TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR TEMA OLARAK ARZU

Deniz DEPE

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2019

TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR TEMA OLARAK ARZU

Deniz DEPE

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir

2019

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Deniz Depe tarafından hazırlanan Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu başlıklı bu çalışma 13.12.2019 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Nesrin KARACA

Üye Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN
(Danışman)

Üye Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU

Üye Prof. Dr. Fahri YETİM

Üye Doç. Dr. Eylem SALTIK

ONAY
…/ …/ 2019

Prof Dr. Mesut ERŞAN

Enstitü Müdürü

SBE-TT-01

……/……/….

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Deniz DEPE

ÖZET

TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR TEMA OLARAK ARZU

DEPE, Deniz

Doktora-2019

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

Edebî akım olarak romantizm, birbirine zıt birçok anlama gelmesi ve sınırlarının belli olmaması sebebiyle hâlâ güncelliğini koruyan bir tartışma konusudur. Bir romanın romantik olup olmadığına karar vermenin zorluğu da aynı sebepten kaynaklanmaktadır. Romantik temaların her birinin başlı başına birer çalışma konusu olması, bu çalışmanın "arzu" teması etrafında sınırlandırılma sebebidir. Doğa, özlem, tarih, gizem, lirizm, milliyetçilik gibi çeşitli temalar içinden arzunun seçilmesi, romantizmin temelinde kendini keşfetme çabasının olmasından kaynaklanmıştır. Çünkü romantik, kendini keşfetme yolculuğunda doğanın yeniden farkına varmış, geçmişinin kıymetini anlamış, geleceği kurmak için eskiyi yıkma gücünü kendinde bulmuş ve tüm bunları duygularını ön plana çıkararak ifade etmeye çalışmıştır. Böylece hem görüneni hem de görünenin arkasındakini bilmek amacıyla çıkılan kendini keşfetme yolculuğu, kendini ve dünyayı değiştirme arzusuna dönüşmüştür.

Bu çalışmada, "arzu" temasının romantizm içindeki yerini belirleyebilmek için öncelikle akımın tanımı ve bu tanımın sınırlarından bahsedilmiş; daha sonra tarihsel gelişimi, üç büyük romantizm bağlamında -İngiltere, Almanya ve Fransa- ele alınmıştır. Romantizmin özelliklerinden genel çerçevede bahsedilerek, "arzu" kavramı, felsefi arka planıyla verilmiş ve "Romantik Bir Tema Olarak Arzu" başlığıyla üç temel arzu belirlenerek, Türk romanından örneklerle desteklenmiştir. Çalışmanın amacını, Türk romanının romantizm akımıyla "arzu" üzerinden ilişkisinin kurulması ve *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'den *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar olan sürecin bu ilişki bağlamında değerlendirilmesi oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Romantizm, Arzu, Türk Romanı, Deneyim, Merak, Öteki-Ben.

ABSTRACT

DESIRE AS A ROMANTIC THEME IN TURKISH NOVEL

DEPE, Deniz

PhD – 2019

Turkish Language and Literature Department

Supervisor: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

Romanticism as a literary movement is still a matter of debate because it has many opposite meanings and its extend is uncertain. The difficulty of deciding whether a novel is romantic or not is also ensue from the same reason.The fact that each of the romantic themes is a subject of study in itself is the reason why this study is limited around the theme of "desire". The choice of desire amongst various themes such as nature, longing, history, mystery, lyricism and nationalism stems from the existing effort of self-discovery on the basis of romanticism. Because the romantic, in his journey of self-discovery, re-realized nature, understood the value of his past, found the power to destroy the past in order to establish the future and tried to express all of these by highlighting his emotions. Thus, the journey of self-discovery in order to know both apparent and what is behind it is transformed into a desire to change himself and the world.

In this study, in order to determine the place of "desire" theme in romanticism, firstly the definition of the movement and the limits of this definition are mentioned; then its historical development is discussed in the context of the three great romanticisms - England, Germany and France. By mentioning the features of romanticism in general, the concept of "desire" is given with its philosophical background and three basic desires are identified with the title "Desire as a Romantic Theme", and supported with examples from Turkish novels. The aim of the study is to establish the relationship between Turkish novel and Romanticism through "desire" and to evaluate the process from *Felatun Bey ve Rakım Efendi* to the *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* in this context.

Keywords: Romance, Desire, Turkish Novel, Experience, Curiosity, Double.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... Vİİ

ABSTRACT ..... Vİİİ

İÇİNDEKİLER ..... İX

TABLOLAR/ŞEKİLLER LİSTESİ ..... Xİİ

KISALTMALAR LİSTESİ ..... Xİİİ

ÖN SÖZ ..... XİV

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

ROMANTİZM

1.1. ROMANTİZMİN TANIMI VE TARİHİ 4

1.1.1. Her Şey ya da Hiçbir Şey: Romantizmin Tanımı Üzerine 4

1.1.2. 15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Kadar Avrupa'ya Genel Bir Bakış 11

1.2. ALMAN ROMANTİZMİNİN KISA TARİHİ 19

1.2.1. Romantizmin Hem İçinde Hem Dışında: Goethe ve Schiller 21

1.2.2. Jena Dönemi: İlk Romantikler 25

1.2.3. Heidelberg Dönemi 33

1.2.4. Son Romantikler 35

1.3. İNGİLİZ ROMANTİZMİNİN KISA TARİHİ 37

1.3.1. Birinci Kuşak Şairler 41

1.3.2. İkinci Kuşak Şairler 44

1.3.3. Roman ve Diğer Türler 46

1.4. FRANSIZ ROMANTİZMİNİN KISA TARİHİ 47

1.4.1. Fransız Romantizmini Hazırlayan Sebepler 48
1.4.2. Pre-Romantik Dönem 50
1.4.3. İlk Romantikler ve Hernani Savaşı 53

2. BÖLÜM

ROMANTİZMİN ÖZELLİKLERİ

2.1. HANGİ ROMANTİZM? 58
2.2. KLASİSİZME KARŞI ROMANTİZM 60
2.3. ROMANTİK ÖZELLİKLER 61

3. BÖLÜM

ARZU KAVRAMI ÜZERİNE

3.1. SPİNOZA'DA ARZU 69
3.2. LACAN'DA ARZU 70
3.3. DELEUZE-GUATTARİ'DE ARZU 73
3.4. TÜRK ROMANINDA ARZUNUN GÖRÜNÜMLERİ 74

4. BÖLÜM

ROMANTİK BİR TEMA OLARAK ARZU

4.1. DENEYİM ARZUSU 92
4.1.1. Okuduğunu Yaşama Arzusu 99
4.1.1.1. Don Kişot Sendromu 99
4.1.1.2. Üçgen Arzu Kuramı 102
4.1.1.3. Türk Romanında Okuduğunu Yaşama Arzusu Örnekleri 104
4.1.2. Hayal Ederek Deneyimleme Arzusu 115
4.1.2.1. Hayal Etme Üzerine 115

4.1.2.2. Türk Romanında Hayal Ederek Deneyimleme Arzusu Örnekleri 118
4.2. BİLME ARZUSU 129
4.2.1. Bilginin Peşinde 129
4.2.1.1. Merakın Kaynağı ve Doğası 130
4.2.1.2. Saptırıcı, Epistemik ve Empatik Merak 132
4.2.1.3. Merak Sonucu Cezalandırılma 133
4.2.2. Öteki Ben'in Peşinde 135
4.2.2.1. Öteki Ben Kurguları 136
4.2.2.2. Öteki Ben Motifleri 142
4.2.3. Bilinmeyenin Peşinde 144
4.2.3.1. Metafizik 145
4.2.3.2. Mistisizm 148
4.2.3.3. Simya 150
4.2.4. Türk Romanında Bilme Arzusu 154
4.3. DÜNYAYI DEĞİŞTİRME ARZUSU 192
4.3.1. Politik-Romantik Arzu 192
4.3.1.1. Türk Romanında Politik-Romantik Arzuya Dair 196
4.3.2. Mistik Arzu 204
4.3.2.1. Türk Romanında Mistik Arzu Üzerine 206
SONUÇ 213
KAYNAKÇA 218
İncelenen Romanlar 218
Diğer Kaynaklar 220

TABLOLAR/ŞEKİLLER LİSTESİ

Alman Romantikleri

Romantizmin Özellikleri

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e. : Adı geçen eser

Bk. : Bakınız

C. : Cilt

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

Haz. : Hazırlayan

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

MÖ : Milattan önce

S. : Sayı

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

Y. : Yıl

ÖN SÖZ

"Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu" başlıklı bu tezin en büyük engeli, şüphesiz kavramlar ve kavramları tanımlama/sınırlandırma olmuştur. Arzunun "romantik bir tema" olarak sınırlandırılması, edebî metinlerde "arzu" kelimesinin geçtiği bölümlerin dökümü olarak anlaşılmamalıdır. Bu tez, tematik bir çalışmadır ancak bir tarama ve listelemeden ibaret değildir. İddiası; deneyime açılarak kendi sınırlarını zorlayan, kendini keşfetmeye çalışan bireyin (birey romancı ya da roman kahramanı olabilir), hem kendini hem dünyayı değiştirmeye çalışmasının altında yatan arzuyu isimlendirebilmektir. Biz, bu arzunun romantizmle olan bağlantısını kurarak, "romantik arzu" adı altında bir tasnife gitmeyi uygun bulduk. Bu yüzden çalışmanın iki ana hattından biri romantizm ise diğeri arzudur.

İddiamızın temelinde yatan arka planı gösterebilmek adına, romantizmi hazırlayan sebepler ile birlikte romantizmin tarihini vermek gerekiyordu. Bu, hem tek bir romantizm olmadığı gerçeğini hatırlatmak, hem de arzunun, romantizmin nasıl önemli bir parçası olduğunu gösterebilmek adına elzemdi. Bu yüzden, romantizmin edebî bir metinde genel olarak hangi özelliklerle var olduğu tartışılarak, arzunun bu özellikler içindeki yeri belirlenmiştir. Daha sonra arzu kavramının felsefi arka planı, kavramın tarihî gelişimi ve çeşitli yorumları ele alınmıştır.

Tezin asıl bölümü, dördüncü bölüm olan "Romantik Bir Tema Olarak Arzu"dur. Burada, romantik olan arzu, "deneyim, bilme ve dünyayı değiştirme" olarak üç alt başlığa ayrılarak tasnif edilmiştir. Böylece, bir romanda nerede deneyim arzusu, bilme arzusu yahut dünyayı değiştirme arzusu varsa; orada romantik bir arzu yani romantizm vardır sonucuna varılmıştır. Bu bölümde, bu arzu türleri detaylı bir şekilde tasnif edilmiş ve Türk romanından örneklerle desteklenmiştir.

Bir metin/dönem birden farklı bakış açısı ve yöntemle incelenebilir. Tezde seçilen romanların hepsi de edebiyat tarihi açısından kıymetli ve hakkında çokça çalışma yapılmış eserlerdir. Biz bu çalışmada, seçilen romanları "arzu" kavramı etrafında yoğunlaşarak değerlendirdik. Bu değerlendirmeleri, söz konusu roman hakkında daha önce yapılmış diğer çalışmalardan örülü bir kulenin üzerine eklemeyi uygun görmedik. Kıymetli çalışmaların burada anılmamış olmasının sebebi okunmaması değil, tekrara düşmekten kaçınılmasıdır. R. Wellek'in dediği gibi

duyguları incelemek zordur; bu şartlar altında da "arzu" gibi soyut ve karmaşık bir kavramı çalışmak elbette risk almaktır ve hataları muhakkak vardır.

Şüphesiz her doktora tezi gibi, bu tez de uzun ve sıkıntılı bir yazma sürecinin sonucunda tamamlanabildi. Bu süreçte ihtiyacım olan teknolojik malzeme ve kitaplara erişebilme, yurt dışında düzenlenen sempozyumlara katılabilme gibi imkânlardan özgürce faydalanabilmemi sağlayan ÖYP ödeneği ve TÜBİTAK 2211-A burs programıdır. Ödeneğimi kullanma konusunda yardımcı olan üniversite/bölüm yönetimine ve TÜBİTAK 2211-A burs programına teşekkürü bir borç biliyorum.

Zengin kütüphanesi ve arşivini kullanmama izin veren ve çalışma boyunca büyük bir özveriyle bana yol gösteren hocam İbrahim Şahin'e, yol arkadaşım Nurcan Ankay'a, yardımını asla esirgemeyen kıymetli meslektaşım Furkan Korkut'a ve canım aileme minnet ve şükranlarımla…

Ankara, 2019

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Bu tez, romantik arzu kavramının edebi metinlerde nasıl göründüğünü tartışmayı ve seçilen örneklerle Türk romanında arzunun işlenişi hakkında bir sonuca varmayı amaçlamaktadır.

Romantik arzu kavramını anlatabilmek için öncelikle romantizm akımının açıklanması gerekir. Bu nedenle birinci bölüm romantizme ayrılmıştır. Bu bölümde, romantizm ve romantik kelimeleri üzerinde durulmuş ve kavram tartışmaları gündeme getirilmiştir. "15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Kadar Avrupa'ya Genel Bir Bakış" başlıklı bölümde ise, romantizmin tarihi gelişimine bir giriş yapılmış ve daha sonra üç büyük romantizmin tarihi ayrı ayrı ele alınmıştır. Burada amaç, tek bir romantizmden bahsetmenin mümkün olmadığını göstermektir. Son olarak romantik edebiyatın özellikleri gündeme getirilerek, bir metnin romantik olup olmadığına nasıl karar verileceği tartışmaya açılmıştır.

İkinci bölüm, arzu kavramına ayrılmıştır. Öncelikle arzunun tanımı ve kavramın tartışmaları üzerinde durulmuş, daha sonra romantik arzu ile neyin kast edildiği açıklanmıştır. Romantik arzunun üç farklı arzulama biçimiyle edebi metinlerde izlenebileceği tespit edilerek, "Deneyim Arzusu", "Bilme Arzusu" ve "Dünyayı Değiştirme Arzusu" alt başlıklarından oluşan üçüncü bölüm hazırlanmıştır.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Arzu, bir kavram olarak tartışmaya açılarak arzu türleri tasnif edilmiş ve Romantizm akımıyla bağlantı kurulmuştur. Çalışmanın konusunu 1875-1961 tarihleri arasındaki Türk romanlarında, Romantik bir tema olarak arzunun incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmanın problemi ise bir kavramın izinin edebi metinlerde nasıl sürüleceği üzerinedir.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Konu, arzunun genel olarak tartışılması değil, Romantik olan arzunun edebi metinde tespitini kapsadığından; ele alınacak romanlarda sadece kapsam içinde kalan arzu türleri aranacaktır. Uygulama, 1875 tarihli *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'den 1961 tarihli *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*ne kadar olan süre içinde belirlenen romanlar üzerinden yapılacaktır. Türk romanının Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Cumhuriyet dönemindeki kanonik örneklerinden, problem etrafında tespit edilecek romanlar, "Deneyim Arzusu", "Bilme Arzusu" ve "Dünyayı Değiştirme Arzusu" ana başlıkları altında değerlendirilecektir. Romanlarda arzu, deneyim, merak, gizemcilik gibi temaların olması, romanların değerlendirilmesinde ve seçilmesinde esas kabul edilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Tezin ilk bölümünü romantizmin anlam evreni ve akımın tarihsel serüveni oluşturmakla birlikte; asıl kuramsal çerçeve, ikinci bölümde ele alınmıştır. Arzu kavramının tarihi ve tasnifi, farklı arzu türlerinin romantizmle bağlantısının kurulması, tezin teorik yönünü oluşturmaktadır.

"Romantizm nedir?", "Kuralları belli tek bir romantizmden bahsedilebilir mi?", "Romantik arzu nedir?", "Romantik arzu, edebi metinde hangi izleklerde gözlemlenebilir?", "Türk romanında romantik arzunun izini sürmek mümkün müdür?" sorularının cevabı aranacaktır.

Romantizm ve Türk edebiyatı arasındaki ilişki hakkında daha önce birtakım çalışmaların yapıldığı, ancak incelemelerin sosyolojik araştırmalar, özellikler dökümü ya da literatür taramaları olarak ele alındığı görülmüştür. Bu çalışmada bir kavramın edebi metnin sınırları içerisinde değerlendirilmesine dikkat edilerek, romanların farklı bir bakış açısından tahlil edildiği düşünülmektedir.

Kuramsal olarak öncelikle arzu, deneyim ve merak kavramları irdelenmiş, tema ve dil açısından ele alınarak romanlarda gözlemlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma konusu ile ilgili kitaplar; satın alma, kütüphanelerden ve bölüm öğretim üyelerinden ödünç alma yolları ile edinildi. Kaynaklar, tezin alt başlıklarına

göre fişlendi ve bu fişler, tasnif edilip bilgisayar ortamına aktarıldı. Sonuç olarak tezin problemi, yorum ve analiz ile ortaya konulmaya çalışıldı.

1. BÖLÜM

ROMANTİZM

1.1. ROMANTİZMİN TANIMI VE TARİHİ

1.1.1. Her Şey ya da Hiçbir Şey: Romantizmin Tanımı Üzerine

Romantizm sözcüğünün kaynağı olarak hemen hemen tüm çalışmalar "romans" sözcüğünü işaret eder. Romanslar basitçe ortaçağdaki şövalye hikâyeleri olarak bilinir; bu şövalye hikâyeleri macera duygusu yüksek, olağanüstü olaylarla çevrili ve bir yandan da lirik metinlerdir.

Sözcüğün ilk nerede ve ne zaman kullanıldığı konusunda farklı fikirler mevcuttur. Raymond Williams (1921-1988) romans sözcüğünün ilk defa İngiltere'de kullanıldığını iddia eder:

> Fakat romantic, bundan çok daha önce İngilizce'de, başat olan modern çağrışımlarının çoğuyla birlikte kullanımdaydı. Sıfat biçimi o dönemde anlaşıldığı biçimiyle romance'tan 17. yüzyılda türetilmişti; İngilizce romantic 1650'de; Fransızca romanesque 1661'de; Almanca romanisch 1663'te kaydedilmiştir. (Fransızca romantique ve Almanca romantisch İngilizce sözcüğün 18. yüzyılda yapılmış uyarlamalarıydı) (Williams, 2012: 332).

Fakat Williams'ın aksine Robert A. Johnson (1921-2018), sözcüğün Fransızca'dan İngilizce'ye geçtiğini söylemektedir: "Fransız aşk öykülerine romans denirdi, bu sözcük İngilizce'ye 'romance' olarak aktarıldı" (2001: 51). Francis Claudon (1945-) da "romantik" sözcüğünün sıfat olarak kullanılmasının, ad olarak kullanılmasından önce başladığını söyleyerek Williams'tan ayrılır:

> 'Romantik' sözcüğünün sıfat olarak kullanılması, ad olarak kullanımından önce başladı. Başlangıçta, Fransızcada, İtalyanca *romanzesco* sözcüğünden gelen ve daha önce de 1611 yılında Cotgrave'de yer almış olan 'romanesk' ile karıştırıldı. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanat üslûbunu belirtmek için kullanılmasının dışında 'romanesk' sözcüğü İngilizceye girmedi. Bu sözcüğün yerine, daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan *romantic* sözcüğü kullanıldı. Sözcüğün kazandığı anlam, 'eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri (trubadur) çağını anımsatan' şey anlamını içeriyordu (İngilizcede *romance* şövalyelik romanlarını tanımlar, buna karşılık nove/ kavramı günümüz romanına daha yakındır). Bu sıfat, basit bir anlam kaymasıyla, eski romanların olağandışılığını ve doğallığını manzaralarda ya

> da yıkıntılarda yaşatmayı sürdüren 'şeyi'i tanımlamaya başladı (Claudon, 2006: 7).

Mina Urgan (1915-2000) ise kelimenin Latin dillerinden geldiğini söyleyerek meseleye biraz daha genelleyerek bakmayı tercih eder: "Romantizm terimi 'romance' sözcüğünden gelir. Daha önce de söylediğimiz gibi, Roma İmparatorluğu'na bağlı ülkelerde konuşulan Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce gibi Latinceden türeyen dillere Fransızca'da 'languages romanes', İngilizce'de de 'romance languages' denirdi" (2015: 502). Romans kelimesinin bugünkü anlamda romantik kavramının içeriğini oluşturmasına ise şöyle açıklık getirir Urgan:

> Bilim, din, felsefe ya da ahlakla ilgili ağırbaşlı konuları işleyen çoğu yazılar Latince yazılırdı. Halkın benimsediği dillerde kaleme alınan öykülerle şiirler ise genellikle olağanüstü serüvenleri ele aldığı ve doğanın güzelliklerine önemli bir yer verdiği için, 'romantik' sözcüğü zamanla bu gibi öğelerle özdeşleşti; tutkulu sevdaları, alışılagelmedik olayları, doğanın değişik görünüşlerini belirtmek amacıyla kullanılan bir sıfat oldu (2015: 502).

Her ne kadar kelimenin kökeni romansa uzansa da romantizm bir akım olarak romansın anlam evrenini fazlasıyla aşar. Bu yüzden Raymond Williams, romantik sözcüğünün tanımını yaparken bu iki "romantik"i birbirinden ayırır. Birincisi çok daha eski olan ve romansların içerik ve niteliğinden anlamını alan romantik, diğeri ise 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında ortaya çıkan romantik akımın içerik ve niteliğinden anlamını alan romantik (Williams, 2012: 332).

Romantizmin bir edebi akım olarak 18. yüzyıl sonunda Almanya ve İngiltere'de hemen hemen aynı yıllarda başladığı konusunda kaynaklar hemfikir olsa da başlangıç noktası için farklı fikirler öne sürülür. Eleştirmen David Mikics (1961-), edebi romantizmin başlangıcı olarak iki farklı tarihin kabul edildiğini söyler. Birincisi William Wordsworth (1770-1850) ve Samuel Taylor Coleridge'ın (1772-1834) birlikte yayımladığı *Lyrical Ballads*'ın İngiltere'deki basım tarihi ve aynı zamanda Almanya'da Wilhelm Schlegel (1767-1845) ve Friedrich Schlegel'in (1772-1829) *Athenäum* fragmanlarının tarihi olan 1798; ikincisi Fransız İhtilali'nin olduğu 1789'dur (Mikics, 2007: 266-268). Mina Urgan da romantizm için bir başlangıç tarihi belirtmek şartsa bunun *Lyrical Ballads*'ın çıktığı tarih olması gerektiğini söyler (Urgan, 2015: 577). Rüdiger Safranski (1945-) ise *Romantik-Bir Alman Sorunsalı* adlı çalışmasında romantizmi Johann Gottfried Herder'in (1744-

1803) 1769'da Fransa'ya doğru bir deniz yolculuğuna çıkmasıyla başlatır (Safranski, 2013: 9). Son yıllarda Türkçedeki romantizm çalışmalarıyla dikkat çeken Hasan Aksakal da "Romantizmin miladı, 2012'den bakıldığında, pekâlâ 1762'ye sabitlenebilirdi..." (2015: 13) diyerek Jean-Jacques Rousseau'nun (1712-1778) *Toplum Sözleşmesi* ve *Emile*'i yazmaya başladığı tarihe işaret eder.

İngiliz ve Alman romantiklerinin doğum tarihleri hemen hemen aynı döneme rastlar. 18. yüzyılın son otuz-kırk yılında doğan bu isimler, kendi kültürlerinin etkisi bir yana, birbirlerinden de etkilenerek romantik akımı başlatırlar. İngiliz romantizmini William Wordsworth ve Samuel Taylor Coleridge ('ın 1798'de başlattığı kabul edilir. Akımın diğer önemli isimleri ise şöyle sıralanabilir: William Blake (1757-1827), Walter Scott (1771-1832), Thomas Moore (1779-1852), Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821). Bu isimler Elizabeth çağının hazırladığı ortama doğarlar. Seyahatnamelerin ve euphuism üslubunun[1] moda olduğu bu çağ; macerayı ve aşırı süslü, abartılı benzetmeleri seven bir okur kitlesi yaratır. Romantikler de bu okur kitlesine gizemi, doğanın büyüsünü ve coşkuyu verirler. Urgan, 1798'de başlayan romantizmin, bu tarihten otuz yıl kadar öncesini "pre-romantik" devir olarak adlandırır ve İngiliz romantizminin ancak otuz yıl kadar sürdüğünü söyler. Yani Fransa'da romantizmin henüz yeni başladığı yıllarda, İngiliz romantizmi artık son bulmuştur (Urgan, 2015: 502-503).

Alman romantizmine geldiğimizde benzer bir hazırlık devresinin orada da yaşandığını söyleyebiliriz. Bu hazırlık dönemi, "Deha Çağı" olarak da bilinen "Sturm und Drang" çağıdır (1767-1785). Herder'in fragmanlarının yayımlanmasıyla başlar, Goethe ve Schiller'in üslup değiştirdikleri döneme kadar devam eder. Bu devrin gençliği, Aydınlanmanın medeniyet, kitap bilgisi, aklın eğitimi gibi ilkelerine karşı savaş açmıştır. Artık ideal olan bilgin, medeni insan değil; tabiat insanıdır (Aytaç, 2002: 84-85). Asıl romantizm ise 1798'de başlar ve İngiliz romantizmi gibi otuz-kırk yıl kadar sürer. Schiller (1759-1805), W. Schlegel (1767-1845), F. Schlegel

[1] "Euphuism'in özellikleri şunlardır: Çoğu mitolojiden ya da doğa bilgisinden alınan en acayip, en akıldışı benzetmeleri ve eğretilemeleri yapmak; gerçekte aynı anlama gelen sözcükleri, aynı tümcede ard arda sıralamak; antitezler, yani birbirine karşıt sözcükler kullanarak birbirine karşıt düşünceleri yazmak, örneğin 'my humble love for him, increased hıs Jerocious hatred of me' (benim ona duyduğum alçakgönüllü sevgi, onun bana duyduğu vahşi kini artırdı): sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynamak; alliteration'lar, yani aynı harfle başlayan sözcükler, hatta sırasında uyaklar kullanmak, v.b. Sözün kısası, düzyazıyı sözüm ona zenginleştirmek ve şiir diline yaklaştırmak amacıyla, akla gelen her çareye başvurmak" (Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 124-125).

(1772-1829), Novalis (1772-1801), Schelling (1775-1854), Hoffmann (1776-1822), Kleist (1777-1811) en bilinen Alman romantikleri olarak sıralanabilir.

İngiliz ve Alman romantiklerini oldukça etkileyen Fransız İhtilali'nin ve Jean Jacques Rousseau'nun vatanı Fransa'da romantizmin yaklaşık otuz yıl geç başlamış olması düşündürücüdür. Elbette bunda Fransa'nın kanlı ihtilal yıllarında edebiyat ve sanatla gerektiği kadar ilgilenememesinin etkisi olmuş olmalıdır. Cevdet Perin, Fransız romantizminin "preromantik" dönemi için l'Abbé Prévost, J.J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Madame de Staêl, Chateaubriand, B. Constant isimlerini zikreder; Chateaubriand'ın *Atala* ve *René* adındaki romanlarının klasik devir ile romantik devir arasında köprü olduğunu ve "romantiklerin babası René'dir" görüşüne katıldığını söyler (1942: 22-23). Perin, aynı zamanda Fransız romantizminin başladığı nokta olarak Lamartine'in "Méditations" şiirini gösterir. 18 yaşında genç bir şair olan Hugo, Lamartine'i bu şiirin yayımlanmasından sonra "İşte, nihayet, şiir yazmasını bilen bir şair" sözleriyle övmüştür. "Bütün bir gençlik bu kitabı yeni bir edebi devrin başlangıcı olarak telakki etti" diyen Perin, Alfred de Vigny ve Victor Hugo gibi gençlerin *Muse Française* isimli bir mecmua çıkardıklarını ve yeni mektebin nazariyelerini ilan etmeye başladıklarını söyler (1942: 24-26). Fransız romantizminin beyannamesi olarak *Cromwell* mukaddimesi kabul edilir ve Romantiklerin zaferi *Hernani* piyesinin kazandığı başarı ile kesinleşir. Fakat Hugo'nun *Les Burgraves* adlı dramının 1843'te uğradığı başarısızlık, romantizm karşıtlarını tekrar harekete geçirir ve nihayet 1856'dan sonra A. Comte'un etkisi ve *Madame Bovary*'nin yayımlanması ile romantizm hâkimiyetini kaybeder (Perin, 1942: 36). Kaynaklarda adı geçen Fransız romantikleri Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Stendhal (1783-1842), Lamartine (1790-1869), H. De Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885), Gerard de Nerval (1808-1855), A. Musset (1810-1857) olarak sıralanabilir.

Bu üç büyük romantizmin özellikleri detaylandırıldığında, kavramın neden bugün entelektüellerin tartışma konusu haline geldiği daha iyi görülecektir. Hemen hemen aynı döneme rastlasa da üç farklı romantizm doğmuştur Avrupa'da. Bu yüzden romantizmi İngiliz bir eleştirmenden okuduğumuzda lirik, coşkulu şiirler ve doğanın yüceltildiği metinler görürken; Alman bir eleştirmenden okuduğumuzda daha çok masallar, doğaüstü olaylar ve karanlık şatolarla karşılaşırız. Ve elbette Türk edebiyatı söz konusu olduğunda genelde Fransız edebiyatı etkisinden bahsedildiği

için biz romantizmi daha çok geçmişe bağlılık, tarihin yüceltilmesi ve milliyetçilik tarafıyla tanırız. Besim Dellaloğlu, bir konferansında bu farklılığa örnek olarak "Google" arama motorunda farklı dillerde romantizm kelimesi arandığında farklı şeylerin çıkmasını gösterir. Almancada romantizm aratıldığında daha çok felsefe ile ilgili metinlerle karşılaşırken, Türkçede şiir ve melodramla ilgili sonuçlar görüyor olmamız, her milletin kendine özgü bir romantizmi olduğuna basit bir örnektir.[2]

Michael Löwy ve Robert Sayre'ın yazdığı, Türkçeye *İsyan ve Melankoli* (2007) ismiyle çevrilen çalışma, "moderniteye karşı romantizm" altbaşlığını taşıyor ve kavramın kendisini tartışıyor. Romantizmin "çözümsüz bir muamma" olduğunu söyleyen Löwy ve Sayre, bunun sebebinin, romantizmin "coincidentia oppositorum"[3] yapısından kaynaklandığını belirtiyorlar (2007: 3). Yani tüm zıtlıklar, romantik bir eserde bir arada bulunabiliyor. Romantik bir eser "devrimci ve karşı devrimci, bireyci ve ortakçı, kozmopolit ve milliyetçi, gerçekçi ve hayalci, geçmişe dönük ve ütopyacı, âsi ve melankolik, demokratik ve aristokratik, eylemci ve mütefekkir, cumhuriyetçi ve monarşist, kızıl ve beyaz, mistik ve nefis düşkünü" (Löwy-Sayre, 2007: 3) olabilir. Bu da neredeyse her eserin romantik olabileceği sonucuna bizi götürüyor. *İsyan ve Melankoli*'nin yazarları "terimi ortadan kaldırarak çözmek en kolayı" deseler de Lovejoy gibi bunu savunarak işin kolayına kaçmanın doğru olmadığını da ekliyorlar (Löwy-Sayre, 2007: 4). Rene Wellek (1903-1995) de aynı fikirdedir, "Terminolojik zorluklardan dolayı bu problemlerden vazgeçmekle asıl edebiyat tarihi görevinden vazgeçmek, bana, denk gibi geliyor" der (Wellek, 2002: 320). Lovejoy, "Romantik sözcüğü, kendi başına bir anlam taşımayacak kadar çok anlama gelir. Sözsel bir im olarak artık bir işlev taşımamaktadır… Tek köklü çare – yani artık romantizmden söz etmekten hepimizin vazgeçmesi- korkarım ki benimsenmeyecektir" (Akt. Löwy-Sayre, 2007: 4) diyerek, bu terimin artık kullanılmaması gerektiğini söyler. Yani terim bugün o kadar çok ve farklı anlamları kapsamaktadır ki, kavramın kendisi berraklığını kaybetmiştir. Löwy-Sayre'ın da dediği gibi, bugün artık " 'olsa olsa romantizmler'den söz edilebilir, yoksa evrensel bir romantizmden değil" (Löwy-Sayre, 2007: 4). Ancak Wellek, "Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı" adlı makalesinde, Lovejoy'un bu yorumuna karşı çıkarak,

[2]Besim F. Dellaloğlu, (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=deOE4KakIC4&app=desktop, 1 Ocak 2016.
[3] coincidentia oppositorum: zıtların birliği

makaledeki amacının romantizmlerin ortak bir noktada buluştuklarını kanıtlamak olduğunu söyler (Wellek, 2002: 273).

Mina Urgan, "çok yanlı, çok karmaşık bir akım olan romantizmi birkaç sözcükle tanımlamak epeyce güç, belki de olanaksızdır. Bir eleştirmen romantizm'in yüzlerce tanımı arasında yirmi sekiz tanesini ayrıca uygun bulup seçtiğini ve bu yirmi sekiz tanımdan hiçbirinin ötekine benzemediğini söyler" (2015: 503) diyerek kendi seçtiği birkaç tanıma yer verir. Romantizmle ilgili diğer çalışmalarda da birbirine benzemeyen tanımların birlikte verilerek bu karmaşaya dikkat çekildiğini görürüz.

Bu tanımların büyük bir kısmını muğlak ve edebi aforizmaların oluşturduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, J. Petersen, "Romantizm sonsuz bir oluşumdur" (Akt. Aytaç, 2002: 173) derken; Walter Pater (1839-1894), romantizmi "Güzelliğe garipliğin eklenmesi" (Akt. Urgan, 2015: 503) olarak açıklar. N. Hartmann'a göre "Romantizm kendine özgü bir hayat tarzıdır" (Akt. Aytaç, 2002: 173), Octavio Paz içinse, "Romantizm modernliğin öteki yüzüdür" (Akt. Dellaloğlu, 2010: 17).

Bu tanımlar bize gösterir ki herkesin kendi romantizmi vardır. Bu yüzden kavram hem her şeyi içine alacak kadar kapsamlı, hem de bu kadar çok anlama gelmesi sebebiyle hiçbir şey ifade etmeyecek kadar boş görünmektedir; yani hem her şey hem de hiçbir şeydir romantizm.[4]

Jacques Barzun, *Classic Romantic and Modern*'nin "Romantizm – Ölü ya da Diri" başlıklı ilk bölümünde romantizm ve romantik kelimesinin sınırlarını tartışır. Kelimenin tanımını yaparak bu anlam kirliliğinden kurtarmak gerektiğini söylese de bugüne kadar yapılmış düzinelerce romantizm tanımı olduğunu, çünkü geçmişte çok farklı şeylerin romantik olarak isimlendirildiğini ifade ederek bunun zorluğuna işaret eder (Barzun, 1961: 4). Okuduğumuz kitapların sanki "büyük romantikler" ya da "Alman romantikleri" terimlerinin anlamı çok açıkmış da herkes bu konuda hemfikirmiş gibi bir izlenim edinmemize sebep olduğunu oysa gerçekte çelişkilerin yarısının sebebinin terimin düzensiz kullanılmasından kaynaklandığını ekler (1961: 2).

[4] Jacques Barzun'un ifadesi: "[Romantizm] her şey ya da hiçbir şey anlamına gelebilir", *Classic Romantic and Modern,* Anchor Books, New York, 1961, s.4.

Barzun, bu sıkıntıyı kendince yaptığı tasnifle aşmayı dener. Romantik teriminin iki farklı kullanımı olduğunu söyleyerek bu kullanımlardan "İnsanın herhangi bir yerde/zamanda sergilediği karakteri" anlamına gelene "romantik"; "Tanınmış/ileri gelen figürlerin hususi karakterleri sebebiyle tarihsel bir döneme verilen ad" anlamına gelene de "romantisist" der. Bu iki anlamın birbiriyle ilişkili olduğunu da hatırlatır (Barzun, 1961: 4). Romantisist derken geniş anlamıyla özel bir zaman ve yerde yaşayan bir grup insan ve nesli kast ettiğini söyleyen Barzun; ne kadar ideale ya da aralarındaki savaşa ters düşseler de Byron, Wordsworth, Shelley, Victor Hugo, Leopardi, Mickiewicz ve Schiller romantisistlerdi; onlar hoşlansalar da hoşlanmasalar da böyle adlandırıldılar, der (Barzun, 1961: 7). Burada dikkat etmemiz gereken "özel bir zaman" vurgusudur. Yani bugün biri 19. yüzyıldaki romantisist metinlere birebir benzeyen bir roman ya da şiir yazarsa romantisist olmaz, romantik olur. Bu ayrımın "gerçek romantizm"in sınırını çizmede önemli olduğunu ifade eder ve önerisini şöyle açıklar:

> Önerdiğim şey şu: Eğer bir tavır bir dönemde fark edilebilir halde ya da hâkim halde olursa, bu tavrın unsurları insan davranışlarında ya kesin ya da potansiyel olarak olmalıdır. Örneğin Protestanların her zaman ve her yerde olması muhtemeldir; fakat büyük oranda aynı yer ve aynı zamanda bulunurlarsa o zaman biz ona Protestan dönemi deriz. Aynı şekilde kahramanlık, lüks, klasik, rasyonalist, rönesans, çöküş ve romantik çağlar da var. Bunların her biri tek tip bir şeyi temsil etmiyorlar; daha çok insan karakterinin bir kombinasyonunu temsil ediyorlar (1961: 9).

Safranski de Barzun'a benzer bir ayrıma gider: "Romantizm bir dönemdir; romantiklik ise bu dönemle sınırlı olmayan tinsel bir tutumdur. Bu tutum romantizm döneminde en mükemmel ifadesini bulmuştur, ama bununla sınırlı değildir; romantiklik bugüne kadar sürmüştür" (Safranski, 2013: 10). Barzun'un romantik-romantisist ayrımı, Safranski'de romantizm-romantiklik olarak ifade edilir. İkisinin de kast ettiği şey aynıdır: romantizm akımının hâkim olduğu dönemdeki romantiklerle, günümüz romantikleri kesinlikle aynı şeyi ifade etmemektedir.

