaş yavaş konuşuyorlardı. Biri diğeri sînesine ilticâ eylemiş, diğeri de cemâl-i yârini nûr-ı kamerden bile kıskantıyormuş gibi, sırma saçlarını sevdiğinin çehre-i gülğünuna dökmüştü. Biri bazen havuz içinde bir mehtâbın, bir de meh-cebîninin sâyelerine bakıyor, ona nisbet mehtâp, pek muzlim görünüyordu.”*<sup>534</sup> Âşıklar biraz sonra *“güllerden ve yaseminlerden teşekkül eden”* kameriyenin kapısının önüne gelerek denizi seyretmeye başlarlar. Meliha denizin ortasında bir vapur görür ve birdenbire ağlamaya başlar. Çünkü sevgilisi Kenan o

<sup>532</sup> Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.

<sup>533</sup> Ahmet Midhat, Eski Mektuplar, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003, s.18.

<sup>534</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.31.

vapurlardan birisiyle kendisinden ayrılacaktır.<sup>535</sup> Meliha'nın ruh hâline sanki bütün tabiat katılmak ister gibidir. Bulutlar ayın ışığını engeller ve her yer karanlık içinde kalır.

Denizin, âşıkların birlikte olduğu anlarda bir “fon” olarak, cansız, hareketsiz bir resim olarak kullanıldığı diğer bir roman da Nabizâde Nâzım'ın Zehra'sıdır. Hazların ve şevklerin, duyguların görünmesi mümkün olmadığı gibi yazara göre Boğaziçi'nin güzelliklerinin tasviri de mümkün değildir. Yazar Boğaziçi'ni tasvire aciz olduğunu belirtir ama şu benzetmeyi yapmaktan da kaçınmaz: “*Şu kadar diyeceğiz ki güzel bir çehreye parlak bir tebessüm ne kadar yakışırsa Boğaziçi'ne de mehtap o derece yakışmaktadır.*”<sup>536</sup> Mehtaplı geceler halk Boğaziçi'ni daha çok şenlendirir. Kalabalık bu zamanlarda Boğaziçi'ne akın eder. Böyle bir gecede, yani ayın gökyüzünde parladığı ve yeryüzüne ışık verdiği bir gecede Zehra ile Subhi “zânû-ber-zânû” oturmuşlar ve bu güzel manzaranın karşısında olmalarına rağmen birbirlerini “*temaşa etmekten*” manzaranın güzelliklerini görmezler bile. Bu, güzel mehtaplı gece tasviriyle başlayan romanın olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde böyle bir mekân tasvirine bir daha rastlayamayız.

Deniz, İstanbul insanı için yalısıyla, sandalı ve vapuruyla; mehtaplı gecelerdeki eğlencesiyle ayrılmaz bir bütün olarak görülür. Abdülhâk Şinasi Hisar'ın Boğaziçi Medeniyeti olarak adlandırdığı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “yekpare bir medeniyet”in parçası olarak gördüğü deniz-insan arasındaki bağ, ulaşım vasıtalarının kullanılmaya başlanmasıyla daha da sıkılaşır. İlber Ortaylı, İstanbul'dan Sahneler adlı eserinde İstanbul'da deniz ulaşımının “kayıkçılar ve mavnacılar”dan “buharlı gemilere” geçtiğini söyler. Nisan 1851'de deniz ulaşımını Şirket-i Hayriye vapurları sağlamaya başlar.<sup>537</sup> Deniz ulaşımının 19. yüzyılda kolaylaşması, şehir insanının birbirine kaynaşma vesilesi de olur aynı zamanda. Her ne kadar haremlik-selamlık uygulamasıyla kadın ve erkek yolcuların yolculuk esnasında birbirlerini görmeleri zor da olsa imkânsız değildir. İşte bu, görüşme mekânlarının ortaya çıkmasıyla dönem romanlarında bazı aşkların vapurlarda doğduğunu görüyoruz.

Müşâhedât adlı romanının olay örgüsü içinde yazar olarak kendisi de yer alan Ahmet Midhat, eserin girişinde Şirket-i Hayriye vapurlarını tanıtır. Beykoz'dan İstanbul'a “*yaz kış, akşam sabah*” gelip giden yazar bu vapur kaptanlarından, “mevki

<sup>535</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.32.

<sup>536</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.10.

<sup>537</sup> Ortaylı, a.g.e., s.221.

memurları”na kadar birçok kişiyi tanır. Bu vapurlarda birçok insanı tanıdığı için kendisini romancı olarak şanslı hisseder. Haremlik selamlık uygulamasının yapıldığı vapurlarda genç yaşlı birçok erkek, kadınların oturduğu bölümü görebilmek için, farklı yollar dener. Ahmet Midhat erkeklerin denediği bu yolları “*sevk-i nigâh-ı tahassürle perde –bîrunlukta bulunmak*”<sup>538</sup> olarak tarif eder. Ahmet Midhat’ın Vah adlı romanında Necati daha sonra seveceği ve âşık olacağı Ferdane’yi vapurda yolculuk esnasında görür.

Göksu deresi de o dönemlerin, kayıkla gezinti yapılan gözde mekânlarından. Mustafa Reşit birçok romanında bu mekânı kullanmıştır. Pembe Ferace adlı romanın kahramanı Server Bey arkadaşı ile Göksu deresine gezintiye gider. Server Bey’in mesire yerleri, tiyatrolar ve benzeri eğlence mekânlarına gitmek gibi bir alışkanlığı yoktur önceleri. Arkadaşı Cemal vasıtasıyla buraların varlığından haberdar olur. Saat ondan önce Göksu’ya gitmekten sıkılan Cemal Bey, bu saatlerde o mekânların تنها olduğunu bu nedenle sıkılabileceklerini söyler.<sup>539</sup> İki arkadaş Göksu deresine vardıklarında, derenin kalabalıklaştığını görürler. Lorans adlı romanda ise âşık karakterler denizin manzarasını seyrederek vakit geçirirler. Mehtaplı gecelerde tepeye çıkar ve manzaranın güzellikleriyle birlikte birbirlerine karşı aşklarını ilan ederler: “*Gece pek hayalperver idi. Sükût!...Hava mûtedil; kamer bedir halimnde; saba bu sükûn-ı umûmiyi ihlâl etmemek için yaprakların arasından kemâl-i itina ile geçiverdi. Yavaş yavaş dağın zirvesine kadar çıktılar. Orada yasemin ağaçlarından müteşekkil bir kameriye var idi. Boğaziçinde her tarafı bu tepenin pâmâl-i nazareti idi. Kamer kalemlerle fırçanın tarif ve tasvir edemeyeceği bir letafetle deryaya inikas etmiş idi. Tabiatın manzara-i umûmisi ikisini de gaşy etti. Bu vecd on dakika kadar devam etti.*”<sup>540</sup>

Göksu deresinde kayık gezintileri Halit Ziya’nın Aşk-ı Memnu adlı romanında da görüşme, “kur yapma” mekânları olarak tasvir edilir. Oraya devam edenler birbirlerini tanırlar. Firdevs Hanım ve kızlarına “*Melih Bey Takımı*” adını veren de yine, Göksu deresi müdavimleridir. Adnan Bey Bihter’i bu gezintilerden birinde tanır ve âşık olur. Melih Bey Takımı sadece Göksu çevresince değil Kağıthane, Kalender, Bendler ve Büyükdere çayırı gibi İstanbul’un birçok mesire yerine gittikleri için bu çevreler tarafından da tanınırlar. Mustafa Reşit’in Tezkîr-i Mâzî adlı eserinde âşıklar, bahçede birbirlerini gördükten ve beğendikten sonra sandalla gezmeye devam ederler. Âşık genç

<sup>538</sup> Ahmet Midhat, Müşahadat, TDK, Ankara, 2000, s.10.

<sup>539</sup> Mustafa Reşit, Pembe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893, s.6.

<sup>540</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1892, s.85.



Yeniköy'den başlayıp Kavaklar'da sona eren denizin etrafındaki dağların manzarasını pek sevdiğini belirtir. Mehmet Celal'in Müzeyyen adlı romanının kahramanı Müzeyyen her ne kadar Nihad'ı seviyorsa da Nihad'ın onların aşklarına sahip çıkmaması, Sabahat'le nişanlanması nedeniyle, içinde ona karşı bir öfke oluşturmuştur. Bir pazartesi günü Fahire Hanım Göksu'ya giderken yanına Müzeyyen ve Râzıdil'i de alır. Üzerinde buldukları sandal tam Göksu'ya gireceği sırada, kendilerine doğru gelen bir sandal görürler. Sandaldaki kişi Nihad'ın arkadaşı İhsan'dır ve Müzeyyen'i gördüğü an ona âşık olur.<sup>541</sup>

Ahmet Rasim'in Biçare Genç adlı romanının kahramanı Salim sevgilisine Kağıdhane'de tesadüf eder. Kalamış, Çiftehavuz, Haydarpaşa, Göksu gibi mekânlar bu romancının da eserlerinde kullandığı mekanlardır. Ancak bu mekânlar da ayrıntılı olarak verilmez: *“Sana hikayenin tatlı yerinden gireyim. Ben ona seninle beraber Göksu'da hayır hayır, Kağıdhane'de tesadüf ettikten sonra bir kere de Fener'de rast geldim. Memulümün fevkinde olarak bana iltifat etti. Müessir olmadım desem yalan söylemiş olurum. Hatta müftehir bile oldum. Fener Bahçesi malum a? Araba, araba üstüne. Yan yana. Karşılıklı. Araba Kalamış tarafından dolaşırken bana takib etmeliğimi işaret etti. Derhal arabacıya emr-i mahsusumu verdim. İki araba Çifte Havuza doğru yollandı.”*<sup>542</sup>

## B. Aşkın İç Mekân

19. yüzyıl Osmanlı toplum hayatında sosyal mekânlar, özellikle kadın erkek ilişkileri bakımından zamanla artmakla birlikte bu artış özellikle “roman malzemesi olarak” yeterli değildir. Tanpınar bu eksikliği Türk romanının başlangıcındaki “imkânsızlık” olarak değerlendirir. Ona göre “kadınsız bir cemiyet”in hayat tecrübesi eksiktir. Hayat tecrübesi eksik olan cemiyetin romanları ise tabiatıyla eksik olacaktır: *“Türk romanının başlangıcındaki imkânsızlıklara kadın ve erkeğin beraber yaşamaması, hayatın kapalı ve tek taraflı olmasını da ilâve etmelidir. Kadınsız bir cemiyetin hayat tecrübesi tabiatıyla tam olamazdı. Ferdin bahis mevzuu olduğu her*

<sup>541</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.54.

<sup>542</sup> Ahmet Rasim, Biçare Genç, Alem Matbaası, İstanbul, 1894, s.24.

*yerde saadet meselesi kendiliğinden ortaya çıkar ve mesele dönüp dolaşıp aşka intikal eder.”<sup>543</sup>*

Romanlardaki aşkların “dış mekânları” genellikle Çamlıca, Tepebaşı, Beyoğlu ve Büyükkada gibi mekânlardır. Aşk her ne kadar toplumu etkilese de onun asıl etkisi birey üzerinedir. Toplum içinde yaşattığı bireyin “mahrem” dünyasını yansıtır. Batılı hayat tarzı Tanzimat’la birlikte “açık toplum” olma yoluna giren Osmanlı sosyal hayatında birtakım önemli değişimler yarattı. Kuşkusuz bu değişimler romanımıza da yansdı. Osmanlı toplumunu oluşturan en küçük kurum olan aile de bu değişimden payını aldı. Şinasi’nin, görücü usulü ile evlenmeyi eleştirdiği Şair Evlenmesi tesadüfen yazılmış bir eser değil; Tanzimat aydınının geleneksel kurumlardaki katı muhafazakârlığa karşı edebiyat vasıtasıyla yaptığı bilinçli bir eleştiridir. Tanzimatla birlikte birçok aydın, kadının toplumdaki yeri, erkek ve kadın ilişkileri üzerine düşünmüş ve bu konuda edebî eserler vermişlerdir.

Roman yazarı, aşk söz konusu olunca, belli sınırları aşmamak kaydıyla bu muhafazakâr, kapalı toplumda bireysel ilişkilerin yoğun bir şekilde yaşandığı iç mekânları oldukça rahat kullanabilmiştir eserlerinde. Dönem romanlarında aşklar, oluşum süreçleri bakımından iç mekânlardan dış mekânlara doğru bir gelişim çizgisi izlerler. İster roman yazarının teknik bir zorunluluğu olarak kullanılsın, isterse toplumsal gerçeklerin bir zorlaması olsun evi; yalısı, köşkü, konağı, bahçesi, balkonu, cumbası, haremlük-selamlık odalarıyla iç mekânlar, dönem romanlarında “sahne” olarak kullanılmış önemli unsurlardır.

### **1. Yalı, Köşk, Konak**

Yukarıda mekân ile insan arasındaki ilişkiden bahsederken mekânların toplumsal ve ferdî hayatları yansıttığını belirtmiştik. Roman yazarı, mekân ile kahraman ve olay örgüsü arasında bir bağ kurmaya çalışır. İntibah’ta Mehpeyker’in oturduğu konağın tasvirine baktığımızda, Mehpeyker ile oturduğu konak arasında, konağın görünüşü ve eşyalarının renklerinden dizilişlerine kadar bir ilişki olduğunu görürüz. Yazar, konak tasvirinde bu ilişki üzerinde özellikle durur. Mehpeyker’in oturduğu ev onun vücut rengi gibi “açık pembe” renktedir. Sahile kurulmuş olan bir “*mâlîke-i deryâ*”dır ve önündeki körfezin suyu beline sarılmış bir peştamal gibidir. Rüzgârın

<sup>543</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.62.

esmesiyle peştamal hafifçe dalgalanır. Köşkü kucaklayacakmış gibi üstünü sarmış olan “söğüt yapraklarının arasından geçen” ay ışıkları, sanki sevgilisine hasret kalan âşıklar gibi “perişân saçları ile” onun önünde durmaktadırlar. Görüldüğü gibi Ali Bey sevgilisine kavuşma anında sıradan bir mekâna gitmemektedir. Bu mekâna giderken “şûle-i şem’i içine atılmış pervâne gibi sûz ü güdâz-ı sevdâ ile nurlar içinde yüzerek” tıpkı Şeyh Galib’in Hüsn ü Aşk mesnevisinde Aşk’ın Hüsn’e ulaşmak için geçtiği engellerden olan ateş denizlerinden mumdan sandallarla geçmesi gibi geçmiş ve iskeleye ulaşmıştır. Köşkün ortasında büyük bir pencere ve iki yanında balkona benzer iki küçük pencere vardır. Köşk, Namık Kemal’in itiraf ettiği gibi biraz “Acemlere yakışır bir tahayyül” ile anlatılır.<sup>544</sup>

Köşk Ali Bey ile Mehpeyker aşkının başladığı bu aşamada bir masal evi gibi tasvir edilir. Köşkün dışının bu romantik tasvirine karşılık içinin tasviri realist özellikler gösterir. Odanın sandalye takımları “beyaz zemin üzerine pembe çiçeklerle işleme cânfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pembesinden daha koyuca bir takım iri dallar nakşolunmuş, duvarındaki kâğıdın bilakis zemini pembe, çiçekleri yıldızla karışık beyaz olarak, tavanı ise alçıdan dondurma gayet musanna, güldesteler, papağanlarla tezyin”<sup>545</sup> edilmiştir. Köşkün ve bahçenin güzelliği, süslemesi, Ali Bey’i etkilemiştir. Hatta köşkün bu ihtişamını düşündükçe Mehpeyker’in güzelliğini hatırlar. Mehpeyker’in güzelliği onun yaşadığı mekânın şekillerine aksetmiş ve bu mekânı güzelleştirmiştir. Bu bölüme kadar olumlu tasvir edilen köşk, olay örgüsünün değişimi ile birlikte bütün ihtişamını yitirmiştir; çünkü bu görünen güzelliklerin, ihtişamın kaynağı Suriye’li “en ziyâde fesâd-ı ahlâk” bir adam olan Abdullah Efendi’dir.

Ev, bazen kahramanın özgürlüğünü kısıtlayan ve onu insanlardan ayıran bir yapıdır. Fitnat’ın yaşadığı evin dışarı açılan kapısı Tütüncü Hacıbaba’nın dükkanının içindedir. Dolayısıyla Fitnat’ın Hacıbaba’yı görmeden dışarı çıkması ya da Hacıbaba görmeden birisinin içeri girmesi mümkün değildir. Perde ile örtülü olan dükkanının içindeki evin kapısı yeşil bir çuha ile kapatılmıştır. İçeri girildiğinde karanlık bir mutfak ve yukarıya Fitnat’ın bulunduğu mekâna giden dar bir merdiven bulunur. Bu dar merdivenden “ufacık ve penceresiz” bir sofaya çıkılır. Fitnat’ın odası “ufacık” olarak nitelendirilir. Hacıbaba “Fitnat Hanım ve Emine Kadın’la beraber yemek yedikten

<sup>544</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.70.

<sup>545</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.70.

sonra kapının anahtarını cebine koyup kahveye çıkar.”<sup>546</sup> Karanlık, dar bir merdiven, ufak ve penceresiz bir sofa ve kilitlenip gidilen oda kapıları. Bu olumsuz özelliklere sahip bir evde yaşayan Fitnat’ın Talat’ı tanıyıp ona âşık olması; bu evden hiç dışarı çıkamasa da kendisini özgür hissetmesini sağlamıştır.

Sami Paşazâde Sezâi’nin Sergüzeşt adlı romanının kahramanları Celal Bey ile Dilber’in aşklarının oluştuğu mekân “*Moda burnu taraflarında*” inşa edilmiş, “*Avrupa-kâri*” bir yalıdır. Yalının kara tarafı “*çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren*”, insanın ruhuna sükun ve huzur veren ağaçların bulunduğu bir bahçeyle çevrilidir. Bahçeye bakan tarafın alt katında bir salon, salonda “*mermerden büyük bir ocak*” ocağın üstünde ise “*bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız*” heykeli vardır. Yazar salonun içindeki eşyaları realist bir bakış açısıyla tasvir eder. Odanın içindeki eşya ve odanın düzenleniş biçimi; Napolyon’un resmi, On dördüncü Lui zamanından kalma zarif bir masa ve piyano ile Fransız zevkini yansıtır. Celal ile Dilber’in âşık sıfatıyla ilk ve son kez görüştüğü yerler bu zenginliği ve ihtişamı yansıtan yalının bahçesidir.<sup>547</sup> Tabiatın güzellikleri içinde inşa edilmiş bu mekân, Celal ile Dilber’in aşkına sahne olarak seçilmiştir. Aşk yüceltilmiştir bu mekânla. Çünkü Dilber’in esir olarak geldiği evlerde bu vurgulanan güzellik ve ihtişam yoktur. Dilber ile Celal’in ayrılmasından sonra yaşadıkları evler kahramanların gözünde, acı veren binalara dönüşür.

Romancılarımızın büyük bir bölümü, özellikle romanlarında vaka anlatımını ön planda tutanlar, mekân tasvirlerine pek önem vermemişlerdir. Bu romanlarda mekânlar yukarıda da bahsettiğimiz gibi genellikle isimleriyle ve belli başlı özellikleriyle verilir ve ardından vakanın anlatımına geçilir. Mehmet Celal, Mehmet Vecihi, Mustafa Reşit gibi romancılar bu yazarlardandır. Ahmet Midhat yukarıda verdiğimiz roman örneklerinde olduğu gibi, bazı eserlerinde mekânın ayrıntılı tasvirine çalışmıştır. Fatma Aliye Hanım romanlarında tekniği ve olay örgüsü ile Ahmet Midhat’ı izlerken, onda da mekânların ayrıntılarını görememekteyiz. Bu romancılar arasında özellikle Mehmet Celal ve Vecihi’de mekânların “maddi değer”i, zenginliği bakımından tasvirde ziyade, tarif edildiğini görüyoruz. Mehmet Celal’in Müzeyyen adlı romanının kahramanı Müzeyyen, çocuk yaşta annesi babası öldükten sonra zengin akrabası Şevki Bey’in himayesi altında yaşar. Şevki Bey varlıklı bir kişidir. Talihin yardımıyla ve çalışarak

<sup>546</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.42.

<sup>547</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.59.

sonradan zengin olmuş bir kişi olarak Şevki Bey'in yalısı bize şöyle tasvir edilir: *“Boğaziçinin ruh-fezâ mevkilerinden birinde bir yalı bahşetmiş kuvvetli, müsaid-hayat denilen âlem-i ıstırâb içinde şem-i saadetine güç tesadüf olunur-güzel bir tâli idi. Yalıda üç hizmetçi, bir arabacı, iki uşak, bir aşçı bir de onun çırağı bu mesud ailenin saadetine iştirâk etmişlerdi. Nihad'ın Müzeyyen'e ilk hissi İstanbul'daki konakta başlar”*<sup>548</sup> Mustafa Reşit'in, Gözyaşları adlı eserinin kahramanı devamlı sevgilisinin köşkünün önünden geçer. Yazar köşkü tasvir etmez. Defter-i Âmâlîm adlı romanında da erkek kahraman Matmazel Estella'nın evinin bahçesinde birlikte gezintiye çıkarlar. Gezdikleri bahçede; kenarında ıhlamur, fıstık, çınar ve defne ağaçları bulunan bir yolda yürürler. Bir çınar ağacının altında yabani güllerle örtülmüş bir kulübe vardır.<sup>549</sup> Mehmet Vecihi'nin Feryâd adlı romanının âşık kadın kahramanı Vaniköyü'nde bir yalıda yaşar. Bihruz Bey sevgilisini bu yalıda görmeye gelir.

Halit Ziya'nın romanlarında birçok roman unsurunun yanında iç mekânın da kurgusuna özel önem verildiği görülmektedir. Nemide adlı romanında Nemide ile Nail ve Nahit arasındaki duygusal ilişkiler Şevket Bey'in konağında gelişir. Konak romanda şöyle tasvir edilir: *“Sultanahmet Caddesi'ndeki konağı ikisi selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeden meydana gelmiş düzgün bir bina idi. Sokak kapısından girildiği zaman sağ yandan mermerle döşeli geniş bir avluya bakan iki oda, karşıda bahçeye açılır büyük bir kapı, sol tarafta iki yanı bir merdiven görülürdü. Bahçe ve sokak kapılarının iki yanındaki pencereler avluyu aydınlatmakta ve karşıdaki bahçenin yarı yarıya görülebilen ağaçları eve girilince hoş bir görüntü yapmakta idi.”*<sup>550</sup> Konağın ikinci katınının sağında ve solunda toplam beş oda vardır. Bahçeye bakan iki odadan birisi Şevket Bey'in kütüphanesi, öteki ise yatak odasıdır. Ev ahalisi, çalışanları da dahil ikinci katta diğer üç odayı paylaşırlar. Bir odada Şevket Bey'in *“sâdik hizmetkârı”* Ömer Ağa, birisinde Nemide, diğerinde de Sütüne kalmaktadır. Aşağıda iki selamlık odasında ise bir cariye ile kocası ve bir kız çocuğu oturmaktadır.

Geceleri odasının balkonunda, gündüzleri ise kameriyede oturan Nemide bazen Nail ve Nahit ile birlikte konağın bahçesinde gezintiye çıkarlar. Bu bahçe gezintilerinden birinde Nemide ve Nail büyük bir çınar ağacının gölgesi altındaki sedire otururlar. Âşıkların oturduğu mekân yazar tarafından bir tablo hâlinde tasvir edilir: *“ara sıra gözleri, buldukları durgunluk ve sessizliği işgâl etmek istiyormuş gibi etrafı*

<sup>548</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.33-34.

<sup>549</sup> Mustafa Reşit, Defter-i Âmâlîm, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.11.

<sup>550</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.25.

*dolaştıkça önlerinde ağaçlardan meydana gelmiş bir ufuk, üstlerinde sabah güneşiyle ışıklı bir gök, yanlarında yüklü oldukları güller altında eğilmiş fidanlardan başka bir şey göremiyorlardı. Ara sıra yuvasına doğru bir kuş kanat çırparak geçiyor, buradaki sessizliği bozuyordu.*<sup>551</sup> Bu aydınlık mekânın canlılığı Nemide'nin ruh durumuna göre değişiyor gibidir. Nemide'nin, Nahit'in Nail'i sevdiğini düşündüğü sıralar odası "karanlık"tır. Gökyüzünde parlayan ayın ışıkları "donuk"tur.<sup>552</sup> Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi'nin Nigâr'a duyduğu platonik aşk Beylerbeyi'nde bir yalıda başlar.

Mikhail Bakhtin'in romanda "kronotop biçimleri" üzerine yazdığı bir yazıda Stendhal ve Balzac'ın romanlarında olayların daha ayrıntılı tasvir edilebilmesi için yeni bir "uzam" belirlediğini bu uzamın da misafir odaları ve salonlar uzamı olduğunu söyler. Salonlarda, misafir odalarında olay örgüsünü temelden etkileyen konuşmalar yapılır.<sup>553</sup> Nemide adlı romanda kahramanların bir araya geldikleri ve önemli kararları aldıkları yerlerin en önemlileri "sofra" ve "oda"dır. Sofra diğer romanlarda pek üzerinde durulmayan; sadece yemek vakitlerinde hatırlanan bir mekân olarak varken; Nemide'de iç mekân da önemli bir iletişim yeri olarak ortaya çıkar. Osman Vecdi'nin Nigâr ile Hüsam arasında duygusal bir ilişki olabileceğine dair kafasında oluşan "zihin meşguliyetini" gidermek amacıyla "sofra"da Nigâr'a Hüsam'dan bahseder ve onun tepkisini ölçmeye çalışır. Halasının, Osman Vecdi'nin Nigâr'la evlenmesini istediği yer "sofra"dır. Aşk, bu isteğin dile gelmesinden sonra oluşmaya başlamıştır Osman Vecdi'nin gönlünde. Yine birkaç gün sonra "bir akşam sofrada iken birden" Osman Vecdi Nigâr'ın Hüsam Bey hakkında halasıyla konuştuğunu anlar ve Hüsam'a karşı kıskançlık duymaya başlar. Nigâr, Osman Vecdi ile evlenme konusundaki olumsuz düşüncelerini onun odasında dile getirir. Hüsam'ı sevdiğini burada itiraf eder.<sup>554</sup> Kahramanları bir araya getiren bu mekânlar, Osman Vecdi'nin Nigâr'a yönelik hayallerinin gerçekleşmeyeceğini anlaması ile ayrışmaya ve fonksiyonunu yitirmeye başlar. Kahramanlar arasındaki ayrılık, mekânlardaki ayrışmayı da beraberinde getirir. Mai ve Siyah'ta Ahmed Cemil'in hayatı üç ana mekân arasında geçer: Matbaa, ev, arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin köşkü. Bu üç mekân da Ahmed Cemil'in Mai ile başlayıp Siyah'a dönüşen hayalleri ile birlikte değişir. Matbaa edebiyat ve gerçek hayat ile ilgili hayallerini gerçekleştireceği bir alanken, Vehbi Bey yüzünden Ahmed Cemil'in

<sup>551</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 91.

<sup>552</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 106.

<sup>553</sup> Bakhtin, a.g.e., s.320.

<sup>554</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.75.

“matbaası başında parçalansın. Her şeyi yaparım, bundan sonra onun ekmeğini yememek için açlıktan ölürüm.”<sup>555</sup> diyeceği bir yer olur. Matbaadan ayrıldıktan sonra “bir vakitler bir sükûn ve saadet yuvası olan mini mini evi”ndeki hayatı onun için bundan sonra “cehennem hayatına” dönmüştür.<sup>556</sup> Lâmia’ya olan aşkı “bir türlü” ifade edemeyişi ile arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin köşküne geldiği zaman kaldığı oda onun gerçek hayattan kaçış mekânı olur: “Kapısını sürmeledi, yalnızlığından emin olmak istiyordu, soyunmadı, uyuyamayacağını biliyordu, açık penceresinin yanına oturdu ... o zaman onunla aynı çatının altında bulunmaktan elim bir azap hissetti, “Ah! Sabah olsa da buradan kaçsam.”<sup>557</sup> Lâmia’dan uzak olunca aşk acısının bir nebze olsun azalacağını zanneder.

## 2. Haremlik -Selamlık: Ayrılığa İlk Adım

Aynı evde birlikte büyüyen erkek ve kız çocuklar ergenlik çağına geldiklerinde, ne olduğunu anlamadan birbirlerine yabancı insanlar hâline geliverirler. Çocukluklarında hiç hesaplarında olmayan bir ayrılıktır bu. Bu ayrılık çocukların birbirlerini ne kadar çok sevdiklerini, hatta birbirlerine âşık olduklarını anlamalarına yol açar. Toplumsal bir gerekliliktir bu ayrı olma durumu; çünkü erkek ve kız “ateşle barut” gibi görülür toplum tarafından. Birlikte vakit geçirmeleri ikisine de zarar verebilir. Ahmet Midhat’ın Eski Mektuplar adlı romanında Saim Bey, oğlu gibi sevdiği Kenan ile kızı Meliha’nın belli sınırlar dahilinde hoş gördüğü birlikteliklerinin “sûret-i gayr-ı meşrû” bir biçimde devam etmesini istemez. Gençlerin evlenmeleri için ise biraz daha zaman gereklidir. Kenan İstanbul’a tahsile gidecek, tahsilini ikmal edecek ve geldiğinde Meliha ile evlenebilecektir. Gayrimeşru bir ilişkiye sebebiyet vermemek için de önlemini önceden almak zorundadır. Alınacak önlem ise Kenan’ın rüşdiyeyi bitirene kadar ona “selamlıkta bir daire tefriş” edilmesidir.<sup>558</sup> Meliha’nın babası Saim Bey bu kararını kızına açıkça kendisi iletir. Selamlık dairesinde açılan bir oda âşıkların ayrılığının ilk adımıdır. Gerçi Saim Bey tarafından da Meliha’ya söylendiği gibi geçici bir ayrılıktır bu; ancak öngörülen ile yaşanacak olan arasında çok büyük bir fark olacaktır. Meliha’nın, Kenan’a duyduğu özlem, Kenan’ın selamlığa geçtiği ilk akşam

<sup>555</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 274.

<sup>556</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.275.

<sup>557</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.314.

<sup>558</sup> Ahmet Midhat, Eski Mektuplar, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003, s.11.

yoğun bir biçimde kendisini gösterir.<sup>559</sup> Birkaç gün önce rahatlıkla görüşen, bahçede sohbetler eden gençlerin şimdi her istediklerinde birbirlerini görmeleri mümkün değildir. Meliha, Kenan'a olan özlemini anlatmak için “*tezkire*” yazmak ve Kenan'ın odasının kapısının altından atmak zorunda kalır. Meliha ile Kenan bu ayrılığa tahammül edemezler ve gizlice buluşma kararı alırlar. Gecenin bir yarısı Harem dairesi tarafına Meliha'yı görmeye giden Kenan'ın kalp atışları hızlanır. Uşakların ayakta olup olmadığını iyice kontrol eder. Ortalıkta kimsenin olmadığına hükmedince bahçeye iner ve oradan da hareme doğru gider. İki saat boyunca âşıklar konuşur ve on beş gün ya da ayda bir kere olmak üzere bu şekilde görüşmeye karar verirler.

Saim Bey'in verdiği karar, toplumun aşk ilişkileri konusundaki duyarlılığını ve müdahaleciliğini göstermesi bakımından önemlidir. Ayşe Saraçgil Bukalemun Erkek adlı Osmanlı İmparatorluğu'nda modern edebiyat ve ataerkil unsurlar üzerine yaptığı incelemede haremlik-selamlık uygulamasının, toplumun başta aile olmak üzere kendi kurumlarına karşı, aşk ilişkilerinin “*zedeleyciliği*”ne karşı alınmış önlem olduğunu söyler.<sup>560</sup> Kenan ve Meliha mutlak otoritenin kısıtlayıcı, müdahale edici tavrına karşılık onun haklı yanlarını kabul etmekle birlikte, bireysel karar alabilmişler ve bu kararlarını uygulayabilmişlerdir.

### 3. Cumba, Balkon.

İstanbul'da 19. yüzyılda kendine özgü, ahşap ve kargir evleri İlber Ortaylı şöyle tasvir ediyor: “*evlerin ses geçiren ince duvarlarından dolayı yüksek sesle konuşmak, tartışmak pek adet değildi. Dedikoduya fırsat vermeyecek biçimde yaşamak, hareket etmek ve konuşmak İstanbul halkına bu evlerin getirdiği bir alışkanlıktı. Kafesli pencerelerden sadece sokak değil, karşı taraf da gözlenebilirdi. İnsanlar her an cemaatin gözünü üstünde hissederdi.*”<sup>561</sup> Yazar anlatıcının Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'ta “*Malûmdur ki, kadınlar ve husûsiyle kızlar, vakitlerinin çoğunu pencere ve cumbalarda geçirip sokakta geçenleri seyretmekle eğlenirler.*” biçimindeki tarifi bize, gününü evinin içinde geçiren kadınların gündelik hayatlarıyla ilgili ipucu verir. Gündelik hayatları içinde kadının, çevresinde akıp giden hayat ile temas ettiği mekânlardan biridir evin cumbası. Romanda Talat'ın Fitnat'ı cumbada görüşü ve âşık oluşu şöyle anlatılır:

<sup>559</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.24.

<sup>560</sup> Saraçgil, a.g.e., s.108.

<sup>561</sup> İlber Ortaylı, İstanbul'dan Sayfalar, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, s.39-40.



“Talat Bey aşığı yukarı bakarken, gözü dükkânın üstündeki cumbaya ilişir. Kafesin içinde bir güzel çehre görür. Kafes de seyrekçe. İçindeki pekâla fark olunur. Talat Bey’in gözleri kamaşır. Bir daha bakayım derken, terazinin gürültüsü gözlerini beri tarafa celbeder. Tütünü alır; giderken bir daha cumbaya bakar. Gördüğü şey evvelki defadan daha bir kat güzel görünür. Bîçâre çocukcağzın o vakte kadar öyle bir güzel görüp sevdiği yoktu. Böyle bir müptedînin gönlü ne kadar kolay müteessir olur malûm ya.”<sup>562</sup> Talat Bey’in aklından “tütüncünün cumbası” çıkmaz olur “Kaleme gider, yine bu efkârla meşgul, kalemden dönerken, tütünü tükenmemiş idiyse de yine kırk paralık tütün alır; cumbaya bakar: Yine aynı şey. Evine gider, akli yine onunla meşgul.”<sup>563</sup> Tabi bu Talat Bey’in “dışarıdan” “içeriye” bakışını gösterir. Fitnat ise içeriden dışarıyı şöyle görür: “Meğer bir gün, saat dört sularında odasında gezinirken, gözü sokağa gider. Gayetle parlak bir şey, yani pek güzel bir oğlan gözüne çarpar. İhtiyari olmayarak pencereye yanaşır, gözünü şu oğlana diker, gözüyle onu teşyî eder. Oğlan görünmez olduğu gibi güneş gurûb ettikten sonra ufku arzda görünen melâlete müşâbih bin hüznün Fitnat’ın rûyunda nümâyân olur.”<sup>564</sup> Ahmet Midhat Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının kahramanı Şefik’i sevgilisi Raziye’nin cumbasının altında konuşturur. Üç katlı bir binanın en alt katındaki cumbada şamdanın ışığını gördüğü an, Şefik hemen oraya gider ve Raziye ile “sevdalı” konuşmaları başlar.<sup>565</sup>

Cumba ya da balkon, evin mahalle ile bireyin toplumla temas ettiği en küçük ve özellikle kadınlar için en önemli noktalardandır. Cumba, balkona göre hem görünüşü hem de işleviyle biraz daha eskiyi, geleneği temsil eder. Balkon ise daha modern ve zengin yaşamların göstergesidir. Cumba, etrafı kafeslenmiş, ahşap evin ikinci katının ön tarafından sokağa doğru yarım metrelik küçük bir çıkıntıdır. Dışarıdan bakıldığında içeride “birilerinin” olduğu sezilir; ama o birilerinin kimler olduğu, çok dikkatli bakılmadıktan sonra anlaşılabilir. Buna karşılık, cumbadan sokağa bakıldığında, sokaktaki kişi rahatlıkla görülebilir. Cumbadan dışarıdaki bir kişiyi gören evdeki hanımlar o kişi hakkında her türlü yorumu yaparlar. Balkon daha geniş, ferah ve tabiata açık bir mekândır. Balkon insanları gizlemez, bilakis onların görünmesine imkân tanır. Mehmet Celal, Küçük Gelin adlı romanında, kahramanı Cemal’e Büyükkada’da bir yalının balkonunda gösterir âşık olacağı Ermeni kızı Adel’i. Balkon, Halit Ziya’nın

<sup>562</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e.,s.38.

<sup>563</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e.,s.38.

<sup>564</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e.,s.47.

<sup>565</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.6.

Nemide adlı romanında kahramanların denizi, ufukları ve tabiatın bütün güzelliklerini görebildikleri bir yerdir. Nemide ile Nahid kadın ve evlilik konusunda uzun konuşmalarını Balkon'da yaparlar. Nahid Nemide ile Nail'in birlikteliklerini balkondan görür ve kıskançlığı bir kat daha artar. Mustafa Reşit'in Pembe Ferace adlı romanında Seher Göksu deresinde görüp âşık olduğu Servet Bey'i Boğaziçi'ndeki köşkünün balkonundan, ayın denizin dalgaları üzerindeki hareketli ışığını seyrederken düşünür.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanının en büyük kusurlarından biri insanların, onların yaşadığı çevrenin, yaşadıkları olayların anlatımındaki belirsizlik ya da bunların özetlenerek anlatılmasıdır. Oysa roman sanatı, sıradan insanın dikkatinden kaçan ayrıntıyı anlatmak amacıyla olmalıdır. Bugünün insanının önemsiz gördüğü birçok ayrıntı aslında bizim için çok önemlidir. Bu tespitler roman türünün ilk örneklerinin verildiği bu dönem için de geçerlidir. Roman, yola tutulan bir ayna gibi bütün hayatın gerçekliğini göstermese de en azından hayatın gerçekliğini; dilin dönüştüren özelliğini kullanarak gösterebilmelidir. 19. yüzyıl İstanbulunda sosyal hayata dair yazılmış sosyal tarih metinlerine baktığımızda anlatılan çevrenin yansımalarını dönem romanlarında görüyoruz. Ancak bu çevrenin edebî metindeki resminin ne kadar net ne kadar puslu olduğu romancılarımızın, roman türü konusundaki yeteneklerinin göstergesidir. Bu biraz da yazarın insana, şehre ve eşyaya bakışıyla ilgili bir durumdur. Ahmet Midhat romanın harika hikâyeleri anlatma biçimi olduğunu söyler. Ona göre binbir gece masallarının roman sayılmaması, şaşılacak bir durumdur.<sup>566</sup> Roman türü için böyle düşünen bir yazarın eserlerinde hikâyenin dışındaki unsurların ayrıntılı olarak anlatılmış olması düşünülemez. Olay örgüsünün önemsendiği romanlarda romancılar, mekân ayrıntılarını ihmal etmişlerdir. Ahmet Midhat da bu anlayıştaki yazarların başında gelir.

---

<sup>566</sup> Ahmet Midhat, *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 104.

## V. AŞKIN ZAMANI

Aşktur nebâtâtı bitüren  
Aşktur çiçekleri getüren  
Sinan Paşa

Divan şiirinde bahar mevsimi zevki, neşeyi ve eğlenceyi çağırır. İlkbaharda tabiat yeniden doğar, kuşlar uçuşur, çiçekler canlanır; bütün canlıların bayram zamanı ilkbahar mevsimidir. İyilikler, güzellikler bu mevsimde insanların yüzüne yansır, insanlar tabiatın canlandığını görüp dünyaya yeniden umutla bakmaya başlarlar. Nedim “*Esdi nesîm-i nevbahâr açıldı güller subh-dem*” der ve “*lâle*” ilkbaharın, zevkin, eğlencenin olduğu kadar bir devrin de sembolü olur. İlkbahar başlangıçtır, umudu sembolize eder. Bahar, edebî metinlerde insanların hayatında yeni açılan bir sayfa, temiz bir sayfa olarak nitelendirilir ve bütün canlılar için daha birçok olumlu özelliği hatırlatır.

Sadece Klasik Türk edebiyatında görülmez bu sembolik anlatımlar. Halk şiiri de aşkın genellikle “*bahar*” mevsimi ile birlikte başladığına dair örneklerle doludur. Edebiyat şiirde aşkı, ilkbaharın güzellikleri ile “olumlu” bir duygu hâline getirirken; şiire göre gerçekliğe daha yakın olan roman acaba aşka nasıl yaklaşmaktadır? Romanlarımızda aşkın oluşum zamanları ile mevsimlerin ilgisi var mıdır? Varsa aşk hangi mevsimlerde ortaya çıkar? Mevsimlerin, romanlardaki aşklara katkıları nelerdir? Bu bölümde bu ve buna benzer soruların cevabını bulmaya çalışacağız.

### A. Mevsimler

#### 1. İlkbahar-Yaz: Aşkın Başlangıcı

İlkbahar, romanlarda aşkın habercisi olan bir mevsimdir. Bahar romanlarımızın birçoğunda tabiatın uyanışı olarak tasvir edilir. Tabiatın uyanışı ile birlikte insan ruhunda da coşkunluk artar, ruhsal bir arayış içinde olan genç kahraman için bu arayışın “buluşmaya”, kavuşmaya dönüştüğü zaman dilimidir genellikle.

İntibah'ta yazar, bahar'ın niteliklerinin anlatımı ile romana giriş yapar. Tabiat tasvirleri ile “göstermeye bağlı” bir anlatım tarzını seçen yazara göre baharın gelişiyile

canlıların hayatında da bir değişim başlar. Baharda toprak canlanır, ağaçlar, çiçekler, kuşlar yeniden hayata bağlanır. Baharın bu canlı görüntüsünün insanın ruh haline yansması da tabiidir. Bu değişimin türlü hâllerini özellikle gençlerin duygusal hâllerinde de görmek mümkündür. “Baharın kürre-i nesîme verdiği letâfetten” dolaydır ki âşıkların sevgililerine bakışları değişir, onları daha farklı, daha güzel görmeye başlarlar. İlbahar mevsimi bir nevi kahramana sarhoşluk vermektedir.<sup>567</sup> Ali Bey’in Çamlıca’ya gezintiye gittiği gün, Mayıs ayının bir çarşamba günüdür: “Nihâyet bir çarşamba günü ki Mayıs evâiline tesadüf idi, felek zümrüden dökülmüş bir âyineye benzedi. Üzerine musli telden örtü çekilmiş gibi gayet bir beyaz bulut setreylemişti. Bu hâldeki güneşin ziyâsı nâzik mizaçlı bir nâzeninin bârika-i cemâli gibi dokunduğu yerleri tenvir eder fakat yakmazdı. Ağaçların sayesinde sahralar istiğnâ ettiği için yukarıdan aşağı nazar-ı hakâretle bahar gibi gerdan-keşânî duruşlara abes görünür idi. Rüzgâr memedeki çocuğunun uykusuna nigehbânlık eden vâlidenin nefesinden hafif eserdî.”<sup>568</sup> Bu günden sonra Çamlıca gezintileri Ali Bey için alışkanlık hâline gelmiştir. Recâizâde Mahmud Ekrem’in Araba Sevdası adlı romanı da İntibah’taki gibi Çamlıca’nın, mayıs ayı başlarındaki hâlinin tasviri ile başlar. Bihruz’un Perives’e âşık olduğu mevsim, bahar mevsimidir. Sergüzeşt’te Celal Bey ile Dilber arasındaki aşk “uzun ve sıcak” yaz gecelerinden birinde başlar.<sup>569</sup> Mustafa Reşit Hayâl-i Şebâb adlı romanına “1200(...)senesi mayısınun havası lâtif ve müsâid bir perşembe günü akşam üzeri.” Tarihini belirterek başlar. Verilen tarih içinde aşk oluşur. Romanın girişinde başlatılan zaman “hareketli” bir zaman dilimi değildir. Yani romanın başında hangi mevsim belirtildiyse o mevsimde bütün olay örgüsü içindeki vakalar yaşanır ve biter. Aşkın başlama zamanları, Mustafa Reşit’in romanlarında ilkbahar ve yaz aylarıdır.

Romanın henüz başında, olay örgüsüne başlamadan önce zaman hakkında kısa bir bilgi verilmesi romancılarımızdan özellikle Ahmet Midhat ve Mustafa Reşit tarafından uygulanan bir usuldür. Ahmet Midhat’ın Vah adlı romanının başında verdiği tarih “Bin iki yüz doksan şu kadar senesinin yaz mevsiminde bir pazar günü”nde Şirket-i Hayriyye vapurlarından birinde güzel bir kadının, daha sonraki bölümde Necati’nin âşık olacağı Ferdane’nin güzelliğinin tasviriyle birlikte verilir. Sergüzeşt’te “Medîd ve ateşnâk bir yaz gününü takip eden Arabî ayının on üçüne müsâdif bir akşam üzeri” Celal ile Dilber’in aşklarının birbirleri tarafından da bilindiği, aşkın olduğu bir

<sup>567</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.3.

<sup>568</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.12.

<sup>569</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 53.

zaman dilimidir. Yazar bazı romanlarda yukarıda da belirttiğimiz gibi belli bir tarih vererek eserine başlarken bazılarında ise zamanı, o mevsime ait olan sembollerle okuyucuya aktarır. Halit Ziya'nın Nemide adlı romanının giriş bölümünde, Nemide'nin uyandığı vakitler yapılan tasvirler bize mevsimin ilkbahar ya da yaz aylarından birisi olduğunun ipucunu verir. Kahramanın giyiminden çevrenin tasvirine kadar yazar, mevsimlerin tasvirini mekânın içine yerleştirmiştir. Nemide yataktan kalktığında ince tül den bir giysi giyer, balkona çıkar; balkonu açmasıyla güzel kokuların odaya dolması bir olur, doğuya bakar ve güneşin yeni doğmakta olduğunu görür. Bu arada bahar mevsimiyle ilgili ipuçlarını tabiatın diğer canlı görünüşlerinden de alırız: Uçuşan kuşlar, *“bahçeyi sevinç sesleriyle doldurur.”* Romanın girişinde çok uzun İstanbul ve tabiat tasvirlerine yer veren Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanının aşk hikâyesi de yine bir ilkbahar günü başlar. İstanbul'un Kağıthane'ye bağlı bir köyünde mandıra kulübesinde dünyaya gelen Zeynep ve sevgilisi Veli'nin aşk hikâyelerinin anlatıldığı Çoban Kızı'nda romanda kahraman âşıkların birbirlerini sevdiklerini söylemeleri için zaman ve mekân sanki onlara yardımcı kılınır. Aynı yazarın Feryâd adlı romanında ise âşık kahraman Nevzât için baharın gelişi hayatında bütün olumlu hadiselerin ortaya çıkmasına da vesiledir: *“Kışın cibâl ü sahârîyi kefenpûş ihtifâ eyleyen şedâid-i berf ü bârânı bir rü'yâ-yı ümîd içinde mâziye inkılâb etti. Mevsim-i bahâr, tabiata bir reng-i ibtisâm verdi. Etraf ve mevâkii zümriüd-reng-i letâfet eyleyen çemenzâr, taraf taraf nevtellüid kuzulara cilvegâh oldu. Bu baharın hulûlü benim için câvidâni bir hayât-ı mesûdiyyete mürâdif idi.”*<sup>570</sup> Hasta adlı romanda Perver ile Sun'î arasındaki aşkın yaşandığı mevsim şöyle tasvir edilir: *“Bahar'ın semâ-yı lâciverdî-i nûr-â-nûru altında arz-ı çehre-i ibtisâm eden nâliş ü nigâr-ı bedâyîde başka bir letâfet, kuşlarının bitmek tükenmek bilmeyen nâliş ve feryâd ile anlatmak istedikleri zenzeme-i neşâtta başka bir âhenk, gecelerinin zalâm-ı şeb'le beraber تنها dağlara çöken sükûn-ı amîkinde başka bir cihân-ı hafî mehtablarının sath-ı âba nakş ve tasvir eylediği nümûne-i kudrette başka bir reng-i safâ, çemenleriyle semenleriyle, şebnemleriyle müzeyyen vadilere doğru süzülen giden nigâh-ı temâşâda başka bir cevelân, başka bir kuvve-i nüfûz vardır.”*<sup>571</sup>

İlkbahar ve yaz mevsiminin aşk mevsimi olarak seçilmesinin sosyal gerçeklikle de ilgisi vardır. Romancı mekân olarak “dışarı”yı ilkbahar ve yaz mevsimlerinde,

<sup>570</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.31.

<sup>571</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.3.

özellikle o dönem Osmanlı toplum hayatını düşündüğümüzde, daha rahat kullanır. Aşkın yardımcı unsurları, “*haremlik-selamlık*” gibi bir ayrışmanın kısıtlamalarının en az görüldüğü gezinti yerlerini düşünecek olursak bahar ve yaz günlerinde daha büyük imkânlar sunar yazara.

İlkbahar ve yaz mevsimleri romantik aşkların dorukta yaşandığı zaman dilimleridir. Tabiata doğru, coşkun duygularla, koşar adımlarla giden “romantik” için tabiatın canlı olduğu ilkbahar ve yaz dönemleri, aşkın canlılığı ve tazeliğiyle birleşir. Romantiklere göre “*en geniş anlamıyla coşku, hayatın en yüksek anlarıdır; Bu, insanın içindeki en sağlam ve en ağır şeyin erimesidir; bu nedenle de coşkulular, hayranlar kendilerini uçar gibi hafif hissederek.*”<sup>572</sup> Kişiyi coşkunluğu “*aşk ve şarap*” yaşatabilir. Tabiatın sıcaklığı, güneşin ışığı kahramanın kendisini hafif hissetmesini sağlayan unsurların en önemlilerindedir. İlkbahar yaz aylarında sevgililerin hem maddi hem manevi anlamda duygusal iletişim kanalları açıktır. Bahar mevsimi ile tabiatın, tabiat ile de aşkın birbirine teşbih edildiği sahneyi Mai ve Siyah’ta Halit Ziya ustaca tasvir eder. Lâmia’nın piyano çalmasını dinleyen Ahmed Cemil’in, ay ışığında parıldayan tabiatın görüntüleri karşısındaki ruhsal değişimi; bununla birlikte tabiattaki bütün güzelliklerin içerisinde Lâmia’nın çocuk değil de genç bir kız olarak “tecessüm” etmesi, Ahmed Cemil’in romantizmini göstermesi bakımından kayda değerdir.

## 2. Sonbahar-Kış: Aşkın Sonu

Klasik Türk edebiyatı şairlerinden Yahya Bey “Şitâiyye”sinde “kış” mevsimi ile ilgili şunları söyler: “*Bahar vakti, yer yüzü sanki tüyü yeni bitmiş genç idi; yazık ki kışın sıkıntı ve çilesiyle saç sakalı ağardı*”<sup>573</sup> Necati Bey’in şiirlerinde “*kış ile alakalı unsurlar*”a baktığımızda “*Kar, zevk ve eğlence yeşilliğine hücum eden çekirgeler*”e benzetilir. Kışın kar toprağı dondurur, toprak öfkeden kaskatı kesilir, güneş başını alıp kaçar, ay utanır; halk, ateşi ve güneşin aydınlığını evindeki ocaklarda arar.<sup>574</sup> Edebiyatımızda kış aşk açısından, daha çok olumsuzlukları barındırır. Kış, âşıkların sosyal mekânlarda bir araya gelmelerini engeller, dolayısıyla “duygusal iletişim”leri dar mekânlara hapseder.

<sup>572</sup> Huch, a.g.e., s.75.

<sup>573</sup> Mehmet Çavuşoğlu, Divan Edebiyatı, Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II, Sayı.415-416, Ankara, 1986, s.63.

<sup>574</sup> Çavuşoğlu, a.g.e.,s.266.

Toplumun geleneksel algılamasını gösteren bu olumsuz bakışın roman yazarının düşüncelerinde ve bu düşüncelerinin de eserinde yansımaması düşünülemez. Gelenek, farklı imge, sembol ve istiare biçimleriyle modern edebiyatta da yazarların devam ettirdiği bir bütünlük arz eder. Romanlarımızın birçoğunda, sonbahar ve kış mevsimlerine karşı bu olumsuz çağrışımların devam ettiğini görmekteyiz. Mehmet Celal'in Zehra adlı romanının başlangıcında yapılan sonbaharda tabiatın görüntüsünün tasviri, mutsuz bitecek bir aşk hikâyesinin işareti gibidir. Roman Zehra karakteriyle birlikte tabiatın da hüznünü yansıtır: “*Altın saçlarıyla müzeyyen başını mahzûnâne sağ omuzuna temâyül ettirmiş, kirpiklerini indirmiş olduğu hâlde, eylülün bahçenin üstüne döktüğü hazân yaprakları üstünde sâkitâne yürüyordu. Güneşin son ziyâları çıplak ağaçların zirvelerinde sönüyordu... havuzun kıyısından hafif hafif dökülen damlaların gayr-ı mutarrid âhengi akşamın sükûnet-i mutlakasına karşı bir ninni idi.*”<sup>575</sup> Eylül, sonbaharla birlikte hüznün de bir işaretidir romanda. Eylül sonbaharın bütün görüntüleriyle ortaya çıktığı, ağaç yapraklarının sararıp döküldüğü, ortalığı sessizliğin ve tenhâlığın kapladığı bir aydır. Yukarıdaki tasvirden sonra Zehra'nın yengesinin öldüğü haberini verir yazar. Romanda mevsimler ve tabiat insanların duyguları ve ruh hâllerini etkileyen unsurlardır. Roman başladığı gibi, tabiatın “*hazîn*” tasviriyle biter.

Özellikle Halit Ziya'nın romanlarında mevsimler ile aşklar arasında bu bağ çok güçlüdür. Bir Ölünün Defteri'nde kahraman Osman Vecdi'nin Niğâr'a duyduğu tek taraflı aşkın sonu “*ilk teşrin*”in(ekim) yağmurlu bir gecesidir. Vecihi'nin Hasta adlı romanında ilkbaharda başlayan Perver-Sun'î aşkının son zamanları “*hazân sabahının mütebessimâne bir bükâ-yı hüzn-âlûd ile vâdilere jâle-nisâr olduğu saatlerden biri*”<sup>576</sup> şeklinde tasvir edilir.

Genel olarak baktığımızda, aşk romanı olarak isimlendirebileceğimiz, aşk hikâyelerinin esas alındığı romanlarda, bütün olaylar bu duygu etrafında şekillenir. Kişiler aşk ilişkilerine göre: âşık ya da sevgili, yardımcı veya engel ve rakip olurken; mekânlar aşkın doğduğu, aşkın engellendiği, aşkın sona erdiği mekânlar olarak ayrılmaktadır. Zaman ise yine aşk ilişkisine göre aşkın oluştuğu, yaşandığı ve sona erdiği zaman olmak üzere ve genellikle kronolojik bir düzende ortaya çıkmaktadır. Aşkın oluştuğu ve yaşandığı süreçler ilkbahar yaz ayları olarak kurgulanırken, aşkın sona erdiği zamanlar genellikle sonbahar ya da kış ayları olarak seçilmektedir. Romanın

<sup>575</sup> Mehmet Celal, Zehra, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası, Şems Kitaphanesi Cep Romanları, İstanbul 1311/1893, s.3.

<sup>576</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdam Matbaası, İstanbul, 1315, s.236.

giriş bölümünde yapılan güneşli bir gökyüzü ve kuş cıvıltıları ile dolu bir tabiat tasviri bize ilerleyen bölümlerde bir aşkın yaşanacağına dair işaretler verir adeta. Aynı şekilde sonbaharda kuruyan yaprakların yerlere dökülmesi ve karanlık bir gökyüzü aşkın sonu ile ilgili olumlu göstergeler değildir. Bu sembolik anlatım aşkın günlerini ve gecelerini de kapsar. Aşk ilanlarının, âşıkların beraberliklerinin, o beraberliklerde yaşananların neler olduğunu, aşkın zamanı ile ilgili unsurlar olan aşk günleri ve aşk gecelerinde görmemiz mümkün olacaktır.

## B. Aşk Günleri

Dış mekânlar ile iç mekânlarda ortaya çıkan aşklar arasında; ortaya çıkma, gelişme ve sonlanma süreçleri bakımından farklılıklar vardır. Dış mekânlarda oluşan aşklar genellikle insanların mesire yerlerine gezintiye çıktığı vakitlerde ortaya çıkar. Bu günler, genellikle cuma ve pazar günleridir. Aşk ortaya çıktıktan sonra âşık için sevgilisini göreceği günün hangi gün olduğu önemli değildir. Daha doğrusu yazar bu konu üzerinde fazla durmaz. Bize verdiği bilgi sadece kahramanın, geçimini sağlamak için bir yerlerde çalışıp çalışmadığıdır. Talat Bey kaleme gidip gelirken “aşk ateşine” tutulur. Bihruz Bey için Çamlıca’ya ya da başka bir gezinti yerine gitmek için tatil olup olmamasının hiçbir önemi yoktur. Onun asıl amacı “âşık olmak” olduğundan, bu amacını gerçekleştirmek için haftanın bütün günleri onundur.

Namık Kemal İntibah’ta kahramanı Ali Bey’i bir cuma günü Çamlıca’ya çıkarır ve Mehpeyker’le karşılaştırır. Aşk ortaya çıktıktan sonra her geçen gün, Ali Bey’in aşkı için önemlidir. Ahmet Midhat’ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında âşıklar Şefik ve Raziye, Şefik’in sürgün edilmesine de yol açacak ve ayrılık getirecek buluşmalarını gündüzleri yaparlar. Bu romanın genelinde olay örgüsü gündüz vakitleri gelişir. Vah’ta Necati ile Ferdane’nin tanışmasına sebep olacak hadisenin yaşandığı gün, “Bağlarbaşı’nın en parlak günü” olan cuma günüdür. Yaklaşık bir hafta sonra Necati’ye “tanışmak ve teşekkür etmek üzere” Ferdane mektup yazar ve bir çarşamba günü gönderir. Necati bu teklifi kabul eder ve cuma günü Bağlarbaşı’nda “Millet Baçesi”nde buluşurlar.

Mustafa Reşit’in romanlarında aşk genellikle tatil günlerinde, yani pazar günleri ortaya çıkar. Tezkîr-i Mâzî’de kahraman bir pazar günü Tepebaşı’na gider. Orada



güneşin “*ufka tekarrüb*” ettiği bir zaman sevgilisini elinde şemsiye ile görür.<sup>577</sup> Bir gündüz vakti denizde kayıkla dolaşırlar. Güneşli bir günde sevgilisiyle birlikte, sandalları suların hareketine, onlar da aşka tabi bir şekilde gezerler.<sup>578</sup> Pembe Ferace’de Server Bey, arkadaşı Cemal ile Göksu’ya Seher’i göreceği mekâna bir cuma günü gider. Göksu deresinde kayıkla gezinti saat on birden sonra başlamaktadır. Server Bey pazartesi ve cuma günleri Göksu’ya Seher’i görmek arzusuyla gitmeye devam eder. Bununla birlikte haftanın diğer birkaç gecesi de Beyoğlu eğlencelerine katılır. İzdivaç-İmtizaç romanının yazar anlatıcı Fenerbahçe’ye cuma ve pazar günleri halkın, diğer günler ise mümtaz insanların geldiği bilgisini verir. Bir salı günü, yani mümtaz insanların geldiği bir gün Ernest ve Malvina tesadüfen görüşürler ve böylece aşkın temeli atılmış olur. Mehmet Vecihi’nin Çoban Kızı adlı romanının kahramanları Veli ve Zeynep haftada üç gün kırlarda bir araya gelirler ve yaklaşık bir saat kadar görüşürler.<sup>579</sup> Romanda buluşma günlerinin hangi günler olduğu üzerinde durulmaz.

Genel olarak aşk günlerine baktığımızda, şu üç unsurun ön plana çıktığını görmekteyiz. Birincisi, olay örgüsü ağırlıklı romanlarda (Ahmet Midhat, Mehmet Vecihi, Mehmet Celal, Fatma Aliye’nin romanlarının birçoğu) aşk eğer “dış mekân” ile bağlantılı ise yani kahramanlar gezinti yerleri, vapur gibi sosyal ortamlarda bir araya geliyorlarsa olayın hangi gün olduğu hakkında kısa bir bilgi verilir; ancak zamanla ilgili ayrıntılı bilgi verilmez. Sıcak yaz günlerinden bir gün veya güneşin batmaya yakın olduğu bir gün, şeklinde kısa bir bilgi ile yetinilir. İkincisi yine olay örgüsünün ön planda olduğu romanlarda (Mustafa Reşit’in romanları) âşıkların karşılaşmadan önce hangi yıl, hangi mevsim, hangi yer ve hangi gün soruları net olarak cevaplanır; ancak verilen tarihler üzerinde ayrıntılı olarak durulmaz. Örneğin Mustafa Reşit’in Yeis Yahud Bir Cürm-i Meşhûd adlı romanının girişi “...*senesi teşrîn-i sâni*si 14. salı günü.” şeklinde başlar. Üçüncüsü ise Halit Ziya’nın romantik zaman anlayışının olay örgüsü içindeki anlatımıdır. Zaman Halit Ziya’da mekân ve şahıslarla bir arada, dengeli bir biçimde verilmiştir. Onun romanlarında günlerin adları genellikle belirtilmez. Aşkın yaşandığı günlerin ayrıntıları üzerinde durulur; günlerin anlatımında sıfatlar arttığı gibi zamanın akışı da anlatılır. Nemide’nin Nail ile evlenmesinin kararlaştırıldığı günde bu hareketin nasıl sağlandığına bakmamızda fayda vardır: “*Bir gün sabahleyin Nail’in geldiği görüldü... Nail, amcasının yanına oturduktan sonra Nahid kalktı, yavaş yavaş*

<sup>577</sup> Mustafa Reşit, Tezkîr-i Mâzî, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1303, s.7.

<sup>578</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.24.

<sup>579</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314, s.61.

yürüyerek içeriye girdi, odasına kadar çıktı... pek az bir zaman geçmişti ki Nahit penceresinin altında kumun çıtırdadığını hissetti, iskemlesinde doğrularak aşağıya baktı. Nail ile Nemide'yi gördü... gençler yavaş yavaş bahçeyi ortasından kesen büyük yola vardılar... Nail ile Nemide her vakitki yerlerine gittiler... Nemide gözlerini kaldırdı, sarı benzini hafif kırmızılık kaplamıştı... Nemide gözlerini indirerek çocukçasına bir gülümseme ile kıvrarak... gençler ilerlemeye başladılar... biraz sonra iki genç sessizce köşke doğru ilerliyorlardı... Nail içeriye girdi... Nemide bu aralık yukarı çıktı..."<sup>580</sup> Bu alıntıda da görüldüğü üzere kahramanların hareketi ile zamanın akışı, çok dengeli bir şekilde, iç içe verilmiştir. Zaman-mekân-karakter unsurlarının bir arada dengeli anlatımı Bir Ölünün Defteri'nde de görülen bir özelliktir. Halit Ziya bu dengeyi, roman karakterlerinin sayısını, mekân unsurlarını sınırlayarak ve bu unsurları "zaman"ın içine yerleştirerek sağlayabilmektedir.

### C. Aşk Geceleri

Dış mekânlarda gündüzleri yaşanan aşklar, iç mekânlarda geceleri de devam eder. Gündüz âşık olan kahraman geceleri sevgilisini düşünür ve duyguları gece vakitlerinde daha çok yoğunlaşır. Geceler bazen âşık kahraman için insanlardan, tabiattan, eşyadan kaçma anlarıyla; bazen de sevgiliyi daha yoğun ve rahat bir şekilde düşünebilme zamanlarıdır. Araba Sevdası'nın kahramanı Bihruz Bey gündüz görüp âşık olduğu Periveş'i gece odasında "tek ve tenhâ" bir hayli düşünerek imkânsız aşkı daha da yoğunlaştırır. Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi Nigâr'dan aşkına karşılık göremediği, Nigâr'ın Süha'ya âşık olduğu zamanlar geceleri evden çıkmaya çalışır. Güneşin battığı anlarda, insanlarla ilişkisini kesen yerlere gitmeye gayret eder. Ağaçların arasında, karanlıklar içinde bir "hayal gibi" dolaşır. Karanlıkların içinde kaybolmaya çalışan bir âşıktır Osman Vecdi.

Geceler sadece kahramanın kaçmak ve düşünmek için çekilme zamanları olarak kullanılmaz romanlarda. Âşıkların buluşma vakitleri de olabilir. İntibah'ta Mehpeyker'le karşılaşana dek aşkın ne olduğunu bilmeyen Ali Bey Çamlıca'da âşık olduktan sonra, Mehpeyker'le geceleri, onun evinde buluşur. Ali Bey her ne kadar geceleri sevgiliyle buluşsa da yazar, geceleri yapılan bu buluşmaları pek iyi karşılamaz: "Akşamdan sonra her illet tabii tezâyüd eder. Sevdâ ise devâsı gayet müşkül

<sup>580</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.88-89.

*illet olarak Ali Bey'in sevdâsı meyûsiyet beliyyesiyle bir kat daha kuvvet bulmuş ve ye'si de daha yeni başlamış olmak cihetiyle en ziyâde tesirini gösterecek bir zamana tesâdüf etmişti. İşte bu iki kuvve-i gâlibeye bir de tenhâlığın vahşeti munzam olunca çocuğun tabii vücuduna bir ağırlık, kanına bir durgunluk, kalbine bir kasvet nefesine bir darlık, kendini toplamak için ettiği ikdâmâta bir imkânsızlık çöktü. Güyâ ki zulmetâbâd-ı âlemin her tarafını kâbuslar kaplayarak muttasıl üzerine hücum eder dururlardı. Mehpeyker'in hayali ise melek kıyafetine girmiş bir şeytan gibi vicdanına tasalluttan bir zaman hâli kalmadı.”<sup>581</sup> Yazar anlatıcıya göre Ali Bey için gece Mehpeyker gibi bir “şeytan”ın ona “melek” gibi görünmesini sağlayan, bir zaman dilimidir. Ali Bey Çamlıca'da Mehpeyker'i tanıdığı ve âşık olduğu güne kadar hayatının “gündüz” anlarını yaşar. Tanıştıktan sonra ise gecelerle birlikte “içki, sefahat” âlemleri ile Ali Bey'in “hayatı kararır.” Ali Bey için bütün olumsuzlukların kaynağı olan Mehpeyker: “gece”dir. Dilâşup'u görüp ona meyletmeğe başladığı andan itibaren de Dilâşup Ali Bey için “gündüz”dür. Romanda Melek ile Şeytan, aşk ile şehvet, ahlak ile ahıksızlığın çatışması olduğu gibi “gece” ile “gündüz”ün de çatışması vardır.*

Gece bazen de iki âşığı gizleyen, onların ilanıaşk etmelerine zemin hazırlayan bir andır. Özellikle aynı evde ikamet eden, birbirlerine akrabalık ilişkileriyle bağlı kahramanların bir arada olabildiği zamanlardır. Sergüzeşt'te Celal Bey bir gece sevgilisi Dilber'in odasına kadar gider ve Dilber'in uyuduğunu görür. Dilber uyurken Celal'in fotoğrafı elindedir. Böylece Celal Dilber'in de kendisine âşık olduğunu anlar: “Kendisinin resmiydi! Hemen iki ellerini yüzüne kapayıp ağlaya ağlaya ayaklarına kapanmak istediye de uyandırmak ve belki gece yarısı odasına geldiği için gücendirmek korkusuyla resmi aldığı yere bırakarak odasına çıktı. Yatağına girdiği zaman yirmi üç senelik müddet-i hayâtında ilk defa olarak sevdâ yolunda o azîm ve metâneti ve belki merhametsizliği gösteren gözlerinden kendisini zaptedemez bir surette yaşlar dökülmeye başladı.”<sup>582</sup> Celal Bey ile Dilber birkaç gün sonra yine bir gece yarısı, ev ahalisi uyuduktan sonra bir araya gelirler. Dilber, Celal Bey'i “gündüzleri düşündüren, gece sabahlara kadar uyutmayan” bir kimsedir kahramanın gözünde. İki genç evden çıkarlar, gecenin karanlığında bahçede dolaşırlar. Bu esnada “etrafta hiçbir ses, hiçbir hareket yoktur.” yalnız yıldızlar onların aşklarına şahitlik ediyor gibidir: “Başlarının üstündeki bu'd-ı nâmütenâhî-yi ulûhiyyette bütün yıldızlar temevvüc

<sup>581</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.56.

<sup>582</sup> Sami Paşazâde Sezâi, Sergüzeşt, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.52.

ediyordu.”<sup>583</sup> Sanki gece bu iki âşğın aşk mekânlarını kem gözlerden gizlemek için bir “zulmet-i leyl bir sût-re-i siyâh” çekmekte ve üstlerinde gökyüzü bir “tâc-ı ikbâl” gibi parlamaktadır.<sup>584</sup>

Mai ve Siyah'ta Ahmed Cemil'in Lâmia'ya karşı duyguları bir “gece” arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin evinde aşka dönüşür. Ahmed Cemil'in değişen duygularıyla birlikte geceyi çok farklı görmeye başlaması romanda şöyle tasvir ediliyor: “Şimdi gözleri kamaşmıştı. Bir müddet geceye bakamadı, sonra yavaş yavaş gözleri alışınca hayret etti. Deminki manzarada bir tebeddül vardı. Şimdi semâ lâciverd bir şişeden süzülen ziyâya benzeyen hafifce bir su hâlinde beyaz idi; bacalar, çatılar, ağaçlar demin birer siyah kütle olan bütün bu eşya şimdi parıltılı bir su ile yıkıyor gibiydi.”<sup>585</sup> Ahmed Cemil'in Lâmia'ya âşık olduğunu anladığı anda gecenin rengi değişir. Karanlıklar kahraman için korkutucu, yokluk hissi veren görüntüler olmaktan çıkmış bütün eşyalar parıldamaya başlamıştır. Ahmed Cemil karşıdaki köşkün çatısında “geceler ilahesini” görecektir neredeyse. O gece gökyüzündeki ay da farklı bir görünüm arzeder Ahmed Cemil için. Buldukları odanın penceresi “semânın şu lâciverd kubbesine açılmış” bir “nur deryası, bir ateş hazinesi”dir.<sup>586</sup> Ahmed Cemil'in bu duygusal değişiminden sonra konuşmaya değil, düşünmeye ihtiyacı vardır. Hüseyin Nazmi'den ayrılır ve yine aşkı düşünmek üzere “gece”yi yaşamaya devam eder. Ayın görüntülerinin değişimi kahramanın Lâmia'ya duyduğu aşkı kendisine itirafı ile bir arada tasvir edilir. Ahmed Cemil'in Lâmia'ya olan aşkı düşündüğü anlar gece vakitleridir. Onun için Lâmia ulaşılamaz olduğu andan itibaren daha önce geceye atfedilen nitelikler birden bire değişmiş ve gece onun için gerçek rengi olan “siyah”lara bürünmüştür. Lâmia'ya âşık olduğu, onun yanında bulunduğu sıralarda “mai” renkte olan gece, ondan ayrıldığı zamanlarda “siyah”a dönüşmüştür: “O vakit denize baktı: Siyah bir deniz... Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında mahûf, mühiş, adem vehmi veren siyahlıktan başka bir şey görmüyordu. Ah! Bu denizin zulmetlerinde saklanan hakikatler, asıl hakikat...Bir karar hamlesi yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılamaz, avdet olunamaz derinliklerine gitmek...Ta yanbaşında bir ses: - Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? diyordu.” Bu tasvirlerde, Halit Ziya'nın

<sup>583</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.60.

<sup>584</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.61.

<sup>585</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 113.

<sup>586</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.115.

romanlarında yukarıda da belirttiğimiz gibi, insan-mekân-zaman değişiminin birbiriyle bağlantılı olduğunu görmekteyiz. Halit Ziya'ya yakın üslubuyla Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Garâm'ındaki aşk hikâyesinde de gece vakti çokça yer tutmaktadır. Sermet ile Macit bir akşam vakti "aşk" üzerine konuşurlar. "Ay, *mavi gökyüzünden ufukların karanlığına inen sislerin arkasında hilâl biçimiyle*" görüldüğü bir gece Sermet ile Macit "her şeyin derin bir sessizliğe gömüldüğü bu temmuz gecesinin yarısından sonra, *bütün kıyılardaki ışıkların deniz yüzeyine biriken yoğun bulutun beyaz dalgaları arasında*" vuslat anını yaşamaktadırlar.

## VI. AŞKIN AKİBETİ

Niçe bir kan ağlayam hecrünle bağrum hûn olup  
Ana kaldı kim düşem sahrâlara Mecnûn olup  
Yahya Bey

Aşk başından sonuna kadar “gerilim içinde yaşanan” bir ilişkidir. Bu gerilimin sonuna kadar yaşanması zordur. Aşkın sonu, “bilinç bulanıklığı”nın sonudur.<sup>587</sup> Aşk intihar eğilimini kolaylaştırır. Kişinin kendisini öldürmesi, ölüme atması sevilen kişiden intikam almanın bir başka yolu olarak görülebilir. Evlilik, aşk gibi fırtınalı bir yolculuk sürecini sakinleştirir. Evlilik aşkı öldürmediği gibi aşkın kişileri öldürmesine de engel olur. Evlilik bir nevi kurumsallaşmadır; yani alışkanlıkların kemikleşmesidir. Bu nedenledir ki aşkın kurumlaşmaya karşı olan yanını yok eder ve onu evcilleştirir ve zararsızlaştırır.<sup>588</sup> Timuçin aşkın sonu ile ilgili şu ilginç değerlendirmeyi yapıyor: “*Her aşk bir yumuşak inişte son bulabilse ne iyi. Her aşk evlilik limanının durgun sularında bitebilse. Pekçok aşkın sonu açikdeniz kazalarını andırır. Çünkü aşk ilişkisi kırılğan bir ilişkidir. Aşkların üzerine bir kadeh resmi koyup “kırılabilir” yazmak gerekir.*”<sup>589</sup> Bir arada olmak isteyen ve bir bütün içinde tek vücut hâline gelmeye çalışan bilinçler, evlilikte bu uzlaşmayı sürdüremeyebilirler. Birbirlerini tahakküm altına almaya çalışırlar. Bu gerginlik sonucunda aşk parçalanabilir. Bir arada olma isteği yerine, tahakküm etme isteği ön plana geçer ve aşk nefrete dönüşebilir.

Aşkın kolektif bir hareket olduğunu savunan Francesco Alberoni yıllar boyunca bir kişinin bir başka kişiye âşık kalabilmesinin mümkün olduğunu belirtir. Âşık, sevdiği kişi ölmüş dahi olsa, ulaşamaz olduğu için onu sevmeye devam eder. İki sevgilinin kavuşamadığı durumlarda aşk sona ermez, hatıralarda yaşatılır. İlahî aşk buna örnektir. Tanrı’ya âşık olan kişi sadece onu sevebilir, Tanrı ise sadece sevilebilir. İki varlık arasındaki aşılama mesafe nedeniyle aşkta kavuşmaktan çok, aşk süreci önemli hâle gelir. İlahî aşkta âşığın hâli, sadece sevilenin nitelikleriyle bağlantılı değildir. Âşığın maşukundan beklentisi kendi muhayyilesinde oluşur ve devam eder. Bu noktada aşkla

---

<sup>587</sup> Timuçin, a.g.e., s.168.

<sup>588</sup> Timuçin, a.g.e., s.169.

<sup>589</sup> Timuçin, a.g.e., s.171.

ilgili olarak kişinin öteki algılamasında kendi kurguladığı imajı öteki ile birleştirmesi durumunu hatırlamamız gerekir.<sup>590</sup>

Aşkın ortadan kalkma süreci aşkın oluşum sürecindeki basamakları takip eder. Aşkta oluşum sürecinde yaşanan, maşukun kusurlarının örtülmesi, eksikliklerinin görülmemesi, hayranlık, idealleştirme gibi duygular aşk duygusunun tükenişinde tersinden işlemeye başlar. Sevilen kişinin küçücük bir kusuru bile çok büyük bir kusur olarak görülür. Sevilen kişiye hayranlıktan ziyâde onun tavırları eleştirilir, idealleştirme yerine sıradanlaştırma yoluna gidilir: “*Aşkın azalması sırasında, başlangıçtaki gibi, artan bir gerilim vardır. Gerilim bittinde aşk da ölmüştür. Son yaşayacağınız duygu imrenmedir. Âşık, sevgisi için bir bedel ödeyeceğini, nesnenin zorla bir tür haraç alacak gibi görüldüğünü anlar. Sonra da ilişkinin içine bir tür açgözlülük girer. Adam eski aşkına, onun için harcadığı zaman, dikkat ve hatta paradan ötürü içerler. Adam eski aşkının zevklerini kendi zevkleriyle kıyaslar, o eğlendiği zaman öfkelenir, herkes onu beğendiği zaman canı sıkılır ve kendisi çalışmak zorundayken onun boş zamanı olmasına kızar. İmrenme kayıtsızlıktan önceki son evredir. Bu son evreleri başlangıçtakilerle kıyaslayacak olursanız, birbirlerine uydıklarını, ama her şeyin tersine döndüğünü görürsünüz. Dipte olan şimdi üsttedir. Ama aşkın sonu onun başlangıcında yatar.*”<sup>591</sup> Bununla birlikte aşk ile kendisini rahatlatan ego, aşkın kaybolmaya başlamasıyla eski hâline döner ve yine mutsuzluk yaşamaya başlar. Aşk ortadan kalkabilir; ancak sevgi aşkla birlikte yok olmaz. Aşkta var olan “*idealleştirme durmuş, tutku gitmiş olsa da, atmosfer temiz ve sakindir.*” Âşık sevgili olmaktan çıkmış, bir dosta dönüşmüştür: “*İlkbahar, mucizeleriyle birlikte sonsuza dek sürmez. Aşkla sevgi aynı şey değildir. Sevgi ve şefkât, aşkın dışında varolabilir ve yürüyebilir. Sevgi, tutkudan uzun sürebilir. Onun ölmesi gerekmez. Sevgi ancak, niteliğini değiştirir ya da daha doğrusu gerçek niteliğini kazanırsa, yaşayabilir. Kişiyi idealize etmek gerekli değildir. Onu mutlaka yüceltmek gerekmez. Aşk yok olabilir ve buharlaşacaktır, ama geriye başka bir şey kalabilir.*”<sup>592</sup>

Halk hikâyelerinin genel yapısı âşğın maşukuna kavuşmak için verdiği mücadeleler üzerine kuruludur. Mutlu sonla ilgili motifler halk hikâyelerinde masallara kıyasla daha sade ve gerçekçidir.<sup>593</sup> Masallarda anlatılan aşk hikâyelerinde ise “*mutsuz*

<sup>590</sup> Alberoni, a.g.e., s.105.

<sup>591</sup> Reik, a.g.e., s.109.

<sup>592</sup> Reik, a.g.e., s.111.

<sup>593</sup> Alpaslan, a.g.e., s.563.

son” genellikle görülmez. Halk hikâyelerinde âşıkların kavuşamaması ya da kavuştukları zaman ikisinin de ölümü “*mutsuz sonların en belirgin özelliğidir.*”<sup>594</sup>

İnsanın kendisini “*varoluşun ve belirsiz bir geleceğin içinde*”tasarlaması, “*zamanı askıya alması*” sanatta ölümle sembolize edilmiştir. Âşık belirsizlikler, şüpheler ve büyük tutkular içinde yaşadığı aşk anını somutlaştırmak ve ebedî kılmak amacıyla ölümü seçer. Ölüm ile birlikte hem bu “aşk hâli” dondurulmuş hem de “bu aşk hâlinin olumsuz yanları” ortadan kaldırılmış olur. Bu, aynı zamanda âşıklar için zamanın durması ve âşkların ölümsüz hâle gelmesi demektir. Alberoni burada Goethe’nin ünlü roman kahramanı Werther’in sevgilisi Charlotte için kendisini öldürdüğünü ve hem kendisi hem de sevgilisi için zamanı durdurduğunu söyler. Ölümle birlikte vuslat âşıklar için önemli değildir. Çünkü onlar ebedî vuslata ulaşmışlardır. Âşığın ölümü aşkın ölümsüzlüğünü sağlar. Bu nedenledir ki yazara göre Werther’i her okuduğumuzda onun aşk hâlinin devam ettiğini görürüz.<sup>595</sup>

Âşıkların aşk duygusunu yaşarken tek bir hedefleri vardır: Sevgiliye kavuşmak. Hedeflerine ulaşmaları için kat etmeleri gereken mesafeler, aşmaları gereken engeller ve karşısındaki belirsizlik durumu âşklarını daha kıymetli kılar. Romanlarımızdaki aşk hikâyelerinin sonlarına baktığımızda, âşkların klasik olarak; “vuslat” ya da “ayrılık” ile sonlandığını görmekteyiz.

### **A. Vuslat: Mutlu Son.**

Aşkın görünümlerinden biri de sevgililerin birbirine kavuşmasıdır. Kavuşma âşıklar için “*büyük bir zevk, çok tatlı bir dönem, yüksek bir derece, mutluluktur.*” Vuslat “*âşığın dirilişi*” mutluluğun sürekliliğidir. Allah’ın âşığa büyük bir lütfudur. İki âşık için evlenmekten başka çare yoktur. Çünkü aşkın asıl hedefi birleşmesi gereken ruhların ve bedenlerin bir araya gelmeleridir. Evlilik dünyada bunu mümkün kılan en faydalı müessesedir.<sup>596</sup>

Aşkın evlilikle sonuçlandığında mutluluğun ortaya çıkacağı öngörüsü sadece toplumun bireyden beklentisini içerir. Eğer evlilik olursa, aşkın boyun eğmez olan, kural tanımayan yanı yok edilmiş ve aşk ehlileştirilmiş olacaktır. Evlilik bütün bu kurumsallığı ve uzlaştırıcılığıyla aşk duygusunun yok olmasına sebep olur. Ahmet

<sup>594</sup> Alpaslan, a.g.e., s.644.

<sup>595</sup> Alberoni, a.g.e.,s.27.

<sup>596</sup> İbnü’l-Kayyim el-Cevziyye, a.g.e., s.223.



Midhat'ın, özellikle macerayı ön planda tuttuğu romanlarında, romanın ilk bölümünde yaşanan aşk ilişkisi; bütün engellemelere ve zorlamalara rağmen, âşıkların kavuşması ile son bulur. Başkahramanlar arasındaki bu kavuşma sonrasında romanda aşk unutulur. Olay örgüsünde tamamen maceranın anlatımına yönelir yazar. Bu tür romanlarda aşk bir yardımcı unsur olarak, romanın olay örgüsüne renk katmak amacıyla kullanılır. Hasan Mellah'ta Hasan ve Cuzella, Hüseyin Fellah'ta Hüseyin Fellah ile Şehlevend'in aşkları vuslatla sonuçlandıktan sonra olay örgüsü, başka maceralarla devam eder. Aşkın romanın esas teması olarak kullanıldığı Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında okuyucu aşkın sonunu romanın bitimine kadar merakla bekler. Şefik ile Raziye'nin birbirine kavuşup kavuşamayacakları sorusu romanın temel çatışmasını oluşturur. Bütün bu çatışmaların sonucunda kahramanların “vuslata ermeleri” sağlanır. Aynı yazarın Vah adlı romanının olay örgüsünün esas merak unsuru da yine baş karakterlerin aşk hâllerinin akıbeti üzerinedir. Necati ve Ferdane de tüm engelleri aştıktan sonra evlenirler ve mutlu bir evlilik hayatı yaşarlar. Karnaval adlı romanında Resmî Efendi ile Cariye Hasna, romanın sonunda evlenirler ve mutlu bir hayat yaşarlar. Bu romanda da kahramanların arasında engeller vardır. Engeller romanın sonunda tamamen ortadan kalkmıştır. Resmî ile Hasna arasında engel olarak görülen Madam Hamparson da rahibe olur ve Resmî Efendi'yi kardeşçe sevmeye devam eder. Cellat'ta Gocafo ile Stefani'nin aşkları da evlilik ile “taçlandırılır.”

Ahmet Midhat, romanlarında kahramanlarını “mutlu sona” ulaştırmayı, okuyucusuna karşı bir görev sayar. Aşk ilişkilerindeki mutlu sonlar, kahramanlar için, mücadeleleri sonucunda “hakedilmiş” sonlardır. Vuslata erişen kahramanlar geçmişleriyle yüzleştirilir ve adeta “temize çıkarılarak” mutlu sona giderler. Kötüler cezasını görürken iyiler de mükâfatlandırılırlar. Birbirlerini seven kahramanlar başka biriyle evli de olsalar, bu evliliklerini uygun bir şekilde sonlandırılırlar. Vah adlı romanda Ferdane'nin Talat Bey'den, Yeryüzünde Bir Melek'te Raziye'nin İskender Bey'den ayrılması buna örnektir.

Pembe Ferace'de, Mustafa Reşit'in romanlarındaki aşklarda fazla görülmeyen bir son yaşanır: Vuslat. Server Kılaret ile Seher arasındaki tercihini Seher'den yana kullanır. Seher Hanım'ın babasına bir mektup yazarak, Seher'le evlenmek istediğini belirtir. İzdivaç-İmtizaç'ta âşıklar, Ernest ile Malvina evlenir.

Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Garâm adlı romanında Sermet ile Macit arasındaki aşkta da vuslat vardır. Âşıklar bu kavuşma anını ebedileştirmek için birlikte “ölmek”

isterler. Sermet emellerine ulaşmaktan acı duyan bir kişidir. Emellerinin hayal olarak kalmasını ister. Onun için önemli olan emellerinin peşinde koşarken duyduğu mutluluktur. Ferdâ-yı Garâm'da yani "aşkın sonrası"nda duygularının ölmesinden âşıklar, aşklarının ölümsüzlüğünü sağlayabilmek için âşık iken, aşkı yaşıyorken birlikte ölmeyi tercih ederler: "*Evet, diyecekti, evet, gel birlikte ölelim. Bak, görüyor musun; seni o kadar seviyorum ki, bir gün hayalinde bile bulamadığın adam diye kabul olunmak için seninle ölmek istiyorum...Oh, seninle ölmek, seninle ölmek..seninle ölmek; bu ebedî, bu mühib, bu fevkalarz ademin içine el ele girmek...hayat buna müsaade ediyorsa bu kadar azabların ne ehemmiyeti kalır?*"<sup>597</sup> Macit, bu, benliğini eritip kendisini bitkin düşüren kavuşma sarhoşluğu içinde sayıklar gibi tekrar ederek: "*Oh Sermet, gel bu son gecemiz olsun! diye inliyordu. Evet son geceleri...işte Sermet bunun için kavuşma gecesini için, bütünü yüzyılların ciğer yakan elemelerine, unutturan ve avutan göğsünü hep açık tutan ölümün sonsuz kılacağı bu zıfaf gecesini için, büyük bir özenle, saatlerce, yalnız bunun için süslenmiş, titreyerek Macit'in kucığına atılmıştı...*"<sup>598</sup>

Kurgunun, kahramanların birbirine gönderdiği mektuplarla oluşturduğu Levâh-i Hayât adlı romanda Fatma Aliye, roman kahramanı Fehame'nin Mehabe'ye yazdığı mektupta aşk ve aşkın akıbeti ile ilgili düşüncelerini açıklar. Fehame'ye göre aşk verem gibi bulaşıcı bir hastalıktır. Hatta bu hastalık öyle garip bir hastalıktır ki hastanın gönderdiği bir mektupla bile bulaşabilir. Fehame aşkı toplumu sarsan korkunç bir hastalık olarak görür. Aşk mikrobu bulaştığı an ailelerin düzenini bozar ve uygun görülmeyen evliliklere neden olur. Aile bu hastalığın önüne geçebilecek kudrete sahip değildir. Bu hastalığa nasihat de çare değildir. Aşk mikrobu verdiğimiz hastalığın en iyi çaresi sevgililerin vuslatıdır. Sevgililerin kavuşmasıyla birlikte hastalık ortadan kalkar: "*Vuslat bu hastalık için bir şifâ veya o hastayı ezip öldürecek, mahvedecek veya teskin edecek bir ilaç oluyor.*" Vuslat, âşıkların birbirlerinde daha önce görmedikleri kusurları açığa çıkarır. Aşkı bulaşıcı bir hastalık olarak gören Fehame, fen bilimlerinin ileride bu hastalığa çare bulabileceğini ön görür: "*Bugün verem için bu kadar çalışıyorlar. Kim bilir belki sonraları gençliğe musallat olan bu mânevi hastalık için de çalışıyorlar. Kim bilir belki bunun da uzmanları ortaya çıkar, mikrobu bile bulunur.*"<sup>599</sup> Fazlı Necib'in Câni mi Mâsum mu? Adlı romanında âşık kahramanlar Refik ve Fâide evlenirler ve mutlu sona ulaşırlar. Evlenmenin özellikle kadın kahraman açısından olumsuzluklar

<sup>597</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.110.

<sup>598</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.121.

<sup>599</sup> Fatma Aliye, Levâh-i Hayât, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002, s.18.

getireceğine dair, Halit Ziya Uşaklıgil'in Nemide adlı romanında rakip kadın kahraman Nahit, şu değerlendirmeleri yapar: “*Evlenme...her gün binlercesi görülür, her saat bir tanesi olur, adı ehemmiyeti olmayan bir şey gibi sanılır. İnsan cemiyeti için evlenme bir insan için nefes alma gibi bir şeydir. Ama bir adamın kendi hayatında evlenmenin salt bir ehemmiyeti vardır. O zaman olağan, hafif, bir kelime değil; ehemmiyetli, çok büyük bir hayat bağıdır. Bana kalırsa erkekler için evlenme ikinci derece bir ehemmiyettedir.*”<sup>600</sup> Nahit'e göre erkekler için ikinci derecede önemi olan evlilik kadınlar için değildir. Kadınlar kendi hayatlarını idare edemeyecek kadar zayıf oldukları için önce baba sonra da kocanın himayesi altına girmek zorundadırlar. Kız çocuğu için hayat iyi bir eş olabilmek düşüncesi üzerine kurulmuştur. Onun duyguları, beklentileri önemli değildir. Evlenme bir kız için yeni bir hayatta yaşamak amacıyla eski hayatında ölmektir ve bu yeni hayatta bir başkasının idaresi altına girilecektir: “*Sizi bu yeni yaşayıştta yeni bir kılavuz idare edecek, bu eşinizdir. Siz daha masumsunuz, hiçbir şey bilmiyorsunuz. Kalbiniz daha açılmamış bir goncadır. Bu işi tamamlayabilecek elleri var mıdır? Siz o zamana kadar hâllerinizin bulutları içinde, hayal içinde, şiir gibi bir âlemde yaşamışsınız; şimdi ciddi, gerçek hayal ile tasarladığınızdan ayrı bir hayata gireceksiniz. Sizi basamak basamak göklerden indirecek, ama onlara sizi özlettirecek hâlde bırakmamalıdır.*”<sup>601</sup> Oysa aşk duygusu taraflar arasında böyle bir ilişkiyi arzulamaz. Aşk sosyal sınırların belirleyebileceği, evlilik gibi sosyal kurumların baskı altına alabileceği duygulardan değildir. Aşkta tarafların özgürlüğü ön plandadır. İrade olarak özgürlük, yaşantı olarak özgürlük gereklidir. Ancak Nahit'in de şikâyet ettiği gibi toplum buna müsaade etmez.

İnsanların birçoğuna göre aşk genel olarak evliliğin bir ön hazırlığıdır. Böyle düşünenlere göre insan, âşık olduktan sonra evlenmelidir: “*ne olursa olsun işin ucunda evlilik olmalıdır. Aşkın kutsallığı ancak o koşulda onaylanır. Âşık olmak evlenmek içindir, insan âşık olur ve evlenir. Evet, yazık ki çokları böyle düşünürler. Aşkı yakından tanımayanlar onu deyim yerindeyse bir evlilik eşiği mutluluğu olarak değerlendirirler. Evlilik açık ya da örtülü bir biçimde mutluluğun simgesiyse aşk da evlilik öncesi mutluluğun simgesidir. O durumda aşk evliliğe bir hazırlık olarak düşünülebilir. Hatta şöyle bile düşünülebilir: Aşk evlilik denilen mutluluğu önceleyen yoğun mutluluktur. İnsanlar koşullarını düşünüp tartışmadan mutluluk diye bir şeyi amaç edinmişlerdir.*

<sup>600</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.79.

<sup>601</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 81.

*Onu hep ararlar ama hiçbir zaman bulamazlar. Onun amaçlanır bir şey olmadığını, amaçları gerçekleştirirken duyulan bir heyecandan başka bir şey olmadığını düşünmezler.”*<sup>602</sup> Bazılarına göre ise evlilik mutluluğun bulunabileceği bir yerdir. Bu ve bunun gibi aşkın evliliği amaçladığı düşüncelerini savunan insanlara rağmen aşkın böyle bir sınırlayıcı amacı yoktur. Aşkın zorunlu sonucu evlilik olamaz. Bunun nedenlerini de aşk ve evlilik kavramlarını karşılaştırarak anlatmaya çalışır: “*Evlilik aşkın zorunlu bir sonucu değildir. Evlilik bütün olumsuz özellikleriyle bu arada getirdiği çeşitli kolaylıklarla ve güçlüklerle aşkı öldüren bir kurum olarak düşünülebilir. Aşk uçurumun kenarında yaşamaya alışmıştır, rahat yataklarda sızar kalır. Evlilik en uygun koşulları amaçlar. Aşk değişkenlikle belirgin bir canlılığı gerektirir. Evliliğin kendine göre kalıpları vardır, bu kalıplar zaman zaman özgünü duyursalar da birbirinin örneği olan kalıplardır. Bu kalıplar toplumsal ve türsel amaçlara göre düzenlenmiştir, özellikle çocuk yetiştirmeye göre düzenlenmiştir. Evlilik bir çocuk yetiştirme kurumudur, buna göre türü sürdürme kurumudur. Türün sağlıklı bir biçimde sürmesi için bu kurum bir zorunluluktur.”*<sup>603</sup> Oysa evlilikte aşk olsa, evlilik bir kurum olamaz. Ya da bir kurumda bulunmaması gereken özellikler olduğu için bu kurumun sağlamlığı tehlikeye düşecektir. Aşk doğası gereği evcilleştirilebilir, kurumsallaştırılabilir bir duygu değildir. Aşk özellikle toplum önünde bir uyumsuzluk durumudur. Mutluluk ve aşk arasında doğru orantı da yoktur. Aşk evet mutluluğu aramasıdır kahramanın; ama o mutluluğun ne olduğu konusunda bir karar da veremez. Vuslat mutluluk getirebilir mi âşığa? Dönem romanlarına baktığımızda, aşkı var olması gereken bir duygu olarak ele alıp aşkın sonunu evliliğe bağlayan, ahlakçı romancılarımıza göre vuslat yani evlilik mutluluk getirir. Ancak aşkı bir ahlak problemi olarak almaktansa, bütün doğal hâlleriyle ve nitelikleriyle ele alan yazarlar, aşk için vuslatın ölümden olduğu konusunda birleşirler. Evlilik ya da kavuşma ile aşk yaşamasına neden olan arayış, bekleyiş gibi kendisini canlı tutan nitelikleri kaybeder. Aşkı besleyen damarlar yok olmuş olur evlilikle birlikte.

---

<sup>602</sup> Timuçin, a.g.e., s.94.

<sup>603</sup> Timuçin, a.g.e., s.95.

## B. Aşkın Sonu.

Masallarda genellikle mutlu sonlanan aşklar, halk hikâyelerinde mutsuz sonla bitebilir. Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Leylâ ile Mecnûn, Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber, Varaka ile Gülşah, Gül ile Ali Şir hikâyelerindeki aşkların mutsuz sonla bitmesi bunu gösterir.<sup>604</sup> Bu hikâyelerin bir kısmında âşıklar kavuştukları an ölürlür. Bir kısmında ise âşıklardan biri diğerinden daha önce ölür. Geleneksel halk hikâyesine benzeyen ilk “yazılı anlatılarda”ki aşklarda böyle trajik sonlarla karşılaşabiliriz.

Kahramanların ayrılığı ya da ölümü, birbirlerine olan aşklarının bittiği anlamına gelmez. Aşk duygusunun bitmesi ayrı, aşk ilişkisinin sona ermesi ayrı şeylerdir. Romanların birçoğunda kahramanlar ayrılmalarına rağmen, aralarındaki aşklar devam eder. Ayrılık âşığın asıl hedefine ulaşmasına engel bir durumdur. Bu anlamda ayrılık aşkın değerini artırır. Çünkü ayrılık romandaki temel çatışmanın devam etmesi anlamına gelir. Romanın sonunda, ölüm nedeniyle kavuşamayan kahramanların durumu, aslında var olan aşkın sona ermediğini gösterir. Aşk üzerine söylenen birçok söz, aşkın ölümsüzlüğü ile ilgilidir. Aşk, kahramanın kendi iç dünyasında yaşadığı bir duygudur. Bu nedenle sevgilisinden ayrı olması onun aşkını engellemeyecek, bilakis aşkını artıracaktır. Aşka yakışan en güzel son, onun ebedîlik niteliğine en yakın gerçek olan ölümdür. Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat'ta, Fıtnat ile Talat arasındaki aşk, Fıtnat'ın ve Talat'ın ölümü ile son bulur. Aşk ilişkisinin sonunda aslında tüm engeller ortadan kaldırılmışken ve Ali Bey, Fıtnat Hanım'ın kendi kızı olduğunu öğrenip onun Talat'la evlenebileceğini düşünürken, Fıtnat'ın intiharı bu düşüncelere son verir. Ölümün Talat ile Fıtnat arasındaki aşka son vermediğini, bu aşkı yaşattığını Fıtnat'ın babası Ali Bey “*sevinerek, gülererek*” şöyle söyler: “*Ne ağlıyorsunuz?...Ne ağlıyorsunuz...Niye gülmüyorsunuz? Niye türkü söylemiyorsunuz?...Bilmez misiniz ki düğünümüz var? Bilmez misiniz ki Fitnat benim kızımdır...Evet, evet...Benim kızımdır...İşte, Zekiye yazıyor...Zekiye kendisi yazıyor...Fitnat benim kızımdır...Ah!...Benim bir tanecik kızım var...Kızımın bir sevdiği var...Tal'at...Tal'at...o da benim damadım olacak..Benim oğlum olacak, kızımı ona veriyorum...Oh oh! İki evlat babası oldum...Benden bahtlı, dünyada, kim var? Böyle bir kızın babasıyım!... Böyle bir oğlanın kayınpederiyim!...*”<sup>605</sup>

<sup>604</sup> Alpaslan, a.g.e., s.645.

<sup>605</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.139.

Bu son, aslında yıllar önce hanımına yaptığı haksızlığın neticesi olarak, evladının da ölümüne sebep olan Ali Bey'in trajik hikâyesinin de sonudur. Yazar, kişilerin yaptıkları hataların hayatlarında büyük trajedilere neden olabileceği düşüncesini okuyucuya vermek isterken aynı zamanda halk hikâyelerindeki “*mutsuz son*” sahnesini de kullanmaktadır. Benzer bir trajik son da Namık Kemal'in İntibah adlı romanında yaşanır. Ali Bey Mehpeyker gibi “şûh meşrep” bir kadınla, onun ahlak düşkünlüğünü bilerek bir arada olmuştur. Bu verdiği yanlış karar sonucunda kendisi de dahil olmak üzere sevdiği insanların da ölümüne sebep olur. Dilâşup Ali Bey için canını verir.

Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi'nin Nigâr'a duyduğu tek taraflı aşk Nigâr'ın Hüsam'ı tercih etmesiyle yok olmaz; ancak Osman Vecdi'ye zarar verir hâle gelir. Kahraman bu duyguya tahammül edemeyeceğini anlayınca ölümü göze alır. Osman Vecdi bir yandan devletine milletine hizmet etmek, bir yandan da umutsuz ve çaresiz bekleyip aşk acılarını çekerek, “*kaba, yumuşak bir yatak içinde öksürerek, balgam tükürerek*” ölmek istemediği için cepheye, savaşmaya gider. Muharebeye katılan Osman Vecdi, bu savaşta kolunu kaybeder. Nigâr onun bu durumunu gördüğünde ağlamaya başlar. Osman Vecdi için bu gözyaşları da teselli kaynağıdır.<sup>606</sup> Cepheye hayatını kaybetmese de Osman Vecdi'nin Nigâr'a olan, kaybolmayan ve ebedî olan aşkı onun ölümüne neden olur. Osman Vecdi aşkını, öldükten sonra okunsun diye bıraktığı günlüğünde Hüsam'a itiraf edecektir.

Umutsuz aşkların, ölümle sonuçlandığı bir roman da Halit Ziya'nın Nemide adlı eseridir. Nail ile nişanlanması ve evlilik hayalleri kurması onu mutlu etmektedir. Ancak Nail ile Nahit arasındaki duygusal yakınlaşmayı hisseden Nemide'nin içine bir kuşku düşer. Bu kuşkuyu yenmek için Nail'i izlemeye başlar. Bir gece karşısında gördüğü hadise kuşkularının doğru olduğunu ortaya çıkarır: “*Şüphe...Nemide belki de yanılıyor...kendisini teselli etmeye çalışıyor...gözlerinin önünde bir el tuttuğu gülü başka bir ele uzatıyor, garip bir bakış karanlık arasından başka bir bakışı araştırıyordu. Bu hayal gözünde canlanıyor, genç kız yürekte ağlıyordu, ki penceresinin altında kumların yavaş yavaş çitirdiği işitildi...Nemide kalkarak penceresinden baktı. Ay ışığının kumlar üzerinde çizdiği nurdan daireler içinde iki gölgenin kimıldadığını gördü. Fakat bu iki gölge birbirine o kadar yapışmıştı ki; genç kız bir an için durakladı, biri iki görüyorum sandı. Ama korkunç gerçek orada gözlerinin önündeydi. Orada iki kişi yürüyordu...Bir canavar pençesi göğsünü*

<sup>606</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.122.

parçalayarak kalbini koparıyor sandı. Can yakan bir feryat boğazına kadar çıktı, başı döndü, düşüyormuş gibi sallandı. Nemide bunu görüyordu; bahtsız olmak için bu yeterdi. Ama bunu yeter bulmadı; onları iştirmek de istedi...<sup>607</sup> Nemide'nin Nail'e olan duyguları gördüğü bu manzara karşısında karışık bir hâl aldı. Nail'e duyduğu aşk "nefrete" ve düşmanlığa dönüşüyordu: "Nemide'nin kafasının içinde korkunç bir fırtına hazırlanıyordu. Gözünde Nail son derece alçak, hain bir adam kesilmişti. Düşmanlığa sevgiden büyük bir itici olamaz. Nemide, Nail'e sahiden düşman olmaya başlamıştı...Nahit, Nemide'nin türlü çılgınlıklarla saklamak istediği duygularının son derece öfke ile arttığını duyuyor, korkunç bir fırtınanın çıkmasını bekliyordu."<sup>608</sup> Beklenen fırtına kopmaktadır, fakat bu fırtınanın etkileri Nemide'nin iç dünyasında kendisini hissettirir. Nemide Nail'e duyduğu aşktan, tıpkı Osman Vecdi'nin Nigâr'a olan aşkıdan vaz geçtiği gibi fedakârlık ederek nişanlısı Nail ile Nihad'ın evlenmelerini ister. Nahit ile Nail'in arasından çekilerek, sevdiği hâlde, sevgisini inkar ederek, Nail'den ayrılır: "Baba beni çok sever misin?<sup>609</sup>... o hâlde beni niçin evlendiriyorsunuz? Genç kız parmağından nişanını çıkararak fırlattı: -işte baba! Nemide yorulmuş gibi sustu. Şevket Bey cevap vermiyordu.-Nail'i sevmek...ama bu bence olacak şey değildir...sizi mutlu kılmak için onu sevmeye ne kadar çalıştım...bu beni ne kadar üzdü...oh! Ne kadar üzgünüm."<sup>610</sup> Görünüşte, Nail'i sevmeyen ve ondan ayrılmak isteyen Nemide gizli gizli, aşk acısının verdiği hüznü yaşamaktadır. Nemide'nin birdenbire aldığı bu karar Nail'i de şaşırtır. Nemide'ye gider ve onunla görüşür. Bu görüşmede Nemide, Nail ve Nahit'in bir arada olmaları ve mutlulukları için konuşur: "Rica ederim beni serbest bırakınız. Garip bir talih sizin hayat yolunuzun önüne hasta, verem bir kız koydu. Size, insanların kendi haklarını başkalarının mutluluğunu hazırlamak için feda etmelerinden başka bir şey olmayan insanlık vazifesi dedi ki: 'Bu kızı sevmeye gayret ediniz. Sevginiz onu ölümden kurtaracaktır. Siz pek yüksekte gelen bu sesi dinlediniz, fakat sizin duyduğunuz bu vazifeye duygularınız uyamadı. Yine o garip talih o hasta kızın yanına güzel, her türlü kadınlık meziyetleri olan bir kız koymuştu; siz elinizde olmadan onu sevdiniz, size 'sev!' dedikleri hasta kız bir tarafa bıraktınız. Aslında böyle olmak da lazımdı. Aşk asi çocuklar gibi emir dinlemez. Nahit size eş olmaya tamamıyla layık bir kızdır. Hem bu onun apaçık

<sup>607</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, 107-109.

<sup>608</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.117.

<sup>609</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.120.

<sup>610</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.123.

*hakkıdır, bundan sonra siz Nahit'le evlenmezlik edemezsiniz. Resmî olarak nişanlığınız değilse de manevi olarak eşinizdir.*"<sup>611</sup> Kahramanın kendi içinde hâletmeye çalıştığı aşk sorunu, bir kişinin tek başına çözebileceği bir sorun değildir. Nemide bu yükü taşıyamaz ve hastalanarak ölür.

Sami Paşazâde Sezâi'nin Sergüzeşt'indeki Celal Bey ile Dilber aşkının sonu da ölümdür. Celal Bey'in ailesinin karşı çıktığı aşk, kahramanların iç dünyalarında devam eder. Birbirlerinden ayrılan âşıklar bu ayrılığa dayanamazlar. Celal Bey aşk yüzünden "deli olurken", Dilber intihar ederek ölür. Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanının kahramanları Veli ve Zeynep, aşk engellerine karşı gelemeler ve Zeynep dayısını öldürdüğü gerekçesiyle Veli'den ayrılmak ister: "*Sen muhabbet kadar masumâne bir hissi pek fenâ neticelendirdin. Evvelâ fenâlığın hepsi senden çıktı, hepsi sen tarafından oldu. Düşünmedin. Bunca senedir beraber geçirdiğimiz beraber olmasak da gönüllerimiz, ruhlarımız birlikte olarak geçirdiğimiz hayatın sence hiç kadr ü kıymeti olmadı. Düşünmedin, beni uyandıran sabahların sayelerine döktüğüm gecelerin gönlümdeki tesirini şu dağlarda olan âlemlerimizi düşünmedin.*"<sup>612</sup> "*Beni unut!*"<sup>613</sup> Bu tepkiyi ve ayrılma isteğini duyan Veli ümitsiz bir hastalığa düşer ve ölür.

Hüseyin Rahmi'nin İffet adlı romanının kahramanları Latif ve İffet'in sonu da tıpkı halk hikâyelerinden Kerem ile Aslı ve Leylâ ile Mecnûn'da olduğu gibi ölümlerle biter, İffet ölür. Latif, aşkın yükünü kaldıramaz ve çıldırır. Sevgilisinin mezarının başında yaşamaya başlar. Aşk duygusu yok olmamıştır; ancak âşıklar da kavuşamamıştır. Ahmet Midhat'ın romanlarının klasik mutlu sonlarına uygun olmayan bir sonla biten romanı Eski Mektuplar'dır. Romanın kahramanları Kenan ve Meliha'nın arasındaki aşk, engeller yüzünden sona erer ve Meliha ölür.

Mehmet Celal'in Müzeyyen adlı eserinde Müzeyyen ile Nihad arasındaki aşk, Nihad'ın Sabahat'le evlenmesinden sonra, Müzeyyen için dayanılmaz bir acı hâline gelmiş ve onun birden bire hastalanarak ölümüne neden olmuştur.<sup>614</sup> Mehmet Celal'in romanlarında ölüm olgusu ile ilgili olarak Himmet Uç şu tespitleri yapar: "*İnsan hayatının temel olgularından olan ölüm romancımızın en çok kullandığı vaka unsurudur. Ölüm hem başlangıçlarda hem sonuçlarda çok görülür. Başta baş kişinin ana babası ölmüştür veya ölürler, sonda mutsuzlar veya kötüler ölür. Romanların*

<sup>611</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.137.

<sup>612</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314, s.325.

<sup>613</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.328.

<sup>614</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.184.



*birinci kişilerini hayatta denetimsiz bırakmak için en çok kullanılan unsur ölümdür. Ölüm, namus problemlerini çözmek için bir duygusal ve toplumsal arınma mekanizmasıdır. İnsanın psikolojisiyle yenemediği olaylara karşı icâd ettiği bir pasif direniştir. Kangren olmuş insanlardan toplumu kurtarma mekanizmasıdır. Romancımız bu saydığımız bütün şıkları romanlarında kullanır.“<sup>615</sup>*

Mehmet Vecihi'nin Hasta adlı romanında Perver, Ruhsar'ın Sun'î'ye olan aşkını engellemek istemesinden ve Sun'î'nin buna karşı yeterli çaba gösterememesinden dolayı birden bire hastalanır ve ölür. Vecihi'nin Feryâd adlı romanında Nevzât, “*Ben âşka-i mâşukanız olan Hâver ile münâsebetinize tahammül edemeyeceğim. Size belki bir melek görünen o çehre-i iğfâl benim için katil pençeli, zehr-nâk dişli kasd-ı hayât bir 'ifrit'tir. Muhabbeti sizi ne kadar iğfâl ediyorsa rikâb-ı ahlâkımda o mertebe sürât ve iktidar gösteriyor.“<sup>616</sup> ifadelerini içeren bir mektup yazarak Bihruz'a Hâver konusunda şikâyetini bildirir; ama Bihruz karısına sahip çıkmaz. Ondan ayrıldıktan sonra Hâver ile evlenir. Nevzât bu duruma dayanamaz ve “*nisanın yirmi dokuzuncu günü, âh-ı tazallumunu semâh-ı kadre eriştirerek bâr-ı hayâtından kurtulur.“<sup>617</sup> Bihruz yaptığı haksızlıklar nedeniyle cezalandırılır o da sefil bir hayat yaşar.**

Feryâd'da olduğu gibi Mehmet Vecihi'nin diğer romanlarında da daha çok, aşk üzerine kurulu evlilikler, muhtelif tesirler nedeniyle genellikle mutsuz sonla biter. Mehmet Vecihi, iyilerin dünyada haksızlığa uğradığı ve ezildiği mesajını verirken; haksızlığı yapanların yaptıklarının yanına kalmadığını romanlarında gösterir. Aşklar evlilikle, yani vuslatla sonuçlanır. Bu durumdan sonra kadın kahramanlar aşklarına sadık kalırken genellikle erkek kahramanların gözü ya dışarıda olur ya da evin içindeki cariye'nin güzelliğine kanarak, evin hanımını unutabilir. Güzide Çiftçi, Mehmet Vecihi ve eserleri üzerine yaptığı tez çalışmasında, Mehmet Vecihi'nin romanlarında aşkların sona erişini şöyle değerlendirmiştir: “*Romanlardaki evliliklerde, eşler arasında meydana gelen problemlerden biri de evlilik öncesi özellikle erkeklerde var olan şiddetli aşkın ve arzunun ölmesidir. Mihridil romanının erkek kahramanı Adnî, Mihridil'e göre aşkta ve sevgide daha sebatsızdır. Evlendiklerinden bir sene sonra deli gibi sevdiği*

<sup>615</sup> Uç, a.g.e.,s.149.

<sup>616</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.57.

<sup>617</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.134.

karısının iltifatlarından, muhabbetlerinden, evvelki kadar zevk almaz. Bu yüzden yeni arayışlara yönelir.”<sup>618</sup>

Mustafa Reşit’in romanlarının genelinde aşklar mutlu son ile bitmez. Kahraman, âşık olur; bir süre sevgilisiyle görüşür ve aldığı bir kararla da aşkına son verir. Defter-i Âmâlim’de yazar âşıkların ayrılış sahnesini şöyle tasvir ediyor: “Yüzünü bana çevirdiği zaman dikkat ettim: çeşm-i kebûdunda parlayan gözyaşları menekşeler üstünde kalmış jâleleri andırıyordu...Ayrılacağımız sırada ‘Beni unutma!’ dedi. Cisim teneffüsü unutulabilir. Fakat ruhum seni unutamaz!”<sup>619</sup> Âşık kahraman sevgilisinden ayrıldığı gün yağın yağmuru, tabiatın aşkları için döktüğü göz yaşlarına benzetir: “Yağmur hâlâ devam ediyor. Mübarek daneler, yaprakların üstüne düştükçe-uzaktan geçen bir nehrin zemzeme-i cereyânına meşâbih-bir sadâ-yı şevk-engîz hâsıl ediyor. Ey!...İki üç damla su, bu satırdan birkaç kelime bozdu!..Beis yok yine okunuyor. Bu damlaların rengine bakıp da pencereden içeriye sıçramış adı, yağmur danesi zannetme! Bunlar bir kalb-i mahzûnun tekâsîf eden baharıdır ki kendisine mahsus olan semâdan düşmüşlerdir.”<sup>620</sup>

Estella’nın bir kaza sonucu öldüğünü duyan âşık kalbini bundan sonra aşk ilişkilerine kapatmaya karar verir: “Kalbimi aşka karşı kapadığım gibi artık bu âşıkâne sahifeleri de kapayayım.”<sup>621</sup> Lorans adlı romanda Pertev ile evlenmesine izin verilmeyen kadın âşık karakter Lorans ayrılığın verdiği acıya dayanamaz ve zamanla hastalanarak ölür.<sup>622</sup>

Araba Sevdası’nda Bihruz Bey’in tek taraflı aşkı, hayal kırıklığıyla son bulur. Roman boyunca hayalî bir âşık peşinde koşan Bihruz sonunda adak adar gibi Tanrı’ya yalvarır: “İnşallah otuz Ramazan oruç tutayım, camilere gideyim, ibadet edeyim...Kalpakçılarbaşı’na gitmeyeyim, Bayezit Meydanı’ndan geçeyim, Şehzadebaşı’na çıkmayayım... Buralara gidersem de kimselere bakmayayım!...”<sup>623</sup> Bu istekten sonra yaşadıkları, Bihruz’un kurguladığı aşk dünyasının birden bire yıkılmasına neden olur: “Önünden gelip geçen hanımlara dalgın dalgın bakıp duruyorken, yüreği birdenbire şiddetle oynamaya başladı. Zavallı gencin reng-i sîmâsı uçuyordu. Yanından aşağıya doğru giden iki hanımın kırmızı şemsiyeliğini mâşuka-i fâniyyeye

<sup>618</sup> Güzide Çiftçi, Mehmet Vecihi Efendi Hayatı-Şahsiyeti ve Eserleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 1999, s.55.

<sup>619</sup> Mustafa Reşit, Defter-i Âmâlim, İstapan Matbaası, İstanbul, 1308/1891, s.22.

<sup>620</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.25-26.

<sup>621</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.31.

<sup>622</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1892, s.108.

<sup>623</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.228.

benzetmişti.”<sup>624</sup> Benzettiği kişi gerçekten Perîveş Hanım’dır ve Bihruz bayanlardan şu cevabı alır: “Artık elverir. Peşimizi bırak!..Hadi oğlum, işine git...”<sup>625</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarındaki aşklarda genellikle mutlu son yoktur. Mai ve Siyah’ta Ahmed Cemil’in aşkı, Lâmia’nın nişanlandığı haberini almasıyla vuslatı imkânsız hâle gelir. Ahmed Cemil’in bütün hayalleri yıkılır, sosyal hayatında yaşadığı olumsuz durumların yanında duygu dünyasında da şiddetli bir darbe yemiştir. Ahmed Cemil’in arkadaşı Hüseyin Nazmi’den aldığı, Lâmia’nın nişanlandığı haberinden sonra kurduğu hayal dünyasından çıkıp gerçeklikle karşılaşmasını yazar şöyle tasvir eder: “Senin küçük Lâmia’yı veriyoruz.”<sup>626</sup> ...Ah mümkün değil!...Bütün hülyalarımı kaybettim, fakat bunu, evet hayatımda yalnız bunu muhafaza etmek isterim...Bu işittiğim şeyler hep yalan olabilir, bunları umulmayan bir vaka alt üst edebilir; Lâmia’yı başkasına vermek beni öldürmek demek olacağını şu karşımda gülerken hülya kuran adam anladı değil mi? Ya o Lâmia kendisi?”<sup>627</sup> Ahmed Cemil, Lâmia’yı bir kez daha görmek ister. Onun da bu ayrılık sebebiyle pişman olduğunu görmeyi arzular; çünkü ona göre, Lâmia da pişmandır, aslında o Ahmed Cemil’i sevmektedir: “Ahmed Cemil bu çehreyi bir defa görmeğe muhtâc idi, gözleriyle onu âdetâ çekiyordu. Lâmia başını çevirdi, köşke baktı, Ahmed Cemil bulunduğu yerde vücudunun eridiğini hissediyordu. ‘Şimdi beni göreceğ’ diyordu. Lâmia köşkün, ikinci katına bakıyordu. Sonra karşısındaki tuhaf bir işaret etmiş gibi küçük bir kahkaha ile güldü, elini salladı, başını çeviriyordu, gözleri aşağıdaki pencereye tesadüf etti, yalnız o kadar...”<sup>628</sup> Ahmed Cemil, Lâmia’dan beklediği cevabı alamamıştır. Onu gülüyor görmekten dolayı tahammül edilemez bir sıkıntı duyar: “Eğer Lâmia bu küçük nazar içinde ona bir tesliyet manası verseydi hepsini unutarak göndermiş olsaydı. Yalnız o nazarın hâtırasını bütün kırılan aşkınun bir yâdigârı kabilinden hayatının sonuna kadar saklayacak, ruhunun içine saracak bu yâdigârı hayatının biricik saadet nasibesi hükmünde besleyecekti; fakat bu böyle bir nazar idi ki hiçbir şey ifade etmemekle beraber Ahmed Cemil’e bütün hülyasının bir yalan olduğunu şüphe edilmeyecek bir bedahatte şehadet etmişti.”<sup>629</sup>

<sup>624</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.228.

<sup>625</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.248.

<sup>626</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 304.

<sup>627</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.306.

<sup>628</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.309.

<sup>629</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.310.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### AŞKI YAŞAYANLAR

## I. ÂŞIK KARAKTERLER

Bu bölümde aşkın en önemli unsurları olan aşkı yaşayanlar üzerinde duracağız. Romanlarımızın genelinde karakter kurgusunun, olay kurgusuna göre ikinci planda kaldığını Türk romanının gelişim sürecini incelerken belirtmiştik. Bu bölümde, romanlardaki aşk ilişkilerinden yola çıkarak âşık roman kahramanlarını tanımaya çalışacağız.

Forster, roman kişilerini yalınkat ve yuvarlak kişiler olmak üzere iki başlık altında değerlendirir. Yalınkat kişiler, olay örgüsünün ön planda olduğu romanlarda olay örgüsünün gelişimine yardımcı unsurlardandır. Ancak “yuvarlak karakterler” çok yönlülükleri ile olay örgüsünü biçimlendiren, yönlendiren bir niteliğe sahiptirler. Bir romancı açısından “yuvarlak karakterler” kurgulamak, dile ve hayal dünyasına güçlü bir şekilde hâkimiyet gerektiren zor bir iştir. İncelediğimiz döneme ait roman kahramanlarının “yuvarlak kişiler”e dönüşümü birdenbire olmamıştır. Birçok roman denemesinden sonra romanlarımızda karakter sağlam bir biçimde kurgulanabilmiştir. Ahmet Midhat’ın romanlarındaki, Forster’in deyişiyle “yalınkat kişiler”, Halit Ziya’nın romanlarında “yuvarlak kişiler” hâline gelmiştir. Ahmet Midhat’ın yarattığı kahramanların (Resmî, Necati, Hasan Mellah, Şefik, Nasuh, Gocafo) hepsi bilgili, ahlaklı, dürüst, mücadeleci; aşklarına sadık, cesaretli vs. gibi bütün olumlu özelliklere sahip, idealize edilmiş kişilerdir. Onların nerede ne yapacağını az çok kestirebiliriz. Belki anlık yanlışlar yapabilirler; ancak yaptıkları bu yanlışın tesiri uzun sürmez; yanlış, bir biçimde ortadan kaldırılır. Ancak Halit Ziya’nın romanlarında kişiler “yuvarlak tipler” olarak karşımıza çıkar. Örneğin Mâi ve Siyah’ın Ahmed Cemilini kuvvetli ve zayıf taraflarıyla çok net görebiliriz. Ahmed Cemil, bireyin var olma isteği ile çevresinin, yani yaşadığı gerçek dünyanın ondan beklentileri arasında kalmış olan bir karakterdir. Halit Ziya’nın diğer romanlarında da bu çatışmayı yaşayan karakterler görürüz. Derin duygusallıkları ile Halit Ziya’nın çizdiği karakterler, dönem romanında çokça kurgulanmaya çalışılan romantik karakter özelliklerini taşımaktadırlar. Özellikle Ahmet Midhat ve Halit Ziya’yı örnek vermemizin nedeni, diğer romancıların kurguladıkları karakterlerin bu romancılarımızinkilerle büyük benzerlik göstermesidir. Ahmet Midhat’ın kişileri “yalınkat”, destansı kahramandan-roman kahramanına geçiş sürecinde olan kahramanlar iken; Halit Ziya’nın kişileri “romantik karakter” özellikleri taşıyan ve modern anlamda “roman türünün” karakter özelliklerine uygun kişilerdir.

Romantiklere göre coşku, insanların ulaşmak istediği bir hâldir. Çünkü coşku anı âşığa farklı ve güzel duygular yaşatır: “*Coşku anları, hayatın en yüksek anlarıdır: Bu, insanın içindeki en sağlam ve en ağır şeyin erimesidir; bu nedenle coşkulular, hayranlar kendilerini uçar gibi hafif hissederler.*”<sup>630</sup>Coşku hâline geçişin çözücü maddesi “*gençlik, aşk ve şarap*”tır. Romantikler, romantik kişinin “hasta bir kişi” olduğunu savunurlar. Çünkü onlara göre “*Hastalıklar, insanları bitkilerden ve hayvanlardan ayırır. İnsan, acı çekmek için doğmuştur. Bütün hastalıkların günahla benzer yanı, aşkın öge oluşlarıdır. Hastalıklarımız, daha yüksek güce geçmek isteyen yükseltilmiş bir heyecanın belirtileridir.*” Bu hastalık durumu insanı diğer canlılardan ayırır, onlara ayrıcalık verir. Aynı zamanda “*hastalık bireyleşmenin bir parçasıdır.*”<sup>631</sup> Ahmet Midhat’ı hariç tutarsak, romanlarımızın birçoğunun âşık kahramanında bu hastalık hâlini fazlasıyla görürüz.

Mehmet Vecihi’nin Hasta adlı romanının kahramanı Perver, duygusal zayıflığı yaşayan karakterlerdendir. Sevdiği genç Sun’î’nin Ruhsar ile arasındaki alakayı duyduktan sonra hastalanır ve ölür. Halit Ziya’nın Nemide adlı romanında, Nemide doğuştan zayıf, zayıflığı nedeniyle de doktor kontrolünde büyüyen bir genç kızdır. Nail’e âşıkken, Nail’in Nahit’i tercih etmesi onu fiziksel ve ruhsal yönden çöküntüye uğratar, “*ince hastalık*” nükseder ve genç kız ölür. Mehmet Celal’in Müzeyyen adlı romanının kadın kahramanı Müzeyyen de duygusal yönden çok hassas bir genç kızken sevgilisinin başkasıyla evlenmesi üzerine hastalanır ve ölür. Romanlarımızda, özellikle âşık olduktan sonra bu hastalık hâlini yaşayan birçok kadın ve erkek karakter örneğini bulabiliriz. Mutluluk romantik karakter için sonlu bir süreçtir. Bir anlık ışık parıltısı gibi gelip geçer. Romantik karakter mutluluğu daha uzaklarda bir yerde arar. Yanıbaşında olanın verdiği mutluluk onun için geçici bir mutluluktur. Mehmet Rauf’un Ferdâ-yı Garâm’ı bu tema etrafında kurgulanmıştır. Aşkın geleceği, Macit ya da Sermet için mutsuzluk getirecektir. Önemli olan şu an var olan mutluluğun devamlı kılınmasıdır ki; bu da ancak ölümlle mümkün olur. Romantik karakter, gerçek mutluluğu yakalayamayacağını bildiği için devamlı tatminsizlik ve sıkıntı hâlidir. Özellikle Servet-i Fünûn Dönemi romanlarının kahramanlarında bu hâl sıkça görülür.

Stendhal Aşk’a Dair adlı eserinde Batı edebiyatında iki âşık tipinin var olduğunu söyler: Werther tipi âşık ve Don Juan tipi âşık. Werther tipi âşık romantik özellikler

---

<sup>630</sup> Huch, a.g.e., s.75.

<sup>631</sup> Huch, a.g.e., s.76.

taşır. Aşkı tutkuludur. Tutkulu aşkı için canını feda etmiştir. Werther, romantiklerin belirleyici niteliklerinden olan mükemmeliyet peşinde koşma, aşka ihtiyaç duyma hâlini en yoğun yaşayan roman karakterine örnektir. Werther'in arzuları cinsellikten, sevgilisine sahip olma isteğinden çok; sevgili ile bir arada olma, onunla manevi bütünleşme isteğini kapsar. Werther'in arzularını karşılayacağına inandığı nesnesi, yani sevgilisi onun için ideal olan varlıktır. O, tutkulu aşkın içinde cinsellik ve faydacılık görülmez. Werther tipi aşk mükemmeliyet arayışı içindedir. Sahip olmak gibi bir derdi yoktur. Sevgiliye kavuşmayı ona sahip olmak olarak görmez. Sevgiliyle bir arada olmak, birliği sağlamaktır onun amacı. Werther tipi aşk, ruhun kapılarını sanatın her dalına açar; bütün romantik duygulara, ayışığına, ağaçların güzelliğine, resimlerin muhteşemliğine. Romantik karakterin aşka verdiği kıymet ve mükemmeli arayışı Bovarizm'i, yani aşka "acıcılık" kavramını hatırlatır. Aşk ve acı kavramları arasında alaka vardır. Aşk acıyı da beraberinde getirir: "*Acıların oluşturduğu bir ufuk hiç geçit vermemesine tüm yaşamı ve bu arada aşkı sarar. Acıyla çerçevelemiş bir yaşamdır yaşamımız. Aşk da getirdiği çeşitli sorunlarla bir haz ortamı olduğu kadar bir acı ortamıdır.*"<sup>632</sup> Bu acı ortamında yaşayan âşık karakter de mükemmeli ararken, mükemmel ulaşamayacağını anladığında büyük bir trajedi yaşar. Romantik karakterin trajedisi aşkın büyüklüğü karşısında "vuslat"ın yetersizliğinden kaynaklanır. Romantik karakter büyük hayaller peşinde koşar. Gündelik, sıradan, geçici zevkler onlar için önemli değildir. Onların bu arayışları karşılık bulduğu an, yani gerçek maşuklarına kavuştıkları an büyük mutluluk yaşarlar. Bu mutluluklarının da geçici olduğunu düşündükçe "ölüm", yani "ebedî" hayat akıllarına gelir ve birçoğu ölümü seçer.

Romantik âşığın tamamen zıddı olan ve aşkı cinsellik zevkiyle, anlık sahip olma arzusuyla sınırlandıran Don Juan tipidir. Don Juan tarzı aşk yaşayan kişiler, sahip oldukları kadın sayısıyla övünürler. Onlar için aşkın yüceliği, nesneye sahip olunan zamana kadardır. Nesneye sahip olunduktan sonra, ona duydukları sevgi biter ve yeni bir aşk arayışı başlar. Don Juan'ın yaşadığı bir aşk heyecanından çok, elde etme heyecanıdır. Don Juan karakteri için kalıcı olanın önemi yoktur. O, bir kadını elde ettikten sonra hedefine ulaşmıştır. Yaşadığı her ilişkiyi başkalarına da duyurmak ister. Çünkü onun yaşadığı ilişkiler aynı zamanda gücünü zaferini anlatır.<sup>633</sup>

---

<sup>632</sup> Timuçin, a.g.e., s.143.

<sup>633</sup> Timuçin, a.g.e., s.135.

Dönem romanlarına baktığımızda, romantik aşkların ve Werther benzeri âşık örneklerinin daha fazla olduğunu görebiliriz. Don Juan tipi karakterler de romanlarda var olmasına rağmen, bu kişiler daha çok olumsuz olarak ele alınmışlar; genellikle kınanan karakterler olarak kurgulanmışlardır. Bu tür kişiler gerçek aşkın öznesi olamayacak kimselerdir. Romanlarda kadın ve erkek karakterin romantik duruşlarında pek fazla farklılık yoktur. Kadın ve erkek karakterler arasındaki farklar onların fiziksel, psikolojik ve sosyo-kültürel yapılarında ortaya çıkmaktadır. Romantik özellikler taşıyan karakterlerin aşk öznesi olarak kullanıldığı romanlarımızda, bu özneleri ayırt edici temel hususiyetlerini de göz önünde bulundurarak erkek ve kadın âşıkların özellikleri başlıkları altında değerlendirmeye çalışacağız.



## II. ERKEK ÂŞIKLARIN ÖZELLİKLERİ

Güller safâda hurrem ü handân u şâd-mân

Bülbül belâda bencileyin zâr u bî-karâr

Bâkî

Aşkın bir duygu, duygununsa daha çok “kadınsı bir hâl” olarak algılandığı 19. yüzyıl Osmanlı toplumu içinde, edebiyatımızda yeni bir edebî tür olan romanlarda erkek karakter nasıl anlatılır? Bu roman karakterleri, Halk hikâyelerinde anlatılan aşkların erkek kahramanları gibi güçlü, mücadeleci, isyankâr mıdırlar? Yoksa, Klasik Türk edebiyatındaki karakterler gibi “cinsiyetleri” fazla önemsenmeyen, önemsenmesine gerek olmayan figürler midir? Romancılarımızın erkek âşık karakterleri oluştururken esas aldıkları ölçütler var mıdır? Ahmet Midhat’ta güçlü, mücadeleci, öğretici ve cezalandırıcı bir yapıya sahip olan erkek âşık karakter, Mehmet Celal’de zayıf, çekingem ve kaderine razı bir tip olarak çıkar karşımıza. Fatma Aliye’nin Muhâdarat’ında sevgilisinin ardına düşen Mukaddem gibi kendine güvenen bir yapıya sahipken, Mehmet Celal’in Müzeyyen adlı romanındaki Nihad gibi aşkına sahip çıkamayan, kararsız bir tipi görürüz. Romancının kurguladığı karakter, romancının aşk algılamasıyla, aşkı yorumlamasıyla ve aşktan beklentisiyle ilgili olarak şekillenir. Romanlardaki erkek karakterleri görmeye çalışırken, fiziksel, psikolojik ve sosyal anlamda ortak özelliklere sahip karakterlerin aynı başlıkta tasnif edilmesine dikkat edeceğiz. Önce karakterin fiziki özelliklerini tespit ederek onun romandaki “somut” görüntüsünü çıkarmaya çalışacağız.

### A. Fizyolojik Özellikler

Ovidius, Yunanlı gençlere, âşık olmak ve eğer kendileri de sevmek istiyorlarsa giydikleri şeylerin üstlerine yakışmasını, giysilerin üzerinde lekelerin olmaması gerektiğini nasihat ederken genel fiziki görüntüleriyle ilgili olarak onlara şu tavsiyelerde bulunur: *“Diliniz paslı, dişleriniz kirlî ve sararmış olmasın. Ayaklarınız kocaman ayakkabları içinde kaybolmasın. Tepenizde dimdik olmuş saçlarla vahşilere dönmeyiniz. Saçınızı sakalınızı iyi bir ustaya kestiriniz. Tırnaklarınızı uzun ve kirlî bırakmayınız. Burun deliklerinizden kıllar görünmesin. Koltuklarınızı tertemiz tutunuz.*

*Sakin ağzınız kirlî olmasın. Nefesiniz kokmasın. Vücudunuzdan, erkek keçiler gibi, ağır bir koku yayılmasın. Etrafınızdakiler rahatsız olurlar.*”<sup>634</sup>

Roman yazarları karakterlerini kurgularlarken zihinlerindeki belirli ölçütlerden faydalanırlar. Bu ölçütleri ise onlara gerçek hayatın bilgisi ve kültürü sağlar. Bu bilgi ve kültür yazarın muhayyilesinde şekillenir ve romana girer. Bu ölçütlere uygun kurgulanan karakterler dönemin yazarlarının anlatımlarında benzer özellikler gösterirler. Benzer özellikler romanlarda belirli bir tipin ortaya çıkmasını sağlar.

### 1. Yakışıklılık

Roman karakterinin fiziki görünümü yazarın kafasındaki âşık imgesini, bunu ne ölçüde önemseydiğini, karakter yaratmadaki ustalığını ya da acemiliğini, çağdaş yazarlar ile arasındaki imaj benzerliklerini ya da farklılıklarını gösterecektir bize. Geleneksel halk hikâyelerinin izlerini çok belirgin olarak gördüğümüz Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat adlı romanında Şemsettin Sami; çizgileri ve görüntüsü pek de belli olmayan bir erkek resmi çıkarır karşımıza. Talat, sevgilisi Fitnat Hanım’ın evine gizlice girecektir. Kadın kılığına girmek onun için en kolay yoldur. Çünkü fiziki bakımdan kadından pek farkı yoktur. Talat Bey kendi görünümünü şöyle tasvir eder: “*Bıyığım sakalım yok...Boyum kısaca...aaa Saçım yok!...Fakat bir perukeden satın alırım. O da oldu.*” Fitnat Hanım bakış açısına göre ise Talat şöyle görünmektedir: “*Gayetle parlak bir şey, yani pek güzel bir oğlan.*”<sup>635</sup> Romanın diğer bölümlerinde ise kahramanın fiziki görüntüsünden bahsedilmez.

Ahmet Midhat, romanlarında karakterlerin fiziki tasvirlerini giriş bölümlerinde yapar ve olay örgüsünü daha sonra anlatmaya başlar. Bu geleneksel halk hikâyelerindeki yapıya benzemektedir. Masalların yapısı üzerine incelemeler yapan V.Ja.Propp’un masalların giriş bölümleriyle ilgili şu tespiti, bu benzerliği kanıtlar niteliktedir: “*Genellikle masal, bir başlangıç durumuna bağlı olarak cereyan eder. Aileyi oluşturan üyeler sıra ile verilir veya müstakbel kahramanımız, sadece ismi ve durumu belirtilerek sahneye sokulur.*”<sup>636</sup> Ahmet Midhat’ın Hasan Mellah adlı romanında âşık kahraman Hasan, “*uzunca boylu ve boyunun uzunluğu balık eti*

<sup>634</sup> Ovidius, a.g.e., s.73.

<sup>635</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.47.

<sup>636</sup> V. Ja. Propp, Masalların Yapısı ve İncelenmesi, Çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987, s.44.

denilecek kadar semiz olan vücuduna zâhiri bir nehâfet vermiş, incerek bıyıklı, kösece sakallı, mâice gözlü, fakat çehresinin hutût-ı musavveresi nazarlarda oldukça letafet tasvir eden bir delikanlı”<sup>637</sup> olarak tasvir edilir. Ahmet Midhat bazı romanlarında (Yeryüzünde Bir Melek, Vah, Karnaval) aşıkta fiziki güzellikten çok ahlaki güzelliğe önem verilmesi, fiziki güzelliğin gelip geçici olduğu, bu nedenle fazla önemsenmemesi gerektiği düşüncesini savunduğu için, kurguladığı âşık kahramanları “güzel denemeyecek” görünümlere sahiplerdir. Yeryüzünde Bir Melek’te Şefik “*Hutût-ı vechinin tenâsübü, kendisine güzel dedirtecek bir derecede değildi. Yüzüne dikkatli bakıldığı zaman üzüm gibi siyah bir çift göz ve bu gözlere mütenâsip olmayacak kadar kalın ve kaba bir çift dudak arasında her ikisine de nisbet kabul etmeyecek derecede küçük ve yuvarlak bir burundan müteşekkil çehrenin aynıyla Hacı Hafız Singapurî olduğunu tanımak pek kolaydı.*”<sup>638</sup> Vah’ta yine ahlaki açıdan çok sağlam olan; ancak görünüş bakımından pek de “güzel” olmayan Necati karakteri de görünüşü itibariyle şu olumsuz özellikleriyle tasvir ediliyor: “*boyu kısa ve vücudu epeyce mülâhham(semiz) bulunduğundan boyu posu, endamı hıramı ile hiç de celb-i enzâr-ı hayret olmaz ise de koyu kumral sakalı levh-ı rûyuna epeyce yakışık alabilecek bir çerçeve makamına kâim olup siyah gözlerinin parıl parıl parlaması dahi bu adamda büyük bir zekâ bulunduğu delâlet eder.*” Çirkin olan fiziki görünüş, güzel olan ahlakla güzelleştirilir. Yazar kahramanın fiziki kusurlarını söylemekten kaçınmaz: “*burnu epeyce hüremetli ve ağız bayağı büyük olduğundan bunları güzel bir ağız ve güzel bir burun olmak üzere tavsiyeye mecâl yoktur.*”<sup>639</sup> Karnaval adlı romanın ahlaki, kültürel ve sosyal bütün yönleriyle “iyi” olan kahramanı Resmî Efendi de “*ne güzel ne de çirkin addolunamayacak ve her hâlde bir tarafa mensûbiyeti lazım gelir ise çirkin*” bir adam olarak tasvir edilir.<sup>640</sup> “*Orta boylu, tıknazca vücutlu gayet kara kaşlı, kara gözlü ve ince kara bıyıklı*”<sup>641</sup> olan diğer bir karakter ise Cellat adlı romanın kahramanı Andre Gocafo’dur. Cinli Han’ın karakteri Selpetre de “*uzun boylu, geniş omuzlu, geniş sadırlı, iri kemikli, esmer yağız kara gözlü kara tüylü bir çocuk*”<sup>642</sup> olarak tasvir edilir.

Recâizâde Mahmud Ekrem’in Muhteşem Bihruz Bey olarak vasıflandırdığı, o devirlerde şık olarak adlandırılan erkek kahramanı Bihruz “*top simalı, saz benizli, elâ*

<sup>637</sup> Ahmet Midhat, Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar, TDK, Ankara, 2000, s.32.

<sup>638</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.27.

<sup>639</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.329.

<sup>640</sup> Ahmet Midhat, Karnaval, TDK, Ankara, 2000, s.22.

<sup>641</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.13.

<sup>642</sup> Ahmet Midhat, Cinli Han, TDK, Ankara, 2000, s.6.

*gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey*” olarak tasvir edilmektedir. Bu romanda olduğu gibi, diğer birçok romanda da erkek karakterler tasvir edilirken yakışıklılık sıfatından çok, “güzel” sıfatı ile değerlendirilirler. Mehmet Vecihi, Hurrem Bey adlı romanında erkek kahraman Hurrem, “*hakikaten güzel*” olarak nitelendirilir.<sup>643</sup> Mehmet Vecihi’nin Hasta adlı romanında erkek kahramanı Sun’î de kadın kahramanı Perver’in aşkını celb edecek derecede “*latif bir sima*”ya sahiptir. “*Uzun boylu, buğday benizli, iri siyah gözlü, cebîni açık, endâmı matbû refîârî dil-firîb bekâ-yı fevkâlade eseri olan hâl ü tavrı ise gayet kibarâne, gayet edibâne idi.*”<sup>644</sup> Mehmet Vecihi’nin romanlarındaki erkek karakterlere baktığımızda, karakterlerin fiziki yönden birbirlerine benzer niteliklerde olduklarını görürüz. Yazar, Akif’te roman kahramanı Mahir Bey’in fiziki görünümünü şöyle tasvir eder: “*Mahir Bey sabîhü’l cemal, latîfü’l etvâr, uzun boylu, cebîni açık, kalınca kaşları mukavvî, iri gözleri, siyah bıyıkları ince ve kumral, çehresi mütebessim, hareketi çalâk gözlerini her atfettiği vücûd-ı hâdisede de hayat ve beşeriyetin bir gamze-i hikmetine tesadüf eylemiş gibi uzun müddet...dâr-endiş, kemâl-i âşinâ, vesîü’l-karîha bir zât idi.*”<sup>645</sup> Feryâd’da âşık kahraman Bihruz sima bakımından takdir edilecek bir yapıda, uzun boylu, insanların bakışlarını üzerine çeken bir güzellikte, siyah gözlü, ince kaşlı, kıvrıkcık saçlı ve buğday renkli simalı; kaşları, bıyığı ve kıvrıkcık saçları simasına yakışmış, ağız burun gibi simasının bütün unsurları birbirine uygundur: “*Bihruz şekil ve simâ nokta-i nazarından cidden şayân-ı meyl ve takdîr idi. Uzunca boyunun letâfeti endâmına verdiği donuk levendâne çalâk hareketini, celb-i nazarda bir kuvve-i mîknatîsiyye hâline koymuş, nigâh-ı hayreti daima me’lûf-ı te’emmül olduğunu ima eyleyen siyah gözleri ince kaşlarıyla kıvrıkcık saçları buğday rengindeki simasına yakışmış, bıyıkları henüz terlemiş, ağız burnu münasib, elleri ayakları ufak, evzâ ve etvârî kibarâne bir genç idi.*”<sup>646</sup>

Mustafa Reşit de romanlarının başkarakterlerini genellikle giriş bölümünde tanıtır. Ersin Özarlan, Mustafa Reşit’in tasvirlerinde hissî unsurların ağır bastığını, gerçekçi görünümlerden çok “*şahsî ve subjektif kıymet hükümleri*”ni öne çıkardığını söyler.<sup>647</sup> Bu tespit onun roman karakterlerinin tasviri için de geçerlidir. Yeis Yahud Bir

<sup>643</sup> Mehmet Vecihi, Hurrem Bey, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.34.

<sup>644</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdam Matbaası, İstanbul, 1315, s.34.

<sup>645</sup> Mehmet Vecihi, Akif, Dersaadet İkdam Matbaası, İstanbul, 1315, s.11.

<sup>646</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdam Matbaası, İstanbul, 1315, s.25.

<sup>647</sup> Ersin Özarlan, Mustafa Reşit Rey Hayatı ve Eserleri, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., Erzurum, 1994, s.109.

Cürm-i Meşhûd adlı romanındaki karakter Mösyö M “açık kestane” renginde saçlara, “koyu mavi” bir çift göze, “misli İtalyanlarda görülen güzel” bir buruna, küçük bir ağza “fildişi gibi beyaz” dişlere mâlik, süslü bir delikanlıdır.<sup>648</sup> Aynı yazar, Ressam adlı romanında yirmi beş yaşlarında olan ressam, kahramanı Cülyo’yu şu mübalağalı benzetmelerle tasvir eder: “Güzel bir delikanlı tasvir etmek isteyen heykeltıraşlara sermaye olabilecek kadar-latîf ve cazibeli bir çehreye, ilm-i kıyâfet ulemâsının takdir edeceği bir zâviye-i vechiyyeye mâlik, tendürüst, şen idi.”<sup>649</sup> İzdivaç-İmtizaç adlı romanında erkek kahramanı Ernest ise “orta boylu güzel...siyah bıyıklı, uzun kirpikli, abanoz kadar siyah ve parlak gözleri” olan bir karakterdir.<sup>650</sup> Sami Paşazâde Sezâî’nin Sergüzeşt adlı romanının erkek kahramanı Celal Bey’in fiziki görünüşü de mübalağalı benzetmelerle tasvir edilir. Celal Bey de resim sanatı ile ilgilenen Cülyo gibi heykeltıraşlara ilham olmasa da “büyük elâ gözleriyle mizâc-ı demevîsinin azîm ve metânetini gösteren çehresini boyadığı kırmızı renkle Romalıları andırır” bir fiziki yapısı vardır.<sup>651</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf’un romanlarında karakterlerin fiziki tasvirlerinin, olay örgüsünün farklı bölümlerinde, küçük bölümler hâlinde yapıldığını görmekteyiz. Halit Ziya’nın Nemide adlı romanının kahramanı Nail şöyle tasvir edilir: “Uzun siyah kirpiklerle örtülü bir çift kara gözün üzerinde çizilmiş uzun siyah kaşlar, iki sıra beyaz dişlerini az açıkta bırakan dudaklarını süsleyen ince kara bıyıklı bu delikanlının beyaz yüzünde hoş bir ahenk gösteriyordu. İnce ve uzunca boyu, ince parmakları! Doğal bir vakar ile duran başındaki uzun ve ince saçlar genç doktora, kadınlara özgü ince bir hoşluk veriyordu.”<sup>652</sup> Mehmet Rauf’un Ferdâ-yı Garâm’ında Macit, romanda ilk kez tasvir edilirken bir paragrafta onun “uzun boylu” olduğunu öğreniriz. Diğer bir paragrafta “Macit, başını çevirip Nevber’in pür-hande gözlerine bakarak, bıyıklarında bir hareket-i ibtisamla”<sup>653</sup> ifadesinde fiziki görünüme ait unsurların karakterlerin hareketleri ya da diğer vasıflarıyla birlikte verildiğini görebiliriz.

İbrahim Şahin, Fazlı Necib’in romanlarında karakterlerini genellikle idealize ettiğini belirtir. Roman anlatıcısı roman vakasının şahıslarını “iyiler ve kötüler” olarak

<sup>648</sup> Mustafa Reşit, Yeis Yahud Bir Cürm-i Meşhûd, Mihran Matbaası, İstanbul, 1303, s.6.

<sup>649</sup> Mustafa Reşit, Ressam, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1308, s.4.

<sup>650</sup> Mustafa Reşit, İzdivaç-İmtizaç, İstapan Matbaası, İstanbul, 1311, s.9.

<sup>651</sup> Mustafa Reşit, Ressam, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1308, s.41.

<sup>652</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s. 88.

<sup>653</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.11.

düzenlemiştir. İyi kahramanın fiziksel yapısı “güzel”dir, kötünün ise “çirkin”.<sup>654</sup> Câni mi Mâsum mu? Adlı eserinde Fazlı Necib, romanın erkek kahramanı Refik’in fiziki görünüşünü tasvir ederken genç kıızı etkileyen bir yakışıklılığının olduğunu belirtir. “*Refik Bey’in başı, hazin sevdâvî çehresi, ter bıyıkları, sîmânın reng-i kebûdunu gözden düşürecek derecede latif mai gözleri, sırma gibi ince, ipek gibi yumuşak kumral saçları, daima taravetsiz, köylü çehreleri görmeye alışmış olan kızın enzârını cezbediyor, kalbin darebatını, hissiyatını arttırıyordu.*”<sup>655</sup>

Dönem romanlarının geneline baktığımızda erkek âşık kahramanların fiziki olarak tasvirinde şu sıranın takip edildiğini söyleyebiliriz. Takribi yaş; boy(uzunca, kısaca, orta), çehre, renk unsurlarının vurgulanmasıyla; gözler, kaşlar ve bıyıklar. Aynı zamanda bu özellikler tasvir edilirken “güzellik”, uzuvların birbirine uygunluğu; fiziki yapının bakışları cezbeden yanının bulunması gibi nitelemelerin yanında subjektif değerlendirmeler de sıkça yapılmaktadır. Bu tasvirler çoğunlukla yazar anlatıcı tarafından hâkim bakış açısı ile yapılmaktadır. Ahmet Midhat romanlarında genellikle yukarıdaki anlatım sırasına uymuş olsa da, bu unsurların romanda farklı bakış açıları ile sunulabileceğinin de farkındadır. Paris’te Bir Türk romanında bu farkındalığını şöyle ifade ediyor: “*Bu hikâyemizde ashâb-ı vakâyîn hâl ü şanlarını muharrir sıfatıyla kendi tarafımızdan vasfetmeyip ne hâl ü şanda bulduklarını zevât-ı mevcûdenin kendileri tarafından efkâr ve ef’âl ile göstermeleri sûretini tercih eylemiş olduğumuzdan Catherine’in fikir ve mütalaasından anlaşılacak ahvâline kariin-i kirâmın ne nazarla bakacaklarını bilemeyiz.*”<sup>656</sup>

## 2. Giyim Kuşam

Ahmet Rasim, 19. yüzyıl Osmanlı sosyal hayatında, giyim kuşamın düzenlenmesi ile ilgili olarak, yüzyılın başlarından itibaren değişik “nizamnâmeler” çıkarıldığını belirtir. Lütfî Tarihi ve Ata Tarihi’ndeki bilgilerden de yararlanarak, erkeklerin kıyafetlerinin tamamlayıcısı olarak görülen fesin, Osmanlı’da kullanılma süreci anlatılmaktadır. II. Mahmud’un Yeniçeri Ocağı’nı kaldırmasından sonra memurların kavuk yerine fes giymeleri, Batılı tarzda giyim kuşamın benimsenmesinde

<sup>654</sup> İbrahim Şahin, Selanikli Fazlı Necib Devir-Şahsiyet-Eser, Bilge Yayınları, Ankara, 1998, s.259.