I. Berlin de romantizmin yanlış anlaşılmasına değinir:

> Berlin, romantizmin, Batı'nın bilincinde gerçekleşmiş en önemli tekil sıçrama olduğunu ileri sürer. Ona göre, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda gerçekleşen düşünsel değişimler, ya romantizme göre daha az önemli ya da ondan etkilenmiş hareketlerdir. Oysaki bugün bile hâlâ 'romantizm' denince akla gelen ıslak mendiller ve umutsuz aşklardır. Romantik düşünce bunun

> çok ötesindedir ve hâlâ değeri bilinmemiştir. Romantik düşünce, modernin içinden çıkmış en özgün, en karmaşık, en etkili yaklaşımlardan biridir (Dellaloğlu, 2010: 15).

1.1.2. 15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Kadar Avrupa'ya Genel Bir Bakış

15. yüzyıl Avrupa'sını kabuğu yer yer çatlamış, hatta bazı yerleri kırılmış ama henüz parçalanmamış, bütün halinde bir yumurtaya benzetmek mümkündür. İtalya'nın kabuğu kırıp başını dışarı çıkardığı bu yüzyılda Almanya ancak çatlaklar yaratabilmiştir; Fransa ile İngiltere ise kendi aralarında savaşmaktan etraflarındaki uyanışın pek de farkına varamamışlardır. Bu yüzden bu yüzyıl Avrupa'sına bütün halinde bakmak pek de mümkün görünmemektedir. Oysa bu döneme kadar Avrupa sanatında uluslararası bir üslup vardır; Fransız, İngiliz, Alman yoktur, Hristiyan Avrupalı vardır. Ancak 15. yüzyıl ve Rönesans ile birlikte milliyet ön plana geçecek ve bu bütünlüklü görüntü yavaş yavaş bozulacaktır. (Urgan, 2015: 110). Ticari rekabet ve burjuvanın zenginleşmeye başlaması bu değişikliğin en önemli tetikçisidir. Çünkü İtalya'nın kıyı kentlerinde ticaret yapan esnaflar, kendilerinden alışveriş yapılsın diye kendi kentlerini çevresindekilerin en cazip olanı haline getirmek için adeta yarışa girerler. İtalya'da Rönesans'ı başlatan da bir bakıma bu güzellik yarışıdır (Gombrich, 2013: 247-248). Elbette bu yarış sadece sanatın gelişmesine yaramayacak aynı zamanda "milli kimlik" duygusunu uyandıracak, milliyetçiliğin ilk tohumları atılacaktır.

İtalya'da Rönesans ve Hümanizm başlamış; ülke, Da Vinci, Michel Angelo, Raphaello, Donetello, Boticelli ile büyüleyici bir yüzyıl yaşamıştır. Fakat Avrupa'nın geri kalanı sosyal ve politik dertlerle boğuşmakta, bu da sanatı ve edebiyatı olumsuz etkilemektedir. Fransa ve İngiltere arasında süren ve Fransa'nın galip çıktığı Yüzyıl Savaşları (1337-1453) iki ülkeyi de bir hayli sarsmıştır, üstelik İngiltere bu savaşların bitiminden iki yıl sonra hanedanlar arasında çıkan Güller Savaşı (1455-1485) ile uğraşmak durumunda kalır. Bu yüzden iki ülkenin edebiyatı ve sanatı bu yüzyılda henüz Ortaçağ sanatını terk edemez. Fransız edebiyatı çorak bir dönem geçirir, en iyi nesir yazarları tarihçilerdir (Ozansoy, 1955: 8). İngiliz edebiyatı ise bir geçiş dönemindedir, genelde dinsel ya da ahlaksal konuların işlendiği, didaktik metinler

vardır. Şiirden çok düzyazı eserler görülür. 1477'de Londra'da ilk basımevinin kurulması ise İngiltere için yüzyılın tek olumlu gelişmesidir. (Urgan, 2015: 93).

Almanya o dönemde Kutsal Roma Germen İmparatorluğu olarak askerî alanda gücü temsil ederken, Osmanlı İmparatorluğu da İstanbul'u fethetmiştir. Bir yandan coğrafi keşifler devam etmekte, İspanya ve Portekiz kendine sömürgeler bulmaktadır. Amerika keşfedilir, Gutenberg matbaayı icad eder. Öte tarafta ise Avrupa veba ile boğuşmaktadır. Bu gelişmelerin peşinden mezhep savaşları gelecek, Protestan-Katolik ve ardından Anglosakson mezhepleri yüzyıllar boyunca kan dökecektir.

15. yüzyılın sanat ortamında; müzikte artık "Ortaçağ'ın yalnız cennete hazırlanan ortamı yerine bu dünyanın yaşamaya, keşfedilmeye değer olduğu düşüncesinin yaygınlaş[ması]" (İlyasoğlu, 2009: 32) ile birlikte dans müzikleri ve din dışı şarkılar gündeme gelir. "15. yüzyıl başlarında vokal müzik, yörelere göre özellik taşımaz; uluslararası tek tip ve bir örnek biçimlerde yazılmaktadır. Rönesans'la birlikte, 15. yüzyılın ortasında, her ulusun kendine göre özel şarkı biçimi ortaya çıkar" (İlyasoğlu, 2009: 32). Rönesans sanatının da antik Yunan-Roma mimarisinden izler taşıdığını görürüz. Heykellerde "çarpıcı bir inandırıcılık" vardır. Gotik ortaçağ sanatında düzgün ve hoş betimleme sunma isteği varken, Rönesans'ta artık kaba ve hantal, davranışları sert figürler görülür. 15. yüzyıl Rönesans'ı gerçeği ayna gibi yansıtma derdindedir (Gombrich, 2013: 247). Bu çağ ile birlikte dünyaya bakış da değişir.

> Rönesans'ta ulus kavramı geliştiği gibi, birey kavramı da gelişti. Ortaçağ Avrupa'sında insanlar, kendilerini belirli kişiliklere sahip varlıklar olarak değil, Katolik Kilisesi'nin kanatları altına sığınmış büyük bir toplumun önemsiz üyeleri olarak görüyorlardı. Oysa Katolik Kilisesi'nin baskısının ve bu baskının yarattığı korkunun azalmasıyla, Rönesans adamı yalnız dış dünyaya karşı değil, kendi iç dünyasına karşı da bitmez tükenmez bir merak duymaya başladı (Urgan, 2015: 111).

Ortaçağ'da beden acı çektikçe ruh yükselirken, Rönesans'la beraber beden ne kadar sağlıklıysa ruh da o kadar sağlıklı kabul edildi (Urgan, 2015: 108). Elbette bu genellemelerin tümü İtalya için geçerlidir, çünkü 15. yüzyılda İtalya dışındaki Avrupa ülkelerinde Gotik Ortaçağ sanatı hala devam etmektedir (Gombrich, 2013: 269). Yüzyılın sonunda Fransa, İtalya'yı tanır ve etkilenir; Almanya'da da 15. yüzyılın sonu, 16. yüzyılın başı ile birlikte Rönesans'ın hümanist düşüncesi yayılır

(Bandet, 2006: 16). Osmanlı İmparatorluğu ise klasik şiirde Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necatî ile parlak bir dönem geçirir.

16. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu, Kanuni Sultan Süleyman devri ile altın çağını yaşayacak, Avrupa'nın egemenliği için Fransa ile bu sefer Kutsal Roman Germen İmparatorluğu mücadele edecektir. 1522'de Kopernik dünyanın yuvarlak olduğunu ispatlayacak, coğrafi keşifler ve Martin Luther'in İncil'i Almanca'ya çevirmesi ile Katolik kilisesine güven sarsılacak, Reform dönemi başlayacaktır. Reformun diğer ülkelere de yayılmasıyla Protestanlığın yanı sıra İngiltere Kralı VIII. Henry'nin kurduğu Anglikanizm mezhebi ortaya çıkacaktır. Reform, İtalya, İspanya gibi ülkelerde ise Karşı-Reform'a sebep olur (Bandet, 2006: 34). Artık Avrupa'nın yüzyıllar sürecek büyük bir problemi vardır: mezhep savaşları. "On altıncı yüzyılda din savaşları kılıçla, kalemle ve resim fırçasıyla yapılıyordu. Protestan reformu resimlere tapınmaya karşı çıktıkça Katolik Kilisesi de daha önce hiç olmadığı kadar resimleri öne çıkarıyordu" (Melick, 2015: 294).

16. yüzyılda artık "her ülke kendi dilinde konuşmaya, dua etmeye ve kendi dilinde şarkı söylemeye başla[r]" (Bandet, 2006: 34). İtalyan Rönesans'ının altın isimleri Da Vinci, Michel Angelo, Raffaello bu yüzyılın ilk yarısında ustalık dönemlerindedirler. 16. yüzyıl resminin amacı, insan vücudunu, klasik sanatın ona kazandırmış olduğu ideal güzellikte göstermektir (Gombrich, 2013: 346). Almanya'da ise yüzyılın başlarında resim ve heykel hala bir zanaat gibidir, İtalya'daki saygınlık henüz yoktur (Gombrich, 2013: 349). Müzikte de Luther kilisesinin getirdiği yenilikler görülür. "Koral" adlı ilahi biçimi ortaya çıkar. Bu müzik, 18. yüzyılda Bach ile doruğa ulaşacaktır (Bandet, 2006: 34). Müzikte 15. yüzyılın getirdiği etki ile çok sesli koro ve kalabalık çalgılar, İtalya'daki Karşı-Reform'un da etkisiyle bu yüzyılda tepki görür; Papa tarafından kilisenin atmosferine uymadığı gerekçesiyle yasaklanır. Yine de 16. yüzyılda İtalyan müziğinin tıpkı Rönesans sanatı gibi dorukta olduğunu söylemek mümkündür (İlyasoğlu, 2009: 35). Barok müzik[5], 16. yüzyılın sonunda İtalya'da doğar ve onların egemenliğinde gelişir. Avrupa'nın birçok yerinden müzik öğrencisi İtalya'ya eğitim için gelirler (İlyasoğlu, 2009: 43). İngiltere'de özgün bir müzik yoktur. Fransa'nın ulusal müziği 17. yüzyıl ortalarında gelişmeye başlarken, Almanya ancak Barok

[5] "Barok Çağı'nın başlangıç tarihi, birçok kaynağa göre 1580 ve 1600 olarak; sona erme tarihi de Johann Sebastian Bach'ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenir" (Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009, s.43).

dönemin sonunda büyük besteciler yetiştirir: Bach ile Barok çağ Almanya'da doruğa ulaşır. (İlyasoğlu, 2009: 43).

Edebiyattaki gelişmelere bakarsak, Latince ve İtalyanca'dan yapılan çevirilerin etkisiyle Almanya'da hümanizmin başladığını ve böylece eski Roma-Yunan kültürüne karşı bir ilginin belirdiğini söyleyebiliriz (Aytaç, 2002: 12-13). Yüzyılın en çok tutan tarzı, didaktik özelliği ağır basan satir (hiciv)dir (Aytaç, 2002: 13). Aynı zamanda hicvin bir çeşidi olan delilik edebiyatı[6] gelişmiş, mektup tarzı ortaya çıkmış, özellikle düzyazı önem kazanmaya başlamıştır.

> Ayrıca *Volksbücher* (Halk Kitapları) de destan, kahramanlık efsaneleri gibi konular işleyen epik türün bir başka ürünü olarak önce okumuş bir elit tabakasının malıyken 16. yüzyılda halk arasında yayılmaya başlamıştır. Keza *Ulterhaltungsroman* denen *eğlencelik romanlar* da yine halka inmiştir. Bu devrin bir edebî türü de düz yazı kısa hikâyeler, novel ve fıkralardır (Aytaç, 2002: 14).

Fakat Almanya'da hümanizmin getirdiği bu yenilik rüzgârı, reform sürecinin siyasi sonuçları yüzünden yarıda kesilmiş, bu gelişim bir asır sonraya ertelenmiştir (Aytaç, 2002: 20). İngiltere ise 16. yüzyılda Elizabeth Çağı'nı (1558-1603) yaşamaktadır, bu aynı zamanda İngiltere'nin Rönesans devridir de. Yüzyılın başındaki Yunan felsefesine ve düşüncesine merak duyma, İngilizler için de geçerlidir. Fakat İngiliz Rönesans'ı ile İtalyan Rönesans'ı, İngiltere'de plastik sanatlarda olağanüstü bir gelişmenin olmaması açısından ayrılır (Urgan, 2015: 111). İngiliz Rönesans'ının dâhileri, resim ve heykel alanında değil, edebiyat alanında kendisini gösterir: Shakespeare gibi (Urgan, 2015: 112). Elbette İtalya'nın her zaman Katolik Kilisesi'ne bağlı kaldığını unutmamak gerekir. İngiltere'de Rönesans ve Reform yan yanadır. VIII. Henry'nin bu yüzyılda Katolik Kilisesi'nden ve Papa'dan koparak kendi kilisesini kurduğunu ve kendisini Anglikan Kilisesi'nin başı olarak ilan ettiğini hatırlamak gerekir. Aynı zamanda İtalya'nın birleşmiş bir ulus olarak görülmesi ancak 19. yüzyıl ortalarına rastlayacaktır, oysa İngilizler Elizabeth Çağı'nda çoktan birbirlerine coşkun bir yurtseverlikle kenetlenmiştir (Urgan, 2015:

[6] "16. yüzyılda deli (Narr) figürü aracılığı ile devrin, kişilerin, hayatın beğenilmeyen yanları hicvediliyordu. Barok devrinde hiciv, kalıp değiştirerek devam eder, yine devri, kişileri sınıfları hattâ hayatın, kaderin tümünü hedef alır. 17. yüzyılda hiciv artık 16. yüzyıldaki gibi dinî bir havaya bürünmez, mezhep ayrılıklarının yarattığı heyecanlı din atmosferi ortadan kalkmıştır. Hiciv, belli bir edebî formun tekeline girmemiştir. Komedide, epigramda, aforismalarda, anektodlarda hattâ romanlarda sık sık kendini göstermiştir" (Gürsel Aytaç, *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2002, s.43). Ayrıca bk. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev: Çiçek Öztek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

113). 16. yüzyılda İngiliz Edebiyatı Sir Thomas More, Francis Bacon (1511-1626) ve Shakespeare gibi isimlere ev sahipliği yapar. Bu yüzyılın başında daha çok düzyazı gelişmiş görünmektedir. Amaç, ülkenin eğitim düzeyini yükseltmektir (Urgan, 2015: 114). Eğitim üzerine kitapların yanı sıra seyahatnameler de oldukça yaygındır. Bu seyahatnameler, edebi bir dille yazılmış, zevkle okunan eserlerdir. 15. yüzyılın sonunda moda olan Euphuism üslubu, bu yüzyılda da devam eder. Zaten aşırı süslü, abartmalı benzetmelerle dolu, tümüyle uydurma bir anlatım biçimi olan bu üslup sadece İngiltere'ye özgü de değildir (Urgan, 2015: 124). Elizabeth Çağı'nın başında İngiliz şiiri İtalyan şiirinin, özellikle de Petrarca'nın etkisindedir. Lirik şiirler, bu çağın en güzel şiirleridirler (Urgan, 2015: 141). Bu dönemde şiir ve tiyatroyu ayırmamak gerekir. Shakespeare otuz dört oyunu, iki uzun şiiri ve soneleriyle hem 16. yüzyıl İngiliz edebiyatının hem de dünya edebiyatının en önemli isimlerinden biri olmuştur.

16. yüzyıl, Fransız edebiyatı için de Rönesans yüzyılıdır:

> Bu yüzyılda, Fransız dili, muhtelif tesirlerle mühim tâdillere uğradı. Bu tesirler italianisme ve aynı zamanda Yunan ve Lâtin tesirleridir. İtalya'da maceralı seyahatler yapan Fransızlar kendi memleketlerine birçok kelime ve tâbirler getirdiler ve bunların çoğu Fransız dilinde kaldı. […] XVI. yüzyılda nesir nazmın çok üstünde kaldı (Ozansoy, 1955: 9).

Kuşkusuz 16. yüzyıl Fransasının dünya edebiyatına en önemli katkısı deneme türünün mucidi Michel de Montaigne (1533-1592) olmuştur. Türk edebiyatında ise klasik devrin zirve isimleri Fuzulî ve Bakî sahnededir.

Miguel de Cervantes'in (1547-1616) *Don Quijote*'si[7] (1605) ile başlayan 17. yüzyıl, monarşinin güçlendiği bir Avrupa resmi çizer. Bu resimde bir yandan Avrupa'nın coğrafi keşiflerle zenginleştiğini, bir yandan da hâlâ mezhep savaşları ile uğraştığını görürüz. 1637'de yayımlanan *Discours de la méthode*[8] ile René Descartes'ın (1596-1650) Aydınlanma Çağı'nı başlattığı kabul edilen bu yüzyıl aynı zamanda Pascal, Newton, Spinoza, Shakespeare, Kepler, Galilei gibi isimleri de tarih sahnesinde ağırlayacaktır. Portekiz'in bağımsızlığını ilan etmesi, ilk kan naklinin gerçekleşmesi ve Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si[9] de bu yüzyıla aittir. Öte yandan

[7] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, çev: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
[8] Descartes, *Yöntem Üzerine Konuşma*, çev: Murat Erşen, Say Yayınları, İstanbul, 2015.
[9] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Uyarlayan Mustafa Nihat Özön-Nijat Özön, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.

artık en geniş sınırlarına ulaşan Osmanlı İmparatorluğu da yaşadığı iç ve dış sorunlarla boğuşmakta ve duraklama devrine girmiş bulunmaktadır.

17. yüzyıl Avrupa Sanatı, sanat tarihi kitaplarında Barok dönem olarak adlandırılır. İspanyolca'dan Fransızca'ya geçmiş olan Barok kelimesinin sözlük anlamı "biçimsiz inci" demektir ve "18. yüzyılın ikinci yarısındaki sanatçılar, 1600-1750 arasında güzel sanatlar ve müzik dünyasının ürettiği her türlü yapıtı, fazla karmaşık, aşırı süslü, abartılı, düzensiz ve zevksiz olduğunu belirterek küçük düşürmek için 'Barok' nitelemesini kullanmışlardır. Bir sonraki çağın, Klasizim'in sanatçısı dengeli, düzenli ve doğal bir sanat anlayışının peşindedir" (İlyasoğlu, 2009: 43).

Katolik ruhunun biçimlendiği sanat olan Barok dönemde çok yönlü bir süsleme, canlı bir hareketlilik, antitez ve kontrast zevki, karşıt konulara gösterilen ilgi göze çarpar (Aytaç, 2002: 30). İtalyan Barok sanatında, "sanat eserleri teatral ve gösterişlidirler, duyulara hitap ederler. On yedinci yüzyıl sanatçıları resmi ve mermeri duygusal bir gösteriye dönüştürmüşlerdir" (Melick, 2015: 286). Burada Bernini, Barbieri, Carracci isimlerini görürken; Felemenk Barok döneminde Rubens ve Van Dyck ile karşılaşırız.

Müzikte ise Barok çağının 16. yüzyıl sonunda İtalya'da başladığını söylemiştik. Bu çağ,

> Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüz elli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu; kantat ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarının atıldığı, Vivaldi, Handel ve J. S. Bach'ın yetiştiği renklidönemdir. […] Barok dönemin sonunda tüm Avrupa'da uluslararası ortak bir müzik dili oluşsa da, bu dil İtalyan kökenli olma özelliğini korumaktadır (İlyasoğlu, 2009: 43-45).

İspanya ve Hollanda, 17. yüzyılda resimde altın çağlarını yaşarlar. 17. yüzyıl İspanyol resminde dini bir ciddiyet hâkimdir ve en önemli temalar dini konular, portre ve natürmorttur (Melick, 2015: 280). Velázquez (1599-1660) 17. yüzyıl İspanyol resminin en önemli ismidir. Hollanda ise bu yüzyılda bağımsızlık mücadelesi vermektedir. Yüzyılın ilk yarısı İspanya'nın aksine dini imgelemle savaşmakla geçer; 1648'de Hollanda'nın bağımsızlığını kazanması ile ikinci yarı daha özgür bir ortam oluşur. Burada da Rembrandt'ın adını anmak gerekir.

Orta Avrupa'da ise 1618-1648 arasında gerçekleşen Otuz Yıl Savaşları'nı görürüz. Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu içindeki prenslikler arasında çıkan bu savaş, Rönesans'la gelen gelişimi altmış-yetmiş yıl kadar duraklatır (Aytaç, 2002: 30). Bu imparatorluk, 18. yüzyılın hemen başında da dağılacaktır.

> Şaşaalı görünüşe bürünen barok insanı kötümserdir. Din kavgalarının, sonu gelmeyen mücadele ve savaşların yükünü taşımaktan bıkmıştır. Artık ondan insanı doğuştan iyiliğine inanmasını beklemek yersizdir. 17. yüzyılın pesimizm, ölüm korkusu ve yaşama arzusunun kökleri, bu çağın Otuz Sene Savaşlarında aranmalıdır. [...] Savaşın dehşetini yaşadığı için hayatın geçiciliğinin bilincine varmış, dine bağlanmakta tek ümidi bulmuştur. Hayatın zevklerini hor görüp ihtiraslarını frenlemeyi fazilet sayan Stoa felsefesi, bu devrin insanına çok hitap etmiş, Seneca en çok tutulan filozof olmuştur (Aytaç, 2002: 32).

Fransa 17. yüzyıla girdiğinde Dördüncü Henry ülkenin başındadır ve mezhep savaşlarına bir son verebilmek adına Protestanlara Katolikler ile aynı hakları sağlayan Nantes Fermanı'nı 1598'de yayınlanmasının sonucu olarak ülke biraz olsun sakin görünmektedir. Cevdet Perin, Dördüncü Henry'nin tahtta olduğu 1589-1610 senelerini Rönesans ile Klasisizm arasında bir geçiş devri olarak görür (1948: 95). 1610'da kral katledilerek öldürülünce yerine geçen kral ve onun nazırı ülkeyi dini bir diktatörlükle idare etmeye başlar. 1642'den sonra tahta geçen On dördüncü Louis ise önce Dördüncü Henry'nin Protestanlara verdiği hakkı geri alır, ardından da sağlam bir dini ve siyasi birlik kurar. Tüm bunların sonucunda Fransa bu sert mutlakiyet rejiminde disiplinli bir sanat ve edebiyat ortamına sahip olur (Perin, 1948: 95-96). Bu yüzden sanatta Barok dönem Fransa'da Güney Avrupa'dan farklı bir görünüm çizmektedir:

> İtalyan Barokunun taşkın dinamizmiyle zıt bir şekilde Fransız Baroku, saygınlık ve arınmışlık peşindeydi: Klasisizmin kurallarıyla açıktan oynamak yerine sanatçılar bu kurallar dâhilinde çalışmayı yeğlediler. Fransa'nın mutlakiyetçi iktidar imgesinin gerektirdiği prestiji ve haşmeti –gerek mimari çevreleriyle, gerekse duruşları veya kostümleriyle- sağlayacak kadim rol modellerine döndüler (Melick, 2015: 282).

Mimaride Barok dönemin karşılığı edebiyatta Klasisizmdir ve Fransız edebiyatı, sonunda tarih sahnesine özgün kimliği ile çıkacaktır. Halit Fahri Ozansoy, "Fransız edebiyatının XVII. yüzyılı dünya edebiyatının dört büyük yüzyılından biridir" (Ozansoy, 1955: 11) der. Diğer Avrupa edebiyatları için 17. yüzyıl bir ara

dönem, geçiş aşaması olduğundan karakteristik görünmezken; Fransa dünya edebiyatına ve felsefesine Moliere, Descartes, Fenelon, La Fontaine, Corneille, Racine gibi isimleri kazandıracaktır.

Burada Descartes'ın adını özellikle anmak gerekir, çünkü akıl çağını onun başlattığı kabul edilir. 1596-1650 yılları arasında yaşayan filozof, Reşat Nuri'nin ifadesiyle çağının en büyük filozofudur (Reşat Nuri, 1932: 41). Descartes'a göre ruhun iki ihtiyacı vardır: bilgi ve hakikat. Bunlara ulaşmak için de tek vasıta akıldır. Descartes'ın asıl nüfuzu da on dokuzuncu asırda olacaktır (Reşat Nuri, 1932: 41-44).

Bu asırda Fransa'da iki çevre göze çarpar: salonlar ve Fransız akademisi. Ciddi bir popülerliği olan salon hayatı hem önemli isimler yetiştirmiş hem de Moliere oyunlarının alay konusu olacak kadar amacının dışına çıkmıştır. Bu salonlar ile "ortaçağın civanmert şövalyelerinin yerine […] kibar kadınlara kur yapan pudralı, perukalı, dantelâlı elbisesi ve hatta yüzlerinde takma ben olan acaip erkekler geç[er]" (Perin, 1948: 97-98). Edebiyat ve şiir modadır, tüm Avrupa'da olduğu gibi Fransa'da da kibarlık hastalığı vardır (Perin, 1948: 98). Salon dışında bir de hükümetin himayesindeki resmi bir kuruluş olan Fransız Akademisi vardır. Muhafazakâr bir kurumdur ve ilimde, sanatta, edebiyatta klasik kaidelerden bir türlü kurtulamaz (Perin, 1948: 100). "Fransız klasisizminin şaşaalı yüzünün altında yoksulluk, açlık, din savaşları ve ülkeyi parçalanma tehdidiyle yüz yüze getiren Katolik Kilisesi içindeki hizipleşmelerle fokurdayan bir kaos gizli"dir (Melick, 2015: 282), bu yüzden 17. yüzyıl Fransa'sı her alanda düzen ister. Genel olarak sofu bir devirdir ancak yüzyılın ilk yarısında beliren bir din düşmanlığı da mevcuttur (Perin, 1948: 100-103). Yüzyılın sonlarında cereyan eden eski-yeni savaşları ile de Klasisizm mağlubiyetini ilan edecektir.

Bu yüzyıl Türk edebiyatında ise Nailî, Neşatî, Nabî ve Nef'î'yi; yüzyıla damgasını vuran Sebk-i Hindî üslubunu (İsen-Horata, 2005: 116) görürüz.

Sonuç olarak, 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Avrupa sanatını romantizme hazırlayan aşamaları bu şekilde özetlemek mümkündür. Almanya, İngiltere ve Fransa ise romantizm hususunda Avrupa'da başrolü paylaşan üç ülke olduğu için; bundan sonraki bölümde, bu üç büyük romantizm, pre-romantik aşamalarıyla birlikte daha detaylı incelenmeye çalışılacaktır.

1.2. ALMAN ROMANTİZMİNİN KISA TARİHİ

Alman romantizminin tarihinden bahsederken, şüphesiz "Sturm und Drang" çağından başlamak gerekir. Kelime anlamı "Fırtına ve Coşku" olan ancak Türkçede tam olarak karşılığı olmadığı için orijinal adı tercih edilen çağ[10], ön-romantizm olarak anılır; Safranski bu çağ için "ilk romantik açılım" der (2013: 28). İsim, Klinger'in bir piyesinden yola çıkarak koyulmuştur. 1770'lerde ortaya çıkan hareketin önderleri Klopstock, Wieland, Lessing ve Herder'dir. Goethe ve Schiller gibi bu nesilden etkilenerek aralarına katılan genç isimler de vardır:

> [B]üyük şair ve fikir adamlarının edebiyat ve kültür alanında ortaya attıkları yepyeni görüşler, genç Goethe'nin de mensup olduğu, yeni nesil üzerinde derin tesirler uyandırmış, ruhlarının coşmasına, kanlarının daha ateşli kaynamasına, duygularının yeni ve muazzam başarılar isteğile taşıp çalkalanmasına sebep olmuştu (Batıman, 1945: 72).

Bu devrin genel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

- Eskiye karşı çıkış
- Aydınlanmanın kuru akılcılığına, rasyonalizmin tek taraflı kudretine karşı savaş
- Aklın yerini duygunun alması
- Rasyonel kültürün yerini Rousseau'nun "tabiata dönüş"ünün alması
- "Duygu akıldan üstündür" fikri
- Derin ve coşkun bir duyguyla dostluk, vatan, din konularını ele alması
- Kaide ve şekle önem verilmemesi
- Gramer ve sentaksın ihmal edilebilirliği
- Kısa kısa cümlelerden, nida işaretlerinden, ah ve oh ünlemlerinden mürekkep bir üslûp
- Şiirin, canlı tabiatın ve tabiî duyguların kalpten koptukları gibi ifadesinden oluşması
- Olağanüstü mevzular, kuvvetli ve coşkun şahıslar
- Şairin bir dâhî olması, eserlerinin dâhiyane ve orijinal bir karakter taşıması

[10] Burhanettin Batıman, tam tercümenin mümkün olmadığını, aynen almak gerektiğini söyler. Eğer çevirmek şartsa da en doğrusunun Adnan'ın *Faust*'un tahlilinde kullandığı "Hücum ve İleri" olduğu kanaatindedir (Burhanettin Batıman, *Alman Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1945, s. 72).

- Aydınlanma Devrinin entelektüel insanına karşılık ilkel tabiat insanı, saf kadınlar, mâsum çocukların işlenmesi[11]

Sturm und Drang yıllarının en mühim olayı kuşkusuz Fransız Devrimi'dir. Devrimden Napolyon'un kraliyet tacı giydiği 1804'e kadar olan dönem siyasi bir karmaşa içinde geçmiştir. Bu karmaşık süreç Almanları da etkilemiş, devrim yanlıları ve karşıtları olmak üzere halkı ve aydınları ikiye bölmüştür. Devrimin yarattığı heyecanla 1793'te Mainz'da Cumhuriyet ilan edilmiş ancak "ilk cumhuriyet"in ömrü sadece birkaç ay sürmüştür (Safranski, 2013: 29-30).

Romantik devri başlatacak tüm isimler başlarda devrim taraftarıdır: Hölderlin, Schelling, Fichte, Schlegel kardeşler, Novalis… Safranski, devrim taraftarının bu kadar çok olmasını, insanların adaletsiz hâkimiyet sisteminden ziyade hâkimiyetin kendisinden kurtulmak istemesine bağlar. Devrimden sonra çoğu yazarın politikleşme girdabına katıldığını ve her yanda kısa bir süre de olsa politik zihniyetin hâkim olduğunu söyler. Bazı yazarların sanatını politikaya hizmet için kullandığını ifade eden yazar, bu yıllarda çıkan edebî eserlerin ortak özelliği politik taraf tutmaları ve bir el ilanı gibi tahrik amaçlı olmalarıdır, der (2013: 33-35).

Fakat devrimin kanlı bir kıyıma evrilmesi, devrim taraftarlarının fikrini değiştirecektir. Napolyon hayranlığı Napolyon nefretine dönüşecek, ilk romantiklerin "politik" romantizmi, ilerleyen yıllarda yerini dinî bir romantizme bırakacaktır.[12]

Ön-romantizmin içine doğduğu dönemin bir diğer özelliği okuma hastalığıdır. Schiller, içine doğduğu çağı "mürekkep saçan devir" (Safranski, 2013: 48) olarak anar. 18. yüzyıl sonundaki okuma oranı gerçekten hayret vericidir. Okumak, pedagogların şikâyetçi olacağı kadar bir salgın haline dönüşmüştür. Çok fazla kitap basılır, insanlar hızlı okuma sanatı öğrenirler. Üstelik sadece okumakla kalmaz, okuduklarını yaşamaya çalışırlar. İnsanlar artık macera aramaktadırlar; bu yüzden sırlarla, büyülerle, ruhlarla dolu romanlar revaçtadır. Bu dönemde bir de "örgüt romanı" türü popüler olur; gizemli örgütlerin ve icraatlarının anlatıldığı romanda komplolar, fanteziler, günümüzdekine benzer terörizm histerisi vardır. Dayanak noktası o dönemdeki gizli derneklerin (cizvitler, masonlar, aydınlanmacılar)

[11] Son madde Gürsel Aytaç'ın *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*'nden (s. 87), diğerleri Burhanettin Batıman'ın *Alman Edebiyatı*'ndan (s.72-74) yola çıkarak oluşturulmuştur.
[12] Detaylı bilgi için bk. Hasan Aksakal, *Politik Romantizm ve Modernite İlişkileri,* Alfa Yayınları, 2015.

eylemleridir aslında. 1780'li-90'lı yıllarda iki yüzün üzerinde bu tarz kitap basılır ama bu kitaplar edebî değer taşımazlar (Safranski, 2013: 48-56).

Strum und Drang çağı, karmaşık görüntüsü, yüksek coşkusu, olağanüstü ve korkutucu olaylarıyla bir müddet devam etmiş ve diğer akımlar gibi zamanla yerini başka bir çağa devretmiştir. Goethe, Schiller, Klinger yoluna devam etmiş ve farklı akımlara yönelmiş, böylece ilerleme kaydedebilmiştir. Strum und Drang devrinden bir türlü çıkamayan ve akımı ısrarla tekrar eden isimler ise zamanla unutulmuştur (Batıman, 1945: 74).

Bu çağ ile romantizm devri arasında kalan Goethe ve Schiller, kaynaklarda "Klasik" devre mensup görünürler. Gençlik dönemleri ön-romantik olan bu isimler, o yüzden eserleriyle romantizmin hem içinde hem dışında sayılabilirler. İki romantik devir arasında kalan Klasik Devir, elbette romantizm karşıtı bir kimliğe sahiptir; Strum und Drang'ın zıttını savunarak tarih sahnesinde gözükecektir: "Edebî eserlerden kaide ve ölçüyü atan, akıl ve düşüncenin yerine hayatın uçsuz bucaksız bolluk ve genişliğini koyan Sturm und Drang cereyanının yerini Alman edebiyatında ölçü ve ahenk, sakin bir büyüklük ve asil bir sadelik, yani Klasik cereyan almıştır" (Batıman, 1945: 74).

1.2.1. Romantizmin Hem İçinde Hem Dışında: Goethe ve Schiller

1749 doğumlu Johann Wolfgang Von Goethe, kuşkusuz sadece Alman edebiyatının değil dünya edebiyatının da en büyük isimlerinden biridir. İsminin hem Romantik Alman edebiyatında hem de klasik edebiyatta anılmasına rağmen onu sadece ilk dönem eserleriyle romantik akıma –hatta ön-romantik akıma- mensup saymak mümkündür. Onun meşhur eserlerinden *Genç Werther'in Acıları*[13] ve *Faust*'u[14] incelediğimizde romantik akıma yakınlığı dikkat çeker. Örneğin asıl Alman romantikleri için *Genç Werther'in Acıları* öncü eserlerden biridir, *Faust* tema bakımından romantizmin sularındadır. Ancak Goethe'yi daha geniş kapsamlı değerlendirdiğimizde ve onun romantizme karşı aldığı net tavrı göz önünde tuttuğumuzda, onu klasik döneme dâhil etmek de mümkündür. Ancak Wellek,

[13] J. W. Goethe, *Genç Werther'in Acıları,* çev: Mahmure Kahraman, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.
[14] J. W. Goethe, *Faust,* çev: İclal Cankorel, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016.

Goethe'nin asıl önemli eserlerinin romantizmin özelliklerini taşıdığını iddia ederek, onu klasik dönemde kabul etme taraftarı değildir. "Goethe, herhangi bir yazar kadar, ortaya çıkmasına yardım ettiği Avrupa romantik akımına tam anlamıyla uymaktadır" der (Wellek, 2002: 296). Eleştirmen, aynı zamanda "on sekizinci asrın ortalarından Goethe'nin ölümüne kadarki Alman edebiyatının tamamında esaslı bir birlik" olduğu iddiasındadır (2002: 297) ve Goethe'nin haddinden fazla abartıldığını düşünür (2002: 299).

Genç yaşta birçok dini şarkı ve ilahi yazan Goethe, üniversitedeyken Lessing'in eserleriyle tanışır. Rasyonel akımın tesiri altında, Fransız kuralcılığına uygun olan ilk dramatik eserlerini bu yıllarda kaleme alır. Goethe için edebi eser "büyük bir itirafın vesikalarıdır" (Batıman, 1945: 76). Üniversiteden sonra 1768'de evine döndüğünde annesinin bir arkadaşından etkilenerek sihirbazlığa ve spiritizmaya merak salar, bunlarla ilgili eserlerle tanışır. Kendisi de birçok spritizma deneyleri yapmıştır. 1770'te Strassburg'a gelir ve burada da Sturm und Drang mensuplarından Lenz ve Lerse ile tanışır. Özellikle Herder ile olan arkadaşlığının tesiri onda büyük olacaktır. Tabiat şiiri ve edebiyatı, halk şarkıları, Ossian ve Shaeskepeare ilgisi, Herder'in etkisiyledir. 1775'e kadar da Sturm und Drang etkisinde kalmaya devam edecektir. *Faust*'a bu yıllarda başlar. *Sokrat, Sezar, Prometheus* gibi eserleri bu akım etkisinde yazılmıştır. *Genç Werther'in Acıları* da bu yıllara rastlar. Geniş yankı uyandıran romanda, "[r]ealiteye tamamile yabancı olan ve hakikatle hiçbir suretle ilgisi bulunmıyan marazî hassasiyet üstadane bir şekilde tasvir edilmiş, tabiat insanının kalbinde ihtiras olarak beliren ve saadete değil, intihar ve ölüme sürükliyen çılgın aşk derin bir duyguyla belirtilmiştir" (Batıman, 1945: 78). İnsanlar hem romanı hem de Werther'i taklit sevdasına düşerler, romandan etkilenip intihar teşebbüsünde bulunanlar dahi olmuştur. Goethe, böylece bu eseri ile şöhrete ulaşır.