<sup>655</sup> Fazlı Necib, Cani mi Masum mu?, Osmanlı Asır Matbaası Şirketi, İstanbul, 1317. s.19.

<sup>656</sup> Ahmet Midhat, Paris’te Bir Türk, TDK, Ankara, 2000, s.45.

bir adım olarak görülür.<sup>657</sup> Ahmet Rasim giyim kuşamdaki bu değişimi “*ağırlıkların atılması*” olarak nitelendirir. 1800’lü yılların başında erkeklerin kullandığı kavuk, yerini yüz yılın ortalarından itibaren fese bırakmıştır. Fesin giyilmeye başlanmasıyla birlikte özellikle Osmanlı bürokrasisinin içinde olan aydınların da öncülüğüyle yeni giyim-kuşam tarzları ortaya çıkmıştır.

Recâizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda kurguladığı Bihruz karakteri Batılı tavırlarıyla, giyim kuşamıyla, ahlak anlayışıyla ve ruhsal durumuyla dönem romanı için ilginç bir tiptir. Batılı yaşam tarzını benimsemiş; bütün hâl ve hareketleriyle Batılı olmaya çalışan; ancak Batı kültürünü yüzeysel anlamda tanıdığı için, çok defa komik durumlara düşen bir roman kahramanıdır. Bihruz kaleme memur olarak çalışır. Kaleme gitmediği günler saç kestirmek, terziye giysi ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi kılık kıyafetinin “düzeni” ile ilgili faaliyetlerde bulunur.<sup>658</sup> Bihruz Bey gittiği her yerde “görülme” ister. Onun isteği birilerini görmekten çok, birileri tarafından görülmek ve birilerinin ona hayran olmasını sağlamaktır.<sup>659</sup> Geleneksel düşüncede, özellikle aşk ilişkilerinin merkezinde kadın vardır. Kadın merkezli romanlarda da erkeğin gerek fiziki gerekse diğer özellikleri üzerinde fazla durulmaz. Bihruz, bu klasik düşüncenin dışında bir karakterdir. Kendisini hayatın merkezinde görür. Bihruz’a göre erkeğin de kadın gibi, fiziki görünümüne dikkat etmesi gerekir. Bihruz Bey bu düşüncesine bağlı olarak, güzel görünmek için elinden geleni yapar. Vaktinin çoğunu kendisini güzel göstermek için harcar. Giyim kuşamını dönemin moda markalarından seçmeye özen gösterir. Periveş Hanım’a âşık olacağı Çamlıca Tepesi’ne gittiği gün üzerinde “*Terzi Mir*” marka pardesü vardır. “*Herâl işi parlak bot*” giyer ve üzerinde Fransızca kendi adının yazılı olduğu “*gümüş markalı baston*” taşır. Bihruz’un “*uçları altınlı bir siyah ipek şeride merbût, mineli saati*” vardır. Saati “*beyaz yeleşinin cebinde*” durur.<sup>660</sup> Bihruz Bey kaleme gittiği günler “*siyah redingot, siyah jile*” giyer, “*siyah boyunbağı*” takar, “*eldivenlerini takmayı da*” ihmal etmez.<sup>661</sup> Bihruz’un giyimi çok özenlidir. Bu özeni dolayısıyla çevrenin de dikkatini çeker. Sadece giyimiyle değil, tavırlarıyla da insanların dikkatini celbeder.<sup>662</sup> Bihruz Bey’in giyim kuşamının yanında, yazar anlatıcı erkek giyim kuşamı ile ilgili daha ayrıntılı bilgi alabileceğimiz tasvirler de

<sup>657</sup> Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, MEB, Ankara, 1969, s.8.

<sup>658</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.110.

<sup>659</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.111.

<sup>660</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.8.

<sup>661</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.118.

<sup>662</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.119.

yapar. Yazar erkeklerin: “binlerce halkın içinde siyah çuhadan düz yakalı, bir önlü skoları veya koyu renk kaşmirden yakası kadifeli iki önlü paltoları yukarıdan aşağıya kadar ilikli, büyücek, tablalıca fesleri iki yandan kulaklarının kısm-ı a'lâsını setretmiş, keçi derisi potinleriyle parlak ve sustalı kunduraları çamur lekesinden ve tozdan tamâh ile azâde”<sup>663</sup> dolaştıklarını belirtir. Buna ilaveten genci yaşlısı ile bu toplulukta dolaşan erkeklerin ellerinde “gümüş kakmalı, kabzası kanca şeklinde abanozdan bastonlar” da bulunur. Erkekler yakaları kolalı gömlekler giyerler, siyah redingot, dar pantolon, parlak potin ve tek gözlüklü, eldivenli Bihruz’a benzer giyimli erkeklerin ellerinde “bazan altın, bazan gümüş veya bağa saplı bastonları” vardır.

Tanzimat Dönemi romanlarında sıkça görülen “Kalem Efendisi” tipi Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında pek görülmez. Bu tipin yerine “kılık kıyafette Avrupalıları örnek alan” tipler çoğunluktadır.<sup>664</sup> Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında erkek kahramanların giyim-kuşamlarına özellikle dikkat ettiklerini görürüz. Ferdâ-yı Garâm’ın kahramanı Macit’in giyimi “en küçük ayrıntısına kadar kusursuz”dur.<sup>665</sup> Macit giyim kuşam konusunda gösterdiği özeni kadın erkek bütün insanlarda estetik bir unsur olarak arar. Onun, giyim kuşam konusundaki hassasiyetini göstermesi bakımından Sermet’e söylediği şu sözler önemlidir: “Bu kadar itina hiçbir hanımda rast gelmediğim bir muvaffakiyetten başka bir şey değildir. Doğrusu sizin gibi bütün genç kadınlarımız arasında en küçük şeylerine kadar zerafeti böyle gayr-ı kabil-i taklid bir hanım efendi için rahatsız olmak fırsatı kadar mebzûl şey olamaz. Güzel giyinmek inhimakinin, bu hastalığın buhranı için öyle küçük şeyler birer sebep oluyor ki...kendi tecrübemle söylüyorum. Vakıa bunda ne kadar muvaffak olduğum pek şübheli bir şeyse de muhakkak olan şeyi inhimak-ı merizanemdir işte bu inhimak ile hayatımın en lakayd onları işkencedar oluyor birinde bir tezyin ihmali beni hasta ediyor. Bu gün vapurda karşımdaki bir adamın boyun bağındaki bir ihmal için köprüden gelinceye kadar adeta bir humma çektim. Bir günde, fena, kaba bir potin giymiş bir adam, potişanda, yerimi değiştirtmeğe bu vesile ile karşımdaki bir güzel kadının temasından fariğ olmağa mecbur etti. Bu mecburiyetler hele bir erkek için o kadar namütenahidir ki...Köprüden geçinceye kadar insan yorulur, muzmahil olur siz de, elbette siz de öylesinizdir.”<sup>666</sup>

<sup>663</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.231.

<sup>664</sup> Kavcar, a.g.e., s.145.

<sup>665</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.24.

<sup>666</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.37-38.



Tanzimat Dönemi yazarlarının giyim-kuşamları ve tavırları bakımından üzerinde durduğu tipler genellikle “şık” olarak adlandırılan kimselerdir. Recâizâde’nin Bihruz Bey karakteri “şık” tipinin önde gelen örneğidir. Ahmet Midhat Vah adlı romanında “şık”ların giyim kuşamlarıyla ilgili şunları söyler: “onların ne suretle giyinip süslandıklarını tarif için tafsilât-ı zâideye ihtiyaç yoktur. Temiz giyinir, kuşanırlar”<sup>667</sup> Şık tiplerin gerçek aşkla ilgileri yoktur. Geçici güzelliklerin ve hayran olunmanın peşindedirler. Romanlarda genellikle “şık” tiplerin giyim ve kuşamlarına gösterdikleri aşırı özen üzerinde dururken, âşıkların giyim-kuşamına dair pek ayrıntılı bilgi verilmemektedir. Bu durum aşkın maddi görüntüden çok manevi görünümle ilgili bir duygu olduğunun, yazarlar tarafından genel kabul görmesiyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Mustafa Reşit’in romanlarında, erkek âşıkların giyim kuşamları ile ilgili ayrıntılı tasvir yapılmasa da bu karakterlerin, giyim kuşamlarına dikkat ettikleri, görünümlerine özen gösterdikleri hususu vurgulanmaktadır. Ressam adlı romanının erkek âşık karakteri Cülyo’nun giyim ve kuşamına çok fazla özen gösterdiği, bunun yanında süse çok meraklı olduğu romanda şöyle ifade edilir: “Süse pek ziyâde meraklı olduğundan en meşhûr terzileri, şapkacıları, kunduracıları filanları ayda birkaç defa ziyaret eder, günde iki üç kere elbisesini değiştirirdi.”<sup>668</sup> Cülyo’nun bu özellikleriyle Araba Sevda’sının kahramanı Bihruz Bey’in modaya uyma tutkusunu andıran bir hayat tarzı vardır. Hayf adlı romanın kahramanı Cemal Bey, Beyoğlu’nda bir tiyatro oyununu seyretmek üzere arkadaşı Servet Bey ile çıkmadan evvel, bayanları hatırlatan bir titizlikle giyim kuşamını kontrol eder ve kendini hazır hissettikten sonra çıkar: “tuvaletini ikmâl ettikten sonra büyük bir aynanın önüne gidip vechini, endamını muayeneye başladı. Bu sırada gülerken kendi kendine dedi ki: ‘beni görüb de beğenmeyen sevmeyen kadınların kalbleri olmadığına hükm ederim!’”<sup>669</sup> “Şık” tipinin “ruh hâli”ni kahramanın bu davranışlarında görebiliriz.

Mehmet Vecihi, romanlarında karakterlerinin fiziki görünümlerinden bahsederken giyim-kuşamları ile ilgili de bilgi verir. Romanlarında erkek karakterler giyim-kuşamlarına dikkat ederler. Hasta’da Perver’in sevgilisi Sun’î’nin giyimi tasvir edilir. Sun’î giyim kuşamına özen gösteren bir gençtir. Onun tıp tahsili için Paris’te bulunması, giyim-kuşamında Batılı tesirlere yol açmıştır. Sun’î’nin romandaki aşk

<sup>667</sup> Ahmet Midhat, Vah, TDK, Ankara, 2000, s.420, s.29.

<sup>668</sup> Mustafa Reşit, Ressam, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1308, s.5.

<sup>669</sup> Mustafa Reşit, Hayf, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1304, s.3-4.

hikâyesinde rakip unsur olarak beliren Ruhsar'ı tedavi etmeye geldiği gün üzerindeki kıyafet, yukarıda belirttiğimiz dönemin modasına uygun görünmektedir: “*O gün beyaz üzerine siyah satrançlı bir pantolon, siyah dizlerine kadar bir redingot içine beyaz bir yelek giymiş, gömleğinin bütün bağının intizamına fevkalâde dikkat etmişti.*”<sup>670</sup> Akif adlı romanda Bihruz'un da giyim kuşam konusunda titiz bir karakter olduğunu görürüz. Bihruz, giyim kuşamına dikkat ettiği gibi aynı zamanda giydiği elbiseleri üzerine yakıştırmakta da “*hüsn-i tabiata mâlik*” bir karakterdir.

### 3. Yaş

Psikologlara göre aşk, özellikle ergenlik sonrası her yaşta yaşanabilir bir duygudur. Bununla beraber genellikle genç yaşlar bu duygunun yaşanmasında daha uygun dönemler olarak görülür. Genç yaşlarda âşık olanlar aşk konusunda daha kırılgan, tutkulu ve hassastırlar. Aşkın sonunda eğer ayrılık varsa, âşık olan genç sevdiği hâlde ayrılmak zorunda kalmışsa daha büyük bir yıkım yaşar. Orta ve üzeri yaşlarda aşkı yaşayan kişinin savunma mekanizmaları vardır. Bu mekanizmalar aşta yaşanan herhangi bir olumsuzluk durumunda onu korur ve kişinin hayat tecrübesiyle güçlenmişlerdir. Genç yaşta bir kişi aşkın sonunu, ne getireceğini göremez; ancak hayat tecrübesine sahip kişi aşkın nasıl başlayıp nasıl biteceğini çoğu zaman tahmin edebilir.<sup>671</sup>

Aşk üzerine yapılan, psikolojik ve psikoanalitik araştırmaların sonucunda ortaya çıkan tariflere bakıldığında her ne kadar “aşkın yaşı yoktur” gibi genel bir değerlendirmenin varlığından bahsedilse de, 19. yüzyıl Türk romanında aşkın yaşının belli sınırlar içinde olduğunu görmekteyiz. Toplumsal olana karşı çıkan, toplumun yerleşik kurumlarını görmezden gelip bu kurumların aşınmasına yol açan kişi genellikle “genç” kişidir. Genç kişi, toplumun gelenekçi, müdahaleci yapısına göre; cahil, ne yaptığını bilmeyen, yaptıklarının sonuçlarını öngöremeyen ve kısacası devamlı gözü altında tutulması gereken biridir. Toplumsal olanın kendine özgü bir yolu vardır ve genç, zamanında yapılması gereken birtakım müdahalelerle yola getirilmelidir. Hayat tecrübesi olmayan genç yoldan çıkmaya müsaittir. Yaşlı birinin toplumsal olan ile

<sup>670</sup> Mehmet Vecihi, *Hasta, Dersaadet*, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.63.

<sup>671</sup> Erol-Güdücü Sağır, a.g.e., s.50.

kavgalı olması pek vaki değildir romanlarda. Yaşlı olan toplumsal kurumlar tarafından zaten kontrol altına alınmıştır ve bu kurumlarla problemi yoktur.

Gençlerin aşka daha açık olmaları ergenlik döneminin psikolojik özellikleri ile ilgilidir. Ergenlik dönemi, “sürekli mümkün olanın sınırlarının zorlandığı” bir yaşı temsil eder. Yeni yetmelik yıldırım aşklarının çağıdır. Bu çağda, uyanışlar ve hayal kırıklıklarının birbirini izlediği sürekli ayrılıklar ve birleşmeler görülür. Aşk ilişkisi tam da bu dönemlere uygun bir ilişkidir. Çünkü doğuş durumunda olan aşk sonrası kolektif bir hareket ortaya çıkar ve iki insanı kurumsallaşmaya götürür. Yetişkin birinin âşık olması demek, kurumların ortadan kaldırılmaya teşebbüs edilmesi demektir. Bu ise toplum tarafından kabul görmez: *“Yeniyetmelikte izin verilen şey şimdi yasaklanmıştır. Çocuklar gibi davranmak sadece ve sadece tek bir şeyi gösterir: Hiç yapılmaması gerektiği hâlde bir kurumla olan bağları koparmak. Eğer söz konusu olan bir genç ise bu kabul edilebilir ve yapılmalıdır da. Ama başka bir yaşta, hayır. Çocuk annesine babasına oyuncaklarına yapışmış kalamaz.”*<sup>672</sup>

Dönem romanlarında kahramanların yaşları romanın vakasına ve kişilerin toplum içindeki yerlerine göre değişir. Ahmet Midhat’ın aşkı temel konu olarak seçtiği romanlarına baktığımızda, erkek kahramanlarda aşkın ortaya çıkış yaşının 16-17’lerden başlayıp 20-25’lere kadar yükseldiğini görüyoruz. Vah’ta erkek kahraman Necati’nin yaşının 35-40 yaş arasında, aşk standartlarının üzerinde olduğunu görüyoruz. Fatma Aliye, Halit Ziya, Mehmet Vecihi ve Sâmî Paşazâde Sezai, Mustafa Reşit gibi yazarların romanlarında erkek kahramanların yaşları 20-25 arasında değişir.

## B. Psikolojik Özellikler

Bu bölümde romanlardaki erkek karakterlerin aşk ile olan “psikolojik bağları” üzerinde durulacaktır. Karakterin aşk görüşü, âşık olma süreci, âşık olduktan sonra yaşadığı ruhsal süreç temel alınarak, romanlardaki erkek âşık karakterleri şu genel başlıklar altında değerlendireceğiz. Geleneksel halk hikâyelerinden roman türüne geçiş sürecinde “kahramanlık niteliklerini” tam olarak kaybetmemiş olan, aşkında samimi, samimi olduğu kadar aşkı için mücadele eden, bu mücadelede canını dahi esirgmeden engelleri aşmaya çalışan kendine güvenen âşık tipi, Batılı hayat tarzını benimsemiş ve Batılılar gibi yaşamaya çalışan; ancak eski ve yeni kültürü tam anlamıyla kavrayamamış

---

<sup>672</sup> Alberoni, a.g.e., s.66.

olduğu için duygusal hayatında dahi başarısız olan ve halk tarafından “şık” olarak adlandırılan “Şipsevdi Âşık Tipi”; âşık olma süreci içinde duygusal açıdan kararlarına pek güvenemeyen, iki kadın arasında tercih yapmak durumunda kalınca “pasif” bir tutum sergileyen “Kararsız Âşık Tipi”; romanlarımızın birçoğunda var olan aşkta vuslattan çok aşk hâlini idealize etmekten yana olan, sevgilisine açılmaktan çekinen hatta bazı durumlarda fedakârlık dahi yapabilen “İdealist, Platonik Âşık Tipi” olmak üzere (yukarıda ayrıca ele aldığımız gibi romantik karakter özelliklerinin bütün bu saydığımız âşık tiplerini kapsayıcı, genel nitelik olduğunu kaydederek) dört âşık tipi üzerinde duracağız.

### **1. Kahraman Âşık Tipi**

Roman türü Türk edebiyatında biçim olarak yerleşirken, örnek “hikâyelerinin” olması gerekirdi. Edebî tür olarak roman, teknik bakımdan yeni olabilirdi; ancak “tahkiye etme”ye dayalı bir edebî tür olduğu için de Türk edebiyatına bir yakınlığı vardı. İlk roman yazarlarımızdan özellikle Ahmet Midhat halk hikâyelerimizde, masallarımızda zaten var olan “geleneksel kahraman tipi”ni, roman sınırlarını ve özelliklerini göz önünde bulundurarak ve belirli kısıtlamalara tabi tutarak, romanlarda da kullanmaya devam etmiştir. Ahmet Midhat’ın, Yeniçeriler, Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Musullu Süleyman, Cellat gibi tarihi roman olarak değerlendirebileceğimiz eserlerinde ya da gerek aşk romanlarında gerekse içinde aşkın olduğu romanlarında erkek âşıklarda olağanüstü özellikler görebiliriz. Paris’te Bir Türk adlı romanın kahramanı Nasuh, Paris’i bir Parisliden iyi tanır. Neredeyse her konuda bilgi sahibidir. Aşk konusuna “mantık zaviyesinden” bakar. Aşk duygusunu cinnet hâline benzetir. Musullu Süleyman’da âşık, sevgilisini Alamut kalesinden kurtarır. Sevgilisine verdiği sözü tutar. Hasan Mellah’ın Cuzella’ya kavuşma süreci, birçok macerayı yaşamasına neden olur. Hasan Mellah bütün engelleri ortadan kaldırdıktan ve Cuzella’ya vasil olduktan sonra da boş durmaz. Kendisiyle birlikte olan arkadaşlarının da vuslatlarına yardımcı olur. Hasan Mellah’ın benzer özelliklerine sahip olan Hüseyin Fellah’ın Şehlevend’le vuslatı da halk hikâyelerindeki aşklara benzerliklerle doludur.

Ahmet Midhat’ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında Şefik, roman karakterine yaklaşmış görünür. Ancak kahramanlıktan tam anlamıyla sıyrılabilmiş değildir. Şefik, aşkı için rakip Arife’nin tehditlerine göğüs gerer. İftira nedeniyle

sürgüne gönderilir. Ancak Şefik'in sürgüne gidene kadar kötü giden talihi birden değişir. Şefik, Raziye hakkında gerçekleri öğrendikten sonra ona sahip çıkar ve bütün kötülüklerin üstesinden gelir. Cellat ve Vah'ta roman kişilerinin kahramanlıkları dahi birbirine benzer. Gocafo ve Necati sevdikleri kıza rahatsızlık veren kişileri cesaret ve kuvvetleriyle alt ederler ve kahramanlıklarının mükâfatını sevdiklerinin kalbine girerek alırlar.

Kahramanlığın bir göstergesi de âşığın gayret etmesi, aşkı için mücadele etmesidir. Klasik Türk edebiyatında, mesnevilerde işlenen aşk hikâyelerine baktığımızda âşığın sevgilisine kavuşmak için gayret ettiğini görürüz. Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk adlı eserinde Âşık'ın yetiştiricisi olarak Gayret'i seçmesi dikkate değer bir tercihtir. Âşık sevgilisine ulaşmak için gayret edebilmeli ve gayret etmeyi öğrenmelidir. Gayret hususunda önde gelen karakterlerden biri de Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat'ın erkek kahramanı Talat'tır. Talat, Fıtnat'a âşık olur, onun ne komşuluk ne de akrabalık bağı gibi Fıtnat'a ulaşmasını kolaylaştırıcı yardımcısı vardır. Talat'ın yardımcısı "gayret"idir. Bir anda kararını verir. Fıtnat'ın evinden çıkan terzi kadını takip eder kendisi de çarşafa girerek "tebdil-i kıyafet" ile kadın kılığında isteğine ulaşır. Bu işleri yaparken yakalanmak, kızın babası tarafından cezalandırılmak ya da dönemin yasalarından kaçınmak gibi bir kahramana yakışmayacak olan korkudan eser yoktur Talat'ta. Mücadeleci âşık eninde sonunda bütün engelleri aşar ve sevgilisine ölümüyle de olsa kavuşur. Talat gerçek hayata yakınlığıyla roman karakterine yakındır; ancak sevgilisine kavuşmak için seçtiği yol, bu süreçte karşılaştığı tesadüfler, halk hikâyelerindeki kahramanların yaşadıklarını hatırlatmaktadır. Talat bir yönüyle "karakter" bir yönüyle "kahraman" özellikleri taşır.

Mehmet Celal roman kişilerini, "*halkın örfünden edebiyat anlayışı, yaşam tarzı ve edebiyat geleneğinden*" alır. Mehmet Celal'in roman türünde verdiği eserlerde kurguladığı kişiler, muhtevada geleneksel özellikler göstermesi nedeniyle "karakter" niteliğinde değildir.<sup>673</sup> Küçük Gelin adlı romanın kahramanı Cemal, halk hikâyeleri okuyarak büyümüş ve halk hikâyelerindeki aşklara benzeyen aşklar yaşayan bir gençtir. Romancı, Cemal'in farklı yönleri üzerinde durmaz, tekdüze bir kişilik yaratır. Himmet Uç'un tespitiyle Mehmet Celal "*vak'a ve eşhâsın yaşanabilirlik niteliğini artıran romanın yan unsurlarına gerekli dikkati*" göstermez. Bu nedendir ki Mehmet Celal'in şahısları halk hikâyelerinin kahramanlarına benzerler. Âşık kahraman sevdiği kızla

---

<sup>673</sup> Uç, a.g.e., s.147.

evlenene kadar aşka inanan bir görünümüne sahiptir, mücadelecidir. Sevgilisi için her türlü engeli aşmaya hazırdır; ancak evlendikten sonra farklı nedenlerden dolayı sevdiği insana yabancılaşır. Zehra adlı romanda Rıza, Zehra'yı bir iftiraya istinaden evden atar.

Geleneksel halk hikâyeleri kahramanlarına benzer tiplerin kişilikleri ve karakter yapıları üzerinde ayrıntılı olarak durulmaz. Bu kahramanlar romanlarda genellikle yüzeysel olarak sunulurlar. Kahramanların karakteristik özellikleri yüzeysel olarak ele alınan romanlarda aslolan kişiden çok olay örgüsüdür.

## 2. Şıpsıvdi Âşık Tipi

Gerçek aşktan çok, moda olan aşkların peşinde koşan; giyimine kuşamına en az kadınlar kadar özen gösteren, duygusal bakımdan zayıf olan tipler, Batılılaşmayla birlikte toplumsal alanda görülmeye başlar. Dönemin roman yazarları bu tiplerin, kendi geleneksel kültürlerine yabancılaşmalarını ele alırlar ve çoğunlukla onların bu yönlerini eleştirirler. Romanlarımızın bazılarında âşık karakterler ahlaki eksiklikleri, cinselliği aşka tercih etmeleri bakımından Stendhal'ın Don Juan tipi olarak adlandırdığı âşık sınıfına dahil edilebilir. Ancak biz burada giyimi kuşamıyla Batılı gibi olmaya çalışan; aşkı, okuduğu roman kahramanlarından öğrenmiş, aşka gerçek hayatta çok yabancı olduğu için, âşık olduğunda komik durumlara düşebilen, Şıpsıvdi âşık tipleri üzerinde duracağız.

Ahmet Midhat “Şık”ın tarifini Vah adlı romanında yapmıştır. Şıklar kendi aralarında iki kısma ayrılırlar: Birinci kısmı asıl “şık” denilen “*telli bebekler*”, ikinci kısmı ise kendilerine centilmen süsü verenlerdir. Şık ya da Centilmenler giyim kuşamlarına özen gösterirler; Türkçeyi kullanırken Fransızca kelimelerle desteklerler ve böylece bu kültürü tanıdıklarını ispat etmeye çalışırlar. Kitap okumayı “*zaman öldürmenin (alafranga tabiri) en güzel*”<sup>674</sup> yolu olarak görürler. Okudukları kitaplar Avrupa’da en son çıkan kitaplardır. “Şık”lar bir kadına âşık olmaktan çok onun kendilerine âşık olmasını isterler. Karakterleri icabı “şıpsıvdi”dirler. Herhangi bir yerde görüp beğendikleri bir kadının peşinden gidebilirler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar “şık” tipinin düşüğü trajikomik durumları anlattığı romanında bu tipler hakkında şunları söyler: “*şık denilince elinde gantı(eldiveni), cebinde kartı olan, fakat üstünde parası bulunmayan nazenin, hemen bastonuyla,*

<sup>674</sup> Ahmet Midhat, Vah, TDK, Ankara, 2000, s.31.

*kostümüyle gözlüğüyle gözlerde canlanır. Herkesin karşısına bu biçimde çıkan bir genç zamanımızda ahlaki bozulmuş, hoppalığı pek artırmış olmakla suçlanarak çevresinde küçük görülür. Oysa bu suçlamalar bazen de haksız oluyor. Çünkü eline gant giyenlerin, cebinde kart taşıyanların hepsini de şıktır diye küçümsemeye kalkışmak gerekmez. Asıl eleştirilecek olan şıklar, esasen hiçbir ortam ve erdeme sahip olmayıp davranışları birer adi taklitçilikten öteye geçemeyenler, her gören veya duyanları güldürecek, acındıracak birtakım gülünç hâller gösterenlerdir.”<sup>675</sup> Hüseyin Rahmi, bu bilgiden sonra toplum içinde yaptığı aşırı davranışlarla gülünç duruma düşen roman kahramanı Şöhret’in başından geçen olayları anlatmaya başlar. Kahramanı Şöhret nezdinde “*asıl eleştirilecek olan şıklar*” dediği kesimi eleştirir.*

Bizim üzerinde duracağımız tipler fiziki görünüşleriyle, giyim-kuşam ve davranışlarıyla, devamlı olarak bir aşk arayışı içinde olan; ancak bu arayışlarında Don Juanlıktan çok Wertherliğe daha yakın roman karakterleri olacaktır. Bu roman karakterlerinin belki de başında Araba Sevdası’nın Bihruz Bey’i gelir. Bihruz Bey, “şık”ların “*Don Kişot*”u gibi okuduğu romanların kahramanlarının etkisinde çok fazla kalır. Kitaplardan öğrendiği aşkı, hayatına uygulamaya çalışır; ancak bu konuda başarılı olduğu söylenemez. Bihruz fikren olduğu gibi duygusal olarak da Batıya “*saplantılı*” bir şekilde hayrandır. Onun iç konuşmaları dahi yaşadığı ruhsal karmaşanın boyutunun büyüklüğünü göstermektedir. Bihruz Bey kitaplardan aldığı bilgileri kafasında kurgular, dönüştürür ve kendine özgü bir hâle getirerek onu günlük hayatında yaşamaya kalkışır. Fransızca hocasıyla birlikte Pol ve Virginie’i okurlar. Kamelyalı Kadın ve Ihlamlar Altında adlı romanlar üzerine mütalaalarda bulunurlar. Bu çerçevede onun sosyal hayatı da dahil olmak üzere aşk hayatı, okuduğu kitapların tecrübe alanıdır. Bihruz, aşk hususunda kitaplardan somut yardımlar da alır. Jean Jaque Rousseau’nun “*muhâberât-ı âşıkâneyi hâvî meşhûr Nouvelle-Heloiz*” adlı eserinden bir mektup örneği bulur ve “*yalnız baş taraflarında şurada, buradan birkaç ibaresini*” alarak ve içine kendi düşüncelerini de katarak mektubu Periveş Hanım’a gönderilecek hâle getirmeye çalışır.<sup>676</sup> Daha sonra mektubu bir iki defa okur ve “*baş tarafındaki birkaç cümleyi, ortalarındaki bir iki lakırdıyı Nouvelle Heloise’dan çarpmış olduğu için fena bulmadı ve kendi mahsûl-i karîhası olan sözlerinden: ‘Sebebini mümkünü yok keşfedemedim.’ cümlesindeki telmihi beğendi ise de mektubun ansamblını ziyâdesiyle komün,*

<sup>675</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şık, Özgür Yayınları, İstanbul, 2005, s.27.

<sup>676</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.57.

ziyâdesiyle *fad*, aşırı *ensîpid* gördüğünden *tebyîz* ve *takdîmini tensip*” edemez.<sup>677</sup> Mektubu bu kez başka bir eserden faydalanarak kaleme alır.

Mustafa Reşit’in roman kahramanlarının geneline baktığımızda onların fiziki görünüş, sosyal hayat ve kültür açısından Batılı özellikler gösterdiklerini görürüz. Mesire yerlerinde ve tiyatrolarda şık kıyafetlerle dolaşan erkek karakterler aşkın peşinde, duygusal bir arayış içindedirler. Aşkları birdenbire başlayıp, birden bire son bulur. Bu açıdan “şıpsevdi” özellikler gösterirler.

Ferdâ-yı Garâm’da Macit’in fiziki görünüm ve yaşantı itibarıyla “şıpsevdi âşık tipi”ne uygun nitelikleri olduğunu görüyoruz. Macit, kadınlarla arasındaki ilişkileri Sermet’e âşık olana kadar geçici, cinselliğin ön planda tutulduğu ilişkiler olarak değerlendirmiş; ancak, Stendhal’ın adlandırmasıyla çok fazla “Don Juanlık” içeren bu durumdan artık sıkılmıştır. Macit gerçek sevgiyi aramaktadır; çünkü yaşadığı duygusal boşluk hâli onu bu duygudan uzaklaştırmıştır. Macit kadınlarla olan ilişkilerinde cinselliğin geçici hazlarından, kadınlar tarafından reddedilmemekten bıkmıştır ve “*reddolunmuş aşk*” onun gözünde “*kabul olunmuş aşk*”tan daha kıymetlidir. Geçici olanın verdiği umutsuzluk Macit’in Sermet’e olan duygularında da belirir. Macit bir gece yalnızken, geçici aşk ile gerçek aşk üzerinde düşünür, Sermet’i duygu dünyasında bir yerlere oturtmaya çalışır; ancak gerçek aşk konusunda yine de tereddütleri bulunur.<sup>678</sup> Macit “günler geçtikten” sonra bir gün gerçek aşkı Sermet’te bulduğunu, Sermet’e muhtaç olduğunu “*birçok uzun inkârlardan, çekimlerden sonra*” kabul eder. Ama bu düşünce onu korkutur, onu düşünmemek ister.<sup>679</sup> Çünkü Macit’in hayalinde âşık olduğu uğruna yıllarca ağlamak, onun bir tebessümü için “*bir yıl kul köle*” olmak gibi “*imkânsız aşk*” yaşamak vardır. Sermet’e âşık olmadan önce ilişkisi olduğu kadınlar ona çok kolay teslim olmuşlardır. Macit onların bu bayağılığını kendisinin “çekici” olmasına bağlar ve çekici olmayı da bir bela olarak görür.

Macit’in yaşadığı bu dönüşümü Bihter ile yasak aşk yaşayan, bir bakıma Don Juan tarzı aşka inanmış olan Behlül’de göremeyiz. Behlül’e göre kadınların asıl aşk, “*hakiki aşk*” olarak gördükleri romantik aşklar değildir. Behlül’e göre kadınlar birer çiçek demetidir ve erkekler de bu demetlerden ne kadar çok “bağlayabilirlerse” o kadar başarılıdır. Behlül’ün aşk felsefesinin özeti budur.<sup>680</sup> Behlül aşk felsefesini şu bahçe

<sup>677</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.60.

<sup>678</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.57.

<sup>679</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.57.

<sup>680</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.84-85.



istiaresiyle açıklamaya çalışır: “*Sevda hayatı bir mezheredir(çiçekli yer) ki buradan sadece bir temâşa gözleriyle geçenler de vardır, onlar biraz ilerde bir şey koparabilmek ümidiyle geçerler, geçerler, nihayet artık koparılacak bir şey kalmaz, geri dönmek de mümkün değildir, bunların mezar taşına ‘Yaşamadılar’ diye hakkolunabilir. Bunlar öyle bir sınıftır ki beceriksizliklerden, mahcuplardan, korkaklardan müterekiptir. Bu sınıfın biraz üstünde yakalarına birer gonce takmakla, bu sevda mezheresinden bütün hislerini almış olmakla çıkanlar gelir: Kanaatkârlar. Daha sonra henüz mezherenin kenarına gelir gelmez eli boş yahut birkaç hatve ötede avuçlarında bir demet kurumuş otlar ‘Oh! Ne güzel...’ diyen, hemen oraya, bir ağacın uyku getiren gölgesine düşerek uyuyanlar gelir: Tembellerle yorgunlar... Daha sonra muzafferler, galipler, bu mezherenin İskender ve Darâlârı, Cengiz ve Timurları, bizler, ben...”<sup>681</sup> Behlül, aşk konusunda kendisini “muzafferler” sınıfında görür. Her ne kadar aşk konusunda kendisini özgür hissetse de Bihter karşısında düşünceleri değişir. Bihter’i gerçekten sever. “*hayatında hiç böyle derin ve uzun bir sevdâsı vukû bulmamıştı. Bu elbette onun ilk ve son aşkıydı..Lâkin bu hep böyle, aynı mülakatlar, aynı saatlerde söylenen aynı sözler aynı vefa yeminleri ile teati olunan aynı buseler, izdivaca mahsus bir tarzda ve bir mealde zemzemelerle sürüp gidecek miydi?*”<sup>682</sup>*

Behlül’ün yaşam tarzı da “şık”lara yakışır bir hayat görünümündedir. Babası memuriyet göreviyle İstanbul’un dışına çıktıktan sonra Behlül, Galatasaray Lisesi’nde okur. Haftada bir gece Adnan Bey’in yalısına gider. Hayat onun için “*uzun bir eğlence*” den ibarettir. Eğlenmek ise Behlül’ün dünyasında farklı çağrışımlar yapar: “*Eğlenmek...Bu kelimenin manası da Behlül’de tebeddüle uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyâde gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demektir. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi.*”<sup>683</sup> Behlül’ün hayatı eğlenceden eğlenceye koşmakla geçmektedir. “*Geceyi Tepebaşı’nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköyü bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir pazar günü Konkordiya muganniyelerinden birini araba ile Maslak’a kadar götürür, bir cuma günü Çırçır Suyu’nda saz dinlerdi. İstanbul’un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın.*

<sup>681</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.85.

<sup>682</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.188.

<sup>683</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.59.

*Ramazan'da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon'un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı*".<sup>684</sup> Müzik dinlemeyi seven Behlül devrin moda olan şarkılarını ezbere bilir.<sup>685</sup> Birçok insan tanır, insanların çoğu bu eğlenceli kişiden hoşlanır. Onun her konuda -bütün şıklarda bulunan bir özellik-anlatacak bir hikâyesi vardır. Çevresinde olan bu kalabalıkla ilgilenmesine rağmen onları "bir alay ahmak" olarak görür. Başkaları tarafından hayran olunmak ve taklit edilmek onun zevk aldığı bir durumdur; devrin modasına uyduğu gibi çevresindekilerin de modadan haberdar olmalarını sağlar: "Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk düstûru hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler bütün o lüzumsuz fakat o nispette mühim şeyler için Behlül'de taklit olunacak mutlak bir yenilik vardı."<sup>686</sup>

### 3. Kararsız Âşık Tipi

Aşk, romanlarda karakterlerin duygusal çatışmaları ile farklı biçimlerde görünür. Bu çatışmalar neticesinde aşk kuvvetlenir ya da aşk âşıklardan birinin ölümüyle sona erer. Çatışmalar âşığın rakiplerine ya da toplumsal baskılara karşı olabileceği gibi; onun kendi duygu dünyasında da olabilir. Aşk konusunda herhangi bir tereddüdü bulunmayan âşık seçeceği kişi konusunda tereddütler yaşar. İki kişiye karşı duyduğu hislerin hangisinin aşk, hangisinin sevgi olduğu konusunda karar vermekte zorlanır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Nemide adlı romanında kararsız âşık özellikleri taşıyan erkek kahraman Nail'dir. Nail Nemide ile nişanlanır; ancak ona olan aşkıyla ilgili tereddütleri hâlâ devam etmektedir. Nemide'ye duyduğu hislerin sevgi mi yoksa aşk mı olduğu konusunda kesin bir yargısı yoktur. Nemide'yi seyretmekten, onun yanında olmaktan zevk alır; Nemide'nin bir gün karısı olacağı düşüncesi ona çok uzak gelir. Annesi Nemide ile evlenmesini istediğinde bu teklifi düşünmeden kabul eder; çünkü Nemide'yi çocukluğundan beri tanır. Ona alışmıştır. Yazar Nâil'in Nemide'ye karşı "aşka benzeyen" hislerini şöyle ifade ediyor: "Bir de Nemide'de garip bir hâl Nail'i kendine çekiyordu. Bir güneş sıcaklığında buharlaşmasından korkulacak kadar narin bir su çiçeğine benzeyen bu ince kızın kocası olmak, Nail'in doktorluk damarlarını

<sup>684</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.59.

<sup>685</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.59.

<sup>686</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.60.

oyunuyordu. Bu hasta kız bu doktor için dikkate değer bir örnekti.”<sup>687</sup> Nail, Nemide’nin gözlerinde kendisine karşı büyük bir “aşk parıltısı” görünce de genç kız tarafından “kuvvetle sevmek” hoşuna gider. Nemide’nin kendisine duyduğu bu aşk Nail’in de duygularını değiştirir. Nail’in aşkı Nemide ile nişanlanmasıyla birlikte yoğunlaşır. Bir gün Nail ve Nemide birlikte bahçede gezinirken, birbirlerine duydukları aşkı da itiraf ederler. Özellikle Nail’in Nemide’ye söylediği sözler onun Nemide’ye aşkı konusunda şüphe bırakmaz. Nail çocukluk yaşlarından beri Nemide’yi sevdiğini itiraf eder: “Ah! Nemide, kalbimde ne kadar derin bir yer tutuyorsunuz! Daha küçük bir çocuktum ki bir gün beni altın gibi saçları küçük başını daha örtemeyen, acemi acemi gözleriyle karşısında gülümseyen yüzleri süzen bir bebek yanına götürmüşlerdi. Bana demişlerdi ki: ‘Bu bebek sizin amcanızın kızıdır, onu seveceksiniz.’ Bunu o zaman ben bir vazife olarak saymış, sizi şiddetli bir sevgiyle sevmeye başlamıştım.”<sup>688</sup>

Nail’in Nemide’ye yaptığı bu itiraf aradan uzun zaman geçmeden, hükmünü yitirir. Bir akşam rakip kadın kahraman olan Nahit, Nail’in odasındaki çalışma masasının üstüne bir mektup bırakır. Bu mektupta “bu akşam saat sekizde bahçenin deniz tarafında” yazmaktadır. Bu mektupla birlikte Nail, Nahit’i düşünmeye başlar. Paris’ten geldiği zamandan beri ona Nemide’den başkasını düşünmeye fırsat vermemişlerdir. Nail Nahit’in kendisini gördüğü zaman “yüzünün kızarmasını”, bakışlarının karşılaştığı anda utanç duyduğunu düşündükçe ona karşı duyguları değişmeye başlar. “Bunlar Nâil’in fikrinden bir şimşek hızı ile geçti. Özel olağan bazı hâller, rastlantılar gözünün önünden birdenbire sıralanarak geçti, bir saniye içinde kalbinde ölmüş olan bu genç kızın anısı uyandı. İki kız tarafından sevmek inancı dudaklarını bir gurur gülümsemesi ile açtı. Ama bu iki satır ne demek istiyordu? Nahit kendisini ne için çağırıyordu?”<sup>689</sup>

Bu mektup Nail’i daha yoğun düşündürür. Nail iki genç kız tarafından sevmekten gurur duyar. Ancak kendi duygusal hâli hakkında kararsızlığı artmıştır. Bu kararsızlıklar esnasında düşündüklerini, yazar şöyle ifade eder: “biraz gezindi. Şimdi aklına çözümediği bir mesele gelmişti. Nahit’in son ümitsizce bir karar ile kendisini çağırduğuna şüphesi yoktu. Fakat genç kız bu buluşmada cesaretini kaybedecek mi? O umutsuzluk kendisini nereye kadar götürecekti? Bu gece!...Bu gece, hikâye gibi bir olay hazırlıyordu, Nail ne olacağını, Nahit’le aralarında ne geçeceğini merak ediyordu. Ya

<sup>687</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, 89.

<sup>688</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.91.

<sup>689</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.97.

*nasıl davranmak gerekir? Ne yolda davranmalı?”*<sup>690</sup> Nail ve Nahit gizlice buluşurlar ve birbirlerine âşık olduklarını söylerler. Nail’in Nemide’ye duyduğu aşk, Nahit’e yönelmiştir. Nail, Nemide’yle nişanlıdır; ancak Nahit’e olan aşkının farkına varmıştır. İki karakter arasındaki aşkın varlığını Nemide, fazla geçmeden öğrenir. Nail’in kendisine karşı davranışını onun yüzüne vurmaz ve iki âşığın arasından çekilir.

Kararsız âşık özelliklerini taşıyan bir karakter de Mustafa Reşit’in Pembe Ferace adlı romanındaki erkek karakter Server’dir. Server kendi kültürüne yakın olan Seher ile Batılı kültür içinde yetişmiş Kılaret arasında kararsızlık yaşar. Seher’i arkadaşı Cemal’le gittiği Göksu’da görür ve duygularında hareketlenmeler başlar: “*Servet’in ihsâsât-ı müncemîde-i sevâ-perverîsi ilkbahar güneşine tâb-âver mukavemet olamayarak buzları eriyen dereler gibi, âheste âheste cereyana başladı. Yegâne Hanım Server’in Seher’e meylini anladı ama renk vermedi.*”<sup>691</sup> Batılı hayat tarzının yoğun olarak yaşandığı Tepebaşı Bahçesi önünde Fransız tiyatrosunun “mugannî”lerinden olan Kılaret’i gördükten sonra, Server bu güzelliğe de hayran kalır. İki kadın arasında mukayeseler yapmaya başlar. Seher, Server’in gönlüne hitap ederken, Kılaret aklını meşgul eder. Seher mahzunluğu, Kılaret tebessümü hatırlatır. Seher kalıcılığın, Kılaret ise gelip geçici olan hevesin sembolüdür.

Ahmet Midhat’ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında Şefik’in Raziye ile Arife arasındaki mukayeseye benzeyen bu durum sonrasında Server kalıcı, ahlaklı, yerli olanı yani “Göksu”yu; geçici, ahlaki düşkünlük içinde bulunan, yabancı olana yani “Beyoğlu”na tercih eder. Âşık karakterin “aşk” ile ilgili kararsızlığı, hayat karşısındaki kararsızlığının da göstergesidir. Yaşadığı toplum gönüle ve gönülden aşka önem verirken, Beyoğlu bu gerçekliğin karşısında yalan bir dünya sunmaktadır. Server’in bu iki farklı hayat tarzı karşısındaki kararsızlığı, aşk hususunda da ortaya çıkmaktadır.

Server’in “Doğu ile Batı” tercihi konusunda yaşadığı çatışmayı Mehmet Celal’in Müzeyyen adlı romanında Nihad “Hüsn-i Ahlak ile Cazibe-i Cemal” arasında yaşar. Nihad’ın aşk konusunda kararsız kaldığı nokta Müzeyyen ile Sabahat’in özellikleridir. Nihad “*Sabiha’nın Hüsn-i Ahlakına, Müzeyyen’in hüzn-i mâtemîsine tutul*”muştur. “*Müzeyyen’in beyaz çehresi, süzgülün gözleri, küçük ağzı, pembe tırnaklarla nihayet bulan küçük, mütenâsip, tombul parmakları...*”<sup>692</sup> Nihad’ın ona karşı hislerinin uyanmasına neden olur. Nihad’ın gözünde Sabiha “*bir gül-i pejmürde, güzel*”

<sup>690</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.98.

<sup>691</sup> Mustafa Reşit, Pembe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893,s.15.

<sup>692</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.35.

Müzeyyen “*bir gonca-i nevmîd, hazîn*”dir. Nihad bu iki cazibe arasında kaldığı zamanlar hüzünlenir ve ağlar. Sabiha ile nişanlılık döneminde Nihad devamlı Müzeyyen’i düşünür. Ailesi onun hâlindeki değişimleri görmüş ve Sabiha ile nikahını bir an önce yapması gerektiğini söylemiştir. Nihad iki sevgili arasında tercih yapamaması nedeniyle onları oyalamaya çalışır. Nihad’ın tereddütlü hâli şu şekilde tasvir edilir: “*Nihad ise bir çok ıstırâbât-ı muhabbet arasında selâmet-i rûhu için ne yapacağında mütereddît kalmış, Müzeyyen’in bir nazarı...gözyaşları arasından süzgün süzgün initâf eden bir nazarı bîçâre genç için Müzeyyen’den ibaret bir âlem-i muhabbet teşkil etmişti.*”<sup>693</sup> Karar verebilmek için Nihad “*nefsiyle*” mücadele eder. “*Cesâret-i âşikânesi*” ile Müzeyyen’e, bulduğu bir fırsatta aşkını itiraf eder; ancak bu aşk itirafı sonrası Sabiha ile olan ilişkisini de sürdürür. Nihad ailesinin isteği ve Sabiha’ya duyduğu sevgi ile Müzeyyen’e duyduğu sevgi arasında, Müzeyyen’e aşkını itiraf ederek bir adım atmıştır; ancak bu adımın devamı gelemez. Nihad Müzeyyen’e olan aşkının arkasında duramaz ve Sabiha ile evlenir.

Görüldüğü gibi kararsız âşık tipleri, duygularını bir anda değiştirebilen tiplerdir. Aşk zannettikleri bir duygu, bazen nesnesini birdenbire değiştirivermekte bazen de âşıklar duygularının hangi yönde olduğuna, derecesine karar verememektedirler. Roman karakterlerinin kararsızlıkları asıl çatışmayı ortaya çıkarmakta ve olay örgüsü bu kararsızlık etrafında şekillenmektedir. Kararsız âşık tipleri duygularını ifade etme ve yönlendirme konusunda pasiftirler. Daha çok dış tesirler onların duygularını yönlendirir. Sevmekten çok sevilme isterler.

#### 4. Platonik Âşık Tipi

Toplumsal tezleri okuyucuya aktarmak amacıyla yazılan romanlarda karakterlerin ikinci planda kaldığını daha önce de belirtmiştik. Aşkın, romanda esas unsur olarak ele alındığı durumlarda amaç, okuyucuya bir konuyu öğretmeye çalışmak yerine onun duygusallığına hitap etmek ve onu “duygu” yönünden etkilemektir. Romanın âşık karakteri, gerçeklikten çok sezgilerinin kendisini yönetmesine açıktır. Sevgilisinin davranışlarını sezgileriyle okur. Onun her hareketinden bir işaret çıkarır ve bu işaret üzerine uzun uzun düşünür.

---

<sup>693</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.43.

Platonik âşık; aşkı oluşumuyla, gelişim süreciyle ve sonuçlanmasıyla kendi iç dünyasında yaşar. Kafasında hep bir gün sevgiliye açılma hayali vardır; ancak o gün bir türlü gelmez. Aşk süreci onun mutluluk sürecidir aynı zamanda. Aşk hâlini yaşamaktan zevk alır. Aşkını karşısındakine iletmiş zaman büyüünün bozulacağına ve aşkın ortadan kalkacağına inanır. Bu nedenle duygularını sevgilisine söylemekte genellikle gecikir ya da hiç söyleyemez. Sevgilisinin her hareketini kendisini sevdiğine delil olarak görür. Aşkta reddedilmek onun ölümünü hazırlar, bu nedenle reddedilme olasılığı yüksek olan bir ilişkide vuslat talebinde fazla ısrarcı olmaz.

Aşkı tek taraflı olarak yaşayan roman karakterleri özellikle, Edebiyât-ı Cedîde romancılarının eserlerinde kullandıkları unsurlardandır. Bu karakterlerin yaşadıkları aşklar genellikle “hayal kırıklığı” ile biter. Mehmet Kaplan’ın tespitiyle “*Hayal Kırıklığı*” temini, aşk konusunda en çok işleyenler Servet-i Fünûnculardır. Bu edebiyatçılar Romantizm, Realizm ve Sembolizm’in “*rûhî terbiyesini*” almışlar ve duyguların “*tasvir ve tahliline*” çok büyük önem vermişlerdir.<sup>694</sup> Onların en belirgin yanları eserlerinde görünen, hastalık derecesine varan “*aşırı duyarlılık*” durumlarıdır. Mehmet Kaplan roman karakteri olarak bu hâli sembolize eden en önemli motiflerden birinin Mai ve Siyah romanının erkek kahramanı Ahmed Cemil olduğunu belirtir. Ahmed Cemil : “*İçinde realiteye uymaz bir sürü hulya besleyen ve hayatla temas edince hayal kırıklıklarına uğrayan bir insan.*”<sup>695</sup>

Ahmed Cemil, Lâmia’ya âşık olduktan sonra kendine göre, gerçekleşmesi mümkün olan hayalî bir dünya kurar. Bu dünyada Lâmia’nın ona âşık olması, onunla evlenmeleri gibi hususların hepsi “gerçekleşebilir” niteliktedir. Ancak hayallerinin somut hâle gelmesi için Ahmed Cemil somut bir adım atmaz. Sevgilisinin çevresinde bulunmak, onu düşünmek ve onunla yeni bir gelecek kurmak düşüncesi kendisini devamlı meşgul ederken bu meşguliyetten büyük zevk alır. Lâmia, Ahmed Cemil için “*Hüsrân içinde geçen gençlik sevdâsının emel zübdesi*”, “*Münevver rüyaların genç kıızı*”, “*Hayatında birinci ve sonuncu olmak üzere seveceği vücut*”tur. Onunla olduğu zamanlarda “hakikat”ten çıkar ve “hayal dünyası”nda yaşamaya başlar. Lâmia’ya aşkı itiraftan çok, onunla “bir tesadüf eseri” karşılaşmak ve bir an da olsa onun yüzünü görmek ister. Onun yüzünü görmek Ahmed Cemil’e uzun müddet yetecektir. Ahmed Cemil’e göre Lâmia ile arasında “*sâkit*” bir aşk hüküm sürmektedir. Bu sâkit aşkı

<sup>694</sup> Mehmet Kaplan, Tefik Fikret; Devir-Şahsiyet-Eser, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s.42.

<sup>695</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 44.

yalnız bakışlar öpüşür ve bu öpüşme sırasında “bir şiir ulviyeti” vardır. Ahmed Cemil Lâmia’ya bir an tesadüf etse, “*bir dakika daha o siyah gözlerin tesiri altında titreyip*” kalsa mutlu olacaktır. “*Varlığının ta derinliklerinde rûhunu keşfedip de onu kopararak kâhir bir kabza içinde sıkın, ezen, öldüren, fakat latif bir azap içinde öldüren o siyah gözlerin karşısında bir dakika daha bulunmak, ona*” hayat verir. Ahmed Cemil’in tek taraflı isteğidir bu. Sadece Lâmia ile karşılaşmak ve onun gözlerine “bir dakika” da olsa bakmak. Platonik âşık kendisini “mağlup” hisseder, ona göre doğuştan yenik başlamıştır “aşk hayatı”na.

Ahmed Cemil’in “sâkit” olarak nitelendirdiği aşk aynı zamanda “yasak” bir aşktır. İç dünyasında “*o benim olmayacak olursa ölürüm*” derken, bu düşüncesini ne Lâmia’ya ne de arkadaşı Hüseyin Nazmi’ye açabilir. Ahmed Cemil, Lâmia’nın başka birisiyle evleneceğini duyduğu an hayal dünyasının yıkılışını kendisine şöyle itiraf etmektedir: “*Ah mümkün değil!... Bütün hulyalarımı kaybettim, fakat bunu, evet hayatımda yalnız bunu muhafaza etmek isterim...bu işittiğim şeyler hep yalan olabilir, bunları umulmayan bir vaka alt üst edebilir; Lâmia’yı başkasına vermek beni öldürmek demek olacağını şu karşımda gülerken hulya kuran adam anlamalı, değil mi? Ya o Lâmia kendisi?...*”<sup>696</sup> Bütün bu olumsuzluklara rağmen yine de Lâmia’nın kendisini sevdiğine inanmaktadır. Ona göre Lâmia abisinin zoruyla başka birisiyle evlenmekte, aslında kendisini sevmektedir. Bu nedenle onun yüzünü bir kez daha görmek ister. Lâmia’dan aşkı ile ilgili küçük bir işaret alsa, belki de Ahmed Cemil için bu işaret ömrü boyunca yeterli olacaktır; ama o işareti bir türlü alamaz. “*Lâmia’nın kayıtsız bir gülüş*” sesini duyunca da hayalleri tamamen yıkılır.<sup>697</sup> Tek taraflı aşk içinde hayal kırıklığı yaşayan tek kahraman Ahmed Cemil değildir Halit Ziya’nın romanlarında. Bir Ölünün Defteri’nde Osman Vecdi de tek taraflı aşkından dolayı hayal kırıklığı yaşayan erkek âşık karakterlerdendir. Osman Vecdi, halasının kızı Nigâr’a âşık olduktan sonra onun kendisi hakkındaki duygularını öğrenmeye çalışır. Nigâr’ın kendisini sevebileceğini düşünen Osman Vecdi onun her davranışından farklı anlamlar çıkarır. Olumlu düşünmesine rağmen sonunda Nigâr’ın Hüsam’a âşık olduğunu öğrenir ve ikisinin arasından çekilir. Ancak Nigâr’a olan aşkı devam eder. Yaşarken iletmediği duygularını, öldüğünde, hatıra defterine yazdıklarıyla Hüsam’a ve Nigâr’a bütün ayrıntısıyla iletir.

<sup>696</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.306.

<sup>697</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.310.

Platonik âşık türüne bir örnek de, Ahmet Midhat'ın Dürdane Hanım adlı romanında Dürdane'yi karşılıksız seven Memduh Bey'dir. Memduh Bey sevdiğinin çevresindeki olumlu ve olumsuz her şeyi sever. Dürdane'nin ona karşılık vermesi önemli değildir. Önemli olan Memduh Bey'in kendi duygularıdır. Memduh Bey “*Dürdane'ye Dürdane'yi feda edecek kadar*” âşiktir. Acem Ali Bey (Ulviye Hanım) bu garip aşk karşısında şaşkınlığını gizleyemez ve bunu şöyle dile getirir: “*Şimdi çıldıracağım ha! Bu nasıl aşk? Nasıl sevda?..Hayır hayır! Bu aşk değil! Bu adeta cinnet! İnsan sevdiğini kendi gölgesinden kıskandığı hâlde açıktan açığa rakibi olan bir adam hakkında şöyle bir mütalâada bulunsun?!*”<sup>698</sup> Memduh Bey sevmek ve sevilmenin başka şeyler olduğunu, Dürdane'nin kendisini sevseydi mesud olacağını ama sevmediği için de aşkın sona ermesinin gerekmediğini söyler. Platonik âşığın sevgilisi kendisini sevmiyor diye ona düşman olmak gibi bir hakkı yoktur Memduh Bey'e göre. Ona göre âşık sadece kendisi sevdiği için, karşılık beklemeksizin onu sevmeli ve onun sevdiklerini de onu sevenleri de aynı derecede sevebilmelidir.<sup>699</sup> Ulviye Hanım, Memduh Bey'in tutumunu büyüklük olarak görür ve sevdiği kadının iyiliği için kendi rakibini bile hoş görebilecek bir aşk içinde olduğu için onu takdir eder.<sup>700</sup>

Mustafa Reşit'in Bir Kızın Hatası adlı romanında, para hırsı nedeniyle kendisine âşık olan genci reddeden ve zengin birisiyle evlenen Valeri'nin başına gelenler anlatılır. Doktor Jül, zengin ya da asil değildir; ancak namuslu bir aileye mensup çalışkan ve sakin düzenli bir insandır. İşinde başarılıdır. Valeri'ye tesadüf ettiği anda ona âşık olur. Aşkı için her şeyi göze alabilir. Valeri, Kont ile evlendikten sonra da Jül'ün aşkı devam eder. Evlilik süreci içinde Kont, Valeri'den bıkar ve başka kadınlarla yaşamaya başlar. Valeri pişman olmuştur; ama artık geri dönüşü yoktur. Jül Valeri'ye olan aşkını o evlendikten sonra şöyle anlatır: “*mümkün olsa dimâğımdan Valeri'yi düşünen parçayı kesip atardım.*” Ancak bu mümkün değildir. Çaresiz doktor sabahlara kadar sevgilisini şöyle düşünür: “*onu tekrar göreceğim. Ne saadet! Ah bu kadar sevdiğimi bilse! Lakin ne fâidesi var? Hepsi bitti, o kontes oldu...Hayır, hayır kendisine itiraf etmek zilletini kabul etmeyeceğim!*”<sup>701</sup> Zaten itiraf etmeye de vakti olmaz. Valeri bir anda, Kont'un yaptıklarından dolayı üzüntüsünden hastalanır ve ölür. Bu romanın bir benzeri de yine

<sup>698</sup> Ahmet Midhat, Dürdane Hanım, TDK, Ankara, 2000, s.115.

<sup>699</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.116.

<sup>700</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.117.

<sup>701</sup> Mustafa Reşit, Bir Kızın Hatası, İsteban Matbaası, İstanbul, 1312, s.66.



aynı yazarın Son Salon ve Aşk adlı eseridir. Lui, Seleste'ye âşık olmasına rağmen Seleste onu “*kendi derecesinde olmadığı*” için kabul etmez. Ancak bu kararı sonucunda da Valeri gibi pişmanlık yaşar.

Yukarıdaki değerlendirmeler de anlaşılacağı gibi, Platonik aşk yaşayan roman karakterleri yoğun duygusallık yaşarken, bu coşkunluğu sevgililerine aktarmakta güçlük çekmektedirler. Bu roman tiplerinin geneline baktığımızda, onların aşk duygusuna “*sezgisel yaklaştıklarını*”, aşkı “*aşırı duygusal yaşadıklarını*” ve aşk hususunda “*geniş ölçüde fedakâr olduklarını*” söyleyebiliriz.

### **C. Sosyolojik Özellikler**

Romanlardaki âşık erkek karakterlerin sosyal özellikler olarak almış oldukları eğitim-öğretim, kültür düzeyleri ve ekonomik durumları; din, aile ve ahlak kurumları ile ilişkileri vb. özellikleri anlıyoruz. Roman karakterlerinin yazar tarafından kurgulanan “*itibari sosyal hayat*” içindeki durumlarını, hâl ve hareketlerini tahlil ettiğimizde, daha çok, aşkı toplumun hangi sınıflarına mensup bireylerin yaşadığını, aşkta sınıf farklılığının olup olmadığını; bireyin eğitim-öğretim durumunun aşk duygusuyla alakasını; ekonomik düzeyinin aşkı etkileyip etkilemediğini daha ayrıntılı görebiliriz. Romancılarımızın aşk hikâyesinin unsurlarından olan erkek âşık karakterlerini neye göre ve hangi sosyal çevreden seçtikleri, bu seçimlerde benzerliklerin varlığı ya da yokluğu konusunu tespit etmeye çalışırken aynı zamanda karakterlerin fiziksel ve psikolojik özellikleri ile sosyal özelliklerinin birbirleriyle ilişkisi hakkında da değerlendirmeler yapacağız.

#### **1. Öğrenim Durumu**

Tanzimat Dönemi yazarlarının sanat konusunda bir duruşları olduğu gibi roman konusunda da savundukları ortak görüşleri vardı. Onlara göre roman gerçek hayatı olduğu gibi yansıtacak; bununla birlikte gerçek hayatta olması gerekeni de söyleyecektir. Bilindiği gibi, bu dönem yazarlarımızın birçoğu Ahmet Midhat başta olmak üzere, toplumun bilinçlendirilmesini bir görev olarak kabul etmişler ve roman türünde eserler vermeyi de bu görevlerinin bir parçası olarak görmüşlerdir. Gerçek hayatta insanların başına gelebilecek hadiseleri anlatmışlar ve bu hadiseleri olması

gerektiği gibi sonlandırmışlardır. Tanzimat Dönemi romancısı bu tavrı ile müdahalecidir. Hem edebiyata müdahale eder hem de bu müdahaleyi edebiyatın hayata müdahale etmesi için yapar. Olması gerekeni anlatmaya çalışan Tanzimat romancısı, konusu aşk bile olsa, romanlarında seçeceği karakterin ideal bir karakter olmasına dikkat edecektir. Seçilen karakter ya ideal olup topluma örnek olacak; ya da tam tersi ideal olanın dışında doğru yoldan çıkan bir insanın başına neler gelebileceğini topluma gösterecek ve yine topluma faydalı olacaktır.

Sanatın ağırlığını hissettirmesi ve “sanatın toplumsal hadiseler müdahale etmenin bir aracı olarak görülmesi istenmemesi” ile yani; sanatın “şahsi ve muhterem” olduğuna dair kanaatlerin artmasıyla birlikte roman karakterlerinin seçim ölçütleri de değişmiştir. Artık roman karakteri bedeniyle, ruhuyla bütün varlığıyla “insan”dır. Her insanın kusurları olabileceği gibi onun da kusurları vardır. Hatta onun kusurları aşırı duygusallığı nedeniyle biraz daha fazladır. Toplumu yönlendirmek, insanlara örnek olmak için seçilmeler ya da en azından yazarların seçimlerinde böyle bir kaygı yoktur. Duygularıyla, hayalleriyle ve sezgileriyle, yani psikolojik varlıklarıyla “modern” insana yakın bir karakter ortaya çıkmıştır.

İster “toplum için roman” isterse “roman için toplum” düşüncesiyle yazılsın- Bazı düşünürlerin aşkın medeniyetle alakalı olduğu fikrini destekler nitelikte- dönem romanlarının erkek âşık karakterleri iyi tahsil görmüş kişilerdir. Karakterin iyi tahsil görmüş olması için nelerin gerekli olduğunu roman kahramanlarının “tahsil” derecelerine bakarak cevaplandırabiliriz. Osmanlı toplumunda kişilerin öğrenim hayatına başlamaları merasimlerle kutlanacak kadar önemsenen bir süreçtir. Durumu iyi olan ailelerin çocuklarına okul öncesinde lala seçmesi ve bu lalaların çocukların eğitimi- öğretimiyle uğraşması; lala tutamayanların ise evlerine hizmet için aldıkları uşaklardan yararlanarak çocuklarının öğretime yönelik gayret sarfetmeleri, okul öncesinde çocuğun öğrenmeye hazır olması konusunda toplum olarak ne kadar hassas olduğunu göstermektedir.

Dönem romanlarının ortak özelliği olarak erkek âşık karakterlerin tahsil hayatlarını, kadın karakterlere göre daha ileri götürebildiklerini söyleyebiliriz. Babası öldüğü zaman mahalle mektebine devam etmekte olan Talat, bir iki sene daha sıbyan mektebine gittikten sonra rüşdiyede okur. On altı yaşındayken rüşdiyeyi başarıyla

bitirdikten sonra “*bütün İstanbul gençlerinin yaptığı gibi*”<sup>702</sup> bir dairenin kalemine girer. Yazar, Talat’ın hangi dairenin hangi kaleminde çalıştığını söylemenin gereksiz bir ayrıntı olduğunu ifade ettikten sonra onun öğrenim durumuyla ilgili bilgileri tamamlamış olur. Tahsilini rüşdiyede bitirip iş hayatına atılan kahramanlardan biri de Araba Sevdası’nın karakteri Bihruz’dur. Bihruz Bey’in hayatında birçok şeyin yarım kaldığı gibi tahsil durumu da düzenli ve tamamlanmış değildir. On altı yaşına kadar babasının görevleri nedeniyle sağlam bir tahsil görememiştir. On altı yaşında İstanbul’da rüşdiyeye gider, rüşdiyeden sonra babası, tahsilini yeterli görerek onu Bâbîâlî kalemlerinden birisine çırak olarak verir. Klasik eğitim sürecini Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanının kahramanı Subhi de yaşar. Subhi’nin eğitilmesine özen gösterilmiş; Subhi öncelikle “*ibtidâî malumatları babasından almış*” sonra mahalle mekteplerinden birine verilmiştir. Mahalle mektebini de başarıyla bitiren Subhi rüşdiyeye geçmiş ve bu okulu da bitirerek babası tarafından Asmaaltı’nda “*namuslu, zengin bir tüccarın yanına kâtip sıfatıyla*” yerleştirilmiştir.<sup>703</sup>

İntibah romanında Ali Bey, ailenin tek evladı olması sebebiyle eğitim-öğretimi konusunda üzerine düşülmüş bir gençtir. Öğrenimine “*terakkînin aksâ-yı merâtibine varmış olan yerler zâdegâni kadar*” itina olunan Ali Bey, çocuk yaşlarında kendi akranları arasında öğrenmeye en çok istidâdı olan öğrencilerden biridir.<sup>704</sup>

Ahmet Midhat’ın roman karakterleri arasında “*muntazam tahsili*” olmayanlar bulunsa da genellikle bu kişiler kendilerini her yönden geliştirirler. Karnaval’da Resmî, düzenli bir okul hayatı olmamasına rağmen merakı ve becerikliliği sayesinde, hayatın içinde “tahsil görmüş” bir karakter olarak yansıtılır. Aynı şekilde Vah adlı romanında Necati karakteri de düzenli bir tahsil görmemiştir; ancak merakı sayesinde, kendisini geliştirmesiyle “filozof” olarak adlandırılır. Ahmet Midhat “tahsil”e katı ve şekilci bir gözle bakmaz. Ona göre “zeki” olan bir karakter, becerikliliğiyle birçok tahsillinin yapamayacağı şeyleri yapar. Ahmet Midhat’ın romanlarında yüksek tahsilli karakterler genellikle, diğer yazarlarda da sıkça rastlandığı gibi tıp tahsili yaparlar. Yeryüzünde Bir Melek’te Şefik tıp tahsilini bitirip Paris’ten İstanbul’a gelir. Eski Mektuplar’da Kenan

<sup>702</sup> Abdülaziz Bey bu süreci şöyle anlatır: *çocuk önce sıbyan mektebinde kıraat usulünü öğrenerek ilk tahsilini bitirmiş, sonra cami dersi’ne devam etmiş veya kibar ailelerden ise hususi muallimlerden Arapçanın sarf ve nahvini görmüş ve bir dereceye kadar da Farsça dil kaideleri ve yazıya da çalışmışsa, artık kaleme girme zamanı gelmiş addolunurdu. Pederi ve yakın akrabaları vükela veya devlet ricalinden olan çocukların katiplik mesleğine sokulmaları tabii idi.* Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, Abdülaziz Bey, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2002, s.85.

<sup>703</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.12.

<sup>704</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.8.

İzmir'den İstanbul'a tahsil için gider. Tahsil için İstanbul'a, daha sonra da Avrupa'ya giden bir karakter de Fazlı Necib'in Cani mi Masum mu? Adlı romanının kahramanı Refik'tir. Refik Avrupa'da tıp tahsili yapmıştır. İyi derecede Almanca bilen kültürlü bir karakterdir.

Halit Ziya'nın romanlarında erkek karakterler genellikle Batılı tarzda eğitim almış kişilerdir. Onun roman karakterleri arasında tıp tahsili yapanlar bulunduğu gibi Mülkiye mezunu olanlar da vardır. Karakterler ailelerinin ekonomik durumları iyi olduğu için özel öğretmenler vasıtasıyla tahsillerine başlarlar ve o günün şartlarında en iyi okullarda yüksek tahsillerine devam ederler. Osman Vecdi okuma çağına geldiklerinde babasının bir özel öğretmen tuttuğunu ve halasının kızı Nigâr'la birlikte ders aldıklarını ayrıntılı olarak anlatır.<sup>705</sup> Babası ona, “yedi sekiz yaşları”na geldiğinde mektep çağının geldiğini söyler ve onu Sultanî'ye yazdırır. Vecdi tahsiline burada devam etmekten dolayı mutludur. Mutluluğunun sebeplerinden birisi sevmediği özel öğretmenden kurtulmak, diğeri de Sultanî'de “*yakaları sırma ile işlenmiş, dikiş yerleri kırmızı şeritle tahdîd edilmiş mektep elbiselerini*” giymektir. Osman Vecdi, Sultanî'de altı sene kadar okur. Tıp tahsili için Paris'e giden bir kahraman da Nemide adlı romanın erkek karakteri Nail'dir. Mai ve Siyah'ın kahramanı Ahmed Cemil'in babası onun tahsili için her türlü fedakârlığı yapmıştır. Parlak bir tahsil hayatı sonrasında Mülkiye'ye giren Ahmed Cemil buradan mezun olur.

Mehmet Celal'in romanlarında da erkek karakterler tahsillidir. Küçük Gelin'de Cemal karakteri halk kültürüne de yakın bir çocukluk geçirmiştir. Halk hikâyeleri dinleyerek büyümüş ve okumuş bir karakterdir. Basın hayatına atılır, gazetede şiirleri ve yazıları yayınlanır. Ancak öğrenim hayatıyla ilgili ayrıntılı bilgi yoktur. Zehra adlı romanında Rıza Zehra'ya âşık olduğu sıralarda askeri rüşdiyeye devam etmektedir.

Romanlarında daha çok “*kadın varlığı*”nı vurgulamaya çalışan, kadının toplumdaki yerinin iyileştirilmesine yönelik tezler ortaya koyan Mehmet Vecihi'nin kahramanlarının eğitimleri üzerinde de durduğunu görmekteyiz. Özellikle birbirine âşık olup evlenen karakterler arasındaki eğitim düzeyinin farklılığından kaynaklanan anlaşmazlıklar üzerinde duran Vecihi'nin romanlarında erkek karakterler, ekonomik bakımdan iyi durumda olmalarına rağmen, hayatı sadece maddi menfaatlerinin penceresinden görmeleri evliliklerinin devamına engel olur. Hasta adlı romanda Sun'î

---

<sup>705</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Bir Ölünün Defteri, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.28.

çocukluktan gençliğe geçiş döneminde “fünûn-ı tıbbiyye”ye meyillidir.<sup>706</sup> Tahsilini ilerletir. Okuma ve yazma konusunda isteklidir. Hangi okula devam etmişse mutlaka sınıfının birincisi olmuştur. Meyilli olduğu tıp tahsilini bitirir ve doktorluk yapar.

Roman karakterinin iyi bir eğitim görmüş olması, onun olumlu özelliklerinden birisi olarak yansıtılır. Yüksek tahsil olarak genellikle tıp tahsili ön plandadır. Yüksek tahsilin yapıldığı yer Paris’tir. Karakterin tahsil süreçleri üzerinde ayrıntılı durulmaz. Batılı hayat tarzını benimsemiş olan, ekonomik durumları iyi olan karakterler yüksek tahsil yaparken, orta sınıfın temsilcisi karakterler genellikle rüşdiyeden mezun olur ve bir kaleme ya da Vecihi’nin romanlarında görüldüğü üzere bir ticarethaneye devam ederler. Kahraman tahsilini bir meslek sahibi olup geçimini sağlamak amacıyla çok, sosyal ve kültürel bakımdan gelişimini sağlamak için yapar.

Romanlarda erkek karakterlerin eğitimi konusunda ailelerin büyük destekleri vardır. Bazı romanlarda tahsil ile birlikte karakterlerin “gerçek hayat” konusunda da bilgi sahibi olmaları gerektiği vurgulanır. Hayatı, sadece okuyarak anlamının mümkün olmadığını, çok okuyan ve iyi bir tahsil görmüş olan; ancak hayatın içinde olmayan roman karakterlerinin düştüğü kötü durumları göstererek anlatmaya çalışan romancılarımız da vardır.

Mustafa Reşit’in Pembe Ferace adlı romanında Server Bey “*Bahriye mektebi hey’et-i tâlimiyyesi ser-âmedânından ve mihen-i riyâziyyesinden*”dir. Server Bey’e “*ulûm-ı riyâziyyeye*” hâkimiyeti nedeniyle arkadaşları kendisine “Nevton” adını takmışlardır. Derslerine o kadar düşkündür ki onun mesireler, tiyatrolar gibi eğlence yerlerine gitmesi mümkün değildir.

## 2. Kültürü

Roman karakterlerinin kültür düzeyleri almış oldukları eğitimle de alakalı olarak yüksek seviyededir. Karakterlerin kültür düzeyleri hakkında genel olarak romanın girişinde bilgi verilir. Karakterlerin çoğunluğu “alafranga” tarz yaşam şeklini sürdürmektedir. Alafranga kültürünün Kırım savaşıdan sonra Osmanlı toplum hayatında yayıldığını belirten Kavcar, bu kültürün yaygın olmasına delil olarak varlıklı ailelerin çocuklarına yabancı mürebbiyeler tutmalarını, evlerde musiki aleti olarak piyanonun yer almasını gösterir: “*Tanzimattan özellikle Kırım Savaşı’ndan sonra*

<sup>706</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdam Matbaası, İstanbul, 1315, s.18.

*çocuklarına Batı mûsikisi dersleri aldirmek üzere yabancı öğretmenler tutan aileler çoğalır. Piyano, varlıklı ailelerin evlerinde en önemli bir enstrüman ve vazgeçilmez bir möble olarak yer alır. Önceleri ud ve kanun çalan kızlar, artık piyano çalmaya başlar.*<sup>707</sup> Batının bu kültürel etkisi mekânların değişiminden, kişilerin giyim kuşamına kadar geleneksel yapıyı dönüştürmeye başlamıştır.

Karakterler Batı kültürünün yanı sıra geleneksel kültürü de öğrenirler. Bazı romancılar eserlerinde, tamamıyla yabancı kültürün etkisiyle yetişen bir kişinin hayatındaki olumsuzlukları anlatırlar. Amaçları okuyucuya ders vermektir. Yeni bir edebî tür olan romanın biçimsel yeniliğinin içine, Doğunun muhafazakâr dünyasını hiç değiştirmeden yerleştirip anlatmak mümkün değildir; çünkü Doğu kültürü bireyin mahrem dünyasıyla ilgilenmez. Romancılarımız ister istemez bu yeni edebî türde, Batı kültürü ile temas hâlinde olan, Batı kültürünü yaşam biçimi hâline getirmeye çalışan kişilerin hikâyelerini anlatmakta daha rahat davranmışlardır. Yani Doğu ve Batı kültürünü eleştirerek veya alafrağa hayat tarzı lehine değiştirerek kullandığında romancı, malzeme açısından da roman mantığı açısından da üretici olabilmıştır. Batılılaşma ile birlikte o güne kadar cemaatin içerisinde fazlaca bir değeri olmayan “birey”in ortaya çıkması ve birey hayatının popüler iletişim vasıtaları olan gazetelerde ve mecmualarda görünmesi, romanın okunmasını sağlayan etkenlerden biri olan “kişinin mahrem dünyasının çekiciliği”ni artırmış ve bu durum aynı zamanda farklı kültürlerin sentezlenerek anlatılmasına katkı da sağlamıştır. Bu sentez, yabancı dil öğrenmekten müzik eğitime kadar, bütün dallarda varlığını sürdürmüştür. On dokuzuncu yüzyıl Türk romanı birçok yönüyle bu büyük sentezi anlatır. Bu büyük sentez roman karakterlerinin yabancı dil öğrenmesi, Batıda eğitim görmesi, Batı sanatlarını icra etmeye çalışması, Batılı gibi giyinmesi vb. hususlarda kendisini gösterir. Ahmet Midhat bu büyük sentezin kontrollü olması gerektiğini savunur. Yani Batının iyi yanını alıp kötü olan tarafını almamak. Bu tavrı nedeniyle ki Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının kahramanı Şefik’i Paris’e tıp tahsiline göndererek, orada dört yıl ikamet ettirir. Şefik geldiğinde sadece meslek sahibi olmuştur. Dört yıllık bir Paris deneyiminden sonra Şefik’in dünyaya bakışında hiçbir değişiklik meydana gelmemiştir. Paris’te Bir Türk adlı romanında Nasuh karakterinde geleneksel olan ile medenî dünya çok sağlam bir şekilde birleşmiştir. Yazar bu romanda Batı karşısında bir Doğulunun “gücünü göstermek” ister gibidir. Ahmet Midhat bazen o kadar ileri gider ki Batılı

---

<sup>707</sup> Kavcar, a.g.e., s.16.

olarak bilinen roman karakterleri romanın sonlarına doğru, aslında Doğulu olduklarını anlarlar.

Bilindiği gibi Ahmet Midhat aynı zamanda Batılılığı yanlış anlamının karşısındadır. Bu nedenle romanlarının birçoğunda Batıyı yanlış anlayan tiplere yer verir ve onların karşısında Doğu ile Batı kültürünü sentezleyebilmiş, idealize edilmiş roman karakterlerini kullanır. Bilim, teknoloji ve sosyal hayattaki bütün gelişmelere açık olan Ahmet Midhat, bir toplumun gelecek nesillerinin ortaya çıkmasında çok önemli rolü olan aile, evlilik ve aşk gibi olgular karşısında Doğululuğunu kaybetmez. Karnaval adlı romanında Resmî Efendi'ye sosyal bakımdan, bilim ve teknolojiyi bilme ve kullanma bakımından sınırsız bir güç veren yazar, onun Madam Hamparson ile evliliğini engeller ve daha önce değindiğimiz gibi onu geleneksel olanla birleştirir. Ahmet Midhat, romanlarında genellikle, âşık karakterleri “meşru” zemine, evlilik kurumuna doğru götürür. Karakterler de bu meşruiyetin sağlanmasını isterler. Nişan ya da söz gibi resmî bağları olmadığı zamanlarda birbirleriyle görüşmelerinde ahlaki sınırları zorlamazlar. Toplumsal sınırları kabul ederler ve ona göre davranırlar. Eski Mektuplar adlı romanının kahramanları birbirleriyle evlenene kadar babalarının çizdiği sınıra riayet etmeyi görev sayarlar.

Doğu-Batı sentezi düşüncesinin ağırlıklı olduğu romanların yanında, kendi kültürüne yabancılaşma, aşırı Batılılaşmanın kişiyi düşürdüğü trajikomik durumları anlatan eserler de vardır. Bu eserlerin başında kuşkusuz Araba Sevdası gelir. Nitelik ile niceliğin Bihruz karakteri üzerinde tartışıldığı ve nitelikten çok niceliğe önem vermenin insan hayatında ne büyük zararlara yol açabileceğini görebiliriz bu romanda. Bihruz'un yetiştirilmesinde, nitelikten çok niceliğe önem verilmiştir. Bunun neticesinde garip tavırlı bir karakter olan Bihruz tipi ortaya çıkmıştır. Bihruz'un aldığı eğitim tam değildir, öğrendiği dilleri tam olarak öğrenemez. Çok kitap okur; ancak okuduğu kitapları yorumlayamadan, kitap kahramanlarının yaşadığı gibi yaşamaya kalkar. Kendi kültürünü küçümser. Türkçe konuşurken Fransızca kelimeler kullanmayı diğer bütün şık tipler gibi ayrıcalık zanneder. Bihruz'un asıl çelişkisi, tamamlanamamış kültürü, aşk teşebbüsünde ortaya çıkar. Bütün yarım kalan işleri gibi, aşk teşebbüsü de yarım kalır. Bihruz, Periveş Hanım'a mektup yazarken bile Batının kitabılığı ile Doğunun gerçekliği arasında sıkışıp kalır.

Genellikle, romanlarında gayrimüslim karakterleri kullanan Mustafa Reşit'in kahramanları da iyi huylu, mütevazı, öğrenmeye meraklı, edebiyatı seven müzikle

ilgilenen kimselerdir. Karakterlerini özellikle sanat ortamlarında buluşturur ve aşk bu ortamlarda ortaya çıkar. İzdivaç-İmtizaç romanında Ernest ile Malvira'yı ikisinin de bu kültürel tercihlerinin uyuşması nedeniyle birbirine bağlar.<sup>708</sup> Yazarın yerli karakterleri de genellikle tahsil seviyesi yüksek ve mesleği olan kişilerdir. Bu kişiler aşkı Batılı dünya içinde ararlar. Resim sanatı, İzdivaç-İmtizaç'ta ve Ressam'da olduğu gibi, Mustafa Reşit'in erkek karakterlerinin ilgi duyduğu sanatlardandır. Lorans adlı romanında Pertev Bey tahsilini “*fünûn ve edebiyat şahâdetnâmesi*”ni alarak bitirmiştir. Okumaya çok düşkündür, özellikle roman okumaktan çok hoşlanır.<sup>709</sup> Gayet nazik, ağırbaşlı, zeki, natuk, nüktedan olduğu için Pertev her yerde kabul görür. Aynı zamanda Beyoğlu “*küberası*”nın pek çoğunu tanımıştır.<sup>710</sup>

Mehmet Celal de Batılı yaşam tarzını benimseyen karakterleri romanlarında kullanır. Mehmet Celal'in romanlarında da birçok karakterin Batı edebiyatından eserler okuduklarını görüyoruz. Karakterler okudukları roman kahramanlarının etkisinde kalırlar. Roman karakterleri Batılı tarz yaşamı, Beyoğlu gibi bu hayat tarzının yansıdığı mekânlarda görürler. Oraya bu yaşam tarzlarını görmek için giderler. Karakterler eğlenmek için Beyoğlu'ndaki tiyatroları takip ederler. Mehmet Celal karakterleri vasıtasıyla dönemin Batılı romantik yazarlarının eserlerinden bahseder ve bu eserleri onlara yorumlatır.

Kitap okumak, roman karakterlerinden özellikle kadınların daha çok benimsediği bir kültürel faaliyettir. Tahsili ve dünyaya bakışı ile erkek karakterlerin birçoğu da okuma kültürünü hayat tarzı hâline getirmişlerdir. Geleneksel kültürde dinleme ile edinilen bilgi, modern kültürde okuma ile edinilir duruma gelmiştir. Bilginin yalnız başına ve kişisel bir faaliyet sonucu kolayca ulaşılabılır bir değer olması ile birlikte “birey”in zihinsel varlığı, “düşünsel” ve “duygusal” anlamda kendisini hissettirmeye başlar. Okunan kitapların başında edebî kitaplar ve ekseriyetle romanlar gelir. Bu kitaplar ise genellikle Batılı romantik yazarların eserleridir. Pol ve Virginie, Kamelyalı Kadın, İhlamurların Altında, Genç Werther'in Acıları vb. gibi romanların yanı sıra Victor Hugo, Musset, Lamartin vb. yazarların eserleri roman karakterleri tarafından okunan eserlerdir.

---

<sup>708</sup> Mustafa Reşit, İzdivaç-İmtizaç, İstapan Matbaası, İstanbul, 1311, s.10.

<sup>709</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1892, s.4.

<sup>710</sup> Mustafa Reşit, a.g.e., s.5.



### 3. Ekonomik Durumu

Karakterlerin gerek meslekleri gerekse ekonomik durumlarının ön plana çıkarıldığı eserler Mehmet Vecihi'nin romanlarıdır. Âşık karakterler arasındaki sınıf farklılığını, zengin yoksul ayrımını ve bu ayrımlar neticesinde özellikle kadınların düştüğü olumsuz durumları romanlarında anlatan Mehmet Vecihi, Türk edebiyatında kendisinden sonra sıkça işlenecek olan bu konuyu ilk kullanan yazarlardandır. Mehmet Vecihi romanlarında genellikle ticaretle uğraşan, servetine servet katan insanların yanında, hayatın bütün zorluklarını yaşayan özellikle kadın karakterlerin hikâyelerini anlatır. Mehmet Vecihi'nin romanlarında erkek âşık karakterlerin ekonomik durumları genellikle iyi düzeydedir. Onların bu ekonomik rahatlığı kendi çalışmalarıyla elde edilmiş değil, genellikle babalarının çabaları sonucunda kazanılmış değerlerdir. Hasta adlı romanında Sun'î'nin babası Hilmi Bey, yoksulluk içinde vefat etmiştir. Vecdi Efendi ile Sun'î'nin babası Hilmi Bey çok eski dostturlar. Sun'î'ye, okuması için Vecdi Efendi yardım eder: “*Sun'î Vecdi Efendi'nin pek kadîm ehîbbâsından, Hilmi Bey nâmında bir fakirin mahsûl-i hayâtı idi.*”<sup>711</sup> Sun'î tıbbiyeyi bitirdikten sonra özel bir muayenehane açar. Aynı zamanda hastanede de çalışır. Böylelikle ekonomik durumu iyileşir. Tıp tahsili görüp, arkadaşıyla birlikte özel muayenehane açan, işinin ehli olması nedeniyle de kısa zamanda ekonomik bakımdan iyi bir duruma gelen roman karakterlerinden birisi de Turfanda mı Yoksa Turfa mı romanının idealist karakteri Mansur Bey'dir. Mansur Bey Ahmet Midhat'ın erkek karakterlerine benzer özellikler gösterir. Maddi sıkıntı yaşamamıştır. Onun için önemli olan idealleridir. İdeallerini gerçekleştirmek için yaptığı her çalışma başarıya ulaşır. İlk romanlarda kalemde çalıştığı için genellikle “kalem efendisi” olarak tabir edilen karakterler, Mehmet Vecihi'nin romanlarında ticaretle uğraşırlar. Romanlarda servet ve zenginlik-fakirlik gibi sosyo-ekonomik değerlendirmeler yapılır. Örneğin Akif Bey adlı roman kahramanı Sehil Bey mağaza işletmecisidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar İffet'te karakterlerinin yoksullukları konusu üzerinde bilinçli olarak durur. Yoksul olmalarına rağmen aşklarını devam ettirmeye çalışan Latif ve İffet karakterinin idealize edilmiş aşklarına karşılık; maddi zenginliğe sahip ama “ahlaksız” olan Nermi Bey'in İffet'in namusuna acımasızca saldırısının anlatıldığı bu

<sup>711</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.16.

romanda yazar, bu karakterler vasıtasıyla toplumu eleştirmektedir. Romanın âşık karakteri Latif, kalemde düşük bir maaşla çalışmaktadır. Buna ek olarak kitapçılara ve gazetecilere yazı yazarak geçimini sağlamaya çalışır.<sup>712</sup> İzmir’de babasından kalma arazisi vardır. Bu arsaları satıp Avrupa’ya gitmek ve Sorbon Üniversitesi’nden edebiyat diploması almak hayalini kurar.<sup>713</sup> Yoksulluğun aşk gibi “ulvi” duyguları yok etmediği; ancak âşıkların vuslatlarına engel olduğu gerçeği üzerinde yoğunlaşan yazar, âşıkları ekonominin önemli olmadığı bir dünyada, “öte dünyada” buluşturur.

İletilmek istenen bir tez kaygısının olmadığı ve aşkın olay örgüsünün merkezinde yer aldığı romanlarda karakterlerin ekonomik durumları üzerinde fazla durulmaz. Karakterlerin bütün sorunları aşktır bu tür romanlarda. Aşklarını yaşarken engellerin içerisinde ekonomik engeller yoktur. Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat’ta Talat, kalemde memurluk yapar. Ailesiyle birlikte ikamet eder. Hayatında aşırı lüks harcamaları olmadığı gibi, yoksul da değildir. Talat Bey ve dönemin birçok roman kahramanı gibi Namık Kemal’in İntibah’ındaki Ali Bey de kalemde memurluk yapar ve maddi anlamda yoksul sayılmaz.

Romanın olay örgüsü içinde ekonomik durumunda değişim olan âşıklardan birisi Yeryüzünde Bir Melek’teki Şefik’tir. Şefik tıp tahsilini bitirip geldikten ve doktorluk yapmaya başladıktan sonra, mesleğindeki başarısıyla servetine servet katar. Romanın ilk bölümünde orta hâlli olarak tanıdığımız Şefik olay örgüsünün sonunda zengindir. Vah adlı romanın kahramanı Necati ise maliyede memur olarak çalışmakta ve yedi sekiz yüz kuruş maaş almaktadır. Ahmet Midhat da romanlarında özellikle karakterlerin ekonomileri üzerinde ayrıntılı durmaz. Ancak yazar, evlilikle sonuçlanacak bir aşk ilişkisi için ekonomik durumun iyi olması gerektiğini düşünür. Felatun Bey ve Rakım Efendi’de ve “çalışkan tip ile mirasyedi tipi” (Karnaval, Vah) karşılaştırdığı birçok romanında “ekonomik durumun iyi olmasını, helal yoldan kazancı” önemseydiğini vurgular.

Araba Sevdası’nda Bihruz, aşk hususunda yaşadığı “trajediyi” ekonomik hayatında da yaşamaktadır. Babasının serveti dolayısıyla çocukluk ve gençlik dönemlerini çok rahat geçirmiştir. Babası öldükten sonra “*def’aten yirmi sekiz bin liralık bir mirasa nâil*” olan Bihruz Bey, kısa bir zamanda bu büyük serveti “*safahat*

---

<sup>712</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.52.

<sup>713</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.56.

*âlemlerinde*” bitme durumuna getirmiştir.<sup>714</sup> Bu yüklü servetin yanı sıra Bihruz, her ay yüz elli lira maaş alır, ancak bu miktar da onun lüks hayatına yetmediği için annesinden yardım alır.

Romanlarda erkek karakterler belli bir yaşa gelene kadar ya babaları tarafından ekonomik anlamda desteklenirler ya da bir yakınlarının himayesi altında tahsil görürler ve mesleğe atılırlar. Erkek karakterler genellikle babalarının vefatına kadar ekonomik anlamda sıkıntı çekmezler; babaları vefat ettikten sonra ekonomik sorunlarla karşılaşır. Mai ve Siyah’ta babası vefat etmeden önce mutlu ve huzurlu bir hayat süren Ahmed Cemil, babası öldükten sonra ailenin yükünü omuzlarında hisseder. İdealist dünyasında hesaba katmadığı olumsuzluklar tek tek karşısına çıkmaya başlar. Yine de Ahmed Cemil’i maddi yoksulluklardan çok manevi sıkıntılar mutsuzlaştırır. Halit Ziya’nın diğer romanlarında da karakterlerin ekonomik yönlerinden bahsedilmesine rağmen; duygusal bağlamda karakterlerin mutsuzluk kaynakları ekonomi değildir. Bunun sebebini Halit Ziya’nın gerçek hayatındaki refah ile ilişkilendiren Mehmet Kaplan bu konuda şöyle söyler: “*Zengin bir aile içinde doğan ve daima zengin muhitlerde bulunmuş olan Halit Ziya, eserinde umumiyetle maddi şartların baskısını duymayan ve sadece aşk için yaşayan insanların hayatını anlatır.*”<sup>715</sup>

Servet ya da servetin ortaya çıkarıldığı uğraş alanı olarak değinilen mesleklerin, roman karakterlerinin aşk ilişkilerinde gençlik, yakışıklılık, duygusallık gibi, sadece bir nitelik olarak kullanıldığı görülmektedir. Ekonomik durum aşk ilişkilerinin oluşmasında ya da sürmesinde tezli romanlar diyebileceğimiz roman türleri dışında bir çatışma unsuru olarak kullanılmamıştır. Kanımızca bu unsurların fazlaca kullanılmamış olmasının sebeplerinden en önemlisi, yukarıda da değindiğimiz gibi, maddi kaygıların roman karakterlerinin romantik yapısına uygun olmamasıdır. Düzenli meslek hayatı, ya da “*her gün maddi kazanç peşinde koşmak*” Ricarda Huch’un söylediği gibi, romantiklere yakışmayan bir davranış biçimidir.<sup>716</sup> Bu nedenle, özellikle romanlarını karakterlerin duygusallığı üzerine kurgulayan yazarlar, erkek karakterlerin maddi kazanç yollarını, sadece “sosyal dünyaya” bağlı olduklarını göstermek için, “not düşmekle” yetinmişlerdir.

---

<sup>714</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.11.

<sup>715</sup> Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s.172.

<sup>716</sup> Huch, a.g.e., s.96.

#### 4. Değerlerle İlişkisi

Aileye bağlılık, dinî inançlar ve ahlaki görünüşleri açısından roman karakterlerine baktığımızda, karakterlerin bu değerlerden özellikle aileye ve ahlaki değerlere daha yakın olduklarını, dinî değerlerin ise onların üzerinde belirgin bir etkisinin olmadığını görürüz. Âşığın, aşk gibi “ideal” bir duyguyu yaşayabilmesi için bütün nitelikleriyle saf ve temiz bir duygusal dünyaya sahip olması gerekir. Âşık, fiziki görünüşü, psikolojik yapısı ile aşk duygusunu yaşamaya uygun bir yaradılışa sahiptir. Toplumsal değerlere karşı tutumu bu değerlerin yaşatılmasından yanadır. En azından romanlarda erkek âşık kahramanın toplumun din ve ahlak gibi manevi değerlerine karşı olmadığını söyleyebiliriz. Roman karakterlerinin toplumsal değerlerle ilişkilerindeki olumlu özellikleri, yazarların aşk duygusuna yükledikleri anlamla ilgilidir.

Tanzimatla birlikte sosyal hayatta bu saydığımız değerler konusunda da değişimler başlamıştır. İlber Ortaylı'nın söylediği gibi; “*Bir toplumda değişme başladığında bu değişim öngörülen alanlar kadar, öngörülmemen alanlara da sıçrar. Osmanlı toplumu belki çok köklü bir değişim geçirmiyordu ama modernleşme toplumun her kesitine ve her kurumuna sıçradı. Osmanlı aile yapısı ve Osmanlı kadını da bu gelişmelerin dışında kalmadı.*”<sup>717</sup> Tanzimat yazarlarının öngöremedikleri değişim alanlarının başında ahlak, din ve aile gibi kurumlar gelmektedir.

Batılılaşma, Klasik Türk edebiyatında kullanılan “kaside” türünü köklü olarak değişikliğe uğratmıştır. Şinasi akli ve ilmi övgüye layık değerler olarak görür. Namık Kemal’le birlikte “hürriyet”, “vatan” vb. gibi “soyut” kavramlara övgü için yazılmaya başlanmıştır kasideler. Batıda yaşanan zihni değişimle birlikte, iktidarın akıl, bilim ve hürriyet gibi kavramlara değer veren çoğulcu bir yapının iktidarı ele geçirmesi, Osmanlıda Tanzimat aydınları tarafından anlatılmaya, yüzyıllardır teba hâlinde yaşamaya alışmış insanımıza “öğretilmeye” çalışılmıştır. Batının soyut kavramları, Osmanlının somut hayatını birdenbire değiştirmez kuşkusuz. Ancak bu yeni düşüncelerin rahatça dolaşmasına imkân sağlayan gazetelerin çoğalması, Osmanlı bireyinin bu değerlere bakışını giderek hızlanan bir şekilde değiştirmeye başlamıştır. Tanzimat yazarlarının aynı zamanda edebiyatçı olmaları, onların düşünceleri dönüştürebilme gücüne sahip olmaları, insanların bu yeni düşünceleri daha rahat

<sup>717</sup> İlber Ortaylı, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.249.

anlayabilmelerini sağlamış ve onların dünyaya bakış açılarını değiştirmede mühim rol oynamıştır. Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı piyesi o güne kadar eleştirilmeye cesaret edilemeyen, toplumda yanlış işleyen bazı kurumların, hem trajikomik yanlarını göstermiş, hem de bu kurumların eleştirilebilirliği düşüncesini yerleştirmiştir. Aynı şekilde yine Şinasi'nin yazdığı Mukaddime'de “vergi veren insanların devletin icraatlarını sorgulayabilecekleri” ifadelerinin cemaatçi toplum yapısının bireyci topluma dönüşümü göstermesi bakımından önemli bir yeri vardır.

Tanzimat'ın önde gelen yazarlarının özellikle romanlar vasıtasıyla toplumu aydınlatmaya çalışmaları onların, eserlerinde taraf olmalarına neden olmuştur. Tanzimat Dönemi romanlarında karakterler, toplumsal kurumlara bakışlarıyla yazarlarının fikirlerini önemli ölçüde yansıtırlar. Cahit Kavcar on dokuzuncu yüzyıla kadar insan unsuruna bakışımızdaki Doğululuğun bu yüzyılla birlikte değişmeye başladığını belirtir. Doğulu düşüncenin temelinde kaderci insan tipi vardır. Kaderci insan; kendisine çizilmiş sınırlar dahilinde yaşar; sormaz, sorgulamaz ve şüphe duymaz. Batılılaşma ile birlikte bireyin hayatındaki kutsal sınırların ortadan kalkmaya başladığını görmekteyiz. Gerçek hayatta bireyin hayatını yönlendiren bu kutsal sınırları oluşturan unsurların başında toplumsal kurallar ve din kuralları gelir. Burada, karakterlerin, toplumun en küçük kurumsal yapısı olan ve bireyin davranışlarını etkileyen önemli bir kurum olan aile ile ilişkilerini ve toplumun ahlaki değerlerinin roman yazarlarının oluşturduğu karakterler üzerindeki etkisini incelerken, bununla birlikte din kurallarının karakterlerin aşklarıyla ilgisinin olup olmadığını belirlemeye çalışacağız.

#### 4. 1. Aile

Fatih Andı, on dokuzuncu yüzyıl Türk romanında aile kurumunun, ilk romancılar tarafından müdahil olunan ilk “mahrem meclis” olduğunu söyler. Andı'ya göre aile; *“aşklara, ihtiraslara, ihanetlere, hayal kırıklıklarına, heyecanlara, bütünüyle ‘mahremiyetlerin ifşası’ üzerine ilgiyi toplamaya en elverişli ve romanesk konu ve kurguları daha az zahmetle teşekküle imkân tanıyan, mekânının ve kahramanlarının kuşatılmasının romancı açısından nisbeten daha kolay olduğu aşına bir sosyal birim”*<sup>718</sup>dir. Romancı bir bakıma ailenin içinde olanı anlatmak zorundadır; çünkü kendisine en yakın olan ve hakkında bilgi sahibi olduğu alan ailedir. Jale Parla ise

---

<sup>718</sup> Andı, a.g.e., s.128.

babasız bir kurum olarak görür 19. yüzyıl romanlarında anlatılan aileyi. Babasız bir kurum olan ailenin “rotasız kalmış” erkek karakteri, “baba otoritesinden” mahrum kaldığı ya da “İslam kültürü”nden koptuğu için ikinci tür kadının peşine düşer ve sonu felaket olur.<sup>719</sup> İster romancılar açısından teknik bir zorunluluk olsun, isterse gerçek hayatta mutlak otoritenin yok olmasından kaynaklanan çatışmaların edebiyat çerçevesinde anlatıldığı metinler olsun, dönem romanında ailenin, karakterin duygusal dünyasıyla ilgili çok önemli yeri olduğu bir gerçektir.

Burada biz aile kurumunun dönem romanında anlatılan niteliklerinden daha çok, roman karakterlerinin aşk ilişkileri karşısında, aile ile roman karakteri arasındaki ilişkiler üzerinde duracağız. Aşkın engelleri bölümünde değindiğimiz, ailenin aşka müdahalede bulunması, karakteri yönlendirmeye çalışması konusuna tekrar değinmeyeceğiz. Ailenin aşk ilişkisine bakışından çok âşık karakterin aile kurumu ile ilişkileri üzerinde duracağız.

Romanın erkek karakterleri açısından aile kurumu, karakterin duygu dünyasına etki eden temel kaynaktır. Aile, karakterin çocukluğundan itibaren ona sevgi ve şefkât duygularını aşılır. Roman karakterlerinin birçoğu, aşkın “acı” taraflarından biri olan “ayrılık” ve “kaybetme” gibi duyguları çocukluğunda aile bireylerinden birini kaybederek tanır. Aşk ilişkisine “eksik” bir tarafla başlayan roman karakteri bu eksikliğin karşılığını sevgilide bulmaya çalışır. Karakterin öksüz ya da yetim olması şeklinde tezahür eden acınacak durumu, birçok romanda sevgilisinin ailesi tarafından himaye edilmesiyle ortadan kaldırılmış; bununla birlikte aşkın oluşması için romancı tarafından meşru bir zemin hazırlanmıştır. Ahmet Midhat’ın Eski Mektuplar adlı romanında Kenan’ın anne ve babası henüz o küçük yaşlarda iken ölmüşlerdir. Kenan’ı dayısı himaye etmiştir. Kenan çocukluğunu birlikte geçirdiği, dayısının kızı Meliha’ya âşık olur. Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanında Subhi, Mehmet Celal’in Feryâd adlı romanında Bihruz adlı karakter de Kenan’a benzer niteliklere sahiptir.

Romanlarda aileler, âşık karakterlerin, aşk ilişkilerinde mantık ölçülerine uygun davranmalarını bekler. Ancak “aşk” ile “mantıklı davranmak” birbiri ile tezat kavramlardır. Karakter ile aile arasındaki çatışma da burada başlar. İntibah adlı romanda Ali Bey duygusal tercihi konusunda yaptığı yanlışın bedelini hem kendisi ödeyen hem de ailesine ve çevresindeki insanlara ödeten bir karakterdir. Ali Bey’in Çamlıca’ya gitmesini, onun babası öldükten sonra ruhsal durumunun iyiye gitmediğini gören annesi

---

<sup>719</sup> Jale Parla, Babalar ve Oğullar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.19.

ister. amlıca'ya gitmesi Ali Bey'in Mehpeyker ile aşkına sebep olacak bir adımdır. Oğlunun duygusal zayıflığının neticesinin çok vahim olacağını düşünemeyen Fatma Hanım, Ali Bey'in düştüğü durumdan kurtulması için elinden geleni yapar: “*çünkü dünyada oğlundan başka bir alakası, ondan başka bir ümmidi, ondan başka bir zevki*” yoktur.<sup>720</sup> Fatma Hanım, Ali Bey'i Mehpeyker'den uzaklaştırmak için onun bağlanacağı güzellikte bir kızı eve cariyeye olarak alır. Dilâşup adındaki bu cariyeyi sevmesi için onun hakkında oğluna devamlı olumlu şeyler söyler. Ali Bey'in Dilâşup'u düşünmesini sağlar. Ali Bey duygusal dünyasında kadınlar tarafından yönlendirilen bir karakterdir. Babasının vefatından sonra evde annesi tarafından, dışarıda ise Mehpeyker tarafından yönlendirilir. Annesi tarafından Çamlıca'ya gönderilir, yine annesi tarafından Mehpeyker “belasından” kurtulması için “evin içine” çekilmeye çalışılır. Ali Bey'in yetiştirilmesi sürecinde hiçbir maddi eksiklik yaşamamıştır. Onun eksikliği sadece “kitaba, okumaya” yönelmesi ve bu yüzden gerçek hayatı görememesidir.

Mensup olduğu ailenin tek çocuğu, “*şmartılarak*” büyütülen ve babasının ölümünden sonra annesi ile birlikte yaşayan karakterlerden biri de Bihruz'dur. Annesi Bihruz'un “sefihâne” yaşantısına onay vermediği hâlde, onu değiştirme konusunda elinden bir şey gelmez. Bihruz tercih ettiği hayat tarzında Ali Bey gibi pasif değildir. Bihruz Bey'in annesi üstüne üstlük “*genç beye...sıkıntı çektirmemek üzere konağın mutfak mesârifini ve hizmetlerinde ibkâ ettikleri bazı emektar etibbâın maaşlarını kendi irâdın*” dan ödemektedir.<sup>721</sup>

Anne sevgisini yoğun olarak yaşayan roman karakterlerinden birisi Ferdâ-yı Garâm'ın âşık kahramanı Macit'tir. Babasının görevi nedeniyle İstanbul dışında ikamet etmesi gerekir. Aile, Macit'i, eğitimini aksatmaması nedeniyle amcasının yanında bırakır. Annesi, Macit'i İstanbul'da bırakmak istemez. Babası onu da götürmeye istekli olan annesine orada Sermet'in olduğunu, bu nedenle sıkılmayacağı cevabını verir. Bu kısa cümledeki Sermet adı Macit için bundan böyle onu annesinden ayıran varlığın adı olarak çağrışım yapar. Nefretinin daha sonra aşka dönüşeceğini bilmeden Sermet'e hep soğuk davranır. Bu soğukluk nedeniyle iki çocuğun geçimi zor olur. Özellikle Macit'in Sermet'e olan gizli kını devam eder. Macit'e göre Sermet olmasa o annesinden

---

<sup>720</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.100.

<sup>721</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.11.

ayrılmayacaktır.<sup>722</sup> Macit annesi için haftalarca ağlarken, babasına karşı duyguları hakkında bilgi verilmez.

Romanlarda genellikle, âşık karakterlerin kardeşleri yoktur; olsa bile onların üzerinde durulmaz. Âşık karakter evin el üstünde tutulan, şımartılan tek evladıdır. Onların duygusal yalnızlıklarını, güçsüzlüklerini anlatmak için uygun bir seçimdir yazar açısından. Mai ve Siyah'ta Ahmed Cemil istisnai bir karakterdir. Ahmed Cemil'in mavi hayallerinin güzelliğinden, siyah gerçeklerin hüznüne yaptığı yolculukta aileden birinin, kız kardeşinin yapmış olduğu talihsiz evliliğin de etkisi vardır. İkbâl ile Ahmed Cemil arasında kardeş sevgisi bütün duygusallığı ile yansıtılır romanda. Romanın başkahramanının ilişkilerinin çok yönlü olarak verilmesi, yazarın teknik ustalığından da kaynaklanmaktadır. Yazar romanda karakterleri ne kadar çok artırır ve kişileri birbirlerine bağımlı hâle getirirse teknik bakımdan da işi o kadar zorlaşır. Dönem romanlarında karakterlerin duygusal iletişimleri kadın kahramanlarda daha kolay ve yoğunur. Baba otoritesi romanın içinde kendisini hissettirir; ancak baba merhamet, sevgi duygularını çağrıştıran bir figür değildir. Bu niteliklere sahip olan genellikle annedir. Karaktere karşı kötülük “bilerek ya da bilmeyerek”, dayı ve amca gibi genellikle ailenin erkek üyesinden gelir.

#### 4. 2. Ahlak

Ahlak kelimesi Lugât-i Nâci'de<sup>723</sup> faziletler anlamına gelir. Fazilet ise kişide övülmeye değer haslet olarak tanımlanır. Kişinin övülmeye değer özellikleri, toplum içinde iyiliği yaymaya çalışmak, insanları kötülükten men etmeyi görev bilmektir. Osmanlı toplumunda toplumsal kurum ve kurallar geleneksel ahlak anlayışıyla birlikte yaşatılmaya çalışılır. Geleneksel ahlak anlayışı, İslam dinini temel alan ve toplumun örf ve adetleri ile şekillenmiş düşünceleri yansıtır. Osmanlı toplumu, kişi ahlakını informal bir biçimde oluşturmak üzere birçok kural getirmiştir. Yazılı olmayan bu kurallar kişinin doğumundan ölümüne kadar geçen hayatında, her adımını toplumsal meşruiyet zemininde anlamlandırmış, bireyi “toplumsal” olana bağlamıştır. Ahlak kuralları da bireyi toplum ile kaynaştıran en önemli geleneksel vasıtalarıdır.

---

<sup>722</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.15.

<sup>723</sup> Lugât-ı Nâci, Muallim Nâci, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1995.



Batılılaşma ile birlikte her alanda olduğu gibi, toplumun ahlaka bakışında ve bireyin ahlak anlayışında da değişimler olmuştur. Ancak gelenekçi yazarlar ahlaki yönde meydana gelecek sert ve hızlı değişimlerin topluma çok büyük zararlar vereceğinin bilincinde olarak edebiyatta, özellikle romanda ahlakçı diyebileceğimiz bir tutum geliştirmişler ve bu tutumlarını roman karakterleri ile benimsetme yoluna gitmişlerdir. Tanzimat aydınlarının ahlakçı yaklaşımları nedeniyle Batı romanının müstehcen olan örneklerinden çok; romantik olan, Türk ahlakına ve kültürüne daha uygun olan örnekleri tercüme edilmiştir.

Aşk kötü ahlak ile birlikte anılmayan bir duygudur. Aşkın olduğu yerde ahlaki düşkünlüğe yer yoktur. Toplumsal ahlak kuralları içinde kişilerin “öteki”nin haklarını kendi haklarıyla eşit görme ya da onların hakkını kendi haklarından üstün tutma gibi, karşıdaki insanın varlığına saygıyı gerektiren yaklaşımlar vardır. Aşkta da daha çok “öteki”nin sözü geçer. Âşık, sevgilisine “teslim” olmuş kişidir. Kişiler de ahlak kurallarına ister istemez teslim olurlar. Dolayısıyla aşk ile ahlak kuralları arasında temelde bir benzerlik vardır. İncelediğimiz dönem romanlarının karakterleri de ahlak konusunda tereddütsüz ve istisnasız teslim olmuş durumdadırlar. Karakterlerin çocukluktan gençliğe kadar almış oldukları eğitim, ahlaki temel alır. Ahlaklı olmak roman karakterleri için âşık olmanın olmazsa olmaz bir şartı gibidir.

Ahlaklılık karakterin sonradan kazandığı bir meziyet değil, doğuştan gelen bir özelliğidir. Ahmet Midhat’ın romanlarında aşk yaşayan bütün karakterler “iyi ahlaklı” sıfatını taşırlar. Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında yazar, Şefik’in doğuştan “*Mekârim-i ahlaka mâlik*” bir karakter olduğunu belirtir. Şefik’in iyi ahlaklı olacağı 2-3 yaşından bellidir. Onun ahlakı “*melekâne*” bir ahlaktır. Şefik’in iyi ahlaklılığı onun babası ve annesinin iyi ahlakını tevarüs ettiğine delilken, bununla beraber üç yaşında bir çocukta böyle bir yüksek ahlakın varlığı onun “ayrıcalığını” gösterir. Diğer çocuklar gibi “oyuncak veya başka şeyler için ağlamak” gibi bir huyu yoktur. Kibir ve gurur gibi kötü sıfatlar taşımaz. Yazar, Şefik’in ahlakının diğer çocuklardan yüksekliğini şöyle ifade eder: “*Bu yaştaki çocuklar arasında rekabet ve muhâsede aglebiyet ve hatta umûmiyetle müşâhede bulunduğu hâlde Şefik bu rezileden bütün bütün ârî ve berî olup konudan komşudan Mehmet Hulûsi Efendi’nin konağına gelen çocuklara daima lütûfla muâmelede bulunurdu ki bu lutf-ı muamelesine dikkat edip de hayrette kalmamak mümkün olamazdı. Meyvesinden bir kısmını, muahheren meyvetsiz göreceği çocuklara vermek için ve her ne sebebe mebnî ağlayan çocuğu tesliye*

*için yanından ayrılmayıp mini mini aklının erdiği kadar bin sözlerle onun şikeste hatırını tamir eylemek sûreti, üç yaşındaki bir çocuk için tasavvura sığar bir hâl midir?”*<sup>724</sup> Böyle olumlu ahlaki özelliklere sahip bir karakterin aşk ilişkilerinde ahlaksız davranması düşünülemez. Nitekim olay örgüsünün devamında Şefik’in bu ayrıcalıklı ‘üstün ahlaklı’ hâlinin devam ettiğini de görmekteyiz. Aynı yazarın Vah adlı romanının kahramanı Necati de iyi ahlaklıdır. Arkadaşları iyi ahlakı nedeniyle ona “Kalender” sıfatını takmışlardır. Necati işret etmez. Tütün bile içmez. Asla yalan söylemez, başkalarına karşı fenalık düşünmez. Ailesine karşı sorumluluklarını yerine getirir. Kardeşine, eniştesine ve onların çocuklarına bakar. Açıksözlüdür ve açıksözlü insanları sever. Cellat adlı romanın kahramanı Gocafo da Necati benzeri ahlaki niteliklere sahiptir. Yazar onun ahlakını şöyle ifade eder: “*Ahlakça dahi melekâne vasfına bihakkın layıktır. Kadınlar için en Hulkî ve cibillî görülecek kusur-fakat kusur addedişimizde hatamız yok ise-daima sâde giyinir. Ne kadar sâde giyinse de o sâdeliği üzerine yakıştırabilir.*” Gocafo babasının Cellat olmasından dolayı sevgilisi Stefani ile bir arada olamayacaklarını düşünür; çünkü ona göre babasının mesleği hoş görülebilecek bir meslek değildir. Stefani’nin hayatına girmeyi ve onunla birlikte olmayı kendi ahlak anlayışına sığdıramaz. Babası ile münâkaşasında bu görüşlerini şöyle ifade eder: “*Evet! Evet baba! Ne yapsam babamsın! Babam cellattır. Bir cellatzâde olduğum için Stefani’ye gönlümü açamıyorum. Ah kendi mevtim kendim için yetmiyormuş gibi bir de o ferîşteyi mi telvis edeyim. Mümkün değil baba! Mümkün değil! Ben o bîçâreyi aldatıp da kendim gibi hatta kendimden ziyâde bedbaht edemem.*”<sup>725</sup> Ahmet Midhat’ta ahlaklı olan karakterin roman sonundaki ödülü mutluluğa ulaşmaktır. Ahlaklı âşık sevgilisine kavuşur ve mutlu bir evlilik yapar. Ahlaksız olan ise mutlaka dünyada cezasını bulur. Fatma Aliye de Ahmet Midhat çizgisinde romanlar kaleme almıştır. Ahlaklı olan karakterin başına, kötü düşünen insanların kötülüklerinden dolayı olumsuzluklar gelebilir; ancak karakter “ahlaki” olandan ayrılmamakta ısrar eder ve bu zorlukları aşar. Dönemin diğer romancılarında bu yaklaşım değişebilmektedir. Yani “ahlaklı” olan karakter her zaman mükâfat alamayabilir. Taaşşuk-ı Tal’at ve Fıtnat’ta Talat Bey kibir, kıskançlık ve haset gibi kötü huylardan uzak, ahlaklı bir tabiata sahiptir. Bu tür kötü huyları olmadığı gibi ahlaksızlıkları da yoktur. Çevresi tarafından bu nitelikleri nedeniyle sevilir: “*Talat Bey nâzik, latîf bir çocuk olup daima yüzü gülerdi ve*

<sup>724</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.28.

<sup>725</sup> Ahmet Midhat, Cellat, TDK, Ankara, 2000,s.112.

*tabiatında kibr ü hased gibi ahlâk-ı zemîme bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün bî-haber olup gayetle uslu olduğundan, gerek kalem şerîkleri, gerek bil-cümle bildikleri kendini pek çok severlerdi*”<sup>726</sup> Talat Bey’in bu mükemmel ahlakı onun talihinin iyi gideceği anlamına gelmez. Bu Namık Kemal’in İntibah adlı romanının Ali Bey’i için de geçerli bir tespittir. Ali Bey de “kötülük”-Mehpeyker- ile temas edene kadar saf ve temiz bir çocuktur. Bu romanda yazar, saflığın ve temizliğin, iyi terbiye almanın gerçek hayatta yeterli olamayacağını göstermek ister adeta. Ali Bey, ailenin tek çocuğu olması nedeniyle el üstünde tutulmuş, her istediği yapılmış bir çocukluk yaşamıştır. Her istediğinin yapılması, onun hırslı olmasına yol açmış, neyi arzu ederse onu mutlaka elde etmeyi hayatının amacı olarak görmüştür. Ali Bey o kadar hırslı ve kazanmaya düşkündür ki bir bahiste kazanamadığı zaman hastalanır. Çözemediği bir meseleyle karşılaştığı an ağlar, çaresizlikten ne yapacağını şaşırır. Böyle bir ruh hâlinde olan karakterin, Mehpeyker gibi bir kötülük abidesiyle karşılaşması Ali Bey’e ailesinin kazandırdığı “iyi ahlaklı olmak” gerektiği düşüncesini bile ortadan kaldırmıştır. Toplumun bireyden istediği, ahlakını kötülöklere karşı koruması gerekliliği bir kez yerine getirilmediğinde, bunun cezası mutlaka verilir. Namık Kemal edebiyatın eğlence olduğu kadar öğretici, eğitici bir vasıta olarak kullanılmasından da yanadır.<sup>727</sup> Bu düşüncelerini “Mukaddime-i Celâl”de dile getirir. Namık Kemal’e göre kişiler “Ahlâk-ı Alâî” adlı kitabı okuyup ahlak öğreneceklerine ahlaklı olmayı romandan öğrenseler bu bilgiler onlar için daha kalıcı olur.

Ahlaksız olan, âşıkmiş gibi görünen karakterler de vardır; ama bunların “gerçek âşık” olmadıkları, sevgililerinden “heveslerini aldıktan” sonra ortaya çıkar. Halit Ziya Uşaklıgil’in Aşk-ı Memnu adlı romanının, Stendhal’ın nitelendirmesiyle söyleyecek olursak “Don Juan” karakteri Behlül’dür. Behlül’ün hayatı sefahat içinde geçmiştir. Birlikte olduğu kadınların hesabını dahi unutmuştur. Bihter’in farklı kişiliğinin etkisiyle kendisinin ona gerçekten âşık olduğunu zanneder. Ama Bihter ile yaşadığı yasak ilişki sonrası, eski kötü alışkanlığının devam ettiğini görürüz. Behlül’ün ahlaksızlığı, aynı zamanda onun hayat felsefesini yansıtır. Kadınları çiçek bahçesi olarak niteleyen ve o bahçeden sepetine ne kadar çok çiçek doldurursa kâr zanneden bir ahlaka sahip olan

<sup>726</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.38.

<sup>727</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1956, s.385.

Behlül, kendi felsefesine göre haklıdır. Behlül'ün bu “ahlaksız” tutumuna karşılık yazar yargılayıcı bir üslup geliştirmez.

Daha çok kadın karakteri üzerinde yoğunlaşan Hüseyin Rahmi'nin İffet adlı romanı ahlaki değerler çatışmasıyla birlikte toplumsal eleştiri içermesi bakımından önemlidir. Bütün iyi huylarıyla ve sadakatiyle İffet'in ve ailesinin yanında olan, onların geçimini sağlamaya çalışan Latif, iyi ahlaklı olmanın pek de önemsenmediği bir toplumda, yoksulluğu, namuslu olmayı ve ahlaklılığı bir arada yaşayan karakterdir. Latif yoksuldur fakat yoksulluğu onun temiz ahlakına gölge düşürmez. Ahlak ve namus kavramı Latif için önemlidir. Hüseyin Rahmi ahlaksız olanın güçlü, ahlaklı olanın ise güçsüz olduğu bir toplumun eleştirisini yapar romanda. Zengin, güçlü ve ahlaksız olanı, ahlaklı olan ile şöyle karşılaştırır yazar: “*Latif’le birlikte bir hayli yürüdük. Kirli raflarının, tozlu gözlerinin içinde her malın bayatı, her nesnenin kötüsü bulunan bir bakkal dükkânının önünden geçiyorduk. Arkasında yağ içinde mundar bir mavi gömlek bulunan koca yuvarlak karınlı, kırmızı yüzlü, kıranta bir bakkal önümüze çıktı. Dünyadaki mağazaların en büyüğüne sahip olduğunu gösterir bir hor görme tutumuyla, küstah bir bakışla Latif’e doğru bakıp dedi ki:*

*-Ayıp değil mi canım? Dört ay oldu...Hasta kadın defterdeki borçlarını ne vakit sildirecek? Mortoyu çekerse paraları kimden alacağız?...Müşterilere bedava mal dağıtmak için dükkân açmadık ya?...Demincek o hasta karının oğlu burdan geçiyordu. Sırtına (şanlı) bir hurka koymuş; ne de çalımla gidiyordu ya?...Arkasından hurkayı çektim aldım...*

*Latif öfkeyle bağırarak:*

*-Çenen pırtı herif yetişir...Sana çocuğun arkasından hurkayı almayı gösterirdim ama şu beylere dua et.”<sup>728</sup>*

İncelediğimiz dönem romanlarının bütününe baktığımızda, bir tezi olan, amacı toplumu eğitirken ona birşeyler de öğretmek olan romancıların “ahlakçı” bir yaklaşımla eser verdiklerini görüyoruz. Bu doğrultuda roman karakterleri iyiler ve kötüler, ahlaklılar ve ahlaksızlar, çalışkanlar ve tembeller gibi “olumlu ve olumsuz” özelliklere sahip tipler olarak kurgulanmakta ve olay örgüsündeki temel çatışma bu karakterler üzerinde ortaya çıkarılmaktadır. Kimisinde sonuçta olumlu niteliklere sahip olanlar kazanmakta, kimisinde ise olumlu özelliklere sahip olanlar kaybettirilerek “okuyucuya”

---

<sup>728</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.53.

bir tür “arınma” duygusu verilmeye çalışılmaktadır. Bu iki yaklaşımda da ahlakçı bir amaç vardır.

### 4. 3. Din

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziya Paşa için “*bazı garplı bilgilerin harekete getirdiği, Müslüman şark*”<sup>729</sup>ı temsil ettiğini söyler. Bu yönüyle Abdülhâk Hâmid Tarhan, Ziya Paşa’dan etkilenmiş edebiyatçılardandır. Onun etkilendiği en önemli noktalardan birisi Ziya Paşa’yı da meşgul eden “*kozmoğrafya*”nın verdiği huzursuzluktur. Tanpınar’a göre Hâmid, “*bütün ömrü boyunca gökyüzünün boşluğunu ve yıldızları doldurmak*” isteyecektir. Ziya Paşa ve Abdülhâk Hâmid, Batı düşüncesiyle birlikte gelen “yeni bilim” anlayışının toplumumuzdaki “*metafizik buhranı*”nı eserlerinde yansıtır. “Metafizik endişe” Müslümanlığı kalbi ve akli ile benimsemiş aydınımızın İslam dinine ve daha ötesi dine karşı şüpheli tavrının görüntüsüdür. Ancak, Ziya Paşa ile Abdülhâk Hâmid arasında “*metafizik endişe*” hususunda farklılıklar vardır. Bunlardan birisi Ziya Paşa’nın “*Allah’ın mâhiyetini düşünce konusu*” yapmamasıdır. Abdülhâk Hâmid ise “*Allah’ı bir problem gibi*” alır. Ziya Paşa ruh konusu üzerinde durmaz, ölümü de hayret konusu yapar; Abdülhâk Hâmid için bu iki kavram da çok önemlidir.<sup>730</sup>

İnsanın varoluşu konusunda geleneksel dinî açıklamaların yanında çağdaş bilimsel düşüncelerin de yer alması, Tanzimat Dönemi aydınının, inançlarında tereddütler yaşamalarına sebep oldu. Ölüm karşısındaki tereddüt bunun en başta gelen örneğidir. İslam dini ölüm gerçeği karşısında insanların, kendileri için daha önce belirlenmiş olana, yani kadere boyun eğmelerini öğütler. Ölüm kaçınılmaz bir gerçekliktir, insan bir imtihan yeri olan dünyadan ayrıldığı zaman gerçek varlığına kavuşacaktır. Ölüm bir hiçlik değildir insan için. Buna karşılık on dokuzuncu yüzyıl bilimi, ölümün bilimsel olarak açıklanabilir, biyolojik bir vakıa olduğuna dair bilgiler vermektedir. Batıdan gelen bu bilgi ister istemez Doğulu, Müslüman aydını etkileyecektir. Bu etkilenme Makber’de ölüm karşısında bireyin “metafizik endişe”si olarak belirir. Ancak Makber’deki feryad, aydınların birçoğunda da görüldüğü gibi, aydının “dinden çıkışı” olarak değil, “Tanrı’ya sığınması” biçiminde sükûn bulacaktır.

Dinî inançlar ile ilgili yüzyılın bu “mütereddit” ortamında romanlara baktığımızda, dinin, sosyal bir gerçeklik olarak sınırlı bir biçimde var olmasına karşılık onun, ideolojik bir vasıta olarak kullanıldığını söyleyemeyiz. Dönem romanlarında dinî kurallardan çok ahlaki kurallar vurgulanır. Dinin bir kurum olarak varlığını

<sup>729</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1956, s.527.

<sup>730</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.527.

karakterlerin sıfatlarından, Ramazan günlerinden, bazı adet, gelenek ve görenekler vasıtasıyla anlarız.

Türk Romanında Dinler ve İnançlar adlı eserinde 1872-1896 yılları arasında yazılmış olan romanlarda din duygusunu ayrıntılı olarak inceleyen Kemal Timur, dönem romanlarında din duygusu ile ilgili şu tespiti yapar: “*Yalnız, hayata tutulan bir ayna olarak kabul edilen romanlarda dinî hayatın tezahürlerini yeterince ve gereğince göremeyiz.*”<sup>731</sup> Bu tespit bize göre de doğrudur. Ancak ilk romanlarda dinî hayatın yanı sıra, sosyal ve gerçek hayatın da tezahürlerini net bir şekilde gördüğümüz söylenemez.

Dinî inanç, karakterlerin ahlaki durumlarında kendisini gösterir. Yazar, karakteri dindar olarak nitelemektense dürüst, yardımsever, ahlaklı olarak ve mensup olduğu İslam dinine göre bireyde varolması gereken hasletlerle tasvir eder. Din Ahmet Midhat’ın bazı romanları ve Mehmet Murat’ın Turfanda mı Yoksa Turfa mı Adlı romanı dışında ideolojik bir vasıta olarak kullanılmaz. İsmail Habib Sevük Tanzimat Dönemi romancılarının (Ahmet Midhat, Namık Kemal) eserlerinde dinî zihniyet ve ona bağlı olan “şark zihniyeti”nin izlerini silemediklerini; romanlarda “laik zihniyeti” getirmiş olanların Servet-i Fünûncular olduğunu söyler. Sevük’e göre Servet-i Fünûncular edebiyatı bir garplı gibi telakki etmişler ve sosyal hayatta var olan “dinî zihniyet ve şark zihniyetini” eserlerinde yansıtmayarak edebiyatta laik zihniyeti uygulamışlardır. Servet-i Fünûn döneminin en güçlü romancılarından Halit Ziya’nın Nemide, Bir Ölünün Defteri, Mai ve Siyah’ı ile Mehmet Rauf’un Ferdâ-yı Garâm’ına baktığımızda bu tespitin doğru olduğunu görüyoruz. Kemal Timur da bu doğrultuda şu tespitleri yapar: “*Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdî ve Şürekâsı adlı üç romanını incelediğimiz Halit Ziya’nın romanlarında da bütün kahramanlar Müslüman olduğu hâlde birkaç dinî motifin dışında, din duygusuyla ilgili unsura pek yer verilmemiştir. Mustafa Reşit’in; Neyyir, Lorans ve Pembe Ferace romanlarında hem Müslüman hem de Hıristiyan kahramanlar bulunur. Ancak bu romanlarda din duygusuna hiç yer verilmemiştir. Sâmi Paşazâde Sezai’nin Sergüzeşt adlı romanında kahramanların tamamı Müslümandır. Dinî unsurlara çok az yer verilen romanda bazı mitolojik unsurlar işlenir.*”<sup>732</sup>

Karakterler arasında aşk ilişkilerinde dinin yerini ve emirlerini genel hatlarıyla vermeye çalışan Ahmet Midhat’tır. Yazar, Paris’te Bir Türk adlı romanında farklı dine

<sup>731</sup> Kemal Timur, Türk Romanında Dinler ve İnançlar, Elips Yayınları, Ankara, 2006, s.227.

<sup>732</sup> Kemal Timur, a.g.e., s.226.

mensup karakterler arasında aşk ve evlilik gibi konuları kahramanı Nasuh vasıtasıyla tartışır. Paris'ten İstanbul'a dönüş kararı alan Nasuh, Virginie ile evlenecektir; ancak bu evliliğin gerçekleşmesi için gerekli şartları Virginie'e söyler. Şartlardan birisi Virginie'in Müslüman olmasının gerekliliğidir. Bu gereklilik İslam'ın Hıristiyan bir kişiyle evlenmeye karşı oluşundan değildir. Nasuh'a göre İslam dini bu tür bir evliliğe izin vermektedir. Nasuh'un asıl kaygısı, Müslüman bir erkek ile Hıristiyan bir kadının evliliğinin kişilerin yaşlılık dönemlerinde sorun olabileceğidir. Evleneceği kadının Müslüman olmasının gerekliliğindeki asıl neden şudur: “...ben tezevvüç edeceğim karının kendi dinimde olmasını isterim. Vakıa ahbâbımdan pek çokları vardır ki Avrupalı karılarıyla izdivaç etmişlerdir. Karıları Hıristiyan olduğu hâlde güzel güzel yaşarlar. Ancak bunlar henüz ihtiyar olmadılar ki tecrübem tekmil olsun. İhtiyarlık icâbınca vücuda ölümlü soğukluğu geldiği ve âlem-i ukbâ yaklaştığı zaman bakalım o hüsn-i zindegânî devam edecek mi?”<sup>733</sup> Nasuh'a göre dinin kabul ettiği birlikteliği belli bir yaştan sonra insanların kültürleri kabul edemez. Ya da kabul etmekte zorlanır. Nasuh her “konuda olduğu gibi” dinî konularda da söz sahibidir. İslam'ı bildiği gibi Hıristiyanlığı da bilir; hatta Hıristiyanlığı, Hıristiyan olan ve evlenmeyi düşündüğü Virginie'den bile daha iyi bilir. Virginie, Nasuh'u “*terbiye-i İslâmiyye'nin*” en güzel örneği olarak görür. Bu nedenle İslam dinini seçmekte tereddüt etmez.<sup>734</sup>

Mehmet Celal Küçük Gelin adlı romanında, âşıklar arasındaki din farklılığını ayrılık gerekçesi olarak kullanır. Cemal, Hıristiyan Ermeni kızı Adel'e âşık olur. Adel'e olan aşkı kara sevdaya dönüşür. Hıristiyan olduğu için Adel ile bir arada olmaları mümkün değildir. Ancak bir gün Cemal gazetede Adel'in ailesi ile birlikte “ihtidâ” ettiği haberini alır ve ümitlenir. Cemal Adel'in kendisi ile evlenmek için ihtidâ etmiş olabileceğini düşünür. “*Adel, müslüman olduktan sonra, babasının, annesinin bu evliliğe olur diyeceklerinden*” emin olan Cemal, bu haberden sonra çok mutlu olur. Cemal ile Adel arasında “din farklılığı” engeli ortadan kalkmıştır, ama Adel'in ihtidâsı Cemal'le değil Rasim Bey ile evlenmek içindir. Cemal, Adel'in babasından bu haberi alınca vuslatla ilgili bütün umutları kaybolur.<sup>735</sup>

Cemile adlı romanında Mehmet Celal kahramanları Selim ile Cemile'nin belli bir yaşa geldikten sonra rahatlıkla görüşmemelerini şeriatın kurallarına bağlar. Şeriat âşıklar arasında, onların birliktelikleri hususunda meşruiyet verici bir olgu olarak

<sup>733</sup> Ahmet Midhat, Paris'te Bir Türk, TDK, Ankara, 2000, s.523.

<sup>734</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.524.

<sup>735</sup> Mehmet Celal, Küçük Gelin, Dersaadet Matbaası, İstanbul, 1310, s.70.



değerlendirilir. Selim, Cemile ile çocukluğundaki gibi rahatlıkla görüşemez; çünkü artık onlar birbirlerine mahrem yaşadılar. Selim, Cemile'ye bu durumu ve bu durumdan duyduğu hüznü şöyle ifade eder: “*tahammül edemiyorum ağlıyorum. Yazık değil mi kardeşin gibi sevdiğin Selim elden gidecek...Sen meleksin. Meleklerden kusur sâdır olur mu? Sen hiçbir kusur etmedin. Benim şimdi görüşmekliğim şeriat men' ediyor. Beni senden ayıracak o, birleştirecek yine odur. Sana darılmak mı? Ne acı tasavvur. Ne müdhiş hayal.*”<sup>736</sup>

Ahmet Midhat romanlarında dinî motifleri en çok kullanan yazarlarımızdandır. Kemal Timur'un da tespitiyle Ahmet Midhat'ın kahramanları genellikle dinlerine bağlı oldukları gibi bu bağlılıklarını, Hıristiyan olanlarda dahi, hayranlık bırakacak davranışlarla gösterirler.<sup>737</sup> Yazarın Hasan Mellah ve Paris'te Bir Türk adlı romanlarında da görüldüğü gibi buradaki karakterler her yönden olumlu özelliklere sahiptirler. Hasan Mellah'ın dinî inançlarını ahlaki kurullarla birleştirerek tutum hâline getirmesiyle ilgili olarak İsmail Habib Sevük şu değerlendirmeyi yapar: “*romana ismini veren korsanbaşı Hasan Mellah kamarada Cuzella ile yalnız kaldığı hâlde, kızın ufak bir ricası üzerine kamarayı terk edecek kadar nefesine hâkim ve kadın iffetine karşı hürmetkârdır.*”<sup>738</sup> Aynı fedakârlığı Eski Mektuplar romanında Kenan ile Meliha arasında da görürüz. Meliha'nın babası onların rahatça görüşmelerinin dince ve toplumun ahlaki değerlerince hoş karşılanmayacağını ve bundan böyle Kenan'ın selamlık dairesinde kalacağını söylemesi; Kenan ve Meliha tarafından aşkları açısından zor da olsa, inançları gereği olumlu karşılanır.

Romancılık bakımından birçok özelliği ile Ahmet Midhat'ı takip eden Fatma Aliye'nin Muhâdarat adlı romanında da dinî motifler yer alır; ancak romanda kadın karakter ağırlıklı olarak işlendiğinden, konu üzerinde “kadın karakterler”i incelediğimiz bölümde durulacaktır.

Din olgusunun ideolojik olarak öne çıkarıldığı bir roman da Turfanda mı yoksa Turfa mı adlı eserdir. Romanın kahramanı Mansur her yönden idealist bir karakterdir. Din ve milliyet değerleri onun için vazgeçilmez değerlerdir. Mansur bu değerler uğruna çalışır. Kendi şahsi duygularını bu değerlerin önüne geçirmez. Mansur'un ideali Anadolu'da zaten var olan “sadakat, kanaat, tahammül, dindarane itaat ve inkıyâd” gibi duyguların yeniden dirilmesi ve yaygın hâle getirilmesidir. Mehmet Murat Osmanlı

<sup>736</sup> Mehmet Celal, Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1303, s.16.

<sup>737</sup> Kemal Timur, a.g.e. s.225.

<sup>738</sup> İsmail Habib Sevük, Tanzimattan Beri c.1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1944, s.147.

Devleti'nin geri kalmasının sebeplerine de değindiği bu romanında, Mansur ve Zehra arasındaki aşkı, ideal toplumun kurulmasında bir vasıta olarak kullanmaktadır.

Dönem romanlarında karakterlerin dinî inançları dinî ritüeller ile değil, sözleri ile “sezdirilir”. Din, özellikle aşk duygusunun ağırlıklı olarak işlendiği romanlarda bir problem olarak ele alınmaz. İntibah'ta Ali Bey'in Mehpeyker “illeti”nden kurtuluşunun nedenlerinden birisi de annesinin dualarıdır. Mehpeyker'den ayrılıp eve döndüğü zaman Ali Bey bu kadın için annesine; “*Allah mel'ûnenin yüz bin türlü belasını versin, doğmadan gebermiş olaydı şeytan kuvvetli bir yardımcıdan mahrum kalırdı.*” bedduası ile pişmanlığını bildirir. Annesi, dualarının Ali Bey üzerinde tesir gösterdiğini görünce: “*Yarabbi! İnâyetin ne büyüktür ki bir biçare kuluna bir saatin içinde hem ciğer-kûşesini bağışlarsın, hem de terbiyesi, insanlığıyla beraber bağışlarsın.*” feryadı ile “*secdeye*” kapanır.<sup>739</sup>

Romanlarında Hıristiyan yabancı karakterler çoğunlukta olmak üzere Müslüman karakterleri de kullanan Mustafa Reşit için din, kişilerin kimlik özelliklerinden öteye geçecek bir özellik arz etmez. Yalnız, Pembe Ferace adlı romanında Server Bey'in Müslüman bir kadın olan Seher Hanım'ı evlenmek için, Hıristiyan olan Kılaret'e tercih etmesi; karakterlerin aşk ilişkilerinde din unsurunu da göz ardı etmediklerini, istisnâî bir durum olarak gösterir. Ersin Özarslan Mustafa Reşit'in roman kahramanlarının çoğunun “*sığ bir kadercilik, fatalizm*” ile malül olduklarını belirtir. Bu kadercilikleri nedeniyle âşık karakterler sevgilileri karşısında pasifleşirler ve aşk konusunda isyankâr olmazlar.<sup>740</sup> Karakterlerin aşklarındaki bu pasif tutumlarının “dinî kadercilik”ten çok romantik özelliklerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

---

<sup>739</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.106.

<sup>740</sup> Özarslan, a.g.e., s.119.

### III. KADIN ÂŞIKLARIN ÖZELLİKLERİ

Sürsün düşem ger bahr ise sehl ola bin kahr ise  
Senden gelen ger zehr ise siner canuma aş olur

Âşık Paşa

Aşkı psikanalitik yaklaşımla tanımlama arzusunda olan Theodor Reik'e göre kadınlar sevmeye erkeklerden daha fazla muhtaçtırlar. Psikanalistlerin "narsistik bir tutum"la izah ettiği bu durum aslında kadınların güvensiz olmalarından kaynaklanır: *"Kadınlar gereksinilmeye ihtiyaç duyarlar. Onlara gerek duyulduğundan emin olmak isterler. Erkeklerden çok daha iyi gizlenmiş güvensizliklerinin insafına kalmış kadınlar, sevildiklerini duymak istemenin yanı sıra nasıl ve neden sevildiklerini de tekrar tekrar duymak isterler. Sanki eski bir kuşunun dağıtılması gerekmektedir. Onlar, aslında ne olduklarından çok, erkeklerin onlar hakkında ne düşündüklerinin önemli olduğunu erkeklerden çok daha iyi bilirler. Erkeklerin yarattığı imajlara göre sık sık kendilerini şekillendirirler."*<sup>741</sup> Kadınlar güçsüz ve savunmasız olmalarına rağmen bu zaaflarını erkeklerin fark etmesini de istemezler, zayıflıklarını gizlemeye çalışırlar.<sup>742</sup> Kadın hissettiği bu güçsüzlük ve güvensizlik duygusu nedeniyle düştüğü zayıflıktan kurtulmak ister; bu nedenle erkekte bulunduğu güce ve kendine güvene hayranlık besler. Kadın ruhsal ve fizyolojik eksikliklerini erkekte tamamlamaya çalışır. Kadında doğuştan var olan ya da çevre tesirlerinden kaynaklanan, erkek karşısında eksik olma düşüncesi Adler'e göre tarihsel süreçte oluşmuş bir düşüncedir. Adler bu düşüncenin edebiyatta da kendisini gösterdiğini bir Latin yazarının *"kadın erkeğin bozulmuş hâlidir"* sözüyle örnekler. Kadınlara yönelik kullanılan bu olumsuz ifadeler, toplumda hem erkeğin kadına bakışında hem de kadının kendisine bakışında değişimlere neden olmuştur. Adler bu psikolojik değişimlerin özellikle kadınlar üzerindeki etkisini şöyle ifade eder: *"bir kız çocuk her gün kızların erkeklerden daha yeteneksiz olduklarını ve yalnızca önemsiz işler yapabileceklerini işitip duracak olursa, bu kız çocuğun, kadınların daha acı bir kaderi olduğuna ve bu kaderi değiştirmenin mümkün olmadığına kesin olarak*

---

<sup>741</sup> Reik, a.g.e.,126.

<sup>742</sup> Reik, a.g.e., 127.

*inanmasına ve çocukluğunda yeterince eğitim görmediği için de er geç kendi yeteneksizliğine gerçekten inanır hâle gelmesine şaşmamak gerekir.”<sup>743</sup>*

Feminist düşünce kadındaki bu zayıflık durumunu erkek egemenliğinin kadınlar üzerindeki sömürüsüne bağlar. Erkek egemen toplum tarafından hayatın birçok alanından dışlanmış olan kadın, ister istemez pasifleşmiş ve kendine güvensiz hâle gelmiştir. Erkek kadına “cinsellik” tarafından yaklaşmış, onun ruhsal dünyasından çok maddi dünyası ile ilgilenmiştir. Kadın kendi hayatının öznesi olmaktan çıkmış, erkeğin hayatının “nesnesi” durumuna getirilmiştir. Toplumsal hayatın içinden çekilip alınan, cahil bırakılan; dolayısıyla gerçek hayatta pasifleştirilen kadın, erkek egemen toplumlarda erkeğin yardımcısı olma durumundan kurtulamamıştır.<sup>744</sup>

Bukalemun Erkek adlı çalışmasında Ayşe Saraçgil, Osmanlıda kadının aslında görüldüğü kadar pasif olmadığı görüşündedir. Osmanlı toplumu kadın ve erkeğin yaşam mekânlarına göre “iki ayrı alt evrene bölünmüştür: Askeri, dinî ve iktidar ilişkilerinin hâkim olduğu, erkeklere ait dış evren ile aile, cinsellik ve ev içi yaşamı kapsayan iç dünya.”<sup>745</sup> Bu tasnife göre “dış evren”de söz sahibi olmadığı görülen kadın içerinin, evin hâkim unsurudur. “İç” ise “aslında çok karmaşık” olan kadın erkek ilişkilerinde kadının rolünü daha önemli kılar.<sup>746</sup> Osmanlının “iç”e kapanmış dünyasında kadın aslında “dış dünyayı” da etkilemektedir.

Tarih, psikoloji ve sosyoloji gibi sosyal bilimlerin birçok disiplini “kadının toplumdaki yeri” ile ilgili farklı bilimsel tespitler ortaya koymuşlardır. Bu bilimsel tespitler üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Bizim burada üzerinde duracağımız problem âşık kadın karakterin ondokuzuncu yüzyıl Türk romanındaki görüntüsüdür. Sosyal hayatta muhafazakâr bir toplumun gizlenen, aşk ilişkisinin bir öznesi olan kadının, dönem romanında fiziki görüntüsü var mıdır? Duygu dünyasının en şiddetli hâllerine neden olan aşk gibi bir ikili ilişkide kadın karakterin romandaki psikolojisinin tasnifi mümkün müdür? Âşık kadın karakterin sosyal değerlerle ilişkisi nedir?, gibi sorulara aşağıdaki başlıklar altında cevap arayacağız.

<sup>743</sup> Alfred Adler, İnsan Tabiatını Tanıma, Çev.Ayda Yörükkan, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s.142.

<sup>744</sup> Kadın ve Kadının toplumdaki yeri ile ilgili daha geniş bilgi için bkz: Der.Ayşe Gül Altınay, Vatan Millet Kadınlar, İletişim Yayınları.İstanbul, 2000.

<sup>745</sup> Saraçgil, a.g.e., s.36.

<sup>746</sup> Saraçgil, a.g.e., s.37.

## A. Fizyolojik Özellikler

### 1. Kadın Güzelliği

Güzellik de aşk gibi hakkında çok söz söylenen, varlığı konusunda hiçbir tereddüdün bulunmadığı; ancak sıra tanımlamaya geldiğinde belli sınırlar içinde tarif edilemeyen olgulardan biridir. Aşkın tarifi olmadığı gibi, güzelliğin de tarifi yapılamaz. Sevgilinin güzelliği aşkın oluşumu açısından önemlidir. Sevgilinin güzelliği biraz da âşğın bakışı ile ilgilidir. Âşık yukarıda aşkın hâlleri bölümünde bahsettiğimiz gibi, “ruh ikizi”ni bulduğunda onu fiziksel ve ruhsal bütün yönleriyle “kristalize” ederek idealleştirir. Dışarıdan bakıldığında normal ölçüler içinde güzel olarak nitelendirilemeyecek bir kadın, âşğın gözünde dünyanın en güzel insanı durumunda olabilir. İdealleştirme konusunda erkek daha “dengesiz”dir. Kadın, erkeğin kusurlarını görmesine rağmen bu kusurları da kabullenerek âşık olur. Ancak erkeğin “ego ideali daha güçlü olduğu için”, bu konuda kadınlar kadar makul değildir: *“..sevgisinde dengesiz olan kadın değil erkektir, çünkü onun ego ideali çok daha yüksektir. Kadınların eşlerini idealleştirme dürtüsü bu nedenle erkeklerinki kadar güçlü değildir. Onlar erkeklerin kusurları ve eksikliklerini bilmelerine karşın, erkekleri sevebilirler. Bu, erkekler için çok daha güçtür. Genellikle hatalarının ve insana özgü zaaflarının farkında olmalarına karşın, kadınların bunları kabul etmek konusunda bu kadar isteksiz olmalarının nedeni budur. Onlar, erkeklerin sevdikleri kadını idealleştirmek konusunda duyduğu psikolojik zorunluluğu hissederler. Kadınlar gururlarıyla kendilerini korurlar, çünkü derinde yatan güvensizlikleri ve savunmasızlıkları böyle bir korumayı zorunlu kılar.”*<sup>747</sup>

Cevziyye’ye göre sevgiliye karşı aşkı doğuran sebeplerin başında güzellik gelir. Kadının fiziki güzelliği onun iç güzelliği ya da hem iç hem de dış güzelliğinin birleşiminden oluşur. Sevgili fiziki olarak güzel, aynı zamanda ahlaklı ve iyi huylu olursa aşk çekiciliği daha fazlalaşır. Bununla birlikte güzellik, yaratılıştaki uyum, denge ve düzgünlük olarak da açıklanmıştır. Ancak yaratılışı uyumlu birçok kişi vardır ki, pek de güzel sayılmazlar. İbnü’l-Kayyim el-Cevziyye güzellik konusunda birçok farklı

---

<sup>747</sup> Reik, a.g.e., s.127.

görüŖün olduğunu belirterek bu görüŖlerin bazılarına örnekler verir. Bunlardan birisi de güzelliğin “birçok Ŗeyden oluŖan bir karıŖım” olduğu düŖüncesidir.<sup>748</sup>

Edebî eserlerde sevgilinin ya da diğer bir tabir ile “maŖuk”un görüntüsü nasıldır? 19. yüzyılın muhafazakâr toplum yapısı içinde, romanlarda âŖık kadın karakterin güzelliği hangi ölçülerle ifade edilir? Bu ölçülerin tespitine geçmeden önce, aŖkın ana tema olarak kullanıldığı Türk Ŗiirinde, sevgili tipine bakmamız bize, Ŗiir diline yani imgelerle, istiarelerle anlatılmaya açık olan; bununla birlikte aŖkın önemli bir öznesi olan kadın karakterin roman türü içinde görüntüsünün hangi biçimlerde ortaya çıktığını gösterecektir.