1775'te prensin himayesiyle Weimar'a taşınan ve 1786'ya kadar burada kalan yazar için bu seneler oldukça verimli geçer. Schiller ve Herder'i de yanına çağıran Goethe, bu yıllarda Spinoza'nın görüşleriyle ilgilenir, aynı zamanda devlet işlerinde de sorumluluk alır. 1786-1788 arasında İtalya seyahati vardır, daha sonra buradaki izlenimlerini toplayarak kaleme alacaktır. İtalya seyahati ile birlikte Ossian ve Shakespeare hayranlığının yerini Homer ve Sofokles alır. Artık Goethe'nin klasik sanata, ölçü ve sınıra karşı meyli başlar. Hristiyan gotik sanattan soğur. Weimar'a

geri döndüğünde ise devlet işlerinden çekilerek sadece edebiyatla ilgilenir (Batıman, 1945: 77-84).

İlk parçalarını 1774'te yazmaya başladığı *Faust*'u tamamlamadan 1790'da *Faust, Bir Fragman* adıyla yayımlar. Bu hali eleştiri yağmuruna tutulur; Klopstock, Wieland, Herder, Körner gibi isimler olumsuz yorumlar yaparlar. Eseri takdir eden tek isim Schiller olmuştur. 1808'de bugünkü *Faust*'un birinci kısmı olan *Faust, Bir Facia'*yı yayımlar. En önemli kısımları 1824-1831 arasında yazılan eserin tamamlanmış halinin yayımlanması ancak Goethe'nin ölümünden sonra, 1832'de mümkün olmuştur (Batıman, 1945: 92).

1794'ten Schiller'in öldüğü 1805 yılına kadar iki şair Weimar'da birlikte yaşarlar. Aslında Schiller ile Goethe'nin tanışıklığı Strum und Drang devrine dayansa da samimiyetleri, birlikte çıkardıkları *Horen*[15] isimli edebiyat dergisinin çıktığı yılda, 1794'te başlamıştır. Bu derginin yarattığı polemikler dönemin sanat çevresinde oldukça ses getirmiştir (Batıman, 1945: 86).

İkilinin dostluğu ikisi için de verimli bir dönemdir. Onların bu birlikteliklerini Gürsel Aytaç şöyle yorumlar: "Goethe ile Schiller'in 1790'lardaki dayanışması, ortak çalışması, Fransız İhtilâli karşısında politikadan uzak bir edebiyat tutumunda birleşme ilkesine dayanıyordu" (Aytaç, 2002: 102).

Goethe *Wilhelm Meister'ın Öğrenme Yılları*'nı ve *Faust*'un ilk kısmını Schiller ile birlikte çalıştığı bu yıllarda tamamlar. Schiller'in ölümünden sonra ise hayattan ve siyasetten uzaklaşarak yarım kalacak otobiyografisini yazmaya başlar. Arapça ve Farsça ile uğraşır, Doğu klasikleri ile yakından ilgilenir. 1819'da *Doğu Batı Divanı*'nı[16], 1821'de *Wilhelm Meister'ın Yolculuk Yılları*'nı tamamlar.

Goethe, ilk Strum und Drang'ın devamı olarak gelişen romantik dönem için önemli bir isimdir. Ancak büyük şair, Strum und Drang çağından sonra keskin bir dönüşle, yüzünü klasik olana döner. Üstelik romantiklere karşı olduğunu da belli eder. Heinrich Heine, Goethe'nin romantiklere karşı olumsuz tavrının ne kadar etkili olduğunu şu sözleriyle anlatır:

> Böylece Romantizm Okulu Katolik eğilimlerinin ortaya çıkmasıyla kamuoyu önünde oldukça büyük bir yara almışken, aynı zamanda kendi tapınağında da,

[15] Wilhelm Schelegel de bu dergide yazmaktadır (R. Safranski, *Romantik,* çev: Ali Nalbant, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, s.86).
[16] J. W. Goethe, *Doğu Batı Divanı,* çev: Senail Özkan, Ötüken Yayınları, Ankara, 2016.

> üstelik kendisinin oraya yerleştirdiği tanrılardan birinin ağzından, öldürücü bir darbe aldı. Zira Wolfgang Goethe kaidesinden indi ve kendisinden buhur dumanlarını eksik etmemiş olan başrahiplerden başkası olmayan Schlegel Kardeşleri lanetleyen hükmünü verdi. Bu ses bütün ifritleri ortadan kaldırdı; Ortaçağ'ın hayaletleri gözden kayboldular; baykuşlar karanlık kale kalıntılarına çekildiler; kuzgunlar yeniden eski kilise kulelerine doğru kanatlandılar (Heine, 2015: 68).

1759 doğumlu Johann Christoph Friedrich von Schiller, "dramatik nev'in en büyük şairi" olarak anılır (Batıman, 1945: 94). 1781'de, henüz yirmi iki yaşındayken *Haydutlar*'ı yazar. Gençliğinin en mükemmel ve tanınmış eseri olarak anılan *Haydutlar*, Strum und Drang üslubunda yazılmıştır. Sahneye konulduğunda da başarıya ulaşır ancak himayesinde olduğu prens, bu eserden son derece rahatsız olarak ona edebiyatı yasaklar. Schiller de bunun üzerine mesleğini, ailesini ve vatanını terk ederek kaçar. Mannheim'a giden şair, sefalete düşer. Bir dönem asil bir kadının, bir dönem hayranlarının himayesinde kısa süreli bir huzura kavuşur (Batıman, 1945: 94-99).

Schiller'in *Don Carlos* piyesi ise, Strum und Drang dönemi ile Klasik dönem arasındaki geçit kabul edilir. İlk defa nazım şekli vardır, Strum und Drang döneminin coşkunluğu yenilmiş, yerini düşünce, sükûnet ve ideal sevgisi almıştır. İlk eserlerinde mevcut düzenin yıkılması gerektiğini savunurken, bu piyeste yeni nizamın nasıl kurulacağını da gösterir. (Batıman, 1945: 99).

Don Carlos'u tamamladıktan sonra Wiemar'a gelen Schiller, evleneceği kadınla ve Goethe ile tanışır. Herder ve Wieland ile yakınlaşır. Goethe aracılığı ile Jena Üniversitesi'nde tarih dersleri vermeye başlar. 1790'da evlenen şair, Kant felsefesi ile yakından ilgilenir. Kendi tabiriyle "romantik bir trajedi" olan *Orleans Bakiresi* isimli dram eseri, Goethe ile birlikte çıkardığı *Horen* mecmuası, *Musenalmanach* isimli şiir mecmuası, vatan aşkı üzerine yazdığı piyesler, "romantik edebiyat devriminin ön oyunu" (Safranski, 2013: 40) kabul edilen 1794 tarihli oyun kuramı… Tüm bunlara ve Alman edebiyatında "hürriyet şairi" olarak anılmasına rağmen Romantikler, Schiller'i takdir etmezler. Schiller hak ettiği değeri, daha sonraları, savaş yıllarında kazanacaktır (Batıman, 1945: 94-112).

Safranski, Schiller'in romantik kuşağın öncü isimlerinden biri olduğunu düşünür: "Schiller sanatın ve edebiyatın özgürleştirici etkisine büyük umutlar bağlar. Estetiğin böyle benzersiz biçimde kıdeminin yükseltilmesini, ilk romantik kuşak

devam ettirecektir (Safranski, 2013: 41). Schiller'in tabiata bakışının da romantikler için öncül olduğunu söylemek mümkündür. Tabiatı saf olarak tanımlar Schiller, onu olduğu gibi görür ve tabiat üzerinde fikir yürütmez (Batıman, 1945: 101). Dehanın da saf olması gerektiğini söyler; ona göre deha kaide ve kurallarla bozulmamış olmalı, bilakis tabiattan bir parça gibi ruhunda ve eserlerinde tabiatı aksettirmelidir (Batıman, 1945: 101). Schiller'e göre saf şairin vazifesi realiteyi tamamen taklit etmektir. His şairliği ise, realiteyi ideal yapmak ya da ideali tasvir etmektir (Batıman, 1945: 102).

İki yakın arkadaş olan Schiller ve Goethe, birlikte geçirdikleri yıllara rağmen iki farklı edebî kişilik olarak karşımıza çıkarlar. Burhanettin Batıman, bu iki şairi şu cümlelerle karşılaştırır: "Goethe realistti ve hususî hadiselerden hareket ederek umumî neticeye varan bir görüş tarzı vardı. İdealist olan Schiller ise fikir yüksekliğinden yavaş yavaş aşağı inerek umumî hususîye çıkaran bir metotla çalışıyordu" (Batıman, 1945: 85-86).

1.2.2. Jena Dönemi: İlk Romantikler

Romantizmin başlangıcı ile ilgili farklı fikirler olduğundan "Her Şey ya da Hiçbir Şey: Romantizmin Tanımı Üzerine" bölümünde bahsetmiştik. Aynı şekilde bitişi ile ilgili de farklı fikirler öne sürülür, kimi bu dönemi "Geç Romantizm" ya da "Post-romantizm" gibi tanımlamalarla Karl Marx ve Nietzsche'ye kadar götürür. Kimi hâlâ devam ettiğini söyler. Safranski, romantizmi Herder'in 1769'da Fransa'ya doğru çıktığı deniz yolculuğu ile başlatır (2013: 9), Eichendorff ve E.T.A. Hoffman ile bitirir (2013: 10). Bu durumda 1769-1822 arasındaki elli üç yıllık bir zaman dilimi, 18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyılın ilk yarısı arasındaki bir dönem vardır karşımızda. Biz, Herder'in Strum und Drang döneminde olmasına istinaden, romantizmin başlangıcı olarak genel kabul gören 1798 tarihini, yani *Athenäum*'un çıkış tarihini; bitiş olarak da Safranski'ye katılarak Hoffmann'ın ölüm tarihi olan 1822'yi kabul edeceğiz.

Athenäum, Wilhelm ve Friedrich Schlegel kardeşler tarafından 1798-1800 yılları arasında, toplamda altı sayı olarak çıkarılmış olan bir derginin ismi olmakla birlikte, aynı zamanda romantiklerin okulu olarak da anılır. Derginin çekirdek

kadrosundaki diğer isimler Schelling, Novalis, Schleirmacher ve Tieck olarak sayılabilir. Dergi çıkarma fikri Friedrich Schlegel'e aittir; Tieck, Novalis ve Schleirmacher'i abisine götürüp onların da *Athenäum*'a katılmalarını isteyen kendisidir. Novalis'in felsefe ve kimya, Caroline'in kişisel, Schleirmacher'in ahlâkî ve Wilhelm Schlegel'in de estetik alanda katkıda bulunmasını planlamaktadır (Huch, 2005: 40).

Kaldıkları yurtta oda arkadaşı olan üç yakın dost ve Fransız Devrimi taraftarı Schelling, Hegel ve Hölderlin'in 1797'de, Tübingen'de bir özgürlük ağacı diktiklerini hatırlamak gerekir (Safranski, 2013: 31). Hegel daha sonra bu iki arkadaştan ayrılıp kendi yolunu çizecektir[17]. Hölderlin ise Schelling'in peşinden *Athenäum* çevresine girer ancak doğrudan grubun bir parçası sayılmaz (Dellaloğlu, 2010: 13). Schlegel kardeşlerin eşleri de ilk romantik çevrenin içinde, *Athenäum*'da yazan sayılı isimler arasında yerlerini almışlardır.

W. Schlegel'in evinde toplanan bu ekibin ömrü uzun olmasa da etkisi ve dedikodusu uzun sürecektir. Romantizmle ilgili çalışmaların söylemeden geç(e)mediği ilişkiler ağı biraz karışıktır. Wilhelm Schlegel, Caroline Böhmer adında kendinden yaşça büyük bir kadına âşık olur. Caroline ise eşini yeni kaybetmiş, genç ve entelektüel bir kadındır; Wilhelm'i küçümseyerek reddeder. Fakat daha sonra, başına birtakım talihsiz olaylar geldiğinde kendisine sahip çıkan Wilhelm'den başkası olmayacaktır. Aşktan çok minnet duygusuyla onunla evlenir ve Caroline Schlegel adını alır. Bu sırada Friedrich de talihsiz bir şekilde Caroline'e âşık olacak ancak bu aşkı içinde tutmayı tercih edecektir. Neyse ki Dorothea Veit ile tanışır, âşık olur ve evlenirler. (Romantizmin Heidelberg döneminde, Friedrich'in eski sevgilisi Sophie Mereau'nun, kocası Clemens Brentano ile birlikte karşımıza çıkacağını da buraya eklemek gerekir). Ancak *Athenäum* çevresinde tanışan Caroline ve Schelling birbirlerine âşık olunca huzurlu arkadaşlık ortamı yeniden gerilir, Caroline, Wilhelm'den boşanarak Caroline Schelling adını alır. Ekipteki bir diğer evli çift de Tieck'in kız kardeşi Sophie ve August Ferdinand Bernhardi'dir. Schlegel ile Schiller'in arasının bozuk olduğu da dedikodulardan biri olarak sayılabilir (Safranski, 2015: 68). Bu romantik toplantıları ilk bırakan 1799'da Jena'dan ayrılan

[17] Safranski, Hegel'in gençliğindeki romantik dürtüleri sonradan inkâr ettiğini söyler (R. Safranski, *Romantik*, çev: Ali Nalbant, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, s.60).

Fichte olur. Dergi de 1800'de tamamen dağılır. Böylece romantizmin Jena Dönemi (başka kaynaklara göre 'erken' ya da 'eski' romantik dönem) son bulur.

Athenäum

Romantizmin getireceği her şeyin çekirdeğinin *Athenäum*'da olduğunu söyler Richarda Huch. Ona göre dergiyi var eden şey, "şahane bir idealizm"dir, "birden, dar kafalılar kalesinin setlerinde bir kerede gedik aç[mıştır]" (2005: 38-46).

Toplamda altı sayı çıkan *Athenäum*'un 1798'de çıkan ilk sayısında William ve Friedrich Schlegel'in ortak yazdıkları "Okuyucuların Dikkatine" ve "Yunanca'dan Tercüme Edilmiş Elejiler", W. Schlegel'in tek kaleme aldığı "Diller. Klopstock'un Dilbilgisel Diyalogları Üzerine Bir Diyalog" ve "En Yeni Edebiyatın Eleştirisine Katkılar" ile Novalis'in "Polen Taneleri" yer alır.[18] İlerleyen sayılarda Caroline Schlegel, A. L. Hülsen, Schleiermacher, Dorothea Schlegel, Sophie Bernhardi ve A. F. Bernhardi'nin isimlerini de görürüz. *Athenäum*'da çıkan otuz dokuz yazının çoğu Schlegel Kardeşler imzasını taşır (Wilhelm Schlegel'e ait on beş, Friedrich Schlegel'e ait on iki yazı). Novalis, Caroline Schlegel, Dorothea Schlegel ve Hülsen'in ikişer, Bernhardi çiftinin birer ve romantizm-din ilişkisinde adından sıkça bahsedeceğimiz Schleiermacher'in de üç yazısı vardır (Labarthe-Nancy, 2015: 43-46). Bu yazılar, "uzun, esaslı, felsefî düşünüp taşınmaların sonuçlarıydı ve okuyucunun enerjik katılımı olmadan asla kavranamazdı. Çekicilikleri de işte buradaydı" (Huch, 2005: 39). Ancak bu anlaşılmazlık aynı zamanda eleştirileri de beraberinde getiriyordu. Halk, *Athenäum*'un bu aristokrat yanından şikâyetçiydi; yazarların çok küçük bir çevre için, hatta kendileri için yazdıklarını düşünüyordu. Yazarlar da inatla, böylesinin daha iyi olduğu cevabını veriyorlardı. Onların amacı Alman sanatını yukarılara çıkarmaktı (Huch, 2005: 44).

Safranski, 116 numaralı *Athenäum* fragmanının, erken romantik dönemin bütün programını içerdiğini belirtir. Bu fragman romantik şiirin, ilerici bir evrensel şiir olduğunu iddia eder. Amacı; bütün ayrılmış şiir türlerini yeniden birleştirmek, şiiri felsefe ve retorikle temasa sokmak, şiir ile düz yazıyı; deha ile eleştiriyi; sanatsal şiirle doğa şiirini karıştırmak, kaynaştırmak, şiiri canlı ve girişken kılmak, yaşamı ve toplumu şiirsel kılmak olarak sıralanabilir (Safranski, 2013: 59-60).

[18] *Athenäum*'un fihristlerinin tamamı için bk. P. Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Edebî Mutlak Alman Romantizmi Edebiyat Kuramı,* çev: Sevgican Toy Teysseyre, İnsan Yayınları, İstanbul, 2015.

F. Schlegel'in *Athenäum*'a epigraf olan şiiri de derginin amacını ilan eder aslında:

Kültürün tüm ışınlarını, birde toplamak,

Hastadan sağlıklıyı iyice ayırmaktı

Özgür grubumuzda çabamız (Huch, 2005:37).

Şimdi de *Athenäum* çevresindekilere tek tek göz atalım. Goethe bu çağ için "zorlama yeteneklerin çağı" dese de (Safranski, 2013: 90) erken romantiklerin her biri etkisini çağın dışına taşırmayı başarmıştır. Johann Ludwig Tieck (1773-1853) içlerinden en çok eser verenidir. 1798'de Goethe'nin *Wilhelm Usta*'sına nazire olarak yazdığı *Franz Sternbald'ın Kır Yürüyüşleri*, ciddi bir yankı uyandırmış ve romantik sanatçının şablonu haline gelmiştir. Goethe'den farklı olarak romanın sonunda zafer sanatçıların olur, burjuvaların değil. Çünkü romantik ruh bunu gerektirir. Diğer romantikler, bu romanı kendilerine ölçü almıştır. Safranski, bu romanı romantizmin birinci kült kitabı olarak imler. İlk romantik sanat masalını yazan da Tieck'tir: *Sarışın Eckbert*. Teoriyi pratiğe döken adam olarak bilinir Tieck, sürekli örnek verir, o yüzden de aynı zamanda içlerinden en zorlama olanıdır. Richarda Huch'ın Tieck'i insan yaratmada başarısız saydığını da eklemek gerekir: "Kitaplarında karşımıza çıkan o sayısız kişiler, büyülü bir fenerin rengârenk figürlerinden başka bir şey değildir, yani duvara yansıtılmış, kuklamsı titrek hareketlerle seyircinin önünden geçip giderler" (Huch, 2005: 87). Tieck ile Wackenroder birlikte yaptıkları maden ziyaretiyle, yeraltı geçidi romantizmini başlatmışlar; bu romantizm de Novalis ve E.T.A. Hoffmann tarafından "ruha işleyecek biçimde" sürdürülmüş ve Hofmannsthal'a kadar etki göstermiştir. Yine Berlinlilerin tiyatro zevkini alaya aldığı *Çizmeli Kedi*'si ile romantik ironinin, *William Lovell* romanı ile de romantik hiççiliğin bir örneğini ortaya koymuştur. Eserleriyle arkadaşlarına öncülük eden Tieck, 1810'dan sonra romantizme veda edecektir (Safranski, 2013: 91-112).

Asıl adı Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg olan Novalis (1772-1801), aslında kendi arkadaş çevresi dışında çok tanınmayan, hayattayken yayımlanmış çok eseri olmayan bir isimdir. Goethe'nin "Almanya'da tinsel yaşamın *imparatoru* olabilecek ve olması gereken bir insandı" dediği Novalis, öldüğünde henüz 29 yaşındadır. Efsanevî bir isme dönüşmesi ise Tieck ve Schlegel'in ondan kalanları toparlayıp yayımlamasından sonra olabilir ancak (Safranski, 2013: 113).

Heine, "Novalis her yerde sadece mucizeler görürdü, hoş mucizelerdi bunlar; bitkilerin sohbetine kulak kesilirdi, her genç gülün sırrını bilirdi, sonunda kendini doğanın tümüyle özdeşleştirdi, sonbahar gelip yapraklar dökülünce de öldü" (2015: 120) der. Romantik külliyatın en önemli metinlerinden ikisi şüphesiz onun *Fragmanlar*'ı ve *Heinrich Von Ofterdingen* romanıdır. "Bu romandaki rüya motifi, rüyadaki mavi çiçek sembolü daha sonra Alman romantizminin neredeyse tanıtıcı işaretleri olmuş, edebiyat tarihine geçmiştir" (Aytaç, 2007: 6). Gürsel Aytaç, bu romanın aynı zamanda Alman edebiyat tarihinde geleneği olan "Bildungsroman" türünün romantizmdeki temsilcisi sayıldığını ve Geothe'nin *Wilhelm Usta'nın Çıraklık Yılları'*na tepki olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

> 18. yüzyılın son yıllarında yazılmıştır ve sürekli oluşuma inancın bir ifadesi olarak bilinçli bir fragman niteliğindedir. Kurgusu bakımından da romantik roman formunun tipik örneklerinden biridir: Dokusuna, düz anlatımının yanı sıra dizeler, masal, efsane v.b. çeşitli edebiyat türlerini katarak bütüncül edebiyat ilkesini gerçekleştirmiştir (Aytaç, 2007: 5).

İnsanın içinde adı konmamış güçler olduğunu söyleyen Novalis, bu güçlere "istenç" adını verir ve istenci büyüleyici ve güçlü bir şey olarak görür (Safranski, 2013: 122). *Heinrich Von Ofterdingen'*de

> Yeryüzünde yer altı ve yer üstü hazinelerinin en zengin olduğu bölgeler nasıl vahşi, verimsiz kayalıklar ve uçsuz bucaksız bereketli ovaların ortasında bulunuyorsa, aynı şekilde barbarlığın yontulmamış günleri ile sanat dolu, çok bilgili ve zengin devir arasında da sade dış görünümünün altında yüce bir biçimi barındıran derin bir romantik çağ vardır (Novalis, 2007: 27) der.

Romantizmle ilgili çalışmaların hemen hepsinin en çok ön plana çıkardıkları romantizm tanımı da Novalis'e aittir: "Bayağı olana yüksek bir anlamı, alışıldık olana gizemli bir görünüşü, bilindik olana bilinmeyenin vakarını, sonlu olana sonsuz bir görünümü verdiğimde onu romantikleştiririm" (Albayrak, 2015: 19-20).

Ömer Naci Soykan'ın Alman idealizminin büyük romantik filozofu dediği Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), 27 Ocak 1775'te Leonberg'de doğar. Babası vaaz ve manastır profesörüdür. Tübingen'de teoloji ve felsefe eğitimi alır. İlk çalışmaları tarihi-kritik açıdan İncil araştırmaları olan Schelling, doktora tezini 1792'de, on yedi yaşındayken tamamlar. Hölderlin ve Hegel, onun öğrenim yıllarından arkadaşıdır. Fransa, İngiltere ve Almanya içinde birçok seyahat yapar. Leipzig'teki ikameti, bilim öğretisinden doğa felsefesine geçmesi açısından

önemlidir. Artık yazılarını yayımlamaya başlamış, üniversitede etüdler yapmaktadır. Goethe'nin tavsiyesi ile Jena'dan bir davet alır. Burada işe başlamadan önce Dresden'de altı hafta kalır ve romantizmin temsilcileriyle tanışıp aralarına katılır. Schelling, romantiklerin dinsel yönelişlerinden hep uzak kalır. Goethe ile arkadaşlık kurar. Jena'daki yıllarında ünü her yere yayılır. W. Schlegel'den boşanan Caroline ile evlenir[19] ancak Jena'dan ayrılınca bu ilişki sona erer. 1804'ten sonra yavaş yavaş yıldızı sönmeye başlayan filozof, 1809'da karısını kaybedince zor bir döneme girer. Daha sonra, 1812'de karısının arkadaşının kızıyla evlenir ve altı çocuk sahibi olur. Çeşitli şehirlerdeki üniversitelerde dersler veren Schelling 1854'te ölür, mezar taşında "Almanya'nın ilk düşünürü" yazmaktadır (Soykan, 1995: 203-209).

Friedrich Schelling, Safranski'nin *Romantik*'inde pek anılmaz, uzun uzadıya anlatılmaz ama adı hep çekirdek kadronun içinde kendine yer bulur. Heine de *Romantizm Okulu*'nda Schelling'e pek yer vermemiştir ve bunu şu sözlerle açıklar: "Schelling'in Romantizm Okuluyla ilişkisi üstüne çok az şey söyleyebildim. Etkisi daha çok kişisel türdendi. Ayrıca, onunla birlikte doğa felsefesi popüler olduğundan beri şairler doğayı daha akıllıca kavrar oldular" (2015: 119). Heine aslında Schelling'in düşüncelerinin "kırıntı"dan ibaret olduğunu düşünmektedir, Fichte'yi de onu da küçümser Romantik hareketin içinde:

> Zaman zaman Fichte'nin idealizminin ve Schelling'in doğa felsefesinin Romantizm Okulu üzerinde etkili olduğu, hatta bu okulun onlardan çıktığına ilişkin lakırdılar duyuyoruz. Benim gördüğümse, kesinlikle bir felsefenin etkisi değil, olsa olsa Fichte ve Schlelling'den birkaç düşünce kırıntısıdır. Bu, şu nedenden dolayı gayet açıktır: Fichte'nin felsefesi kendi içine çöktüğünden ve Fichte de onu Schelling'ten alıp ekledikleriyle tatsız tutsuz bir hale getirdiğinden; ayrıca öte yandan Schelling hiçbir zaman bir felsefe kurmuş olmayıp, sadece muğlak bir felsefe etkinliği, şiirsel felsefe cümleciklerinden [Philosopheme] oluşan kesinlikten uzak doğaçlamalar ortaya koyduğundan. Belki de Fichte'nin İdealizminden, Ben'in Ben-Olmayan'ın karşısına konduğu ve onu ortadan kaldırdığı bu derin bir ironi barındıran sistemden, Romantizm Okulu ironi öğretisini almıştır. Kutlu Solger onu oldukça geliştirmişti, hatta Schlegel Kardeşler de ironiyi başlangıçta sanatın özü olarak görmüşlerdi. Ancak daha sonraları onu

[19] Ö.N. Soykan, Schelling'in Caroline ile önceleri sıkı dost olduklarını, hatta Caroline'in kızı ile Schelling'in bir ilişkisi olduğunu ancak kız ölünce Caroline ile aralarındaki ilişkinin evliliğe dönüştüğünü söyler (Ömer Naci Soykan, *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 206).

> verimsiz buldular ve Schelling'in özdeşlik felsefesinin daha olumlu aksiyomlarını tercih ettiler (2015: 54-55).

Heine'nin tanımıyla "Schlegel Efsanesi"ne (2015: 35) büyük kardeş August Wilhelm Schlegel'den (1767-1845) başlamak gerekir. "Tartışmacı kümeciğin önderi sayılan Wilhelm Schlegel" (Huch, 2005: 10), hem *Athenäum*'da hem edebî hayatında eleştirileri ve çevirileriyle ön plana çıkar. Özellikle Shakespeare çevirileri ile gündemdedir. İki kardeşten "çok yazan"dır, "herkes içinde en çok şeyi o başar[mıştır]" (Huch, 2005: 14). Dergi fikri kardeşinden çıksa da hareketin öncüsü o olmuştur ancak diğer romantiklerden de belirgin şekilde ayrılır:

> [Ö]teki ekseri Romantikler'deki o belirsizlik, sınırsız olana doğru o başıboşluk, Wilhelm'in yaradılışında yoktu. […] Davranışlarında ve uygulamada belli bir beceri onu, pratik hayatta, planlarının ölçüsüzlüğüyle kısmen yetinen arkadaşlarından üstün kılıyordu. Bu sayede müdür oldu, temsilci oldu, yayıncı, düzenleyici, öncü oldu; bu yüzden şimdiden Romantizm ekolünün başı olarak biliniyor (Huch, 2005: 14).

Besim Dellaloğlu ise romantiklerin bir lideri olmadığı gibi aralarında bir hiyerarşinin de olmadığını söyler. Ona göre gruptaki denge unsuru küçük Schlegel'dir (Dellaloğlu, 2010: 15).

Wilhelm Schlegel, diğerlerinden farklı olarak "dünyeviliğiyle fark edilir. […] Asıl Romantikler'in yaptığı gibi asla sonsuzla uğraşmaz, belli bir eserle, belli bir olguyla sınırlar kendini ve bunları doğru ve zarif bir şekilde aydınlatır" (Huch, 2005: 41).

Küçük kardeş Friedrich Schlegel (1772-1829) ise abisine nazaran daha aktif görünmektedir. Dergi fikri ve heyecanı ondan çıkmıştır, abisini bu işin içine çeken odur, heyecanlı ve heveskâr olandır ancak ne yazık ki üretkenlik konusunda abisinin gerisinde kalır. Kardeşlerin "çok okuyan"ıdır. Romantik sanat için "mükemmelliğe hiçbir zaman erişemeyen sürekli bir dönüşümdür. O, yalnızca sonsuz, yalnızca özgürdür. Onun ilk yasası, yaratıcının iradesidir; hiçbir yasa tanımayan yaratıcının iradesi" (Dellaloğlu, 2010: 17) der. En yüksek romantizmin de Doğu'da aranması gerektiği fikrindedir (Safranski, 2015: 165).

Romantik ironinin kâşifi olarak gösterilen (Safranski, 2015: 62) F. Schlegel'in 1799'da basılan *Lucinde* romanı önemlidir. Romantik ironinin bir örneği sayılan *Lucinde* (Safranski, 2015: 99), "güzellik aşkının en üstün ideal olması

gerektiğini ileri süren ve rezalet çıkaran" roman olarak tarihe geçer (Davies, 2006: 712). W. Schlegel, kardeşinin eserini "roman dışı bir şey" olarak tanımlar, Novalis de *Lucinde* için şunları söyleyecektir:

> Burada Friedrich var. Belki de bundan daha bireysel kitaplar pek az mevcut. Onun iç kıpırtıları görünüyor, şeker şişesindeki eriyikte kimyasal gücün oyunu gibi, berrak ve harika. Binlerce çeşit, aydınlık karanlık hayaller akıyor ve düşünen insanı sırf bir güdü, bir doğa gücü haline getiren, içgüdünün şehvetli varlığına sokan bir girdapta kayboluyor insan. Romantik anımsatmalar eksik değil, bu arada bütün ve tek tek olan henüz kolay ve basitçe düpedüz tebeşir tozundan yeterince arınmamış -düşüncelere pek diyecek yok aslında. Roman vaktinden önce doğdu. Aslında başlığı Kimyasal Hayaller ve Şeytanlıklar, olmalıydı (Akt. Huch, 2005: 212).

F. Schlegel, Katolik olduktan sonra *Lucinde*'yi reddedecektir (Huch, 2005: 373).

Safranski ilk romantiklerden Schiller, Fichte ve Hegel'i "töreselliği vurgulayanlar"; Novalis ve Schlegel'i "estetikliği vurgulayanlar" diye kategorize eder (2015: 136). Bir başka karşılaştırması da şöyle tablolaştırılabilir (Safranski, 2015: 139):

Schlegel	Sonlu olan her şeyin sonsuzluğun ufkunda görecelileştirilmesi ve ironikleştirilmesini talep eder.
Novalis	Şiirsel hazza, sıradan yaşamı romantikleştirme ödevini verir.
Wackenroder	Hayrete düşen bir ibadeti tavsiye eder.
Tieck	Yabancılaştıran bakışı tavsiye eder.

Alman Romantikleri

İlerleyen bölümlerde daha farklı örneklerini göstereceğimiz bu görüş ayrılıkları da gösteriyor ki, *Athenäum*'u bir okul olarak nitelemek pek doğru olamayacaktır. Her ne kadar Heine, bu dönemi "Romantizm Okulu" olarak ansa da,

> onların oluşturduğu grubu ya da çevreyi bir okul olarak nitelemek zordur. Çünkü öncelikle bir okul olarak nitelenebilecek kadar uzun süreli gelenek oluşturamamışlardır. Romantik çevre, *Athenäum* dergisinin etrafında bir araya gelmiş ve dergiyle birlikte çevre de dağılmıştır. Ama aslında romantiklerin okul ya da gelenek oluşturmak gibi bir hedefleri de hiçbir zaman olmamıştır. Çünkü böylesi bir tavır romantik bilincin dışındadır (Dellaloğlu, 2010: 14-15).

1.2.3. Heidelberg Dönemi

Jena dönemindeki romantiklerle zaman zaman ilişkisi olan, gruba girip çıkan ancak tam anlamıyla ekibin bir parçası olmayan bazı isimler, 1806-1808 arasında Heidelberg'i karargâh haline getirerek, "yeni romantik ilgi"yi gündeme getirirler (Safranski, 2015: 190). Normal Davies, "daha önce Jena'da olduğu gibi kısa süren bir esinti olsa da Romantizm'in yaz gecesi rüyasını bu kadar güzel yapmak Heidelberg'e nasip oldu" diyecektir (2006: 284).

Jena romantiklerinin asıl eserlerini 1804'e kadar vermeye devam ettiklerini düşünürsek (Dellaloğlu, 2010: 14), çok da kesintiye uğramadan romantizmin farklılaşarak devam ettiğini görürürüz. Bu yılların Fransa ile girişilen Napolyon Savaşları dönemi olduğunu da hatırlamak gerekir. Savaş, 1806'da Napolyon'un zaferi ile sonuçlanıp Kutsal Roma Germen İmparatorluğu yıkılınca, romantizm de artık enerjisini politik romantizmde yoğunlaştırarak yeni bir döneme girecektir.

1803'te Friedrich Carl von Savigny (1779-1861) ve Friedrich Creuzer (1771-1858), Heidelberg'i romantiklerin toplanma noktası yapabilmek için çalışmalara başlarlar (Safranski, 2015: 190). Bunun sonucunda 1806-1808'de Heidelberg'in ünlü "üçlü yıldız"ı karşımıza çıkar: Clemens Brentano (1778-1842), Achim von Arnim (1781-1831) ve Joseph Görres (1776-1848). Tıpkı Jena'dakiler gibi burada da eşler gruba dâhildir, ilişkiler grup içi görünerek, eskileri aratmaz. Friedrich Schlegel'in eski sevgilisi Sophie Mereau ile evlenen Clemens Brentano'nun kız kardeşlerinden Bettina, Achim von Arnim ile; Kunigunde de Savigny ile evlidir.

Romantizmin ikinci kült kitabı (birincisi Tieck'in *Franz Sternbald'ın Kır Yürüyüşleri*'ydi) Brentano ve Arnim'in birlikte derledikleri *Delikanlının Sihirli Borazanı*'dır (Safranski, 2015: 191). İlerleyen dönemde Brentano'nun eşinin kaybıyla aklını yitirmenin eşiğine gelmesi ve Creuzer'in metresinin intiharıyla bunalıma girmesiyle "üçlü yıldız"dan geriye sadece Achim von Arnim kalacak ve 1808'de bir yıl boyunca tek başına *Münzeviler Gazetesi*'ni yayımlayacaktır:

> Sonunda geriye sadece Achim von Arnim kaldı ve 1808'de bir yıl boyunca Münzeviler Gazetesi'ni yayımladı. Eichendorff'un anımsadığı üzere, seyrekleşen bu dergi, aslında romantizmin bir programı gibiydi; bir yandan bağnaz okuyuculara bir savaş ilanı... diğer yandan yeni çabaların bir deneme tahtası ve örnek haritasıydı: Unutulmuş Ortaçağ'a ve şiirsel başyapıtlarına

> ışık tutuyordu... Bu garip gazetenin ömrü uzun olmadı, ama bir aydınlatma fişeği ve ateş sinyali olarak işlevini yerine getirdi (Safranski, 2015: 192).

Gazeteyi tamamen eski halk şiirini yeniden canlandırma çabalarının hizmetine sunan Arnim'in (Safranski, 2015: 192) bu tavrını savaş dönemine bağlamak gerekir. Bu dönemde ilgi, masallar, mitler, halk şarkıları ve diğer tarihsel geleneklere yönelir (Safranski, 2015: 190).

"Jena ve Berlin'deki üstün zekâlılar için […] en mükemmel romantik sanatçıyı temsil ed[en]" (Safranski, 2015: 197) Napolyon'un, Alman entelektüelleri gözündeki kaderi, Fransız Devrimi ile aynıdır: önce hayranlık ve taraftarlık, sonra nefret ve mücadele. "Her yanda Napolyon'un büstü satılır. Goethe büste doymak bilmez. Tieck'in de bir tane vardır, Jean Paul herkese birer tane hediye eder, Schlegel kardeşler her yere giderken yanlarına alırlar. Fakat Jena ve Auerstedt'den sonra 1806'da dönemeç başlar" (Safranski, 2015: 198). Fransız devriminin ateşli bir taraftarı olan Napolyon'un 1804'te imparator olması, romantikler için büyük hayal kırıklığı olmuştur.

Ulus olma bilincine en çok ihtiyaç duyulan savaş yıllarında, ilginin halk edebiyatına dönüşü normaldir. Yüzyılın başında dağılmalar, ayaklanmalar, parçalanmalarla boğuşan Almanlar, Mart 1813'te Napolyon'a karşı savaş açarak bağımsızlık mücadelesi verecektir. Bu karışık dönemle birlikte artık karşımızda "politik" bir romantizm görürüz:

> Politik romantizmin saati gelmiştir. Halk ruhlarının çağrılması ve Cermen mitolojisinin yeniden gündeme getirilmesi aracılığıyla Alman kimlik bilincinin işlenmesi, halk şiirlerinin toplanması, Fichte'nin ulusal eğitime ilişkin vizyonu -işte bütün bunlar artık birleşerek, kamuoyunda ulusal ve vatansever güçleri etkin katılıma zorlayan bir ruh halini yaratacaktır. Napolyon'a karşı kurtuluş savaşının verildiği bu aylarda Alman topraklarında politik propagandanın doğuşu gerçekleşmiştir. Stein Almanya'nın Napolyon'un sahra basımevinden çıkma *böbürlenme ve yalan dolu ilanlara ve duyurulara* karşı ev yapımı vatansever propagandadan bir set kurulmasını tavsiye eder. Ernst Moritz Arndt'ın iddiasına göre Napolyon'un gücü nihayetinde yaydığı korkuda temellenmektedir, bu yüzden de halkı kendi gücü üzerine aydınlatmak gereklidir. Bu işi yapacak olan yazarlar şimdi neredeyse resmi olarak bir politik yetkiyle donatılır. Stein şöyle der: *Okumaktan bu kadar zevk alan bir ulusta yazarlar, kamuoyunun fikirleri üzerindeki etkileri sayesinde bir tür güç sahibidirler.* Mettemich Viyana'da

> *Avusturyalı Gözlemci* gazetesini kurar ve daha on yıl önce *Lucinde*'de kamuoyunun fikirlerini *çirkin yaratık* olarak tanımlamış olan Friedrich Schlegel'i idari redaktörlüğe tayin eder. Schlegel peşinden Adam Müller'i getirir (Safranski, 2015: 195).