Dönem romanlarında kadın karakterler, Türk Ŗiirinde kendilerine çizilmiş olan sınırların dıŖına tam olarak çıkabilmiş değillerdir. Divan Ŗiirinde soyut ve imgesel yanı ile beliren sevgili, halk Ŗiirinde somutlaŖmasına rağmen bireyleŖememiş ve imgesel özelliklerinin dıŖına çıkamamıŖtır. Dönem romanının birçoğunda da sevgili olarak kadın, erkek bakıŖ açısı ile başka bir cins, öteki olarak; geleneksel anlatım kalıpları içerisinde deđerlendirilmiŖtir. Oturduğu yerden, dokunduğu ve baktığu nesnelere kadar kutsallık atfedilen, Tanpınar’ın “saray istiaresi”ndeki sarayın sultanı konumunda olan, “gönül mülkünün sultanı” gibi Divan ve Halk edebiyatında türlü sıfatlarla yüceltilen, en güzel sıfatı ise “sevgili” ya da “maŖuk” olan kadın, acaba Türk edebiyatının “Ŗiir” penceresinden nasıl görünüyordu?

Halk Ŗiirinde ve klasik Ŗiirde sevgilinin güzelliği anlatılmak istendiğinde daha çok onun, saçı, yüzü, yanağı, gözleri, kaŖları, dudağı, kirpikleri, gerdanı, boyu, beli, kâkülü, göğsü, benleri, el ve kolları, avuçları, parmakları, diŖleri gibi uzuvları üzerinde durulur. Sevgilinin bu fiziksel görünümüyle alakalı uzuvlarının Türk Ŗiirinde daha çok Ŗu özelliklerin ön plana çıktığı görülür: Saç, genellikle halk Ŗiirinde siyahtır, sevgilinin yüzüne dökülür, siyahlığından ötürü geceyi hatırlatır. Siyah olduğu için aynı zamanda acımasızdır da. Saç ve saç üzerine benzetmeler ile ilgili olarak farklı unsurlar gözümüze çarpar. Halk Ŗiirinde âŖıđı büyüleyen sevgilinin saçının tek bir teli, yeri geldiğinde âŖıđın uğrunda can verebileceği bir varlık olur. Divan Ŗiirinde de saçla ilgili benzer istiareler vardır. Özellikle “saçın Ŗekli, kokusu ve rengi” Divan Ŗiirinde farklı mecazlarla dile getirilir. Sevgilinin yüzü ise genellikle “*pembe, beyaz, kırmızı*” renklidir; yüz perî-sûret, perî-ruhsâr, melek-sıfat olarak vasıflandırılır. ÂŖık sevgilinin yüzünün aydınlatıcılığının etrafında pervane misali döner durur. Güzelliğinin

<sup>748</sup> İbnü’l-Kayyım el-Cevziyye, a.g.e., s.244.

aydınlığını sevgilinin yüzünde seyreder. Sevgilinin yüzü âşığın “kıble-gâhı”dır; ya da mübarek bir varlık gibi hürmete değerlidir. Âşık, sevgilinin mimiklerinden ilhamlar alır ya da aşktan ümidini keser. Divan şiirinde de güzellik unsuru olarak en başta gelen unsurlardan biri sevgilinin yüzüdür.<sup>749</sup> Yüz “*gün, güneş, âfitâb, şems, mihr*”e teşbih edilir. Yüz, güneşe benzetildiğinde güneşin karşısındaki kişi yani hayran olan, seven, “ay”dır. Hem büyüklük, hem aydınlık hem ısıtıcılık bakımından ay güneşten kat kat küçüktür. Ay kendi varlığını hissedebilmek için güneşin varlığına, aydınlığına muhtaçtır. Sevgilinin yüzü gökyüzündeki ayın farklı görünümüleri gibi değişik suretlerde ortaya çıkar. Âşık bu suretlerin her birine ayrı ayrı âşıktır.<sup>750</sup>

Yanak, görünümü itibarıyla güle benzetilir. Kırmızı renklidir. Nar gibi kızıldır ve alev alev yanmaktadır. Yanak misk ü anber kokar. Âşık yanağın güzelliğine ulaşmak, ondan bir buse alabilmek için elinden geleni yapar.<sup>751</sup>

Göz halk şiirinde “*doğuştan sürmeli*”dir. Sevgili genellikle kara gözlüdür. Sıkça görülen göz renklerinden biri de eladır. Göz ve bakış, aşk ilişkilerinde, Halk şiiri ve divan şiirinde olduğu kadar dönem romanlarında da önemli unsurlardır. Göz aşk duygusunun başlangıç yeridir. Göz aşkın başlayabilmesi için gerekli mesajı kalbe ulaştıran kapıdır. Kadın-erkek münasebetlerinin, ortak mekânların bulunmadığı, kadın ve erkeğin ayrı yaşadığı dönemlerde gözün ve bakışın önemi büyüktür aşk duygusunun oluşumu için. Göz “*can alır*”, “*âşığın başına belâ olur*”, kendisine bakan âşığı deli divâne edebilir. Göz aynı zamanda hükmedicidir, sevgilisini yönetir, yönlendirir; onun davranışlarına hükmeder. Divan şiirinde gözün muteberi “*süzgün bakışlı*” olanıdır.<sup>752</sup> Göz, bütün öldürücülüğü ile “*Cellat*”tır, göz sarhoşa teşbih edilir, sevgilinin gözleri sihirlidir. Fattan gözler uğruna kan dökülür, can alınır, insanlar birbirine girer.<sup>753</sup>

Dudak da sevgilinin yüz güzelliğini tamamlayan unsurlardanıdır. Âşık sevgilinin dudağını bala teşbih eder. “*kevser suyu akıtan bir kaynak*”tır. Zaman zaman kızıl gül ve “*sultanî kiraz*”a teşbih edilir. Bazı edebiyat eleştirmenleri, divan şiirini, soyut bir sevgili tipi üzerinde durduğu için eleştirmişlerdir. Bu kişilere göre divan şiirinde tasvir edilen güzelin resmini yapmaya kalksanız garib bir mahluk çıkacaktır ortaya. Halk şiirinde soyut güzellikten çok somut güzellik tasvir edilmeye çalışılır. Sevgilinin boyu, endamı

<sup>749</sup> Doğan Kaya, Âşık Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul, 2000, Kitabevi, s.248.

<sup>750</sup> Çavuşoğlu, a.g.e. s.151.

<sup>751</sup> Kaya, a.g.e., s.249.

<sup>752</sup> Kaya, a.g.e., s.251.

<sup>753</sup> Çavuşoğlu, a.g.e., s.140.

da Halk edebiyatında ve Klasik Türk edebiyatında kadın güzelliği açısından önemlidir. Sevgilinin boyu uzundur, vücudu düzgündür. Genellikle serviye benzetilir.<sup>754</sup>

Kadın güzelliğine dair sanatkârın şiirsel bakış açısı dönemin ilk romanlarında da kendisini hissettirir. Romanlarda sevgilinin fiziki görünüşü tasvir edilirken genellikle teşbih yoluna gidilir. Erkek karakter özelliklerinin romanın ilk bölümünde tasvir edilmesi gibi; kadın âşık özellikleri de ilk bölümlerde okuyucuya sunulur. Ahmet Midhat her konuda olduğu gibi kadın güzelliği konusunda da romanlarında araya girerek fikirlerini beyan eder. Bazı durumlarda da roman kahramanları vasıtasıyla, konular hakkında bilgi vermeye çalışır. Yeryüzünde Bir Melek'te, roman kahramanlarından Singapurî, kadın güzelliğinin otuz yaşından sonra ortaya çıktığını söyler. Singapurî'ye göre kadın güzelliği, kemiklerin birbirine uygun olarak "teşkil ve tertip olunması" ile onların üzerine "lahm ve Şahm"(et ve yağ)ın vücudu şekillendirmesiyle tamamlanır. Ahmet Midhat, kadın güzelliğinin, vücudunun uzuvlarının "tenâsübü" ile ilgili olduğunu vurgular. Vücudun bütün uzuvları arasındaki uygunluğu sağlayan irade ise "ilahî kudret"tir. Kadın güzelliği yaratılıştan gelen bir özelliktir. Ruh güzelliği ile fiziki güzellik arasında bir ilişki vardır. Ruh güzelliğine sahip olan kadının bu güzelliği vücut güzelliği olarak yansır. Yeryüzünde Bir Melek'in kadın karakteri Raziye'nin güzelliği karşısında "*en zevzek adam bile zevzekliğini kaybeder*", "*yed-i kudretin hayret-fermâ-yı ukûl olan sanatına hayran kalmaktan başka kimsede hâl kalmaz.*"<sup>755</sup> Raziye'nin fiziksel görünümü şöyle tasvir edilir: "*Siyaha karîb kucak kucak kumral saçlar, gayet beyaz bir sîne üzerine sarkıp güyâ bir namaz bezi bu letâfeti setr için şöylece bir örtülmüşse de letâfetini arttırmaktan başka bir şeye hizmet etmiyor.*" Bunun yanında Raziye "samur" gibi kaşlara sahiptir. Alnı burnu hizasından şakaklarına doğru düz ve intizamlı bir hatla uzayan kaşları uzun ve kıvrıktır. Kaşlarının altındaki kirpikleri o kadar uzundur ki gözlerini açtığı anda kaşları ile karışır:

<sup>754</sup> Kaya, a.g.e., s.193.

<sup>755</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.54.Ahmet Midhat Raziye'nin güzelliğinin

unsurlarını şu şiirle anlatmıştır:

Ol Kaşları gör kim ne hilaldir ne kemandır.

Samura da teşbih eden sözü yalandır.

Ecred görünür ol kaşa nisbet ile samur.

Çattıkça hele etmede âşıkını makhur...

...

Kirpik ile kaş sanki birbirine girişmiş.

Bir zülfi perişan gibi gayetle karışmış.

Hem sayesi gülzar-ı izar üzre erişmiş.

Revnaklanıvermiş o güzel dide mahmur

Süzdükçe hele etmede âşıkını mesrur.



“alın burun hizasında şakaklar cihetine doğru asla takavvus etmeksizin bir hatt-ı müstakimle imtidât eden kaşları teşkil eden tüyler, şüphesiz birer buçuk santimetre tulûunda ve bâhusûs kıvrıkcık bir hâlde bulduklarından ve o kaşların altındaki kirpikler dahi hanım gözlerini yukarıya kaldırdıkça hemen kaşlara karışmakta bulunduğundan eğer dikkatlice bakılıp teemmül edilecek olursa şu.....şarkısı kaşlar için söylenmiş zannolunabilir.” Raziye'nin yüzüne dikkatlice bakıldığında görülecek güzelliği anlatmak için yazar şiirden de yararlanır. Bununla birlikte Raziye'nin burnu “nokta-i mevhûme” addolunacak kadar küçük, göze iliştiğinde rahatsızlık vermeyecek kadar büyük ve yüze uyumludur. Devamlı tebessüm eder görünen dudaklar, “güzel ve yumru” bir çene güzelliği artıran en önemli uzuvlardır: “çehrede ne bir nokta-i mevhûme addolunacak kadar küçük ne de göze ilişecek kadar büyük olmayan gayet güzel ve yuvarlak bir burun altında, sanki sükût hâlinde de aleddevâm mütebessim addolunan güzel dudaklarla onların letâfetini arttıran bir güzel ve yumru çene dahi üstâd-ı tabiatın öyle her dilbere tamimen bezl eylediği şeylerden değildir.”<sup>756</sup>

Ahmet Midhat'ın Raziye örneğinde gördüğümüz “kadın güzelliği” tasviri, Vah romanında da benzer nitelikler gösterir. Ferdane'nin yüzündeki bütün unsurları tek tek ele alan yazar, Ferdane'nin güzelliğinin de bu unsurların “tenasüp” içinde olduğunu vurgular. Ferdane'nin yüz güzelliği şöyle tasvir edilir: “Gayet güzel ve uzun bir gerdan zerine mevzu olan bu başa beyziyü’ş-şekl bir çehre takınız ki geniş bir alın ile yumru bir çene ve müdevver bir çift yanak o çeneyi teşkil etmiş oldukları gibi her biri adeta erkeklerin bıyık taraqları ile taramağa muhtaç olacak kadar sık ve uzun kıllı bir çift kaş ve ne küçük ne büyük görülmeye imkân olmaksızın tamam çehre ile mütenâsip bir burun ve o burun ile yumru çene arasını canlar dayanamayacak bir letâfetli tefrik etmiş bir çift dudak dahi bu çehreyi tezyîn ederler...Ya gözler! Ya gözler! Çok güzel göz gördüm ama bunun gibilerini hiçbir hanımda göremedim. Siyah değil. Fakat bâdi-i nazarda zannolunacak koyu mavidirler ki asıl etraflarına yed-i kudretin tahrîrlenmiş olduğu siyahlık o koyu mavi renge adeta siyahımsı bir letâfet verir. Bu kadar güzel olan reng ihata eyleyen göz akları dahi o kadar beyazdır ki onlar dahi gözlerin rengindeki parlaklığı bir kat daha artırmaya sebep olurlar. Ya kirpikler! Ya kirpikler! Gözlerini kapadığı zaman alt kirpiker üst kirpikler ile karışıp ve dolaşıp gözlerini açamayacak diye insana bir korku gelir. Hele üst kirpiklerin ağırlığından dolayı üst göz kapakları layıkıyla açılmayıp düşük bir hâlde buldukları cihetle bu kirpikler arasından insanın

<sup>756</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.63.

gözlerini kamaştırırcasına bakışları ile Ferdane Hanım adeta bir sûret-i dâimedede göz süziyor zannolunur.”<sup>757</sup> Siyaha yakın kumral saçlar Ferdane için de geçerli bir güzellik alâmetidir, Ahmet Midhat Raziye'nin saçları için yaptığı “kucak kucak kumral saçlar” benzetmesini Ferdane’de “yere degecek kadar uzun saçlar” olarak farklı bir biçimde ifade etmiştir: “O ağız, bülbül gibi söyleyen ağız! Dudakların pembeliği, dudaklarını boyayan kadınların mahcûbiyeti külliye ve katiyyesini mucip olur. Dişler küçük ve sık, beyaz ve parlaktır...Siyaha yakın kumral ve neredeyse oturduğu zaman yere degecek kadar uzun saçlar.” Cellat adlı romanında yazar, Matmazel Stefani’yi hem fiziki hem de ruhsal açıdan “ahlak-ı melekâne” örneği olarak vasıflandırır. Stefani'nin bütün yönleriyle “mertebe-i kemâl” seviyesine ulaştığını belirtir. Bu romanda, Ahmet Midhat'ın güzellik ölçülerine uzuvların, tenasübü yerine “mükemmeliyeti” de eklenir.

Matmazel Stefani de orta boylu, uzun ve güzel gerdanlı, uzun lepiska saçlı minik burunlu, küçük ağızlıdır. Yazar kadın karakterin dişlerinin güzelliğini şu teşbihle anlatır: “her biri pirinç cesâmetinde ve fakat pirinçten renkçe pek çok ziyâde beyaz sık dişler” Matmazel Stefani'nin fiziki görünümü Mustafa Reşit'in Tezkîr-i Mâzî adlı romanındaki “lepiska saçlı, mavi gözlü” kadın kahramanla benzerlik gösterir. Ahmet Midhat'ın Hayret adlı romanında kadın karakter Mihriban uzun boyludur. Mihriban'ın fiziki özellikleri ve güzelliğini yazar şöyle tasvir eder: “Kemikleri kâmilten balık eti utlâkına şâyân bir etle mestûrdur. Fakat kızın bu telmîhiyle beraber hakikaten fidan gibi bir nehâfeti bir tarâveti de vardır. Evet! Rengi esmerdir. Her Hintli gibi bu da esmerdir. Ancak Mihriban'ın esmerliği bazı kadınlara ‘Beyazın adı var, esmerin tadı var’ dedirten esmerliklerdendir.”<sup>758</sup> Mihriban'ın elleri ve ayakları küçüktür. El ve ayakların vücutla uyumu ile ilgili Ahmet Midhat şu bilgiyi verir: “el ve ayak denilen şeyler ekseriyâ vücutla mütenâsip olurlar. Fakat her küçük el ve ayağın güzel olması zarûri değildir.” Ahmet Midhat'a göre Mihriban'ın küçük çenesi, dudakları ve onlara “mütenâsip” olan ağız, dudakları ve burnu gayet güzel “resmolunmuş”tur: “Hele siyah kehribâr gibi kara, parlak gözler, günlüğünden nâşi adetâ kıvırcıklaşan kaşlar altından o kadar müessir nazarlar fırlatır ki bu gözlerin hedef-i enzâr-ı âşıkânesi olanların su gibi eriyip gitmediklerine taaccüp etmelidir...Sedâsı latif söz söylediği zaman adetâ elhanı latif bir kuş gibi ötüyor zannolunur. Söz söyledikçe en büyüğü en küçük fasulye kadar cesamette bulunan ve fakat intizâm, beyazlığı ondan pek çok ziyâde olan dişleri

<sup>757</sup> Ahmet Midhat, Vah, TDK, Ankara, 2000, s.420, s.341.

<sup>758</sup> Ahmet Midhat, Hayret, TDK Yayınları, Ankara, 2000, s.26.

gayet ince ve pembe dudakları üzerine şaşaa-endâz olarak görenleri cidden meftûn ederler.”<sup>759</sup> Eski Mektuplar’da erkek âşık kahraman Kenan’ın, Meliha’nın güzelliğini anlatırken duyduğu heyecan ve güzelliğin anlatımında kullanılan benzetmeler âşığın gözünden, onun ruh hâlinden yansıyan “sevgili güzelliği”ni göstermesi bakımından önemlidir. Kenan’a göre Meliha’nın güzelliğine “Venüsler bile” hayran kalırlar, tebessümüne “melekler bile” gıpta ederler.<sup>760</sup>

Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat’ta Fıtnat Hanım, diğer romancılarda da gördüğümüz bir benzetme ile “cisimleşmiş bir güzellik” olarak vasıflandırılır: Fıtnat’ın güzelliği “cismi narin, boyu orta; gözleri, kaşları simsiyah; örme saçları arkasından beline dek uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağız, la’l gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişlerle tezyîn olunmuş; velhâsıl hüsn-i mücessem denmeye şâyân”<sup>761</sup> olarak vasıflandırılır. İntibah’ın kadın kahramanı Mehpeyker de benzer “güzellik” ölçüleri şöyle ifade edilir: “üstâd elinden çıkmış sanemlerden mütenâsip yapılı siyaha mâil samûrî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevçli koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı, ateşi kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mâil yürür, insanın kalbine girecek gibi mahzûruna dikkatle bakar bir afet.”<sup>762</sup> Mehpeyker’in “sahte ve geçici” güzelliğine karşılık Dilâşup’un güzelliği daha kalıcı ve daha etkileyicidir. Yazar, Dilâşup’un güzelliğini bir yandan divan şiirindeki mazmunları andıran teşbihlerle, bir yandan da realist bir üslupla tasvir eder. Dilâşup’un güzelliği, romanda şöyle tasvir edilmiştir: “saçları sırma gibi parlak sarı, alnı saffet-i vicdânın âyine-i in’itâfi denilecek sûrette duru beyaz, kaşları zülfüne nisbet biraz kumrala mâil ve biraz kalın olmakla beraber, biraz da mukavves, gözleri mûtedil mai ve fevka’l-gâye tahrîk-i sevdâ edecek yolda mahmûr, çehresi âşıkâne bir soluk beyaz üzerine gül-i zîbâ pembeliğine mâil bir renk ile müzeyyen, burnunun rengindeki saffet ile tenâsübündeki letâfet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncasına benzer dudaklarının gerek rikkâti ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunurdu.” Dilâşup’un teninin şeffaflığı onun temizliğini ve saflığını hatırlatır. Karakterlerin görünüşleri içlerini yansıtır: “Hele

<sup>759</sup> Ahmet Midhat, a.g.e.,s.27.

<sup>760</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.23.

<sup>761</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.44.

<sup>762</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.27.

gerdanı, şeffaflığından dolayı damarlarının harice akseden reng-i latîfiyle bir derece revnâk bulurdu ki kamerin kurs-ı merîsi şekl-i mustatîle girse ancak buna muadil olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği meftûn eyleyecek mertebede narin olarak beli on iki yaşında bir çocuğun kolu ile tamamen der-âğuş olunacak kadar inceydi. Mamañih baştan ayağa vücudu bir hafif şehîm ile mestûr olarak sinesiyle omuzlarının hadd-i ittisâlinde bile kemik eseri görünmez ve nazik parmaklarının her boğumuna bile büyücek birer inci tanesi sığabilirdi.”<sup>763</sup> Dilâşup’un güzelliği üzerine Namık Kemal’in hem geleneksel benzetmeleri kullanması bunun yanında, ayrıntılı tasvire yönelmesi; Cevdet Kudret’in Namık Kemal’in romanlarında başlıca özelliklerden biri olarak gördüğü, onun “Batı ile Doğuyu birleştirme çabası”<sup>764</sup> içinde olması ile izah edilebilir.

Recâizâde Mahmud Ekrem’in Araba Sevdası’nda Bihruz Bey’in bir kez görüp âşık olduğu ve bir daha da romanın sonuna kadar göremediği kadın karakter Periveş Hanım’ın fiziksel tasvirinde de benzer sıfatlar kullanılır. Periveş Hanım burnunun “incerek çekme” oluşu, ağzının “nokta-i mevhumе” den büyük olmasına rağmen çok küçük olması gibi hususlarla romanlarda çizilen kadın güzelliği tarifine uygun bir görünümüdür: “Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil, gayet açık, tabii sarı saçlı, gözleri tabiat nakkaşının sehvi savâb-nümâ-yı latîfi’ olmak üzere mai değil de tahrirli koyu sarı; kaşları kumral, simâsı vücudunun narinliğine nisbeten dolgunca. Burnu ise çehrenin dolgunluğuna nisbeten incerek çekme tabir olunan biçimde; ağzı şairlerin tasvir ettikleri nokta-i mevhumе derecesinden beş on bin defa büyük fakat yine alelade küçük idi.”<sup>765</sup> Bihruz Bey’i âşık eden, Periveş’in güzelliğinin en büyük tamamlayıcısı olan bakışları ile dudaklarındaki tebessümdür: “Sarışın hanımın en büyük, en müessir güzelliği bakışıyla dudaklarında idi. O bakışta bilmem ne hiddet vardı ki, dikilip durduğu vakit taâlluk ettiği gözlerden bir bârika-i seyyâle gibi nüfûz ederek ta cangâha vâsıl olur ve sûz-ı tâb-ı hârikulâdesi karşısında yürekleri tir tir titretirdi. O dudaklarda bilmem ne kuvvet vardı ki nâzikâne tekellüm veya zarîfâne tebessüm ile hareket etmeye başladığı zaman enzâr hasrete türlü türlü manalar arz eder ve bu manalar husûle sûz-ı ârâm ve tahammül olurdu.”<sup>766</sup> Periveş, görünüşündeki ve tavırlarındaki güzelliğiyle ve bu güzelliğin tesirleriyle “sarı gül”, “çiçek açmış nazik bir

<sup>763</sup> Namık Kemal, a.g.e., s.84.

<sup>764</sup> Kudret, a.g.e., s.93.

<sup>765</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.22.

<sup>766</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.23.

fidan” ve “parlak bir güneş”e benzetilir: “*Sarışın Hanım meselâ bir sarı gül, diğeri ise onunla bend olmuş bir mazı dalı idi. Yahut sarışın hanım çiçek açmış bir nazik fidan, yanındaki ise o fidanın gayri muntazam bir gölgesi idi. Veyahut sarışın hanım parlak bir güneş, öbürü ise o güneşin yanından ayrılmaz, o güneşi daha şa’şaadar göstermekle biraz kendisi de hoş görünür bir kara bulut idi.*” Batılı gibi yaşama özentisi içinde olan Bihruz Bey’in “Periveş”in güzelliğini tasvir ederken de onu Kalipso’ya<sup>767</sup> benzetmesi gibi, Batının güzellik motiflerinden yararlandığını görüyoruz: “*Gerçekten bir Kalipso... Sanki Kalipso’yu adasından almışlar, yaşmaklamışlar, feracelemişler de şu bahçenin içine salıvermişler.*”<sup>768</sup>

Fiziki görünüşüne “*kudret eli*”nin tesir ettiği bir diğer karakter de Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın İffet adlı romanının kadın karakteridir. Kahraman anlatıcıya göre dünyada ne kadar güzellik varsa bütün bu güzelliklerden “*en seçkin özetler*” toplanmış ve güzellikte olanca yaratıcılığın üstünlüğü İffet’in yüzüne sığdırılmıştır. Sanki yaratıcı kendi erişilmez gücüne karşı olağanüstü bir varlık göstermek için bu vücudu yaratmış, ya da insanoğluna bir “melek modeli” göstermek istemiştir. Şairlerin tasarlayabilecekleri yüceliklerin tümü İffet’in güzelliğinde vücut bulmuş; İffet güzellik tanrıçasına, Venüs’e benzetilmiştir: “*Ressamlara fırçalarını ellerinden düşürtecek, ozanların şaşkınlıktan soluklarını durduracak bir tatlılıkla sol şakak ve yanağın üstünden yolunu yitirmiş bir sevdâ ya da aşk kesilmiş bir gönülden çıkan ateşli bir ah gibi gümüş gerdanına uzanıp gitmiştir. Bu güzellik tanrıçası sanki bir hayaldir. Ya da Tanrısal ressam güzelliğinin eksiksiz olmasına o denli emek vermiş olduğunu sonradan çekemeyerek bu Venüs’ü cehenneme*” atmıştır.<sup>769</sup> İffet uzun boyludur, fidan yürüyüşlüdür. “*Gökten inmiş bir koruyucu meleğe*” benzer.<sup>770</sup> Bütün güzellikleri kendisinde toplamış olan bir “güzellik göğüdü” İffet. Kahraman anlatıcı bütün bu mükemmel güzelliklere sahip olan kızın böylesine “alçak” bir yeryüzüne yakışmadığını düşünür. Yazar romanının temeline kurduğu ulvi-süfli çatışmasını bu benzetmelerle de açık bir şekilde ifade etmektedir. İffet ulvi olanı, iyiyi, ahlaklılığı ve güzelliği temsil

<sup>767</sup> Kalipso; “*Odysseia’nın en sevimli kişilerinden Kalypso’yu bir gizem perdesi örter. Adı da öyle: Yunanca saklamak, gizlemek anlamına gelen “kalypstein” fiilinden türeme. Saklı tanrıça mı, saklayan tanrıça mı demeli Odysseus’u, eşi Penelope’den sonra en çok seven bu kadına? Tanrıçalığı da bir tuhaf, yüklerine verdiği “dia theaon” unvanını verir, öte yandan da bir nymphe olduğunu söyler. Başka mythos yazarları, atlas’la Pleione’nin kızı, yani Pleiad’ların biri olduğunu ileri sürerler, kimi de der ki güneş tanrı Helios’la Perseis’in kızıymış. Hiç önemi yok, Kalypso öyle kanlı canlı olarak karşımıza çıkar ki, kimin nesi olduğunu araştırmak aklımızdan bile geçmez. Nausikaa, Penelopeia, Andromakhe gibi Homeros’un yarattığı ölümsüz, unutulmaz kadın tiplerinden biridir.*”Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, Yedinci Basım, İstanbul, 1997,s.167.

<sup>768</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.30.

<sup>769</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.24.

<sup>770</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.25.

eder. Dünya ise ulvi olana, iyiye, ahlaklı olana ve güzel olana uygun bir mekân değildir. İffet'in ulvi özellikleri ne kadar yüksekse dünyanın onun karşısına çıkardığı alçaklıklar da o kadar aşağıdır: *“Ufukları aydınlatmak için saçından ateş veren, bela seliyle kaderine bir coşkun deniz gösteren o güzellik göğü karşımda duruyordu. İffet, gözümde eskisinden bin kat daha yüceldi. Gözüm bu kızı maddiliğin üstünde nazik bir varlık, Tanrısal bir melek ibi görmeye başladı. Öyle ki gözlerimin önünde o melek güzellik yükseldi, yükseldi bulutlara karıştı. Bakışım da gövdeler evreninden bir hayale geçiverdi. O yükseklerde uçan peri ile birlikte yüceliyordu. Şimdiye değin ne düşte, ne şâirce hayalde görmemiş olduğum fikir tepeleri, bu kıza bakarken bana görünüyor sandım. Yükselen havanın yükselişle düz orantılı olması kuralına göre beynim yoğunluğunu yitiriyor, düşünce gücüm saydamlaşıyor; yüce hayal evreninin nurdan aydın, esirden hafif sisleri beynime doluyor; zihnim, kalemin anlatamayacağı nitelikte yüceliklere dokunuyor gibi eridim...Ne yazık! Bu kızın yaratılışındaki yüceliş eğilimi merakıma dokundu. Kendisini bu alçak yeryüzüne pek ilgisiz ördüm; içlendim...Bu tasarlayışlarla yüzümün ne hâle girdiğini bilemiyorum.”*<sup>771</sup> Çölde Bir Sergüzeşt romanının kadın karakteri Seher de *“tabiatın seve seve yetiştirdiği güzellerden”* dir. Bununla birlikte *“o narin vücuda o mevzun kamet o pembemsi sima hele o ela gözler mehâsin-i fitriyenin tecellîzârı, hüsn ve cemâlin rengin bir baharı”* olarak cisimleşmiştir.<sup>772</sup>

Mustafa Reşit'in kadın güzelliğine yönelik tasvirleri de Ahmet Midhat'ın tasvirlerini andırır. Ressam'da kadın karakter, orta boylu, vücudunun azaları birbirine uygun ve beyaz tenlidir. Uranya'nın güzelliği de *“dest-i kudret”* elinden çıkmış ve *“kemâl-i itina”* ile çizilmiştir: *“Uranya on yedi on sekiz yaşlarında, kameti nisvân için hadd-i itidâl addolunacak derecede semin, mütenâsibü'l-âza, teni gayet beyaz, cisminin aksâm-ı meriyyesi müsâmâtından terâvet-nebân ediyor zannolunacak mertebede-nazar firîb idi. Kürre-i letâfet itlâkına şâyân olan çehre-i müdevvirinin hâvi olduğu bedâyîi tarife gelince...şu sahifeleri karalayan zayıf ve nâtüvân kamyşçağız âh-ı meyûsâneye benzer bir sadâ-yı hazîn ile itirâf-ı acze mecbur oluyor. Nasıl mecbur olmasın ki dest-i kudretin kemâl-i itinâ ile tersîm ettiği o levha-i hayret-bahşâ-yı cihânın çehre perdâzân bir araya gelse istinsâha muktedir olamaz.”*<sup>773</sup> Mustafa Reşit, Uranya'nın güzelliğininin sıradan bir güzellik olmadığını vurgularken aşağıdaki alıntıda görüleceği

<sup>771</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s.43.

<sup>772</sup> Ali Kemal, Çölde Bir Sergüzeşt, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1899, s.7.

<sup>773</sup> Mustafa Reşit, Ressam, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1308, s.10.

gibi mübâlağalı teşbihlere başvurur: “*Bu simâ-yı semâvîyi tasvire kalkışacak ressam, saçları için güneşten, turrelerinden pîşânîsine düşen sâye-i latîf için fecr-i kâzibe tesâdüf etmiş bulutlardan, kaşlarıyla kirpikleri ve bunların gölgeleri için husûf-ı küllîye uğramış kamerden, gözleri için bir bahar sabahı semâdan, yanakları için şafaktan, dudaklar için fecrden, dişleri için incilerden renk almalı...sonra da rifâîlik fırçasından daha mahir bir fırça bulmalı... Uranya'nın uzun kirpikleri göz uçlarında biraz daha yükselerek bir manzara-i ârâmsâz peydâ ettiği gibi ağzının müntehâları da biraz yukarıya kıvrıldıktan sonra yine aşağıya temâyül ederek göz uçlarındaki manzaraya rekabet edecek bir bedâta hasıl eyliyordu.*”<sup>774</sup> Pembe Ferace’de karakterlerin fiziki yapıları hakkında bilgi veren yazar, Seher’i “açık kestane saçlı”, “koyu mai gözlü” “uzun boylu, nârin yapılı” olarak tasvir eder. Mustafa Reşit güzellik bakımından Seher’i Zühre’ye benzetir. Seher o kadar güzeldir ki bir kez bakıldığında, bakışları ondan çevirmek mümkün değildir: “*Açık kestane saçlarla uzun ve kaşlarının renginden daha koyu kirpiklerle, Zühre gibi ihtizâzlı bir nazar-ı karîb neşreden mai gözlerle, şevk-engîz bir ağızla feylesofu dûcâr-ı hayret eyledi.*”<sup>775</sup> Bir Kızın Hatası adlı romanındaki kadın karakter de uzun boylu, balık etli, beyaz tenlidir. Vücudunun bütün uzuvları birbiriyle “tenasüp” içindedir. Bu tenasüp uzaktan bakıldığında kendisini gösterir. Yaklaşıldıkça “çehresinin letâfeti”, “ağzının burnunun tenâsübü” daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Mustafa Reşit’in kadın güzelliğini tasvirde çokça kullandığı bir unsur da gözlerin “mavi” olmasıdır. Mavi gözlü, kırmızıya meyilli sarı kirpikli, kıvrıcık turreli kadın karakter o kadar güzeldir ki bu güzelliği gören ressamlar dahi ona hayran “oluverirler”: “*Yirmi yaşından pek de uzaklaşmamış. Uzun boy, balık etli, beyaz tenli. Kâmet-i bülendine yakışan uzunca boyunun ellerinin güzelliği uzaktan nazar-ı dikkatini celb ediyor. Takarrüb olundukça beyzî çehresinin letâfeti, ağzının burnunun tenâsübü nazarına veleh-resân oluyordu. Hele mai gözleri, kırmızıya mâil sarı kirpikleriyle kaşları ve bunlardan daha koyu kabartılmış bükülmüş olan tarraları ressamları hayran edecek mertebede dil-nişîn idi.*”<sup>776</sup> Yazar Lorans adlı romanının karakterinin güzelliğinin de resamlara “numune” olabileceği düşüncesindedir. Lorans’ın güzelliği bütün azalarının birbirine uyumuyla ortaya çıkmıştır: “*Lorans 20 yaşını henüz ikmâl etmiş, uzunca boylu; tendürüst, kumral saçlı, mai gözlü, resamlara numûne olacak*

<sup>774</sup> Mustafa Reşit, Ressam, a.g.e, s.10.

<sup>775</sup> Mustafa Reşit, Pembe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893, s.13.

<sup>776</sup> Mustafa Reşit, Bir Kızın Hatası, İstapan Matbaası, İstanbul, 1312, s.4.

*derecede mütenâsibü'laza. Hasılı bir bedie'-i hilkat idi.*"<sup>777</sup> Uzunca boy olarak ifade edilen özellik Fazlı Necib'in Dilaver adlı romanında "*levendâne endam*" olarak ifade edilir. Dilaver'in sevgilisi Nedime de "*mavi gözlü, sarışın*" bir kızdır. Her ne kadar rakibi Binnaz kadar güzel olmasa da onun güzelliğinde farklı bir cazibe vardır. Bu cazibe öyle bir tesir bırakır ki: "*hassas insanlar, bu mualla-perver hüsn-i câzibedara karşı lerzân olmaktan kendilerini alamazlar.*"<sup>778</sup>

Fatma Aliye romanda diğer unsurların anlatımında olduğu gibi, güzelliğin tasviri konusunda da Ahmet Midhat'a benzer. Fatma Aliye'ye göre kadın güzelliğini anlatmak için ressam ya da şair olmak yetmez; hem ressam hem de şair olmak gerekir. Ressam kadın güzelliğinin fiziksel görünüşünü, giyim kuşam gibi dış görünüşünü aktarırken şair, o güzelliğin içinden geçen duyguları ve duyguların temizliğini, düşüncelerindeki saflığı anlatacaktır. Fiziki görüntü duyguların dışı vurumunda yeterli değildir. Bu nedenle şair ruhlu bir ressam güzel kadının her iki yanını da tasvir edebilir: "*Demin genç kızım şu hâlini anlatmak için ya bir ressam veyahud bir şair olmalıydı demiş idim. Hata etmişim! Her ikisi birden lazım. Çünkü ressam kızın tabii olan güzelliğini, kıyafetini resmedecek; fakat zihninde geçen nice efkâr-ı sâfiyâne ve pâk-i dilânenin muttasıl birbirinden gayrı olarak ibrâz eylemekte olduğu etvâr-ı cihânpesendâne ve sûr-ı âlicenâbânesini ve ekdâr ve ğumûmunun ân-be-ân bir sûretten diğer sûrete münkalib olan nice âsâr-ı maġmûmâne ve mahzûnânesini ve güzel endâmının gezinip hareket ettikçe vâki olan mevş, hirâm, hilâvet ve letâfetini nasıl bir sûret içinde resm edebilecek! Hele öksüz kızcağızın ağlamağa alışık olduğundan mı? Yoksa ağlaması güzel olduğundan mı? Neden? Hiç yüzünü ekşitmeksizin buruşturmaksızın güzel güzel bir sûrette ağlamasını nasıl gösterebilecek? Bunlara bir de şair lazım.*"<sup>779</sup>

Mehmet Celal'in romanlarında kadın karakterlerin güzelliği üzerinde ayrıntılı durulmaz. Kadın güzelliğinin belirgin yanları ağırlıklı olarak vurgulanır. Kadın güzelliği Mehmet Celal'de de mübalağalı teşbihler yoluyla anlatılır, güzellik üzerinde durulurken soyut tasvirler kullanılır. Küçük Gelin'de Cemal'in sevgilisi Fahriye "*mavi gözlü, sırma saçlı*" olarak tanıtılır. Fahriye'nin güzelliği o derecededir ki Cemal, güzelliğinden dolayı onun yüzüne bakamaz; gözleri o kadar güzeldir ki "gökyüzünün rengini bile" soldurur. Pembe tırnaklı parmakları vardır. Diğer bir romanına adını veren kadın

<sup>777</sup> Mustafa Reşit, Lorans, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1892, s.31.

<sup>778</sup> Fazlı Necip, Dilaver, Asır Matbaası, Selânik, 1900, s.10.

<sup>779</sup> Fatma Aliye, Muhâdarat, Dersaadet, Kasbar Matbaası, İstanbul, 1326, s.124.



karakter Müzeyyen de “*narin yapılı, sarışın, küçük ağızlı, ela gözlü*”dür.<sup>780</sup> Müzeyyen “*beyaz çehreli, pembe yanaklı, tombul parmaklı*” olarak nitelendirilir. Zehra’da kadın karakterin fiziki görünüşü de benzer biçimde tasvir edilir. Zehra “*altın saçlı, pembe dudaklı, uzun kirpikli, mavi gözlü*”dür.<sup>781</sup> Yazar, Cemile adlı romanında kadın kahramanı şu mübalağalı ifadelerle tasvir eder: “*Cemile kimdir bildirir misiniz? İlâhetü’l-Cemal! Matlâ-ı Nûr! Melek! İri siyah gözleri, latif kaşları, pembe yanakları beyaz çehresi minimini elleri, ayakları, baygın bakışı ihtirazlı sesi, Selim gibi mücessem-i hicâb olan gençlerin bile nazar-ı âşıkânesini mâziyâdetin celb edebilirdi.*”<sup>782</sup>

Mehmet Kaplan, resim sanatının Servet-i Fünûncuların tabiat görüşleri üzerinde tahmin edildiğinden daha çok tesiri olduğunu söyler. Tabiatı resmetmeye çalışan sanatçı onu sadece resmetmekle kalmaz aynı zamanda “*tasvir ettiği manzaranın içine mutlaka kendini, rüyâsını, hulyâsını ve arzusunu*” yerleştirir.<sup>783</sup> Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi bu sanat anlayışına sahip romancıların karakterlerinin fiziki tasvirlerinde de bu özelliği görebiliriz. Kadın güzelliğinin tasvirinde fiziki olan ile metafizik olan bir arada kullanılır. Halit Ziya’nın romana da adını veren kadın karakteri Nemide şöyle tasvir edilir: “*bütün kadınsı güzellikleri üzerinde toplamış adeta meleği andırmaktadır. Gerdanını bir çift gümüş çukurun başlangıcına kadar açık bırakıyordu. Dağınık saçlar; yuvarlak, çıplak omuzları üzerinde dalgalı bir yığın olmuştu. Şu anda genç kız vücudunu saran beyaz tül içinde bulutlara bürünmüş bir melek kadar şairâne, ruhu güçlendiren bir hoşluk gösteriyordu.*”<sup>784</sup> Halit Ziya, Fatma Aliye’nin yukarıda belirttiğimiz, güzelliğin tasviri ile ilgili gerekli şartlarını oluşturmuştur. Yani yazar hem ressam hem de şairlik iddiasında gibidir adeta: “*Tabiat çiçeklerden zarıflığı, bulutlardan saydamlığı toplamış da bir insan şekline koymuş denebilirdi. Nemide ressamların, heykelticilerin yaptıkları, yaratılışın güzelliklerini israf ederek yarattığı vücutlardan değil idi. Fakat Nemide dikkate değecek hiçbir özel hoşluğu olmadığı hâlde o kadar yüce, o kadar şiirle dolu bir hoşluk mecmuası olarak görünüyordu ki, ruh cisimlenmiş, nurdan bir giyeceğe bürünmüş sanılırdı.*”<sup>785</sup> Romancıların genelinde kadın güzelliğinin “kutsal” motiflere teşbih edilmesi, Halit Ziya’da da görülür: “*Nemide’nin yalnız gözleri*

<sup>780</sup> Mehmet Celal, Müzeyyen, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316, s.24.

<sup>781</sup> Mehmet Celal, a.g.e., s.35.

<sup>782</sup> Mehmet Celal, Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1303, s.13.

<sup>783</sup> Mehmet Kaplan, Tefik Fikret; Devir-Şahsiyet-Eser, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s.56.

<sup>784</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.5.

<sup>785</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.8.

yaradılışın yüce bir harikasıydı. Kumral, kıvrıkcık kirpiklerle süslü olan bu mavi gözler, derinliğine varılamaz bir dalıp kendinden geçme âlemi gösteriyordu. Hazin bir durumda çizili olan kaşları bu gözlere o derece etkili bir anlam veriyordu ki, o yüce gözler yaşlardan meydana gelme bir bulutla örtülü gibi görünürdü. İnce renksiz dudakları bir acının nefesini tutmak için kasılmış gibi Nemide'nin yüzünü bir acılık şiiri ile örtmüştü.”<sup>786</sup> Halit Ziya'nın yarattığı kadın âşık tipleri genellikle “güzel” değildir. Ancak onlarda var olan “tuhaf” bir şey, seven kişiyi çekmektedir.<sup>787</sup> Bihter kendi güzelliği üzerine yoğunlaşan, kendisini aşırı seven, kendine olan sevgisi “Narsist” hayranlık derecesine varan bir karakterdir. Gerçek dünyanın Bihter'i bir gece, sevmek arzuları içinde yanarken, aynaya baktığında bir başka Bihter'i görür. O ana kadar sanki hiç görmediği bir güzelliği aynada gördüğü an şaşkınlık hâlinde güzelliğini seyretmeye başlar. Kendisinin olan, aynada gördüğü bu vücuda sevgi duyan Bihter'in güzelliğini yazar şu gerçek ile hayal dünyasının karışımı olan görüntülerle tasvir etmektedir: “Biraz genişçe alınının fazlalığını, kabarıkça duran kıvrıkcık, gür saçlarının siyah dalgaları öyle muhteşem bir vakar ile tezyîn ediyordu ki bu baş biraz daha küçük, bu alın biraz daha dar olsa bütün bu kadın levent kâmeti küçülmüş, tamamıyetinden bir şey eksilmiş zannettirecekti. Uzun kaşları ta şakaklarında ufak bir tereddüitten sonra biraz daha devam ediyor ve büsbütün incelmeye vakit bulamamaksızın birdenbire kalıveriyordu. Bu kaşların şu müstevî irtisâmında öyle bir yükseliş hâli vardı ki vechinin ifadesine, hususıyla gözlerinin manasına yukarılara doğru bir tayarân meyli, güyâ bütün vücudunu daha ziyâde yükselten, daha ziyâde uzun gösteren, bir vakar havası bahşediyordu. Özlerin içinde siyah bir şûle orada bir hâfi tebessümün neşvelerini kaynaştırırdı...Bellisiz bir çukurun yalnız gölgesiyle müdevver bir çene, küçük dişlerini ince bir beyaz hat şeklinde biraz açık bırakan etlice fakat solgun dudakları, nigahının çocukça neşvesini itmâm ederdi. Ta sağ kaşının altından başlayarak dudağına kadar inen bir çizgi, sanki bir tel saç üstünde yatmış olmaktan mütevellit bir ince hat vardı ki müntehâ noktasında, sağ dudağının ta köşesinde küçük bir girdap teşkil ettikten sonra artık taşardı.”<sup>788</sup> Ferdî ve Şürekâsında İsmail Tayfur'un seyrettikçe âşık olduğu güzellik şöyle tasvir edilir: “Saniha'nın çehreki, bir ressamın fırçasının göz yaşlarından çıkmış gamlı bir sima gibi kısa fakat gür siyah saçlarının arasında, hazin bir levha teşkil eder; elim bir gecenin zulmetinden toplanmış kadar siyah gözlerinin altından bir

<sup>786</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.8.

<sup>787</sup> Kavcar, a.g.e., s.94.

<sup>788</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.117.

*donuk hilal görünmüş, o siyah gözlerin mahzun bakışında bir gölge vücuda getirmiş idi. Biraz soluk, biraz sarı siması arasında ince dudakları kalkıp beyaz dişleri parladığı vakit, sanki bu mahzun simaya uğramış serseri bir nur gibi dudaklarının ucunda bir tebessüm uyandırdığı zaman, Saniha'nın çehresi, mehtaba tesadüf etmiş bir bulut parçası hâlini alır.*"<sup>789</sup> Servet-i Fünûn Döneminin Halit Ziya'dan sonra önde gelen romancısı Mehmet Rauf'un romanlarındaki kadın tipleri, Halit Ziya'nın karakterlerine göre daha "gerçek, gerçekçi ve somut" niteliklere sahiplerdir.<sup>790</sup>

Kadın karakterin yüz güzelliğini tabiatın güzellikleri ve metafizik görüntüler ile teşbih, Mehmet Vecihi'nin romanlarında da sıkça görülen bir özelliktir. Mâlik adlı romanda güzelliği ile Malik Bey'i büyüleyen Mehrû, omuzlarına dökülen perişan saçları içinde her zaman "*perde-i gülgûn-ı iffetle mestûr olan*" masum bir çehre ile, siyah bulutların arasından doğmuş mehtabı andırır. "Perî" endâmlı, üzerinde o "*çehre-i latîf hande-nümâ-yı iltifât oldukça kamer yeni tulû etmiş de henüz ufuktan ayırlamamış, o cihetle denizin sath-ı mazlimine düşen sâye-i amûdîsi yine kendisine müntehâ olarak ser-i takaddüm nûrdan bir cism-i nazar-firîb hâsıl olmuş zannolunurdu. Gözleri bahtı gibi siyahtı. Kirpikleri saçları ve kaşları ile hem renk.*"<sup>791</sup> ...cildi gayet açık buğday rengi, alnı geniştir.<sup>792</sup> Mehmet Vecihi'nin Çoban Kızı adlı romanı aşk ilişkisinin mekânının İstanbul'un küçük bir köyü olması, köy hayatının romana sınırlı da olsa girmesiyle dönemin diğer romanlarından ayrılır. Ancak kadın güzelliği konusunda Mehmet Vecihi'nin diğer romanlarındakilere benzer tasvirleri vardır. Romanın kadın karakteri Zeynep'in boyu pek uzun değildir. Bünyesi kuvvetli, vücudu yaşına uygun ve sağlıklıdır. Teninin rengi pek beyaz değildir: "*Boyu pek uzun değildi. Lâkin gayet kavîyü'l-bünye olduğu gibi mevkî ve mâişet icabınca zinde, âfiyeti berkemâl cismen tam çağına yaraşacak bir nisbette idi. Rengi pek beyaz değildi.*" Zeynep'in vücut güzelliği tasvir edilirken de tabiatın görüntülerine benzetilir. Zeynep'in teni, elleri ve dudaklarının güzelliği anlatılırken şu benzetmeler kullanılmıştır: "*daima âyine-i sabahat ittihâz ettiği râked-i suların akşamlardan aldıkları esmer ziyâlar aksetmiş gibi cildi buğday renginde, elleri her zaman topladığı yaz çiçeklerini, bahar papatyalarını incitmek istidâdıyla yaradılmış gibi kemiksiz zannolunacak kadar nazik, dudakları her vakit öptüğü pembe güllerin rengi veya berki üzerine yapışmış gibi gülgûn, dişleri*

<sup>789</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Ferdî ve Şürekâsı*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945, s.56.

<sup>790</sup> Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1985, s.94.

<sup>791</sup> Mehmet Vecihi, *Malik*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1314, s.11.

<sup>792</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.12.

*gül-hande-i iltifâtını abdâr etmek için dudaklarına düşmüş jâle-i hüsn gibi berrak idi.*”<sup>793</sup>

Kadın vücudunun bütün azalarının “mütenasib” olması, Mehmet Vecihi’nin romanlarında da sıkça vurgulanan bir özelliktir. Hurrem Bey’de kadın karakter Cazibe’nin güzelliği bütün özellikleri sayıldıktan sonra “azası mütenasib” olarak tarif edilir: “*Vicdanının sâhife-i sefîd kâmeti gösteren cemâl-i latîfi nûrdan bir perde ile mestûr denilecek kadar beyaz, safha-i cebînine perişan bir hâlde dökülen kumral giysileri zemîn-i maşrîka düşmüş sâye-i sünbüül kadar nazar-rübâ; saçlarıyla hemrenk olan kaşları; siyaha meyyal bir reng-i latîf ibrâz eden gözleri: görüldüğüne ihsâs eylediği zevk-i sevda kadar vecd-âver, ağzı ufak; dudakları-gümüş üstüne mercan işlenmiş gibi-sîmâ-yı simîni üstünde celb-i enzâr eder, boyu orta, azâsı mütenâsib. Harekâtı ruh-efzâ etvârı latîf*”tir.<sup>794</sup> Hasta adlı romanda Perver’in boyu biraz uzunca “*reftâr ve hurâmı*”(Nazlı ve edalı yürüyüşü) gayet “nazik ve nazenin”dir. Saçları, sarı ile siyah arasında bir renkte, dağınık, “lepiska” ya da “samur” olarak adlandırılan renk ve biçimdedir. Gözleri ile çehresindeki güzellik Perver’in “vicdanındaki” ulvi güzelliği yansıtır.<sup>795</sup> Yazarın Akif adlı romanındaki kadın karakter Lâmia’nın saçları da “*samur*” renklidir. Feryâd’da Bihruz’un Nevzat’tan sonra âşık olduğu rakip kadın karakter Hâver’in görüntüsü de Vecihi’nin kadın güzelliği hususunda benzer motifleri kullandığını gösterir. Hâver de altın gibi sarı saçlara, mavi gözlere, küçük bir ağza ve latif bir çehreye sahiptir.

Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanında Sırrıcemal’in güzelliği üzerinde durulur. Subhi ile Zehra evlendikten sonra eve alınan ve karı kocanın arasının kıskançlık yüzünden açılmasına neden olan Sırrıcemal’in güzelliğini yazar şöyle tasvir eder: “*Sırrıcemal bir timsâl-i cemâl idi. Kafkas neslinin hüsn ü ân ile en ziyâde meşhûr olan şûbesi efrâdından olduğunu yek nazarda en müşkülpesent gönüllere bile teslim ve tasdik ettirmekteydi.*” Kafkas ırkının en güzel soylarından birine mensup olan Sırrıcemal’in endamı “*gayet levendâne*”dir. Uzun boylu, iri yapılıdır; ancak kaba saba değildir, bununla beraber “*bünyesi gayet nerm ü nâzenin*”dir. Sırrıcemal’in güzelliğini tamamlayan diğer unsurlar ise şöyle ifade edilir: “*Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca, çehresi beyzi, kaşları kirpikleri saçları kuru kara. Rengi pembemsi beyaz elleri, ayakları ağzı ufak reftârı dil-pesend, gamzeleri dil-firîb hâsılı*

<sup>793</sup> Mehmet Vecihi, Çoban Kızı, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314, s.68.

<sup>794</sup> Mehmet Vecihi, Hurrem Bey, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.34.

<sup>795</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.28.

*bir dilber-i ârâmşikâr idi.*”<sup>796</sup>Sırrıcemal o kadar güzeldir ki çocukluğundan beri kıskanç bir tabiata sahip olan Zehra’nın, Sırrıcemal’i gördüğü an adeta “*yüreği hoplamış*”tır.<sup>797</sup>

Mehmet Murat’ın tek romanı “Turfanda mı Yoksa Turfa mı”nın “idealist” kadın karakteri Zehra’nın güzelliği de vücudunun bütün azalarının tenasübü ile oluşur. Vücudundaki bu tenasüp sade giyimiyle birleşince bütün güzelliğini açığa çıkarır. Yazar Zehra’nın yüz güzelliğini şöyle tasvir eder: “*uzunca ela gözlü, ‘uzun kirpiklerinin arasından vicdan temizliğine mahsus bir sâfiyet ile azîm ve zekâyı müş’ir bir metânet üzere dil-şikârâne sevk-i enzâr etmekteydi.*”<sup>798</sup> Fazlı Necib’in “Cani mi Masum mu” adlı romanının kadın karakteri Faide’nin güzelliği ayrıntılı olarak anlatılır. Faide “gür siyah saçlı”, kara kaş ve kara gözlü, güzel bir kadındır. Yazar Faide’nin yüz güzelliğini bir şeye “teşbih” ederken zorlandığını, onun güzelliğinin kolay tasvir edilemeyecek bir güzellik olduğunu şöyle ifade eder: “*Ya o dudaklar!...Ah!...Hayır. Bu latif ağzı bir gonce-i nev-şükûfteye benzetmek hatadır...Dudaklarının heyetindeki letafeti, reng-i ateşînindeki parlaklığı hiçbir şeye teşbih etmek, hiçbir sözle tasvir eylemek mümkün olamaz.*”<sup>799</sup>

Kadın karakterlerin güzellik tasvirlerinden de anlaşılacağı gibi dönem romancılarımızın kadın güzelliği algılamasında ortak yönler vardır. Bu ortak yönlerin en başında genel olarak vücudu, özel olarak ise yüzü oluşturan uzuvların tenasübü gelmektedir. Bu tenasübün estetik ölçülerinin kaynağı B. Groce’nin “kültür evreni”<sup>800</sup> olarak adlandırdığı romancılarımızın “kültür evren”leridir. Kadın güzelliğinde uzuvların birbirine uygunluğunun aranması, yazarın bütünlük arayışını da gösterir. Güzellik, bütünlüğün sağlanmasıyla ortaya çıkar. Kadın güzelliğinde vücut azalarının uygunluğunun yanı sıra, bu uygunluğun sıradan bir yaratılış süreciyle oluşmadığı, “yaratıcı”nın, sevgilinin güzelliği üzerinde özellikle durduğu vurgusu yapılır. Güzellik sıradan, her insanda bulunabilecek bir nitelik değildir. Sevgili güzel ise bu güzellik, tesadüfle değil “ilahî iradenin müdahalesi” ile açıklanır. Kadın karakterin fiziki tasviri, erkek karaktere göre daha ayrıntılı yapılmış ve kadın tasvirinde teşbihler daha sık kullanılmıştır. Kadın güzelliği genellikle yazar anlatıcı tarafından, romanın ilk bölümlerinde verilmiş, geri kalan bölümlerde “fiziki tasvir”e yer verilmemiştir. Klasik Türk edebiyatında ve Halk edebiyatında istiare ve soyut benzetmelerle anlatılan

<sup>796</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.33.

<sup>797</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.38.

<sup>798</sup> Mehmet Murat, Turfanda mı Yoksa Turfa mı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s.67.

<sup>799</sup> Fazlı Necib, Cani mi Masum mu, Osmanlı Asır Matbaası Şirketi, İstanbul, 1317. s.28.

<sup>800</sup> İsmail Tunalı, B.Groce Estetiği’ne Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s.52.

kahramanlar; dönem romanlarında gerçek görüntülerine biraz daha yakınlaşmışlardır. Bu yakınlaşmayı, kadın karakterlerin, aşağıda giyim kuşam biçimleri, psikolojik ve sosyal özelliklerini tespit ettiğimizde daha somut görebileceğiz.

## 2. Giyim Kuşam

Kadın güzelliğinin bütün hâlinde mükemmele ulaşması için vücudun giyim kuşam ile tezyin edilmesi gerekir. Kadın güzelliğindeki kompozisyonun tamamlanabilmesi için bu şarttır. Kadın giyim-kuşamı feminist kadın yazar Simone De Beauvoir'e göre süslenmenin çok önemli bir parçasıdır.<sup>801</sup> Kadın iki nedenle süslenir: Birincisi toplumsal saygınlığını(yaşama düzeyini, varlığını, çevresini) yansıtmak, diğeri ise kendine olan hayranlığını somutlaştırmak için. Bu yönüyle kadın giyimi hem birşeylerin göstergesi olur hem de kadının fiziki güzelliğine katkı sağlar. Yazara göre hayatın içinde “hiçbir şey yapmama” durumunda bulunan kadın, giyim kuşamı ile varlığını hissettirmeye çalışır. Kadının süslenmesi bir tür benliğini ortaya çıkarma ve oluşturma çabasıdır. Şık giyinen erkekler ayrı tutularak değerlendirildiğinde, erkeğin giyim kuşamına gösterdiği özen erkek türünü “nesneleştirmez”. Erkeğin kendini nesneleştirmek gibi bir amacı yoktur. Kadın, giyim-kuşamı ile toplumun da isteğine uygun olarak, nesneleşme amacı içerisindedir. Beauvoir'e göre kadın, modanın kölesi olmuştur ve kendisini erkeğin avı olmak için içgüdüsel olarak hazırlamaktadır. Bir kadın için “süslenme” büyümlü bir hâldir. Süslenen, giyim ve kuşamına dikkat eden kadın ise feminist yazara göre cinsel nesne olmayı kabul etmiş demektir.<sup>802</sup>

Kadın süslenerek hem “doğa”ya benzer hem de doğayı yapaylaştırır. Çocukluğundan itibaren toplum tarafından “süslenme”ye karşı bir sempati duyacak biçimde yetiştirilir. Üzerine taktığı mücevherlerin değeri ve güzelliği, kadının kendisine güven duymasına yardımcı olur.

Kadının giyim-kuşamı ve süslenmesi, aynı zamanda toplumla olan ilişkilerinin de bir göstergesidir. Beauvoir bu simgesel durumu şöyle ifade ediyor: “*Süslenmenin toplumsal imlemi, kadının topluma karşı takındığı tavrı açığa vurmasına izin verir: Yerleşik düzene boyun eğiyorsa, kendine, göze batmayan, akıllı uslu bir kişilik seçer; bunun da sayısız ayrıntısı vardır elbet; çitkırıldım, çocuksu, giz dolu, saf, sert neşeli*

---

<sup>801</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.167.

<sup>802</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.168.

*ölçülü...ya da tam tersine özgünlüğüyle, alışılmışın dışına çıktığını gösterir. Bir sürü romanda, 'zincirlerinden kurtulmuş' kadının, giyim kuşam konusundaki gözüpekliğiyle cinsel nesneliğini, yani bağımlılığını göstermesi epey ilginçtir.*"<sup>803</sup> Kadın için yeni bir giysi onun kişiliğine yenilik katan bir nesnedir. Kadının kendisini süslemesini Beauvoir, kişinin bir sanat yapıtı hazırlamasına benzetir. Kadın hazırladığı bu sanat yapıtının ilgi görmesini ister. Giyim kuşamı ve süslenmesi nedeniyle kendisine yönelen bakışlar onu mutlu etmek için yeterlidir. Kadının görünmek ve hayran olunmak için farklı mekânlar arayışı ve gezinti yerlerinde boy gösterme isteği de bu düşüncesinden kaynaklanır.

Simone de Beauvoir'ın kadın giyim kuşamı ile ilgili bu değerlendirmeleri kuşkusuz, öncelikli olarak Batılı kadına yönelik düşüncelerdir. Bununla birlikte giyim kuşama özen gösterme, süslenme gibi davranışların, genellikle kadınlara özgü olduğu konusunda, kadın psikolojisi ve sosyolojisi üzerine yapılan değerlendirmeler benzer şeyler söyler. Gerek feminist eleştirel bakışta gerekse "erkek" araştırmacılar gözüyle yapılan değerlendirmelerde kadın için "giyim kuşam ve süslenme"; sebebi ne olursa olsun özel bir yere sahiptir.

Osmanlı kadını, yukarıda mekân ve aşk bölümünde de kısaca değindiğimiz gibi özellikle dinî inançlar gereği evinin içinde, komşularının yanında yani gündelik hayatın iç mekânlarında farklı; toplumsal mekânlarda, sokakta gündelik hayatın dış mekânlarında farklı giyinmek zorundadır. Kadının evin içerisinde, hemcinsleriyle birlikte olduğu ortamlarda giydiği ile dışarıda, karşı cinsin de var olduğu mekânlarda giydikleri arasında farklar vardır. Osmanlı kadını, dış mekânlarda örtünmek zorundadır. Özellikle II. Mahmud döneminden başlayarak, bireyin kılık kıyafetine yapılan müdahale ve devamında Tanzimat Döneminde Batının "moda" anlayışının ülkeye girmesi kadın kıyafetlerindeki değişimi de hızlandırmış, sosyal hayatta meydana gelen değişimler, hem ilk romanlarımıza hem de sonrakilere yansımıştır.

Sosyal hayatta Osmanlı kadının giyimi "sokak" ve "ev içi giyimi" olarak ikiye ayrılır. 1500'lü yıllardan bu tarafa sokak kıyafeti olarak kadınlar "ferace"<sup>804</sup>, "yaşamak" ve "peçe"yi kullanırlar. Ferace 19. yüzyılın son dönemlerine kadar, modelleri değişerek kullanılan bir giysi türüdür. Feracelerin renklerine göre, giyen kadının dini de anlaşılmaktadır. Müslüman kadınlar "kırmızı, mavi ve yeşil" renklerde feraceler

<sup>803</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.172.

<sup>804</sup> Ahmet Rasim, Muharrir Bu Ya, MEB, Ankara, 1969, s.447. Ahmet Rasim, Çarşafın yayılmasından önce, Türk kadınlarının sokakta giydikleri, mantoya benzeyen; kolları, yenleri, bedeni bol ve yakasının arka kısmı çok defa eteklere kadar uzanan üstlük.

giyerken; Müslüman olmayanlar açık renklerde feraceler giyerler. Feracenin yanında yeni bir tür olarak giren çarşaf, 1870'lerden sonra kullanılmaya başlamıştır. Abdülhamid döneminde kadınların “torba çarşaf” giymelerinin yasaklanmasıyla birlikte “pelerin ve etek”ten oluşan “iki parçalı” çarşaflar kullanılır.

Ev içinde ise kadınlar 17. yüzyıldan itibaren “şalvar, bürümcük kumaştan topluklara kadar inen uzun kollu gömlek” ve “uzun kollu kaftan” giyerler. 19. yüzyıldan itibaren “üç etek ve dört etek denilen elbiseler” giyilir. Tanzimat'la birlikte İstanbul'da kadınlar Avrupa'dan ithal kumaşlarla dikilen elbiselere yönelmişler ve Avrupa modası ile birlikte giyim kuşamlarının biçimindeki değişim hızlanmıştır. Özellikle Paris modasından etkilenen kadınlar “*vücuda oturan korsajlı kesimler, kabarık uzun kollu bluzlar, uzun fırırlı etekler*” giymeye başlamışlardır. Batı tarzı giyim kuşamın yanı sıra giysi aksesuarı da “*eldiven, ipekli çorap, yelpaze ve şemsiye*” kadın kıyafetindeki kompozisyonu tamamlayan unsurlar olarak kullanılmaya başlanmıştır.<sup>805</sup>

Dönem romanlarına baktığımızda gerçek hayatın yansımalarını her alanda gördüğümüz gibi, kadın kıyafetlerinde de görmekteyiz. Kadının kıyafeti, süslenişi, ziynete verdiği önem gibi hususlar onun “zarif” oluşuyla ilişkilendirilmiştir. Zarif olan güzelliği çağırıştır ve güzellik ise kadına özgü bir niteliktir. Dış mekânlarda her ne kadar “tesettür” amacıyla kullanılsa da; kadın kıyafeti, kadın güzelliğinin bütünleyiciliği vasfını kaybetmez. Romancıların genelinde erkek oluşu kadın kılık kıyafetinin, süslenmesinin ve moda tesirinin ifadesinde eksikliklere neden olmuş mudur? Bu sorunun cevabını verebilmemiz için, romancılarımızın kadın giyim kuşamlarının tasvirlerine bakmamız gereklidir. Ancak şunu da eklememiz gerekir ki romancılarımızın çoğunluğu karakter yaratmadaki eksikliklerini, karakteri tasvir ederken de göstermektedirler. Bazı romanlarımızda ayrıntısıyla tasvir edilen kadın giyim-kuşamı ile ilgili özelliklere bazı romanlarımızda değinilmemiştir bile.

Recâizâde Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanında Periveş Hanım'ın giyim tarzı, realist bir bakış açısıyla şöyle anlatılır: “*Nazenin ne kadar da güzel giyinmiş idi: O zamanın modasına pek de muvafık olmayarak biraz darca kesilmiş süt mavisini rengindeki atlas feracesi, endamındaki tenasübü gizlemekten aciz olduğu hâlde*

---

<sup>805</sup> Bu konuda daha geniş bilgi için bakınız, Osmanlı Kadın Kıyafetleri, Nurettin Sevin, Osmanlı Adet Merasim ve Gelenekleri, Ferace modasının yüz yıl devam ettiği ile ilgili olarak (Kadınlar ve Moda) başlığı altında Necdet Sakaoğlu'nun Osmanlı Giyim Kuşamı ve “Elbise-i Osmaniyye” adlı Tarih ve Toplum dergisinin Kasım 1987 47. sayısı sh.36-41, Tanzimat sonrası dahi kadın kılık ve kıyafetinin belirlenmesinde iktidarın müdahaleci olduğu ve Cumhuriyet dönemine kadar kadın kıyafetlerindeki değişimle ilgili olarak bakınız Tarih ve Toplum dergisi ‘Tek Parti Döneminde Peçe ve Çarşaf’ Kemal Yakut, Nisan 2002, sayı 220, s.23-31 [www.sadberkhanimmuzesi.org.tr](http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr)



araba içinde saatlerce üzerine oturulmaktan dolayı bir çok kırmalar, bükümler peyda etmiş olması cihetiyle güneşe karşı gelince bir musavver-i mâhir için o renk ittihâzına layık surette gayet latif, gayet dil-pezîr ışıklar, gölgeler içinde nazar-rübâ bir manzara-ı temevvüc-nümâ arz etmekte idi. En ince nevinden yaşmağı toz pembesi ve rengindeki yanakları üzerinde yeni açmış bir güle pirâye-bahş olan buhar-ı lâtf hükümünü verir yaşmağın iki yanında haylazcasına dışarıya sarkmış olan ve ednâ tahrîk-i nesîm ile hemen oynamaya başlayan sırma teller ise beyaz bir bulut parçasına inîtâf eden eş'îâyı âftâbı andırırdı. Başındaki hotoz da havayî mai idi. Teşbihâtımızın ibtizâle düşmeyeceğinden emin olsak bunu da o sarı saçlarla beraber güneşli bir gökyüzüne benzetirdik. Eflatunun açığı eldivenler içinde mahfuz ellerin ve tahminen otuz dört numarada iskarpin içinde ipek çorapla mestur ayakların derece-i tenâsüb ve nezaketleri bilinemezse de nazar-ı iştiyâkta bunlar da pek sevimli, pek nazik idi.”<sup>806</sup> Bu kıyafetinin yanında Periveş Hanım: “sade güzel ve sapına ‘feracesinin renginde’ bir kurdela bağlanmış ağır atlardan bir şemsiye taşır.”<sup>807</sup> Görüldüğü gibi Periveş’in giyim tarzı onun güzelliğini tamamlayan bir unsur olarak değerlendirilir. Kadın güzelliğinin anlatımında teşbihin kullanılması, kadın güzelliğine katkı sağlayan giyim kuşam tasvirinde de görülür.

Fiziki görünüşüyle Ali Bey’i kendisine âşık eden Mehpeyker, erkekler tarafından beğenilmek için kıyafetini modaya uyduran, görüntüsüyle bir “cazibe” merkezi durumuna gelmeye çalışan kadın karakterlerdendir. Bu cazibeyi sağlamak için de süslenmek onun hayat biçimi olmuştur. Mehpeyker kıyafetlerinin yanı sıra, takılara da büyük önem verir. Beyaz goncalarla işlenmiş beyaz tül den entari giyen Mehpeyker, başının ön tarafına iki yıldız iğne ile saç bağına tırfilli bir beyaz karanfil, boynuna da ortası elmaslı birkaç dizi inciden yapılmış bir zarif gerdanlık takmıştır. Başında ince tül bendi, üstündeki feracesi, eldivenleri, potini; giydiği entarisinin rengiyle uyum içerisinde. Mehpeyker içindeki “şeytani” duyguları fiziğinin güzelliği ve kılık kıyafetindeki hoşlukla örtmeye çalışmış; Ali Bey’i dış görünüşüyle aldatmıştır.<sup>808</sup>

Ahmet Midhat kadın giyim kuşamı ve süslenmesi gibi konularda romanlarında ayrıntıya girmez. Romanlarında kadın karakterlerin giyim kuşamları kadın güzelliğinin bir parçası olarak gösterilir. Yeryüzünde Bir Melek’te Raziye’nin her hâli güzeldir güzel olmasına ama, onun taktığı “yaşmak” diğer kadınlara yakıştığından daha fazla

<sup>806</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.23.

<sup>807</sup> Recâizâde Mahmud Ekrem, a.g.e., s.24.

<sup>808</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.61.

yakıştır. Hatta Ahmet Midhat bu konuda şu “hüsn-i ta’lil”e de başvurur: “*Raziye’nin her hâli ne kadar güzeldi! Yaşamak, kadınlara yaraşır bir kisveye, mutlaka yaşamak yalnız Raziye’ye yaraşmak için icat olunmuş zannolunur.*”<sup>809</sup>

Kadın giyim kuşamı konusunda ayrıntılı tasvirlerle girmeyen Mehmet Vecihi, yaşamak ve ferace gibi dönemin giysilerini, Akif’te kadın güzelliğinin bir parçası olarak görür. Lâmia’nın güzelliği ile giydikleri arasında kendisine “çekicilik” veren bir etki vardır. Bu etkiyi yazar şöyle tasvir etmektedir: “*o gün siyah cânfesden bir ferace giymiş, ne ince ne de pek kalın bir yaşamak dokunmuş ferace gayet üstâd bir terzinin çirâ-dest-i mahâreti olduğu için endâm-ı matbuu, resim gibi üzerinde nümâyân, yaşamaktan rü’yet-i sîmâsı tamamen mümkün olamaması en amîk ruhların en rakîk hissiyatını tahrik için nigâhı bir kuvve-i mknatisiyyeye tesirini hâiz bulunan gözleri eslâf-ı şu’arânın haddinden teşbih ettikleri müessir kirpikleri arasında haz-nümûn idi.*”<sup>810</sup>

Dönemin kadın romancısı Fatma Aliye’nin kadın karakterin giyim kuşamına yönelik değerlendirmeleri de vardır. Muhâdarat’ta kadın kahraman Fâzıla’nın elbisesi “açık pembe üzerine beyaz kumaş”tan dikilmiştir. Toplanıp sarılmış saçlarının arasına “iri pırlanta taşlarıyla mamul zarif yerleştirilmiş ve önündeki tülден aşağıya kadar kurdela dökümünün ortasından pırlantalı bir toka tutturulmuş”tur. Nükhet Esen, Fatma Aliye’nin özellikle Udî romanında “*evin döşemesi, davetlilerin giydiği kıyafetler, kadınların süs, makyaj ve mücevherlerinin ayrıntılı olarak anlatmasını*” kadın bakış açısına bağlar. Fehame: “*antredo(anterdo) danteller ile gayet sanatkârane dikilmiş beyaz muslinden bir buluz giymiş, ufak bir dekolte sinesinden biraz yerini meydanda bırakmış idi. Eksiz antredoların yekdiğerine işlenerek eklenmesinden mütehassıl bilezikler dirseklere yakın bulunuyordu. Mahirane bir şekilde biçilip dikilmiş olan gümüşt renkte bir keten eteklik*” giymiştir; “*altın rengindeki parlak sarı saçları bir matmazel kuaförü sûretinde toplanmış, açık pembe bir kurdela ile arka taraftan tutturulmuş*”<sup>811</sup> bir şekilde tasvir edilir. Rıfat, bahçe duvarından gördüğü Fehame’yi bir gün tesadüfen vapurda, siyah bir çarşaf içinde görür. Vapurdan indikten sonra Fehame’yi takip eder. Fehame ve yanındaki kadınlar Bahçekapısı’nda bir mağazaya girerler ve oradan “*çarşaflık kumaş*” bakarlar. Seçecekleri kumaşlarla ilgili konuşurlarken dışarıdan Rıfat onları izlemektedir.

<sup>809</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.54.

<sup>810</sup> Mehmet Vecihi, Akif, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.192.

<sup>811</sup> Nüket Esen, Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar, İletişim Yayınları İstanbul, 2006, 238.