1.2.4. Son Romantikler

Son romantiklerde, artık birlikte hareket edilen bir dönemden söz etmek mümkün değildir. Romantizmin etkilerinin devam ettiği, birbirinden bağımsız isimlerin olduğu son dönemeç, 1820'lerle birlikte kapanır. Tartışmalı olduğunu göz önünde bulundurarak, biz son dönem için üç ismi anacağız: Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811), E.T.A. Hoffmann (1776-1822) ve Joseph Karl Benedikt von Eichendorff (1788-1857).

Napolyon nefretini, eserlerine yansıtan isimlerin ön plana çıkanlarından Kleist'ın savaş ve Napolyon'la ilgili öldürme fantezileri dikkat çekicidir. "Bu politik tutkulara katıştırılmış olan yıkım fantezileri, Kleist'ta genelde de hissedilen imgesel canilikten alınan asıl zevke işaret etmektedir. 19. yüzyılda başka hiçbir yazar, öldürme edimini Kleist kadar hazla ve ayrıntılı tarif etmemiştir" (Safranski, 2015: 200). Kleist'ın sonradan Napolyon ordusu saflarında savaşmaya Fransa'ya gittiğini de hatırlatmak gerekir. Ajan olduğuna dair bir suçlamayla Fransız askerleri tarafından tutuklandığı da söylenmektedir. Kleist'ta asıl önemli olan kime sevgi ya da nefret duyduğu değil, bu duyguların yoğunluğudur. Onun hayat hikâyesi tüm duygularını uçlarda yaşadığını gösteren örneklerle doludur; nitekim sevgilisinin kanser olduğunu öğrendiğinde onunla birlikte ölmek istemiş, sevgilisinin önerisiyle önce onu sonra kendisini öldürmüştür. Kleist her ne kadar Safranski için olmasa da, bizce romantik tavrın yaşamış örneğidir.

1776'da Prusya'da doğan E.T.A. Hoffmann da yarattığı fantastik dünya ile romantizmin zirve isimlerinden biri olmuştur. Profesyonel olarak müzikle de ilgilenen yazar, orkestra şefliği ve müzik öğretmenliği de yapmıştır. Jeremy Adler, Hoffmann'ı "Almanya'nın en önemli hikâye anlatıcısı" olarak anar. Ona göre "erken Alman romantizminde ortaya çıkan yorucu fikirler, onun ellerinde, mükemmelen resmedilmiş, sık sık komik karakterlerle dolu bir kalabalığın olduğu sürükleyici hikâyelere dönüşmüştür" (Adler, 2015: 27).

R. Huch ise Hoffmann'ın fantastik hikâyelerini, kötü geçen çocukluğu ile ilişkilendirir: "Demek ki, özlem, böyle kendisininki gibi acı veren bir bedenselliğin olmadığı bir hayaletler ülkesine özlem, onun ilham perisiydi; yanı başında berrak, keskin bir zekâ ve hayran olunası bir düşünce gücü vardı ve ancak hepsi birden onun özelliğini oluşturuyordu ve onu diğer başka romantik yazarlardan önemli ölçüde ayırıyordu" (Huch, 2005: 399). Huch, bu övgüsüne rağmen Hoffmann'ı etkili ve çok önemli bir yazar olarak anmayı tercih etmeyecek, Adler'le çatışacaktır: "Hoffmann' da dünyayı kapsayan bir görüş yoktu ve bu ona belli sınırlar içinde önemli bir etki sağladı. Ona kim kalkıp da büyük bir yazardır diyebilir? O, hayat ırmağının bütün derinliğini ve genişliğini, gücünü ve yüceliğini, ihtişamını, çağıltısını ve sırlarını ortaya çıkaracak şekilde ölçmemiştir" (Huch, 2005: 408).

Adler ise "Alman Romantizmi'nin estetik keşifleri, özellikle de Schlegel kardeşlerin, Novalis, Tieck ve Wackenroder'in fikirlerinin yanı sıra Fichte ve Schelling'e dayanan, Romantik felsefenin popülerleştirilmiş versiyonunun daha geniş Avrupalı okur kitlelerine ulaşması[nın] da büyük ölçüde Hoffmann sayesinde ol[duğunu]" iddia eder (Adler, 2015: 29). Ayrıca Balzac, Baudelaire, Gautier ve hatta Kafka'yı da Hoffmann ile ilişkilendirerek, onun büyülü gerçekçiliğin asıl babası olduğunu söyler (Adler, 2015: 29-30).

İsmail Habib de Hoffmann'ın etkisini önemser: "Nihayet Fransız edebiyatına fantezi zevkini Hofman'ın hikâyeleri veriyor. O 'fantestik hikâyeler' uzun zaman Fransızları vecidde bıraktı" (İsmail Habib, 1941: 212).

Romantizmin büyük dönemi Hoffmann'ın frengiden ölümüyle (1822) sona erse de Arnim ve Eichendorff eser vermeye devam edecektir. Fouqué (1777-1843) da romantik dönem etkisiyle şövalyeler, şato hanımları ve orman cinleri üzerine yazmayı sürdürecek ve kuzey efsanelerini dönüştürecektir. Ortaçağdan kalma büyülü, hayaletli romanlar hâlâ revaçtadır ancak artık devrimci ve yenilikçi dürtüler tükenmiştir. Gizemci popüler romanlar da cep kitapları seviyesine düşer (Safranski, 2015: 247). Bu sebeple bazı kesimlerin zihninde romantizm, dindarlık taslayan, ortaçağ saplantılı, Katolikliğe kayan ve Almancılık edebiyatı yapan bir imgenin yerleşmesine sebep olur (Safranski, 2015: 248).

Romantizmin diğer sanat dallarında görülmesi ise edebiyatta romantizmin bittiği 1820'lerden sonra mümkün olabilmiştir. Müzikte Schumann ve Schubert, resimde Nasıralılar, romantizmin temsilcisi olacaklardır.

Sonuç olarak bu iki dönem (Erken Romantik Dönem ile Geç Romantik Dönem) arasındaki temel fark, Besim Dellaloğlu'na göre toplum ile devlet arasında yaptıkları ayrımdır. Romantikler, devrim sonrası olanlardan korkup devlete yanaşmış ve giderek devleti, toplumu ayakta tutacak tek şeymiş gibi görmeye başlamışlardır. Erken dönemde milliyetçi, muhafazakâr ve gerici bir kimlik yoktur; Fransız devrimine –başlangıçta- hayran, aydınlanmanın ve devrimin ideallerine ve hümanizme bağlı olan romantizm, geç dönemde milliyetçiliğe ve devletçiliğe dönüşür. Romantikler, devrim hayranlığından zamanla Katolik ve monarşik mutlakiyetçi bir cepheye geçmiş olurlar (Dellaloğlu, 2010: 42-43).

1.3. İNGİLİZ ROMANTİZMİNİN KISA TARİHİ

İngiliz romantizmini hazırlayan 18. yüzyılın genel görüntüsünü Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*'nda şöyle özetler:

> XVIII. yüzyıl İngiltere'si, bir önceki yüzyılda toplumsal sınıfların birbirlerinin gırtlağına sarıldığı kanlı iç savaştan hırpalanmış ama bütünüyle yenilenmiş olarak çıkmıştı ve sarsılan toplumsal düzenin yeniden kurulmasında, en özlü ifadelerini sanatta bulan Akıl, Doğa, düzen, adap gibi neoklasik kavramlar kilit kavramlar haline geldi. Giderek güçlenen ama manevi bakımdan epey çiğ kalmış olan orta sınıfı egemen aristokrasi ile bütünleştirme, adabı muaşereti, "doğru" beğeni alışkanlıklarını ve ortak kültürel standartları yaygınlaştırma ihtiyacı yüzünden edebiyat yeni bir önem kazandı. Edebiyat; dergiler, kafeler, toplumsal ve estetik incelemeler, vaazlar, klasiklerin çevirileri, görgü ve ahlak konusundaki rehber kitapların da dâhil olduğu kapsamlı bir ideolojik kurumlar kümesini içeriyordu. Edebiyat "hissedilen deneyim", "kişisel tepki" veya "hayal gücünün eşsizliği" sorunu değildi (Eagleton, 2004: 35).

İngiliz romantizmi üzerine çalışmalarıyla tanınan Jean Raimond[20], 1700-1744 yılları arasını Klasisizmin görkemli yılları, 1744-1798 arasını ön romantizm, 1798-1837 arasını da romantizm olarak tasnif eder. Süreli yayınların öneminin arttığı

[20] Bk. Jean Raimond ve J. Richard Watson (Ed.), *A Handbook to English Romanticism*, Palgrave Macmillan UK, 1992.

klasisizm yıllarında Daniel Defoe'yu *Robinson Cruose*[21] (1719), *Moll Flanders*[22] (1722) ve *Lady Roxana* (1724) ile; Jonathan Swift'i *Gulliver'in Seyahatleri*[23] (1726) ile anar. Şiirde ise zirve isim Alexander Pope (1688-1744)'u öne çıkarır, onun İngiliz klasisizminin en önemli isimlerinden olduğunu iddia eder (Raimond, 2005: 55-61).

Mina Urgan ise 18. yüzyılın ilk yarısına Neo-Klasik çağ / Augustan[24] çağı adının verildiğini söyler. O dönemin insanları bu yüzyılın edebi açıdan yüksek bir seviyede olduğunu düşünmelerine rağmen, Urgan, bugün artık Neo-Klasik devrin "şiirden yoksun" olduğunun düşünüldüğünü belirtir. Bu çağ, lirik şiir için uygun değildir çünkü o dönemde lirik şiir için gerekli olan hayal gücü, heyecan, duyarlılık, düşünce derinliği, coşku gibi nitelikler küçümsenir. Bu yüzden taşlamaya yönelen şairler, bu çağı taşlamanın altın çağı yaparlar. Bu dönem şiirinin bir diğer önemli özelliği de eğitici bir amacının olmasıdır. Urgan da Raimond gibi Pope'u ayrıca önemser, onun yaşadığı çağın en ünlü şairi ve en iyi temsilcisi olduğunu söyler. Swift'i de bu çağın dâhisi olarak anar (Urgan, 2015: 403-410).

Ön-romantik döneme geldiğimizde, romantizmin belirtisi olarak anılabilecek isimler, *Mevsimler* (1726) isimli eseriyle Thomson, aklın yüceltilmesinin sürekliliğini temsil eden Samuel Johnson, romanlarıyla Samuel Richardson, *Tristram Shandy*'si[25] ile L. Sterne ve ilk gotik roman sayılan *Otranto Şatosu'*nun[26] (1764) yazarı H. Walpole olarak sayılabilir (Raimond, 2005: 61-69).

Bu dönemde "Wortsworth panteizminin uzak öncelemesi" kabul edilebilecek deist bir Tanrı-doğa ilişkisi görülür. Roman türü gelişirken tiyatro alanı hayal kırıklığına uğratır. Pope'un öldüğü yıl (1744) Akenside'in *İmgelemin Hazları* şiiri ve J. Warton'un *Kendinden Geçmiş ya da Doğa Tutkunu* eseri klasisizme karşı çıkar. Raimond, Warton ve Akenside'ın farkında olmadan İngiliz ön-romantizminin kuramcısı durumuna geldiklerini söyler. Ona göre İngiliz ön-romantizmi, her şeyden önce karanlığın ve mezarın şiiridir. On bin dizelik meşhur şiiri *Yakınma ya da Gece Düşünceleri* ile Young, Thomas Gray ve Collins, Raimond'un andığı diğer ön-

[21] Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, çev: Fadime Kahya, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.
[22] Daniel Defoe, *Mall Flanders*, çev: Nazan Arıbaş Erbil, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
[23] Jonathan Swift, *Gulliver'in Gezileri*, çev: İrfan Şahinbaş, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.
[24] "Bunun nedeni, o sırada yaşayanların, bu yarım yüzyılın, eski Roma İmparatoru Augustus'un saltanat yılları kadar parlak olduğuna; çağdaşları arasında Vergilius, Ovidius, Horatius kadar büyük yazarların yetiştiğine inanmalarıydı" (Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 403).
[25] Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, çev: Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
[26] Horace Walpole, *Ortanto Şatosu*, çev: Zeynep Bilge, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

romantiklerdir. Araştırmacı, ön-romantizmin aynı zamanda Ortaçağ ya da Kelt geçmişinin canlanması demek olduğunu söyler ve *Ossian'ın Şiirleri* ile Machperson'ı, *Eski İngiliz Şiirinin Kalıntıları* ile Thomas Percy'i de bu bağlamda hatırlatır. Bu isimlerin, Sanayi devrimini reddetmenin bir biçimi olarak Ortaçağa itibarını iade ettiğini de ifade eder (Raimond, 2005: 62-74).

Romantizmi hazırlayanların büyük şairler olmadıklarını ancak İngiliz şiirine yeni bir hava getirdiklerini söyleyen Mina Urgan; doğa sevgisi, 18. yüzyılın ilkel saydığı toplumlara sırf doğaya yakın oldukları için ilgi duyulması, tüm insanlar doğuştan iyidir inancı, Rousseau'nun soylu vahşi tipinin yüceltilmesi, duygunun ve hayal gücünün ön plana geçmesi, hüzün, mutsuzluk, yalnızlık, ölüm temaları, geçmişin gizemli masallarına merak duyulması gibi meseleleri, ön-romantizmin özellikleri olarak sayar (Urgan, 2015: 509-510). 18. yüzyılın ikinci yarısında yeniliğe yönelen şairlerin çoğu, romantik dizeler yazdıklarının farkında olmamakla birlikte; şiirde "coşku", kuşku uyandıran bir duygu sayılır. Artık yavaş yavaş Klasisizmin katı kurallarına tepkiler başlar, aklın egemen olduğu bir çağda kişisel duygular ön plana çıkar. Yüzyılın ilk yarısında ölçüsüz bir duygusallık varken, ortalarında artık İngiliz şiirinde yeni bir hava oluşur ve tema olarak tarihe ve mitolojiye yer verilmeye başlanır. Kara melankoli, ölüm, mezar, doğanın büyüleyici gücü, olağanüstü temalar ile birlikte şiir yeni bir görüntüye kavuşmaya başlar (Urgan, 2015: 510-515).

İngiltere'de romantizm, Almanya ile aynı yılda, 1798'de, *The Lyrical Ballads*'ın yayımlanmasıyla başlar. Wordsworth ve Coleridge'nin şiirlerinden oluşan bu eser, imzasız olarak yayımlanır. Coleridge'ın ilk baskıda sadece üç, 1800'deki baskıda da beş şiiri olduğundan[27], *Lirik Balad*'lar[28] daha çok Wordsworth ile anılır (Urgan, 2015: 577). Kitabın ikinci baskısındaki (1800) Wordsworth tarafından kaleme alınan önsöz, İngiliz romantizminin manifestosu olarak kabul edilir (Urgan, 2015: 503). Önsözde iki soru gündeme alınır. Birincisi, şiir dili ile günlük yaşam dili arasındaki; ikincisi de şiirin konusu ile yaşam arasındaki ilişkiyi sorgular. Wordsworth, şiirin canlı bir duyum içindeki insanların gerçek dilini kullanması

[27] Jean Raimond, ilk baskıda Coleridge'ın dört şiiri olduğunu söyler (J. Raimond, *İngiliz Edebiyatı,* çev: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s. 80).

[28] *The Lyrical Ballads*, Türkçe'ye çevrilmemiştir. Baskılar arasındaki farkların dökümü ve eser hakkında bir inceleme de içeren İngilizce baskısı için bk. Wordsworth ve Coleridge, Ed: R.L. Brett-A.R. Jones, *Lyrical Ballads (Second Edition),* Routledge, London-Newyork, 1991.

gerektiğini, konuştukları gerçek dilden bir seçme yapmalarını söyler (Çakır, 1993: 11).

> Şiiri, 'kendiliğinden taşan güçlü duyguların sakin kafayla yeniden hatırlanarak kayda geçirilmesi,' sözleriyle tanımlayarak, öğretilmiş söz sanatları, kalıplaşmış algı ve ifade biçimleri yerine şairin özgün duyumsamalarını öne çıkaran Wordsworth, Lyrical Ballads'da amacın halkın yaşantısını halk diliyle şiirleştirmesi olduğunu açıklar. […] Bu önsözde Wordsworth, şiirini haklı çıkarmak için ona uygun bir kuram geliştiriyor değildi, bilakis, çok uzun yıllara uzanan kariyeri boyunca gerçekten yaptığı tanıma uygun bir şair hayatı yaşayacak, bu önsözde belirlediği ilkelere son derece sadık ve başlattığı akımın yukarıda saydığımız özelliklerini akılda tutarak olunması gereken şiirler yazacaktı (Ağıl, 2010: 10).

Raimond, romantizmin *Lirik Baladlar* ile başlatılmasının genel kabul olduğunu ancak daha öncesinde 1789'da William Blake'in *Masumiyet Şarkıları'*nın ve 1796'da Southey'in *Jeanne d'Arc*'ının yayımlandığını, bu eserlerin daha sonradan romantik kabul edildiğini hatırlatır. *Masumiyet Şarkıları,* döneminde dikkat çekmemiş, *Jeanne d'Arc* ses getirse de bir epope olarak kabul edilmiştir (Raimond, 2005: 77).

Bütün İngiliz romantiklerinin Fransız devriminin etkisinde kaldığını söyleyen Raimond, İngiliz romantizminin özellikleri olarak Ortaçağın çekiciliği, doğa sevgisi, egzotizm açlığı, doğaüstü arayışı, özgürlük özlemi, imgelemin akla baskın çıkması, simgelerin ve mitlerin büyüsünü sıralar. Ona göre Manş'ın ötesinde gerçek anlamda bir romantik okul hiçbir zaman var olmamıştır (Raimond, 2005: 77).

Mina Urgan da romantiklerin kaçıp sığınabilecekleri bir düşler dünyası değil, içinde yaşanabilecek gerçek bir dünya aradıklarını; gerçeğin incelenmesinin romantik edebiyatın başlıca amacı olduğunu söyler. Romantikler, bir yandan kendi çağlarıyla ilgilenmiş, bir yandan da geçmişe ve geçmişin edebiyatına derin bir ilgi duymuşlardır. Ortaçağ'ın estetik havasıyla büyülenmişler, Elizabeth Çağı tiyatrosu ve şiirinin değerini kavramışlardır. Ele aldıkları başlıca konu doğa olmakla birlikte biçimsel olarak da uyaksız dizeler, dokuz dizeli kıta ve sone benimsenmiştir. Aynı zamanda Halk şiirinin eski lirik türüne, baladlara geri dönülür (Urgan, 2015: 505-507).

Eagleton, "Aslında bizim kullandığımız edebiyat tanımları, bugün 'romantik dönem' adını verdiğimiz dönemde gelişmeye başlamıştır. 'Edebiyat' kelimesi

modern anlamıyla ancak XIX. yüzyılda devreye girmiştir. Kelimenin bu anlamıyla edebiyat, tarihsel olarak yakın döneme özgü bir fenomendir" der:

> En başta, edebiyat kategorisi daraltılarak mahut "yaratıcı" veya "hayal ürünü" eserlerle sınırlandırıldı. […] "Şiir" nazımın çok ötesinde bir anlam kazandı. […] Ama romantik dönemde edebiyat, "hayal ürünü"yle neredeyse eşanlamlı hale geliyordu. Var olmayan şeyler hakkında yazmak, Birmingham tarihini ya da kan dolaşımını kaleme almaktan daha heyecanlı ve değerliydi. […] Aslında betimleyici bir terim olan "gayri şiirsel", yavan, sıkıcı, ilhamdan nasibini almamış gibi olumsuz anlamlarını romantik dönemde edinmeye başlamıştır (Eagleton, 2004: 35-36).

1920-1940 yılları arasında romantizme karşı ciddi bir saldırı da söz konusudur. Yaşadıkları sırada hor görülen romantiklere, ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında ilgi gösterilmiş, hayranlık duyulmuştur. Hayal güçlerine, içgüdülerine bilinçsizce kapılmaları, aklın denetimine boyun eğmemeleri, gereğinden fazla saf ve çocuksu olmaları, bir düş dünyasına sığınarak aptalca umutlara bel bağlamaları, romantiklere yöneltilen belli başlı suçlamalardır (Urgan, 2015: 508).

1.3.1. Birinci Kuşak Şairler

Romantizmi başlattığı kabul edilen *The Lyrical Ballads*'ın yazarları William Wordsworth ile S. Taylor Coleridge, ilk kuşak romantik şairler olarak karşımıza çıkar. Yakın dost olan[29] Wordsworth ve Coleridge, ilk kitaplarını beraber yayımlasalar da bir ekol değildirler, şiirlerinde aynı amacı güden bir gruplaşma söz konusu değildir (Urgan, 2015: 563).

7 Nisan 1770'te, Cockermouth'da doğan William Wordsworth, küçük yaşta anne babasını kaybeder. Cambridge'de okur. Fransa ziyaretinde tanıştığı A. Vallon'dan bir kızı olur. Savaş yüzünden onlarla bir türlü bir araya gelemez. Arkadaşından kalan miras sayesinde kız kardeşini de yanına alarak bir kır evine yerleşir. Evlendiği Mary Hutchinson'dan beş çocuğu olur. 1850'de bir kraliyet şairi olarak hayatını kaybeder (Ağıl, 2010: 10-11).

[29] Daha sonra araları bozulacaktır.

Doğa hayranı, özgür, başına buyruk, yoksulluk konusunda hassas biri olarak anlatılan W. Wordsworth (1770-1850), en çok doğayı sever. İnsana olan sevgisi de doğanın bir parçası olduğu içindir ve böylece doğa sevgisi halk sevgisine dönüşür. Fransız devrimi taraftarı, bilinçli bir devrimci ve monarşi karşıtı olan şair, birkaç yıl sonra devrime olan inancını yitirecektir. Onun eserlerindeki doğa; gizemli, doğaüstü güçleri olan, eğitici bir doğadır ve o, doğanın kitaplardan daha çok şey öğrettiğine inanır. Kitap okumaya saygı göstermeyen Wordsworth, bilgisizlik taraftarıdır. Onun bir felsefesi değil, doğa konusunda bir bilgeliği vardır. Yaşlandıkça devrimci ve ilerici kişiliğini kaybeden şair, tutucu ve gerici birine dönüşecektir (Urgan, 2015: 563-590).

Raimond, Wordsworth'ün günün zevklerine uymaktan başka bir şey yapmadığını, dönemin modasına karşı hiçbir şey yazmadığını söyler. Önemli olan *Lirik Baladlar*'ın konusu, bahsettiği şeyler de değildir. Eseri özgün yapan şey, "yazının verdiği yüklü heyecan"dır, "kendi adına konuşmayan şairin duygularını, heyecanlarını, ruhsal durumlarını fotografik anlamda 'açıklayan', dile özgü bir deneyim söz konusudur" (Raimond, 2005: 78). İnsan ve doğa ilişkilerini yansıtmayan şiiri neredeyse olmayan şairin deneyimlerinin kaynağı kendisine özgü olan doğal mistisizmdir (Raimond, 2005: 79).

Wordsworth'ü olumsuzlayan bir diğer isim de Edward Said'dir. Onu "yerleşik erdemlerin şaşakçısı" olarak anar (Said, 2006: 26). Şairin tiyatro oyunlarındaki başarısızlığı da Özdemir Nutku tarafından dile getirilir. Nutku, sadece Wordsworth'ü değil, onunla birlikte Coleridge, Keats ve Shelley gibi diğer romantikleri de başarısız bulur. Onların yeni bir biçim getiremediğini, yazdıklarının tiyatro sahnesine uymadığını söyler (Nutku, 1985: 264). "Wordsworth transendental felsefeyle yoğunlaşırken, Byron, Keats ve Shelley halktan kopmuş bir biçimde siyasal düşünceler üzerine tartışıyorlardı. Ama yönelişlerinde öznel, çoğu zaman tutarsız ve yapayalnızdılar" (Nutku, 1985: 265).

Lyrical Ballads'ın diğer kahramanı Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), 21 Ekim 1772'de Devonshire'da doğar. Dokuz yaşındayken babasını kaybeder. İlerleyen yıllarda da kardeşlerini teker teker, farklı sebeplerle kaybedecektir. Oğullarından biri de henüz bir yaşındayken vefat eder (Christie, 2007: xiv-xviii). Ölümle hep burun buruna olan Coleridge, Wordsworth gibi Cambridge'e gider ancak oradan mezun olamaz.

Romantizmin özüne Wordsworth'den daha yakın olan Coleridge'ın ciddi bir okuma merakı vardır. O da ateşli bir Fransız devrimi savunucusudur ancak sonra hayal kırıklığına uğrayarak arkadaşı gibi dar görüşlü birine dönüşür. Uzak diyara kaçış düşleri kurar, arkadaşlarıyla Amerika'ya göç etmeyi düşünür. Almanya'ya giderek Almancayı iyi derecede öğrenir. Afyon bağımlılığından bir türlü kurtulamaz. 1811-1812'de Shakespare konferansları veren Coleridge, çağının en değerli Shakespeare eleştirmenidir. Çok yazmayan ama çok konuşan biri olduğu söylenir; şair, edebiyat eleştirmeni, felsefeci, gazete yazarı, din bilimci, siyaset bilimcidir. Wordsworth'ün aksine, şiiri bittiğinde bunun bilincine varır. Onun yaratıcı dönemi 1797-1802 yılları arasıdır. "The Rime of the Ancient Mariner" (Yaşlı Gemici) şiiri, romantik akımın önemli şiirlerinden biri olsa da yayımlandığında hiç beğenilmemiştir. İngiliz romantikleri arasında doğaüstü öğeleri en ustaca işleyen şair olarak gösterilen Coleridge'ın şiirlerini bitirememek gibi bir özelliği vardır. Denizi hiç görmeden, genç yaşta yazdığı *Yaşlı Gemici*'yi de kendini zorlayarak bitirdiği söylenir (Urgan, 2015: 592-613). Raimond, Coleridge şiirinin en karakteristik özelliğinin şaşırtıcılık olduğunu söyler (Raimond, 2005: 80).

Coleridge'ın Türkçe'deki birkaç eserinden birinin çevirmeni olan Halit Çakır, onun bir ozan olarak değil, hep bir eleştirmen, bir düşünür olarak anıldığını söyler. İmgelem üzerine yoğunlaşıp düşlemi küçümsediğini söylediği şairin şiirlerini üç grupta toplar: Ortaçağ ve Doğu anıştırmalarının olduğu, iyi ve kötünün çatıştığı, ölçüyü vurgulayan romantik şiirler; klasik ve felsefi şiirler; yurtsever ve dinsel şiirler (Çakır, 1993: 7). T.S. Eliot da Coleridge'ın "İngiliz eleştirmenlerinin belki en büyüğü ve bir anlamda en sonuncusuydu" der (Akt. Çakır, 1993:11). Coleridge'yi övgüye boğanlardan biri de Selden Rodman'dır. Şiirin bir sanat olarak gelişmesine katkısı açısından Coleridge'ı "melekler sınıfı"na ayırır (Rodman, 1969: 551).

Bertrand Russell ise Coleridge ve Alman romantizmi ilişkisine değinir. Alman romantiklerinin Coleridge ve Shelley'i etkisi altına aldığını söyler. Russell'a göre bu etki, Coleridge'ı olumsuz etkilemiştir: "Bundan bir sonraki yıl Nedwoods fonundan yararlanarak maalesef Göttingen'e gitmiş olan Coleridge, Kant'a kaptırdı kendini ve bu iş onun şiiri için hiç de iyi olmadı" (Russell, 1973: 295).

1.3.2. İkinci Kuşak Şairler

Shelley, Keats ve Byron'dan oluşan ikinci kuşak İngiliz romantik şairleri, birinci kuşağa göre Fransız devrimine daha serinkanlı yaklaşır ve devrimin getirdiği özgürlük, kardeşlik ve eşitlik ilkelerine bağlı kalırlar.[30] Hatta Shelley ve Byron, egemen güçlere karşı cephe aldıkları için kendi ülkelerinde barınamaz hale gelirler. Birinci kuşak ara sıra seyahat etse de İngiltere'de yerleşiktirler ancak ikinci kuşak şairleri sürekli seyahattedir ve hepsi de farklı ülkelerde ölürler. İlk kuşak İngiltere'den ilham alırken, ikinci kuşağın ilham kaynağı Akdeniz ülkeleri ve eski Yunanistan'dır (Urgan, 2015: 623-624).

Asıl adı George Gordon olan Lord Byron (1788-1824), lord ünvanını on bir yaşında alır. Yoksuldur, babası tarafından daha doğmadan terk edilir, mutsuz bir çocukluk geçirir. Üniversiteyi bitirdikten sonra İtalya, İspanya, Portekiz, Yunanistan, Arnavutluk ve Türkiye'yi gezer. 1810 yılında İstanbul'da bulunur, bu şehre ciddi bir hayranlık besler. Yakışıklı ve ünlüdür, etrafı kadınlarla çevrilidir (Urgan, 2015: 683-684). Doğuştan bir ayağı sakat olan Lord Byron, ata biner, yüzer, silah kullanır. 3 Mayıs 1810'da arkadaşıyla birlikte, Homeros'un boğazı yüzerek geçen yiğitler konusunda doğruyu söyleyip söylemediğini sınamak için Çanakkale Boğazı'nı yüzerek geçer (Köksel, 2006: 7-13). 1823'te Yunanistan'ın Osmanlı Devleti'ne karşı verdiği savaşa katılır, 1824'te, otuz altı yaşındayken, hastalanıp ölür (Urgan, 2015: 684).

Lord Byron, üne, 1812'de *Childe Harold*'ı yayımlayınca kavuşur ve Fransa ile Almanya'da İngiliz romantizminin en güçlü temsilcisi durumuna gelir. Harold, bir yerlere sığamayan, gezginliğe ve yalnızlığa mahkûm bir kahramandır. O yüzden romantik gezgin miti ile ilişkilendirilir. Meşhur eseri *Don Juan* ise bir taşlama örneğidir, onun gezileri pikaresk geleneğe gönderme yapar (Raimond, 2005: 82-83). "Don Juan, romantizmin yıkıcı bir gerçeklikle temas etmesi sonucu dağıldığı Childe Harold'ın parodik bir versiyonudur" (Raimond, 2005: 83). Raimond, Byron'ın İngiliz romantiklerinin en az romantik olanı olmasına rağmen, yaşadığı dönemde

[30] Urgan'ın bu tespiti doğru olsa da bizce ikinci kuşağın çok genç yaşta öldüklerini düşündüğümüzde, tespitin yansıttığı genel algı yanıltıcıdır. Belki ikinci kuşak da uzun yaşasaydı, birinciler gibi devrimcilikten vazgeçeceklerdi.

Avrupalılar'ın gözünde romantizmin temsilcisi olduğunu söyler (Raimond, 2005: 83).

Mina Urgan da Byron'ın, birinci ve ikinci kuşak romantiklerin yaşadıkları sırada üne kavuşan tek şair olduğunu hatırlatır. Byron, aynı zamanda Goethe ve H. Taine'in önemsediği tek romantiktir. Fransa'da ciddi bir Lord Byron hayranlığı söz konusudur ancak artık günümüzde Byron çok önemsenmez, diğer romantiklerin arkasında kalmıştır. Urgan'a göre gerçek yeteneği alaycı, şakacı, hafif şiirlerinde meydana çıkar ve onun beğenilme sebebi ağırbaşlı yapıtlarıdır. Aslında bu şiirler sıradan şiirlerdir ancak onu popüler yapan şey, yaşamıdır. Hayatı üzerine yazılanların, şiiri üzerine yazılanlardan fazla olması da bunu gösterir (Urgan, 2015: 679-680).

"Kafasıyla Neo-Klasik ama duygularıyla coşkulu" (Urgan, 2015: 701) olan şair, en önemli eseri *Don Juan*'ı tamamlayamadan ölür. Urgan'a göre Byron'un *Don Juan*'ı yazarkenki amacı yaşadığı çağı taşlayarak epik bir şiir yazmaktır. Don Juan epik bir şiire benzediği kadar, gerçekçi bir romanı da andırır. Alay, anti-climax, konuşma dili, parantez açarak dilbilgisi kurallarını ve tümce yapılarını esnekleştirme, bilinçaltı çağrışım, mantık silsilesini önemsemeden asıl konudan uzaklaşma gibi özellikleriyle *Don Juan*, Byron'ın çağdaşları tarafından ahlaksız ve rezil bir şiir olarak nitelenir (Urgan, 2015: 703-705).

Romantikler arasında en ben merkezci ve en öznel şair olan Byron, şiirlerinde kendi kişisel duygularını, kendi kişisel acılarını sömürürcesine bir yol seçmiştir. Hiçbiri değerli sayılmayan sekiz oyun yazmıştır (Urgan, 2015: 681-682). B. Russell, "şiddetli tutkuyu öngören Byron kültü"nden bahseder (Russell, 1997: 102); Ahmet Cevizci, 19. yüzyılın başlarında Byron'ın yapıtlarında sık geçen "günü yakala" (seize the day) sözünü hatırlatır (Cevizci, 2010: 329). Tüm bu örnekler Byron'ın şiiri ve mizacı hakkında genel bir yargı için yeterli olmuştur, kanısındayız.

İkinci kuşağın diğer önemli ismi Percy Bysshe Shelley (1792-1822) ise, çocuk yaştan itibaren otorite olan herkese karşı isyankâr bir mizaca sahiptir, kurallara hep karşı çıkar. Okulda takma adı Deli Shelley'dir. Çok okuyan şair, Oxford'dan kovulur çünkü "Tanrıtanımazlığın zorunluluğu" isminde bir broşür yayımlamış ve bunu hocalarına ve çevredeki piskoposlara göndermiştir. Daha sonra İrlanda halkının iç sorunlarıyla da ilgilenecek, yoksulluk meselesine savaş açarak yine broşür

dağıtacaktır. 1814'te iki çocuğunun annesi, eşi Harriet'ten ayrılıp Mary Godwin (Frankestein'in yazarı Mary Shelley) ile İngiltere'den ayrılır. 1816'da Harriet intihar edince Mary ile evlenir, ondan da iki çocuk sahibi olur. 1816'da Byron ile tanışan Shelley, onunla birlikte "The Liberal" isimli bir dergi çıkarmayı düşünür. Dergiyi yönetmesi için L. Hunt'a teklif götürmek amacıyla 1922'de bir deniz yolculuğuna çıkar. Gemi fırtınada batınca hayatını kaybeder (Urgan, 2015: 625-630).

İnsanların dinsiz, ahlaksız bir canavar gözüyle baktığı Shelley, dünyayı düzeltme tutkusuna sahiptir, didaktik şiirden nefret eder ve "yeryüzü cennetinin er geç kurulacağına dair sarsılmaz bir inancı" vardır (Urgan, 2015: 632-640). İngiliz romantikleri içinde Fransız devriminden en fazla etkilenmiş olan Shelley'dir. Onun yapıtlarında şiir, metafizik ve siyaset ayrılmaz bir üçlüdür. Mistik panteisttir, hem etik hem politik bir ütopyası vardır (Raimond, 2005: 83-84).

John Keats (1795-1821), Shelley'in aksine saldırıya uğramaz, övülür. Ancak o da diğer ikinci kuşak romantik şairleri gibi erkenden ölecektir. Şiiri güzellikle, güzelliği de gerçeklikle özdeşleştirir. Diğer romantikler gibi sadece doğanın güzelliğinden esinlenmez, sanat yapıtlarından da esinlenir. Kendisini büyüleyen Ortaçağ havasını şiirsel biçimde yansıtmıştır (Urgan, 2015: 652-662). Keats, Byron ile arasındaki farkı "O gördüğünü betimliyor. Ben hayal ettiğimi betimliyorum" sözleriyle anlatır (Akt. Urgan, 2015: 657).

Yirmi beş yaşında veremden ölen Keats'te hep bir ölümsüzlük ve zamanı durdurma arzusu ile ölümün yaklaşmakta olduğu takıntısı vardır. Ölüm ona hem tiksinti verir, hem çekici gelir. Şiirlerinin ayırt edici özelliği güzellik, aşk ve ölümün birleşmesidir. Empati gücü, yok edilmesi mümkün olmayan gerilim ve Eski Yunan / Ortaçağ tutkusu, sanatının diğer dikkat çekici özellikleridir (Raimond, 2005: 85-86).

1.3.3. Roman ve Diğer Türler

İngiliz romantizmi dendiğinde akla sadece şiir gelmesi, roman türünün bir İngiliz romantizmi kimliği taşıyacak kadar özelleşmemiş olduğu fikrini akla getirir.

Bu dönemde yazılan romanlar ya pre-romantik dönemden kalan gotik romanın devamı ya da romantiklerle alay edilen romanlardır. Romantik kimlik

taşıdığını söyleyebileceğimiz tek roman türü tarihsel romandır, onun da öncüsü Walter Scott'tır. Geçmişin idealize edilmesi ve serüven içermesi sebebiyle romantizme dâhil edilen Scott romanları, "macera esprisiyle romantik olmalarına rağmen, eski zamanın gündelik yaşamını da verdiklerinden gerçekçidirler aynı zamanda" (Raimond, 2005: 90).

Mary Shelley'in 1818'de yayımladığı *Frankestein*[31], İrlandalı Maturin'in 1820'de yayımladığı *Gezgin Melmoth* dönemin dikkate değer gotik romanlarıdır. Jane Austen ve T.L. Peacock da romantiklerle alay eden satirik romanlar kaleme almışlardır. Yine Jane Austen ve Marie Edgeworth isimlerini, romantizmin sınırında değerlendirilebilecek aile romanlarında görürüz (Raimond, 2005: 87-90).