Yine kahramanların tesadüfi karşılaşmalardan birinin yaşandığı romanlardan biri olan Zehra’da, Subhi Zehra’yı ev içinde giydiği kıyafetleriyle görür ve âşık olur. Zehra “*Kavuniçi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de tecavüz etmiyor, beyaz kolları meydanda; entarisinin göğüs düğmelerinden iki tanesi çözülmüş, içindeki gömleğin göğsü açılmış, beyaz sinesi nîm görünmekte. Dar entari, sinesini istiâbdan izhâr-ı acz edecek derecedeydi.*”<sup>812</sup>

Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında Batılı hayatın yansımaları bütün yoğunluğuyla görülür. Bu dönem romanlarında özellikle Fransız modasının takip edildiğini roman kahramanlarının yaşantılarında görebiliriz. Cahit Kavcar’ın dönem romanlarında kadın kıyafeti ile ilgili olarak tespit ettiği gibi, kadın giyiminin biçimlenmesinde Fransız modasının tesiri çokça görülmektedir. Roman karakterleri özellikle Aşk-ı Memnu’da yabancı dergilerden modayı takip ederler, yabancı mağazalardan alışveriş yaparlar ve aldıkları kumaşları yabancı terzilere diktirirler.<sup>813</sup> Güzel giyinmek, eğlenmekten sonra en önemli işlerden biri olarak görülür roman kahramanlarınca. Bihter’in içinde bulunduğu aile Melih Bey takımı olarak bilinen, mesire yerlerinde gösterişe dikkat eden bir ailedir. Anne Firdevs Hanım’la birlikte kızları da dönemin modasını takip etmektedirler. Mesire yerleri onlar için bu yeni kıyafetleri görme ya da başkalarına gösterme yerleridir. Anne Firdevs Hanım’ın kıyafeti kızları tarafından gülünç bulunurken, kızları ile kıyafet konusunda yarış edecek kadar süslenmeye ve görünüşüne önem verir. Bihter’e göre zenginliğin en güzel göstergesi sahip olunan pahalı kumaşlardan dikilmiş elbiselerdir.<sup>814</sup> Bihter, ailesinin ekonomik durumu nedeniyle, zarafeti sadelikte aramak zorundadır. Bu zorunluluktan bıkan Bihter, “*çarşıya çıktıkça kıymettar bir mücevheri, ağır bir kumaşı kabalıkla ithâm ederek ellerinin anıf bir hareketiyle*” iterek beğenmez görünür. Ancak bu zorunlu reddediş Bihter’in iç dünyasında büyük etkiler bırakır. Pahalı eşyalara düşkünlüğün yanında onlara sahip olamamak gibi bir çelişkiyi yaşayan Bihter, bu çelişkiden kurtulmanın yolunu Adnan Bey’in evlilik teklifini kabulde bulur. Süslenme Bihter için tam anlamıyla, hazdan “kendinden geçme” hâlidir. Satın alamadığı zamanlarda dolaştığı dükkanlarda gördüğü mücevherleri denemek amacıyla hepsini tek tek takar ve kısacık bir zaman içerisinde kendisini bambaşka bir insan gibi görmeye başlar. Süslenme Bihter’i arzuladığı dünyanın kapılarını açtıran bir anahtardır. Süslenme, güzel görünme

<sup>812</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.15.

<sup>813</sup> Kavcar, a.g.e., s.150.

<sup>814</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.23.

ve pahalı mücevherler takma isteğinin yanında, gerçek aşkı bulma arayışı içinde olan Bihter; yalnızca şehvi bir duygu olarak tecrübe ettiği “yasak aşk” nedeniyle büyük bir trajedi yaşar. Mai ve Siyah'ta Ahmed Cemil sokakta tesadüfen, karşılık bulamadığı sevgilisi Lâmia'yı görür: Lâmia, “*karşısında siyah çarşafı çenesinin altından tepesi bir incili iğne ile iliştirilmiş, peçesi alnının kıvrıkcık saçlarını bir yarı örtülük altında bırakarak başına atılmış, ince parmakları siyah güderi eldivenler içinde uzun saplı zarif şemsiyesinin püskülünü oynatarak*” gitmektedir. Lâmia'ya tesadüf etmek onun için büyük mutluluk olur.<sup>815</sup>

Ferdâ-yı Garâm'ın kadın ve erkek karakterleri de giyinmeyi bir hayat tarzı olarak görürler. Roman, kadın kahramanların moda dergilerini inceleyip moda hakkında konuşmaları ile başlar. Sermet Hanım, Fransız modasından çok İngiliz modasını takip eder. Fransızlarda alışılmış olana bir rağbet, “aşırı bir gösteriş isteği” olduğu için Sermet, İngilizlerin “*hay layf zevk-i telebbüsü kadar mümtaz, sade, latif*” olanını tercih eder.<sup>816</sup> Sermet'in bu giyim tarzını beğenmesi, arkadaşlarınca onun İngiliz mürebbiye tarafından eğitilmesine bağlanır. Sevgilisi Macit ile moda konusunda Fransız tarzına karşılık İngiliz tarzını savunur. Hatta aralarında moda konusunda bu farklı tercihlerden dolayı anlaşmazlıklar çıkar. Zarafet ve güzellik amacıyla, kadın erkek herkesin giyim kuşamlarına dikkat etmeleri hususunda Macit'in fikirleri, Sermet'in “süslenme” konusuna bakışını açıklıkla ifade eder. Sermet “başkaları için” değil kendisi için giyinmekte ve süslenmektedir. Sermet'in zevki ve isteği onun giyim kuşam konusunda seçici olmasının en önemli nedenidir.<sup>817</sup> Yazar anlatıcı, Sermet'in giyim kuşam konusundaki hassasiyetini bu konuda deha sahibi olması ile açıklar: “*Sermet'te güzel giyinmenin sanatı değil, dehası vardı. Bir düğün, bir ziyaret, bir kabul; her ne vesileyle olursa olsun, odasında bir müddet gayubetten sonra meydana çıktığı zaman bütün nazarları hayran bırakırdı. O zaman her şeyde, saçlarının bir kıvrımında yakasının bir hattında, omuzlarının bir dalgasında, her şeyde nadir, nefis, hiçten bir zarafet görülürdü. Bazen bunar pek gayr-i meşhud geçerd; fakat sonra bütün bu hiçlerin bütün şiirlerini okumak rikkatine malik olanlar rast gelirdi; o zaman tebrikler, Tahsinler, iştiyaklar yağardı. En mühmel kıyafette öyle perişan bir eda-yı tekellüf ki ancak doğuşta zarif olanlara mahsustur.*”<sup>818</sup>

<sup>815</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 165.

<sup>816</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.9.

<sup>817</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.38.

<sup>818</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.39.

Romancılarımızın kadın karakterlerin güzellik tasvirlerinde olduğu gibi giyim kuşam tasvirlerinde de realist tutumdan çok, teşbihlere ağırlık verdiklerini söyleyebiliriz. Erkek karakterde olduğu gibi kadın karakterler de aşk öznesi olarak, vücut güzelliği ve kılık kıyafetleri bakımından olumlu özellikler taşımaktadırlar. Aşk ilişkisinin oluşumunda öncelikli olarak kadın karakterin yüz güzelliği üzerinde durulmakta, daha sonra kılık kıyafet ve psikolojik özellikler tasvir edilmektedir.

### 3. Yaş

Aşk ilişkisi yetişkinlerde “ürkütücü” görünür. Ürkütücüdür, çünkü aşk ilişkisi eskiyi temelinden sarsar. Yetişkin insanın o yaşa kadar bir aile kurmuş olması gerekir. Aile geleneksel kurumların en güçlüsüdür. Bu kurumların yıkılmasını toplum ne ister ne de yıkılmasına izin verir. Osmanlı toplumunda yaşanan gerçek hayatla alakalıdır bu durum. Dönem romanında ve dönem halk hikâyelerinde aşk ilişkileri genç yaşlarda yaşanır. Fatma Aliye'nin Levâiyih-i Hayât adlı romanının kahramanı Mehâbe aşkı, “Amor” resminden yola çıkarak anlatır. O resmin aşk duygusunu ve aşk hâllerini açık bir şekilde ifade ettiğini söyler. O resmin içerisinde aşkı yaşayan kişinin sadece yaşça olmasa da huyca da çocukluğu söz konusudur: *“Amor, o aşk perisi! Bak, satırlar doldurarak söyleyemediğimiz, o kadar konuşmaya rağmen hâlâ anlatamadığımız şey bir tablo içine nasıl sığdırılmış; ne kadar anlamlı bir şekilde tasvir edilmiş. Evet hastalık var! Çünkü zavallı çocuk hasta bir çocuk şeklinde tasvir edilmiş. Çocukluk da var! Oklar kör bir çocuk şeklinde tasvir edilmiş. Oklar kör bir çocuk tarafından atılıyor. O hâlde tesadüf var. Çocukluk, körlük, tesadüf; Tabloya dikkatlice bakmalı! Kör çocuk görmediği hâlde delicesine atıp duruyor. Demek ki cinnet de var! Diyeceksin ki cinnet de bir hastalık değil mi?”*<sup>819</sup>

Aşkın bu nitelikleri birçok romancımızın, eserlerinde dile getirdiği niteliklerdir. Kurguladıkları kahramanların yaşadığı aşklar bu özelliklere sahiptirler. Dışarıdan bakıldığında aşk, hastalık olarak görülür. Bu hastalığa yakalanma yaşı genç yaşlardır; çünkü genç kişinin bağışıklık sistemi aşk hastalığının yerleşmesi için en müsait bir ortamdır. Çocukluk, zaten gencin yaşadığı ruh hâlidir. Genç bütün hasletleriyle çocukluğa en yakın insandır. Yaşlı bir insanın çocukça hareket etmesi onun muteber bir kişi olmadığını gösterir. Gencin dünyaya bakışı, kişilere ya da kurumlara bağlanması

<sup>819</sup> Fatma Aliye, Levâiyih-i Hayât, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, s.20.

daha ölçüsüzdür. Genç kişi birdenbire bağlanır ve bağlandığı kişinin hâllerini ölçme ve izleme gibi bir ön çalışma yapmaz. Yaşlı kişi ise bu konularda tecrübelerinden dolayı daha temkinlidir. Cinnet durumu zaten hastalıkla bağlantılı olarak ortaya çıkar. Genç kişi, yaşadığı çatışmaları daha yoğun bir şekilde yaşar. Bu yoğunluk bazen onun delirmesine bile yol açabilir.

Romanlarımızda kadın kahramanların âşık olma yaşları 16-18 arasında değişir. Bu yaşlar romanlarda yabancı karakterler kullanıldığında yükselir. Mustafa Reşit'in romanlarında sıkça kullandığı yabancı karakterlerde kadınlar genellikle yirmi yaşın üzerinde, erkekler ise otuz yaşlarındadır. Kadın kahramanlar ergenlik yaşlarına, geldiklerinde aşka hazırdırlar.

Fatma Aliye, Halit Ziya, Mehmet Vecihi ve Sâmi Paşazâde Sezai kadın âşıkların yaş ortalaması ise 18-20'dir. Romanların yazılma tarihini esas aldığımızda aşk yaşlarının erkeklerde gözle görünür bir farklılık göstermediğini; ancak kadın yaşlarının ortalamasının birkaç yaş yükseldiğini söyleyebiliriz. Kronolojik yaklaşımdan çok yazarların aşka bakışı ve aşk ile yaşanan hayat hakkındaki tutumları bizce daha önemlidir. Özellikle Mustafa Reşit'in roman denemelerinde sıkça rastladığımız bir ortak unsur aşk duygusunu yaşayan kahramanların genellikle yabancılardan seçilmesi ve yabancıların yaşlarının da Müslüman kahramanlara göre daha yüksek olmasıdır. Ahmet Midhat'ın da romanlarında yabancı kadın karakterlerinin yaşı ortalamasının üzerindedir. Âşık erkek kahramanlar ile kadın kahramanlar arasındaki yaş farkı ortalama 4 ile 5 yaş arasında değişmektedir.

## B. Psikolojik Özellikler

Estetikçiler ile ahlakçıların güzel ile iyiyi birbirine karıştırmak istemezler. Estetikçiler her ne kadar karıştırmak istemeseler de bu iki olgu birbirine karıştırılır. *“Güzelden yola çıktığımızda iyiyle yüzyüze geliriz, iyiden yola çıktığımızda güzeli karşımızda buluruz. Şeytanlıklar ve ölümler çirkin imgelerle, sevinçler ve umutlar güzel imgelerle gösterilir.”*<sup>820</sup> Güzel ve iyi arasındaki bu etkileşim, güzel olanın, ahlak bakımından da kötü olamayacağı anlamına gelir. Güzel olan ahlaklı, ahlaklı olan ise güzeldir. Duygular gibi karakter türleri ile alakalı olarak da tanımlamaya yönelik

---

<sup>820</sup> Timuçin, a.g.e., s.19.

değerlendirmeler yapmak zordur. Karakter yapılarındaki değişkenlik ve insandan insana farklılık gösteren özellikler, sınıflandırmayı zorlaştıran unsurlardır. Romanlardaki kadın karakterlerin genellikle erkek romancılar tarafından kurgulanması da bu tasnifi zorlaştırır. Kadın psikolojisini, kadının ruh hâlini bilen bir roman yazarının kadın karakteri kurgulaması ile kadına dışarıdan bakan, onu erkek dünyasından tanıyan ve bilen bir yazarın kurgulaması arasında nitelik farkları olacaktır. Kadın karakter romanlarda, erkek yazar gözünde olduğundan ziyade “olması gereken” özellikleriyle ön plana çıkmıştır.

Bu müdahaleci tutum biraz da sanatın ne için yapıldığı tartışmasıyla ilgilidir. Toplumla ders vermek amacıyla yazılan ahlakçı romanlarda kadın karakter, tavırlarıyla ve davranışlarıyla okuyucuya örnek olarak kurgulanır. Âşık olunacak kadın karakter güzel, ahlaklı, namuslu, bilgili ve kültürlü bir kişi olarak anlatılırsa; insanlara gerçek hayatta faydalı olan bir eser verilmiş olur. Ahmet Midhat'ta, Fatma Aliye'de, Mehmet Vecihi'nin bazı romanlarında “kendi ayakları üzerinde durabilen” kadın karakterler yaratılmıştır. Ancak böyle bir iddiası olmayan romanlarda kadın, olması gerektiğinden çok olduğu biçimde tasvir edilmiştir. Kadın bu romanlarda genellikle toplumdan kopuk, fiziksel güzelliğine ve aşk ilişkilerine büyük önem veren, duygusal bir yapı ile karşımıza çıkmıştır. Duygusallığın ağır bastığı romanlarda kadın karakterlerin daha çok melankolik, fedakâr, pasif, kadercı ve kıskanç niteliklerinin ağır bastığını görmekteyiz.

Kadın psikolojisi ile alakalı olarak, Feminist yazar Simon De Beauvoir'ın kadının erkek egemen toplumda ezilmişliğine ve bu ezilmişliğin kadının iç dünyasında ortaya çıkardığı değişimlere yönelik tespitleri vardır. Kadın “nesne” olarak algılandığı, üretim ilişkilerine katılmadığı dünyada kendi iç dünyasına döner ve ruhsal dünyasında kendine özgü bir “alan” oluşturur. Bu alan içerisinde “*kendini birtakım tasarı ve ereklerde bütünleyemeyen kadın, varlığını, kişiliğinin içkinliğinde yakalamaya*” çalışacaktır yazara göre. İç dünyasında öteki cins gibi “herşey” olmak isteyen kadın bu arzusuna dış dünyada karşılık bulamayınca kendisine olağanüstü bir önem verir.<sup>821</sup> Kendisine fazlasıyla önem veren kadınları “*Kendine Hayran Kadın*” olarak niteleyen yazar, roman karakterlerinden örnekler verir. Kendine Hayran Kadın'ın bu kendine dönük “duygusal” hâline karşılık “*Sevdalı Kadın*” adını verdiği kadın tipi, aşk ilişkisinde karşı cinse yönelik yoğun duygusallığı ile öne çıkar. Beauvoir'e göre kadın ile erkek arasında aşkı algılamaları bakımından farklılıklar vardır. Kadın âşık olduğu

---

<sup>821</sup> Simone De Beauvir, Kadın; “İkinci Cins” Bağımsızlığa Doğru, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.48.

zaman, aşk duygusunun da gereği olarak, kendi kişiliğini unuttur. Yazarın deyişiyle “*bir efendi uğruna tüm haklarından*” vazgeçer. Kadın ve erkek arasındaki aşk algılamasının farklılığının sebeplerinin de iki ayrı cinsin sosyal statüleriyle ilgili bir durumdan kaynaklandığını söyler.

Kadının aşkı, ilahî aşkı andırır. Kadın, erkek karşısında yoksun olduğunu ve bu yoksunluktan kurtulmak için erkeğin her arzusunu yerine getirmek zorunda olduğunu düşünür.<sup>822</sup> “*Sofu Kadın*” olarak nitelendirilen bu kadın, erkeği “tanrılaştırır” ve onun aşkı da ilahî özellikler arz eder: “*Kadın tanrısal aşkta, sevdalı kadının sevgilisinde aradığını arar; kendine hayranlığının kamçılanması; büyük bir dikkatle, sevgiyle üstüne çevrilen o ulu bakış, kendisi için, mucize dolu bir kazançtır.*”<sup>823</sup> İktisadi ve sosyo kültürel açıdan erkekle eşit düzeye gelmiş olan kadınsa “*Bağımsız Kadın*”dır yazara göre. Bağımsız Kadın, kadın türünü “ikinci cins” olmaktan uzaklaştıracak ve onu “eşit cins” durumuna getirecektir.

Kadının kişiliğini oluşturan unsurların inançları, değer ölçüleri, bilgeliği, ahlakı, beğenileri ve davranışları olduğunu söyleyen ve bu davranışlardan yola çıkarak “kadın kişiliği”ni sınıflandıran Beauvoir’in bu yaklaşımından da yararlanarak, romanlardaki âşık kadın karakterlerin, aşk etrafında gösterdikleri “en belirgin” duygusal hâlleri üzerine yoğunlaştık. Aşk ilişkisi içinde ortaya çıkan kadın âşık tiplerini; Melankolik, Mücadeleci, Kıskaç ve Kendisine Hayran Kadın olmak üzere dört başlık altında incelemeyi uygun bulduk.

## 1. Melankolik Kadın

Melankoli kelimesinin temel anlamı, Türkçe sözlükte “Kara Sevdaya Tutulmuş, Kara Sevdalı” olarak ifade edilir. Mecaz anlamı ise “Hüzün veren, hüzün belirtisi olan”dır. Sevgilisi ile aşkın asıl amacı olan vuslat hâlini yaşayamayan âşık büyük bir “yalnızlık” yaşar. Kendisi ve sevgilisinin hayali dışında bütün varlık alanı onun için anlamsızlaşır. Aşkın öznelere olan kadın ve erkeğin ruhsal açıdan “teklikleri” mümkün değildir. Sonuçta bu iki özne tek vücut hâline gelemez. Bu, birbirine bağımlılık içeren durum iki taraf açısından da olumsuzluklar ortaya çıkarır. Birçok kaynakta aşkın aşırı

---

<sup>822</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.99.

<sup>823</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.104.



hâli, âşîğın deliliği, onun aşırı duygusallığı nedeniyle akıl sağlığını yitirmesi olarak geçen “kara sevda” ve bunun yanında mahzunluk hâli dönem romanlarının bazılarında, kadın karakterlerde görülen bir özelliktir. Melankolik karakter duygusal olarak kendisini tamamen sevgilisine adar. Sevgilisine duyduğu aşk için kendi mutluluğundan dahi fedakârlık edebilir. Karakterin mahzunluğu o derece ön plandadır ki aşk ilişkisinin olumsuz sonlanacağı, henüz karakterler arasında duygusal iletişim ve yoğunlaşma başlarken hissedilir. Mutluluk, melankolik karakter için geçici bir duygudur. Mutlu olmak belki hedefi olabilir; ancak yaşadığı aşk ilişkisindeki imkânsızlık, onun bu hedefe ulaşmasını engeller.

Melankolik nitelikleri taşıyan âşık yapısına uygun karakterlerden birisi, Sami Paşazâde Sezâi’nin *Sergüzeşt* romanındaki Dilber adlı karakteridir. Dilber çocukluğundan itibaren “zulümlerle” büyümüş, “konaklardan konaklara” satılmış bir genç kızdır. Küçük yaşta ailesinden koparılmış bu genç kız için hayat demek “hüzün” demektir aynı zamanda. Esaret hayatını yaşadığı konaklardan birinin sahibinin oğlu olan Celal Bey ile yaşadığı aşk da henüz başında iken aile çevresi tarafından bitirilmeye çalışılan bir ilişkidir. Dilber iç dünyasında ve duygularında güçlü olduğu kadar, toplumun katı kuralları karşısında çaresizdir. “*Hürmet edilmek, sevilmek*” gibi kadınların en çok istedikleri davranışlara muhatap olamaması, genç yaşına rağmen insanlardan gördüğü “*şiddet ve hakaretler*”, bu olumsuz durumlar karşısında kendisini “*himaye edecek bir peder ve biraderi*” olmaması, sevgilisi Celal Bey’e aşkını dile getirememesi Dilber’de melankolik mizacın oluşmasına neden olan unsurlardır.<sup>824</sup>

Melankolik karakterin hayat çizgisinde küçük ve kısa mutluluk anları vardır. Dilber ile Celal Bey’in bir gece buluşup ilanaşk etmeleri de bu mutluluk anlarından biridir. Kısa mutluluk anlarından sonra “hüzün”, melankolik karakter için devam eder. Dilber Mısır’da esaret hayatını yaşarken, aşkı da “kara sevda”ya dönüşmektedir. Cevher Ağa Dilber’deki bu değişimi gören “yardımcı” karakterdir. Dilber Cevher Ağa’nın ısrarlı soruları karşısında dayanamaz ve eğer İstanbul’a gidemeyip Mısır’da kalırsa, “*yaşayamayacağını*” itiraf eder.<sup>825</sup> Cevher Ağa, Dilber’in bu mahzun durumuna dayanamaz. Dilber’i mahzunluktan kurtaracak ve mutlu olmasını sağlayacaktır. Cevher Ağa’nın bu çabası da bir işe yaramaz. Dilber esaretin ağır yükü ile Celal Bey’e duyduğu

---

<sup>824</sup> Sami Paşazâde Sezâi, *Sergüzeşt*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.50.

<sup>825</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.109.

aşkın imkânsızlığı arasında büyük bir çatışma yaşar. Esirliğinin, geçmişinin ve kimsesizliğinin hüznü ile kendisini Nil Nehrinin sularına bırakır.<sup>826</sup>

Melankolik âşğın sonu romanlarda genellikle ölümdür. Aşkın gerilimi sonuna kadar yaşanabilecek bir gerilim değildir.<sup>827</sup> Bu nedenle de aşk çoğu zaman öldürür. Ölüm, Dilber’de intiharla gerçekleştiği gibi, bazı karakterlerin ayrılık acısına dayanamamaları ve ölmeleri biçiminde de ortaya çıkabilir. Halit Ziya’nın Nemide adlı roman karakteri de melankolik hâl içinde yaşar. Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında âşık karakterlerin “hastalıklı” hâlleri onlardaki güçsüzlük ve mahzunluğun ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Hastalık, karakterin duygularını açığa vuramamasından kaynaklanan bir ölüm nedeni olarak kullanılır genellikle. Nemide hem ruhsal hem de bedensel açıdan hassas bir karakterdir. Duygusal tesirler Nemide’nin yaşamını derinden etkiler. Nitekim Nail ile Nahit arasındaki ilişkiyi öğrenip, aşkını “kalbine gömmesi” bu davranışından kısa bir süre sonra hastalanması ve ölümü, aşkın imkânsızlaşması ile birlikte “âşğı yok edecek” bir hâl almasına örnektir.

Deborah Lupton, sağlıksız duygu olarak değerlendirdiği “hüsrana uğramış tutku”ların kişilerin bedensel açıdan hastalanmalarına, hatta ölümlerine yol açabildiğini belirtir. Lupton’a göre “*çağdaş toplumlarda cinselliğini veya öfke gibi ani şiddetli duygularını ifade edemeyenlere musallat olan, tutkuların yetersizliği veya duyguların sürekli baskılanması olarak kavramlaştırılan hastalık, kanser*” iken 19. yüzyılda bu, romantik aşkın hastalığı “*verem*” olarak karşımıza çıkar.<sup>828</sup>

Melankoli sebepsiz yere mahzunluk hâli olarak da bilinir. Ancak Nemide’nin mahzun olması için birçok sebep vardır. Bu sebeplerden ilki, çocuk yaşlarda annesi Naime Hanım’ı kaybetmesi ve anne sevgisinden mahrum kalmasıdır. Babası Şevket Bey’in bütün sevgisini ve dikkatini Nemide’ye vermesi dahi onun bu duygusal eksikliğini giderememiştir. Annesinin yokluğundan kaynaklanan duygusal eksikliğin yanında çocuk yaşta geçirdiği hastalıklardan dolayı vücut olarak da eksiktir: “*Son derece sıkı sağlık kontrolü altında yaşar, yemek ve uyku zamanları, bahçeye çıkacağı saatler*” doktor tarafından devamlı kontrol edilir. Bu olumsuz durumların Nemide’ye yüklediği “*hüzün*”, aşk duygusu ile birleşince daha da artar. Aşk Nemide’ye çok büyük bir heyecan verir. Bu heyecan hastalıkların tetikleyicisi olabilir. Nemide’nin Nail’e olan “duygusal” meylini sezen doktoru Osman Bey, bu nedenle Nemide’nin mekân

<sup>826</sup> Sami Paşazâde Sezâi, a.g.e., s.119.

<sup>827</sup> Timuçin, a.g.e., s.168.

<sup>828</sup> Lupton, a.g.e., s.153.

değiştirmesini ister. Bu, ön görülen olası bir facia karşısında alınabilecek tedbirlerden biridir. Nemide de Nail'e olan aşkıdan kurtulmak için ondan uzaklaşmak ister. Nemide bu süreçte Nail'e âşık olmuştur; ancak bu duygusunu kendisine bile itiraf edemez ve ondan kaçmak ister. Nemide acı çekmekten “garip bir zevk” almaktadır yazar anlatıcıya göre: “*Nemide o kadar öfkelenmişti ki, kanunu kırmak, yere çarpmak istemişti. Ama ses çıkarmamayı daha iyi bulmuştu, acı çekmekten garip bir zevk alıyordu. Ama bu acı zavallı kızı dayanılmaz bir işkence içinde bırakıyordu; orada, sandalyesinin içinde sakın, rahat gibi düşünen bu kızın yüreği parçalanıyor, ciğerleri sökülüyordu.*”<sup>829</sup> Acı çekmek melankolik karakterin ayırdedici özelliklerindedir. Nemide gibi Ferdâ-yı Garâm'ın âşık karakteri Sermet de benzer düşüncededir. Sermet'in Macit ile birlikte yaşadığı çocukluk yıllarında, Macit'e duyduğu derin aşktan dolayı “*kanayan yaralar*”ı vardır ve bu yaraların geçmesi imkânsızdır. Sermet bu yaraların tedavisinden yana da değildir. Ona göre bu yaraların “*gayr-ı kâbil-i tedavi olmalarında vahşi bir lezzet*” vardır.<sup>830</sup> Sermet melankolik hâl dolayısıyla bir yandan acı duyar bir yandan da bu acıların sürmesini ister. Sermet için vuslat, emellerine kavuşmak gibi “geçici” zevkler acı verir. Emellerinin hayal olarak kalması, acının devam etmesi, emellerine kavuşmaktan çok onların peşinden koşma süreci Sermet'i mutlu etmektedir.

Sermet aşk yaşarken melankolinin verdiği hüznün hâli içindedir ve yalnız kalmak ister.<sup>831</sup> Sermet aşktan mutluluk beklemez; aşkın mutluluk getirdiğine de inanmaz. Hatta aşk insanların hayatını zehir gibi acılaştırır. Üzüntülere alışkın olmayan “*genç kalpler*”, aşkı yaşamaya başladıkları an acı çekmeye başlarlar. Sermet dünyevi aşkın geçici olan bir aşk olduğunu, geçici olduğu için de anlamsızlaştığını ve insanlara acılar çektiğini savunur. Sermet'e göre aslanan aşk, kişilerin birbirlerine âşıkken birlikte ölmeleriyle ebedileşir. Kişiler birbirlerini severken ölürlerse, insana en büyük acıları veren Ferdâ-yı Garâm'ı görmeyecekler ve sonsuz mutluluğu yakalayacaklardır. Bu duygularını anlayacak, kendisine âşık ve kendisiyle birlikte ölecek bir erkeğin olmadığını belirten Sermet o erkeği “hayalinde bile” bulamadığını söyler. Sermet ile Macit vuslat gecesini yaşarken, aşklarını sonsuz kılacak ölüm gecesini de aynı anda yaşarlar.

Mehmet Celal'in Müzeyyen adlı romanının kadın karakteri güzelliği ile birlikte yaratılışından gelen mahzun bir görünüme sahiptir. Müzeyyen'in hüznü “tebessümü”ne, sesine, solgun yüzüne ve bütün varlığına yansır. Müzeyyen diğer melankolik karakterler

<sup>829</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Nemide*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, 107.

<sup>830</sup> Mehmet Rauf, *Ferdâ-yı Garâm*, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.41.

<sup>831</sup> Mehmet Rauf, a.g.e., s.48.

gibi aşkını çok yoğun yaşar. Yoğun yaşamasına rağmen hiçbir zaman duygularını sevdiği gence açmaya cesaret bulamaz. Melankolik karakter sevgilisine olan aşkını, sevgilisinin hissetmesini ve bu aşka sahip çıkmasını ister. Eğer sahip çıkmazsa fazla üstüne gitmez, kendisini geri çekmeye çalışır. Müzeyyen ve Nihad bir arada iken bile hüznülüdürler. Ağlamak, melankolik âşık için acılarını dışa vurmanın bir biçimidir. Ağlamak bir bakıma açığa vurulamayan, yoğun duyguların açığa çıkarılmasıdır. Melankolik karakter açığa vuramadığı, muhatabına aktaramadığı aşkını Deborah Lupton'ın ifadesiyle “biriktirdiği” duygularının “iç hasara yol açabilen basınç ve gerilimler”ini yaşamaktadır. Gözyaşları, anlaşılamayan aşırı tepkiler bu gerilimlerin işaretleridir.<sup>832</sup> Melankolik karakter yoğun duygusallığını bastırarak, vuslat imkânı olmayan bir aşk hâli içerisinde, düştüğü sağlıksız ruh hâli neticesinde beden sağlığını da yitirir.

## 2. Kıskanç Kadın

Kıskanç kadın, aynı zamanda aşkı için mücadele eden kadındır. Mücadeleci âşık ile kıskanç âşık arasında sevginin ölçüsü bakımından farklılıklar vardır. Mücadeleci âşık sevgilisinin ilgisini her hâlükârda çekmeye çalışır, elinden geleni yapar bunun için. Bunu yaptığı için de her zaman memnundur. Kıskanç olan ise sevgilisinin yüzüne baktığında rakibinin başarısını ve mutluluğunu görür. “*Kıskançlık standart bir biçimde üç kişiyi içerir*” diyor Hugh La Follette. Aşk ilişkisinde üçüncü bir kişinin varlığı bu duyguyu harekete geçirir. Ahmet Midhat'ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında Arife, Raziye ve Şefik aşkının içerisinde yıkıcı, engelleyici ve mücadele edici bir rakip olarak girer. Arife, Şefik ile Raziye arasındaki en ufak bir yakınlaşmayı bile kıskanır. Raziye'ye âşık bir Şefik'in varlığı, Arife'nin Raziye'ye olan nefretini bir kat daha artırır. Mehmet Vecihi'nin Hasta adlı romanında kadın kahraman Ruhsar'ın kıskançlığı da buna benzer. Gerek Arife, gerekse Ruhsar var olan, asıl olan aşk ilişkisi içerisinde engel olarak giren unsurlardır.

Simon De Beauvoir seven kadının âşık olduğu erkeğin dünyasına hapsediğini ve bu dünya içerisinde kadının tamamen erkeğe bağlı bir hâle geldiğini söyler. Erkeğin dünyasına hapsedilmiş bir kadın yalnızlaşır. Yalnızlaşmasına bir neden de onun erkeğini başkalarından “*kıskanmasından*” kaynaklanır. Kıskançlık aynı zamanda kadının aşk

---

<sup>832</sup> Lupton, a.g.e., s.151.

hayatında yaşayacağı can sıkıntısından da kurtulmasını sağlar. Çünkü Beauvoir'e göre kadının erkeğini elinde tutması, “*başlı başına bir iştir; âşığı elde tutmaya uğraşmak bir çeşit papazlıktır.*”<sup>833</sup> Eğer kadın erkeğini elinde tutamadığına inanıyorsa öncelikle kendine çeki düzen vermeye çalışır. Erkeğini elinden alan rakibini hem kıskanır hem de onun nasıl bir kimse olduğunu merak eder.

Mehmet Vecihi'nin Feryâd adlı romanının kadın karakteri Nevzât, bu büyük merakı yaşayan karakterlerdendir. Merakını rakibi olan Hâver'i uzaktan görerak gidermeye çalışır. Bu merakın sebebi Nevzât'a göre Bihruz'a duyduğu meyl şiddeti ve sevdasıdır. Garip görülecek bu durum ise aşkın gereğidir. Hâver'i gördüğü an ona karşı bir haset hisseder. Hâver'in çirkin olmaması, Nevzât'ın kıskançlığını biraz daha artıran bir nedendir. Her ne kadar Hâver'i fiziki bakımdan güzel olarak tarif etse de güzelliğinin sadece görüntüden ibaret olduğunu düşünür. Bu düşüncesini Bihruz'a yazdığı mektupta şöyle dile getirir: “*Ben âşık-ı maşukanız olan Hâver ile münasebetinize tahammül edemeyeceğim. Size belki bir melek görünen o çehre-i iğfal, benim için katil pençeli, zehr-nâk dişli, kasd-ı hayât, bir 'ifrit'tir. Muhabbeti sizi ne kadar iğfal ediyorsa, rikâb-ı ahlâkımda o mertebe sürat ve iktidar gösteriyor..*”<sup>834</sup> ...Mütehhil bir erkeğin âğûş-ı muhabbetine göz dikmek, bir ailenin hedm-i saadetini kalkışmaktır. Hususuyla zevce benim gibi zevci bülend olmak sevdasına mahkum bulunursa hıyanete bir de cinayet izmâm eder. Hain ve cani bir deni sizi mesud edemez. Benim mahvolduğum beyhûde gider.”<sup>835</sup>

Kıskançlık aşkı zedelemekten öte ortadan da kaldırabilir. Nabizâde Nâzım'ın Zehra adlı romanı bu tespite uygun bir olay örgüsüne sahiptir. Zehra'nın kıskançlığı çocukluğundan gençliğine kadar artarak devam eden bir duygudur. Zehra'nın babası Şevket Bey, kadınların tabiatında olan kıskançlık duygusunun gelecekte onlara çok büyük sorunlar açabileceğini söyler.<sup>836</sup> Zehra'nın aşırı derecede kıskanç olduğunu Şevket Bey'den öğrenen Subhi, kadın üzerine okuduğu kitaplardan aldığı bilgilere dayanarak, Zehra'nın bu aşırı kıskançlığının ona büyük zararlar vereceğini düşünür ve henüz görmediği hâlde Zehra'ya hem acır hem de içinde ona karşı şefkâte benzer bir sevgi oluşur.<sup>837</sup> Subhi ile Zehra evlendikten sonra Zehra'nın kıskançlığı hiç ummadığı bir anda nükseder. Gezinti yerinde uzaktan gördüğü erkek ve kadın gölgesinden

<sup>833</sup> Simone De Beauvoir, Kadın; “İkinci Cins” Bağımsızlığa Doğru, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.92.

<sup>834</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.57.

<sup>835</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e.,s.58.

<sup>836</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.12.

<sup>837</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.13.

erkeğin, kocası Subhi olduğu fikrine kapılır ve “sizi gidi alçaklar” diye bağıarak saldırdığı kişinin kocası olmadığını öğrenince mahcup olur. Ancak kıskançlık duygusu bir kere varlığını hissettirmeye başlamıştır. Zehra yaşadığı kıskançlıktan Subhi’yi haberdar etmemeye çalışır. Ancak bu duygu onu içten içe rahatsız etmektedir. Zehra’nın kıskançlığının Subhi’nin davranışlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Kıskançlık, Zehra’nın tamamen kendisiyle ilgili bir eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Subhi’nin bazı geceler gecikmeye başlaması Zehra’nın kıskançlığını artıran sebeplerdendir.

Kıskançlık Zehra’da öncelikle “vehim” olarak başlar. Vehimler Zehra’nın kafasında büyür ve “tereddüt” hâlini alır. Gerçekte olmayan bir durum “kıskanç” kadının zihninde, varmış gibi görülür. Yine de kıskançlığa neden olacak hadisenin varlığı konusunda tereddütler yaşar. Tereddüt dönemi, “acaba?” sorusunun sorulduğu dönemdir. Bu dönem çok kısa sürer ve bu dönemin hemen sonrasında “şüphe” ortaya çıkar. Bu hâldeki karakter sevgilisinin her hareketinden anlamlar çıkarmaya çalışır. Şüphe duymak için sevgilinin ihaneti ya da sevgiliye bir başkasının meylinin tespitine gerek yoktur. Önemli olan bu şüphenin oluşmasıdır. Şüpheden sonra “zan” ortaya çıkar ve bu aşamadan sonra da “hüküm” verilir. Hüküm verildikten sonra bu hükmün ortadan kalkması ve değişmesi çok zordur. Zehra’da kalıcı bir hastalık şeklindeki kıskançlık duygusu, bütün bu aşamalardan geçmiş ve Subhi’nin kendisine olan sevgisi üzerine odaklanmıştır. Kıskanç âşık, nesnesini bulmakta gecikmez romanda. Zehra’nın kıskançlığının odaklanacağı nokta eve alınan Sırrıcemal adlı cariye olur. Kıskanç kadın karakter, odaklandığı rakip ile kendi görünüşü arasında hızlı biçimde mukayese çabasına girişir. Bu mukayese sonucu Zehra, Sırrıcemal’in kendisinden kat kat güzel olduğu hükmünü verir. Kendisini kıskandığı nesne ile mukayese ettikten sonra eksik olduğu sonucuna varan kıskanç karakter, bu eksikliğin kocası Subhi’ye tek başına sahip olma ayrıcalığını kendisinden alacağını düşünür ve eksikliğini giderme yollarını arar. Öncelikli olarak kıskançlık nesnesinin ortadan kaldırılması, yani Sırrıcemal’in evden gönderilmesi gerekir. Zehra, duygularını açıkça dile getirmedeğinden bu arzusunu gerçekleştiremez. Duygularını dile getiremediği için de rahatsızlığı devam eder: “*İşte bu günden itibaren Zehra bilküllüye değişti. İzdivâcından evvelki tâb’-ı huşûnetini daha ziyâde şiddetle ele aldı.*” Zehra’nın katılığı o kadar ileri boyutlara ulaşır ki evde “*önüne kim rast gelirse haşlar, eline ne geçerse kırar*”dı.”<sup>838</sup>

---

<sup>838</sup> Nabizâde Nâzım, a.g.e., s.38.

Kıskançlık Zehra'nın günlük yaşamını da çok büyük ölçüde etkiler. Bazen odasına kapanır ve saatlerce ağlar, bazen kimseyle konuşmaz ve dalgın dalgın oturur, akşama kadar düşünür ve kendi kendine söylenir. Zehra'nın kafasındaki "hüküm"; onun, Sırrıcemal ile Subhi'yi bir arada, el ele gördüğü "halisünasyonlara" dahi yol açar. Kıskanç kadın karakter eğer vehimleri gerçekleştirmişse, yani sevdiği erkeği "kıskandığı" kadına kaptırdıysa -ki Zehra sevdiği erkeği kıskandığı kadına kaptırmıştır- farklı yöntemlerle bu yenilmişliği telafi yoluna gider. Zehra, "*ocaklarına incir diken, yuvalarını bozan, hânümânlarını yıkan*" Sırrıcemal'e karşı aldığı yenilgiyi, intikam olarak unutmaya çalışır. Zehra'nın intikamı Suphi'yi Urani adlı bir kadınla ilişkiye sokarak Sırrıcemal'i terk etmesini sağlamaktır. Bunda da başarılı olur.

Kıskançlık Halit Ziya'nın Nemide adlı romanında da belirleyici bir unsurdur. Romandaki aşkın öznelere Nemide, kıskançlığını Zehra kadar bariz bir şekilde ortaya koymasa da bu duyguyu derinden yaşayan karakterlerdendir. Nemide'nin kıskançlığının "evham" biçiminde ortaya çıkmasına neden olan hadise, Nail'in Nahit'e gül vermesidir: "*Gül, Nail'den Nahit'e geçerken gözlerinde o kadar garip bir anlam gördü ki, kalbinden zehirleyici bir akımın geçtiğini hissetti.*"<sup>839</sup> Bu evham aniden yerini bir kuşkuya bırakır. Kıskançlık süreci oluşumunu tamamlamış ve bundan böyle oluşan kuşkuya delil arama yolunda çaba gösterecektir. Kuşku, Nemide'nin Nail'in kendisi ile olan o güne kadarki bütün münasebetini sorgulamasına neden olur. Nail'e olan aşkında kendisine duyduğu güven bu küçük hareketten sonra sarsılır. Kıskançlık kuşkuları oluştuğundan sonra Nemide geçmişte önem vermediği hadiseleri tek tek gözden geçirir. Kıskançlığına neden olan bu kuşkularının gerçek olduğunu anlaması onda Nahit'e karşı intikam arzusundan çok; yalnız kalma, onu yok sayma ve sevgilisini ya da onun yaşadığı mekânları terk etme gibi istekler uyandırır. Zehra'nın kıskançlığı onu intikama sevk ederken, Nemide'nin kıskançlığı onu fedakârlığa yönlendirir.

Aşk-ı Memnu'da kadın karakter Bihter'le birlikte birçok karakterin birbiri arasındaki kıskançlık duygusu vurgulanır. Cevdet Kudret bu romandaki karakterler arasındaki ilişkiler hususunda şu tespitleri yapar: "*eserin başlıca kişileri bir 'kıskançlık' tutkusu içinde kümelendi: Nihal, babası Adnan Bey'i; Adnan Bey, genç karısı Bihter'i; Bihter, sevgilisi Behlül'ü kıskanır*"<sup>840</sup> Karakterler arasındaki kıskançlık duygusu Nihal'de ve Adnan Bey'de sevgiden kaynaklanırken, Bihter'in Behlül'ü

<sup>839</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitapları, İstanbul, 1984, s.106.

<sup>840</sup> Kudret, a.g.e., s.185.

kıskanması aşk ile ilgili bir kıskançlıktır. Nihal babasını Bihter’le paylaşmaktan dolayı, Adnan Bey de karısının gençliği ve güzelliği nedeniyle dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı başına bir şey gelmesinden korktuğundan Bihter’i kıskanır. Bihter’in kıskançlığı romanda karakterin olay örgüsü içindeki davranışlarında gösterilir. Bihter’in Behlül’e olan yasak aşkı, Behlül’ün Nihal ile evlenme ihtimali karşısında kıskançlığa ve kıskançlık duygusu da Zehra’da olduğu gibi “intikam” duygusuna dönüşür. Bihter, aşkı sahip olmak olarak algılar. Behlül’e ne kadar çok sahip olursa ve onun hayatını kendi ellerine alırsa o kadar çok mutlu olacaktır. Adnan Bey ile parası için evlenen Bihter gönlündeki aşk ihtiyacını gidermek maksadıyla meylettiği Behlül’ün Nihal ile evlenmesine kesinlikle karşı çıkacaktır.<sup>841</sup> Adnan Bey ile evlendikten sonra Nihal’in Bihter’e olan kıskançlığı, Behlül ile Nihal arasında evlilik düşüncesinin Firdevs Hanım tarafından ortaya atılmasıyla Bihter’in Nihal’i kıskanmasına dönüşmüştür. Nihal’e karşı Bihter’in duygularının değişimi şöyle anlatılır: “*Nihal’e acımıyordu, onun için birikmiş kinleri vardı, bütün eski tahammülleri birer intikam hakkı kuvvetiyle bu kız hakkında birer adâvet vesilesi teşkil ediyordu; fakat bütün bu husûmetin fevkinde bir şey vardı ki henüz dün bir çocuk olan Nihal’de bugün birdenbire bir rakibinin inkişâf etmesiydi. Nihal’de asıl bunu affetmiyordu.*”<sup>842</sup> Bihter’de kıskançlıkla birlikte yoğun bir kirlenmişlik duygusu ortaya çıkar. Behlül ile Nihal arasında gelişen ilişkiler, Bihter’in kendisini “kirlenmiş ve bir kenara atılmış” gibi hissetmesine yol açar. Bihter önceleri özgürlük alanı olarak görüp yaşadığı yasak aşkın, sonraları kendisini bir cenderenin içinde sıkıştıracağını ve bir çıkmaza sokacağını düşünememiştir. Bir ara Adnan Bey’e bütün olanları itiraf etmek ister; ancak “*böyle, mülevves bir alüfte zilletiyle*” atılması ihtimalini ve bu olanların bütün çevrede konuşulacağını düşünerek itiraftan vazgeçer. Bihter için “*Firdevs Hanım’ın kızı olmak*” bile, onun “*bu zillet hayatı*”nda olacaklara tahammül etmesi mümkün değildir.<sup>843</sup> Bihter, çevresindeki insanlara olan nefretini ve özellikle Behlül’le yaşadığı yasak aşk ilişkisinde Behlül’ün aşka önem vermeyen, aşkı cinselliğin ötesinde düşünmeyen yaklaşımları yüzünden hissettiği kirlenmişlik duygusunu, kendisini cezalandırarak ortadan kaldırmıştır.

---

<sup>841</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.267.

<sup>842</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.267.

<sup>843</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.281.



### 3. Fedakâr Kadın

Homeros destanlarında sevgide sadakatin sembolü olarak anlatılan İkarios'un kızı Odysseus'un karısı Penelope<sup>844</sup> otuz yıl boyunca kocasının gelmesini bekler. Kocasına duyduğu aşk nedeniyle yapar bunu. Sadakat ve fedakârlık aşkın olmazsa olmaz özelliklerindedir. Destan boyunca etken bir konumda bulunmayan Penelope'nin bu uzun bekleyişi, sadakati ve sabrı özellikle kadına mahsus bir durumdur. Bunun yanında kadın karakter aşkı için büyük fedakârlıkları göze alabilir. Bu fedakârlıkların başında sevgilisi için canını bile verebilmesi gelir. Yunan mitolojisinde Admetos ile Alkestis arasındaki aşka, Alkestis'in bu fedâkarlığını görürüz.<sup>845</sup> Alkestis sevgilisi Admetos için canını hiç düşünmeden feda etmeye hazırdır. Geleneksel anlatularımızdan Dede Korkut'ta Deli Dumrul'un karısının, onun yerine canını vermeye razı olması da benzer bir sadakat ve fedakârlık örneğidir. Fedakârlık kendi mutluluğundan çok, sevilen kişinin mutluluğunu isteme hâlidir bir anlamıyla. Sevilen kişinin mutlu olması için kendi mutluluğundan vazgeçmesi, sevgilinin fedakârlığının en önemli göstergesidir.

Aşk ilişkilerinde her ne kadar özne olsalar da daha çok nesneye yakın, “edilgen” bir yapıda tasvir edilen kadın karakterler çoğunluktadır. Geleneksel halk hikâyelerinde ve aşk hikâyelerinin anlatıldığı mesnevilerde, daha çok âşğının kendisine gelmesini bekleyen; sevenin yöneldiği ve devamlı çevresinde bulunmak istediği bir cazibe merkezi olmasına rağmen kendisi hakkında ayrıntılı bilgi verilmeyen, daha çok aşkın iyi ahlaka yönelik ve yüce tarafını vurgulamak için motif olarak kullanılan kadın karakterler; kadercî, sabırlı, aşkları konusunda fedakârlık yapabilecek kadar güçlü duygulara sahip karakterlerdir.

Kemal Karpat, Türk Edebiyatında Sosyal Meseleler adlı eserinde kadının sosyal hayatta olduğu gibi edebiyatta da “*ikinci sınıf bir yaratık*” olduğunu söyler. Edebî türler içerisinde kadın, görünüşüyle ve vaka içindeki varlığıyla erkek ile eşit bir yapıda değildir. Aşk ilişkisi ise eşitler arasındaki ilişkilere dayanır. Romanlarda kadın karaktere verilen baş kahramanlık rolü, kadının sadece “romantik fonksiyonu”nu belirtmek içindir. Kadın erkeğin duygularına hitap eder, onu harekete geçirir ve erkeğin hayatını

---

<sup>844</sup> Erhat, a.g.e., s.24.

<sup>845</sup> Yörükhan, a.g.e., s.104.

tamamlar.<sup>846</sup> Aşk ilişkisi içinde erkeğin yardımcısı ve tamamlayıcısı konumunda olan ve davranışlarını erkek karakterlerin duygusal yoğunluğuna ve atacakları adımlara göre ayarlayan kadın karakterler aşkları için mücadele hakkını kendilerinde görmezler. Onlar, her ne kadar aşk ilişkisinde “edilgen” bir durumda olsalar da; âşık oldukları erkek karakter için gerektiğinde canlarını bile verecek kadar fedakâr olabildikleri gibi, namuslarını ve iyi ahlaklarını koruyarak sevdiklerinin düştüğü yanlıştan kurtulup kendisine döneceği günü büyük bir sabırla beklerler.

Namık Kemal’in İntibah adlı romanında pek ön planda görünmese de Ali Bey’in annesi olay örgüsünü biçimlendiren karakterleri harekete geçiren kararları veren ve müdahale edici özellikler taşır. Ali Bey’in Mehpeyker gibi kötülüğün, ahlaksızlığın ve kirlenmişliğin sembolü olan bir kadının eline düşmesi, biraz da onun yüzündendir. Ali Bey’in düştüğü durumdan kurtulması için de Dilâşup gibi bir vasıtayı kullanmak ister. Dilâşup “âşık” mıdır? Aşk ilişkisi içinde özne konumunda olan bir tip midir? Bize göre Dilâşup bir vasıttır. Kendi iradesi dışında Ali Bey’in duygu dünyasına dahil edilen ve bu dünyayı değiştirmesi beklenen bir tiptir. Herhangi bir mücadeleye girmeden görünüş ve hareketleriyle Ali Bey’in duygu dünyasına hitap eder. Ali Bey ile arasında aşkın başlaması için mücadelesi yoktur. Dilâşup fiziki varlığı ve davranışlarıyla bu dünyanın nesnesi olmaya çalışır. Geleneksel âşık tipine uygun kadın karakterin âşık olmamak gibi bir tercihi düşünülemez. Dilâşup’un fiziki esareti, “duygusal esaret” durumuyla örtüşür. Esaret altında yaşayan kişi, sahibini tercih etme hakkına sahip değildir. Ali Bey’in hoşuna gitmesi için eve getirilen Dilâşup’un Ali Bey’den hoşlanmaması gibi bir şey düşünülemez. Bu belirleme Sergüzeşt adlı romanın kadın karakteri Dilber için de geçerlidir. Dilber’in Celal Bey’e olan aşkında belirleyici olan özne, Celal Bey’dir. Onun duygularındaki değişim neticesinde aşk belirgin hâle gelir. Hayatında maddi manevi birçok zorluğu yaşayan Dilber’in bir umut ışığı olan Celal Bey’e duyduğu aşkı, imkânsız bir aşk hâline dönüşür. Mısır’da esir olarak satıldığı mekândan kaçıp İstanbul’a doğru yola çıkmak isteyen Dilber, ilk adımı attığı duygusal mücadelesinde devamını getiremez. Bu imkânsız ilişkinin zorlanması, bu uğurda mücadele edilmesi gibi zor bir yol tercih edilmez. Kaderci âşık, kaderin kendisine çizdiği hayat tarzının dışına çıkamaz. Belki küçük bir çaba gösterir; ancak sonuca ulaşmak istemez. Dilber, kendisini Nil’in sularına bırakarak ölümü tercih eder. Ölümü tercihi, Dilber’in kendisine

---

<sup>846</sup> Karpat, a.g.e.,s.14.

çizilen “kader” karşısındaki çaresizliğinin ve toplumun baskılarına karşı mağlubiyetinin göstergesidir.

Ahmet Midhat’ın Karnaval adlı romanında Resmî Efendi ile Madam Hamparson arasındaki “Batı tarzı” ilişki de İntibah’ta görülen Ali Bey ile Mehpeyker arasındaki “ahlaki olmayan” ilişkiye benzer. Karnaval’da geleneksel özelliklere sahip âşık kadın karakter Hasna’dır. Hasna da Dilâşup gibi sevdiği insanın kendisine döneceği günü sabırla bekler. Beklemek, sabretmek ve fedakârlık etmek gibi davranışlar “geleneksel kadın âşık karakter”in önde gelen özellikleridir. Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat adlı romanın kahramanlarının yaşadığı aşka baktığımızda, özellikle kadın karakter Fıtnat’ın geleneksel özellikler gösteren bir kahraman olduğunu görmekteyiz. Fıtnat gerçekte esaret hayatı yaşamamasına rağmen, yaşadığı hayatta gizli bir esaret içinde olduğunu görürüz. Fıtnat tamamen üvey babasının kontrolü altında olan, onun müsadese olmadan kendisiyle ilgili hiçbir özel kararı veremeyen bir karakterdir. Fıtnat, çocukluğundan gençliğine kadar dar ve sınırlı bir mekânda yaşamış ve “beklemiş”tir. Cumbadan görüp âşık olduğu kişi bu ilişkisinin devamında “etken” durumdayken, Fıtnat karakteri tamamıyla “edilgen” bir özellik arz eder. Sevgilisi Talat ile üvey babasının aldığı kararlara göre şekillenen dünyası, üvey babasının hileli bir şekilde onu başkasıyla evlendirmesiyle kararır. Bu aşamadan sonra geleneksel âşık kadın karakterin “fedakârlığı” ortaya çıkar. Fıtnat, birçok halk hikâyesindeki sonlara benzer biçimde, canını feda eder ve böylelikle Talat ile arasındaki aşkın değerine gölge düşürmez. İntibah’ta Dilâşup’un canını Ali Bey için, gözünü kırpmadan feda etmesi de geleneksel özellikler gösteren, fedakâr âşık tipin bu yönünü göstermesi açısından önemlidir.

Dürdane Hanım aşkı hususunda fedakârlık ve affedicilik yönü vurgulanan kadın karakterlerdendir. Mergup gibi sahtekar ve şıpsavdi bir erkeğin yalanlarına kanmış, onunla birlikte olmuş ve en önemlisi ona âşık olmuş olan bir karakterdir Dürdane Hanım. Dürdane Mergup’un kendisine devamlı yalanlar söyleyerek aldatmasına rağmen ona âşıktır. Mergup’u hiç kabahatli görmez. Romanda, kılık değiştirerek Acem Ali Bey olan Ulviye Hanım bile Dürdane’nin kendini feda eden, affedici olan bu yaklaşımına şaşırır. Dürdane Hanım ölümünden önce Mergup’un “yalan aşkına” karşılık kendisinin “gerçek aşkını” şöyle itiraf eder: *“Sevdiğim Mergub, seni yalnız bu dünyada değil ahirette dahi sevmek, beni dünya ehline rüsvay eylediği gibi ahiret ehline rüsvay edeceğimi bilsem yine seveceğim. Sevdada ben ısrar ve inat etmiyorum. Sevdada gönlüm*

*ile muâneede ediyor da ben mağlûp kalıyorum.*”<sup>847</sup> Dürdane Hanım’ın Mergup’a olan aşkında nikâh ve evlilik gibi dünyevi olan birlikteliklerden çok, “manevi” beraberlikler önemlidir. Ulviye Hanım’ın Dürdane’ye önerdiği Mergup’tan “intikam alma” düşüncesi, Dürdane Hanım tarafından farklı yorumlanır. İntikam, Dürdane Hanım’a göre Mergup’un ölmesiyle değil, yaşamasıyla alınabilir. Dürdane Hanım Mergup’a olan sevgisinin kendi gönlünde söndüğünü görmektense ölmeyi tercih eder. Dürdane’nin ölümü Mergup’a olan aşkını sonsuza götürmesine yarayacaktır. Aşk hâlini yaşarken ölmek, aşk hâlinin devamını sağlamakla eş değerdir. Bu düşünce Mehmet Rauf’un Ferdâ-yı Garâm adlı eserinde de ağırlıklı olarak işlenmiştir. Dürdane Hanım âşık olduğu kişiden çok, aşk olgusu için fedakârlıkta bulunur. Aşk, Dürdane Hanım’a göre uğrunda ölmeyi hak eden bir olgudur. Aşkın taraflarından olan Mergup’un payına ise pişmanlık düşecektir. Çünkü Mergup Dürdane Hanım’la nikâhsız beraberliklerinden doğan çocuğunu her gördüğünde bir gecelik macerasını hatırlayacak ve yüreğinde bir “*hicran tazelenecek*”tir.<sup>848</sup>

Yukarıda da belirttiğimiz gibi âşığın fedakârlığı, aşkından dolayıdır. Aşkta özne ile nesne yer değiştirir. Âşık olmadan önce özne olan karakter, âşık olduktan sonra nesneleşir. Aslında başkası için yapılmış gibi görülen fedakârlık, âşığın bir bakıma kendisi için yaptığı fedakârlıktır. Eğer sevdiği için fedakârlık yapmazsa “bencil” olacaktır. Oysa aşkta bencil olmak, daha doğrusu maşuk karşısında bencil olmak, aşkın tabiatı gereği mümkün değildir. Halit Ziya’nın romanlarında “fedakâr âşık” özelliklerini taşıyan birçok karaktere rastlamak mümkündür. Nemide’nin fedakârlığı, özellikle Nail ile Nahit arasındaki ilişkiyi sezdikten sonra aldığı tavırla daha açık ortaya çıkar. Nemide’nin Nail’e duyduğu aşkı, bu ilişkiyi öğrenmesiyle birlikte nefrete dönüştür. Nail’i aslında sevmediğini, babasının isteği ile onunla nişanlandığını söyler: “*Nail’i sevmek...ama bu bence olacak şey değildir...sizi mutlu kılmak için onu sevmeye ne kadar çalıştım...bu beni ne kadar üzdü...oh! Ne kadar üzgünüm.*”<sup>849</sup>Nemide’nin aşkı üzerine yaptığı fedakârlık, birçok karakterde görüldüğü gibi, onun hayatına malolacaktır. Nemide romanında görüldüğü gibi âşık, maşuk ve rakip arasındaki ilişkide âşık kadın özverili, fedakâr ve daha çok sevdiği insanın adım atmasını bekleyen bir karakterdir. Rakip kahraman Nahit de Nail’e âşıktır. Nahit tarafından bakıldığında onun

<sup>847</sup> Ahmet Midhat, Dürdane Hanım, TDK, Ankara, 2000, s.139.

<sup>848</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.196.

<sup>849</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.123.

özellikleri geleneksellik arz etmez. Geleneksel âşık kadından beklenmeyen davranışlarda bulunur. Rakip bencil niyetlerini ön plana çıkarır, onlar için mücadele eder ve bu mücadelesinde en yakın arkadaşının mutsuz olacağını düşünmez. Ancak geleneksel âşık kadın karakter aşkı yoğun yaşadığı hâlde bu yoğunluğu oranında aşkı sahiplenmez. Ferdî ve Şürekâsında Saniha sevgilisi İsmail Tayfur'un gelecekte rahat ve huzurlu yaşaması için fedakârlık eder. Hatta rakibi Hacer'e nefret dahi duymamaktadır: *“Saniha, adavete meyyal, hıyanete münhemik bir kız olaydı Hacer'den şu dakikada nefret edecekti; bir saniye zarfında Hacer için o vakte kadar duyduğu husumet silindi; şimdi tamamıyla me'yus idi, fakat artık Hacer'den nefret etmiyor, onu kendisinin mahrumu kaldığı saadete layık görüyordu. Bir şeye kat'î karar vermişti: Nefsini fedaya!.. Bu karar genç kızın kalbini yüksek bir duygu ile dolduruyordu.”*<sup>850</sup>

Mehmet Celal'in Müzeyyen adlı karakteri de bu özellikleri taşır. Müzeyyen, yaratılışından gelen mahzun bir mizaca sahiptir. Aşkta tercih hakkı yoktur. Nihad'a âşıktır, ancak Nihad istediği için bu aşkın varlığı ortaya çıkmıştır. Müzeyyen de mücadelecisi değildir. Çevresinin ve Nihad'ın hâl ve hareketlerine karşı çıkamaz. Onların kararlarına baş kaldırmak gibi bir düşünce aklından geçmez. Müzeyyen'in yaşadığı bir iç isyandan öteye geçemez. Onun hüznü, birdenbire ortaya çıkan gözyaşı nöbetleri, duygusal yoğunluğunu dışa vuran belirtilerdir. Müzeyyen Nihad'ın kararını, kendisine sahip çıkmasını bekler. Beklemek kadın karakter için zor bir durum değildir, ancak çevre onun uzun süre beklemesine müsaade etmez. Sevdiği insandan “bekleme”sini gerektirecek sahiplenici bir işaret de alamayan Müzeyyen, çevresinin de müdahalesiyle sevmediği biriyle evlendirilir. Âşık karakterin duygu dünyasına şiddetli bir müdahale olan bu evlilik; toplumun talepleri ile ferdî duyguların çatışması demektir ki bu çatışma çoğunlukla ferdin yenilgisi ile sonlanır. Hasta adlı romanında Mehmet Vecihi, Perver'in sonunu da bu biçimde hazırlar. Bu romanda Perver, geleneksel özellikler arzeden âşık olarak “bekleyen”, “fedakârlık yapan”, “kaderci” yanlarıyla belirirken, rakip Ruhsar'ın hileleri karşısında çaresiz ve pasif durumdadır.

Âşğın maşukunu “beklemekle imtihan edilmesi” Hüseyin Rahmi'nin İffet adlı romanında da işlenir. Latif'in babasından miras kalan bir arsanın satış işlemini yapmak üzere İzmir'e gittikten sonra kendisinden haber alamaması ve onun öldüğüne dair almış olduğu haberler İffet'in yoksulluğu ile namusu arasında bir çatışma yaşamasına sebep olur. Bu çatışmada Latif'e olan aşkı ve iffet duygusu galip gelir. İffet yaşadığı bu

<sup>850</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Ferdî ve Şürekâsı, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945, s.116.

çatışmayla ilgili Latif'e yazdığı mektupta duygularını şöyle açıklar: “*Aramızda sevgi bağı kopmuş değildir Latif!...Görmüyor musun? Gönlüm seni göklere çıkardı. Aşkın beni kötü yola sapmaktan kurtardı...Bu hâl aramızdaki içten duyguların sonsuz akışına parlak bir kanıt değil midir? Eğer yuvan sonrasızlığın gül bahçeleri olduysa bu suçlu İffet'ine yardım elini uzat...Mezarımı ziyarete gel...*”<sup>851</sup>

Kadın karakter için bütün engellemelere rağmen sevgilisinin yolunu beklemek birçok zaman aşk bakımından olumsuz neticeler doğurmaktadır. Eski Mektuplar'da Meliha ile Kenan arasındaki aşk da, aşkı yaşayanlardan belli bir zaman ayrı kalarak “fedakârlık” göstermelerini ister. Beklemek konusunda anlaşılan âşıkların arasına ayrıldıktan sonra başka engeller girer. Bu engellere kadın karakter daha güçlü bir şekilde karşı durmaya çalışırken, erkek karakterin bu konuda sabrı ve tahammülü daha azdır. Kahraman bakış açısıyla anlatılan Mehmet Vecihi'nin Feryâd adlı romanında Nevzât ile Bihruz arasındaki aşk, evlendiklerinin ikinci senesinde Bihruz açısından biter. Bihruz, Hâver adlı bir başka kadınla dost hayatı yaşamaya başlar. Aşk öznelerinden birinin duygusal iletişime son vermesi diğer öznenin bu davranışa bir neden aramasıyla devam eder. Bulduğu sebep âşğının bir başkasıyla duygusal iletişim içinde olduğudur. Bu durumda geleneksel özellikler gösteren âşık kadın karakter, fedakârlık yapmak zorunda olduğunu düşünür. Nevzât'ın bu fedakârlığına karşılık Bihruz, Hâver ile yaşamaya devam eder. Aşk ilişkisinde terkeden kişi, sözüne sadık olmayan kişidir. Sözüne sadık olmayan kişi ise cezalandırılması gerekir. Kadın karakter intikam, cezalandırma gibi yaptırımlar düşünmezken roman yazarı, ahlaki ders vermek uğruna, romanın sonunda, aşka ihanet eden kişiyi mutlaka cezalandırır. Bihruz sefil bir şekilde yaşar ve ölür. Nevzât'ın da sonu ölümdür; ancak Bihruz'un ölümü ile Nevzât'ın ölümü arasında fark vardır. Nevzât sadakat, ahlak, iffet ve fedakârlık gibi yüksek kıymetler ifade eden hasletlere sahip olarak ölürken; Bihruz sadakatsizlik gibi aşka yakışmayan bir davranışta bulunduğu için cezalandırılmış gibi ölür.

#### **4. Kendine Hayran Kadın**

---

<sup>851</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.132.

Simone De Beauvoir, kendine hayran olmak “çok belirli bir yabancılaşma sürecidir” der.<sup>852</sup> Bu yabancılaşma sürecini en çok yaşayan ise, erkekten çok kadındır. Kendisinde, Freud’un iddia ettiği “başka ben” yerine geçen erkeklik organının yokluğu, “erkek etkinlikleri”nden yoksunluğu gibi eksiklikler, kadının öznel bir varlık olarak ortaya çıkmasını ve kendini bu şekilde tatmin etmesini engeller. Bu eksikliklerin getirdiği baskılar kadının kendi kişiliğine dönmesi ve kişiliğini ön plana çıkarmasına neden olur. Beauvoir kadınların bu psikolojisini şöyle ifade eder: “kadınların çoğu, hiçbirşey olmadıkları için bütün ilgilerini korkunç bir saldırganlıkla kendi benleri üzerinde toplamakta, onu, her şeyle bir tutacak kadar abartmaktadırlar...Eylemde bulunan erkek, ister istemez, kendi kendisiyle yüz yüze gelir, çatışır. Toplumdan ayrılmış, etkisiz bir varlık olan kadınsa, ne kendini her yere oturtabilir, ne de değerini ölçebilir; önemli olan hiçbir şey elde edemez; böyle olduğu için de, olağanüstü bir önem verir kendisine.”<sup>853</sup> Kendine aşırı biçimde değer vermenin nedenlerinden birisi de kadının çocukluğundan itibaren kendisini “nesne” gibi görmeye alıştırılmasıdır. Kadının giyim kuşamına dikkat etmesi, süslenmesi ve kendisini bir nesne imiş gibi biçimlendirmeye çalışması bunun göstergesidir.

Psikoloji ve psikanaliz kendine hayran olma hâlinin nedenleri üzerine kesin bilgilere sahip değildir. Kendine hayran olma durumu aslında kişinin kendisi ile ilgisindeki yoğunluğunun artışıyla ortaya çıkar. Kendi olmak, kendinin farkına varmak ve kendi ile ilgilenmek, sosyal hayatta genellikle ev içinde, edilgen bir role sahip olan kadının üzerinde daha çok düşündüğü konulardır. Kadın, sosyal hayatta erkeğin duygusal ve cinsel manada arzuladığı bir nesne olduğu için kendi “nesneliğini”, görebilmek, daha net algılayabilmek için “ayna” ile münasebet içerisinde. Ayna kadının güzelliğini delillendiren, objektif ve inandırıcı bilgiler veren önemli bir vasıta. Narkisoss kendine, pınarın yüzeyinde yansıyan yüzünü gördükten sonra âşık olmuştur.<sup>854</sup> Kadının kendisine hayranlığı, kendi “nesnel” güzelliğini aynada seyrettikçe daha da artar. Çirkin kadınlar dahi aynanın önünde kendilerinden geçebilirler. Beauvoir bu duruma şaşmamamız gerektiğini söyler. Çünkü “hemen oracıkta, gözlerinin önünde duran, etten kemikten yapılmış varlık karşısında heyecanlanmaktadırlar; tıpkı erkekler gibi, taze bir dişi etinin katkısız cömertliği gözlerini kamaştırmaya yetmektedir; ve

<sup>852</sup> Simone De Beauvoir, Kadın; “İkinci Cins” Bağımsızlığa Doğru, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993. s.45.

<sup>853</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.46.

<sup>854</sup> Erhat, a.g.e., s.212.

*kendilerini benzersiz bir özne olarak hissettiklerine göre, azıcık kötü niyetle, kendilerine özgü niteliklere eşi benzeri bulunmayan bir çekicilik katıvereceklerdir; yüzlerinde ya da vücutlarında, hiç kimsede olmayan, tatlı, çarpıcı bir çizgi bulıvereceklerdir; yalnızca kadın olduklarını hissetmeleri, güzelliklerine inandıracaktır onları.”*<sup>855</sup> Sadece kadın olmak bile “güzel” olduğunu düşünmeyi ve kendine hayran olmayı sağlayabilir.

Ayna karşısında kendi güzelliğini seyreden, güzelliğine olan hayranlığı kendisine itiraf eden kadın karakterlerin başında Aşk-ı Memnu’nun Bihter’i gelir. Bihter Adnan Bey’in evlilik teklifini düşünürken maddi yoksulluğu ile kendisinde var olduğuna inandığı manevi zenginliği karşılaştırır. Güzelliğine, zarafetine, “*yoldan geçerken görenlerin nazarlarından sevgiler, ihtiramlar toplayan o zarif, güzide*” görüntüsüne yakışan, kendisine layık olan bir hayatı yaşamadığına inanır. Kendisine layık olan hayat “*küme küme yığılmış kumaşlar*”, “*bunların üzerine dökülen mücevherler*” ile süslenmiş bir hayattır.<sup>856</sup> Bihter, arzuları ile maddi engeller arasında yaşadığı bu sıkıntılardan, kendisine layık olan hayatı sunacak Adnan Bey’in izdivaç teklifini kabul ederek kurtulacaktır. Adnan Bey’le evlendikten sonra kavuştuğu maddi rahatlık, onda olan duygusal tatminsizliği ön plana çıkarır. Bihter kendisine layık olan zengin hayata kavuşmuştur; ancak duygu dünyasında yaşadığı ihtiraşlara layık bir aşk nesnesine kavuşamadığı için buhranları devam etmektedir. Kendisini “*mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfûn*” olmuş hissetmektedir.<sup>857</sup> Bu duygusal arayış esnasında, tıpkı Narkisoss’un kendi güzelliğinin aksini görmesi gibi, aynada “*aynanın Bihter’i*”<sup>858</sup>ni görür. Bu gördüğü vücudu, bütün güzelliğiyle ve çıplaklığıyla görmek ister. Aynanın karşısında çırılçıplak bir vaziyette kendi vücudunu seyreden Bihter’in bu tasviri karakterin kendine hayranlığının doruk noktalarından biridir. Karşısında gördüğü vücut “*başka bir vücut*” gibidir. Yaklaştıkça bu başkalık “*aynı*”lığa dönüşeceğinden Bihter aynaya fazla yaklaşmadan, kendisini uzaktan seyretmeye devam eder. Bihter’in kendine hayranlığı yazarın şu ifadeleriyle daha açık ortaya çıkar: “*Evet bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftûniyet vardı. Bu vücut kendisinindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi hâlenin*

<sup>855</sup> Simon De Beaouvir, a.g.e., s.50.

<sup>856</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.23.

<sup>857</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.114.

<sup>858</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.115.



arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zaptolunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzışleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyyâ iki vücut peydâ oluyordu.”<sup>859</sup> Bihter'in aynada gördüğü kendi aksine bakışı yukarıda Beauvoir'in örnek verdiği metindeki benzer bir görüntü ortaya çıkarır. Bihter karşısındaki vücuda yazarın da ifade ettiği gibi “*bir recûli tasarruf emeli*” ile bakar. Yani karşısındaki görüntü bütün “dişil” unsurlarıyla belirginleşir ve bölünmüş benliğinin öbür yanını kendisine çeker. Aynada akseden kendi vücuduna bakarken bir erkeğin hazlarını yaşar adeta. Bihter bu bölünmüşlük hâlini yaşamaktan, kendi vücuduna bir erkeğin bir kadına duyduğu hazları hissederek bakmaktan büyük zevk alır ve bu anın bitmesini istemez: “*Bihter şimdi kendisinden başka bir vücut hükmüyle seyrettiği bu hayali ufak bir hareketiyle kaçırmaktan ihtirâz ederek hareket etmeden duruyor, onu tutmak, ona sarılmak için ellerini, dudaklarını uzatacak olursa ikisi birden orada ölüverecekler, delice bir busenin hummaları arasında can verecekler zannediyordu.*”<sup>860</sup> Bihter aynada gördüğü kendi aksini çok güzel bulur, bu güzelliğe ağlamak ister; çünkü bu derece muhteşem bir güzelliğe sahip olan kendisidir; ancak bu güzelliğe kıymet verebilecek bir âşığın aşkına muhatap olamayan da kendisidir. Kendine hayran kadın, kendini göstermek ister. Bihter'in sosyal hayatta kendini göstermek gibi bir şansı kalmamıştır; çünkü Adnan Bey'le evlenmiştir. Yine de evlilik kadının kendini gösterme arzusunu ortadan kaldırmaz. Bihter gibi, sadece maddi kazanç için evlilik yapan bir karakterin isteklerini ortadan kaldırması ise daha zordur. Bihter devamlı bir arayış içerisindedir. Arayışının birinci aşaması “şartlı” olarak geçilmiştir. Birinci aşamada maddi zenginlik vardır. Ancak maddi zenginlikle beraber duygusal zenginlik gelmez. Duygusal zenginliğin kaynağı ise maddi zenginliği getiren karakterin, yani Adnan Bey'in ellerinde olan, onun verebileceği bir zenginlik değildir. Bundan sonraki aşama Bihter'in gerçek aşkı araması aşamasıdır. Gençliğinin ve güzelliğinin karşılığında Bihter'in hakettiği bir durumdur bu.