Romantik çağın en önemli üç deneme yazarı da Lamb, Hazlitt ve De Quincey olarak anılır. En çok okunan denemeci olan Lamb, Londra'dan hiç ayrılmamıştır. Coleridge'ın da dostu olan yazar, Elizabeth çağı tiyatrosunu yeniden gündeme getirmiş, Elia ismiyle denemeler yazmıştır. İngiliz edebiyatında bu türün ustası kabul edilir. Hazlitt de İngiltere'deki ilk tiyatro eleştirmeni kabul edilir (Urgan, 2015: 724-725).

1.4. FRANSIZ ROMANTİZMİNİN KISA TARİHİ

Fransız romantizmi, Almanya ve İngiltere'ye göre geç başlamasına rağmen; modern Türk edebiyatının kendisine Fransız etkisinde bir yol açması sebebiyle, romantizmi Fransa üzerinden tanır ve bundan ibaret sanırız. Hâlbuki Fransız romantizmi de İngiliz ve Alman romantizminin etkisiyle başlamıştır. Tabii ki zamanla kendisine has bir kimlik edinerek diğerlerinden farklılaşmış, özgün bir romantizm ortaya koymuştur. Nasıl İngiliz romantizmini coşkulu ve heyecanlı şiirler, Alman romantizmini mistik ve doğaüstü olaylarla karanlık ve korkutucu bir atmosfer temsil ediyorsa; Fransız romantizmini de milli ve yüksek duygular, özgürlük ve adalet arayışındaki savaşçı bir ruh temsil eder. Ancak Wellek'in tespitine göre "Fransız araştırmalarının tamamı on sekizinci yüzyıl Fransa'sında gerçek bir romantik edebiyattan ziyade kopuk romantik davranışlar, fikirler, duygular sergilerler" (2002: 300).

[31] Mary Shelley, *Frankestein*, çev: Serpil Çağlayan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

1.4.1. Fransız Romantizmini Hazırlayan Sebepler

Fransa'nın 18. yüzyıla kadar geçirdiği aşamalardan, "15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Kadar Avrupa'ya Genel Bir Bakış" başlığında bahsedilmişti. Edebiyat ve düşünce tarihine Moliere, Descartes, Fenelon, La Fontaine, Corneille, Racine gibi isimleri kazandıran 17. yüzyıl Fransasına klasik edebiyat hâkimdir.[32] Klasisizm, bazı farklılıklarla 18. yüzyılda da devam etmiştir. 17. yüzyıl klasik devri dindarken, 18. yüzyıl, Aydınlanma Çağı'nın etkisiyle dine karşı tepki göstermiştir (İsmail Habib, 1941: 172). 17. yüzyılda zirvede olan nazım, 18. yüzyılda gerileyerek sönükleşir. Bu yüzyıl, bir fikir ve felsefe dönemi olduğu için hayal ve şiir hakir düşerken, nesir ilerleyerek zenginleşmiştir (Reşat Nuri, 1931b: 45). 17. yüzyılın okurları hükümdarlar ve saray adamlarıyken, 18. yüzyılın okurları aydınlardır. Edebiyat, kral saraylarından salonlara taşınmıştır (İsmail Habib, 1941: 173). Yüzyılın ikinci yarısında ise klasisizm yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlayacak ve romantizmin hazırlayıcısı pre-romantik isimleri karşımıza çıkaracaktır.

Daniel Mornet, 1750'den itibaren artık filozoflar aleyhine tenkitlerin arttığından ve 1760'tan sonra da "hassas ruhlar"ın, "felsefeci kafalar" kadar çoğaldığından bahseder. Salon, cemiyet ve şehir hayatından bıkılmış, muntazam bahçeler yerine kırlara benzeyen İngiliz bahçeleri moda olmuştur (Mornet, 1946: 163-164). Mornet, Fransızlardaki tabiat ve hissiliğe dönüşte İngiliz edebiyatının tesiri olduğunu iddia eder. Shakespeare'in Voltaire tarafından tartışılması ve 1760'tan itibaren kısmen tanınarak okul kitaplarında hakkında övgüyle bahsedilmesi; gözyaşı, patetik sahneler ve marazilik içeren İngiliz romancılarının keşfedilmesi; Ossian'ın ve Mac Pherson'un şiirlerinin etkisi, onun İngiliz edebiyatı tesirine verdiği örneklerdir. Bunun yanında İskandinavya'nın hüzünlü ve esrarlı manzaraları ile mitolojisi, Alman edebiyatından ilk defa 1776'da çevrilen Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'nın da Fransız pre-romantizmine katkısından bahsedilir (Mornet, 1946: 164-165). Böylece "mezar, ölüm, harabeler şiiri, dramda ve romanda gelişmeye" başlar (Mornet, 1946: 165).

[32] Fransız Edebiyatı profesörü Daniel Mornet, 17. ve 18. asırda edebiyatçı olmadığını, edebiyata meslek gibi değil eğlence olarak bakıldığını ve bu devirlerin edebiyatının aşağı derecede hikâye ve romanlardan oluştuğunu söylerken (D. Mornet, *Fransız Edebiyatı Tarihi*, çev: Nevin Yürür, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1946, s. 186); Reşat Nuri Güntekin, 17. Asırda klasik edebiyatın zirveye çıktığını ifade eder (Reşat Nuri, *Fransız Edebiyatı Antolojisi*, C.3, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul, 1931, s. 45).

Tam burada 1789 Fransız İhtilali'nden bahsetmek gerekir. Tecrübesiz ve iktidarsız kral XVI. Louis ve eşi Avusturya arşidüşesi Marie Antoinette, Versailles sarayında lüks ve halka ilgisiz bir hayat yaşarken; Fransa'nın içinde bulunduğu ciddi maddi sıkıntı, devrimin ilk ayak sesleri olarak görülür.[33] Maximilien Robespierre (1758-1794), Georges Jacques Danton (1759-1794) ve *L'ami du Peuple* gazetesini çıkaran Jean-Paul Marat (1743-1793), devrimin öne çıkan isimleri olarak anılabilir. Robespierre'in öncülüğünü yaptığı devrim, ilk başarısını Bastille kalesinin zaptı (14 Temmuz 1789) ile kazanır. Kant'ın bile Fransız İhtilali'nin bu simge olayını haber aldığında, asla bozmadığı günlük ritüelini bozarak öğle yemeğini ertelediği söylenir. 26 Ağustos 1789'da ise İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi kabul edilir. Bu bildirgenin ilk maddesi; insanların eşit ve özgür doğduğunu, yasalar karşısında eşit ve özgür yaşadıklarını söyler. Aynı zamanda her yurttaşın yasaların oluşumuna katılmaya hakkı olduğunu da savunmaktadır. Ancak eşitlik, özgürlük ve kardeşlik rüyasıyla başlayan ihtilal, zamanla kanlı bir devrime dönüşür. İnsanlar korku ve paranoya içindedirler. Çünkü devrim karşıtlarının kral ile iş birliği yaparak bir karşı-devrim yapacaklarından korkulmaktadır. Kral ve ailesinin de kaçarken Avusturya sınırında yakalanıp tutuklanmaları, bu paranoyayı güçlendirince, bir terör devri başlar. Robespierre başta savaşa karşı çıksa da meclise kendini dinletemez. 1792'de Fransa artık hem Avusturya ve Prusya ile savaşmakta, hem de iç isyancılara karşı hiç durmadan giyotini çalıştırmaktadır. Kralın da giyotine gönderilmesiyle monarşi resmen son bulmuş ve cumhuriyet ilan edilmiştir. Karısı da daha sonra aynı son ile ölüme mahkûm olacaktır. Devrimciler de kendi aralarında anlaşmazlığa düşecek, önce Robespierre, yoldaşı Danton'u ve ekibini giyotine gönderecek; daha sonra kendisi aynı giyotinde can verecektir. Robespierre'in ölümü ile kanlı terör dönemi sona erecek ve beş yıllık bir karışıklıktan sonra iktidar Napolyon Bonapart'a geçecektir.

Fransa'nın 18. yüzyıl sonunda ve 19. yüzyıl başında yaşadığı tüm bu siyasi karmaşa, tüm Avrupa'yı etkilemekle birlikte, "Fransız romantizmi neden diğerlerinden geç başladı?" sorusunun da cevabı olarak görülmüştür. Cevdet Perin, "İhtilâl, orijinal Fransız edebiyatını Fransız hudutlarından dışarı koğdu, ve onun

[33] Devrimi hazırlayan şartlar ve devrimin detaylı tarihi için bk. Michelet, *Fransız İhtilali I-II*, çev: Hamdi Varoğlu, MEB Yayınları, İstanbul, 1950; E. Hobsbawm, *Devrim Çağı*, çev: Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi, Ankara, 2003; R. Price, *Fransa'nın Kısa Tarihi*, çev: Özkan Akpınar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016.

yerine marşlardan, türkülerden ve medhiyelerden ibaret olan bir edebiyat ikame etti. Bu ihtilâl edebiyatının Fransız kültür tarihinde hemen hemen hiçbir yeri ve kıymeti yok gibidir" (Perin, 1942: 19), der. Ancak ihtilalin getirdiği özgürlük ve eşitlik fikirlerinin tüm romantik edebiyatları etkilediği aşikârdır.

1.4.2. Pre-Romantik Dönem

Fransız edebiyatı tarihçilerinin Fransız Pre-Romantik dönemi için farklı farklı isimler telaffuz etmeleri dikkat çekicidir. Cemil Göker, bu dönemde Marivaux'nun 1718-1725 yılları arasında yayımlanan duygusal komedilerini, Nivelle de La Chaussée'nin "comedie larmoyante"lerini[34], 18. yüzyıl başında ortaya çıkan duygusal romanları anar (Göker, 1982: 26). Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ve Virginie* romanının doğa tasviri, yüksek dağlar, açık denizler, pitoresk manzaralarıyla edebiyata egzotizmi soktuğunu söyleyerek, bu romanı pre-romantik dönemde özellikle anar (Göker, 1982: 26). Cevdet Perin de bu isimlere l'Abbé Prévost ve B. Constant'ı ekler (Perin, 1942: 20-24). Bu yazarları pre-romantik dönemin ikincil isimleri olarak kabul edebiliriz. Asıl romantik öncesi dönemde anılan birincil isimler ise J. J. Rousseau, Chateaubriand ve Madame de Staël olarak kabul etmek gerekir.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), İsveç/Cenevre doğumludur. On altı yaşına geldiğinde doğduğu yerden kaçar ve Annecy'de Madam Warens ile tanışır. Onun himayesine girer, aralarında bir gönül ilişkisi başlar. Bu ilişki, Rousseau yirmi altı yaşına gelene kadar devam eder. Bu on yıllık süre içinde, düşünür zaman zaman Warens'ın yanından ayrılarak uzun seyahatlere çıkar. Öğretmenlik, memurluk gibi işlerde çalışır. Warens'tan ayrıldıktan sonra tek başına yaşamaya başlar. 1740'ta Aydınlanma akımının görüşleriyle tanışır. 1744'te Diderot ile yakın bir ilişki kurar. 1750'de, otuz sekiz yaşındayken, Dijon Akademisi'nin yarışmasını *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*[35] adlı cevabıyla kazanır ve meşhur olur. Bu tarihten sonra yazdığı operalar ve oyunlar sahnelenir, yayımladığı eserler devrin sanat ortamında ses getirir. 1757'de Diderot ile arası açılır. 1762'de yayımladığı *Toplum Sözleşmesi* ve *Emile ya da Eğitim Üzerine* isimli eserleri sakıncalı bulunarak, hakkında

[34] Gözyaşı döktüren komedi türü.
[35] Jean-Jacques Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev,* çev: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.

tutuklama kararı çıkarılır. Bunun üzerine Rousseau Fransa'dan kaçar. Hayatının devamı paranoyakça korkularla geçer. Bir zamanlar yakın olduğu herkesle arası açılır. Sürekli şehir değiştirir. 2 Temmuz 1778'de beyin kanamasından, altmış altı yaşındayken ölür. *Diyaloglar* 1780'de, *İtiraflar*'ın ilk yarısı 1782'de, ikinci yarısı da 1789'da yayımlanır (Damrosch, 2011: 503-506).

İnsanın eski devirlerde daha iyi olduğuna inanan Rousseau, yaşadığı dünyayı tabiata ve tabiat vasıtasıyla fazilet ve saadete kavuşturmak ister. Ahlakı, hislere dayandırır. Hayalci ve tutkulu mizacıyla pre-romantiklerin ustası olarak kabul edilir. Romantikler üzerindeki etkisi büyük ve derindir. Okuyucularına akla tapınmanın yanı sıra ruha da tapınmalarını, bu ikisini birlikte tutmalarını tavsiye eder (Yusuf Şerif, 1935: 203-205).

Philipp Blom, Rousseau'nun *İtiraflar* kitabıyla "neredeyse tek başına icat ettiği acı çeken, yalnız dâhi stereotipi"nin içselleştirildiğini söyler (Blom, 2012: 10). Bu önemlidir, çünkü acı çekmenin yüceltilmesi, Hristiyanlığa dayanır. Ne kadar acı çekerseniz, ruhunuzu o kadar yükseltir, ulvi bir konuma getirirsiniz. Aydınlanma çağı bu algıyı değiştirmeye çalışır. Öte dünyada mutlu olmak için bu dünyada acı çekme fikrine karşı çıkar ve bedensel sağlığı, bu dünyadaki mutluluğu ve hazları ön plana çıkarır. Aydınlanmanın hem içinde hem dışında sayılabilecek olan Rousseau, Hristiyanlığın yücelttiği bu tipi, ilahi kimlikten çıkararak dünyevileştirir. Yani Tanrı için acı çekmez onun insanı, artık onun entelektüel acıları vardır. Yalnız bir dâhi tipine yoğunlaşır; ne kadar yalnız ve acı çekiyorsa o kadar üretken, o kadar sanatkârdır. Blom'un da dediği gibi bu stereotip o kadar içselleşir ki, bugün hâlâ aydınların ve sanatçıların bizde böyle bir imgesi vardır. Romantizmi etkileyen önemli fikirlerden biri de budur. Romantizmle ilgili yayınlarda genelde kapak fotoğrafı olarak kullanılan, Caspar David Friedrich (1774-1840)'in *Bulutların Üzerinde Yolculuk* tablosu, tam da bu meselenin resmidir aslında: Yalnız, uzaklara dalmış, tabiatın ürpertici manzarasını izleyen bir adam, Rousseau'nun tabiat aşığı, yalnız ve acı çeken dâhi figürü.

Rousseau'nun tabiatın insanı "iyi" yarattığı ama medeniyetin, toplumun onu bozduğu fikri, çağdaşı Alman romantizminin öncüsü Herder'de de vardır. O da dünyayı gezmek için bir deniz yolculuğuna çıktığında, o ana dek edindiği bütün kitap bilgisini imha ederek, tabiatla baş başa, ne düşündüğünü ve neye inandığını bulmaya çalışır (Safranski, 2013: 16). Rousseau, Herder'den farklı olarak geriye dönüşün

imkânı olmadığını düşünür, yapılacak tek şey, medeniyetin henüz bozmadığı küçük yerleri korumaktır (Reşat Nuri, 1931a: 83).

François-René de Chateaubriand (1768-1848), romantizmin edebiyat sahasındaki müjdecilerinden ilki olarak karşımıza çıkar (Reşat Nuri, 1931b: 3). 1798'de annesinin ölümünden etkilenerek Hristiyanlığa dönen yazar, *Hristiyanlığın Dehası* adlı bir eser neşrederek meşhur olur. Pre-romantik dönem için önemli olan *Atala* ve *Réne*, aslında bu kitaptan çıkarılıp ayrı ayrı basılan eserlerdir. Önemli devlet görevlerinde bulunan Chateaubriand'ın restorasyon devrinin politika hayatında önemli bir yeri vardır, 1830'a kadar da siyasetin içinde olmaya devam edecektir (Reşat Nuri, 1931b: 3-4).

T. Gautier, Chateaubriand'ı Fransız romantizminin atası sayar. Gotik katedrale yeniden hayat verdiğini, kapalı duran büyük tabiatı onlara açtığını, melankoliyi ve çağın tutkusunu yarattığını söyler. Ancak onda eksik olan şiir yeteneğidir (Gautier, 1975: 3).

İngiliz edebiyatını tanıtmaya çalışmış; Klasiklerin eski Yunan ve Latin edebiyatını taklit etmesine karşın "millî ve Hristiyanî bir edebiyat meydana getirmiş ve bu maksatla Yunan ve Latin edebiyatları yerine, üç asırdan beri ihmal edilmiş olan, Ortaçağ edebiyatını ikame etmiştir" (Reşat Nuri, 1931b: 4). Eserlerinde romantik temaları kullanmasına rağmen, Chateaubriand, romantiklerle kendi arasında bir bağ kurmadığı gibi onlara zaman zaman sert eleştirilerde de bulunmuştur (Reşat Nuri, 1931b: 4). Onun romanlarındaki giz/sır öğesi ve Hristiyanlığı ele alış biçimi, romantik dönem için hazırlayıcı-öncü niteliktedir (Göker, 1982: 28).

Asıl adı Anne Louise Germaine Staël-Holstein olan Paris doğumlu İsviçreli yazar Madame de Staël (1766-1817), siyasi fikirlerinden dolayı Napoléon tarafından sürülmüş ve uzun zaman Almanya ve İtalya'da yaşamış bir isimdir. Almanya'da Goethe, Wieland ve Schiller gibi isimlerle vakit geçirir (Reşat Nuri, 1931b: 30). Chateaubriand'ın İngiliz edebiyatını tanıtması gibi Madame de Staël de Alman edebiyatını gündeme getirmiştir. Fransız yazarların Alman edebiyatını küçümsemesine ve Almanların geride kaldığı iddiasına karşı çıkar. Almanların bilinçli bir tavırla Ortaçağ'a döndüğünü söyler (Reşat Nuri, 1931b: 31). 1800lü

yılların başında *Almanya Üzerine*[36] isimli eserini neşreden yazar, Alman romantizminin Fransız edebiyatını etkileyebilmesinde şüphesiz en önemli isimlerin başında gelir. *Almanya Üzerine* (*De L'allemagne*), dört bölümden oluşur: Almanya ve Alman Âdetleri Üzerine, Edebiyat ve Güzel Sanatlar Üzerine, Felsefe ve Ahlak, Din ve Coşku. Yazar, burada Alman yazarların doğal dehasının antik olmaktan çok kadim bir kimlik taşıdığını söylemekle birlikte, bu yazarların hayalgüçlerinin eski kale burçları, mazgallar, büyücü kadınlar ve hayaletlerle dolu olduğunu düşünür (Staël, 2017: 10). Almanya ve Fransa'nın manevi bir zincirin iki ucu olduğunu ama edebî ve felsefi sistemlerinin birbirine zıt olduğunu ifade eden Madame de Staël, Fransızların yüzeysel olduğu için "araştırma ve tefekkürü düşüncenin anavatanı haline getiren" Almanya'yı tanıtmak istediğini söyler (Staël, 2017: 10-11).

Onun Fransız romantizmine bir diğer önemli katkısı otobiyografik romanlarıdır (Göker, 1982: 30). Chateaubriand gibi Madame de Staël de kendi anılarından, hissettiklerinden bahseden eserler yazdığı için şahsî roman türünün öncüleri olarak görülürler. Romantik dönemde Sénancourt, Benjamin Constant, Lamartine, Musset ve Stendhal gibi isimler, onların açtığı yoldan devam edeceklerdir (Reşat Nuri, 1931b: 101).

Reşat Nuri Güntekin'e göre 19. yüzyılda "ruhlar bu kurutucu hava içinde bunalıyorlar ve aklın istibdadı altında ezilen his ve hayal için bir hak istemeye başlıyorlardı" (Reşat Nuri, 1931b: 45). Rousseau, Chateaubriand ve Madame de Staël'in eserleri de bu meylin bir ifadesiydi (Reşat Nuri, 1931b: 45). Zaten 19. yüzyılın başına kadar Fransız edebiyatının Klasisizmden tamamen koptuğunu söylemek mümkün değildir. Pre-romantik dönem bazı yenilikler getirmiş olsa da henüz edebî bir doktrin belirlememiştir (Göker, 1982: 27).

1.4.3. İlk Romantikler ve Hernani Savaşı

19. yüzyılın ilk yarısının en belirgin özelliği siyasi dengesizliktir. 1815'ten sonra siyasi partiler çoğalır; bu partiler kendi aralarında tartışır, memleketi ayaklandırır, karışıklık ve isyan çıkartırlar. Devrin siyasi karışıklığını göstermek için,

[36] Bk. Madame de Staël, *Almanya Üzerine*, çev: Hasan Aydın Karahasan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017.

1830 ve 1848 ihtilalleri, 1851 hükümet darbesi ile çok sayıda suikast ve kumpas yapılmış olması yeterlidir. Bu yüzyılla birlikte artık sınıf farkı önemini kaybeder, zenginlik itibar için yeterli hale gelir. Burjuvanın serveti artar, ancak fakir artık daha fakirdir ve aralarındaki uçurum gittikçe büyüyecektir. Ama bir yandan işçi sınıfı artık cahil değildir ve bir fikir birliği altında toplanabiliyordur. 17. ve 18. yüzyılda bir yazar, geçimini yazdıklarından kazanamazken, 19. yüzyıl ile birlikte artık edebiyat siyaset için bir araç olmaktan çıkarak bir amaca dönüşür ve yazar, eserlerinden kazandıklarıyla zengin bile olabilir (Mornet, 1946: 185-186).

İlk 20-25 yılın edebi atmosferine baktığımızda 1822'den itibaren Walter Scott'un romanları, 1823'te Goethe'nin *Faust'*u, Schiller'in dramları ve Hoffmann'ın masalları, İtalya'dan Manzoni ve Dante'nin eserlerinin tercüme edildiğini; 1820'lerden itibaren de Shakespeare'in dramlarının sahnelendiğini görürüz (Mornet, 1946: 187). Telif eserlere baktığımızda da, Charles Nodier'in (1783-1844) 1818'den sonra yayımladığı hayalgücü, fantezi, gizem ve olağanüstülük içeren seri hikâyeleri, Lamartine'in (1790-1869) 1820'de yayımlanan "Méditations poétiques", 1822'de yayımlanan Victor Hugo'nun "Oddes" ve A. Vigny'nin "Şiirler" adlı eserleri karşımıza çıkar.

Romantik dönemi Lamartine'in "Méditations poétiques" eserinin açtığı konusunda hem fikir olunsa da, "romantizmin esasları, romantik estetik henüz tam anlamıyla belirlenmiş değildir. Bir on yıl daha beklemek gerekecektir" (Göker, 1982: 31).

İlk romantikler 1823'ten itibaren Charles Nodier'in evinde haftada bir toplanmaya ve birbirlerine şiirlerini okumaya başlarlar. 1828'de de Victor Hugo'yu şef ilan ederek, onun Notre-Dames des Champs sokağındaki evinde toplanırlar.[37] Bu toplantılara katılanlar, Vigny, Saint-Beuve, Musset, Gérard de Nerval, A. Dumas, T. Gautier, Delacroix gibi isimlerdir. İlk romantiklerin çıkardıkları mecmualar da *La Muse Française, Le Conservateur Littéraire, Le Globe, Les Annales de la Litterature et des Arts ve Le Mercure du XIX siècle* olarak sayılabilir (Reşat Nuri, 1931b: 47).

[37] Théophile Gautier, bütün misafirlere yetecek sandalyesi olmayan küçük bir odada toplandıklarını söyler (Théophile Gautier, *Romantizmin Tarihi*, çev: Necdet Bingöl, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975, s. 8).

Fransız romantizminin ilk adımını atan Lamartine[38] (1790-1869), düzenli bir eğitim almaz. Genç yaşta İtalya'ya seyahat eder. Sevdiği kadının ölümü üzerine "Les Méditations"u yazar ve meşhur olur. 1830'da Doğu seyahatine çıkarak Yunanistan, Türkiye, Suriye, Filistin'i ziyaret eder. Ülkesine döndükten sonra siyasete atılır (İsmail Habib, 1941: 177).

Lamartine'de 18. yüzyıl şiirinin ve bilhassa Rousseau etkisinin olduğunu söyleyen Mornet, yine de "Fransız şiirine yeniden can veren"in o olduğunu hatırlatır (Mornet, 1946: 191). Her ne kadar Lamartine'nin fikirleri, hayalleri ve üslubu orijinal olmasa da, şair hissiliği taşıması açısından yenidir. O, şiirin edebi bir çalışma olduğunu düşünmez, ona göre şiir, heyecanın ani ve lüzumlu bir ifadesidir (Mornet, 1946: 191-192). Onu romantik kılan esas nokta da budur.

Victor Hugo (1802-1885)'nun babası imparatorluk devrinin generallerindendir. Bu sayede küçükken İtalya ve İspanya'ya seyahat etmiştir. Henüz on beş yaşındayken kendini ispat eden ve "ulvî çocuk" lakabını alan (İsmail Habib, 1941: 178) yazar, 1819'da *Conservatur Littéraire* dergisini çıkarır. 1822'de *Odes* isimli şiir kitabı yayımlanır. Kral XVIII. Louis tarafından maaş almaktadır, bu sayede sevdiği kadınla evlenebilir (Mornet, 1946: 193). Romantik hareketin lideri olduktan sonra, romantizmle ilgili bildiriler yayımlamaya başlar. Bu bildirilerin en önemlisi şüphesiz *Cromwell*'in önsözüdür (Göker, 1982: 31).

Beş perdelik manzum bir dram olan *Cromwell,* oynanmak için değil okunmak için yazılmıştır. 17. yüzyıl İngiltere'sinin ve Lord Cromwell'in portresi niteliğinde olan eserin asıl kıymeti önsözüdür. *Cromwell* önsözü Fransız romantizminin bildirisi olarak kabul edilmiş, Türk edebiyatında da Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah* eserine ve önsözüne ilham kaynağı olmuştur. Hugo, geleneksel bir önsöz yazmamış, "bilgilendirici ve açıklayıcı eğilimden saparak, kavgacı ve kanıtlayıcı bir metin" kaleme almıştır (Çılgı, 2007: 68).

"Kuramlara, şiir ilkelerine ve sistemlere çekici indirelim. Sanatın gerçek yüzünü maskeleyen bu eski alçıları alaşağı edelim. Ne kurallar ne de örnekler yoktur" (Akt. Göker, 1982: 32) diyen Hugo, dört bölümden oluşan önsözünde, üç

[38] Emel Kefeli, Lamartine'in adının Türkçe'de ilk kez Sahak Ebru'nun *Avrupa'da Meşhur Ministroların Tercüme-i Hallerine Dair Risale*'sinde (1854-55) geçtiğini söyler (Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 69).

birlik kuralına, esinin ve stilin sınırlandırılmasına ve klasik konulara itiraz eder (Çılgı, 2007: 69).

Hugo'nun *Hernani* oyunu ise romantizmin zaferinin ilanı olarak tarihe geçmiştir.[39] Edebiyat tarihinde Hernani Savaşı olarak anılan olay, *Hernani*'nin sahnelendiği ilk akşam, 25 Şubat 1830'da gerçekleşir. Piyesin başkahramanı Hernani, sahneye elinde bir boru ile girer ve bu boruyu öttürmesi, klasik-romantik savaşının başlamasını sembolize eder (Gautier, 1975: 1).

Théophile Gautier, *Romantizmin Tarihi*'nde bir parçası olduğu bu olayı tüm detaylarıyla anlatır. O yıllarda romantizmi savunanlarla klasikler arasında bir çekişme olduğundan bahseder. Klasikler, romantiklere "vahşiler"; romantikler, klasiklere "mumyalar" demektedir. "Perukacılar" da romantiklerin, klasiklerle alay etmek için taktığı bir isimdir. Hernani'nin sahnelendiği akşam, salonda fark edilir bir gerginlik hâkimdir. Dedikodulara göre "piyesi mahvetmek ve yeni ekolü bir vuruşta yere sermek için para ile tutulmuş yuhacılar, çevrilen entrikalar, dolaplar, tuzaklar" vardır. Bu yüzden Gautier ve arkadaşları, bir kavga anında müdahale edebilmek için oyunun başlamasına sekiz saat kala salona gelip değişik yerlere saklanırlar. Daha piyes başlamadan salondakiler birbirine girmek üzeredir, her tarafta bir düşmanlık havası sezilir. Ancak piyes bittiğinde zafer Victor Hugo'nun, yani romantiklerindir (Gautier, 1975: 1-61).

Gautier, Hernani'nin önemini şu sözlerle anlatır: "Corneille'in çağdaşları için Le Cid ne idi ise bu nesil için de Hernani o oldu. Genç, cesur, âşık, şairane her şeyde bir parça vardı ondan. Bu şiirin ve Kastil'lilere özgü abartılmış kahramanlıklar, bu muhteşem İspanyol mübalağaları, teklifsiz olduğu kadar mağrur ve çalımlı bu dil ile, insanı şaşırtan bir acayiplikteki bu teşbihler ile kendimizden geçiyorduk; mısraların bir içki gibi başımıza vuran şiiri sarhoş ediyordu bizi" (Gautier, 1975: 70).

Dönemin atmosferini harikulade olarak tanımlayan Gautier, İngiliz ve Alman edebiyatından yapılan çevirilerin (bilhassa Shakespeare, Lord Byron ve Goethe) onları mest ettiğinden, bu yenilik karşısında başlarının döndüğünden ve bilmedikleri alemlere girdiklerinden bahseder (Gautier, 1975: 3). "Yepyeni bir canlılık veren bir

[39] Rene Wellek, Fransız romantizminin başlangıcının Hernani zafer olarak belirlenmesine karşıdır ve F.R. De Toreinx'in romantizmin 1801'de doğduğu görüşüne katılır. Toreinx'e göre Chateaubriand romantizmin babası, Madame de Staël de isim anasıdır (Rene Wellek, "Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı", çev: Sıddık Yüksel, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi II*, S.2, 2002, s. 273-320).

özsu kaplamıştı her yeri. Her şey hep birden filizleniyor, tomurcuklanıyor, çiçek açıyordu. Çiçeklerden baş döndürücü kokular yayılmaktaydı; hava sarhoş ediyordu insanı; herkes lirizme, sanata delicesine âşıktı. Kaybolan büyük bir sır bulunmuş gibi bir hal vardı herkeste; gerçekten de öyleydi, şiire kavuşmuştuk" (Gautier, 1975: 1) cümlelerinden de devrin heyecanı anlaşılabilir.

İlginç olan romantik grubun zaferini ilan ettikten yaklaşık beş ay sonra dağılmasıdır. 27 Temmuz 1830 ihtilali neticesinde Fransa'da meydana gelen siyasî kargaşa, grubun dağılmasına yol açmıştır. Parisliler X. Charles'a karşı ayaklanırlar. Böyle bir atmosferde bazı romantikler bireysellikten uzaklaşmış ve toplumsal yanları ağır basmıştır (Göker, 1982: 34). Kendi aralarındaki görüş ayrılıkları yanında rekabete dayalı kavgalar da başlamıştır. Yazar ve şairler, o tarihten sonra çalışmalarına artık bireysel olarak devam ederler. Lamartine 1834'te vekil olur. Alfred de Musset, 1836'da yayımladığı eser ile romantizmden ayrılır. Vigny ile Hugo 1837'de bozuşur ve Vigny şiirden uzaklaşır. T. Gautier de 1832'den itibaren hayranı olduğu Hugo'nun aksine "sanat sanat içindir"i savunacaktır. Romantiklerin en kuvvetli münekkidi Sainte-Beuve, 1840'ta romantizmle alakasını kesmiş ve hatta ömrünün sonlarına doğru romantiklerle çalıştığını inkâr etmiştir (Reşat Nuri, 1931b: 51-52). Maxime du Comp, *Edebiyat Hatıraları* eserinde 1840'ta romantizmin durumundan bahseder. Eskilerin yine olduğunu, parladıklarını ama arkalarından gelenlerin taklitten öteye geçemediklerini ve abartıp saçmaladıklarını söyler. Bir süre sonra halk romantizmden bıkmıştır. Bunun peşinden Balzac ve realizm reaksiyonu gelir. Aktrist Rachel'ın sahnedeki sanatı, halkın dikkatini yeniden klasiklere çevirecektir (Akt. Reşat Nuri, 1931b: 52-53).

1840'tan sonra gücünü yitiren romantizmin bitiş tarihi olarak Hugo'nun Burgraves dramının başarısızlığa uğradığı 1843 gösterilir. Aynı yıl kızını kaybeden Hugo, romantizmden uzaklaşır. "Romantik şiir yerini parnas şiirine, romantik roman da realist romana bırakacaktır" (Göker, 1982: 35).

2. BÖLÜM

ROMANTİZMİN ÖZELLİKLERİ

2.1. HANGİ ROMANTİZM?

Arthur O. Lovejoy'un birden fazla ve birbirine zıt özelliklerdeki romantizmler yüzünden terimin anlamını kaybettiği iddiasına karşılık R. Wellek'in ortak bir romantizm anlayışından söz edilebileceğini söylediğinden bahsedilmişti. Kimin kimden etkilendiği, romantizmin ilk nerede ortaya çıktığı gibi meseleler de üzerinde fikir birliği sağlanamamış bir tartışma konusudur.

R. Wellek, romantizmi on sekizinci yüzyıl boyunca yavaş yavaş yükselen bir Avrupa akımı olarak isimlendirir ve romantizmler arasında bir benzerlik olmadığı iddiasına da şu yanıtı verir: "Aksine, tabiat ile, hayal ile ve sembol ile alakalı romantik görüşler arasında derin bir uyum ve karşılıklı sorumluluk vardır" (Wellek, 2002: 320).

Yine de eleştirmen, Alman romantizminin diğer romantizmlerden "çok daha fazla şümullü" olduğunu inkâr edemeyiz der; orada "tüm insani faaliyetlerin –felsefe, siyaset, dilbilim, tarih, fen ve diğer tüm sanatları- başka yerlerdekilerden daha eksiksiz olarak" buluruz. Ancak Almanya ile diğer ülkeler arasındaki bu farkın da sadece izafi olduğunu ekler; romantizmin tamamen Alman üslubu olarak görülmesini abartılı bulur (Wellek, 2002: 298).

R. Wellek'in dikkat çektiği bir diğer mesele ise Alman romantizminin diğer romantizmleri etkilediği iddiasıdır. Ona göre "Wordsworth, Shelley, Keats hatta Byron üzerindeki Alman etkisi az miktardadır" ve "Fransa'ya Alman etkileri çok sonradan gel[miştir]. […] Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo, Balzac, Sainte-Beuve gibi önemli şahsiyetlerin çok az Alman yakını vardır" (Wellek, 2002: 299). Wellek, bu cümleleriyle, Fransa'ya romantizmi Madame de Staël'in tanıttığına katılmıyor gibidir.

Romantizmle ilgili bu karmaşa; R. Wellek, R. Safranski, A. O. Lovejoy, I. Berlin gibi isimlerin gündeminde olsa bile, bir okur olarak akımlarla ilgili elimize aldığımız her kitap bu meseleyi dile getirmez. Böylece, yazar hangi romantizmi temel aldıysa, okura da o bakış açısından akımı anlatır. Buna Türkçedeki akımlar kitaplarından örnekler verebiliriz. Eğitim Enstitüsü İngilizce bölümü mezunu Sevim

Kantarcıoğlu, *Platon'dan Derrida'ya Edebiyat Akımları* kitabının, romantizme ayırdığı bölümünde, "romantisizm" kelimesini tercih etmekle birlikte, doğrudan İngiliz romantizmini temel alır. Amerikan edebiyatından da zaman zaman örnekler verir. Bakışı sadece İngiliz edebiyatına yönelik olduğu için de tür olarak şiir ön plana çıkar (Kantarcıoğlu, 2009: 93-127).

Türk Dili dergisinin *Yazın Akımları Özel Sayısı* da romantizm bölümü için "Coşumculuk" kelimesini tercih eder ve Tahsin Yücel'in "Fransız Coşumculuğu" başlıklı yazısına yer verir (Yücel, 1981: 59-68). Romantizmi doğrudan Fransız romantizmi ile bir tutan bir diğer isim de Suut Kemal Yetkin'dir. Yetkin, romantizmin İngiltere'de doğduğunu, Almanya'da kaynaştığını ve Fransa'da patlak verdiğini söyler. Ona göre akım, edebi bir meslek olarak 1827'de Cromwell mukaddimesiyle başlamıştır; Alman ve İngiliz romantikleri ise sadece "romantizmi hazırlayan alametler"dir (Yetkin, 1941: 41). Fransız romantizmi temel alındığı için de, akımın asıl türü tiyatro olarak görülür (Yetkin, 1941: 44).

Ahmet Kabaklı da Suut Kemal Yetkin'le hemfikirdir. Akımın önce İngiltere, Almanya ve Fransa'da başladığını ancak "asıl güçlü çağını Fransa'da yaşa[dığını] ve orda şeklini al[dığını]" iddia eder (2008: 333). Ona göre İngiliz ve Alman romantikleri, "Romantizm bir akım haline gelmeden önce", onu hazırlayan öncü romantiklerdir (2008: 334).

Erdoğan Alkan, "Akımın anayurdu Almanya'dır" (2006: 38) dese de Fransız odaklı bir romantizm anlatır *Romantizm* kitabında. Emel Kefeli de romantizm bölümünde Fransa, İngiltere ve Almanya'dan bahseder ancak akımın doğuşunda Fransız devriminin önemli bir rolü olduğunu söyleyerek (2017: 62-63), Fransa odaklı bakanlara katılır. Çünkü Fransız romantizmini detaylandırır ve dile getirdiği özellikler, Fransız romantizmi referans alınarak oluşturulmuştur. İsmail Çetişli de tek bir romantizm yoktur demekle birlikte, bakışını Fransız romantizmine çevirenlerdendir (2015: 75-88).[40]

[40] Romantizmden bahsedildiğinde Fransa'yı anmayan, romantizmin iki anavatanı olarak Almanya ve İngiltere'yi sayan Ulus Baker'i burada anmak gerekir (Ahmet Telli, "Vicdan: Romantizmin Ufku", *Ütopiya Mevsimlik Hayat Bilgisi Kitabı 6,* Piya-Zed Yayın, İstanbul, 1999).

2.2. KLASİSİZME KARŞI ROMANTİZM

Romantizm, genellikle zıttı kabul edilen Klasisizme karşı konumu açısından değerlendirilir. Klasik akıma karşı bir tepki olarak doğduğu söylendikten sonra da neleri değiştirdiği, nelere karşı çıktığı üzerinde durulur. Elbette bu görüşü kabul etmeyenler de olacaktır. İki akımın da tanımı konusunda anlaşmaya varılmadığı göz önünde bulundurulursa, bu sonuç pek de şaşırtıcı olmaz.

Thomas E. Hulme (1883-1917), "Romantizm ve Klasisizm" başlıklı yazısında, iki görüşten bahsederek akımları bu görüşler üzerinden tanımlar:

> [İ]ki görüşü kısaca gözden geçirelim: Birincisi, insan içkin olarak, özü itibariyle iyidir, çevre tarafından bozulmuştur derken, diğeri, insan özü itibarıyla sınırlıdır, fakat düzen ve gelenek tarafından disipline edilerek nihayetinde düşük vasıflardan kurtulup kusursuzluğa ulaşır demektedir. Hiziplerden birine göre insan bir havuz, diğerine göre ise bir kap gibidir. İnsana bir havuz, her türlü imkânı barındıran bir rezervuar nazarıyla bakan görüşü Romantik, onu çok sınırlı ve sabit bir mahlûk olarak kabul eden görüşü ise Klasik diye adlandırıyorum (2002: 166).

Hulme, romantik ile klasik arasındaki farkı yalnızca kısıtlama ve coşkunluk arasındaki fark gibi telakki etmeye karşı çıkar ve böyle düşünürsek, Shakespeare'i de romantik saymak gerekeceğini, ancak onun klasik olduğunu söyler (2002: 168).

Eleştirmen Walter Pater da 1876 tarihli "Romantizm" yazısında klasik ve romantik için "sanat ve edebiyat tarihinde iki gerçek eğilimin ifadeleridirler" (2002: 139) der ve klasik teriminin "geleneksel otorite nedeniyle eski olan her şeye değer veren eleştirmenler tarafından çoğunlukla değişmez ve yalnızca skolastik bir anlamda" kullanıldığını ekler (2002: 140). Pater, romantik tabiri için "çeşitli anlamlara gelecek şekilde çok belirsizce kullanılmaktadır" diyerek diğer eleştirmenlere katılır, hatta ona göre klasik terimi de çok kesin olduğu için yanıltıcı bir anlamda kullanılmaktadır (2002: 140).

Heine, *Romantizm Okulu*'nda, klasik ile romantiği şu cümlelerle karşılaştırır:

> Klasik sanat sadece sonlu olanı ortaya koyuyordu, onun biçimleri de sanatçının fikriyle özdeş olabilirdi. Romantik sanatsa sonsuz olanı ve bütünüyle tinsel ilişkileri ortaya koymaya, daha doğrusu bunlara işaret etmeye çalışıyordu. Bu nedenle geleneksel simgelerden, daha doğrusu

> alegorilerden oluşan bir dizgeye başvurdu, tıpkı İsa'nın kendi tinsel fikirlerini çeşitli güzel mesellerle anlaşılır kılmaya çalışması gibi (2015: 47).

Hulme ise iki akım arasındaki farkı, metaforlar aracılığıyla açıklamayı dener:

> [Klasik] uçabilir, fakat her zaman geri döner, hiçbir zaman bütünüyle ayakları yerden kesilmez. […] Romantik tavrın bütününün âdeta uçuş metaforu etrafında kristalize olduğunu ifade edebilirsiniz. Hugo daima uçar, uçurumlar üzerinde uçar, sonsuz ve engin bulutların üzerine uçar, uçar; her takip eden mısraında "sınırsız" sözcüğü vardır. […] Klasik tavrı hiçbir zaman sınırsız hiçlik ekseninde döner göremezsiniz (2002: 168).

Romantizmi klasisizme karşı bir akım olarak değil, devamı olarak kabul edenler de vardır. Van Tieghem, romantizmin "klasisizmin devamı ve gelişmiş şekli" olduğunu söyler (Akt. Kefeli, 2017: 64). Sevim Kantarcıoğlu da benzer fikirdedir, romantik ve klasik edebiyatların birbirinden tamamen farkı olmadığını düşünür: "Batı edebiyat teorisinde birbirinden çok farklı gibi görünen edebiyat kavramları veya edebî değer ve ölçüler, aslında sadece birbirinden farklı ve yeni hiyerarşik düzenlemeler olarak vurguladıkları ve ön plana aldıkları değerler ve ölçüler bakımından birbirinden farklıdırlar" (2009: 94).

2.3. ROMANTİK ÖZELLİKLER

Romantizm denildiğinde akla ilk gelenlerden biri, doğa ile olan ilişkidir. Edward Quinn, romantizmin temel prensibinin şiirsel ilham kaynağı olarak "doğaya olan inanç" olduğunu söyler (2006: 370). Cuddon da romantizmin özelliklerini sayarken ilk önce doğadan bahsedecektir. Ona göre romantik dönemde, doğaya karşı artan bir ilgi söz konusudur ve romantikler, yaşamanın doğal, ilkel ve vahşi yolunu ararlar. Manzaraya artan bir ilgi dikkat çeker; özellikle yabani ve dağınık tezahürlere rastlanır (Cuddon, 1999: 769).

Doğa/tabiat, karşımıza iyileştirici bir güç olarak çıkar. Canlıdır ama tekinsizdir. Tanrılaşmıştır: "Herder'in canlı doğa kavramı, insanın coşkuyla kendini kucağına bıraktığı yaratıcılığı, ama aynı zamanda da insanı tehdit eden tekinsizliği kapsar" (Safranski, 2013: 21). Hem tekinsiz hem yaratıcı. Safranski, "Eskiden dünyanın dışındaki bir alana kaydırılmış olan yaratıcı güç, doğanın ta kendisidir. [...]

İnsanı belirleyen özellikse, doğada etkili olan yaratıcı gücü artık kendi idaresi altına alabilmesi, bunun da ötesinde, bunu yapmak zorunda olmasıdır" der (2013: 21- 22).

Doğa, elbette romantizmden önce de edebi metinlerde karşımıza çıkmıştır. Aradaki farkı, Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi'*nde anlatır:

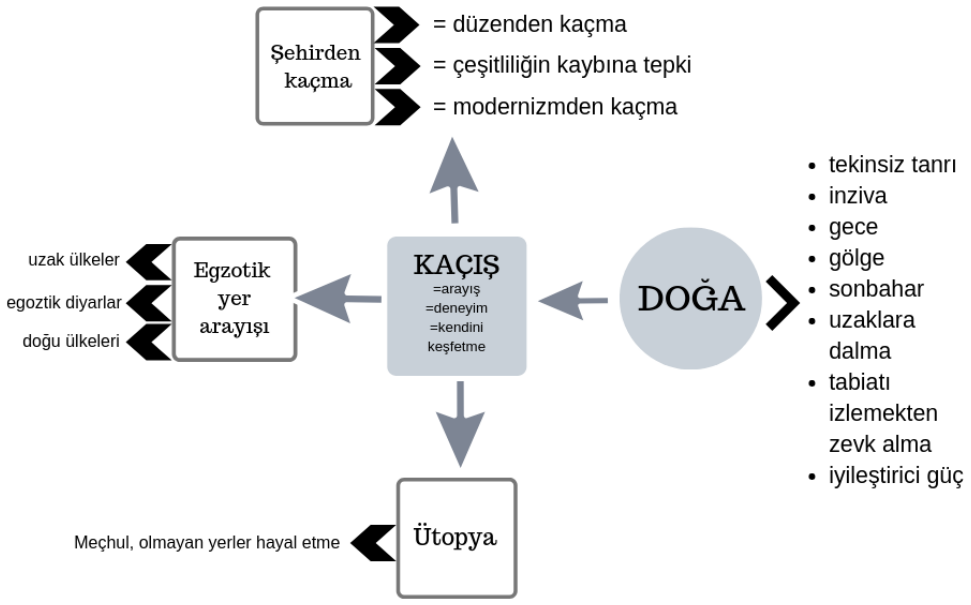
> Ama Romantik şairler doğanın dış görünüşünün güzelliğini ya da dehşet uyandıran gücünü anlatmakla yetinmediler. Dünya yeni yaratılmış da, onu ilk görenler kendileriymiş gibi, çevrelerine yepyeni gözlerle bakmasını bildiler; insanoğlunun doğa karşısında duyduklarını saptadılar; hayal güçleri sayesinde doğanın gözle görülmeyen özünü, gizli anlamlarını sezdiler; doğayı bize yeniden yorumladılar ve insanla doğanın kaynaşmasını, doğa sayesinde insan yaşamının zenginleşip renklenmesini sağladılar. İşte bu yüzdendir ki, Romantik çağdan önce yazılan doğa şiirleri derinlik ve gerçeklikten yoksun, lafta kalan betimlemeler izlenimini verir bizlere (2015: 506).

Romantik metinlerde ayrıntılı tabiat tasvirleri karşımıza çıkar ama burada tabiatı taklit etmek değil, tasvir etmek esastır. Roman kahramanlarının duygu durumlarına uygun bir şekilde değişen; kimi zaman aydınlık bir güneş eşliğinde deniz manzarası, kimi zaman fırtınalı ve karanlık bir gece dekoru ile karşılaşırız. Romantik kahramanların hemen hepsi, tabiat ile baş başa kalmaktan zevk duyar; uzun doğa yürüyüşleri, manzara karşısındaki uzun dalgınlıklarıyla karşımıza çıkarlar. Doğayla savaşmaz, ona teslim olurlar.

Aynı zamanda doğa, bir kaçış noktasıdır. Bu yüzden şehirden kaçıp, tabiata sığınırlar. Burada dikkat edilmesi gereken detay, romantiklerin tek kaçış amacı olarak doğa özlemini görmemek gerektiğidir. Çünkü şehir, aynı zamanda modernizm ve düzen demektir. Oysa tabiat vahşidir, dağınıktır, güçlü ve sürprizlerle doludur. Tekinsizliği buradan gelir.

Kaçış problemini biraz daha detaylandırabiliriz. Kır hayatını tercih eden romantiklerin, uzak ve egzotik ülkeri de kaçış rotalarına dâhil ettiklerini görürüz. Çünkü doğa kadar kaçışın kendisi de romantiktir. Yolculuk bir deneyimdir, deneyim arzusu ise romantizmin meraklarından biridir. Çünkü "yabancı bir dünyayla karşılaşma, kendi kendiyle karşılaşmaya dönüşür" (Safranski, 2013: 16). Bu zincirin diğer ucunda ise ütopya durur. Varılacak yer ile ilgili hayaller, ütopyayı oluşturur. Romantik yazar, eserlerinde ideal dünyalar yaratmaya başlar. Peyami Safa'nın Simerenya'sı gibi… "Uzak, meçhul, büyülü ve tükenmez vaadlerle dolu beldelerin" hayali çıkar karşımıza (Yetkin, 1941: 44). Isaiah Berlin, bildiğimiz bütün

ütopyaların, bütün insanlar için her zaman ve her yerde nesnellikle doğru amaçların keşfedilebilirliğine ve uyum içinde bulunduğuna dayanmakta olduğunu söyler ve bunun, Platon'un *Devlet*'inden ve *Yasalar*'ından, Zenon'un anarşist dünya topluluğundan ve Iambulus'un *Güneş Kenti*'nden Thomas More, Campanella, Bacon, Harrington ve Fenelon'un ütopyalarına kadar her ideal şehir için geçerli olduğunu da ekler (2008: 273). Ütopya üretmek, bir romantizmdir.



Romantizmin Özellikleri

Romantiklerin bir diğer "ana mesele"si geçmiştir. Geçmiş merakının izi, üç alanda sürülebilir: ortaçağ merakı, çocukluğa özlem ve halk edebiyatına dönüş. Romantize edilen mutlu ve aydınlık bir çocukluk dönemi, kişisel tarihe götürür. Ortaçağ merakı ise daha çok aydınlanma döneminin gündelik hayata getirdiği sekülerlikten kaçış yeridir. Çünkü ortaçağ demek, karanlık dehlizler, hayaletler ve büyücüler demektir. Gizemli şatolar, gotik şehirler, korku ve heyecan üzerine

kurulan topluluklar karşımıza çıkar. Sekülerlikten kaçışın getirdiği nokta olan gizemcilik ise bize simyanın, mistisizmin kapısını açacak ve ilginç olan her şeye ilgi duymak ön plana çıkacaktır. Aynı zamanda geçmişe dönüş, her milletin kendi kültürüne ve tarihine bakmasına sebep olacak ve masallar, efsaneler, türküler, destanlar, halk şarkıları gündeme gelerek hem halk edebiyatı araştırmalarının temelini oluşturacak hem de milliyetçiliği popülerleştirecektir. Romantizm, milli romantizme dönüştüğünde ise "her ülkede dilde sadeleşme, milli bir alfabe yaratma ya da basın-yayın aracılığıyla toplumsal ve politik bir bilinçlenme gayretine hizmet ver[ecektir]" (Aksakal, 2015: 17).

Romantizmde aşırılık karakteristik bir özelliktir. Kahraman, neyi savunursa savunsun aşırıya kaçar. Ne hissederse uçlarda yaşar. Bir duygu durumundan diğerine çok hızlı ve şiddetli sürüklenir. İradesiz ve iktidarsızdır, başkalarının etkisine çabuk girer. O yüzden hiçbir zaman net değildir, duygular söz konusu olduğunda her zaman belirsizlik hâkimdir. Böylece romanın başından sonuna kadar olan süreçte, kahraman bir uçtan bir uca, bir duygudan bir duyguya sürüklenerek değişir ve olgunlaşır. Romantik romanlarda kahramanın sürekli bir "oluş" halinde olması, bu sürece bağlıdır.

> Romantik ruhun yapısı; çok çeşitli, müziksel, arayışta ve arayıcıdır. Geleceğin ve geçmişin derinliklerini, gündelik şeylerdeki sürprizleri, aşırılıkları, bilinçdışını, düşleri, çılgınlığı ve tefekkürün labirentlerini sever.
>
> Romantik ruh olduğu gibi kalmaz, dönüşmektedir. Çelişkilidir. Özlemlidir. Kiniktir. Anlaşılmazlığa âşıktır. Halkçıdır. Alaycıdır. Coşkuludur. Kendini beğenmiştir. Sokulgandır. Biçimin bilincindedir ve onu dağıtır (Safranski, 2013: 11-12).

Romantizm, artık merkeze tanrıyı değil, insanı koyar; "edebiyatta insanı tanrılaştır"ır (Kantarcıoğlu, 2009: 95). Gürsel Aytaç, dönemin dine bakışını şu cümlelerle özetler:

> Romantiklerin Tanrı ve dünya görüşünün esası, şöyle özetlenebilir: Evrenin ve hayatın temeli, kayıtsız şartsız var olan ilk öz, her çeşit canlılığı bir bölünme, kendinden ayrılıp bireyleşme şeklinde yaratmıştır ve en sonunda bunları yine özünde toplayacaktır. Romantikler, panteizmi Hıristiyanlıkla bağdaştıran bir Tanrı görüşünü benimsemişlerdir. Bu devrin din görüşü, insanın tabiata olan bağını, onun tabiatı değerlendirişini ve sanat yaşantısını belirlemiştir (Aytaş, 2002: 176).

Safranski ise romantiklerin Tanrı ve dine bakışını panteist olarak yorumlamaz. Modern toplumların, bilimsel gelişmelerle birlikte dinsel bağlarının zayıfladığını ve bu sebeple gizem özlemi duyduklarını söyler. Çünkü artık gizem, eskisi gibi tehditkâr değildir:

> Bu durumda başka bir şey tehdit etmeye başlar: sözde güpegündüz aydınlatılmış, güvene alınmış, düzenlenmiş bir yaşam karşısında duyulan anlamsızlık duyguları ve can sıkıntısı. O zaman artık güvenlik için bir Tanrı'ya değil, can sıkıntısına karşı bir Tanrı'ya gerek vardır. Can sıkıntısına karşı işe yarayan bu tanrı, romantik tanrıdır. **Romantiklerin estetik bir Tanrı'ya gereksinimi vardır.** Yardım eden ve koruyan, ahlakı tesis eden bir Tanrı'ya değil de dünyayı yine gizemle saran bir Tanrı'ya (2013: 220).

Romantik edebiyatta birbirine zıt olan şeyler bir arada bulunur. Acı çekmekten zevk alan melankolik roman kahramanı ne kadar romantikse, ülkesi için savaşan ve bu uğurda canını vermek isteyen de o kadar romantiktir. Bu yüzden hem duygusal olarak zayıf biri, hem de her zorluğa göğüs geren güçlü biri aynı anda romantik olabilir.

Romancının ya da romandaki kahramanın gerçeğin peşinden gitmesi, gerçekçilik talep etmesi, onları romantizmin dışına çıkarmaz. Örneğin Tanzimat dönemi aydınlarının, Divan edebiyatını hayalciliği yüzünden eleştirdiğini ve edebi eserde gerçeği talep ettiğini hatırlayalım. Bu talebin, birçok araştırmacı tarafından realizmin bir savunması olarak okunduğunu görürüz. Ancak, Divan edebiyatını yıkmak istemenin kendisi romantik bir tavırdır. Çünkü romantizm, yerleşik kuralları ve despotik biçimi yıkmayı amaçlar.[41]

Romantizmin kaotik bir yapıya ve neredeyse her eseri içine alabilecek bir özellikler zenginliğine sahip olduğu açıktır. Bu durumda, edebi akımları iki ana başlıkta değerlendirmek, diğer akımları ise bu ana iki akımın birer alt başlığı olarak düşünmek daha sağlıklı olacaktır. Bu iki ana akım, klasisizm ve romantizmdir. Kuralları belli olan klasik, eskiyi yıkıp yeni bir metin üreten ise romantiktir. Bu durumda realizm de romantiktir, sonucuna varırız. Çünkü o da, romantik akımı yıkmak üzere doğmuştur.

[41] Türk edebiyatında romantizm ve realizm tartışmalarının başlangıcı hakkında detaylı bilgi için bk. Halef Nas, "Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Romantizm-Realizm Tartışmaları Üzerine Bir İnceleme", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İzmir, 2012.

Roman türünün kendisinin, doğası gereği romantik olduğunu unutmamak gerekir. İçinde hayal gücü, yaratıcılık ve kurgusallık (oyun) olan bir metnin romantik olmama ihtimali zaten hiç olmamıştır.

3. BÖLÜM

ARZU KAVRAMI ÜZERİNE

Arzu, bilinen en genel anlamıyla istek demektir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde arzunun karşısında "istek, dilek"[42] yazar; Oxford Sözlüğü'ne baktığımızda "desire"[43] kelimesinin şiddetli bir şekilde bir şeye sahip olmayı istemek/ bir şeyin olmasını dilemek olarak karşılandığını görürüz. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*'nde "arzu" kelimesini doğrudan "iştah, istek"e yönlendirir. İştahı da "iştihâ, arzu, şehvet, heves, tamâ, inhimâk, âtıfet-i cismânîye, şevk, kuvve-i şehevîye, temâyül, nuzû" kelimeleriyle birlikte anar. "Vücuda mutluluk veren eğinimlerin genel adı… Ruhbilim terimidir; yemek, içmek, uyumak, çiftleşmek vb. gibi bedensel gereksilerden doğan istekleri dile getirir" (Hançerlioğlu, 1997: 159).

Esin Ağca'nın "Türk Dilinde İstek Fiilleri" başlıklı yüksek lisans tezinden, arzu kelimesinin Türk diline giriş hikâyesini takip ettiğimizde, Farsça olan bu sözcüğün, İslamiyet'in kabulünden sonra Türk dili metinlerinde kullanılmaya başlandığı ve sözcüğün, tek başına ya da Türkçe ek ya da yardımcı fiiller vasıtasıyla fiilleşmek suretiyle istek anlamında kullanıldığını görürüz. Türk dilinde "arzu" sözcüğünün ilk kullanıldığı metin *Kutadgu Bilig* olarak tespit edilmiştir. *Kutadgu Bilig*'de, "arzu" sözcüğünün Türkçe "tilek" sözcüğü ile birlikte kullanılmasından hareketle, 11. yüzyılda Farsça "arzu" kelimesinin Türkçe istek sözcüklerini unutturmadığını ve farklı kaynaklardan gelen iki sözcüğün birlikte kullanıldığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu kelimenin, Karahanlı sahası Kur'an tercümelerinde, Harezm-Altın Ordu sahası metinlerinde, tarihî Türk lehçeleri olan Oğuz, Kıpçak ve Çağatay Türk yazı dillerinde de yaygın olarak kullanıldığı, hatta Türk dilinde var olan bazı istek fiillerini de unutturduğu tespit edilmiştir (Ağca, 2014: 106-107).

Arzu, genel anlamıyla istemek fiiliyle ilişkili olsa da, felsefede çok daha derin ve karmaşık bir anlam evrenine sahip olur. Hançerlioğlu, sözcüğü felsefemde "*oreksis ve orektikhon*" kavramlarıyla terimleştirenin Aristoteles (MÖ 384- MÖ

[42] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (Çevrimiçi), https://sozluk.gov.tr/, 1 Aralık 2019.
[43] Lexico Dictionary, (Çevrimiçi), https://en.oxforddictionaries.com/definition/desire, 1 Aralık 2019.

322) olduğunu söyler. Skolastikler de bu kavramları "*appetitus sensitivus* ve *appetitus rationalis*" olarak Latinceye çevirmişlerdir. Osmanlıcada bu anlamı veren kelimenin "şehvet" olduğunu belirten yazar, zamanla bu terimin soyun korunması anlamıyla sınırlandığını ve bireyin korunması anlamında ise "iştihâ" teriminin yerleştiğini ifade eder (Hançerlioğlu, 1997: 159).

Ahmet Cevizci de *Felsefe Sözlüğü*'nün "arzu" maddesinde Aristoteles'in arzu tasnifinden bahseder:

> Arzu düşüncesi tarihinde, Aristoteles'in, ruhun her bir parçasına farklı arzular yükleyen Platon'dan sonra, üç ayrı arzu türünden söz ettiği söylenebilir. Bunlardan birincisi, iyi olduğu düşünülen nesneler için duyulan istek ya da rasyonel arzudur (*boulesis*). İkincisi, iyiymiş gibi görünen nesneler için duyulan duygusal veya akli-olmayan arzu (*thumos*). Üçüncüsü de hoş olduğuna inanılan bir nesne için duyulan akıldışı arzu (*epithumia*). Bu arzular, yeme içme arzusu veya cinsellik arzusu örneklerinde olduğu üzere, özellikle temel biyolojik özelliklerle irtibatlandırılır. Söz konusu her üç şekliyle de arzu, harekete yol açan motive edici bir güç olarak değerlendirilir (Cevizci, 2010: 145-146).

Cevizci, modern felsefede arzunun artık sadece biyolojik ihtiyaçlarla ilgili kabul edilmediğini, kişiyi kendilerini tatmin etmeye yönelten her tür istek ve ilgiyi kapsayacak şekilde anlaşıldığını söyler: "Arzu, bu yüzden bizatihi kendisi için istenen bir şey için duyulan özsel veya asli arzuyla, başka amaçların aracı olan bir şeye duyulan arızi arzu olarak ikiye ayrılır" (Cevizci, 2010: 146). Yani ister somut bir şeyi, örneğin son model bir arabayı; ister ünlü olmayı ya da kariyerimizde en üst düzeye gelmeyi arzulayalım, bu arızi arzudur. Arzu için arzulamak, yani sürecin bizatihi kendisi ise asli arzudur. Aradaki bu fark, arzu ile ilgili felsefi metinlerde/tartışmalarda Türkçe "arzu" (asli arzu) ve "istek" (arızi arzu) kavramlarının ayrı tutulmasını gerektirmiştir.

Fransız felsefeci André Comte-Sponville, arzunun karşıtı olmadığını söyler. Karşıt olarak "kaçınma"nın önerilmesini de uygun bulmaz çünkü kaçınıyorsak, kaçınmayı arzuladığımız sonucu ortaya çıkacaktır (2013: 216). Karşıtı olmayan bir kavram olarak arzuyu, filozof, iki şekilde düşünür ve tasnif eder: "*yoksunluk* olarak (Platon, Schopenhauer, Sartre…) ya da *güç* olarak (Aristoteles, Spinoza, Nietzsche…)" (Sponville, 2013: 218). Biz ise arzu konusunu üç önemli bakış açısını temel alarak detaylandırmayı deneyeceğiz: Spinoza, Lacan ve Deluze-Guattari.

3.1. SPİNOZA'DA ARZU

Arzuyu gerçek bir nesnenin eksikliğiyle tanımlayan Platon (Demirtaş, 2016: 13) ve arzu ile daima nesnenin yokluğunu ifade ettiğini söyleyen Hobbes (Demirtaş, 2016: 14) gibi birçok düşünür için arzu ve istek aynı şeyi karşılar. Spinoza'nın arzuya bakışı ise farklıdır. Ona göre her şey kendini korumak ister, ya da her şey belirli hareket ve dinlenme ilişkilerini kendi parçaları arasında korumayı amaçlar. Filozof, kendini korumaya yönelik bu dürtüyü "arzu" olarak adlandırır (Adkins, 2007: 129):

> Demek ki iştah insanın özünden başka bir şey değildir ve insanın kendi varlığını korumaya yönelik bütün eylemleri zorunlu olarak kendi doğasından kaynaklanır; o halde insan bu tür bütün eylemleri yapmaya mecbur kılınmıştır. Ayrıca iştah ve arzu arasında hiçbir fark yoktur, ama çoğumuz kendi iştahının bilincinde olan insana arzulu deriz. Demek ki arzu bilincine varılan iştahtır. Bütün bunlardan da açıkça anlaşıldığına göre, biz bir şey için çabalıyorsak, onu istiyorsak, ona iştah kabartıyorsak, yani onu arzuluyorsak, bunu o şeyin iyi olduğuna hükmettiğimiz için yapmıyoruz; tersine, bir şeye çaba harcadığımız, onu istediğimiz, ona iştah kabarttığımız, yani onu arzuladığımız için o şeyin iyi olduğuna hükmediyoruz (Spinoza, 2012a: 162-163).

Ethica'dan alıntılanan bu bölümdeki birkaç noktaya dikkat çekelim:

1. İnsanın kendi varlığını korumak istemesi, insanın doğasıdır.
2. Arzu/iştah, insanın doğasıdır.
3. Bilinçli olan iştaha, arzu denir.
4. Bir şeyin iyi olduğunu düşündüğümüz için onu arzulamıyoruz, arzuladığımız için o şey bize iyi geliyor.

Bu durumda, Spinoza için önce arzunun geldiğini, ve arzunun içgüdüsel olduğunu söyleyebiliriz. Bizi bir şeylerin iyi olduğuna ikna eden şey, tam da içimizdeki kendimizi koruma dürtüsüdür. Filozof, insanların akıldan ziyade içgüdüsel olarak arzularına göre davrandıklarını iddia eder ve köklerini akıldan almayan arzuların da eylem değil tutku olduklarını söyler. Ona göre arzunun kaynağı akıl olsun olmasın, insan doğasıyla ilişkilidir:

> Aklın bizde doğurduğu arzular ile başka bir kökene sahip arzular arasında hiçbir fark gözetemeyiz: hem birinciler hem de diğerleri gerçekte doğanın etkileridirler ve insanın sayesinde varlığını sürdürmeye çabaladığı doğal gücü

> ortaya çıkarırlar. İster bilge olsun ister sağduyudan yoksun olsun, insan her zaman doğanın bir parçasıdır ve onun eylemde bulunmasını belirleyen her şey-bu doğa şu ya da bu insanın doğası olarak tanımlanmak üzere- doğanın gücü ile ilişkilendirilmelidir. Davranışlarında ister aklı rehber alsın ister sadece arzuyu, insan gerçekte ne yaparsa ancak doğanın yasalarına ve kurallarına göre yapar, yani doğal hakkı uyarınca yapar (Spinoza, 2012b: 16-17).

Arzuyu basit bir isteme halinden çıkarıp felsefi olarak derinleştiren Spinoza, kendi döneminde çok ses getirmemiştir. Pre-romantikler ve romantikler ile birlikte, filozofun gündeme geldiğini görürüz. Damasio, Spinoza'nın Goethe ve Wordsworth gibileri onu savunmaya başlayana kadar tanınmadığını söyler (Damasio, 2018: 14-15). Vayyse, Alman romantiklerinin bir noktada Fichte'den ayrılıp Spinoza'ya yöneldikleri görüşündedir; Herder ve Lessing de, Spinoza'yı nefret edilen bir alçaktan, kültürel kahramana dönüştürmek için çabalamıştır (Akal, 2004: 37). Spinoza üzerine çalışmalarıyla bilinen Cemal Bâli Akal, *Faust*'un Spinozacılıktan esinlenmiş eserlerden biri olduğunu iddia eder (2004: 34).

Bu durumda, arzuya bakışı değiştiren Spinoza'nın romantiklerle tekrar gündem olması ile birlikte, arzunun da romantizmle birlikte yeniden yorumlandığı sonucunu çıkarabiliriz. 19. yüzyılın arzuya yeni anlamlar yüklemesi, şüphesiz 20. yüzyıldaki arzu yorumları için bir zemin oluşturmuştur. Artık, Lacan, Deleuze ve Guattari ile birlikte bu yüzyılda karşımıza bambaşka bir arzu tanımı çıkacaktır.

3.2. LACAN'DA ARZU

Arzuyla ilgili çalışmalar, kavramı Freudcu istek (Wunsch) ve Hegelci arzu (Begierde) olarak ikiye ayırırlar. Bu konuda çalışmalarıyla bilinen isimlerin öne çıkanlarından Lacan[44], arzuyu Hegelci manada kabul eder (Aydın, 2017: 264) çünkü kullandığı *désir* kavramı, Freud'unkinden çok daha geniş ve soyut bir kategoridir (Akt. Evans, 2019: 39). Ayrıca, Lacan "Spinoza'nın izinden giderek 'insanın özünün arzu' olduğunu savunmaktadır" (Evans, 2019: 39).

> Lacan, ihtiyaç ile arzu arasında kesin bir ayrıma gider. Arzu her koşulda isteğin hem ötesinde hem de ondan daha önce var olur. Arzu isteğin

[44] Bk. *Monokl Lacan Özel Sayısı*, S. 6-7, Y.3, Yaz 2009; Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev: Nilüfer Erdem, Metis Yayınları, İstanbul, 2017.

> ötesinde var olur demek, arzunun isteği aştığı, yani sonsuz olduğu anlamına gelir; çünkü arzuyu doyurmak olanaksızdır. Arzu hemen hep söze dökülemeyeni, bilinçdışı olanı, üstünü örttüğü saltık boşluğu imlediği içindir ki asla doyurulamaz. Bütün insan eylemleri, hatta en özgeci olanları dahi, Başkası'nca tanınmak arzusuyla ortaya çıkarlar; şu ya da bu biçimde 'kendini onayla(t)ma' isteğinden doğarlar. Arzu, arzu için arzulamak, yani Başkası'nın arzusunu arzulamaktır (Sarup, 2014: 42).

Sarup'un özetlediği meselelere daha yakından bakalım. Öncelikle, Lacan'ın "**daima** bilinçdışı arzuya gönderme yap[tığını]" (Evans, 2019: 39) unutmamak gerekir. Arzu imkânsızı ister; yüceltme, arzunun mutlak gerekliliğidir. Zaten arzu, Lacan'a göre "öteki"nin arzusudur (Cléro, 2011: 27-29). "Öteki, özneden çıkıp mevcut hale gelebilen ne varsa hepsine hükmeden gösterenler zincirinin yer aldığı mahaldir. Öznenin içinde görünür hale gelmesi gereken o canlı varlığın alanıdır" (Lacan, 2014: 216).

Küçük-büyük öteki, objet petit a, arzu ve *eksik*, Lacan terminolojisinin en bilindik ve anlaşılmaz terimlerindendir. Slavoj Žižek'in bir anektodu, Lacan'ın arzusunu anlamak için güzel bir örnektir:

> Zorunlu askerlik hizmeti yapmakta olan bir adam, askerlikten kurtulmak için deli numarası yapmaya karar vermiş. Seçtiği delilik türü de takıntı nevrozu. Adamcağız önüne çıkan bütün kâğıtları alıp bir göz attıktan sonra, "Bu değil!" diye haykırarak bir yana fırlatır dururmuş. Sonunda bu hali üstlerinin de dikkatini çekmiş ve adamı tutup askeri hekimin karşısına çıkarmışlar. Adam kendisine sorulan hiçbir soruya cevap vermediği gibi, hekimin masasındaki, raflarındaki kâğıtları da karıştırıp, "Bu değil!" demeye devam ediyormuş. Bir süre adamla iletişim kurmaya çabalayan hekim sonunda pes edip adamın tezkeresini yazmış. Adam tezkere eline tutuşturulunca durup bir göz atmış ve "İşte bu!" demiş (Akt. Somay-Birkan, 2011: 7).

Lacan'a göre isteklerin tatmini mümkündür ancak arzunun nesnesi belirsizdir. Arzu, ihtiyaç ile talep arasındaki doldurulması imkânsız boşluğa yerleşir ve tatmin edilemez. Özne de daima bir şeyi arzuladığını bilir ancak bunun ne olduğundan asla emin olamaz (Somay-Birkan, 2011: 303). İhtiyacın olması, bir eksiğin de olduğu anlamına gelir. Lacan, ilksel eksik'i doğmuş olma durumu olarak açıklar. Bireyin, annenin bedeninden ayrılmasıyla ortaya çıkan "bir uzvunun eksik olma durumu", koptuğu bedene geri dönme "ihtiyacını" ortaya çıkarır. Arzu, anne ile yeniden

bütünleşme arzusudur; bu mümkün olmadığı için, dilsel bir ifadesi de yoktur. Lacan, bu elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesine, "objet petit a" (küçük öteki nesnesi) adını verir (Somay-Birkan, 2011: 304).

> Objet petit a, gerçek bir nesne değildir, bir fantazi nesnesidir. Özne, simgesel sistemin bir türlü sınırları içine alamadığı Gerçek'in bir türlü açıklanamayan, anlamlandırılamayan bu "fazla"sı ile başa çıkabilmek için, daha bir "ben" olarak ilk oluştuğu yıllardan başlayarak bir fantazi nesnesi yaratır. Bu nesne, arzu nesnesi aslında "yok"tur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik'inin fantazmatik eşdeğeridir. Ancak özne bir yandan da bu nesnenin fantazmatik özelliğini, gerçekten varolmadığını bilir (Lacan'ın deyişiyle, "Aslında çok iyi biliyorum, ama gene de...") Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak objet petit a'ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır, çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez, ama asla bulmak istemez (Somay-Birkan, 2011: 307).

Dylan Evans, "arzunun tek bir nesnesi vardır, o da *OBJET PETIT A*'dır" der: "*OBJET PETIT A* arzunun yöneldiği nesne değil arzunun nedenidir. Arzu nesneyle kurulan bir ilişki değil bir EKSİK ile kurulan ilişkidir" (2019: 41).

Son olarak, Lacan'ın, "arzu, ötekinin arzusudur" düşüncesinin temelini oluşturan "öteki" terimine bakalım. Dylan Evans'ın maddeleştirdiği "Ötekinin Arzusu" meselesinin farklı yorumlarının bir özetiyle başlanabilir:

1. Bu hem başkasının arzusunun nesnesi olmayı arzulamak hem de bir başkası tarafından tanınmayı arzulamak demektir.
2. Özne, başka bir öznenin bakış açısıyla arzular. Bir nesneyi arzulanabilir yapan şey bu şeye özgü bir nitelik değil, yalnızca başka bir özne tarafından arzulanıyor olmasıdır.
3. En temel arzu, anneye, ilk Öteki'ne yönelik ensest arzudur
4. Arzu daima 'başka bir şeye yönelik arzudur'.
5. Arzu başından itibaren Öteki'nin alanında, yani bilinçdışında ortaya çıkar (2019: 42).

Düşünürün meşhur ayna evresine göre, bir çocuğun kendisini aynada fark ettiği an, onun bir "benlik" oluşturduğu andır. Aynada görülen bu ilk "öteki"yi, Lacan, "küçük öteki" olarak tanımlar. Zamanla çocuk başka küçük ötekiler de algılayacaktır. Büyük öteki ise, simgesel düzenin kendisidir, "*oradan kendimize*

bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur. Büyük Öteki, bir eksik'i olmadığı varsayılarak (eksik'i gizli tutularak), tüm arzunun mekanı olarak kurulur; bu mekanı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa, kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir" (Somay-Birkan, 2011: 307-308). Lacan, öznenin, Öteki hususunda özel bir kaygı duyduğunu da söyler. Ama bu kaygının sebebi, Ötekinin elinden kıymetli bir şeyin alınması yani bir şeyin eksiltilmesi ihtimali değildir, tam tersi, eksiğin bulunması gereken yerde belli bir nesne bulunmasıdır (Salecl, 2013: 30).

Renata Salecl, arzunun tam da nesnenin eksikliğiyle bağlantılı olduğunu söyler ve Lacan gibi arzuyu tatmin edebilecek bir nesnenin asla olmadığını düşünür. Ancak Lacan'ın başkasının arzusunu arzulamak meselesine bir ekleme yapar. Ona göre öznede kaygı doğuran şey, başka biri olamamak değil, kendisi olamamaktır (Salecl, 2013: 57-62). Salecl'in öznedeki eksiklik meselesi ile ilgili bir tespiti de ayrıca önemli görünmektedir. Bu eksikliği, fantezi kurma ile ilişkilendirir. Ona göre "Fantezide özne eksiğe karşı bir koruma kalkanı oluşturur" ve fantezi, "öznenin bir senaryo, kendisine tutarlılık veren bir hikâye uydurarak eksiği örtbas etmesinin bir yoludur" (Salecl, 2013: 31-32).