Ayna bir sahnedir Bihter için. Sahneye çıkar ve güzelliğinin bütün ayrıntılarını sunar. Seyircisi ise yine kendisidir. Kendisi bu güzelliğe sahip olmak ister. Sahnede olan bu güzelliği yine kendisi alkışlar. Bu güzelliğe bütün canlıların şahit olamamasından dolayı üzüdür. Simone De Beauvoir kadınla ilgili şöyle bir tespit

---

<sup>859</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.115.

<sup>860</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.116.

bulunur: “*Durum ve koşullar uygun düşerse, hiçbir şey, kendini açıkça tiyatroya vermek kadar hoşnut edemez kendine hayran kadını.*” Bihter için böyle bir şans yoktur. Çünkü genç kadın evlidir ve Bihter’in yaşadığı toplumda, bir kadının evinin dışında dahi kendini göstermesi kabul edilemez. Kendine hayran kadın, Bihter örneğinde de olduğu gibi aşk konusunda, elinden geldiğince etken olmaya çalışır. Daha çok öznedir kendine hayran kadın. Bihter, alışılmamış etken tutumuyla zaman zaman, şık Behlül’ü dahi şaşırtabilir. Bihter, Behlül gibi gerçek aşka pek de inanmayan, kadını sadece cinsel obje olarak algılayan bir karakteri dahi “geçici de olsa” kendisine âşık edebilir.

Kendine hayranlık, romanda karakterin kendi “farkındalığıyla” ilişkili bir durumdur. Güzellik, iyi ahlaklılık gibi nitelikler genellikle ya yazar tarafından ya da anlatıcı kahraman tarafından belirtilen sıfatlardır. Kişinin kendine yönelik duygusal durum tespitleri romanda karakterin bütün hatlarıyla, “varlığı ile ilişkili” bir konudur. Bihter hayattan beklentileri, arayışları, kıskançlıkları ve tercihleriyle roman tekniği bakımından da gerçek bir karakter olma vasfını kazanmıştır. Kendi güzelliğine ya da kişisel üstünlüğüne yönelik tespitleri yapan kadın karakterler genellikle ya rakiptirler ya da kötü karakterlerdir. Kendine hayranlık, kişiyi kendini beğenmişliğe götürür. Kendini beğenmişlik ve kibir gibi nitelikler karakter açısından olumlu çağrışımlar yapmaz.

Mustafa Reşit’in *Bir Kızın Hatası* adlı romanında, her ne kadar karakter üzerinde ayrıntılı olarak durulmasa da, çevresi tarafından “*Veniis*”<sup>861</sup> olarak nitelendirilecek kadar güzel olan ve bu güzelliğinin farkında olan Valeri, birçok yönüyle Bihter’e benzer. Özellikle maddi zenginliğe düşkünlüğü onun Doktor Jül’ün evlilik teklifini geri çevirmesine neden olur. Valeri de Bihter gibi kendi güzelliğinin kıymetinin zengin salonlarda bilineceği kanaatindedir. Mustafa Reşit çok basit bir olay örgüsü ile Halit Ziya’nın Bihter için ifade etmeye gerek duymadığı ve anlatmakla yetindiği gerçeği açıkça ifade etmiştir. Kont ile evlenip maddi zenginliklere kavuşan Valeri, manevi mutluluğa erişemez. Evlendikten bir süre sonra Kont başka bir kadına âşık olur ve kadınla birlikte Amerika’ya kaçar. Romanın adından da anlaşılacağı gibi yazar, okura ahlak dersi vermek ister. Valeri güzelliğine güvenmiş ve kendisini gerçekten seven Doktor Jül’ün gerçek aşkı yerine maddi zenginliği tercih etmiştir. Kendine hayran kadın bulunduğu hâlden memnun olmaz. Devamlı ve aşırı bir zenginlik peşinde koşar. Kendisini kıymeti bilinmeyen bir mücevher gibi görür. Çevresinde bu mücevherin

---

<sup>861</sup> Mustafa Reşit, *Bir Kızın Hatası*, İsteban Matbaası, İstanbul, 1312, s.10.

değerini bilecek kimse yoktur ona göre. Valeri'nin de sonu Bihter gibi, hırsı ve kendini aşırı beğenmesinden dolayı hüsrana olacaktır. Kendine hayran kadın terk edilmeyi içine sindiremez. Terk edilme korkusuyla yaşar ve terk edildiği an ölümü seçebilir.

### C. Sosyolojik Özellikler

Şehirler, özel alanlar ile toplumsal alanların ayrıştığı, toplumsal alanların içerisinde kadın ve erkeklerin iletişim kurabildikleri mekânların miktarı bakımından zengindirler. Yukarıda aşkın mekânı ile ilgili değerlendirmelerimizde belirttiğimiz gibi “gerçek hayatta” kadın-erkek ilişkilerinin göz önünde yaşanmaması, büyük bir kısmıyla hayatın mahrem yanını anlatan roman türü için hem teknik yönden hem de içeriğin zenginliği bakımından zorluklar doğurmuştur. Romancı bir yandan mahrem olanı anlatmanın cazibesini görürken, bir yandan da geleneksel muhafazakâr yapının ve toplum baskısının üzerinde olduğunu hissetmektedir. Bu baskı neticesinde romancı özellikle Halit Ziya’ya kadar olan romanlarda, “ahlakçı” bir tavırla, romanı bir vasıta olarak kullanmak zorunda kalmıştır. Bu romancılar, özellikle Ahmet Midhat, Batılı sosyal hayatı Türk romanında “dönüştürürken”, olanı değil olması gerekeni anlatma yoluna gitmişlerdir. Batılı sosyal hayatı tanıma ve “içselleştirme” düşüncesi Ahmet Midhat’a Paris’te Bir Türk romanını yazdırmış, bu romanın kahramanı Nasuh’u bilgi ve görgüsüyle bir Parisliden daha çok Paris’i tanıma ve Batı kültürü üzerine fikir sahibi olma ayrıcalığı ile tasvir ettirmiştir.

Bu ahlakçı bakış, kadın söz konusu olduğunda daha etkin bir biçimde kendisini hissettirir. Kadın karakter roman yazarının daha çok “gözünün önünde”dir erkek karaktere göre. Kadın karaktere verilen roman okumak, yabancı dil bilmek, piyano çalmak gibi özgürlükler, özel ve dar mekânlara hapsedilmiştir. Cariye ya da hanımefendi olsun kadın karakterler bütün bu olumlu özelliklere sahip olacak bunun yanında bu olumlu davranışları sadece ailesi ya da yakın akrabaları arasında sergileyebileceklerdir. Bu yönüyle Batılı sosyal hayat, özellikle kadın karakterler açısından “içeride yaşanan bir hayat” olmuştur. Mustafa Reşit’in ya da Ahmet Midhat’ın romanlarındaki tiyatroya giden, opera dinleyen ve davetlerde boy gösteren kadınlar Müslüman kadınlar değildir. Genellikle bu tür kadınlar azınlık mensubu, Doğuda yaşayan Batılı kadın karakterlerdir. Müslüman kadın tiyatroya ve operaya gitmediği gibi, gezinti için gittiği açık mekânlarda dahi bilgisini, görgüsünü ve düşüncesini ortaya koyabilecek fırsatlar bulamaz. Kadın karakter bolca okur, ama yazmaz. Aşk tıpkı “kadınsı” erkek karakterler gibi (Bihruz, Ali Bey) romanlardan öğrenir; ama uygulamada pek de başarılı değildir. Piyano çaldığını biliriz ama bu sadece

onun piyano çalmayı bildiğini bilmemiz için bize verilen bir küçük malumattan öteye geçmez. Bu yönüyle romandaki kadın karakter, “erkek” yazar tarafından kendisine çizilmiş sınırların dışına çıkamamıştır.

Cahit Kavcar Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında, “kadın ve özellikle kadın hakları” ile ilgili yeni düşüncelerin varlığından söz eder. Yazara göre bu dönem romanlarında kadın, o güne kadar ele alındığı gibi ele alınmaz. Kadınlı ilgili geleneksel katı düşüncenin yer yer kırıldığını belirten Kavcar, bu dönem romanlarında kadının erkek karakterlerle “aynı seviye”ye ulaştığını şöyle ifade eder: “*Servet-i Fünûn romanı, düşünen, hareketlerini ölçüp biçen, erkeğe karşı sadece cinsî bir uysallıkla bağlı olmayan, kendinin ayrı bir varlık ve güç olduğunu bilen kadın tipleri çizdi...Gerçek hayatta kafes hayatı sürer ve bu yolda kitaplar yazılırken, yazarların takındığı bu modern tavrı takdirle karşılamak gerekir.*”<sup>862</sup>

Aşk iki özne arasındaki eşitliğe bağlı olarak kıymetlenir. Yüksek yoğunlukta yaşanan aşklar açısından öznelerin kadın ya da erkek oluşundan çok, sevgi dereceleri üzerinde durulur. Bu dönem romanlarında kadın karakter Kavcar’ın işaret ettiği gibi “kafes hayatı” sürdüğünün de farkındadır. Bu farkındalık onu çıkmaza sokar ve sıkıntıya düşürür. Kadın, evinin içerisinde olmak şartıyla erkeğin sahip olduğu bütün haklara sahiptir. Kadının evinin dışında da varlığını hissettirmesi için biraz daha zaman gereklidir.

Kadının sosyal hayatta daha çok yer aldığı ve özgürleştiği dönem, II. Meşrutiyet ve sonrasıdır. Birçok alanda yaşanan özgürleşme hareketi kadının sosyal hayatında özgürleşmesi ile ilgili olarak feminist düşüncede de kendisini gösterir. Kadın eğitimi, kadının ailede erkeğin karşısındaki hukuku, kadının toplumun oluşumuna katkısı, kadın giyimi ile ilgili toplumsal baskının ortadan kaldırılması gibi konular bu dönemde, hem kadın dernekleri vasıtasıyla hem de yayın yoluyla anlatılmaya çalışılır.<sup>863</sup> Toplumsal hayatta kadın haklarının savunulmasına yönelik bu faaliyetlerin II. Meşrutiyet dönemi romanında da yansımalarını görebiliriz. Meşrutiyet dönemi romanının ana temalarından biri de aile ve ailenin en önemli unsurlarından biri olan kadındır. Kadının toplum içindeki yeri üzerine tespitler bu dönemde daha yoğunlaşır.<sup>864</sup>

---

<sup>862</sup> Kavcar, a.g.e., s.87.

<sup>863</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız. Yaprak Zihnioğlu, Kadın İnkılabı, Tarih Toplum Dergisi, Mart 2001, S. 207, s.27.

<sup>864</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bakınız. Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema II, Osman Gündüz, Kültür Bakanlığı Yayınları.

İlk dönem roman yazarlarının “ahlakçı” ve özellikle Servet-i Fünûn Döneminde eserler veren yazarların “sanatçı” bakışı, şüphesiz, roman karakterlerinin oluşumuna farklı yönlerden tesir etmiştir. Ahlakçı bakış ile kurgulanan karakterler daha çok geleneksel özellikler gösterirken, sanatı ön plana alan bakış ile yaratılan karakterler modern ve Batılı kadın özellikleri taşımaktadırlar. Ahlakçı yaklaşımla kurgulanan âşık kadın karakter daha çok “bekleyen”, “erkek karaktere göre kendi hareketini belirleyen” bir özellik taşıırken, topluma bir mesaj vermek gibi bir amacı olmayan romanlarda yönlendiren, tercih eden, tenkid eden ve gerektiğinde terk eden bir kadın âşık karakter görürüz. Âşık kadın karakterlerin sosyal görünümünü, incelediğimiz dönem romanlarında öğrenim durumu, kültürü, ekonomik durumu ve değerlerle ilişkisi başlıkları altında değerlendireceğiz.

### 1. Öğrenim Durumu

Aşkın diğer öznesi kadın karakter, dönem romanlarında genellikle, “öğrenim görmüş”tür ya da öğrenim görmesi için çaba gösterilir. Öğrenim görmüştür ancak almış olduğu öğrenim, sosyal hayatın bütün alanlarında olduğu gibi “ev” içerisinde ve “bir yere kadar”dır. Kadın karakterin öğrenim görmüş olmasına özellikle önem verir roman yazarları. Bilgi ve görgü, öğrenim imkânları açısından kadının eksik bırakılmaması gerektiği savunulur. Kadın karakter küçük yaşlarında ve genellikle babası vasıtasıyla ya da ailenin maddi durumu iyi ise eve getirilen “mürebbiye” yardımıyla öğrenim görür. Öğrenim, kadın karakterler için o kadar önemsendir ki, mutaassıp yönüyle vurgulanan Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat adlı romanın Hacıbabası karakteri bile, Fitnat’ın öğrenimine özel bir dikkat gösterir. Tütüncü Hacıbabası her ne kadar Fitnat’ı okula gönderirken yalnız gitmesine müsaade etmese de beş yaşından sekiz yaşına kadar onun okumasını sağlar. Sekiz yaşından sonra ise “*mektepten çekip eve kapat*”ır. Sekiz yaşından on dört yaşına kadar Fitnat Hanım bir daha dışarıya çıkamaz.<sup>865</sup> Fitnat’ın öğrenim hayatı mektep sonrası tamamen bitmiştir. Fitnat okuma isteğindedir, ama bu isteğini Hacıbabası’ya söyleyecek kadar cesur olmadığı gibi böyle bir arzuyu karşılayacak sosyal çevreye de sahip değildir. Fitnat okumayı “*adam olmak*” olarak değerlendirir. Ragıbe Hanım kılığında karşısına çıkan ve kendisine okuma yazma öğretmeye çalışan Talat’a teşekkür eder. Hacıbabası’nın karısı Emine Kadın ise Ragıbe ile tanışmasında kadının

<sup>865</sup> Şemseddin Sami, Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.45.

okuma-yazması ile ilgili müsbet değerlendirmelerde bulunur ve kadının okumuş yazmışlığının evlendiği erkek için şans olduğunu vurgular:

“Okumak yazmak bilen bu a?

-Evet, evet.

-Ha...Maşallah! Bu yaşta o kadar okumak yazmak!...Hem güzel de...Kime nasip olacak!..Bunu alacak adam ne bahtlı!...”<sup>866</sup>

Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında erkek karakteri Şefik’i Paris’e tahsilini tamamlamaya gönderen Ahmet Midhat, kadın karakter Raziye’nin öğrenimi konusunda da bilgiler verir. Çocukluk çağlarında bir arada yaşayan Şefik ve Raziye ilk öğrenimlerini Hacı Hafız Mehmet Singapurî’nin bizzat kendisinden alırlar. Singapurî dört yaşında olan çocukların her şeyi öğrenebileceğini düşünür. Dört yaşındaki çocuk, öğrendiği ilmin önemini takdir edemeyebilir ama yine de öğrenir. Gece ve gündüz Şefik ile Raziye’nin eğitim-öğretimi ile meşgul olur. İki âşık da zeka ve anlayış bakımından birbirini ile eşit durumdadırlar. Bu yüzden Singapurî’nin verdiği bilgi ikisini de aynı derecede etkiler. Raziye on üç yaşına geldikten sonra yazarın tabiriyle “*ev kadını olmak üzere harem dairesinde hapsedilmeğe*” başlanmıştır.<sup>867</sup> Raziye’nin evlenme çağına gelmiş kadın olması, onun “tahsil” ile ilişkisini Fitnat örneğinde gördüğümüz gibi tamamen keser. Ahmet Midhat, Necati ve Ferdane arasındaki aşkı anlattığı Vah adlı romanında Ferdane’nin öğretimine özel önem veren onun Hocaefendisidir. On üç yaşlarında akrabası Talat ile evlendirilmek istenen Ferdane’nin zekasının farkında olan Hocaefendi “*bu kadarcık bir çocuk gelin edilir miymiş? Hem hanım kızım maşallah pek güzel okuyor yazıyor. Biraz daha sabrediniz de okumayı yazmayı bitirsin.*”<sup>868</sup> diyerek, Ferdane’nin okuma-yazma öğrenimini tamamlamasına yardımcı olmuştur. Hocasının bu yardımı ile Ferdane okuma yazmayı öğrendiği gibi ilerleyen yaşlarında kitap okuyarak ve şiir yazarak bu konudaki yeteneğini geliştirmiştir.

Kadın romancı Fatma Aliye mümkün olanın en üst sınırına kadar kadının tahsil görmesinden yanadır. Bu düşüncesini sosyal hayata uygulayan ve kadın haklarını savunan birçok çalışma yapmıştır. Fatma Aliye bir yazısında kadınların tahsil gördüğünde ne kadar başarılı olabileceğini şöyle dile getirir: “*Evet! İslamda vakia birçok nisvân-ı fâzıla yetişmiştir. Hatta bir çokları tedârisât-ı umûmiyyede bulunarak*

<sup>866</sup> Şemseddin Sami, a.g.e., s.68.

<sup>867</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.38.

<sup>868</sup> Ahmet Midhat, Vah, TDK, Ankara, 2000, s.70.

*ricâlden olan bazı ulemâ-yı âlemi bile onlardan tilmizleriyle iftihâr eylemişlerdir.*”<sup>869</sup> Fatma Aliye'nin bu görüşlerinin romanlarındaki kadın karakterlerde de yansımalarını görmekteyiz. Levâiyih-i Hayât adlı, beş kadın karakterin birbirine yazdığı mektuplardan oluşan romanının on birinci mektubunda İtimad, Nebahat'a kadınlar için “*eğitim ve öğretim*”in çok önemli olduğunu söyler. Kadın eğitim-öğretimi bir başkası için değil, kendisi için almalıdır. İtimad kadının tahsil görmesi gereğini şöyle ifade eder:”*Tahsil, tederrüs ne için?...diye olan sözlerinize derim ki: İnsanın kendisi tam insan olmak, insanlığı anlamak, içinde yaşadığı cihanı öğrenmek için, yani kendimiz için değil mi?*”<sup>870</sup>

Osmanlı toplumunun gündelik hayatına yönelik önemli bilgiler veren Abdülaziz Bey “Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri”ni anlattığı eserinde sıbyan mekteplerinde, çok küçük yaştaki kız çocuklarının erkek çocukları ile birlikte okuduğunu belirtir. Bazı mahallelerde sadece kız çocuklarının gittiği okulların da olduğunu belirten yazar, bu mekteplere her yaşta kız çocuğu alındığı için “*kadın mektebi*” olarak adlandırıldıklarını söyler. Kadın mektebi olarak adlandırılan bu okullara on yaşına kadar erkek öğrenciler de alınır ve eğitilir. Kadın mekteplerinde eğitim veren kişiler, “*tâlim-i ibtidâî derecesinde ders görmüş, çoğu Kur'an-ı Kerîm'i ezberleyerek hafıza olmuş, hatta ilahî ve kasideleri usûl-i mûsikî ile okuyup, öğretebilecek hâle gelmiş, yaşını başını almış hanımlar*”dır.<sup>871</sup> Bu hocalar öğretimi genellikle kendi evlerinde yaparlar. Kız çocukları bu mekteplerde öğretim görmeye gelmeden önce sıbyan mekteplerinde tahsil görürler, devam etmek isteyenler bu mekteplere devam ederler. Bu okullarda eğitim cuma günleri tatil edilir, yaşı büyük kızlar da ev işlerine yardım etmeleri ve evlilik hazırlıkları yapmaları için pazartesi günleri de okula gelmezler. Okulda gösterilen derslerin temelini din dersleri oluşturur. Bu mekteplerde kızların öğrenim görmesindeki asıl amaç, kişinin dinini bilmesi ve onun iyi bir ev hanımı olabilmesine yardımcı olmaktır. Yazara göre bu görevi ifada kadının zengin veya yoksul olmasının önemi yoktur. Zengin ailelere mensup kız çocukları da “ev idaresi” sağlayacak olduklarından bu mekteplerde onların da okuması gayet doğal karşılanır.<sup>872</sup>

Her ne kadar romanlarımızda bu tür mekteplerden ayrıntılı bir şekilde bahsedilmese de kadın karakterlerin öğretimine özen gösterilmesinin gerekliliği

<sup>869</sup> Ahmet Midhat, Fatma Aliye Hanım yahud Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neşaatı, Kırankbar Matbaası, İstanbul, 1311, s.4.

<sup>870</sup> Fatma Aliye, Levâiyih-i Hayât, İstanbul, 2002, s.92.

<sup>871</sup> Abdülaziz Bey, Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s.100.

<sup>872</sup> Abdülaziz Bey, a.g.e, s.102.



özellikle vurgulanmaktadır. Kadın karakterin öğrenim görmesi meslek sahibi olması için değildir. Edindiği bilgileri kullanabileceği sosyal mekânlara da sahip olduğu söylenemez, kocası ve çocukları için kadının belli bir bilgi seviyesinde olması istenir. Kadınların bilgili olması konusunda ebeveynler gerek kendileri gerekse tuttıkları hocalarla ellerinden geleni yaparlar. Kendisinin tıpkı erkek karakterler gibi mektebe neden devam edemedikleri sorusunu kadın karakterlerin çoğu sormaz. Bu soruyu babasına yönelten karakter Halit Ziya'nın Nemide adlı kahramanıdır. Nemide çocukluğundan gençliğine kadar birlikte yaşayıp, bazen kendisiyle rekabet ettiği Nail'in mektebe gideceğini duyduğunda babası Şevket Bey'e kendisinin neden mektebe gidemediğini sorar. Aldığı cevap ise “*Nail hekim olacak...Sen onun girdiği mektebe giremezsin ki*” olur. Şevket Bey'in Nemide'nin bu mektebe girememesindeki diğer bir gerekçe de şöyle belirtilmiştir:

”-Niçin beni de mektebe vermiyorsunuz? Ben de Nail’le beraber okurum.

-Nail hekim olacak...Sen onun girdiği mektebe giremezsin ki...

-Neden?

-Çünkü o okuyup yazma bilir. Hem bir insanın hekim mektebine girebilmesi için erkek olması lazım.”<sup>873</sup>

Nemide “erkek olamamak”tan dolayı üzüntü duyar. Kendisinin de okumak istediğini belirtir ve ağlamaya başlar. Döktüğü gözyaşları bir yandan Nail’i eskisi gibi sık görememek, diğer yandan ise Nail gibi okuyamamak nedeniyledir. Şevket Bey Nemide’yi okutma görevini üzerine alır: “*Ertesi akşam Nemide yaldızlı bir Elifbe yakalamış koşarak, çırpınarak yıldırım gibi bir gürültü ile babasının odasına daldı; elindeki kitabı sallayarak Şevket Bey’in yanındaki sandalyaya çıktı, soluyarak kitabı açtı, Yaratuş; pembe bir sedfle süslediği minimini parmağını insan bilgisinin ilk başlangıcı olan Elif’in üzerine koyarak çocuklarda görülen uzun bir sesle “elif” dedi.*”<sup>874</sup> Nemide günde iki kere babasından okuma dersi alır, Nail ile olan gizli rekabetini, öğrendiği derslerde “Nail bunu bilir mi?” sorusuyla açığa vurur. Nail’e yetişmek arzusuyla derslerde sabırsızlanır. Derslere bir an önce başlamak için elinden geleni yapar. Nemide elinden gelen gayreti sarf etse de yukarıda belirttiğimiz kadına verilecek öğretimin sınırlı olması, onun da önünü keser. Onun Nail gibi tahsil görebilmesi için “erkek” olması gerekir. Nemide Nail ile arasında olan yarış baştan

<sup>873</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Nemide, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984, s.32.

<sup>874</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.33.

kaybetmiştir. Nail'in doktor olması, “*insan denilen canlı bilmecenin*” çözümü için uğraşması erkek olduğu için gayet doğaldır. Erkek, pek çok bilinmezliği ile var olan insanı anlama konusunda düşünecek, tahsil görecektir ve bilinmezlikleri çözmeye çalışacaktır. Erkek karakterin bu hakkı tartışılmaz iken kadın karakterin doktor olması, o dönemde mümkün değildir. Kadın karakter var olan “bilmecenin” “bilinmeyen” yanını oluşturur. Kadın, hekim olmak bir kenara, yaratılışı gereği “hasta”dır. Hasta olduğu için korunmaya muhtaç, pasif ve kontrol altında tutulması gereken bir varlıktır. Şevket Bey, Doktor Osman Bey ve Nail'in kontrolü altındaki hasta, Nemide'dir. Nemide'nin okuma, öğrenme isteği bile onun Nail'e olan sevgisi ile ilgilidir. Kadın karakterin öğretimi “erkek” unsurun elindedir. Kadının ne kadar bilgi sahibi olacağı, neyi öğrenip neyi öğrenmeyeceği de erkek tarafından sınırlanır.

Hüseyin Rahmi'nin İffet adlı romanında doktorun verdiği reçeteyi okuyup anlayabilecek kadar tıp bilgisine sahip olan kadın karakterin önündeki öğrenme sınırlaması, “yoksulluk” gibi sosyal bir sorundan kaynaklanır. İffet de diğer kadın karakterler gibi “ilk Türkçe okuma”ya babasıyla başlar.<sup>875</sup> Türkçe metinleri okumaya başladıktan sonra Beyoğlu'nda bir “Frenk pansiyonu”na verilir. İffet “örtünme yaşı”na kadar orada kalır. İffet'in diğer kadın karakterlerden ayrılan yanı onun öğrenim için “ev”den ayrılmasıdır. Pansiyonda kaldığı müddetçe haftada bir gece ailesinin yanında kalır. Temel öğrenimini Fransızca olarak yapar. İffet pansiyonda kaldığı sürece çok mutlu olduğunu belirtir. Yazar ailelerin çocuklarının eğitimleri konusunda çok hassas olmalarına rağmen, onlara gerçek hayat ve çevreye uyumları konusunda yeterli bilgi vermemelerini eleştirir. Avrupa'da iyi bir eğitim almış olan kadın, iyi eğitilmiş bir erkekle evlendirilirken, bizde evliliklerde genellikle bu denge gözetilmez. Kadınlar genellikle eğitimlerine bakılmaksızın zengin erkeklerle evlendirilirler. Bu durum da iyi bir eğitim almış olan kadının mutsuzluğuna yol açar.

Batılı tarzda öğrenim görme, Cahit Kavcar'ın da tesbitiyle, daha çok Servet-i Fünûn Döneminin romancılarının özellikle üzerinde durduğu bir konudur. Erkek karakterlerin yurtdışında eğitim görmüş olması, bunun yanında kadın karakterlerin de eğitim ve öğretiminin yabancı mürebbiyeler tarafından gerçekleştirilmesi önemli bir husustur. Ferdâ-yı Garâm'da Sermet ile Macit arasında İngiliz mürebbiyeden ders alma ile Fransız mürebbiyeden ders alma konusunda tartışma dahi çıkar. Sermet Misis

---

<sup>875</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969, s.91.

Morgan adlı bir İngiliz'den ders almaktadır. Macit Sermet'in neden bir Fransız'dan değil de İngiliz'den ders aldığını “alaylı bir şekilde” sorar.<sup>876</sup>

Âşıklar da tüm sanatçılar gibi yeninin peşindedirler.<sup>877</sup> Yeninin peşinde olmak âşğın her an değişime açık olması demektir. Değişime açık olmak bilgiye ve gelişmeye açık olmaktır. Aşk “*sıradan bilinçler*” in yaşayacağı bir duygu değildir. Aşk öznelinin ortak bir dili ve ortak bir kültürü olmak zorundadır. Bu ortak dili ve ortak kültürü oluşturmada iki öznenin de eğitilmiş olması büyük öneme sahiptir. Alınan eğitim, sosyal hayata nasıl yansır, kadının sosyal hayatına nasıl yansır? Acaba romanlarımızda kadın karakterler “*sıradan bilinçler*”den çok seçilmiş ya da ayrılmış bilinçler olabilmişler midir? Bu soruların cevabını eğitim-öğretimleriyle bağlantılı olarak karakterlerin “kültür düzey”lerine baktığımızda daha rahat verebiliriz.

## 2. Kültürü

Kadın karakterler evlerinde aldıkları eğitimi, sosyal ve kültürel düzlemde hayatın içerisinde davranışa yine evlerinde dönüştürürler. Kadının okur yazarlığı ve kültürü, onun bir artı değeri olarak algılanır. Okumuş ve öğrenmiş olmak, zeki olmak kadın karakter için “fazladan” olan bir değerdir. Daha doğrusu kadın karakterin “kültürlü” oluşunda “toplumsal fayda” üzerinde durulmaz. Erkeğin okuması “adam olmak” olarak değerlendirilirken, kadının eğitim-öğretimi evlilik çağına kadar devam eden ve evliliğe hazırlık olarak algılanan erkeğine götüreceği “çeyiz”inin bir parçası olarak görülür. “*Kadınlar kişisel yargılar üstünde tartışmazlar: birtakım gizli sırları ve reçeteleri paylaşırlar: Değerleri erkeklerinkinden üstün bir çeşit karşı evren yaratmak üzere el ele verirler; ancak bir araya gelince bulurlar ellerine ayaklarına vurulan zincirleri sarsacak gücü*”<sup>878</sup> diyor Simone De Beauvoir kadınların kültürel dünyalarıyla ilgili olarak. Kültürel evren yaratmak gibi bir amaçla bir araya gelen kadınlar “kişisel yargılardan çok” “kişisel yaşantıları üzerine” konuşmayı tercih ederler: “*gebelikler, doğumlar, ev işleri*” onların birbirleriyle iletişimlerinde çokça kullandıkları konulardır. Kadının okumuşluğu kendisine toplumsal konumu ile ilgili yargılama gücünü vermez.

<sup>876</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911, s.21.

<sup>877</sup> Timuçin, a.g.e., s.74.

<sup>878</sup> Simone De Beauvoir, Kadın; “İkinci Cins” Evlilik Çağı, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.184.

Çocukluk çağında okuma yazmayı öğrenen kadın, ev içi hayatında okumaya devam eder. Dönem romanları erkeklerden çok kadınların okuduğunu gösteriyor. Okumak daha çok zamanı olan ve beklemekle zaman geçirmek zorunda olan, evin içinde olan kişinin yaşantısıdır. Erkek karakterin yurt dışında, yüksek tahsil yaparak elde ettiği kültürü, kadın evinde roman okuyarak kazanmaya çalışır. Kadın karakterlerin birçoğu roman okur. Kadın karakterler için roman okumak da izin verildiğinde yapılması gereken bir faaliyettir. Mehmet Celal'in Zehra adlı romanında Zehra, anne ve babasını kaybettikten sonra amcasının evinde kalır. Sekiz yaşından sonra kalmaya başladığı amcasının evinde eğitime devam eder. Öğrenme konusunda çok başarılıdır. Coğrafyadan bile bahsedebilecek bilgiye sahip olur. Okuma izni Zehra'ya "*hikâye okuma imtiyazı*" olarak amcası tarafından "*bağışlanır.*" Zehra'nın da okuduğu eserler aşka dair eserlerdir<sup>879</sup>.

Romanın kadını değiştirmek, dönüştürmek ve etkilemek gibi sihirli bir yanının olduğunu roman yazarları da romanlardaki erkek karakterler de sık sık dile getirirler. Okumak, özellikle roman okumak, kadınsı bir fiildir dönem romanlarında. Geçim derdi olmayan, evlenmekten başka bir istikbal tercihi de olmayan kadın, boş zamanını okuyarak doldurmaya çalışır. Bazı kadın karakterler okudukları roman karakterlerinin yaşadıklarıyla kendi yaşadıkları arasında kıyaslamalar yaparlar. Ferdâ-yı Garâm'da Sermet boş zamanlarında Goncour'ların Sör Filomen adlı romanını, bazen de Daudet'nin romanlarını okur. Romandaki karakterlerin hayatı ile kendi hayatı arasında benzerlikler görür ve "*zavallı onlar, zavallı biz*" diyerek o hikâyede geçen aşklarla, kendi aşkını özdeşleştirir.<sup>880</sup> Roman türünün ilk örneklerine baktığımızda, bir ayrıntıyı gözden kaçırmamız gerektiğini belirten Nurdan Gürbilek bu ayrıntının "*Ahmet Midhat'tan Yakup Kadri'ye, Hüseyin Rahmi'den Halit Ziya'ya, Nabizâde Nâzım'dan Peyami Safa'ya*" kadar yazarların yayınlanmış olan romanlarındaki kadın kahramanların ellerinde bir romanın varlığı olduğunu söyler. Sosyal hayatı roman okuyarak öğrenen kadın karakterler çoğunluktadır.<sup>881</sup> Aşkı özellikle Batılı, romantik aşk romanlarından öğrenen kadın karakterin kendi hayatı da okuma süreci içinde romanlaşır. Okuduğu romana özne olarak yaklaşan kadın karakter, romandaki aşk ilişkisine benzer bir aşk ile karşılaştığında yabancılik çekmez.

<sup>879</sup> Mehmet Celal, Zehra, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası, Şems Kitaphanesi Cep Romanları, İstanbul 1311/1893, s.19.

<sup>880</sup> Mehmet Rauf, Ferdâ-yı Garâm, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1911,37.

<sup>881</sup> Nurdan Gürbilek, Kör Ayna Kayıp Şark, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.18.

Kadın karakterlerin hayata bakışları okudukları romanlarla şekillenir. Romanlar karakterin kültür yapısını da belirlerken gerçek hayata dair tecrübeye dayalı ipuçları verir. Fatih Andi'nin tespitiyle okuyucu, romanda anlatılan olaydan etkilenir büyük ölçüde. Romanda anlatılan olay okuyucuya tesir eden ve onun değişimine, dönüşümüne yol açan en önemli unsur olmakla beraber, okuyucu açısından düşündüğümüzde “*kişiyi en çok değiştiren*” özelliğidir.<sup>882</sup> Kadın karakter okumaya dayalı bir kültürel atmosfer oluşturmuştur romanlarda. Bu kültürel atmosferin içerisinde bulunan kadın, yabancı dil bilgisi, musiki yeteneği, sanat ve edebiyat hususundaki hassaslığı bakımından erkek karakterden daha öndedir. Ayşe Saraçgil, onun güzelliğini tamamlayan unsurlar olarak görür kadın karakterdeki bu maharetlerin varlığını. Kadına ait kültürel atmosfer içinde çizilen tip şu nitelikleriyle vurgulanmaktadır: “*Türk Romanında idealize edilen sevgili tipi, okuma yazması iyi, Fransızcası, dikiş nakış, piyano bilgisi mükemmel, Batılı anlamda adâb-ı muaşeretini çok iyi bilen, tablo gibi sessiz sakin bir güzelliği olan, verimli bir yüze, hüznü bir görüntüye sahip, büyük romantik duygularla yüklü, sarsıcı aşklar yaşayan bir güzeldir. Kadın güzelliği genellikle çaldığı piyano ile musiki ile özdeşleştirilir.*”<sup>883</sup>

Dönem romanlarındaki kadın karakterlere baktığımızda, onların Fransızca bilmeyenine rastlamamız zordur. Kadın karakterin okuma yazma bilmesi, yabancı dil öğrenmesi, piyano çalıp resim yapabilmesi için belli bir “sosyal sınıf” içinde yer almasına gerek yoktur. Büyük konaklarda hizmet için alınıp satılan cariyelerin dahi okumalarına özen gösterildiği görülür. Sergüzeşt adlı romanın kadın karakteri Dilber, “zulümler”e maruz kalarak büyümüş, konaktan konağa satılmıştır; ancak o, yaşadığı konaklarda okumayı öğrenir, evin diğer çocukları gibi onun eğitimine de önem verilir. Bu sayede Dilber okumayı sever, Pol ve Virjini’yi okur.

Bazı kadın karakterler hem Doğu hem de Batı kültürü ile yetiştirilmeye çalışılırlar. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın İffet adlı roman kahramanı Fransızca bilir. Toplumsal hayatla ilgili fikirlere sahiptir. İffet, çocukluk yıllarında özellikle halk hikâyeleri dinleyerek hayal dünyasını genişletmiş yani sözlü kültürden beslenmiştir. Fransızcanın yanında Arapça, Farsça ve Türkçeyi de bilmektedir. İffet sadece dil öğrenmekle kalmaz, Batı kültürünü tanıtan kitapları okuyarak, bu kültürler hakkında bilgi edinmeye çalışır. Özellikle kız çocukları için zararlı neşriyattan sayılan aşk

---

<sup>882</sup> Andi, a.g.e.,s.54.

<sup>883</sup> Saraçgil, a.g.e.,s.37.

romanlarını, aşk şiirlerini okuması yasak olmasına rağmen; yasağa karşı gelerek “*sevda coşkusu veren, aşkı besleyen*” Musset, Hugo, Lamartin’in eserlerini gizli gizli okur. Fatma Aliye’nin romanlarında kurgulanan karakterler de genellikle Batılı yaşam tarzını benimsemişlerdir. Muhâdarat romanının kadın karakteri de Fransızca’yı çok iyi derecede konuşabilir. Bunun yanında piyano çalar ve resim yapar.<sup>884</sup>

Mustafa Reşit’in Defter-i Âmâlîm adlı romanında kadın kahraman Estella piyano çalar. Yazarın diğer roman karakterlerinin sosyal hayatlarında da sıkça gördüğümüz Tiyatro ve Opera gibi sosyal mekânlara gitme alışkanlığı Estella’da da vardır. Mustafa Reşit’de bu tür yerlere giden roman karakterleri yabancıdır. Yerli kadın kahramanlar, Pembe Ferace’nin kahramanı Seher gibi, genellikle evlerinde bulunurlar. Seher de roman okumayı çok sever, tabii bilimlerden bahseden kitaplardan çok tabiatı gözlemlemeye, düşünmeye, gezmeye, eğlenmeye zaman ayırır. O da birçok kadın kahraman gibi piyano çalmayı bilir ve resim yapar. İzdivaç-İmtizaç’taki Malvira da kitap okur, piyano çalar. Mustafa Reşit bu romanda kadın ve erkeğin aşk ilişkilerinde kültürel ortaklıklarının önemi üzerinde durur. Bir aşk ilişkisinde tarafların mutlu olmaları kültür düzeylerinin, zevklerinin de uyum içinde olmasına bağlıdır. Romanda karısıyla kültürel uyum içinde olmadığı için mutsuz olan Ernest ile Malvira arasındaki aşk hikâye edilir. Malvira da evlidir ve kocası ile düşünce ve hayat tarzları bakımından uyumlu bir ilişkisi yoktur. Malvira ve Ernest’in ortak yanları ikisinin de edebiyattan hoşlanması, kitap okumaları ve musikiden zevk almalarıdır. Basit bir olay örgüsüne sahip romanda âşık kahramanlar yazar tarafından, bu birbirlerini tamamlayıcı kültürel uyumları sayesinde bir araya getirilir ve mutlulukları sağlanır.

Yukarıda, romanlarda erkek karakterlerin yüksek tahsillerini genellikle “tıp” gibi tabii bilimler üzerine yaptığını söylemiştik. Kadın karakterler her ne kadar yüksek tahsil yapmak gibi bir hakka sahip olmasalar da, gündelik hayatlarında sanatı hem izleyen hem de icra eden kimseler olarak ön plana çıkmaktadırlar. Kadın, sosyal hayata katılamamak olarak beliren eksikliğini sanat ve edebiyat eserlerine yönelerek tamamlamaya çalışır. Nabizâde Nâzım’ın Zehra adlı romanında kadın karakter Zehra da bolca kitap okur. O kitaplardan yorumlar çıkarır: “*Dediğim gibi hırçın kız muhabbeti sade kitap sahifelerinde görmüştü. Hakikât-ı aşk hakkında mâlumât-ı tâmmesi bulunmadığı cihetle içine girmek üzere bulunduğu âlemin ahvâl-i coğrafya ve bâhusûs*

---

<sup>884</sup> Fatma Aliye, Muhâdarat, Dersaadet, Kasbar Matbaası, İstanbul, 1326, s.55.

*teşkilât-ı jeolojiye-i vicdâniyyesinden hiç haberdâr değildi.*”<sup>885</sup> Mehmet Celal’in Müzeyyen adlı karakteri okuma konusunda diğer karakterler gibi rahat değildir. Okumayı çok sevdiği hâlde her istediği kitabı istediği zaman okuyamaz. Sevgilisi Nihad okuduğu kitapların ahlaki bakımdan ona zarar verebileceğini düşünerek okumasını istemez. Ancak bütün engellere rağmen Müzeyyen gizli gizli okumayı sürdürür.

Perver, Sun’î gibi “*okuduğunu hemen anlayacak kadar zeki*” ve “*hassas*” duygulara sahip bir gençtir.<sup>886</sup> Müziğe meraklı olduğu için ona bir piyano alınmış ve Perver piyano çalmayı öğrenmiştir.<sup>887</sup> Perver’in musiki merakının yanı sıra okuma merakı da vardır. Okuduğu kitapların hepsi “*aşk ve sevda*” üzerine olduğu gibi, müzikle uğraşırken, piyano çalarken de çaldığı eserler hep aşk ve sevdıyla alakalıdır: “*Perver kitab okur. Mütalaası hep aşk ve sevdaya münhasırdı. Piyano çalardı. Terennüm ettiği teraneler hep birer nağme-i âşikâne, birer âheng-i muhabbet idi. Hülâsa şebâbın oldukça bir saadet ve refah içinde aşk ve ümid ile geçen leyâl-i mesûdesi Perver için bir ömr-i mesûdiyyet olmuştu.*”<sup>888</sup> Akif adlı romanda Lâmia edebiyata, şiire ve müziğe meraklıdır.<sup>889</sup> Lâmia evlenmeyi düşündüğü Sehil’i tanımak için onun edebiyatla alakasını araştırır. Sehil’in kendisinin yazdığını söylediği şiirin başka bir şaire ait olduğunu anlayacak kadar edebiyata ve özellikle şiire vakıftır. Feryâd adlı romanın kadın karakteri Nevzât öğrenime başladığı altı yaşından itibaren kitap okuma sevgisini kazanmıştır. Kitap okumayı o derece sevmektedir ki adeta okudukça “*kitaplarının esiri*” olmaktadır.<sup>890</sup> Nevzât da hem geleneksel eğitime bağlı olarak Arapça ve Farsçayı hem de modern yaşamın gereği olan Fransızca’yı bilir.<sup>891</sup> Şiir ve edebiyattan başka tarih okumaktan haz duyar.<sup>892</sup>

Ali Kemal karakteri Seher’in okuduğu gazeteleri ve ilgilendiği konuları ayrıntılı bir şekilde ele alır. “*Epeyce*” tahsil gören Seher okur, yazar edebiyata da “*meraklı*” bir kahramandır. Babasına gelen “*mecmua-i mevkûteleri*” takip eder. Bu okumalar neticesinde Seher “*sathi*” de olsa, “*mütalaatını*” ileri götürmüştür. Seher hoşuna giden “*Tercüman-ı hakikatın fıkra-i muhayyelelerini*”, hikâyelerini okurdu. O kadar çok

<sup>885</sup> Nabizâde Nâzım, Zehra, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.24.

<sup>886</sup> Mehmet Vecihi, Hasta, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.25.

<sup>887</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s. 26.

<sup>888</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.34.

<sup>889</sup> Mehmet Vecihi, Akif, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.196.

<sup>890</sup> Mehmet Vecihi, Feryâd, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315, s.6.

<sup>891</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.8.

<sup>892</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.14.

okurdu ki Seher'in gözlerine “sönüklük” bile gelirdi bazen. Bütün bunların yanında “*İcaz-ı Kur'an*” ı da gözden geçirir, “*kitabı baştan aşağı süzer*”di.<sup>893</sup>

Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında Batılı hayat tarzı daha bariz bir şekilde görülür. Aşk-ı Memnu'nun muhteris kadın karakteri Bihter, her konuda az da olsa bilgi sahibidir: “*Mecmuaları karıştırarak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkanlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan tedarik olunan hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; icap ederse gayet vakar ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakât ederdi.*”<sup>894</sup>

Kadın karakterlerin kültür dünyalarında önemli bir yere sahip olan okumak eylemi, onların hassas duygu dünyalarını canlı tutmaya yönelik olan, alışkanlık yaratan ve sosyal hayatta yaşayamadıkları tecrübeyi yaşamalarını sağlayan bir vasıtaadır. Roman, türü itibarıyla bir yandan “içerideki kadını” anlatırken, bir yandan da “içerideki kadın” tarafından okunmuştur. Ancak bu okumalar neticesinde oluşan düşünceler sosyal muhitlerde tartışılır duruma gelmemiştir. Osman Gündüz, Meşrutiyet Romanı üzerine yaptığı incelemede “*alafranga çevrelerde sıkça görüldüğü üzere, akranlarına 'tefevvuk etmek ve fevkalâdelik göstermek' amacıyla*” kadınların “*büyük filozofların felsefi eserleri de dahil, eline geçen her eseri*” okuduklarını, bununla birlikte, kaç-göçün yaşanmadığı muhitlerde, erkeklerle karşılıklı olarak “*aşktan flörte, feminizme kadar her konuda hararetili*” bir şekilde tartıştıklarını belirtir.<sup>895</sup> Meşrutiyet romanında görülen bu ortamlar incelediğimiz romanlarda henüz tam olarak oluşmamıştır.

### 3. Ekonomik Durumu

Kadının iktisadi hayatta görünüşleriyle ilgili olarak her konuda olduğu gibi Tanzimat ve sonrası dönemlerde farklı düşünceler ortaya atılmıştır. Elbette farklı düşünceler toplum hayatında kadının yerinin düzenlenmesi bakımından büyük katkılar sağlamıştır; ancak kadının toplum hayatına girişinin önündeki engeller birkaç yıla yayılacak düzenlemelerle halledilebilecek türden kolay değildir. Kadının ekonomik hayata katılımı için uzun zaman gerekecektir. Kadının sosyal ve iktisadi hayatın içinde daha etkili bir şekilde yer almasını isteyen dönemin münevverlerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 1913 yılında İzmir'de verdiği “*Hayât-ı İctimâiyede Kadın*” konulu

<sup>893</sup> Ali Kemal, *Çölde Bir Sergüzeşt*, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1899, s.7.

<sup>894</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.22.

<sup>895</sup> Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.531.



konferansında kadının toplumun ekonomik faaliyetlerine katılımıyla ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “*Evvvela anlaşmak icâb eder ki Türkiye’deki kadın meselesi ne Avrupa’daki ne Amerika’daki kadın meselesine benzemez!...Çünkü Avrupa’da kadının hukûk-ı insaniyesi temin edilmiş, kadınlar hukûk-ı ictimâiyyesini istihsâl etmiş ve hukûk-ı iktisâdiyyeleri için çalışmakta bulunmuşlardır. Hâlbuki bizde kadınlar kuvvetli ve müterakki olan memleketlerin kadınlarına nisbeten iki defa geridir: Bizde kadınların hürriyet-i cismâniyyesi zayıftır. Yani bizde kadınlar serbestçe yürüyemez! Kadınlarımız serbestçe kocasıyla, kardeşiyle, tiyatroya gidemezler! Biz kadınlarımızı adi kondoktürlerin nezâretine teslim ederiz! Fakat kardeşlerinin yanına oturmasına mani oluruz! Yirminci asırda sofalar daralmış, yerine karanlık, kapalı binalar kâim olmuştur!...Kadın bu şerâitte katiyyen yaşayamaz! Kadının hürriyet-i şahsiyyesini bahşetmek lazımdır.*”<sup>896</sup> Gerçi kadın gezme ve dolaşma hürriyetine kısıtlı da olsa sahiptir, ama bu onun sosyal hürriyete sahip olduğu anlamına gelmez. Sosyal özgürlüğüne sahip olamayan kadın, iktisadi özgürlük bakımından da geri kalır. Kadının iktisadi açıdan geri durumda olması ülkenin ekonomisi açısından önemli problemler doğurur. Bu konferansta yapılan tespitler, yirminci yüzyılın başında kadının henüz özgürlüğe ne kadar uzak olduğunun göstergesidir.

Gerçek hayatta olduğu gibi, “*itibari hayat*”ta da kadının ekonomik anlamda bir varlığı yoktur. Kadın meslek sahibi değildir. Meslek sahibi olması, erkek gibi çalışması ve para kazanması gibi konular henüz üzerinde durulan konular değildir. Hele aşk ilişkilerinin anlatıldığı ve romantik olanın ağır bastığı romanlardaki kadın karakterler için “para, meslek ve ticaret” gibi kavramların hiçbir anlamı yoktur. Kadının ekonomik durumu babasının ya da yakın akrabalarından erkek olanların düşüneceği bir husustur. Kuşkusuz yoksul ya da zengin kadın karakterler vardır dönem romanlarında. Ancak onların yoksulluğu ya da zenginliği, kendilerinin tercih ettikleri ya da değiştirebilecekleri bir durum değildir. Onlar yoksulluğun veya zenginliğin içinde dünyaya gelmişlerdir ve bu duruma ister istemez ayak uydurmak mecburiyetindedirler. Genelde duygular ve özelde aşk duygusu ile maddi zenginlikler farklı bağlamlarda değerlendirilir. Kadın karakter ekonomik anlamda “üreten” değil “tüketen” konumundadır. Aslında dönem romanlarında erkek ya da kadın karakter arasında “tüketici” olmaları bakımından pek fazla fark yoktur. Erkek karakterin en azından, “bir işe gidiyor” olması, “meslek sahibi olması” bakımından kadın karakterden ayrılır.

<sup>896</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Hayat-ı İctimaiyede Kadın*, Tarih Toplum Dergisi, Nisan 2002 Cilt 37, Sayı 220, s.47.

Kadın karakterlerde yoksulluğun, ezilmişliğin ve talihsizliğin izleri daha çok Mehmet Vecihi'nin romanlarında vurgulanır. Müreffeh yaşayan, ticaretle uğraşan, servetine servetler katmaya çalışan erkek karakterlerin yanında hayatın bütün zorluklarını yaşamış, sefil olmuş ve “besleme” ya da “odalık” olarak konaklara verilmiş küçük kızların duygu dünyaları anlatılır genellikle. Zengin evlere bu sıfatlarla verilen kızlar, evlilik çağları geldiğinde evin beyine tutulurlar ve âşık olurlar. Onların aşkı genellikle tek taraflıdır. Menfaat sağlamak gibi bir amaçları yoktur. Duyguları bu anlamda saf ve temizdir. Hem güzel ahlakı hem de fiziki güzelliği ile Malik adlı romanın genç kadın karakteri bu sıfatları taşıyan örneklerden biridir. Evin beyi genç kızla gönül eğlendirdikten sonra onu umursamaz. Hatta zengin bir ailenin kızıyla evlenerek bir zamanlar kıymet verdiği odalığını, gönlünden de evinden de çıkarır. Tabi Mehmet Vecihi'nin romanlarında haksız olan ve maddi açıdan güçlü olan kazanmaz; genellikle haksızlığa uğrayan ve ekonomik açıdan güçsüz durumda olan romanın sonunda haklılığını ispat eder. Vecihi'nin romanlarında çokça vurgulanan konular olan mal mülk edinme, zenginlik, ticaret hayatı, erkek karakterlerle ilgili kavramlardır.

Kadın gerçek hayatta “ev” ekonomisi alanında ve Abdülaziz Bey'in de belirttiği gibi “*her ihtiyacın evden temini*” konusunda genç yaşlarda örfilere ve adetlere uygun olarak eğitilir. Evde kendisine teslim edilen malzemenin en uygun, ekonomik şartlarda tüketimine yönelik idareye vakıf bir kişi olması beklenir. Zengin ya da yoksul ailelerin hepsinde varlıkları ölçüsünde “*bir veya birden fazla bez dokuma tezgâhları*” bulunur. Bu tezgâhlarda kadınlar gündelik kullanıma yönelik malzemeler dokurlar. Bu tür malzemelerin dışarıdan satın alındığı, eğer mahalleli tarafından duyulursa hoş karşılanmaz, dedikodusu yapılıır.<sup>897</sup> Genç kızlar evlenme çağına yaklaştıkları dönemlerde, tezgâhlarda dokuma yapmayı öğrenirler. Abdülaziz Bey kadınların evdeki üretime katılmaları ve zamanlarını düzenlemeleriyle ilgili şunları söyler: “*çok tertipli olan eski, mümtaz ev hanımları her işin vakit ve zamanını çok iyi tayin eder, küçük hanımları da her işi vaktinde yapmaya alıştırdı. Zamanında iş görür, vaktinde dinlenirlerdi. Gelen misafirlerle eğlenip gezmek, pek boş kaldığında yine eğlenerek vakit geçirmek maksadıyla kese, takeye örmek, saz biliyorsa sazla neşelenmek için vakit ayırırdı. Kübera aileleri bile zaman zaman hanesinin kilerlerini teftiş ederek gözden geçirir, intizam ve temizliği için tedbirler alır, eksikliklerin tamamlanması yolunda*

---

<sup>897</sup> Abdülaziz Bey, a.g.e., s.102.

*lüzumlu emirleri verirlerdi. Bütün bunlar her sınıftan hanımın şahsi işlerinden addedilirdi.”*<sup>898</sup>

Dönem romanlarında, evin idaresi, alış veriş, iktisadi durumlar gibi konular üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmadığını görüyoruz. Kadınların ev içerisindeki gündelik işleri roman türü içinde anlatılmaya değer değildir. Bu nedendir ki, eğer aşk ilişkileriyle ilgili bir durum var ise ev içindeki işlere özellikle yer verilir. Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat romanında Talat, Ragıbe kılığında Fitnat’tan dikiş nakış öğrenmek “sözde amacıyla” Fitnat’ın evine girer. Asıl amaç burada dikiş nakış öğrenmek değil, aşktır. Aşk vesilesi ile Fitnat’ın gündelik yaşamına dair bilgiler ediniriz. Dönem romanlarında gerçek hayattan kesitler verdiğimiz yukarıdaki bölümde bahsedilen gezmeye ve eğlenmeye ayrılan vakitler daha çok yer tutar. Çünkü roman anlatımına daha uygun olan konular bunlardır.

Batılı tarzda yaşayan, ekonomik bakımdan zengin bir hayat süren kadın karakterlerin ekonomik anlamda üretime katkıları da yoksul kadınlarınkinden pek farklı değildir. İki sınıf içinde yer alan kadın karakterler de üretmezler. Zengin sınıfa mensup kadınların himaye edilmek gibi bir durumları yoktur. Kadınların modayı takip etmek amacıyla, İstanbul’un o dönemde meşhur moda mağazalarından alışverişleri daha çok Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında anlatılır. Aşk-ı Memnu’nun ihtiraslı kadın karakteri Bihter, ekonomik açıdan özgürleşmek için Adnan Bey’le evlenir. Ekonomik özgürlük Bihter için, moda olan istediği giysiyi alabilme özgürlüğüdür. Bu özgürlük adına gençliğini dahi feda edebilir. Kadın karakter üretmeye yönelik bir özgürlüğün peşinde değildir; tam tersine daha çok tüketebilmeye yönelik bir özgürlüğü hayal eder. Muhâdarat romanında Fatma Aliye de Câlibe karakterinde bu özellikleri kurgular. Câlibe kendisi gibi genç olan Süha’yı sevdiği hâlde onunla evlenmez. Sâî Efendi gibi kendisinden yaşça çok büyük ve dul olan biriyle evlenerek onun zenginliğinden faydalanmak ister. Zenginlik Câlibe’nin özgürlük alanını genişletecektir. Mustafa Reşit’in Bir Kızın Hatası adlı romanında kadın karakterin “hatası”, maddi hırsının peşinde koşması ve duygulara önem vermemesidir.

Köşk, yalı ve konak gibi zenginliğin göstergesi olan mekânların kullanımı Mustafa Reşit’in birçok romanında ve Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi Servet-i Fünûn Döneminin en önemli romancılarının eserlerinde artmıştır. Mustafa Reşit’in kadın karakterleri zengin muhitlerde yaşarlar. Adalar, Boğaziçi ve İstanbul’un güzelliği ile ön

---

<sup>898</sup> Abdülaziz Bey, a.g.e., s.103.

plana çıkan mekân isimleri bu romanlarda sıkça kullanılır. Mustafa Reşit'in romanlarındaki dış mekân zenginliğini Halit Ziya'nın özellikle Nemide, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu adlı eserlerinde ve Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Garâm adlı eserinde iç mekân zenginliği olarak görürüz. Kahramanlar bu zenginliğin içinde, bu zenginliğin bir parçası olarak yaşarlar.

Yukarıda verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı gibi, gerçek hayatın kısmi yansımaları olarak da görebileceğimiz, romanda kadın karakterin ekonomik bakımdan varlığını hissettirmemesi ya da ekonomik ilişkilerin romanlarda ele alınmaması, sadece gerçek hayatta kadının ekonomiye katılmaması ile ilgili değildir. 19. yüzyılın son dönemlerine baktığımızda kadının modern anlamda olmasa da, evinin içinden üretime katıldığı gerçeği, onun az da olsa ekonomik üretime katkısını gösterir. Romanda kadının ekonomik ilişkilerde yer almamasının başka nedenleri de vardır. Bu durum bize göre romancıların roman türüne yükledikleri görev ya da roman türüne bakışlarından kaynaklanır. Romanlarımızda gerçek hayatın ayrıntılarının ele alınmamasının sebebinin, yukarıda, romantik karakter ve Romantizmin özellikleriyle ilgili olduğuna kısaca değinmiştik. Richarda Huch romantik insanın maddi kazançlar peşinde koşmasının romantik tavra uygun bir davranış olmadığını söyler. Maddi hayatın romanlarda anlatımı Realist, hatta Natüralistlerin işidir. Romantik yazar ve onun yarattığı karakterlerin realist dünyada işleri yoktur. Onların kendine özgü dünyalarında paranın ve mesleğin de önemi yoktur. Onlar için önemli olan duygular ve coşkulardır. Romantik olan sıradan olandan ayrıdır. Sıradan insanlar gündelik olaylarla ve ticaretle uğraşır, geçim derdi ile meşgul olup hayatlarını idame ettirirler. Romantik dünyanın içerisinde bu sıradan uğraşlara yer yoktur. Romantik kişi duygusal anlamda bir aşırılık hâli yaşar. Romantik dünyada yaşayan karakterin “bilinci” uyuşmuş, “bilinçdışı” harekete geçmiştir. Bilinçdışı, kişiyi gerçek dünyanın katılığında kurtarır, onu coşku ve heyecanın aşırı biçimlerine götürür. Ricarda Huch romantik kişinin “tembel” olduğunu da söyler. Romantik, tembel olduğu gibi tembelliğiyle övünür.<sup>899</sup> Bu nitelikler ise erkek ya da kadın olsun, bireyin mahrem dünyasını sisli bir perdenin ardından anlatmanın toplumsal kuralları açısından daha geçerli olduğu dönemin Osmanlı toplumu açısından uygun niteliklerdir.

---

<sup>899</sup> Huch, a.g.e., s.96.

#### 4. Değerlerle İlişkisi

Aile, ahlak, din gibi olgular toplumun ana yapısını oluşturan, bireyi topluma, toplumu bireye bağlayan, insan topluluklarının fiziksel ve sosyo-kültürel açıdan devamı için gerekli olan yapılardır. Bireyin toplum için mücadele etmesini de sağlayan bu olgulardır. Kadın, konumu itibarıyla, toplumun en küçük yapısını oluşturan aile kurumuna erkekten daha çok bağlıdır. Ahlak ve din gibi toplumu biçimlendirmeye, bireyi toplum içinde sağlam bir yerde tutmaya yönelik kurumlar kadınların üzerinde değer hükümlerini daha ağır, baskıcı bir şekilde ortaya koymaktadırlar. Kadın toplumsal değerlerin içinde ve bu değerlere daha çok sahip çıkması gereken, hatta bu değerleri simgeleştiren bir varlık olarak algılanır. Aile daha çok ev içinde etkin bir kurumdur ve idaresi kadının -sınırlı da olsa- elindedir. Ahlak, toplumun iyiyi ve güzeli ayırt ettiği, iyilik ve güzellik adına birtakım davranışlarda bulunduğu alan olarak “namus” ve “şeref” gibi kavramları da içinde barındırarak kadında gerçek anlamını bulan bir olgudur. Şeref, namus ve iyilik her insanda bulunması gereken hasletlerdir; ancak bunların kadında “daha çok” bulunması gereklidir. Din, ahlakın içerdiği hükümleri “kutsallık” derecesine çıkarır ve “kutsal olan” karşısında kadının durumu erkeğinkinden daha hassastır. Kadının zaman zaman bizzat kendisi “toplumsal bir değer” olarak algılanabilir. Çoğu zaman toplumsal kurumlar içerisinde nesneleşen bir varlıktır kadın. Erkek, kadını diğer toplumsal kurumlar gibi “değer” hâline getirir ve onun bağımsızlığını elinden alır. Değerlere bağlı olmayan kadınlar toplum vicdanında daha çabuk yargılanır ve daha şiddetli cezalandırılırlar. Zamanı geldiğinde evlenmeyen, aile kurmayan kadınlar “evde kalmış” olarak nitelendirilir. Kadının bu durumu bir uğursuzluğun belirtisi olarak görülür. Kadının gerçek değerini bulması için bir aile kurabilmesi gereklidir. Ahlaki algılamaların dışında hareket eden, ahlak kurallarına riayet etmeyen kadın yüzyıllarca, farklı toplumların vicdanında “yakılması”, “öldürülmesi” ve “ortadan kaldırılması” gereken bir varlık olarak farklı yöntemlerle silinmeye çalışılmıştır.

Bu kadar farklı kurumun ve kişinin, üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışması karşısında birey ister istemez kurumların kendi hayatını biçimlendirmesine karşı duramaz. Aşk, Francesco Alberoni'nin de savunduğu gibi, yerleşik kurumlar karşısında bireyin mücadelesinde önemli bir yere sahiptir. Aşk, aile, toplumsal ahlak ve din gibi

kurumların birey üzerindeki hükmediciliklerine karşı bireyi güçlendiren bir duygudur. Aşk toplumsal kurumları tarihsel katılıklarından çıkarır ve yeniden yapılandırır. Birey bir kere âşık olduktan sonra kendisine dışarıdan, toplum tarafından verilen role karşı, kendi tercihini ortaya koyar. Daha doğrusu bireyin toplumsal kurumlara karşı duruşu, aşkın doğası ile ilgili bir durumdur. Aşk kabul etmediği dayatmalar karşısında kendi değerlerini oluşturmaya çalışır. Birey, geçmişi ve geleneği tam olarak inkar etmez ama “*yeni bir sentez*” oluşturmak amacıyla “*inkâr*” eder.<sup>900</sup>

Romanlarımızda kadın karakterlerin bu toplumsal kurumlar karşısında isyan edişine rastlamadık. Eğer isyan varsa bu, geleneksel anlayışın değiştirilmeye çalışılması ve toplumsal baskı karşısında aşk için ortaya konan tavır değil, genellikle “pasif bir kabullenmişlik duruşu” olarak değerlendirilmelidir. Aşağıda bu kurumlar karşısında “âşık kadın karakter”in kadın karaktere özgü duruşunu, âşık olma durumunun birey ile kurumlar arasında ne gibi çelişkilere yol açıp açmadığını açıklamaya çalışacağız.

#### 4. 1. Aile

Dönem romanlarında âşık kadın karakterlerin aileleriyle olan bağları güçlüdür. Aile, kadının hayatını erkekten daha çok yönlendirir. Kadın karakter ailenin tercihleri dışına çıkamaz. Ailesinin, onun hakkında verdiği karar hoşuna gitmezse bu hoşnutsuzluğunu dile getirebilecek ve bu karara karşı gelebilecek kadar özgür değildir. Kadın, birey olarak aile içinde her ne kadar küçük görülen ve yok sayılan bir varlık olarak yansıtılmasa da bu hoş görülme ortamı belki de kadının “aile baskısı”na boyun eğmesiyle, baskıyı kabullenmesiyle ilgilidir. Aile, kadını yönlendirmeye ne kadar alışmışsa, kadın da yönlendirilmeye ve himaye edilmeye o kadar alışmıştır. Bu durumda iki taraf arasında çatışma yaşanmaz. Çatışma aşk gibi günlük, sıradan alışkanlıkların dışında olan bir duygunun oluşumu ile ortaya çıkar. Ancak ortaya çıkan bu çatışma kadın karakterde “içsel çatışma” olmaktan öteye gitmez. “*Toplumun kadına hazırladığı yazgı genel olarak, evliliktir.*” Diyor Simone De Beauvoir.<sup>901</sup> Evet, kadının kaderi olduğu gibi erkeğin de kaderidir evlilik. Ancak yazara göre erkek ile kadının karşısına aynı ve eşit koşullarda çıkmaz bu kurum: “*kadınlar, hiçbir zaman, erkeklerle eşitlik içinde alışverişte bulunabilecek, sözleşmelere girecek ayrı bir kast kuramamışlardır.*

<sup>900</sup> Alberoni, a.g.e.,s. 69.

<sup>901</sup> Simone De Beauvir, Kadın; “İkinci Cins” Evlilik Çağı, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.11.

*Toplumsal açıdan erkek özerk ve bütün bir varlıktır; her şeyden önce üretici sayılmakta, varoluşu, topluluğa yaptığı işle doğrulanmaktadır.*<sup>902</sup> Kadın ailenin oluşmasının ilk adımı olan evlilik kurumu karşısında erkek ile eşit konumda değildir. Yazar kadının bu eşitsizlik durumunu Emile Zola'nın Pot Bouille adlı eserinden verdiği örnekle açıklamaya çalışır. Genç kadın evlilik konusunda “*tam bir edilginlik*” içindedir. Kadın “*ana-babası tarafından evlendirilmekte, birilerine verilmekte*”dir. Erkekler kadınlar kadar edilgen değildir.

Kadın karakter aile içerisinde ve evlilikle beraber kendi ailesini oluştururken, yapamadığı öznel tercihini aşk gibi zorlayıcı duygusal bir hâli yaşarken de ortaya koyamaz. Kadın karakterler genellikle ailelerine duygusal anlamda sıkı bir şekilde bağlıdır. Ailesinin sözünden çıkmaz, aşk ve evlilik gibi konularda taleplerini dile getiremezler. Kadın karakter özgürlüğünün sınırlarını araştırmaz. Özgürlüğünün sınırları kendisi için önceden çizilmiştir. Romanlarımızda, kendisine çizilen bu sınırı sorgulayan, araştıran ve aşmaya çalışan istisnai karakterler de vardır. Bu sınırı sorgulayan kadın karakterlerin en önemlisi Bihter'dir. Aşkın özgürleştirici gücünün farkına Ferdâ-yı Garâm adlı romanın kahramanı Sermet de varır. Macit'e olan aşkının verdiği mutluluğu aşk duygusunu yaşıyorken, aşk duygusu ortadan kalkmadan evvel, aşk henüz kalpte iken ebedileştirmek için ölümü tercih eder. Evlilik gibi aşkın özgürlüğünü kısıtlayıcı olan ve aşkın sonrası olan bir katı muhafazakâr kuruma taraftar değildir.

Kadın karakterler romanlarda genellikle “annesiz” büyürler. Nemide'nin küçük yaşta annesi ölür. Fıtnat'ın annesi yoktur; o, hayatta olan öz babası ile de ayrıdır. Dilâşup ve Dilber küçük yaşlarda ailelerinden ayrılmışlar ve esaret hayatı yaşamakta olan kadın kahramanlardır. Muhâdarat'ta Fâzıla'nın annesi vefat ettikten sonra babası Sâî Efendi evlenir ve Fâzıla ile üvey annesi arasında çatışmalar yaşanır. Zehra, annesi öldükten sonra amcasının yanında kalmaya başlar ve daha sonra anne gibi gördüğü yengesini de kaybeder. Ahmet Midhat'ın Eski Mektuplar adlı romanının kadın karakteri Meliha daha dünyaya gelir gelmez “*birçok âh u enîn içinde âlem-i şuhûda geldiği zaman girye-i yetîmânesine kimse atf-ı nazâr-ı ehemmiyet etmemiş, kanlı bir çarşaf içinde bir kenara*”<sup>903</sup> atılmıştır. Annesini göremeden büyür. Mai ve Siyah'ta Lâmia'nın henüz iki üç aylık iken annesi ölmüştür. Mehmet Celal ve Mehmet Vecihi'nin

<sup>902</sup> Simone De Beauvoir, a.g.e., s.12.

<sup>903</sup> Fatma Aliye, Muhâdarat, Dersaadet, Kasbar Matbaası, İstanbul, 1326, s.6.

romanlarındaki kadın karakterlerin özellikle anneleri ya onlar çok küçük yaşta iken vefat eder, ya da romanın giriş bölümünde çok kısa adından bahsedildikten sonra bu karakterlere bir daha yer verilmez.

Kadın karakterlerin anne sevgisinden mahrum oluşları, aşk ve muhabbet arayışlarını, tutkularını hem meşru kılan, hem de güçlendiren bir durumdur. Kimsesizlik, şefkâttan ve sevgiden mahrum olmak, karakterin duygu dünyasında önemli bir boşluk yaratır. Fitnat'ın annesi ona yazdığı "nüsha"da kızı için yaşanacakları öngörmektedir: "İşte ölüyorum!...Ölüyorum da, seni öksüz bırakıyorum!...Seni yetim bırakıyorum!...Artık, 'anne diyemeyeceksin!...ana şefkâtinden mahrum kalacaksın!..."<sup>904</sup> Annesizliğin bıraktığı bu boşluğun doldurulması, ancak yoğun bir duygu olan aşkla mümkündür.

Kadın karakter ve onun anne sevgisinden mahrum oluşu, bu mahrumiyetin karakterin duygusal dünyasında açtığı yaralar pek çok açıdan değerlendirilebilir. Darian Leader kadın kıskançlığını klasik psikanaliz bakışı ile açıklamaya çalıştığı eserinde Freud'a dayanarak erkek ya da kadın "her iki cins için de ilk cinsel nesnenin anne olduğu" ve çocuk büyüdükçe zamanla nesnesini değiştirmek zorunda kaldığını öne sürer. Yazara göre "küçük kız"ın işi erkeğinkinden daha zordur.<sup>905</sup> Çünkü kız ilk cinsel nesnesi olan annesinin yerini karşı cinsten birisi ile dolduracaktır. Önce baba ile ve ergenlikle beraber "yabancı erkek" ile bu boşluğu doldurmaya çalışacak olan genç kız için annenin yokluğu ruhsal sorunları da beraberinde getirecektir. Eğer çocuk küçük yaşta annesini kaybetmemiş ise, ergenlik döneminde özerkliğini "olumlamak" istediği için annesi ile çatışma içine girer. Bu durumun en iyi örneği Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu adlı romanında Bihter ile Annesi Firdevs Hanım arasındaki "gizli çatışma"dır. Bihter içten içe annesine benzememek için elinden geleni yapar. "Ta küçüklüklerinden beri Peyker'e babasına benzer, Bihter için annesine çekmiş derlerdi. Mademki bunu söylemekte herkes müttefikti, demek hakikâtte o annesine benziyordu. Bu müşâbehetten korkardı. Kalbinde bir şey vardı ki cismânî müşâbehetin hayatlarını da benzetceğini zannettirir ve onu titretirdi."<sup>906</sup> Bihter tıpkı Peyker gibi, babasına benzemek ister. Annesine benzememek için kendisinde var olan güzellikten bile feragat edebilir. Tanımadığı babasına karşı derin bir sevgi besler. Zaman zaman Peyker'i babasına

<sup>904</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.132.

<sup>905</sup> Darian Leader, Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?, Ayrıntı Yayınları, Çev.Nedim Çatlı, İstanbul, 1998, s.64.

<sup>906</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962, s.113.



benzediği için kıskanır. Babası onun için saflığın, temizliğin ve güzel ahlakın sembolüdür. Bihter’de var olan annesine karşı menfî duygular; Firdevs Hanım’da öz kızlarına karşı da vardır. Ailede otoritenin sahibi olan babanın özellikle kızı ile arasında böyle bir çatışma görülmez. Romancı bu çatışmaya girmektense kız çocuğunun “annesiz olma durumu”nu kullanarak, çoğunlukla, karakterde duygusal bir boşluk yaratmayı amacına uygun görmüştür.

Kadın karakter birçok romanda genç yaşta vefat eden annesinin talihsiz yazgısını devam ettirir. Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat adlı romanda olay örgüsü içerisinde üç farklı aşk hikâyesi anlatılır: Birinci hikâye Talat’ın anne ve babası arasındaki aşk, ikinci hikâye Fıtnat’ın anne ve babası arasındaki aşk, üçüncüsü ise Talat ve Fıtnat’ın aralarındaki aşktır. Fıtnat’ın annesi Zekiye Hanım talihsiz bir kadındır. Ali Bey’in küçük bir kırgınlık yüzünden onu boşaması ailenin sonunu hazırlayacaktır. Zekiye Hanım ölüm döşeğinde iken Fıtnat’a yazdığı mektupta başından geçen bütün talihsizlikleri anlatır. Fıtnat’ın Talat ile arasında geçen aşk ilişkisi de Fıtnat’ın annesi gibi talihsiz bir hayat yaşadığını gösterir.

Halit Ziya’nın Nemide adlı romanında da, sonu kötü biten iki aşk hikâyesi vardır. Birinci hikâye Nemide’nin babası ile annesi arasındaki aşktır. Şevket Bey ile Naime Hanım arasındaki aşk evlilikle noktalanır; ancak bu evlilik hüznü bir sonun başlangıcıdır. Naime Hanım Nemide’yi doğurur ve ölür. Ölüm, Şevket Bey ile Naime Hanım arasındaki birlikteliğe son verir. Şevket Bey aşk acısını unutmak için uzunca bir yolculuğa çıkmaya karar verir. İki yıl kadar süren yolculuk sonucunda “yüzündeki gençlik izlerini kaybetmiş” bir şekilde gelir. Nemide’nin varlığı onun ölme arzusunu engeller. Kendisine “acı bir felaketin hediyesi” olan Nemide için yaşayacaktır. Nemide’nin yazgısı da bu aşk hikâyesi gibi hüznüldür. Annesini küçük yaşta kaybeden Nemide, Nail’in yaptığı ihaneti kaldıramaz ve o da annesi gibi genç yaşta ölür.

Kadın karakter romanlarımızda, ailenin otoritesine koşulsuz boyun eğer. Ailenin asıl mensupları aşk konusunda kadın kahramanın karşısında zorlayıcı değil, genellikle kabullenicidirler. Aşk hususunda engel genellikle ailenin dışından ya da ikinci derece akrabalarından kaynaklanır. Ahmet Midhat’ın Eski Mektuplar adlı romanında Meliha’nın babası onun Kenan ile ilişkisini uzaktan izlemektedir. Bu iki gencin birbiriyle evlenmesi taraftardır; ancak öncelikle Kenan’ın tahsilini tamamlaması ve Meliha’nın da belli bir yaşa gelmesi gereklidir. Meliha’nın babası onunla rahatlıkla Kenan ile arasındaki aşkı konuşabilir. Onu çağırır ve kendisinin onların beraberliğini istediğini, ancak belli

şartların yerine getirilmesi gerektiğini aracısız olarak iletir. Baba ile kız arasındaki bu rahat görüşme romanlarımızda çokça rastlanan ve alışılmış bir durum değildir. Babanın temsil ettiği aile, kadın karakter için sarsılmaz geleneksel değerler alanını oluşturur. Bu alan kadın karakterin yaşam alanıdır. Mehmet Vecihi'nin Hurrem Bey adlı romanında Sanih'e aşk ile bağlı genç kız, babasının isteğiyle Hurrem Bey ile evlendirilmek istenir. Bu durumda babasının sözünü kabullenmekten başka çaresi olmayan Cazibe, çaresizliğini şöyle dile getirir: “*Seni kendi isteğimle terk etmiyorum*<sup>907</sup> ... *Vücut olarak ayrılacağız ancak rûhen bu mümkün değil*<sup>908</sup> ... *senin için babamı değil, hatta felek red edip âlem vücudumu, toprak naaşımı kabulde tereddüd gösterse ehemmiyeti olamazdı. Fakat babasının merdûdu bir kızı senin âğûşuna yakıştıramadığım için bundan pek ziyade korktum.*<sup>909</sup> Cazibe babasının kendisini reddetmesinden aşkını bitirmeyi göze alır. Babasının sözünden çıkmak kadın kahramanı sevgilisinin gözünden de düşürecek bir davranıştır. Kadın, eğer bugün, ailenin mutlak otoritesini elinde bulunduran babaya itaat etmez ise, yarın kocasının idaresiyle de çatışabilir. Bu otorite karşısındaki aczini, “*yalnız beni tel'in etme, taayyüb etme, vefâsız zannetme, kadınlığımı düşün. Aczimi nazar-ı dikkâten ayırma. Beni mâzur gör.*” biçiminde ifade eden Cazibe'nin “kadınlığımı düşün” uyarısı, onun aile içindeki durumunu göstermesi bakımından önemlidir. Babasının “*bir arzusunu reddedemeyen*” vicdanında, eğer Allah inancı olmamış olsa Cazibe için “*intihar eylemek*” işten bile değildir.<sup>910</sup> Cazibe'nin Sanih'i reddinde ve babasının isteğini kabul etmesinde, babasının aşırı bir zorlaması yoktur. Kadın karakter içgüdüsel olarak kendini ailesinin beklentilerine uymak zorunda hisseder.

## 4. 2. Ahlak

Kadın bireysel bir duygu olan aşk ile toplumsal bir olgu olan ahlak arasında özellikle geleneksel toplumlar için en çok göz önünde olan kişidir. Toplumsal ahlak neredeyse bütünüyle kadınlarda sembolize edilir. Ahlak anlayışı “iffet” ile birleşir ve kadının kaderini çizer. Ahlaklı, namuslu ve dürüst olmak erkek için de geçerli hasletler olmasına rağmen kadında daha çok aranır. Aşk bireysel bir duygudur. Ahlak gibi

---

<sup>907</sup> Mehmet Vecihi, Hurrem Bey, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315, s.7.

<sup>908</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.8.

<sup>909</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.9.

<sup>910</sup> Mehmet Vecihi, a.g.e., s.10.

toplumun kendine özgü, birey duygularını görmezden gelen bir kurallar topluluğu karşısında, âşık kadının ne yapması beklenir? Bu beklenti karşısında kadın ne yapar?

Toplumsal ahlak kurallarının kadın karakterden istediği onun, “iffetli” olması ve iffetine sahip çıkmasıdır. İffetini kaybeden bir kadın ahlaken düşkündür ve hem ailesi hem de sevgilisi tarafından dışlanır. “İffetsizlik” yaptığı görülen kadın karakter sorgusuz sualsiz evin dışına atılabilir. Dönem romanlarında özellikle iffetsizlik yaptığı iddiası ile sevgilisinden ayrılan kadın karakterler vardır. İntibah’ta Mehpeyker, saf ve temiz duygularla Ali Bey’e âşık olan Dilâşup’u ondan ayırmak için iftira yolunu seçer. Mehpeyker bu işi Abdullah Efendi’ye havale eder. Abdullah Efendi Dilâşup’un şüphe edilecek bir hareketi veya vücudunun gizli bir yerinde bulunan bir izle ilgili bilgi verirse kendisine yardım edebileceğini söyler. Mehpeyker izlediği Dilâşup’a hamamda rastlar ve vücudundaki izi görür. Bu atılacak iftira için çok önemli bir delildir. Abdullah Efendi her türlü hileyi kullanarak Dilâşup’un “iffetsiz” bir kadın olduğuna Ali Bey’i inandırır. Ali Bey Dilâşup’a söz hakkı bile vermez, “*Benlerini kime gösterdin, fahişe?..Davetnâmeyi kime yazdın, mel’ûn!*”<sup>911</sup> diyerek Dilâşup’u öldüresiye döver ve evden atar.

İftiraya uğrayıp sevgilisinden ayrılan bir diğer âşık karakter de Ahmet Midhat’ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanının kahramanı Raziye’dir. Şefik ile Raziye, rakip Arife’nin baskısı altında gizli gizli görüşmeye devam etmektedirler. Ancak Arife, Şefik’e Raziye ile ilişkisini kesinlikle bitirmesini bildirir. Bu uyarısına rağmen buluşan âşıklara kurulan plan, evde fuhuş yapıldığına dair iftiraya dayalıdır. Arife, kötülük konusunda kendisinin en yakın yardımcısı Şakir’i kullanarak “mahalleli”yi, aslında Nimetullah adlı cariye’nin gözetiminde ve ahlak kurallarına uygun bir şekilde bir araya gelen âşıklara karşı “fuhuş” yaptıkları bahanesiyle kışkırtır. Bu kışkırtma sonucunda aralarında “*ketebeden, esnaftan vesaireden muteberce adamlar dahi*”<sup>912</sup> bulunan on beş yirmi kişilik bir topluluk eve baskın yapar. Raziye’ye atılan “iffetsizlik” iftirasına, Şefik bile inanır duruma gelmiştir.

Ahmet Midhat romanlarında kadın karakterlerin namusu konusuna özellikle önem verir. Ancak romanlarının genelinde ahlaklı olan kadın karakterler her ne sebeple olursa olsun, iffetsizlikle suçlansalar bile atılan iftiralar romanların sonunda çoğunlukla ortadan kaldırılır. Evli bir kadının sevgilisi ile gizli görüşmelerini yazar, “iffetsizlik”

<sup>911</sup> Namık Kemal, İntibah, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.124.

<sup>912</sup> Ahmet Midhat, Yeryüzünde Bir Melek, TDK, Ankara, 2000, s.196.

olarak değerlendirmeyiz. Bu tür gizli görüşmelerin ortaya çıkmasındaki ana sebep kişilerin onayı alınmadan ve onlara sorulmadan evlendirilmeleridir. Evlilikler genellikle görücü usulü ve zorunlu olduğundan, kadın ya da erkek daha önceden gönül verdiği kişiyle görüşmeye-ister istemez ve haklı yere- devam eder. Ahmet Midhat bu gizli görüşmeleri ahlaksızlık olarak görmediği gibi bu görüşmelere bir “masumiyet” havası da verir. Âşıklar genellikle aralarında “evlilik” olmadan cinselliği düşünmezler. Cinselliği düşünmeleri onlara utanç verir. Vah adlı romanda Ferdane ile Necati arasındaki aşkı engellemek amacıyla Behçet, Ferdane’nin görüldüğü gibi ahlaklı, namuslu bir kadın olmadığını “hafif meşrep” bir kadın olduğunu Ferdane’nin bir fotoğrafını “tahrif” ederek göstermeye çalışır. Bu romanda da kadın karakter önce suçlanacak, haksızlığa uğratılacak daha sonra haksızlığa uğradığı ortaya çıkarılarak “temiz” ve iffetli bir kadın olduğu gerçeği pekiştirilecektir. Mehmet Celal’in Zehra adlı romanında kadın karakter Zehra, rakibi Dilnevaz’ın “*iffet düşkünlüğü*” iftirası nedeniyle, âşık olup evlendiği Rıza’dan ayrılmak zorunda kalır. İffet hususunda erkek karakter herhangi bir şüphe duyduğu an kadınla ilişkisini keser.

Erkek karakterlerde olduğu gibi kadın karakterlerde de ahlaki temizlik, saflık ve masumluk yaratılış icabıdır. Ancak kadın karakterde bu değerlerin “kirlenmesi ya da kirlenmesi” daha kolaydır. Bu, genellikle rakip ya da diğer engeller tarafından gerçekleştirilir. Kirlenmişlik durumunu bir iftira neticesinde yaşayan kadın karakter, “ahlakçı” amaçla yazan romancılarca romanın sonunda genellikle olay örgüsünün başındaki “saf, duru ve temiz” hâline geri döndürülür. Bir kısmında ise yanlış anlamaların, iftiraların facialara yol açabileceğini göstermek amacıyla, haksızlığa uğrayan kadın karakterin “haksızlığa uğradığını” sadece okuyucu bilir.

Kadın ve namus ilişkisi Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın İffet adlı romanında yoksullukla birlikte bir insani sorun olarak işlenmiştir. Yoksulluk insandan maddi kıymetleri alıp götürdüğü gibi onun manevi değerlerini de tehdit eder. İffet, namusu ile annesinin hastalığı karşısındaki çaresizlik, kardeşinin sefil durumu ve birçok olumsuz neden arasında tercihe zorlanır. Realist bir gözle İffet’in yaşadığı mekânı ve insanları anlatan yazar, İffet’in tercihi konusunda romantik bir duruş ortaya koyar. O, yazar anlatıcının gözünde fiziki güzelliği ve ahlaki yüceliğiyle bir meleğe benzer. İffet bütün yoksulluğuna rağmen namusunu kaybetmez. Bu romanda toplumun bir yandan kadında namus olgusuna verdiği önem üzerinde durulurken bir yandan da toplumun

çoğunluğunun bu konularda duyarsız hareket ettiği vurgulanır. Toplum bireyden namuslu kalmasını ister görünür; ancak bunun için bireye gerekli yardımı yapmaz.

Kadın karakterlerde iffetli olmak ahlaklı olmanın birinci şartıdır. Aynı zamanda aşk ile ilişkisi olacak kadın karakterin fiziki, psikolojik ve sosyal bakımdan ideal ölçüler içinde olması gerekir. Ahlak açısından baktığımızda bu idealleştirme kadın karakterlerin nitelendirilmelerinde görülmektedir. Âşık kadın karakter ahlaki bakımdan düşkün olamaz; kötü de olamaz. Meleklerle özgü bir saflık ve masumiyet içinde olmalıdır ve romancılar tarafından böyle tasvir edilir. İskender Pala sevgilinin vasıflarının idealleştirilmesinin divan şiirinde de çok önemli olduğunu şu sözlerle ifade eder: *“Sevgili, güzellerin en güzeli; rakip, kötülerin en kötüsüdür. Boy servi, yanak gül, diş inci vb. her şey kendi cinsinden en mükemmel olanla ölçülür. Bu ölçülerin ortası asla kabul edilemez, noksanlık, eksiklik sayılır. Bu durumda bir âşığın aşkı da elbette hem acı hem de lezzet bakımından en mükemmel olanı içerir.”* Kadın âşık her yönden iyi olduğu gibi ahlaki bakımdan da en mükemmel insandır. Birçok romanda bu mükemmellik *“ahlâk-ı melekâne”* olarak vasıflandırılır. Melekâne olan aşkıta cinsellik ve fiziki hazlar gibi hislere yer yoktur. Cinsellik ve şehvî duygular gerçek aşkı engeller. İskender Pala'nın divan şiirinde aşk ve âşıklar üzerine yaptığı tespitler dönem romancılarının aşk ahlakı ile ilgili görüşleriyle benzerlik gösterir. Divan şiirinde *“aşk, karşılıklı oturmak, yüz yüze veya aynı noktaya bakmak, şiir okumak, sevgiliden utanacak kadar terbiyeli davranmak, güzel şeylerden bahsedip gülmek ve asla iffet sınırının ötesine uzanmamaktır. Çünkü aşk bakmakla güzelleşir, konuşmakla zenginleşir ama dokunmakla bozulur.”*<sup>913</sup> Ancak divan şiirinde âşıkların birbirine dokunması aşkın büyümesini bozan bir davranış iken romanlardaki aşk anlayışına göre “dokunma” (elele tutuşma, bazı romanlarda öpüşme) aşkın varlığına delil olarak görülür. El ele tutuşmak, öpüşmek gibi fiillerin ötesine ise geçilmez. Klasik Türk edebiyatında sadece bakmakla sınırlı olan aşk eylemi, modern aşklarda bakmak ve dokunmak hatta öpüşmek biçimini alırken, cinsel birliktelik arzusuna dönüşmemiştir. Cinsel birliktelik isteği, İskender Pala'nın da belirttiği gibi âşıkları *“şeytanın ayartması”* olarak isimlendirilir ve hoş görülmez. *“Çünkü bu, tam anlamıyla aşkı alçaltır ve ayaklar altına düşürür.”*<sup>914</sup> Âşıklar arasında nikâh olmadan cinsel birliktelik hâlinde aşkın en azından bir taraf için ortadan kalkacağını, aşkın biteceğini ve ortaya çözülmesi mümkün olmayan sorunlar çıkacağını

---

<sup>913</sup> Pala, a.g.e., s.20.

<sup>914</sup> Pala, a.g.e., s.20.

işleyen Dürdane Hanım adlı romanda Ahmet Midhat; bir yandan aşk duygusunun yüceliğini Dürdane Hanım'da ve Memduh Bey'de ele alırken, bir yandan da sadece şehvete dayanan birlikteliklerin topluma zarar verdiğini işler. Dürdane Hanım Mergup'a tartışmasız bir şekilde adeta "sırılsıklam" âşıktır ve nikâhlanmadan önce onunla cinsel ilişkiye girmiştir. Cinsel birliktelik Mergup'un Dürdane'ye olan sevgisini ortadan kaldırmış, ancak Dürdane açısından Mergup'un çocuğunu da taşıdığı için aşk devam etmiş ve aynı zamanda bir faciaya dönüşmüştür. Yazara göre, bu tür ilişkilerin "faciaya dönüşmemesi için" âşıkların "cinsel birlikteliklere" girmeden önce aşk derecelerini iyi ölçmeleri gerekir. Karnaval adlı romanında Ahmet Midhat, Resmî'ye âşıkların izlemesi gereken yolu şöyle çizer: "*Benim anlayışına kalırsa insana evvela muhabbet gelir. Sonra iki taraf bu muhabbetlerindeki halisiyetlerini artıra artıra husûsiyet-i hâlleri bir dereceyi bulur ki iki yürek bir olduğu gibi bir zaman sonra iki vücut dahi bir olur.*"<sup>915</sup> Ahmet Midhat'ın kadın karakterlerinde ahlaki bakımdan aradığı özellik: "*Ahlakça melekâne sıfatına bihakkın layık*" olmaktadır.<sup>916</sup> Melekâne vasıflarının içerisinde ismeti, iffeti, mütevazılığı, bütün yönleriyle iyiliği taşıırken, kadının fiziki güzelliğiyle birleşir ve daha üstün bir hâl alır.

Melekâne bir ahlaka sahip olan kadın karakterlerden birisi Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat adlı romanın kadın kahramanı Fitnat'tır. Fitnat'ın bu yüksek ahlakını anlamamız için yazar bize onun "*Hacıbaba gibi titiz ve hadîdü'l-mizâc*" bir insanla beraber yaşayabilmesini delil gösterir. Çünkü böyle baskıcı, hiddetli ve "eski kafalı" bir adamla bir arada yaşayabilmek normal bir ahlaka sahip insanın kaldıramayacağı durumdur. Fitnat öyle güzel bir ahlaka sahiptir ki "*merkûmu hiçbir vakit gücendirmedini ve emr ü tenbîhi haricinde ebedî hareket etmediğini*" söylemek bu ahlak hakkında doğru bilgi verebilir.<sup>917</sup> Fitnat'ın yedi senedir dışarı çıkmaması da onun "ismet-i mücesseme" olduğunu gösterir. Dışarı, Hacıbaba gibi insanların gözünde, özellikle kadın açısından ahlaki düşkünlüğe sebep olabilecek mekândır. Fitnat'ta tecessüm etmiş bir "ismet" olarak görülen güzel ahlaklılık, İntibah'ın âşık karakteri Dilâşup'ta tecessüm eden "*hüsn-i ruhâni*" olarak tarif edilir. Ahmet Midhat'ın Eski Mektuplar adlı romanının âşık karakteri Meliha'nın "*nûr-ı mücessem*" olarak vasıflandırılması, Fiziki güzellik bakımından "*dikkate değecek hiçbir özel hoşluğu olmadığı hâlde*" Nemide'nin ve İntibah'ın güzel karakteri Dilâşup'un "*tecessüm eden bir ruh*" olarak

<sup>915</sup> Ahmet Midhat, Karnaval, TDK, Ankara, 2000, s.126.

<sup>916</sup> Ahmet Midhat, a.g.e., s.20.

<sup>917</sup> Şemseddin Sami, Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.45.

değerlendirilmeleri ve “*nurdan bir giyeceğe bürünmüş*” olarak teşbih edilmeleri, kadın karakterlerin ahlak bakımından aşk gibi ulvi bir duyguya yakışan niteliklere sahip olduklarını gösterir.

Kadın ahlakı yukarıda verdiğimiz örneklerde de görüldüğü gibi daima iffet, ismet ve sadakat gibi kavramlarla birlikte kullanılır. Bunun yanında kadın âşık karakterlerin iyi ahlakı Mehmet Vecihi'nin romanlarında bütün bu iyi sıfatlara ek olarak “*rahim ve müşvik*” olmalarıyla da ilahî vasıflara sahip olur. Malik adlı romanında kadın karakter Mehrû, bu özellikleriyle güzel ahlakını gösterir.<sup>918</sup> Kadın karakterin güzel ahlakının içerisinde, konuştuğu zaman az konuşmak ve söylediği şeylerde kötülük olmamak, az gülmek ve gündelik hayatında devamlı bir mahzunluk içinde olmak gibi özellikler de bulunur. Gerçek âşık karakter Çölde Bir Sergüzeşt adlı romanda ifade edildiği gibi “*halken ve hulken bir melek*” olarak tasvir edilir.<sup>919</sup> Bu romanın karakteri Seher'in ahlak güzelliği şöyle ifade edilir: “*Ya bu kızın kalbi ne saf, ne parlak bir cevher idi: kendi derdini anlamaz, alemi düşünürdü. En küçük felaketlerden en büyük acılar hissederdi. Mesela sokakta soğukta kalmış bağıır bir köpek yavrusu görse dilhûn olurdu, perişan bir dilenciye tesadüf etse bir merhamet-i mücesseme kesilirdi. O fitrat sırf hayra meyyal, şerre büsbütün bigâne idi.*”<sup>920</sup> Gerçek âşık karakterin ahlak güzelliği ile fiziki güzelliği arasında herhangi bir tezat yok iken, rakibin güzelliği ile ahlakı arasında büyük bir zıtlık vardır. Rakip çok güzel olabilir; ancak onun güzelliği ahlak güzelliği ile tamamlanmış değildir. Fiziki güzelliği, ahlaki güzelliği ile tamamlanmış olan karakter “gerçek âşık” olabilir. İntibah'ta rakip Mehpeyker, Hasta'da Ruhsar, Yeryüzünde Bir Melek'te Arife fiziki güzelliklerinin yüksek derecesi karşısında ahlakları çok aşağı seviyede olan karakterlere örnektir.

### 4. 3. Din

Ahlakı ve fiziki güzelliği ile tamamlanmış bir yapı hâlinde sunulan kadın karakterin inancı konusunda, erkek karakterde olduğu gibi romancının “laik” bakış açısı söz konusudur. Din ideolojik bir anlama sahip olmadığı gibi, dinî inançların vurgusuna yönelik ritüellere de romanda kültürel ve gündelik yaşam çerçevesinde yer verilir. Orhan Okay, Ahmet Midhat'ın romanlarında İslam'ın ve Hıristiyanlığın

<sup>918</sup> Mehmet Vecihi, Malik, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1314, s.13.

<sup>919</sup> Ali Kemal, Çölde Bir Sergüzeşt, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1899, s.5.

<sup>920</sup> Ali Kemal, a.g.e., s. 7.

karşılaştırılmasında dinin itikad ve ibadet yönünden çok, bir medeniyet görüşü olarak algılandığını belirtir. İslam'ın ahlaki, sosyal yönlerine dair fikirler beyan eden ve İslam dinini bu yönlerden üstün gören Ahmet Midhat'ın kahramanlarının İslam'ın “*akidelerini ve ibadetlerini yaşayan ve müdafaa*”<sup>921</sup> eden bir yapıya sahip olduklarını söyleyemeyiz. Romanlarda, ibadet eden bir aşk öznesi kadın karakter göremeyiz, ancak aşkı için Tanrı'ya dua eden bir kadın âşığı bulabiliriz. Kadın ve erkek karakter o denli temiz, masum ve olumlu özelliklerle anlatılmışlardır ki onların ayrıca ideolojik manada dinî ritüeller içerisinde yer almalarına gerek kalmaz adeta. Âşık kadın karakter hem yaşı, hem de hayat tecrübesi itibarıyla “dışarı”nın günahkâr dünyası ile alakasız “tertemiz, melek gibi” olan bir varlıktır. Kadın karakterin ahlaki başlığı altında değerlendirdiğimiz özellikler, dinin kötülüklerden uzaklaştırıcı ve iyiliği emredici yaklaşımına doğuştan itibaren uyumlu bir karakteri karşımıza çıkarır. Ayşe Saraçgil'in bizim de kısmen katıldığımız tespitine göre gerçek hayatta kadın “*doğduğu andan itibaren kendini dinsel, toplumsal, ekonomik ve cinsel açıdan belirli bir grup içerisinde bulan*” ve “*tüm yaşamını, bu grubun kendine has kültürel kodlarına itaat ederek sürdürmek zorunda*” olan bireydir.<sup>922</sup> Kişinin içinde yaşadığı dünyayı, bu dünyanın kurumlarını sorgulayabilmesi için eğitimi, kültürü ve dünyaya bakışıyla bireyleşmiş olması gerekir. Gerçek hayatta bireyleşememe sorununu yaşayan kadın, romanlarımızda da “itaat eden” ve “edilgen” görünümündedir çoğunlukla.

Dinin, karakterlerin gündelik yaşamında görüldüğünü yukarıda belirtmiştik. Bu görüntünün ilk şekli dinden referans alınarak toplumun gündelik hayatına yansımış olan “*haremlik ve selamlık*” uygulamasıdır. Kadın belli bir yaşa geldikten sonra evde “haremlik” kısmında yaşamaya başlar. Kadınlar için on iki on üç yaşları, ergenlik çağları olup karşı cinsle rahatça konuşmasının ve görüşmesinin sona erdiği zamanlardır. Kadın karakterler aşk ilişkilerinde, ailesinin de arzuladığı gibi, dinî meşruiyetin dışına çıkmazlar. Din birbirine yabancı kadın ve erkeğin bir arada olmasına ve konuşmasına belli kurallar getirmiştir. Bu kurallara riayet etmek erkek ya da kadın âşıkların başta gelen görevlerindedir. Ahmet Midhat'ın Yeryüzünde Bir Melek adlı romanında Râziye ile Şefik'in buluşmalarında kahramanlar yalnız bırakılmaz, Nimetullah devamlı onların yanlarında bulunur. Eski Mektuplar'da Meliha ile Kenan'ı gözleyen, onların yanlış bir yola girmesini engelleyen ve dinî kuralların izin verdiği ölçüde onların

---

<sup>921</sup> Okay, a.g.e., s.404.

<sup>922</sup> Saraçgil, a.g.e., s.34.



görüşmelerine göz yuman karakter, Saim Bey'dir. Ahmet Midhat dinî hassasiyeti karakterlerinin üzerinde gösteren romancılarımızdandır. Onun kurguladığı kadın karakterler, farklı dine mensup dahi olsalar, temiz ve ahlaklı oldukları kadar inançlıdır da. Hıristiyan kadın karakterlerden birisi olan, Hasan Mellah'ın sevgilisi Cuzella “*rahibeler elinde terbiye*”<sup>923</sup> edilmiştir. Tarih romanı özelliklerini gösteren Musullu Süleyman adlı eserin kadın karakteri Mariya da inançlarına bağlı bir Hıristiyandır. Ahmet Midhat, Paris'te Bir Türk adlı romanında İslam ve Hıristiyanlık dini üstüne, kahramanı Nasuh'a yorumlar yaptırır. İslam dininin üstünlüğünü Nasuh'un davranışlarından ve konuşmalarından çıkararak Virginie, Nasuh'la birlikte İstanbul'a gitmeyi ve Müslüman olmayı kabul eder.

Bazı romanlarında yazar dinen sakıncalı olarak görülen kadın erkek ilişkilerini ele alır. Yeryüzünde Bir Melek'te ve Vah'ta başka birisine nikâhlı olan kadınlar; vücutça başka birisine ait olmalarına rağmen, ruhen başkasına âşıktırlar. Dinsel açıdan bakıldığında böyle bir ilişki toplum tarafından tasvip edilebilir bir ilişki değildir. Yalnız yazarın buradaki amacı, kadınların yanlış evlilik neticesinde düştükleri mutsuz durumu anlatmaktır. Bu problemleri anlatmak için yazar “uç örnekler” vermekten çekinmez. Raziye vücut olarak İskender Bey'in olduğu hâlde, ruhen Şefik'in olmaya devam eder. Ferdane, Talat Bey'le kendisini zorunlu hissettiği için evlenmiştir, Necati ile âşık olduğu için birlikte olur. Dürdane Hanım adlı romanda ise yazar yine dinen çok büyük bir suç olarak görülen evlilik dışı ilişkiyi ele almış ve böyle bir ilişkinin yanlışlığını topluma anlatmaya çalışmıştır.

Kadın karakterin kaderci tutumu da onun “dinsel kültürü” ile alakalıdır. Kadın kadere karşı gelemmez. Sevgilisinden ayrıldığı zaman, çok büyük sıkıntılar yaşadığı zamanlarda dahi “intihar”ı düşünmez. İntihar, Tanrı'nın verdiği vücut emanetini kendi elleriyle ortadan kaldırmak demektir, ki bu da dinen sakıncalı bir davranıştır. İntihar etmeyi düşünen, ancak dinen yasaklanan bir davranış olduğu için bunu icra edemeyen kadın karakter, Muhâdarat romanının kahramanı Fâzıla'dır. Babasının da ihmali ile üvey annesi Câlîbe'nin kendisine karşı kötü muamelelerine dayanamayan Fâzıla, yanlış bir evlilik yaptıktan sonra intihar etmeyi düşünür. Ancak intihar, Fâzıla'ya göre öbür dünyada “*ebedî cehennem*”in yolunu açacaktır. Fâzıla eğer intihar ederse, cennete gitmiş olan annesini bir daha hiç göremeyecek ve sevdiğilerine kavuşamayacaktır.

---

<sup>923</sup> Kemal Timur, a.g.e., s.39.

Ölümü bir kurtuluş zannederken intihar ile öbür dünyasını kaybedeceğini düşünen Fâzıla bu karardan vazgeçer.<sup>924</sup>

İntihar konusunda dinî kaygılar duymayan kahramanlar da vardır. Aşk-ı Memnu'da toplumsal kurallara ters ilişkiler içerisine giren, kadınlığın temiz ve masum dünyasında yasak ilişkileriyle “kirlenmeye” neden olan Bihter, “intihar”ı gerçekleştirmek konusunda din kurallarını düşünmez. İntiharı seçen bir başka roman karakteri de Dilber'dir. Dilber'in intiharı seçmesindeki amiller tıpkı âşıkların ayrılmasına neden olanlar gibi toplumla ilgilidir. Toplumun bireyin duygu dünyasına, duygusal ilişkilerine tahakküm etme isteğine Dilber'in verdiği cevap intihardır. Dilber'in intiharı, yazarın karakteri cezalandırmasından çok, toplumu cezalandırmasıdır.

Örtünmek de dinin kültür hâline dönüşen motiflerindedir. Kadın harem dairesinden herhangi bir nedenle selamlık dairesine ya da dışarıya çıktığında örtünmek zorundadır. Kadının örtünmesi hem kadının ahlakı ile ilişkilendirilir hem de dinin kadının uymasını istediği ve uymasını zorunlu kıldığı kurallardandır. Hem dinî kurallar hem de toplumun gelenek ve göreneği aşkın “âşıkların mekân paylaşımı”, “devamlı görüşme ve birlikte olma arzusu” gibi gereklerini kısıtlayıcı özelliklere sahiptirler. Romancı bu problemleri âşık karakterleri dinen birlikte olmalarında sakınca olmayan kişiler olarak belirler. Dönem romanlarının birçoğunda aşk öznelere, ikinci dereceden akrabalar ya da cariyelerdir. Akrabalık bağı âşıkların bir arada olabilmesine, aşk ilişkilerine dinen meşru zeminler hazırlar. Halit Ziya'nın Bir Ölünün Defteri adlı romanında Osman Vecdi'nin âşık olduğu karakter Nigâr, halasının kızıdır. Bu akrabalık bağı nedeniyle Osman Vecdi Nigâr'la rahatlıkla görüşür. Yine Halit Ziya'nın Nemide adlı romanında kadın karakterler akrabalık bağı vasıtasıyla Nihad ile “kaç-göç” olmaksızın ve herhangi bir zaman sınırlanmasına maruz kalmadan görüşebilirler. Aşk-ı Memnu'da Bihter'in sevgilisi Behlül, Adnan Bey'in yeğeni olması sebebiyle evin içine rahatlıkla girer ve Bihter ile birlikte olur. Mehmet Rauf'un Ferdâ-yı Garâm adlı romanında Sermet ile Macit akrabalık ilişkilerine dayalı meşru zeminlerde rahatlıkla görüşme imkânı bulabilirler. Mehmet Murat'ın Turfanda mı Yoksa Turfa mı Adlı romanında Mansur ve Zehra amca çocukları oldukları için görüşme konusunda sıkıntıları yoktur. İntibah'ta Dilâşup cariyeye olarak girdiği evde, evin beyi ile kaç-göç yaşamadan rahatlıkla görüşebilir.

---

<sup>924</sup> Fatma Aliye, Muhâdarat, Dersaadet Kasbar Matbaası, İstanbul, 1326, s.332.

Ahmet Midhat'ın Karnaval adlı romanında Resmî Efendi'ye âşık olan Hasna, bir âşığın en çok istediği şey olan sevgilisinin yüzünü görebilme şansına evin içerisinde olduğu için sahiptir. Hasna'nın Resmî'ye aşkı, hararetini artırdıkça "*Hasna'nın gözlerinde Resmî'yi temaşa için bir açlık vaki*" olur.<sup>925</sup> Hasna Resmî'yi uzaktan temaşa etmeye başlar, yanına yaklaşır ve Resmî'nin saçlarını koklar. Resmî'nin saçlarını okşadıkça "*gönlü tazelenir.*" Sergüzeşt adlı romanında hikâye edilen aşkın en önemli öznesi Dilber de cariye olarak Celal Bey'in evine gelir. Cariye olması, Celal Bey'in onunla "teklifsizce" görüşebilmesini sağlar ve bu durum aralarındaki aşkın oluşumuna yardımcı olur.

Erkek karakterde olduğu gibi kadın karakterde de "din" bir problem olarak ele alınıp işlenen bir olgu değildir romanlarımızda. Simone De Beauvoir'ın tanımlaması ile "*sofu kadın tipi*" romanlarımızda görülmez. Beauvoir kadını, kendi dünyasında erkeği tanrısal bir varlık olarak algılayan ve onu yücelten bir insan olarak görür. Aşk kadının doğuşundan itibaren ona verilen en yüce bir değerdir. Kendisine verilen bu değeri kadın, erkeğe yönlendirir. Erkek, kadın için sevgili olduğu gibi adeta ilahî güçlere sahip biridir. Bu yüceltme durumunda kadının cinsellik gibi bir amacı olmaz. Onun asıl amacı manevi olan ve ruhsal olandır. Kadının iç dünyasında tanrısal olan ile beşerî olan aşk birleşmiş hâlde bulunur.<sup>926</sup> Kadının cinselliğinin dinî referanslar ve ahlaki kurullarla "örtülmeye" çalışıldığı bir dünyada bu durum manevi, soyut ve tanrısal olanın yüceltilmesini; aşk açısından düşündüğümüzde, aşkın ilahî özelliklerinin ağır basmasını doğurur. Sofu kadın tipi romanlarımızda, "melek" kadın tipi ile benzer. Dinî bir motif olan "melek", hem fiziki (melek-simâ romanlarda çokça geçen sıfatlardandır), hem ahlaki (melek gibi bir ahlaka sahip olan) bakımdan kadın âşığı kuşatır. Melek kutsallığıyla, günahsızlığıyla, masumluluğu ve iyiliği ile kadın âşığa ait bir vasıftır. Kadın karakter adeta Ahmet Midhat'ın bizzat romanını adlandırdığı "yeryüzünde bir melek" gibidir. Berna Moran *Âşık Hikâyeleri*, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız başlıklı yazısında kadın karakterlerin, roman türünün ilk örneklerinde "melek" ve "şeytan" sıfatlarına uygun özellikler taşıdıklarını belirtir.<sup>927</sup> Melek; saf aşkı, masumiyeti temsil ederken şeytan kötülüğün temsilcisidir. Melek sıfatının kadın âşık karakterlerde sıklıkla kullanılmasının nedeni, Tanpınar'ın Batıda romanın ortaya çıkışının Batılının "içe

<sup>925</sup> Ahmet Midhat, Karnaval, TDK, Ankara, 2000, s.258.

<sup>926</sup> Simone De Beauvir, Kadın; "İkinci Cins" Bağımsızlığa Doğru, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.99.

<sup>927</sup> Ahmet Midhat, Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar, TDK, Ankara, 2000, s.35.

doğru çevrilmiş göz”ü ile “günah çıkartma kürsüleri”<sup>928</sup> ile alakalı yönlerinin bulunduğu tespitiyle birlikte değerlendirildiğinde, daha kolay anlaşılmalıdır. Özellikle kadın karakter açısından baktığımızda Aşk-ı Memnu adlı romanda Bihter, “meleklikten” “insanlığa” geçen ya da dönüşen ilk karakterdir. Çünkü Bihter günahkârdır ve günahkâr olduğunun farkındadır.

---

<sup>928</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.60.

## SONUÇ

Aşk, bireysel bir duygu olması nedeniyle psikolojik; iki kişiyi ilgilendirmesi nedeniyle sosyolojik; insanı birey olarak ve toplumsal bir varlık olarak ilgilendirmesi nedeniyle kültürel; biyolojik olarak ya da tabii bilimlerin yöntemleriyle açıklanamadığı için felsefi; şiirde ve romanda önde gelen bir konu olması nedeniyle de edebî özellikleri olan ya da bu açıardan değerlendirilmesi mümkün olan bir olgudur. Türk romanında aşkı tespit etmeye çalışmak sosyolojiyi, psikolojiyi, felsefeyi “itibari metinler”in “itibari kahramanları”na uygulamak anlamına gelir. Toplumların duygu tarihleri edebî metinlerin incelenmesiyle ortaya çıkarılabilir ancak. Duygunun tarihini yazmak ise öncelikle duygunun tesbitiyle mümkündür. Aşkın romanlarımızdaki görünümünü tespitiye çalıştığımız tezimizde, dönem romanlarında yaşanan aşklarla ilgili şu unsurların öne çıktığını gördük.

1872-1900 yılları arasında yazılan ve kitap halinde basılan, aşkın tasviri, tahlili ve terkinin vurgulandığı romanlarda, yani aşk romanlarında işlenen duygunun temelinde romantik aşk vardır. Romantik aşk hikâyelerinde aşk idealize edilir. Sıradan cinsel ilişkilerle, şehvetle bir arada düşünülebilecek kadar “süfli” bir duygu olarak görülmez. Romantik aşklarda şehvet aşkın düşmanıdır, âşıkların birbirlerine şehvetle yaklaşması düşünülemez. Romantik aşk birden bire ortaya çıkar. Aşk öznelinin karşılaşmaları ve aşkın oluşumu -özellikle dış mekanlarda ortaya çıkan aşklarda- tesadüflere dayalıdır. Onların karşılaşmaları tesadüfi olmanın yanı sıra “ilahî” bir şans olarak görülür iki ruh için. İki eksik ruh, tesadüfen bir araya gelir ve beklenen olur. Âşıkların birbirlerine karşı durumları eşittir. Tasavvuf ve Klasik Türk edebiyatında gördüğümüz, Tanpınar’ın “kulluk” olarak nitelendirdiği aşk biçimi romanlarımızda görülmez. Âşıklar birbirlerinin kulları değildir, bilakis birbirlerine eşit mesafededirler. Ancak bu eşitliğin anlatımı romancıdan romancıya değişiklik gösterir.

Romanlarımızda yaşanan aşklar isyan içermez. İsyankâr âşıklara yer yoktur romanlarımızda. Romantik aşkta da isyan yoktur. Daha doğrusu topluma isyan yoktur. Kişi isyanını kendi içinde yaşar ve bunu tabiata kaçış olarak gösterir. Aşk ilişkileri toplumsal kurumlara karşı tehdit oluşturmaması nedeniyle, toplum tarafından hoş görülür. Ancak toplum, kişinin belli bir süreden sonra aşkın duygusal yoğunluğundan kurtulup evliliğin “limanına” sığınmasını ister. Toplumcu yazarlar da romanlarında bu yönde akıbetler hazırlarlar aşklar için. Aşk bir serüvendir; serüven başlar, engellerle

genişler ve sona erer. Bu serüvenin sonu genellikle mutlulukla biter. Ancak romantik yazarların karakterlerinin çıktığı yolculuklar kendi içlerinde yaşadıkları yolculuklardır. Ve genelde bu yolculuklar mutsuzlukla sonuçlanır.

Romantik aşklarda aşk geçmiş ve gelecekle bağlantılı bir ilişkidir. Aşk öznelinin ruhları geçmişte ayrıldıkları ruh ikizlerine bugün kavuşurlar ve aşk doğar; vuslat ile birlikte geleceğe uzanan duygusal bir ilişki kurulur. Geçmişte ruhi bakımdan bir arada olan varlıklar bugün dünyada bedenlenmiş ve cisim olarak da bir arada olmuşlardır. Gelecekte yine ruh ve cisim birlikteliği ile beraberliklerine devam edeceklerdir. Bu özelliği nedeniyle aşkın oluşumunun belli bir yaşı yoktur. Çocukluktan itibaren karakterlerin içinde vardır aşk içgüdüğü. Ortaya çıkmak için vesile arar. Bu vesile ise karakterlerin az da olsa birbirlerinden uzaklaşmalarıdır. Sevgiliden uzaklaşmak, âşğın kalbinde sevgilisine olan aşkı büyütmesine, sevgiliyi yüceltmesine ve onun görüntüsünü “kristalize” etmesine yardımcı olur.

Aşkların oluşumu olağanüstü benzetmelerle süslenir. Romanların birçoğunda aşk, çaresi çok güç olan hastalıklar olarak değerlendirilir. Hastalık istiaresi birçok felsefecinin, aşk üzerine söz söyleyen farklı kişilerin ortak “istiaresi”dir. Aşk hastalıktır, ne zaman ortaya çıkacağı belli olmaz. Birden bire ortaya çıkar. Gerçi aşk hastalığının kapılabileceği mekânlar ve zamanlar belirlidir. Kişi eğer o mekânlarda ve zamanlarda elinden geldiği kadarıyla bulunmamaya gayret ederse, bu hastalığı kapmayabilir. Ama bunun da garantisi yoktur. Hastalık kapıldıktan sonra ortaya çıkardığı hâllerin, daha doğrusu âşık açısından olumsuzluk yaratan hâllerin yok edilmesi için âşğın istediğinin verilmesi gerekir. Âşğın istediği ise “maşukunun” yanında olmak, onunla el ele, diz dize tabiatı seyretmektir.

Kimi aşklar da vardır ki muhatapsızdır. Daha doğrusu karşı tarafın haberi yoktur aşkın varlığından. Haberi olsa da kabul edecek değildir. Ama önemli değildir âşık için bu durum. Önemli olan aşktır, aşk hâlidir ve aşkın sürecidir. Hatta, o, belli belirsiz bir mutluluk duyar muhatap alınmamaktan dolayı. Kafasında kurguladığı dünyanın, hayal dünyasının merkezine oturttuğu sevgilisi için her fedakârlığı yapmaya hazırdır. Platonik aşk, Fuzûlî'nin şiirlerinde dile getirdiği aşk, Stendhal'ın Werther'in adı ile sembolleştirdiği aşk hepsi bu gruba girer. Romanlarımızda Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i, Araba Sevdası'nın Bihruz'u, Bir Ölünün Defteri'nin Osman Vecdi'si hepsi belirttiğimiz aşk hâlini yaşayan karakterlerdir. Tek taraflı aşklar Klasik Türk edebiyatındaki “soyut” görünümünden çıkmıştır romanlarımızda. Her ne kadar sevgili,

âşığı muhatap almasa da somut olarak vardır. İnsan görüntüsüyle, güzelliğiyle ve yaşantısıyla vardır.

Aşkî yaşama biçimleri de büyük ölçüde benzerlik gösterir romanlarımızda. Âşık olan kahraman bütün varlığıyla “yeni bir dünya”ya ait olur. Kurguladığı bu dünyanın merkezinde sevdiği kahraman vardır. Aşkın oluşumu sırasında “uykusuzluk ve her an sevgiliyi düşünme hâlini” neredeyse bütün âşıklar yaşarlar. Âşık, zihnindeki sevgiliyi bir an olsun bırakıp gitmek istemez. Bilincinin merkezinde tutmaya çalışır. Bu nedenle uyku tutmaz onu. Uykusuzlukla birlikte hayal görmeye de başlar âşık. Rüya ile gerçeği devamlı karıştırır. Gördüklerinin hangisinin gerçek, hangisinin rüya olduğu hususunda karar veremez. Bu karmaşık düşünceler içerisinde uykuya dalar. Uykusunda da rüyalarında da sevgilisinin hayalini görür ve aşk her iki boyutta da devam eder.

Âşık karakter her bakımdan hayrandır sevgilisine. Hayran olmadan aşk ortaya çıkmaz. Aşk hayranlıkla başlar diyor aşkı psikanalitik bakış açısıyla anlamaya çalışan Teodor Reik. Tabii hayranlığın kişinin kendisine mi yoksa başkasına mı olduğu hususunda da farklı düşünceler vardır. Hayranlıkla başlayan duygusal yoğunlaşma sevgilinin bütün hâllerinin “kristalleştirilmesi” ile devam eder. Kristalleştirme sevgilinin âşığın görmek istediği gibi görülmesi hâlidir. Âşık iradesiz olarak bir gözlük takar âşık olduğunda ve sevgiliyi taktığı o gözlükle görmeye başlar. Taktığı gözlük âşığın zihninde, muhayyilesinde oluşturduğu “sevgili imajı”nın, maşukta görülmesini sağlar. Bu gözlük kusursuz bir güzellik gösterir âşiğa.

Âşık kahraman sevgilisi için her olumsuzluğu göze alabilir. Kendi canını bile feda edebilir sevgilisi için. Cesaret âşığın en önemli hasletlerindedir. Cesur âşık sevgilisine ulaşmak için bütün engelleri ortadan kaldırmaya çalışır. Modern anlamda ilk roman türü olarak değerlendirilen Taaşşuk-ı Tal’at ve Fıtnat adlı eserin baş kahramanı Talat içeriye girilmesi çok zor olan Fıtnat’ın yaşadığı eve kılık değiştirerek girer. Âşık kahraman cesur olduğu kadar fedakârdır. Âşık, sevdiği için her şeyini feda edebilir. Onun mutlu olması için elinden geleni yapar. Sevdiği kişi için yaşar sadece.

Âşık sadıktır. Aşk duygusunun içinde sadakat çok önemli bir husus olarak belirir. Âşık sevgilisini bekler. Sevgilisinin gelmesinden pek ümidi olmasa da yine bekler. Bu bekleyişi aynı zamanda onu mutlu eder. Çünkü bu uzun bekleyiş esnasında aşkı daha da yoğunlaşır ve bu bekleyişten haz duyar. Sadakat gerçek aşkı yaşayan bütün kahramanlarda görülür. Âşık olduğu bir kişi varken gözleri çevredeki hiç kimseyi görmez. Hiç kimse onun için sevgilisinin kıymetinde değildir.

Aşk engeller çıktıkça daha da yoğunlaşan bir duygudur. Engeller bütün olumsuzluklarına rağmen aşkların varoluşuna yardımcı olur. Aşkın önünde engel olmaya çalışan toplumsal ve bireysel etmenler vardır. Aşk her ne kadar romantik özellikler taşısa ve isyan içermese de çoğu zaman toplum tarafından engellenmeye çalışılır. Toplum bireyi kendi koyduğu kurallara uymaya zorlar. Kendi kurduğu kurumlar vasıtasıyla ilişkiler içinde olmasını ister. Aşk ise “kurumsal” olana özü itibarıyla uygun değildir. Kurumsal olan gelenekseli barındırır. Aşk ise her zaman yeni ve canlıdır. Kurumsal yapıyı, eğer kendine engel olduğunu hissederse umursamaz bile aşk. Toplumsal engeller karşısında duran âşık bazen bireysel engellerle de karşılaşır aşkı konusunda. Bireysel engeller karakterin kendisiyle; kendi ruh durumuyla ve duygusallığıyla ilgilidir. Duygusal iletişim zaafı yaşayan karakterler, duygularını zamanında ve yerinde iletmedikleri için ulaşamazlar aşklarına. Hep ertelerler mutluluklarını. Mai ve Siyah'ta Ahmed Cemil'in yaşadıkları, aşkta bireysel engellilik hâline en iyi örneklerdendir.

Rakip de aşk engelidir kuşkusuz. Ancak onun kendine özgü bir başka tarafı vardır. Rakip birçok özelliğiyle “âşık” hususiyetleri gösterir. Rakibin olduğu yerde aşkın akıbeti mechuldür. Rakib yüzeysel ele alınmaz. Aşkın öznelereinden biri gibi çok boyutlu ele alınır. Yani karakter özellikleri taşır genellikle romanlarda. Ancak rakip “kötü”lüğüyle ayrılır gerçek âşıktan. Kötülüğü bencilliğinden kaynaklanır. Kendi mutluluğu için başkalarının mutluluğunu görmezden gelir. Romanlarda âşık iyidir. Maşuk ise iyiliğin de ötesinde, “melek” sıfatlarına sahiptir neredeyse. Rakip ise “kötü” olduğu için “melek” değil “şeytan” olabilir ancak. Aşk şeytanî olanla bağdaşmaz, uyuşmaz ve bir arada değerlendirilemez. Aşk saflığı, iyiliği, ahlaklılığı, namusluluğu ve fedakârlığı taşır içinde. Rakib bütün bu olumlu özelliklere tezat, karakteristik özelliklere sahip olabilir. Mehpeyker güzeldir güzel olmasına ama kötüdür. Kötü olduğu için âşıktan çok rakip olarak değerlendirilmelidir. Dilâşup “melek” dolayısıyla temiz, iyi, ahlaklı, namuslu, fedakâr ve sadık bir sevgili iken; Mehpeyker “şeytan” yani kirli, kötü, ahlaksız, namussuz, bencil ve hain sıfatlarıyla tavsif edilmiştir İntibah romanında. Bu özellikleri dolayısıyla Dilâşup “âşık”, Mehpeyker “rakip” olur olay örgüsünün bir bölümünden sonra.

Aşkın kendine özgü mekânları vardır. Dönem romancılarının aşkların ortaya çıktığı, yoğunlaştığı ve sonlandığı mekânları seçerken dönemin sosyal gerçekliğinin de tesirinde kalarak zorlandıklarını söyleyebiliriz. Romanlarda yaşanan aşklar genellikle



“iç mekân” aşkıdır. Deniz kenarları, mesire yerleri aşkların “dışarıda” oluşmasına yardımcı olan mekânlardır. İstanbul bu yönüyle aşkın “dış mekân”larına sahiptir. Mekânlar âşıkların, aşk duygularını yaşadıkları yerlerdir zaman zaman. Âşık sevgilisinden ayrı olduğu zamanlarda deniz kenarında, evinin bahçesinde oturur ve tabiatı seyrederek maşukunu düşünür. Mekânlar âşıkların sığındığı “limanlar”dır çoğunlukla.

Aşk roman kahramanlarının genç yaşlarında ortaya çıkan bir duygudur. Romancılarımızın neredeyse tamamı, kurguladıkları aşk ilişkilerinde aşkın öznelere gençlerden seçmişlerdir. Kurguladıkları erkek ve kadın kahramanlar aşklarını genellikle 15 ile 25 yaşları arasında yaşarlar. Erkek karakterler aşk ilişkilerinde yaş olarak büyüktür kadın karakterlerden. Aşkın genç yaşlarda yaşanması, gençlerin özgürlüklerine düşkün olması, geleneksel olana baş kaldırmaları, cesur ve pervasız olmaları gibi özellikleriyle, aşkın niteliklerinin uyuşmasından kaynaklanır. Aşkın belirli bir yaş olduğu gibi, romanlara genel anlamda baktığımızda, belirli bir mevsimi de vardır. İlkbahar ve yaz, aşkın ortaya çıkış mevsimleridir; sonbahar ve kış mevsimleri ise genellikle aşkın mutsuz sonlandığını sembolize eder. Tabiat kahramanlar arasında yaşanan aşklara tanıklık ve eşlik eder. Güneşli bir ilkbahar vakti aşkın başlangıcını çağırır. Yağmurlu bir sonbahar gecesi ise kahramanların kavuşamamasını.

Aşk, karakterler arasında var olan duygusal bir iletişimdir. Duygusal iletişim içinde olan karakterler bütün nitelikleriyle romantiktirler. Romantik karakterler aşkı idealize eden, aşk sürecini vuslata tercih eden, acı çekmeyi seven ve genellikle mutsuz olan karakterlerdir. Bu yönleriyle dönem romanlarında kurgulanan karakterlerin büyük bir bölümü romantik özellikler taşır. Yukarıda ilgili bölümde bahsettiğimiz gibi, Stendhal’ın Werther tipi âşık özelliklerini gösterirler. Yine Stendhal’ın kavramlaştırdığı gibi romanlarımızda Don Juan tipi âşık yoktur. Don Juan’a benzer “şık âşık” tiplere rastlarız; ancak şehvet düşkünlüğü ile aşkı bir arada düşünen Don Juan âşıklara rastlamayız.

Romantik karakter özellikleri erkek ya da kadın iki cinste de görülür. Özellikle Ahmet Midhat çizgisinde yazılan romanlarda erkek karakterler olay örgüsünde “etken” konumdadırlar. Aşk hususunda en çok mücadeleyi onlar yapar, bütün engeller onlar içindir. Bu yönüyle bu romanlar halk hikâyelerimizi andırırlar. Ancak Halit Ziya çizgisinde yazılan romanlarda aşk hususunda karakterlerin cinsiyetlerinin pek önemi yoktur. Kadın da erkek de bu tür romanlarda eşit konumdadırlar. Aşkın, öznelere

arasındaki eşitliği arayan özelliği bu çizgideki romanlarda kendini gösterir. Aşk konusunda denge Halit Ziya Uşaklıgil ve benzeri roman anlayışına sahip yazarların eserlerinde kurulmuştur.

Romantik aşklarda aşk öznelinin “cinsellikleri” üzerinde durulmaz. Bu aşklarda karakterin davranışlarını hissiyatları yönlendirir. Maddi çıkarlar, tensel hazlar ve sıradan olan birliktelikler romantik aşkların ilgi alanına girmez. Romantik âşık karakterin arzusu, esiklikliğini hissettikleri duygu dünyalarının tamamlanabilmesidir. Romantik âşık karakter duygusal manada mükemmelin peşindedir. Onun trajedisi de burada başlar. Nitekim dünyada duygusal mükemmelliğe ulaşmak mümkün değildir. Erkek âşık karakter, romanların genelinde fiziki, psikolojik ve sosyal özellikleriyle tasvir edilir. Bu tasvirler genellikle romanların giriş bölümlerinde yapılmıştır. Erkek âşık karakter, maddi ve manevi anlamda bütün olumlu özelliklere sahiptir. Aşk temiz bir duygu olduğu gibi, bu duyguyu yaşayanların da “temiz, iyi, ahlaklı, namuslu, yakışıklı ve bilgili” gibi olumlu özelliklere sahip olması gerekir. Bu niteliklere sahip olmayan kahraman aşkı tanıyamaz, âşık olamaz. Bu nedenle erkek âşık fiziki olarak yakışıklıdan çok “güzel” olarak tarif edilir. Güzellik ölçüsü kadın ve erkek karakterde de bütün uzuvlarının “tenasüb” içinde olması olarak belirlenmiştir. Karakterler iç ve dış görünüşleri bakımından, güzel ve âşık olmaya uygun kimselerdir.

Âşık karakterler dış görünüşlerine özen gösterirler. Dönemlerinin modasını yakından takip ederler ve giyim kuşam konusunda hassastırlar. Kadın karakterlerin giyim kuşamları, onların güzelliklerini bütünleyici unsur olarak ele alınır. Erkek ya da kadın karakterin fiziki tasvirlerinin yapıldığı romanın giriş bölümlerinde, bahsedilen giyim kuşam konusuna olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde genellikle yer verilmez. Âşıkların fiziki görünüşleri de aşklarının olumlu özelliklerine uygun tasvir edilmiştir.

Erkek ve kadın karakterlerin psikolojik görünüşleri romanın olay örgüsü ile bağlantılı olarak değişmektedir. Geleneksel halk hikayelerinden etkilenen romanlarda ya da yukarıda bahsettiğimiz gibi, olay örgüsünün ön planda olduğu romanlarda karakterlerin psikolojik tasviri ikinci planda kalır. Bu tür romanların erkek karakterleri aşk ilişkileri konusunda hareket halindedirler. Sevgililerine kavuşmak için ellerinden geleni yaparlar. Ancak bu karakterlerin süreç içinde psikolojik değişimleri üzerinde durulmaz. Aşk olay örgüsünün bir parçası olarak anlatılır bu tür romanlarda ve karakterin duygusal hâlleri de olay örgüsüne bağlı olarak ifade edilir. Olay örgüsünün

gölgesinde gelişen aşk ilişkileri genellikle mutlu sonlanır. Erkek karakter eylem halindedir. Kadın karakter ise genellikle mücadelecisi değil bekleyen konumundadır.

Olay örgüsünün değil de karakter kurgusunun ön planda olduğu romanlarda hem erkek hem de kadın karakter açısından durum farklıdır. Erkek ve kadın karakterin aşk hususundaki eşitliği bu romanlarda ortaya çıkar ve duygusal değişimler üzerinde ayrıntılı biçimde durulur. Bu romanlarda aşk ilişkilerinin sonu genellikle mutsuzluktur. Erkek ve kadın karakterin ikisi de duygusal bakımdan ya da “ruh inceliği bakımından” birbirlerine benzer özellikler taşırlar. Kadın ve erkek karakterlerin geneli Batı kültürüne aşinadır. Kültürlü olmak erkek ve kadın âşık karakterler için zorunluluk olarak vasıflandırılır. Erkek karakterler tahsillerini Batılı öğretim kurumlarında yapma şansına sahiptirler. Ancak kadın âşık karakterlerin eğitilmelerine ve kültürlerini geliştirmelerine evlerde ebeveynler karar verir. Kadın karakterlerin tahsilli olmasının nedeni, ileride evlenip eş olacakları kocaları içindir. Kadın âşık karakterler fiziken güzel, psikolojik olarak romantik, sosyal anlamda gelişmeye ve yeniliğe açıktırlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar Halit Ziya'nın romanlarındaki gerçek romana özgü unsurları anlamının yolunun “Türk romanını sıra ile okumak”tan geçtiğini söyler. Halit Ziya'ya kadar “derli toplu bir konuşmanın bile bulunmadığı” roman denemeleri ile karşılaşır okuyucu. Romanları kronolojik olarak okumamız bize Tanpınar'ın bu tespitinin doğruluğu ile birlikte; aşkın anlatımının, Türk romanının başlangıcından on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar yaşadığı oluşum süreci içinde, anlatım biçimleri bakımından geleneksel “tahkiye etme”den, “tasvir etme”ye doğru değiştiğini de gösterdi. İlk romanlarımızda da halk hikâyelerinde olduğu gibi olay örgüsü ağırlıktadır. Roman türünün edebiyatımızda yaygınlaşmasıyla, olay örgüsünün yanında karakterlerin psikolojik hâllerinin anlatımı da önemsenmeye başlar. Bu “tasvirî anlatım biçimi”nin en modern şekillerini Halit Ziya'nın romanlarında görürüz.

1872-1900 yılları arasında yayınlanan romanlarda aşk konulu çalışmamızda yaptığımız tespit ve değerlendirmeler, 20. yüzyıl Türk romanında aşk olgusunun araştırılmasına ve roman türünün Türk edebiyat tarihi içinde hem yazar hem de eser açısından anlaşılmasına ışık tutacaktır. Aynı zamanda edebî eserlerin oluşumunun temellerinden olan aşkın dışındaki duyguların incelenmesine de vesile olacaktır.

## I. BİBLİYOGRAFYA

### A. Faydalanılan Kaynaklar

Abdülaziz Bey, **Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2002.

Adler, Alfred, **İnsan Tabiatını Tanıma**, Çev. Ayda Yörükan, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.

Aktaş, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991.

Alberoni, Francesco, **Aşk Kapıyı Çalınca**, Çev. Emre Bayoğlu, Literatür Yayınları, İstanbul, 2006.

Alpaslan, Gonca Gökalp, **19. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

Andı, M.Fatih, **Roman ve Hayat**, M.Fatih Andı, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999.

Andrews, G. Walter, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Ayni, Mehmet Ali, **Tasavvuf Tarihi**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.

Ayvazoğlu, Beşir, **Aşk Estetiği; İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999.

B. Tobias, Ronald, **Roman Yazma Sanatı**, Çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul, 1996.

Bakhtin, Mikhail, **Karnavalın Romana**, Der. ve Önsöz: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Berlin, Isaiyah, **Romantikliğin Kökleri**, Çev. Mete Tunçay, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Blondel, Eric, **Aşk**, Esra Özdoğan, Çev. Esra Özdoğan, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Bourneur, Roland-Quellet, Real, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.

Celal, Mehmet, **Sevda Lugati**, Şems Matbaası, İstanbul, 1330.

- Cumbur, Müjgan, **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, AKM, Ankara, 1990.
- Çakır, Hasan, **Öykü Sanatı**, Çev.Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi, Konya, 2002.
- Çavuşoğlu, Mehmet, **Necati Bey Divanının Tahlili**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Çetindağ, Yusuf, **Doğuda Aşk Bir Başkadır**, Emre Yayınları, İstanbul, 2005.
- Çiftçi, Güzide, **Mehmet Vecihi Efendi Hayatı-Şahsiyeti ve Eserleri, (Yüksek Lisans Tezi)**, Marmara Üniv. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 1999.
- Çoruk, Ali Şükrü, **Türk Romanında Beyoğlu**, Kitabevi Yayınları, İstanbul,1995.
- Devellioğlu, Ferid, **Osmanlıca-Türkçe Lugat**, Aydın Kitabevi, Ankara, 2001.
- Dino, Güzin, **Türk Romanının Doğuşu**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
- Eliot, T.S, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Erol, Zehra-Güdücü Sağır, Funda, **Takıntılı Aşklar; Tutkuyla Nefret Arasında Aşk Öyküleri**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2006.
- Esen, Nüket, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Finn, Robert P., **Türk Romanı; İlk Dönem 1872-1900**, Çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınları, Ankara 1984.
- Follette, Hugh La, **Kişisel İlişkiler (Sevgi, Kimlik ve Ahlak)**, Çev. Ferma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Forster, E.M., **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.
- Goldman, Lucien, **Roman Sosyolojisi**, Çev.Ayberk Erkay, Birleşik Yayınları, Ankara, 2005.
- Gökçek, Fazıl, **Osmanlı Kapısında Büyümek**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Gürbilek, Nurdan, **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Has-Er, Melin, **Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar**, AKM Yayınları, Ankara, 2000.
- Hisar, Abdülhâk Şinasi, **Boğaziçi Yalıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Hisar, Abdülhâk Şinasi, **Geçmiş Zaman Köşkleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Holbrook, Victoria Rowe, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, Çev.Erol köroğlu-Engin Kılıç, İstanbul, 1998.

- Huch, Ricarda, **Alman Romantizmi**, Çev. Gürsel Aytaç, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2005.
- İbn-i Hazm, **Güvercin Gerdanlığı; Sevgiye ve Sevenlere Dair**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985.
- İbnü'l-Kayyim el-Cevziyye, **Âşıklar Kitabı (Ravdatü'l-Muhibbîn ve Nüzhetü'l-Muştakîn)**, Şule Yayınları, İstanbul, 2004.
- İleri, Selim, **Abdülhak Şinasi Hisar-Seçmeler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Jose Ortega y Gasset, **Sevgi Üstüne**, Çev. Yurdanur Salman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Kantarcıoğlu, Sevim, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- Kaplan, Mehmet, **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- Kaplan, Mehmet, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Kaplan, Ramazan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- Kavcar, Cahit, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.
- Kocatürk, Saadettin, **Hafız'a Göre Aşk**, Ankara Üniversitesi DTCF Doğu Dilleri, Ankara, 1981.
- Koç, Murat, **Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti**, Eren Yayınları, İstanbul, 2005.
- Krich, A.M., **Aşkın Anatomisi**, Çev. Mehmet Harmancı, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1971.
- Kudret, Cevdet, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1910)**, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004.
- Kundera, Milan, **Roman Sanatı**, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul, 1989.
- Küçük, Raşit, **Sevgi Medeniyeti**, Rehber Yayınları, Ankara, 1991.
- Leader, Darian, **Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler**, Ayrintı Yayınları, Çev. Nedim Çatlı, İstanbul, 1998.
- Levend, Agah Sırrı, **Divan Edebiyatı; Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984.

- Lupton, Deborah, **Duygusal Yaşantı; Sosyo-Kültürel Bir İnceleme**, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Manon Maren-Grisebach, **Edebiyat Biliminin Yöntemleri**, Çev. Arif Ünal, AKM Yayınları, Ankara, 1995.
- Mardin, Şerif, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- Midhat, Ahmet, **Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Moran, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-2**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- Okay, Orhan, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.
- Onur, Bekir, **Anıldaki Aşklar; Çocukluğun ve Gençliğin Psikoseksüel Tarihi**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2005.
- Ortaylı, İlber, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Ortaylı, İlber, **İstanbul'dan Sayfalar**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Ovidius, **Aşk Sanatı**, Çev. Asım Çalıkoğlu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1943.
- Önal, Mehmet, **En Uzun Asrın Hikâyesi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.
- Önertoy, Olcay, **Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999.
- Özarslan, Ersin, **Mustafa Reşit Rey Hayatı ve Eserleri**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1994.
- Özen, Saadet, **Aşkın En Güzel Tarihi**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.
- Özön, Mustafa Nihat, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserleri Hakkında Mütalaalar**, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945.
- Özön, Mustafa Nihat, **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- Pala, İskender, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1999.
- Pala, İskender, **Kitâb-ı Aşk**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2005.
- Parla, Jale, **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Parla, Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Parlatır, İsmail, **Tanzimat Edebiyatında Kölelik**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987.
- Platon, **Şölen**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

- Propp, V.Ja., **Masalların Yapısı ve İncelenmesi**, Çev.Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- Rasim, Ahmed, **Eşkâl-i Zamân**, MEB Yayınları, İstanbul,1992.
- Rasim, Ahmed, **Muharrir Bu Ya**, MEB Yayınları, Ankara, 1969.
- Reik, Teodor, **Aşk ve Şehvet Üzerine Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi**, Say Yayınları,İstanbul, 2006.
- Rousseau, A.M.,-Pichois.,Cl., **Karşılaştırmalı Edebiyat**, MEB Yayınları, İstanbul, 1994.
- Saraçgil, Ayşe, **Bukalemun Erkek**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Schopenhauer, Arthur, **Aşkın Metafizigi**, Çev. Selahattin Hilâv, Süreç Yayınları, İstanbul, 1976.
- Sevük, İsmail Habib, **Tanzimattan Beri (Edebiyat Tarihi) C.1**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1944.
- Stendhal (Marie-Henri Byle), **Aşk Üzerine**, Çev. Ayberk Erkay, Lotus Yayınları, Ankara, 2004.
- Sternber J., Robert, **Aşk Bir Öyküdür**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Stevick, Philip, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Seçmeler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988.
- Timuçin, Afşar, **Aşkın Diyalektiği**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2005.
- Timuçin, Afşar, **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000.
- Timur, Taner, **Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Yayınları, Ankara, 2002.
- Tunalı, İsmail, **B. Croce Estetik'ine Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- Uç, Himmet, **Mehmet Celal'in Hikâye ve Romanları**, Ankara, 2000.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, **Kırk Yıl**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, Ankara, 1983.
- Watt, Ian-Barthes, Roland, **Roman ve Gerçek Etkisi**, Corpus Yayınları, İstanbul, 2002.



Wellek, Rene-Warren, Austin, **Edebiyat Teorisi**, Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 2001.

Yalçın, Alemdar, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı**, Günce Yayınları, Ankara, 1998.

Yılmaz, Durali, **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.

Yörükhan, Turhan, **Yunan Mitolojisinde Aşk**, Ebabil Yayınları, Ankara, 2005.

## B. İncelenen Romanlar

- Acâyib-i Âlem, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.
- Afife, Ahmet Rasim, Asır Matbaası, İstanbul, 1894.
- Akif, Mehmet Vecihi, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315.
- Altın Âşıkları, Ahmet Midhat, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003.
- Araba Sevdası, Recâizâde Mahmud Ekrem, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Arnavutlar Solyotlar, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2002.
- Aşk-ı Memnu, Halit Ziya Uşaklıgil, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1962.
- Aşk-ı Masumane, Mehmet Celal, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1318.
- Bahtiyarlık, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.
- Bîçare Genç, Ahmet Rasim, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, 1894.
- Bir Çiçek Demeti, Mustafa Reşit, Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul, 1303.
- Bir Kadının Hayatı, Mehmet Celal, İstanbul, 1315.
- Bir Kızın Hatası, Mustafa Reşit, İstepan Matbaası, İstanbul, 1312.
- Bir Ölünün Defteri, Halit Ziya Uşaklıgil, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944.
- Bir Sefilenin Evrak-ı Metrukesi, Ahmet Rasim, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, 1891.
- Cani mi Masum mu, Fazlı Necib, Osmanlı Asır Matbaası Şirketi, İstanbul, 1317.
- Cellat, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.
- Cemile, Mehmet Celal, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1303.
- Cezmi, Namık Kemal, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.
- Cinli Han, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.
- Cüzdanımdan Birkaç Yaprak, Mustafa Reşit, Cemal Efendi Matbaası, İstanbul, 1305.
- Çengi, Ahmet Midhat, TDK İstanbul, 2000.
- Çoban Kızı, Mehmet Vecihi, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1314.
- Çölde Bir Sergüzeşt, Ali Kemal, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1899.
- Defter-i Âmâlîm, Mustafa Reşit, İstepan Matbaası, İstanbul, 1308/1891.
- Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2002.
- Dilâver, Fazlı Necip, Asır Matbaası, Selanik, 1900.
- Diplomalı Kız, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2003.

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Dürdane Hanım, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Elâ Gözler, Ahmet Rasim, Kasbar Matbaası, İstanbul, 1895.

Endişe-i Hayat, Ahmet Rasim, Alem Matbaası, İstanbul, 1308.

Eski Mektuplar, Ahmet Midhat, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003.

Felatun Bey ile Rakım Efendi, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2002.

Ferdâ-yı Garâm, Mehmet Rauf, Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul, 1329.

Ferdî ve Şürekâsı, Halid Ziya Uşaklıgil, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1945.

Feryâd, Mehmet Vecihi, Dersaadet İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315.

Gam-ı Hicran, Ahmet Rasim, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, 1903.

Gönüllü, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Göz Yaşı, Mustafa Reşit, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1887.

Gürcü Kızı Yahut İntikam, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2003.

Güzel Eleni, Ahmet Rasim, Babıâli Caddesi 38 Numaralı Matbaa, İstanbul, 1899.

Hamamcı Ülfet, Ahmet Rasim, İskit Yayınları, İstanbul, 1958.

Hasan Mellah Yahut Sır İçinde esrar, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Hasta, Mehmet Vecihi, Dersaadet, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1315.

Haydut Montari, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2003.

Hayf, Mustafa Reşit, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1304.

Hayret, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Henüz On Yedi Yaşında, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Hürrem Bey, Mehmet Vecihi, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1315.

Hüseyin Fellah, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

İffet, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1969.

İki Hemşire, Ali Kemal, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1315.

İlk Sevgi, Ahmet Rasim, Mekteb-i Sanayi Matbaası, İstanbul, 1890.

İntibah, Namık Kemal, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

İzdivaç-İmtizaç, Mustafa Reşit, İstapan Matbaası, İstanbul, 1311.

Karnaval, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Küçük Gelin, Mehmet Celal, Dersaadet Matbaası, İstanbul, 1310.

Küfrân-ı Nimet, Mustafa Reşit, Dersaadet, İstanbul, 1314.

Levâiyih-i Hayât, Fatma Aliye, İstanbul, 2002.

Lorans, Mustafa Reşit, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310.

Mai ve Siyah, Halit Ziya Uşaklıgil, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938.

Malik, Mehmet Vecihi, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1314.

Mehcure, Mehmet Vecihi, Selis Kitaplar, İstanbul, 2003.

Mesâil-i Muğlaka, Ahmet Midhat, A.Ş.Çoruk, F.Andı, K.Yetiş, TDK, Ankara, 2003.

Meşakk-ı Hayat, Ahmet Rasim, Bab-ı Ali Caddesinde 38 Numaralı Matbaa, İstanbul, 1316.

Mihr-i Dil, Mehmet Vecihi, Dersaadet İkdam Matbaası, İstanbul, 1311.

Muhâdarat, Fatma Aliye, Dersaadet, Kasbar Matbaası, İstanbul, 1326.

Musullu Süleyman, Ahmet Midhat, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1971.

Mükâfat, Mehmet Celal, Artin Asaduryan Şirket-i Hayriye Matbaası, İstanbul, 1895.

Mürebbiye, Hüseyin Rahmi Gürpınar, İstanbul, 2005.

Müşahadat, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Müzeyyen, Mehmet Celal, Tahir Bey Matbaası, İstanbul, 1316.

Nemide, Halit Ziya Uşaklıgil, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1984.

Neyyir, Mustafa Reşit, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1307.

Paris'te Bir Türk, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Pembe Ferace, Mustafa Reşit, Enver Efendi Matbaası, İstanbul, 1310/1893.

Re'fet, Fatma Aliye, İstanbul, 1314.

Ressam, Mustafa Reşit, Dersaadet Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1308.

Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2003.

Sâil, Mehmet Vecihi, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1314.

Sergüzeşt, Sami Paşazâde Sezâi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Şık, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Özgür Yayınları, İstanbul, 2005.

Taaffüf, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat, Şemsettin Sami, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.

Tezkîr-i Mâzî, Mustafa Reşit, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul, 1303.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı, Mehmet Murat, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.

Udî, Fatma Aliye, Dersaadet İkdam Matbaası, İstanbul, 1315.

Vah, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

Vicdan Azabları Yahud Bilinmeyen Kıymet, Mehmet Celal, Asır Kütüphanesi, İstanbul, 1308.

- Yeis Yahud Bir Cürm-i Meşhûd, Mustafa Reşit, Mihran Matbaası, İstanbul, 1303.
- Yeniçeriler, Ahmet Midhat, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942.
- Yeryüzünde Bir Melek, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.
- Zavallı Necdet, Saffet Nezihî, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997.
- Zehra, Mehmet Celal, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası, Şems Kitaphanesi  
İstanbul 1311/1893.
- Zehra, Nabizâde Nâzım, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Zeyl-i Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar, Ahmet Midhat, TDK, Ankara, 2000.

### **C. Süreli Yayınlar**

Akyüz, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, Türkoloji Dergisi, C. 2, S. 1, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları, Ankara 1965.

Aşk ve Doğu, **Doğu-Batı Düşünce dergisi**, Yıl.7, 2004.

Bayrav, Süheyla, **Courtois Aşk Anlayışında Arap Etkisi**, Şarkiyat Mecmuası VI, İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1966.

Cogito, **Aşk Özel Sayısı**, Yapı ve Kredi Yayınları, S.4, İstanbul, 1995.

Çavuşoğlu, Mehmet, **Divan Edebiyatı**, Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı (Divan Şiiri), sayı. 415-416-417, Ankara, 1986.

Çetin, Nurullah, **Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1878-1908)**, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara, 2002.

Çulhaoğlu, Gülşen, **Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn Mesnevisindeki Aşk İlişkileri**, Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Yıl.7, S.26, 2004.

Şahin, İbrahim, **Türk Romanının Tarihi Gelişimi**, Türk Yurdu Dergisi, S.153-154, Mayıs-Haziran, 2000.

Türk Dili dergisi, **Türk Romanı Özel Sayısı**, Ankara 1964.

## ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Ankara'nın Beypazarı ilçesinde doğdu. İlköğrenimini Kars'ta, ortaokul ve lise tahsilini Hatay'da tamamladı. 1989-1994 yılları arasında Deniz Kuvvetleri Komutanlığında görev yaptı. 1993 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği bölümüne girdi. 1998 yılında mezun oldu. 1999 yılında Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2002 yılında "Ahmet Reşit Rey'in(H.Nâzım)Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme" adlı tezi ile Yüksek Lisans eğitimini tamamlayarak 2003 yılında aynı bölümde Doktora Eğitimine başlamıştır. Hâlen Üsküp Aziz Kiril ve Metodi Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde Okutman olarak görev yapmaktadır.