Böylece kurgu ve arzu ilişkisinde Lacancı arzu teorisinin temel fonksiyonu da anlaşır olmuştur.

3.3. DELEUZE-GUATTARİ'DE ARZU

Arzu hakkında en az Lacan kadar karmaşık bir evreni önümüze seren diğer önemli isimler Deleuze-Guattari ikilisidir.[45] İkilinin ismi, "arzu felsefesi" kavramıyla felsefe tarihine geçmiştir: "Çağdaş düşünürler Deleuze ve Guattari'nin, arzuyu, genel bir rasyonalizasyon süreci içinde, bilinç lehine bastıran modern düşünceye karşı geliştirdikleri, olumlu ve üretken bir güç olarak değerlendirilen arzunun serbest bırakılmasını, akışkanlığının ve üretkenliğinin sağlanmasını amaçlayan felsefeleri" (Cevizci, 2010: 146) olarak tanımlanan arzu felsefesine göre arzu özü itibariyle olumlu, yaratıcı ve üretkendir. Bu yüzden Deleuze ve Guattari, arzuyu bir tür makine

[45] Bk. Philip Goodchild, *Deleuze&Guattari Arzu Politikasına Giriş*, çev: Rahmi G. Öğdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005; Ronald Bogue, *Deleuze&Guattari Üzerine Bir İnceleme*, çev: İsmail Öğretir-Ali Utku, Birey Yayınları, İstanbul, 2002; Der. Graham Jones-Jon Roffe, *Deleuze'ün Felsefi Mirası*, çev: Öznur Karakaş, Otonom Yayınları, İstanbul, 2014.

olarak yorumlar ve bireyleri de "arzu makinesi" olarak terimleştirirler (Cevizci, 2010: 146-147). Yani onlar için arzu, bir eksikliğin giderilmesi değildir; tamamen üretimle ilgilidir. İkili, aynı zamanda modern psikanalizi de arzuya engel olarak insanları tedavi ettiği için eleştirirler. Onlara göre "modern psikanaliz, amacı arzuya engel olmak ve bireylerin otoriteryan bir sosyal sisteme uyum sağlamalarını sağlamak için geliştirilmiş bir sosyal kontrol tekniğidir" (Cevizci, 2010: 146).

Deleuze ve Guattari, arzu ve eksiklik ilişkisini reddederken tipik bir örnek verirler. Bebeğin annesinin memesini emmesi örneğinde, Deleuze ve Guattari için bağlantı, anne ile çocuk arasındaki bağlantı değildir. Ağız ve meme arasındaki ilişkidir. Hatta bu bağlantı, ya annenin ya da bebeğin eksikliğinden doğan bir bağlantı da değildir. Acıktığı için annesinin göğsünü emen bir çocuğun durumu kadar açıktır. Ağız ve meme bağlantısının ardındaki isteğin, çocuğun eksikliğiyle ifade edilmesi; Platon'dan Freud'a kadar uzanan, geleneksel arzunun açıklaması olarak görünmektedir. Deleuze ve Guattari'nin iddiası; burada eksiklikten kaynaklanan arzuların olmaması değil arzuyla eksiklik arasındaki ilişkinin ikincil olması ve arzunun bu üretken hesabını varsaymasıdır (Adkins, 2007: 133).

Lacan, "kişinin erkek ya da kadın olarak ne yapması gerektiği tamamen ötekinin alanındaki bir drama, bir senaryoya havale edilmiştir ki bu da Oidipus'tur" derken (Lacan, 2014: 216); Deleuze ve Guattari, esasında Oidipal olmayan arzunun olumlu bir şekilde kavranmasını tartışmaktadırlar (Adkins, 2007: 143).

3.4. TÜRK ROMANINDA ARZUNUN GÖRÜNÜMLERİ

Çalışmada ele alınacak romanların ilki, Ahmet Mithat Efendi'nin belki de en meşhur romanı sayabileceğimiz eseri, 1875 tarihli *Felatun Bey ile Rakım Efendi'*dir. Tanzimat romanının en karakteristik romanlarından biri olan eser, bugüne kadar hep züppe tipi, yanlış Batılılaşma, gelenek ile modernin çatışması gibi meseleler üzerinden incelenmiştir. Biz bu çalışmada Felatun ve Rakım tiplerini romantik birer roman kahramanı olarak merkeze alacak ve bu tiplerin romana arzu açısından katkısına bakmaya çalışacağız.

Romanın anti-kahramanı olan Felatun'un romantizmi, arzularının peşinden koşmasındandır. Onda, Alman romantiklerinin hesapsızca deneyim arzusu peşinden

koşan, özgürlüğüne ve hazlarına düşkün havasını buluruz. Felatun an'ı yaşar, o an canı ne istiyorsa onu yapar. Tensel arzular konusunda sınır tanımaz. Geleceğe dair planları, ahlaki prensipleri yoktur. Örneğin evlerine gidip geldiği, dostu sayılabilecek İngiliz Ziklas ailesinin hizmetçisiyle, onların evinde gizlice birlikte olmaktadır. Bir tiyatro oyuncusuna âşık olduğunda da başka hiçbir şey düşünmez, kendisini arzularının ve hazzın akışına bırakır; parasını ve iradesini fütursuzca kullanır.

Romanda bizzat arzu mekanizmasının işleyişi de konuşulur ve bu açıdan dikkate değerdir. Arzusunu hemen tatmin eden Felatun'un karşısında, arzusunu bilinçli olarak erteleyen ve böylece sürekli kılan Rakım Efendi yer alır. Örneğin, Ziklas ailesinin kızlarının dikkatini bir türlü çekemediği için sitemkâr ve suçlayıcı imalarda bulunan Felatun'a, Rakım'ın cevabı şu olur: "Ben karılara asla yaranmak hevesinde bulunmadığım için beni seviyorlar. Eğer siz de bu hâlde olsanız daha ziyade muvaffakiyete mazhar olmanız lazım gelecek" (Ahmet Mithat, 2017: 58). Yani Rakım, kızların kendisine olan ilgisini mesafeye bağlar. Rakım ne kadar mesafeli durur yani arzu öznesinden kaçarsa, arzunun o kadar şiddetli olduğunun farkındadır. Felatun ise kızlara ilgisini fazlasıyla belli etmekle, yani mesafeyi kısaltmakla, onların arzusunu öldürdüğünün bilincine varabilecek biri değildir. Ancak, Rakım'ın arzu nesnesinden kaçıyormuş görüntüsü simülatif bir durumdur. Ahmet Mithat, Rakım'daki sahteliği görmeyerek, onun zekâsını ön plana çıkarır. Yazar açısından, Felatun'daki bu talepkârlık, aslında bir arzulama aracıdır. Oysa Rakım, arzu nesnesi ile arasına mesafe koyarak daha zeki görünür.

Ahmet Mithat, romanda araya girdiği yerlerde de arzunun mesafeyle ilgili olduğuna dair düşüncelerini sık sık dile getirir:

> Aşkın bir de böyle visal içinde hicran köşesi vardır ki, bunun erbabı biraz nadirce bulunursa da o erbab-ı nadiresi bunun zevkini dahi emsali pek nadir zevklerden bulur (Ahmet Mithat, 2017: 96)
>
> Size kendisini ram ve hatta mal eden bir kızı, yanı başınıza almış olduğunuz hâlde nefsinizi men ederek o mahrumiyetin, o hicranın lezzetini tattığınız var mıdır? Varsa Rakım'a ne divane dersiniz ne de ahmak. Yoksa divane demekte de mazursunuz, ahmak demekte de (Ahmet Mithat, 2017: 96-97)
>
> O şehvet denilen şey yok mu? Pek murdardır. Ruh-ı aşk denilen zat-ı muhayyelin damen-i pâki, şehvet-i murdar ile mülevves olunca zevki kaçar. Lakin o zaman hırs u âz insanın gözlerine perde çektiği için, adam o lekeyi göremez" (Ahmet Mithat, 2017: 97)

> Efendim! Hicran ve hirmandaki, hem de visal içinde bulunan mehcuriyet ve mahrumiyetteki hayalâtın lezzetinde görülen o devam ne devamdır? Bir gayş ve bî-huşîden ibaret olup devamı dahi birkaç saniyeden ibaret olan ve bir nev' hastalıktan, marazdan başka bir tabir-i muvafıkı olmayan şehvetperestlikteki sürat-i zeval hesaba katılacak bir şeydir. İnsan kırk yıl müştak kalsa aşktan muntazır olan lezzet, kırk yıl devam eder. Eğer müştakıyla kırk yıl visal üzre devam edecek olsa, hasıl olacak gına-yı kâmil insanı soğutur, söndürür, ihtiya eder (Ahmet Mithat, 2017: 97)

> Efendim, bir alafranga adam, bir Frenk kızıyla muaşakayı kızıştırıp karı herifi layıkıyla bend ettiğini görünce, araya böyle bir dargınlık sokar. Zira aşkı bir kat daha kızıştırmak ve zımnında edilecek istifadeyi bi-hakkın etmek için yol budur (Ahmet Mithat, 2017: 135).

Tasavvuftaki aşkın insanileştirilmesinden bahseden Ahmet Mithat, şehveti "mülevves", mesafeli duruşu ise aşkın lezzetini arttırmak olarak yorumlar. Ancak sonuçta visal varsa, aşk daima kirlenecektir.

*Felatun Bey ile Rakım Efendi'*den bir sene sonra yayımlanan *İntibah* da daha çok ilk romanlarımızdan biri olması sebebiyle ve sosyolojik çerçevede ele alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal'i "ilk münekkidimiz" olarak anar; bugünkü fikir ve sanat hayatımızın her şubesinin onunla başladığını söyler. Ona göre hakikatte asıl yenilik Namık Kemal ile başlamış, ilk ve esaslı zaferini onunla kazanmıştır (Tanpınar, 2014: 217-218). *İntibah* romanı da "Namık Kemal'in büyük hikâye vadisinde ilk tecrübesidir. […] Kitap, ahlâkî bir tez ve tenkit romanıdır" (Tanpınar, 2014: 242). Ancak Tanpınar, aynı zamanda Namık Kemal'i sathî bulur; onun hayal gücünün zayıflığına işaret eder: "Namık Kemal ancak gözünün önünde bulunan şeyleri tasvir edebilirdi. […] Fakat karşısında bulunmayan âlem onun için yok demekti. Daha kısa istenirse, muhayyilesi kıttı"(Tanpınar, 2014: 243).

Romanın romantik kahramanı Ali Bey, iyi bir ailede yetişmiş, yumuşak mizaçlı, bilgiden başka sevecek şeyi olmayan genç bir adamdır. Fakat aşk onu değiştirecek, bambaşka birine dönüştürecektir. Onun değişmeyen özelliği romantik mizacıdır. Mehpeyker'le tanışmadan önce de tutkularının peşinden giden ve gerçekleştiremediği bir emeli olursa hastalanan Ali Bey, zararsız tutkularının yerini tehlikeli bir kadın aldığında acımasız, nankör ve savurgan bir adama dönüşür.

Ali Bey'i romantik kılan özelliklerinden biri tutkularının peşinden sonuna kadar gitmesi, diğeri ise bir uçtan bir uca savrulan, duygularını hep en yoğun haliyle

yaşayan ruh halidir. “Her neye merak ederse bütün dünyayı unuturcasına ona hasr-ı iştigal ederdi. Bir şey arzu eder de husülünde bir mâniaya tesadüf eylerse maksadı ne kadar cüz’î olur ise olsun ele getirmek için yolunda en büyük fedakârlıktan çekinmez idi. Hatta ufak bir emelinden meyus olunca günlerce hastalanır, gecelerce gizli gizli ağlardı” (Namık Kemal, 2016: 31-32). Mehpeyker ile ilgili düş kırıklığından sonra yatağa düşmesi ile küçük bir arzusuna kavuşamadığında hastalanması arasında fark yoktur. O, her duyguyu içinde büyütecek yeteneğe sahiptir zaten. O yüzden gördüğü ilk kadına kapılır ve tüm varlığı ile ona âşık olur. Onun hakkında duyduğu kötü şeyler yüzünden de sorgusuz sualsiz ondan nefret ederek, bir diğer duygu durumuna anında sürükleniverir. Mehpeyker’in kendini savunmasına da aynı tepkiyi verecek, hemen tam zıt duygu durumunda bulacaktır kendini. Ali Bey roman boyunca kim nereye çekerse oraya giden, söylenilen her şeye sorgusuz sualsiz inanan, iktidarsız ve iradesiz bir kahramandır. “Efkâr ve amalinde bu suretle zuhur eden tagayyür-i küllî”, (Namık Kemal, 2016: 78) onun abartılı ve ani tepkiler vermesinin bir açıklaması olarak da görülebilir. Roman sanatı açısından bir kusur olarak görülen Ali Bey’in bu abartılı ve çoğu mantık dışı tepkileri[46], romantik bir mizaç olduğunu düşündüğümüzde doğal karşılanacaktır.

Şunu da unutmamak gerekir ki Ali Bey için önemli olan arzunun kendisidir. Bilgiye duyduğu şiddetli arzu, Mehpeyker’i tanıdığında ona yönelir. Mehpeyker’den doğan boşluğun yerini Dilaşub’un alması da çok kolay olmuştur. Dilaşub da bir hayal kırıklığı ile sonuçlanınca, arzu nesnesi olarak bir insanı değil de birtakım eğlenceleri seçer. Artık tutkularının öznesi eğlence ve içkidir. Mehpeyker uğruna her şeyi göze alan, en sevdiklerini bile kırmaktan çekinmeyen Ali Bey’in, Dilaşub için de Mehpeyker’i anında sildiğini görürüz. Kendisini düşürdüğü alkol ve eğlence âlemi içinde de annesinin yüzüne bakmayacak, onun cenazesine bile gitmeyecektir.

Ali Bey, arzulamadan duramayandır. Namık Kemal, romanın devamı için, arzulamasını sağlar. Çünkü hayal gücü yoktur ve devamlılık için arzuyu devreye sokmalıdır. Ali Bey, o yüzden sürekli başka bir arzu peşindedir, sürekli değişen arzu nesnelerine büyük bir tutkuyla bağlanır ve tüm varlığı ile kendini bu nesneye adar.

Namık Kemal, insanın arzuyla olan ilişkisinin pekâlâ farkındadır ve romanda da bununla ilgili cümlelere yer verir. “Kendi arabaya doğru gider, araba ise önünde

[46] “Sonsuz bağlılıktan bir anda kine geçişi ve kaçınılmaz çöküntüyü hızlandırışı, pek inandırıcı değildir” (Robert Finn, *Türk Romanı*, çev: Tomris Uyar, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1984, s. 47).

firar ederdi. Güya ki kendi talip, araba emel idi" (Namık Kemal, 2016: 46) cümlesinde, arabanın arzu nesnesinin değil arzunun kendisi yerine konması önemlidir. Arzu nesnesiyle mesafenin azalması, arzunun da azalması demektir ve Namık Kemal bunu da okura hatırlatır: "İnsanın hâli budur, bir maksadın arkasında dolaşır, fakat husülüne en ziyade ümit-var olduğu zaman takarrübünden ihtiraz etmeye başlar" (Namık Kemal, 2016: 46).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1889 tarihli ilk romanı *Şık*'ta da arzu mekanizmasının işleyişi ile ilgili bir bölüme rastlarız: "Bazı şeyler olur ki, insan onu elde etmek ister. Ve bu başarısı uğrunda da bir hayli fedakârlıklarda bulunur. Ama isteği olduktan sonra o hususta elde etmeden önce görülen parlaklık ve istek insanın gözünde kaybolur. Adam kendi kendine der ki: 'Meğer ben ne deliymişim? Kaç zamandır olması için çıldırıp durduğum şey bu muymuş?' " (Gürpınar, 2015: 96). Çünkü Şöhret Bey, istediğini elde ettiği an, arzu sonrası boşluğa düşmüş ve Madam Pötiş ile etrafa hava atmanın, para saçmanın anlamsızlığını görmüştür. Onun arzusu ismiyle müsemmadır: Şöhret. Bu ünü de güzel ve havalı bir kadın, cins bir köpek, iyi kıyafetler ve lüks restorantlarda bulacağını düşünür. Bu uğurda annesinin küpelerini çalıp satar. Yaşadığı maceralardan sonra istediği şöhrete rezil olarak ulaşınca –ki kendisi rezil olduğunun farkında değildir- kendini anlamsızlığın içinde bulacak ve uğrunda hapise düşmeyi göze aldığı arzusunun boşluğuyla baş başa kalacaktır.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında, romana adını veren Zehra, en çok arzularıyla dikkat çeker. Aşkı da kıskançlığı da arzularının sürekliliğine hizmet eder. Suphi'ye âşık olduğunda, ona kavuşmaktan çok onun hayalini takip etmeyi arzulaması ve bu arzu mesafesinden zevk alması, bunu kanıtlar:

> Saha-i hayalatta ileri bir kadem daha atarak kendisini husul-i matlup noktasına takarrüp etmiş gördü. Yalnız kendisini o aguş-ı bahtiyariye atıvermekten başka bir şeye lüzum kalmamıştı. Fakat kendisiyle o aguş-ı vefa arasındaki mesafe daima sabit kalmakta, bu yaklaştıkça o uzaklaşmaktaydı. Kendisini bu suretle vüs'at-abad-ı esrar içine doğru çekip götürmekte olan hayal-i mütebessimin iğfalatına kapılarak yürümekten bir zevk-i ruhani hissetmekteydi. Mümkün olsa ömrünün sonuna kadar o hayali takip edecek (Nabizade Nazım, 2019: 36).

Zehra'nın aynı zamanda rekabetten zevk aldığını da görürüz. Çünkü rekabet, kıskançlığa yol açmasının yanında arzuyu da arttır: "Bu mücadeleyi kendisine zevk

ittihaz etmişti. Filhakika da, böyle gece gündüz çırpınmaktan lezzet duymaktaydı" (Nabizade Nazım, 2019: 70).

Suphi'nin hayatındaki üçüncü kadın Urani de, arzunun doğasının farkındadır ve bunu kendi lehine kullanır: "Zaten Urani bu manevraları hep Suphi'nin hevesatını tahriş ve kıskançlığını tahrik ve teşvik için icra etmekteydi. O iltifatlar hep Suphi için birer çığırtkan, birer yemlemeydi. […] Urani şu manevrasının Suphi üzerinde peyda ettiği tesirarı nazar-ı hoşnudiyle görmekteydi. Suphi'nin infiali ne kadar uzarsa, kendisi hakkında o kadar hayırlıydı" (Nabizade Nazım, 2019: 119-120). Çünkü Urani kaçtıkça kovalanacağının ve bu sayede Suphi'nin ilgi ve dikkatinin hep kendinde kalacağının bilincindedir.

Suphi ise arzunun başka bir özelliğiyle ilgilidir: ötekinin arzusu. Onun arzularını taze tutan şey, bir başkasının da kendi arzu nesnesiyle ilgileniyor olmasıdır: "Suphi, yanındaki genç, güzel ve şuh kadının, halkça mazhar-ı pesent ve rağbet olmasından gururlanmaktaydı. İşte bütün bir tiyatro halkının enzar-ı iştiyakını üzerine celp ve cezbeden bu sabahat-ı mücesseme kendi malı, kendi eşiydi" (Nabizade Nazım, 2019: 121).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ında geçen şu cümle, arzu tasviri olarak da okunabilir: "Akıp giderken birden yorgun düşmüşçesine ağır ağır sürüklensin. Sonra tekrar bir feveran ile taşsın, veznin kasırgasıyla yükselsin, yükselsin, şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş, ine ine son nefes bir musiki inlemesiyle bitsin" (Uşaklıgil, 2007: 132). Yazarın arzu üzerine dikkatleri olduğu bellidir. Özellikle de *Aşk-ı Memnu*'da bu dikkatler fark edilebilir. Roman kahramanlarının her birinin temel bir arzusu vardır: Adnan Bey genç ve güzel bir kadınla evliliği, Bihter lüksü ve aşkı, Behlûl kadınları, Nihal babasının sevgisini arzular. Ama tüm bu arzular, arızi arzulardır ve bizim için asıl önemli olan asli arzu, yani arzunun kendisidir. Çünkü romantik olan arzu, arzu için arzulamaktır. Romanın asli arzu peşinde koşan tek kahramanı ise Behlûl'dür.

Bihter ile Behlül'ün ilişkisi, onun bir anlık arzusundan doğar. Romanda bu ilişki öyle aniden ve temellendirilmemiş bir kurguyla gelişir ki, bu başlangıç romanın akışında bir yapaylığa sebep olur. İki tarafın da aklında yokken Behlûl birden, durup dururken arzuya kapılır. Bihter'in ikna olması da çok sürmez, çünkü tatmin olmadığı cinsel hayatından zaten bir süredir şikâyetçidir. Bir anlık arzunun tek gecelik bir

ilişki olarak kalmayıp, uzun süreli bir yasak aşka dönüşmesi, iki taraf için de farklı sebeplerden olmuştur. Bihter, aslında hiçbir şey hissetmediği bu genç adamla yaşadığı tek gecelik ilişkiyi kendine yakıştıramamakta ve ancak âşık olursa kendini temize çıkarabileceğinin farkındadır: "Behlûl'ün hatırasında tesadüfle temellük edilmiş bir sefile hükmünde kalamazdı, artık onun hayatına tasarruf etmeliydi; onun olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı; bu aşk günahına öyle bir istikbal mecrası tayin etmeliydi ki onu tenzil değil ilâ etsin. Evet, bunu yalnız aşk temizleyebilirdi" (Uşaklıgil, 2016: 208).

Behlûl ise arzusunun tatmininden sarhoş olmuş, bu tatminin devamından başka bir şeyle ilgilenmemektedir: "Sahih, sahih, Bihter artık kendisinin olmuştu öyle mi? Bu kadar emellerinin fevkinde bir şey, hatta arzu edilmeye cesaret olunamamış bir şeydi ki hiç beklenilmeyen bir vesileyle tahakkukundan sonra onu uyuşturmuş, sersemletmişti" (Uşaklıgil, 2016: 200).

Onun Bihter'le ilişkisinin tek dayanak noktası vardır: arzu. Evin içinde sürekli onu görüp arzulamaz, hatta umursamazken; odasına çıkıp onu düşündüğünde, onun yokluğunda şiddetli bir arzu duyar ve onu elde etmek için her şeyi yapabileceğini hisseder:

> Birden şedit bir arzunun mengenesinde kalbinin sıkıldığını hissetti. Bihter'i arzu ediyordu. […] Bu ıstırap veren bir arzuydu. Şimdiye kadar Bihter için hiç bu şiddetle arzu hissetmemişti hatta demin o buradayken bu kadının yanında herhangi bir kadın için duyulan şeyden başka bir şey duymamıştı; fakat şimdi, şu dakikada öyle bir kuvvetin hükmü altındaydı ki her türlü çılgınlıklar yapabilirdi (Uşaklıgil, 2016: 203).

Behlûl, arzu mekanizmasının nasıl işlediğinin farkındadır ve Bihter'i elde etmek için ilk geceden sonra ondan uzak durması gerektiğini bilir. Eğer onun peşinden koşarsa arzusunu tatmin edecek ve tatmin edilen arzu Lacan'ın da üstünde sıklıkla durduğu gibi anında kaybolacaktır. Bu süreç Behlûl için duygusal değil tamamen taktiksel bir süreçtir:

> Bu devre esnasında onlara ya tekrar tesadüfle temellük etmek yahut onlara karşı kayıtsız kalmak icap eder. Kadınlar takip edildikçe müsterihtirler. Sizin hâlâ onlarla meşgul olmanız, hâlâ onların arkasında koşmanız ekseriyet üzere kalplerinin ihtiyacını tatmine kifayet eder; fakat kayıtsız kalmanızı asla affedemezler ve o zaman o ilk sukuttan sonra onlar sizi takip eder (Uşaklıgil, 2016: 210).

Behlûl'ün taktiği işe yarar ve Bihter'i kendisine bağlar. Ama aslında onun derdi Bihter'in aşkı değil, onu arzulamanın verdiği hazdır. O yüzden aşkı ne kadar imkânsız olursa arzusunun da o kadar büyük olacağının farkındadır: "Bu muaşaka onlar için asıl tehlikeleriyle, zorluklarıyla cazibeli oluyordu. Herkesin gözü önünde herkesten saklanan, yalnız ikisine ait gizli bir hayat vardı ki bütün gizlilikleriyle onları daha ziyade birbirine yakınlaştırıyor, münasebetlerine bir fazla samimiyet veriyordu" (Uşaklıgil, 2016: 219).

Behlûl, biraz zaman geçtikten sonra, arzusunu devam ettirmek için Bihter'den yapması zor şeyler istemeye başlar; böylesinin daha heyecanlı olduğunu düşünürler:

> Yavaş yavaş bu muaşakanın hep bir çeşit lezzetleri arasında yenilikler, başkalıklar ister olmuştu, ilk haftalarda onları titreten, korkutan şeyler oluyordu; birbirine tamamıyla temellük edinceye kadar, muaşakalarında daha kat olunacak mesafeler, daha göze alınacak tehlikeler kaldıkça, tatmin olunacak emellerin heyecanı hararetini hissederlerdi (Uşaklıgil, 2016: 275).

Elbette zaman geçtikçe bu aşamalar da geçilecek, heyecana sebep olan zorluklar bir bir tükenecektir. Arzusunun zayıfladığını hisseden Behlûl ise, Bihter'in istemeyeceği şeyleri gündeme getirerek ilişkiyi zorlaştırma çabasına girer, ancak boşunadır: "Behlûl'e hiçbir şey reddedilmiyordu, onun hiçbir arzusu fazla bulunmuyordu; halbuki o reddedilmeye, yalvarmaya, istenen şeyin zor istihsal edilmiş olmasından lezzet almaya muhtaçtı" (Uşaklıgil, 2016: 276). Bunun üzerine bir gün Bihter'e içki içmeyi teklif etmeyi planlar. Bihter'in reddedeceğinden emindir, o da onu ikna etmeye çalışacak ve bundan zevk alacaktır. Fakat Bihter buna hiç itiraz etmeyince, bu sefer Behlûl'ün isteği anında söner: "bilakis Bihter buna muvafakat edince onu sarhoş etmek Behlûl'e iğrenç bir şey göründü" (Uşaklıgil, 2016: 276).

Yasak aşkın verdiği hazzı yanlış değerlendirip kendisini Bihter'e âşık sanan Behlûl, arzusunun sürekliliğini sağlayamadığını fark ettiğinde başka çareler aramaya başlar. Çünkü onun tek arzusu, arzusunun sonsuz olmasıdır: "Halbuki Bihter'i sevememek onun için telafi edilemeyecek bir zarar hükmündeydi; bu kadını kendi kendisine öyle leziz bir sevda kevserine benzetiyordu ki doyduktan sonra yine, hep içilmekte devam olunsun. Onu kaybettiği dakikadan başlayarak tekrar şiddetle isteyeceğinden emindi" (Uşaklıgil, 2016: 279).

Böylece Behlûl, Bihter'i tekrar arzulamak için onu aldatmaya karar verir: " 'sen bunu asıl Bihter için yapacaksın, onu daha ziyade sevmek için…' Hayır, hayır,

gitmeliydi, Bihter'le aşkının devamı için buna ihtiyaç vardı" (Uşaklıgil, 2016: 283). Ancak bu aldatma, ona aradığını vermeyecektir. Çünkü Bihter onu çabucak affeder, bu meseleyi görmezden gelir. Böylece Bihter, Behlûl için bir arzu nesnesi olmaktan çıkacak, hatta onun kendisine duyduğu saygıyı da kaybedecektir.

Behlûl'ün Bihter'i aldatmak için seçtiği kadının da, kimseye yüz vermemesiyle meşhur biri olması ayrıca dikkate değerdir. Behlûl, romanın başından sonuna aynı kişidir; hep zor olanın, imkânsız olanın yani arzusunun peşindedir. Nihal'in hayatına girmek istemesinin sebebi de aynıdır; masum, saf, kendisine o gözle bakmadığını bildiği, yani ulaşılması zor biri. Hem romanlardaki gibi bir aşk, gerçek bir aşk yaşama arzusunun tatmini ihtimali vardır hem de Nihal'in ondan kaçması ona haz vermektedir. "Kimbilir? Belki aranılıp bulunamayan şiir ve sevda bundadır" (Uşaklıgil, 2016: 327) diyen Behlûl için Nihal de arayışının bir parçasıdır, hepsi bu. Nitekim gerçeğin ortaya çıkması ile kaçması bir olur; ne pişmanlık, ne telafi çabası, ne kendini affettirme arzusu… bunların hiçbiri yoktur onda. Okur olarak, Nihal ile evlenseydi, onun aşkını elde etseydi, yine başka maceralar peşinde koşmaya devam edeceğinden eminizdir.

Ancak elbette Behlûl, kendisinin değiştiğini düşünür, her seferinde aradığı asıl aşkı bulduğunu, artık bambaşka bir Behlûl olduğuna emindir. Bihter hayatına girdiğinde tüm eski aşklarının yalan olduğunu, asıl aşkı Bihter'de bulduğunu düşünür; Bihter'den sıkılıp Nihal'e yöneldiğinde de bu sefer: "bir rüya değil, bütün ötekiler rüya, Bihter rüya ve fena bir rüyaydı, asıl Nihal bir hakikat, hayatımda yegâne bir hakikat!" (Uşaklıgil, 2016: 388) diyecektir. Bu yüzden her yeni aşkta kendisini değişmiş, bambaşka biri gibi hissetmesine şaşırmamak gerekir. Örneğin Bihter hayatına girdiğinde, "Behlûl kendisini değişmiş buluyordu. Artık söylediklerini hissediyordu, artık bir oyun icra eden sahte sıfatından çıkıyor, söylediklerinin gerçekliğine nefsini teslim ediyordu" (Uşaklıgil, 2016: 217) cümlelerini okuruz ama Bihter'den sıkıldığında Behlûl'ün hiç de değişmemiş olduğunu anlarız. Zaten bir müddet sonra, aynı "değiştim" hikâyesini Nihal'e de anlatacaktır:

> Hep değişmiş, başkalaşmış bir Behlûl! Çünkü sen beni değiştirdin; evet, evet, büsbütün… Senin çocukluğundan, safvetinden bana bir sirayet etmiş oldu; sanki hayatımın birkaç senesi, bütün o boş emellerle dolmuş sahifeleri birden yırtılıverdi. Senin karşına çocuklaşmış, hatta niçin itiraf etmeyeyim, temizlenmiş olarak çıktım (Uşaklıgil, 2016: 359).

Ancak yaşadığı yasak ilişki ortaya çıkınca kaçan Behlûl'ün yine değişmediğini görürüz.

Asli arzunun peşinde koşmayı odağa alan bir diğer roman da *Eylül*'dür. Kuşkusuz Necip'in arzu nesnesi Suad'ın kendisi değil, onun ulaşılamaz oluşudur. Çünkü Necip, bir yandan şiddetle Suad'ı arzularken, bir yandan da onun kendisini kabul etmemesi için dua eder: "Kendi nazarında bile asıl büyüklüğünü teşkil eden meziyetleri fedâ' etmeden başka ne yapabilirdi? Ve onları bile aşkına fedâ' etse belki en evvel kendi tahkîr etmeyecek mi idi?" (Rauf, 2014: 364-366). Tüm roman bu duygu üzerine kuruludur. Suad'ı, kocasına olan sadakati ve bağlılığı için seven Necip, ona ulaşmayı nasıl arzulayabilir? Bu yüzden çareyi onu uzaktan sevmekte, yani arzu mesafesini korumakta bulur: "[…] bunu bir nevi izdivâç, ruhların izdivâcı gibi görüyordu; Süreyyâ'dan ziyâde ona hulûl edebilecek, bu izdivâc onlarınkinden daha masûn fenâ, daha ulvî, daha şairane olacaktı" (Rauf, 2014: 370). Behlül, Bihter'de yasak olanı arzularken; Necip, yasak olandan uzak oldukça Suad'ı sevdiğinden, çözülmesi imkânsız bir paradoksun içinde bulur kendini. Ama her ne kadar arzusunun nesnesi ulaşılmaz da olsa, onu arzulamaktan asla vazgeçmeyecektir.

Yakup Kadri'nin *Ankara'*sında da arzu mekanizmasının nasıl çalıştığına dair bir göndermeye rastlarız. Yazar, Neşet Sabit ve Selma'nın aşkını taze tutan şeyin onların sık görüşememesi olduğunu söyler:

> Zaten bu karı koca arasındaki aşk ateşinin, aşağı yukarı on yıldan beri, hiç kararmaksızın daima aynı kuvvetle yanmakta devam edişini her şeyden ziyade bu ayrılıp buluşmalara borçlu idiler. İhtimal ki, bunlar da, başka çiftler gibi, daima yan yana burun buruna birer kümes mahlûku hayatını sürselerdi şimdiye kadar, gönüllerindeki cila çoktan aşınmaya yüz tutardı (Karaosmanoğlu, 2018: 183-184).

Enis Batur'un "baştan uca bir negatif-şahıslar galerisi" (Batur, 1994: 10) dediği *Kıskanmak* romanı da arzu mesafesine örnek gösterilebilecek eserlerdendir.

Hayatta umursadığı tek şey kendi arzuları olan Nüzhet, Mükerrem tarafından reddedilmekten adeta haz duyar:

> İstediği şey red gördüğü için, emrine hemen 'peki' denmediği için şimdi Nüzhet de heyecanlanmıştı:

> - Ben de bunu asıl tehlikesi için istiyorum. Her tehlikeyi hakir görerek kollarıma gelmeni istiyorum. Bana zevk vermek için her şeyi göze alıp koşuyor musun, yoksa koşmuyor musun, işte mesele bu! (Örik, 1994: 116).

Nüzhet, aslî arzunun peşinde olduğu için, Mükerrem'in arızî bir arzu nesnesi konumunda olduğu zamanlar ondan ne kadar sıkılıyorsa, şimdi de onu bir o kadar arzulamaktadır:

> Mükerrem teklifini demin derhal kabul etmiş olsaydı, 'Hanımefendinin hem şairane hem fazla hararetli aşkına bütün bir gece katlanmak çok güç olacak. Bu belayı nereden de başıma sardım!' diye düşünür, onu sabaha kadar kalmaktan caydırmak için belki yollar arardı. Fakat o kabul etmeyince kendisi ile geçirilecek gecenin değeri gözlerinde birdenbire büyümüş, hele Mükerrem'in tehlikelere atılmaya razı olmayışı cidden gücüne gitmişti (Örik, 1994: 119).

Alman romantiklerinin çevirmeni Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı da romantik arzu konusunda zengin malzemeye sahiptir. Romanın başkahramanı Ömer, tam bir romantik roman kahramanıdır. Ömer, hem kendi hem Macide hem de yakın arkadaşı Nihat için aynı adamdır: İradesiz, atalet içinde ve coşkularını kontrol edemeyen biri… Romanın başında arkadaşına son derece ümitsiz konuşan Ömer, hayatta yapılabilecek tek şeyin ölmek olduğunu ama bunu yapmaya da tembellikten üşendiğini söyler (Ali, 2015: 14). Romanın sonunda da yaşadığı onca olaya rağmen vardığı yer farklı değildir; Bedri'ye "tembel ve iradesiz" olduğunu itiraf eder (Ali, 2015: 250). Onun iradesizliği, roman boyunca sık sık karşımıza çıkar ve Ömer, bunun farkındadır: "Beni istenilen yere çekip götürmek ne kadar kolay?" (Ali, 2015: 121). Macide de kocasının "her şeyden evvel bir anlık arzuların zavallı bir oyuncağı" olduğunu düşünmekte (Ali, 2015: 161) ve onun her zaman her şeye coşkuyla başlayıp sonra devamını getirmemesine dair sitemkârdır: "Hep böyle... Harikulade başlıyor ve hemen arkasını bırakıyor... Belki tembellikten, belki nereye vardıracağını bilmemekten..." (Ali, 2015: 242).

Diğer romantik roman kahramanları gibi Ömer de arzusunun sürekliliği peşindedir. Âşık olduğu Macide'nin kendisine sıcak davranmasını istememesinin ardında biraz da bu yatar. Elbette görünen sebep bu değildir; Macide, eğer Ömer'e hemen karşılık verirse, Ömer'in gözünde "hafif" kadın durumuna düşecektir. "Macide'nin hislerini belli etmemesi onu bilhassa sevindiriyordu. Çünkü genç kızın memnuniyet ifade eden herhangi bir hali onu muhakkak ki, isteksiz ve soğuk bir

mukabele kadar üzecekti" (Ali, 2015: 40). Hemen kavuşmak, Ömer'in zihnindeki "kolay ulaşılamayan mâşuk" hayalini yerle bir edeceği gibi arzusunu da bitirecektir. Bu yüzden kendisi doludizgin aşkının tadını çıkarırken, Macide'nin temkinli ve mesafeli olmasını ister.

Romanda arzu sadece Ömer-Macide aşkından ibaret değildir. Lacan'ın sözünü ettiği belirsiz arzu nesnesi, Ömer'in ruhunu sıkıştırmaktadır: "Çok kere böyle oluyordu. Bütün kafası birdenbire boşalıyor, göğsünün ve gırtlağının üstüne bir ağırlık çöküyor ve ne olduğunu bilmediği birtakım şiddetli arzuların hasretini duyuyordu. Nihat: 'Ne istediğini bilsen canın sıkılmaz!' dedi" (Ali, 2015: 45).

Ömer'in bir şeylere heves ve heyecanla hatta abartılı bir coşkuyla sarılıp sonra yarıda bırakması da arzu sonrası boşluğu hatırlatır: "Herhangi memnun edici bir hadise, ilk sevinç ihtizazları geçer geçmez, sebepsiz bir korku ve hüzün yaratıyor ve Ömer ancak birtakım gülünç hilelerle bundan kurtulmaya çabalıyordu" (Ali, 2015: 75).

Bu örneklerden hareketle, romanda Ömer'in arzu ile ilişkisinin üç farklı boyutta işlendiğini söylemek mümkündür. O arzu nesnesinin değil, arzunun peşinden koşan bir romantiktir; bu yüzden Macide'nin kendisini hemen teslim etmesini istemez. Zaman zaman ne olduğunu bilmediği, belirsiz bir şeye şiddetli bir arzu duyar ve bunun sıkıntısıyla ezilir. Son olarak da tatmin edilen her arzusunun ardından boşluğa düşer. Bu yüzden savrulur, bu yüzden hevesle başladığı her işi yarım bırakır. Olaylar beklenilenin dışında gelişince, Macide ile erkenden evlenmek durumunda kalır. Önceleri dünyada Macide ile birlikte olmaktan daha güzel bir şey olmadığını düşünürken; aynı evde yaşamaya başladıktan yani arzu nesnesine kavuştuktan sonra Macide anlamını yitirir. Zaman zaman onun varlığını bile unutur, arkadaşlarıyla vakit geçirmeyi tercih eder. Arkadaşlarının yanına gittiğinde de kısa bir süre sonra bu sefer onlardan sıkılarak tekrar Macide'yi özlemeye başlar. "Nerede değilse orada mutlu olan"dır Ömer. Arzu nesnesi ondan hep uzak olmalıdır, başka türlü rahat edemez. Bu yüzden de roman boyunca arzuladığı şeylere bir yaklaşıp bir uzaklaşarak, nesneler arasında gidip gelerek, bir boşluktan öbürüne savrularak iradesizliğini bize kanıtlar.

Refik Halit Karay'ın bilinen romanı *Bugünün Saraylısı*'nda da arzu ve ulaşılamazlık ilişkisini Ata'nın duygularında görürüz. Ayşen'i plajda, mayoluyken

beğenmediği halde, evde kapının camından gizli gizli seyretmeye çalışmasını kendi de garip bulur ve: "Keramet yatakta oluşunda," der, "Gecede, tenhalıkta, gizlilikte!" (Karay, 2018: 61). Ata'nın Ayşen'e karşı olan duyguları karışık ve dengesizdir. Bunun kendisi de farkında olmakla birlikte, sürekli ruh halini yoklar. Arzusunun, Ayşen uzakta oldukça arttığının farkındadır ancak bunu doğal değil tuhaf bulur:

> Tuhafı, yanımdayken fazla bir şey duymuyorum da böyle, odasına soyunmaya veya giyinmeye gittiği, uzaklaştığı zaman, yalnız kalınca, hele geceleri yatarken ve sabahleyin uyanınca kafamın içi hep kendisiyle doluyor, durmadan hayaliyle uğraşıyorum. […] İtiraf edeyim, bir şey daha var; onu başkaları beğenir gördükten sonra bendeki duygular taşkıncasına artıp kabarıyor. Bu gece elçinin hayranlığı, hayranlığımı artırdı. Ayşen'in etrafına uzak, heyecansız, adeta hissiz duruşu erkekler üzerine fena tesir bırakacağına bilakis arzularını kuvvetlendiriyor (Karay, 2018: 105).

Şüphesiz arzu konusunda Türk edebiyatının en geniş ve derin malzemesini sunan romancımız, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Örneğin *Huzur*'da, arzuyu bir kahraman üzerinden sembolleştirir. Eserin daha çok bir aşk romanı olarak anıldığı, aşk romanı denmediğinde ise Doğu-Batı tartışmaları üzerinden okunduğu malumdur. Roman yayımlandıktan hemen sonra çıkan Cahit Tanyol'un yazısında, eser, felsefi bir roman olarak okurlara tanıtılır (Tanyol, 2002: 55). Cevdet Perin ise 1950'de, romanı "kısmen psikolojik" olarak sınıflandırır (Perin, 2002: 58). Bizim *Huzur*'u incelediğimiz asıl meseleler ise Perin için kusur niteliğindedir. Mümtaz'ın hayal diyarında olması ve romandaki yüksek lirizm eleştirilir. Tahir Alangu ve Fethi Naci ise, romana Tanpınar biyografisi açısından yaklaşmayı tercih ederler (Alangu, 2002: 159-172), (Naci, 2002: 193).

Bizim için romanı kıymetli kılan unsur ise arzunun romandaki izdüşümleridir. Yazar, *Huzur* romanında arzuyu Nuran karakteri ile cisimleştirmiş[47] ve tüm romanı arzunun etrafında kurmuştur. İhsan'ın Mümtaz'a "Hâlbuki sen tek bir insanın etrafında dünyayı toplamağa çalıştın" demesi bu yüzdendir (Tanpınar, 2011: 357). Mümtaz, tüm dünyasını arzusunun etrafında toplamıştır, onun için her şey arzudan gelir:

> Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu. Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleri,

[47] Nuran'ı romanda tamlık simgesi olarak yorumlanmasına dair bk. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 71

> eski masallar, okuduğu kitap, gezdiği yol, konuştuğu ahbap, başının üstünden geçen güvercin, sesini duyduğu ve cüssesi, rengi, hayat nasibi ne olduğunu bilmediği yaz böcekleri, **hep Nuran'dan gelen** şeylerdi. Hepsi ona aitti. Hülasa uzviyetinin ve muhayyilesinin yaptığı bir büyü içinde idi (Tanpınar, 2011: 141).

Tanpınar'ın arzunun işleme mekanizmasını çok iyi bildiği ve romanını buna göre şekillendirdiği muhakkaktır. Nuran'ı ve Suad'ı aynı gün sahneye sokması bu oyunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Arzu hayatına girdiğinde, ömrü boyunca içinde taşıdığı "engelleyici"si de uzun bir aradan sonra tekrar görünecektir.[48]

Dört bölümden oluşan *Huzur*'da bir ve dördüncü bölümler anlatma zamanına, iki ve üçüncü bölümler ise geçmişe dayanır. Geçmiş ne kadar arzunun pozitif diliyle kurulmuşsa, şimdide de öyle arzusuzluk hâkimdir.[49] Nuran'ın Mümtaz'ın hayatında olduğu "Nuran" ve "Suad" bölümlerinde imgelerin pozitif olduğunu görürüz. Gülüş bir ağaç gibi büyür ve çiçek açar (Tanpınar, 2011: 88), Boğaz'da her şey insanı kendisine çağırır (Tanpınar, 2011: 123), her bahçenin üstünden dal dal erguvanlar uzanır (Tanpınar, 2011: 85), deniz mücevher gibi parlar (Tanpınar, 2011: 120)… Mümtaz'ın Nuran'dan ayrı olduğu "İhsan" ve "Mümtaz" bölümlerinde ise imgelerin negatife döndüğü fark edilir : "Bu ağustos sonu sabahı bütün sokaklar bir fırın ağzı gibi insanı kapıyor, çiğniyor, yutuyor, sonra kendisinden bir sonrakine geçiriyordu" (Tanpınar, 2011: 21), "Sokak tozlu ve dardı" (Tanpınar, 2011: 23), "Bulaşık ve lağım sularının açıkta aktığı sokaklar, pislik içinde çok zalim ve tesadüfî bir ayıklanma ile büyüyen çocuklar, sonra onların biraz kanatlanınca baba evini susuz çeşme yalaklarına, kaldırımlara, köprü altlarına değiştirmesi" (Tanpınar, 2011: 365)… Tanpınar, arzuyu bir ışık formunda kullanır. Arzunun olduğu zamanlarda aydınlığın, olmadığı zamanlarda karanlığın hâkim olması bundandır. Nuran ismindeki isim sembolizasyonunu da burada hatırlayalım.

Tanpınar romancılığında ışık önemli bir detaydır. Örneğin Mümtaz, İhsan'ı "sabah ışığında olduğundan çok zayıf bul[ur]" (Tanpınar, 2011: 19), çünkü ışık gerçeği değiştirir. Romanda da ışığın bu fonksiyonuna değinilir: "Herkes bu

[48]Yazar, *Huzur'*dan yedi sene sonra arzu ve engelleyicinin mücadelesini bir hikâyesine de taşıyacaktır. Bk. Deniz Depe, "Yaz Yağmuru'nda Arzu Biçimleri", *Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2018.

[49] Arzunun dildeki imgelerin yönünü nasıl etkilediğine dair ayrıntılı yorum için bk. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 31.

aydınlığın ortasına kendisi olarak geliyor; fakat bir sihirin ortasına düşmüş gibi, onun değişmeleriyle değişiyordu" (Tanpınar, 2011: 124). Bir diğer örnekte, Mümtaz'ın çocukluğuna dair hatırasında da, ışığın romanda nasıl baskın bir unsur olduğu açıkça hissettirilir:

> Bey Dağları'nın üstünde güneş, sanki kendi ölümünün âyinini ve kendi yaldızdan ve koyu lâcivert gölgelerden lahdini hazırlıyormuş gibi, bu dağların kıvrımlarına altın ve gümüş zırhlar geçirir, sonra alçalan ve arkaya devrilen kavis, bir altın yelpaze gibi açılır, büyük ışık parçaları şuraya, buraya ateşten yarasalar gibi uçar, kayaların üstüne asılırdı (Tanpınar, 2011: 34).

Işığın değiştiren gücünün erotizasyonda kullanılması da ışığın başka bir kullanımına örnek olarak gösterilebilir: "Sağ taraflarından gelen bir ışık parçası genç kadının saçlarına yapıştı, oradan yavaşça boynuna doğru kaydı, küçük, insana alışık bir hayvan gibi beyaz tenin üstünde hazla oynamağa başladı" (Tanpınar, 2011: 115-116).

İster arzu diye okuyalım, ister ışık, ister Nuran; üçünün de yazar tarafından her şeyi değiştirici bir güce sahip olan şey olarak kullanıldığı aşikârdır. Çünkü hayata bakışımızı arzularımız değiştirir. Arzuladığımız zaman iyimser olur ve imgelerimizi pozitif sıfatlarla kurarız. Nuran, Mümtaz'ın hayata bakışını değiştirir. Çünkü Nuran, Mümtaz'ı "dünyanın zannedildiğinden çok iyi kurulduğuna inandırıyordu[r]" (Tanpınar, 2011: 93). Artık,

> köprü değişmiş, kitapçı değişmiş, kitap alma, okuma denen şey değişmişti. Sanki bir masal dünyasında, canlı çizgilerin ve parlak renklerin her şeyi dirilttiği, her şeye en geniş rahmaniyete kadar giden bir mâna verdikleri, her kımıldanışın geniş ve durgun bir suda uzanan ışıklar gibi bir sonsuzluğa doğru ürperdiği, çalkandığı bir dünyada yaşıyordu[r] (Tanpınar, 2011: 121).

Mümtaz, nasıl Nuran ile eşyaya nüfuz edebildiyse; Nuran gittiğinde, yani arzu bittiğinde de eşya ile bağlantısı kopacaktır, "sanki eşya ile kendisinin arasında bir yığın perde vardı[r]" artık (Tanpınar, 2011: 385):

> Birkaç günlük yağmur, vapurun önünden geçtiği yalılarla, denizle, bir gün evveline kadar süren yaz eğlencelerinin, o parlak, tembel ve sedef uğultulu saatlerin arasında aşılmaz bir perde germişti. Nuran bile bu perdenin arkasındaydı ve bu uzaklığın verdiği bir acılıkla, çıldırtıcı bir imkânsızlığın içinden gibi kendisine bakıyordu. Her şey orada, **bu perdenin arkasında** idi. Bütün ömrü, sevdiği, inandığı şeyler, masallar, şarkılar, sevişme saatleri,

> çılgın gülüşler ve düşünce birleşmeleri, hatta kendisi, Mümtaz bile oradaydı (Tanpınar, 2011: 250).

Tanpınar elbette bu arzulama sürecini sadece ışığın fonksiyonu ile kurmaz. Yavaş yavaş arttırarak götürdüğü bir engelleme mekanizmasını da işletir ve böylece arzu mesafesini sabit tutar. Arzunun asla doyurulamaz olduğuna dair detaylara da ayrıca dikkat etmek gerekir. Mümtaz, "sevgilisine en fazla doyduğu zamanlarda bile yine ona aç görünür" (Tanpınar, 2011: 175) çünkü arzu bitmeyendir. Mesafe arttıkça arzu büyür, lezzet artar: "Genç kadını rıhtımda, beyaz mayosu içinde ve etrafındakiler yüzünden kendisine sadece dost olarak görmek, ayrı lezzet ve azapların başlangıcı olurdu" (Tanpınar, 2011: 178).

Arzu mesafesini arttıran bir diğer şey de engelleyici unsurdur. Mümtaz, bunun sorgulamasını kendi kendine yapacaktır: "Hayat, nasıl iki kutbun arasında çalışıyordu? Bir tarafta insan için bir yığın yükseltici şey, öbür tarafta da sanki bütün bu yükseltici şeylerle aramızı kesmek, bizi onlardan ayırmak isteyen küçük endişeler, hesaplar, bedava düşmanlıklar vardı" (Tanpınar, 2011: 162). Yazar da romanında bu dengeyi Nuran ve Mümtaz'ın ilişkisine soktuğu engelleyicilerle kuracaktır.

Adile Hanım, Fatma ve Fahir, roman boyunca karşımıza çıkan ufak engeller olarak görünür. Bu engeller, ilişkiyi bitirmeye sebep olmasalar da bir tehdit olarak her zaman vardırlar ve Mümtaz ile Nuran'ın evlenmesini geciktirirler. Evlenme geciktikçe arzu da gecikir, yani mesafe sabit kalır. İbrahim Şahin, arzu mesafesinin hep korunmasını haz ilkesine bağlar. Ona göre "bütün birleşmeler, hem öznenin, hem de nesnenin kaybına yol açtığından gerçekte arzunun yokluğuna sebep olur ve bu da ölüm demektir. Yani Tanpınar kahramanlarının hazza ara vermesi, arzuyu sürekli kılma teşebbüsüdür" (Şahin, 2012: 31). Şahin, aynı zamanda arzunun nesnesi ile mesafesinin arttıkça, Tanpınar'ın üslubunun güzelleştiğini de iddia eder (Şahin, 2012: 75). Çünkü ona göre bu mesafe aynı zamanda dile de yansıyacak, cümleler uzayacak, sıfatlara boğulacak, yüklem geciktirildikçe haz uzatılacaktır. Böylece okur da daha edebi bir dil ile karşılaşacak, arzu dilde de korunacaktır.

Bu mesafe oyunu, yani hep ulaşılamayanın arzulanması ve arzunun ulaşılamayana duyulması, Tevfik Bey üzerinden de sembolize edilmiştir aslında:

> Her çeşmenin başında bir kere durmuş, yalnız orada serinlemek hülyasına kapılmış, fakat serin suya dudakları değer değmez, "bu değil, muhakkak öbürüdür" diye daha kanmadan başkasına koşmuştu. Böylece soğuk

> rüzgârların doldurduğu bir arafta kendi vücudunu aramağa mahkûm serseri ruh gibi tenden tene girmiş, hiçbirinde bir lahzadan fazla duramamış, şimdi bütün tecrübeleri iflâs ettikten sonra, Mümtaz'la Nuran'ın aşklarında ısınmağa gelmişti (Tanpınar, 2011: 214).

Fahir'in Nuran'ın peşinden tekrar koşmaya başlamasının da ardında aynı mekanizma yok mudur? Boşandıktan sonra, bir gün adada Nuran'la karşılaştığında, onu "hiçbir zaman bu kadar güzel bulma[dığını]" düşünecektir (Tanpınar, 2011: 107). Sevgilisinden ayrıldıktan sonra da dikkati tekrar eski karısına dönecek ve "Adile Hanım tekrar bir anlaşma imkânından hiç bahsetmediği için, Fahir'e Nuran'ın sevgisi ebediyen kaybettiği bir cennet gibi görün[ecektir]" (Tanpınar, 2011: 234).

Peki, bu arzu-mesafe oyunu, roman kahramanları için ne ifade etmektedir? Mümtaz'ın duygularını sorguladığı bölümde, anlarız ki Tanpınar, arzunun işleyiş sürecini Mümtaz'ın da bildiğini okura bu şüphe ile söylemektedir: "Fakat hakikaten güzel miydi? Karşısındakini sarhoşluklarından uzak seyretmek istedi. Hayır, bir şey söylemeyecekti. Hatta görmüyordu bile. Bir kamaşmadan başka hiçbir şey görmüyordu. Daha iyisi içindeki hayranlığın aynasıyla karşılaşmıştı. Tılsımlı bir aynada kendi içini, yavaş yavaş uyanan **arzu**yu seyrediyordu" (Tanpınar, 2011: 120-121). Mümtaz, Nuran'a olan duygularının bir arzu illüzyonu olup olmadığını düşünür, düşünür ama zamanla bu aynaya bakmaktan vazgeçecektir. Nuran, içindeki arzunun sembolüdür. Roman da bize, bu sahneyle bunu fısıldar.

Romandaki arzu ile ilgili bir diğer önemli yorum, arzunun hangi yöne olduğuna dairdir. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*'ta, *Huzur*'daki arzuyu "tamlık" arzusu olarak okur ve arzunun/arzuya dair imgelerin yorumlarını bu yönde yorumlar (Şahin, 2012: 39). Romantik yazarların ütopyasıdır tamlık. İdeal insan, üst insan olabilmek, bütünlük arzusunun bir yansımasıdır.

Tanpınar'ın *Huzur*'dan on iki yıl sonra yayımlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nde ise Hayri İrdal'ın neyi arzuladığını bilmeyiz. İbrahim Şahin, "O metnin ana sorusu Hayri İrdal'ın arzusuzluğuna ilişkindir. Greimas'ın semiyotik karesi gereğince Hayri İrdal arzu etmeyen, tarafsız öznedir ve bu yargı da onun edilgenliğini açıklar" (Şahin, 2012: 103) demiştir. Çünkü kahraman, kendi arzularının değil de "başkasının arzusu" peşinde koşar. Başkalarından ödünç kıyafet alması da bunu gösterir; ödünç kıyafet, başkasının arzusunu ödünç almayı sembolize eder. Elbise, yeni bir hayatın sembolü olur. Buna örnek olarak Cemal Bey'in

elbisesini giydikten sonra onun arzusunun kendisine geçtiğini söylemesini örnek verebiliriz: "Refikasına karşı beslediği sevgi sanki bu elbiseden bana geçti" (Tanpınar, 2009: 16). Artık bundan sonra Hayri İrdal'ın Selma Hanım'a olan aşkını okumaya başlarız. Ancak ne zaman ki Selma Hanım'ı elde eder, onunla sevgili olur, arzusu tükenir. "İnsan talihi bu idi. Hiç kimse yıldız olarak kalamıyordu. Muhakkak ki hayalimizdeki yerinden inecek, herkese benzeyecekti" (Tanpınar, 2009: 259) der Hayri İrdal, Selma Hanım için. Bu cümle, aynı zamanda yazarın arzu mekanizmasına dair bakışıdır.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*ndeki arzu üzerine yazılmış sembol sahnelerden biri de Hayri İrdal ile karısı Pakize arasında geçen diyalogdur:

> Sonra benim hep sırtındaki kumaşa baktığımı görerek,
>
> – Tanıdın, değil mi?.. dedi. Hani kimse para vermediği için satamamıştık! Babanın kürkünün kabı canım! Güve yeniklerini işlettim... Amma çok para gitti.
>
> Demek yeşil kumaşın üzerinde parlayan altın yıldızlar güve yenikleriydi (Tanpınar, 2009: 323).

Arzunun yıldız kıldıkları, arzu sona erdiğinde güve yeniklerine dönüşmüştür. Tanpınar'da arzuya dair sahneler benzerdir ve mantığı hiç değişmez. Ulaşılınca biter. Tıpkı Abdullah Efendi'nin restorantta izlediği o çift gibi: "Fakat eli tam delikanlının ağzına değeceği anda ve bir lahzada, evvelâ bu tebessüm, sonra bu çehre silindi, siyah mantonun, kırmızı bluzun ve tülü şapkanın çerçevelediği baş ortadan kayboldu" (Tanpınar, 2010: 18). Adam kadının eline dokunduğunda kadın (arzu) yok olmuş, elini geri çektiğinde, geri gelmiştir. Tanpınar için arzunun olduğu yerde vuslat imkânsızdır.

4. BÖLÜM

ROMANTİK BİR TEMA OLARAK ARZU

4.1. DENEYİM ARZUSU

"İnsan bir deneyim hayvanıdır."

M. Foucault

Montaigne, "Öğrenme arzusundan daha doğal bir arzu yoktur. Bizi buna götürebilecek tüm yolları deneriz ve akıl yetmediği zaman deneyime başvururuz" (2011: 351) diyerek deneyim ve bilme arzusu arasında bir ilişki kurar. Gerçekten de deneyim, bilgiye gitme yollarından biri olarak kabul edilebilir ve "Bilme Arzusu" başlığı altında ele alınabilirdi. Ancak deneyimin anlam evreninin genişliği ve muğlaklığı, bizi bu kavramı ayrı bir başlık altında değerlendirmenin daha doğru olduğu sonucuna götürmüştür.

Deneyim kavramı, en az romantizm kadar karmaşık görünmektedir. Martin Jay (1944-), tamamen deneyim üzerine yoğunlaştığı *Deneyim Şarkıları'*na kelimenin zorluğundan bahsederek başlar. Deneyimin, "uzun ve karmaşık bir tarihe sahip bir sözcük" olduğunu söyleyerek, kelimenin İngilizce ve Latince kökeninden (ex) yola çıkarak yorumlamaya çalışır: "deneyim, hayatta karşılaşılabilecek engelleri ve tehlikeleri göğüsleyip aşarak masumiyeti geride bırakmış olan bir dünyeviliği de ifade edebiliyor" (2012: 29). Yani Jay'a göre deneyim, masumiyet halinden çıkmış (ex) olmaktır.

Deneyimlerin kolektif ve değiş tokuş edilebilir değil, kişisel ve aktarılamaz oluşuna dikkat çeken eleştirmen; Almancada, "erlebnis" ve "erfahrung" olarak iki farklı deneyim türüne işaret eden kelimelerden bahseder. Erlebnis, bir şeyi gerçekten yaşayarak deneyimlemektir ve kişiseldir. Erfahrung ise, bir öğrenme sürecine dayalı, daha uzun süreli bir yolculuktur ve kolektiftir; deneyim ile bellek arasında bir bağ vardır (Jay, 2012: 29-30).

Hans Georg Gadamer (1900-2002), *Hakikat ve Yöntem*'de bu iki kelimenin tarihine ve anlam evrenine dair uzun açıklamalar yapar. Orhan Koçak (1948-), "Erfahrung ve erlebnis ayrımı Gadamer'den epeyce önce ilk kez Walter Benjamin'in (1892-1940) yazılarında şekillenmeye başlar" (2017: 108) dese de, deneyim üzerine çalışan her araştırmacının birincil kaynağı *Hakikat ve Yöntem* olmuştur. Benjamin,

deneyim meselesini Henri Bergson (1859-1941) üzerinden okur ve yorumlar. Deneyim ve hafıza ilişkisi üzerinde de özellikle durur: "Deneyim hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek işidir. Anılarda sıkı sıkı saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur" (Benjamin, 2012: 117-118).

Benjamin, Marcel Proust'un (1871-1922) "iradi hatırlama" ve "gayri iradi hatırlama"[50] kavramlarını da bu çerçeveye dâhil eder ve dikkatleri onun "iradeyle hatırlamaya çalışmak boşunadır" iddiasına çeker. Çünkü hafıza her şeyi kaydedendir, hatıra ise bu kayıtların işaretlenmesidir. "Dar anlamda deneyim söz konusu olduğunda, bireysel geçmişin bazı içerikleri hafızada kolektif geçmişin içerikleriyle ilişkiye girer. […] Belli zamanlarda hatırlamayı kışkırtırlar ve ömür boyu onun aracı olurlar. İradi ve gayri iradi hatırlama böylece karşılıklı dışlayıcılıklarını yitirirler" (Benjamin, 2012: 120).

İradi ve gayri iradi hatırlama, burada "erlebnis" ve "erfahrung"a bağlanır. Erfahrung, gayri iradi hatırlama, bilince çıkarılmamış hatıralar ve şokla; erlebnis iradi/bilinçli hatırlama, izlenim ve uyarıların bilince mal olmuş etkisiyle ilişkilendirilir.[51] Bu, bilinçli olarak yaşanmayan ve öznenin 'yaşantı' olarak algılamadığı her şeyin gayri iradi hatırlamanın bir parçası olduğu anlamına gelir (Benjamin, 2012: 121). Tüm bunların sonucunda Benjamin için bilinçle yaşanan şeyin (hatırada olanın) erlebnis, bilinçsiz yaşananın (hafızada olanın) erfahrung olarak sınıflandırıldığını görürüz.

Türkçede her iki kelimenin de "tecrübe" olarak çevrilmesinin bir anlam karışıklığına yol açtığı muhakkaktır. Bazı çalışmalarda erfahrung ve erlebnis için farklı karşılıklar kullanılsa ve "son dönemde […] birinin 'deneyim', ötekininse 'yaşantı' veya 'yaşanmış deneyim' olarak karşılandığı" (Koçak, 2017: 107) gözlemlense de, bu konuda bir görüş birliği olmadığı görülür. [52]

Gadamer'in, "Tecrübe diye adlandırdığımız ve tecrübe vasıtasıyla kazandığımız şey yaşanan tarihsel süreçtir; ve onun paradigması olguların keşfi

[50] Mémoire volontaire: iradi hatırlama, Mémoire involontaire: gayri iradi hatırlama

[51] Bu yorum, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" yazısının çevirmeni Ahmet Doğukan'a ait dipnottan alınmıştır: Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", çev: Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, Metis, İstanbul, 2012, s. 123.

[52] Bk. Fırat Soysal, "Hermeneutik ve Çeviribilim Bakış Açısıyla 'Erlebnis' ve 'Erfahrung' Kavramlarının Türkçede Alımlanmasına Yönelik Bir Yaklaşım", *International Journal of Languages' Education and Teaching*, S.3, Kasım 2015,s. 224-233.

değil, hatıralar ile beklentilerin bir bütündeki özel kaynaşmasıdır" (2008: 307) cümlesindeki tecrübe, "erfahrung"tur. Erlebnis ise Gadamer'in özellikle ayrı bir başlık altında incelediği bir meseledir. Erlebnisin ancak 1870'lerde yaygınlık kazandığını keşfetmenin şaşırtıcı olduğunu söyleyen eleştirmen, kelimenin tarihi hakkında şunları söyler:

> On sekizinci yüzyılda o, hiçbir şekilde bulunmuyor değildi, fakat Schiller ve Goethe bile varlığından habersizdi. Bu kelimenin ilk sahneye çıktığı yer, öyle görünüyor ki Hegel'in mektuplarından biridir. Fakat otuzlarda ve kırklarda bile bu kelimenin (Tieck, Alexis ve Gutzkow'da) çok nadir örneklerine rastladım. Bu kelimenin aynı şekilde elli ve altmışlı yıllarda da nadiren kullanıldığı, yetmişli yıllarda birden bire daha sık şekilde kullanılmaya başlandığı anlaşılıyor. Kelimenin genel kullanıma, biyografik yazılarda kullanılmaya başlandığı sırada girdiği açıktır (Gadamer, 2008: 83).

Erfahrung ve erlebnise biraz daha yakından bakalım. Orhan Koçak, *Tehlikeli Dönüşler*'de deneyim meselesini ayrı bir bölüm yapmış ve bu iki kelimeyi tasnif etmeye yardımı dokunacak örnekler vermiştir: "Türkçede o eski tecrübe sözcüğüyle kastedilen de çoğu zaman budur: edinilmiş bir hüner, bir yeterliliktir *erfahrung*, yol gösterir: tecrübeli bir kaleci deriz, deneyimli bir cerrah" (2017: 107). Erlebnis ise daha çok heykeltraş ve şairin deneyimine yakındır:

> Avcı/topçu/cerrah üçlüsüne karşı öne sürdüğümüz ikiliyi üçleştirelim: heykelci/şair… ve kumarbaz. Bu son figür şunun için önemli: daha önce oynanmış oyunlar, ne kadar kazançlı (veya kayıplı) olursa olsun, şimdiki oyunda hiçbir ek avantaj sağlamaz – oyun/sınav hep yeniden başlar, her tekil oyun asıl oyundur, bütün oyun, tek oyun (Koçak, 2017: 108).

Benjamin'in öykü ve roman üzerinden yaptığı deneyim ayrımı da açıklayıcı bir nitelik taşır: "Benjamin sanatta erfahrung'un yanındadır; özellikle hikâyeyi mümkün kılanın da o eski, köklü anlamıyla tecrübe olduğunu sık sık vurgulamıştır: yeniye, henüz olmayana açıklık anlamında deneyim değil de, biriktirilmiş hayat bilgisi olarak deneyim" (Koçak, 2017: 109). Dipnotta devam eder Koçak: [Benjamin için] "Roman ise bu anlamda tecrübenin değil, henüz olmayana açıklık anlamında deneyimin mecrasıdır" (2017: 109).

Sonuç olarak erfahrungu klasik anlamda tecrübe olarak kabul edebiliriz. Geçmişi, bugünü ve yarını aynı anda etkileyen bir durumdur tecrübe. Erlebnis ise kişisel bir meseledir ve tecrübe değil de deneyim kelimesine daha yakındır. Çünkü

günlük dilde, deneyime açık deriz ama tecrübeye açık demeyiz. Erlebnis, henüz olmayana açıklıktır. Gadamer, "[erlebnisi] tecrübe diye adlandırırken yaşayan anlamına atıfta bulunuruz; çünkü tecrübe onu yaşayan kişi için tecrübedir" (2008: 92) derken erlebnisin bireyselliğini de vurgulamış olur. Türkçede "yaşanmış deneyim" denmesinin sebebi de bu bireysellikten kaynaklanır. Çünkü bir kişi "yeni ülkeler, yeni arkadaşlıklar deneyimlemek" istediğinde bu öznel bir deneyimdir, yaşanmışlık gerektirir ve bir başkasına aktarılamaz. Aynı zamanda Koçak'ın dikkat çektiği gibi, İtalya'yı gezdiğinizde edindiğiniz deneyim (erlebnis), Çin ziyaretinizde size faydalı olmaz. Ama sonuçta siz tecrübeli (erfahrung) bir gezginseniz, elbette çantanızı hazırlamak, ucuz uçak bileti bulmak konusunda tecrübesiz birine göre daha şanslı olursunuz.

Romantizmdeki deneyim arzusu, bu yüzden erlebnis olarak daraltılabilir. "[Deneyim] ham, düşünülmemiş bir düşünce olarak en geç İngiliz Romantiklerinden beri (18. Yüzyıl sonu) kullanımdadır. […] Terimin üzerine projektör ışığı ancak yirminci yüzyıl başlarında düşecek ve o zaman da ne kadar tuhaf, yersiz ve kaygan bir fikir olduğu hissedilecektir" (Koçak, 2017: 106).

Jay, on yedinci yüzyıla kadar deneyimin küçümsendiğini çünkü deneyimin bilimin karşıtı olarak algılandığını söyler. Ancak John Dewey (1859-1952) ile birlikte deneyimin değeri daha geniş çapta kabul edilir hale gelmiştir (Jay, 2012: 31-35). Aristo, *Ethics*'inde: "Deneyimli, yaşlı ve ferasetli insanların kanıtlanmamış iddiaları ve fikirleri de en az kanıtlarla desteklenenler kadar ilgiyi hak eder, çünkü bu insanlar ilkeleri deneyim aracılığıyla kavramaktadır" der (Akt. Jay, 2012: 35). Antik filozoflarda, kinikler ve sofistlerde deneyimin önemi açıkça teslim edilmiş (Jay, 2012: 36) ve "Platonculuğun Rönesans'ta yeniden canlanması ve Cambridge Okulu […] vasıtasıyla 17. yüzyılda İngiltere'ye yayılması, Shaftesbury'nin öncüsü olduğu estetik deneyim söyleminin doğmasına yardımcı olmuştur" (Jay, 2012: 37).

Jay'e göre deneyim, çoğunlukla sihir ve diğer aşağı bilimlerle ilişkilendirilmiş ve 17. yüzyıla kadar alçaltıcı bir tarzda, şarlatanla eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu küçümsemenin tek önemli istisnası olarak da Augustinus'un (354-430) eserlerini[53] gösterir. Çünkü Augustinus, birinci tekil şahıs anlatıya ve kişisel hatırlamanın rolüne güvenmiş ve deneyimi ciddiye almıştır (Jay, 2012: 39).

[53] Bk. Augustinus, *İtiraflar*, çev: Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

Rönesansı doğuran hümanist ortamda kendi kendini şekillendiren müstesna ya da biricik insan değer kazanır ve artık müstesna özneye duyulan yeni bir hayranlık söz konusudur. Artık sıradan insana ve olağan olaylara kadar uzanan bir deneyim sevdası ile karşı karşıya geliriz ve sahneye Montaigne çıkar (Jay, 2012: 43). Montaigne'nin *Denemeler*'i 1587-1588 yılları arasında yazılmış, kendi gözlemlerine dayanan bir eserdir. "Dünyevi hayata bağlı, bedenin zevkleri ve acılarına duyarlı olan Montaigne, kilisenin çoğu kez reddettiği bedensel duyumsallıktan zevk alıyordu. Dolayısıyla dikkatini selamete değil, iyi bir hayat yaşamaya yöneltmişti; Montaigne'i on sekizinci yüzyılın özgür ruhlu Aydınlanma düşünürleri için çekici kılacak olan da buydu" (Jay, 2012: 48). Richard Regosin (1937-), Montaigne için ölümün paradoksal bir şekilde deneyimin sembolü haline gelmesinden bahseder (Akt. Jay, 2012: 50). Giorgio Agamben (1942-) bunu şu cümlelerle açıklar: "Montaigne'de deneyimin nihai amacının ölüme yaklaşma, yani insanın deneyiminin uç sınırı olan ölüm beklentisiyle olgunluğa ilerleyişi olduğu söylenebilir. Montaigne'e göre bu sınır ancak yaklaşılabilen, deneyimlenemeyen bir şey olarak kalır" (Akt. Jay, 2012: 50).

Montaigne'nin deneyimi perspektivist ve yanıltıcı olabilecek bir bilgi sağlarken, Bacon ve Descartes ile doğan gelenek, Dewey'in tabiriyle kesinlik arayışındadır (Jay, 2012: 54). Bacon için deneyim kör ve saçma iken, Decartes'ta "expérience"ın altı farklı kullanımı olduğundan bahsedilir: "İçe bakış, eğitimsiz sınama, gözlem duygusu, nesnel fenomenler, sıradan deneyim ve bilimsel deney" (Jay, 2012: 54-55).

Romantiklerle birlikte deneyim, hiç olmadığı kadar kıymetlenecek hatta edebi metnin merkezine yerleşecektir. Herder'in deniz yolculuğuna çıkmasının ardındaki deneyim arzusu; romantik edebiyatçıları yeni türler, yeni maceralar, mistik olaylar, insan ruhunun gizemli dünyası peşinden koşturacaktır. "Şimdi ve burada" olana odaklanan bir edebi dil gelişecek; bu dil, klasik üsluptan sıyrılarak, deneyimlenen anı kuvvetli bir şekilde ifade etmeye yoğunlaşacaktır.

Orhan Koçak, "şimdi ve burada"nın romanı/şiiri/öyküsü olarak görür deneyim edebiyatını: "Denilebilir ki kısa öykü ve belli bi şiir türü ('lirik' diyelim), tekil bir âna veya uçucu bir izlenime odaklanmalarıyla burada 'deneyim edebiyatı' olarak adlandıracağım bir üslubun zaten imtiyazlı gerçekleşme alanlarıdır" (2017:

104). Yani deneyimin kendisi bir roman kahramanı olur artık, anlatıcıyı ya da kahramanı değiştirir, onda bir iz bırakır (Koçak, 2017: 105).[54]

Apuleius'un *Başkalaşımlar*'ı, deneyim arzusunun edebi metne yansımasının bilinen en eski örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Her ne kadar kitabın kahramanı Lucius, "Meraklı biri değilim, ama her şeyi bilmek isterim; hiç değilse çoğu şeyi" (Apuleius, 2006: 31) dese de temel özelliği meraktır ve başına ne geldiyse merakından gelmiştir. Kahramanımız, "doğadaki her şeyin garip bir özü olduğuna inanan, dolayısıyla hem insanların hem de çevresinde gözlemlediği nesnelerin büyüsel bir niteliği olduğunu düşünen, meraklı ve sıra dışılıktan hoşlanan bir karakterdir" (Dürüşken, 2006: 20). Büyücülüğe olan merakı yüzünden çıktığı yolculukta hem birçok hikâye dinler hem de başına türlü maceralar gelir. Burada bizim için önemli olan iki sahne, başkalaşım/metamorfoz sahneleridir.

Yolculuğu sırasında evinde kaldığı Milo'nun karısı ve hizmetçisi büyü ile ilgilenmektedir. Lucius, hizmetçi Photis'e âşık olur ve ondan kendisini bir kuşa çevirmesini ister. Ancak Photis'in bir hatası yüzünden Lucius bir eşeğe dönüşür ve artık yaşamını bir eşek olarak sürdürmek zorunda kalır. Burada dikkat çeken nokta, Lucius'un âşık olduktan sonra başkalaşıma uğramasıdır. Yani aşk, onu eşek yapmıştır. Kitabın devamında aklı ve duyguları eskisi gibi olan Lucius'un bir eşek olarak başına gelen türlü maceraları dinleriz. Artık kahramanımız "bir eşek olarak, insanın yaşamını, ahlakını, zayıflıklarını ve erdemlerini değerlendir[ecek]" (Dürüşken, 2006: 22) yani deneyimleyecektir. Metamorfoz, onun deneyim arzusundan hiçbir şey eksiltmemiştir.

İkinci başkalaşım, yani yeniden kendi bedenine kavuşması ise Tanrıça Isis'in emrine girmesiyle olur. Bu eserde "İsis, kör Talih'in ayağını kaydırıp yerine geçen tanrıdır. […] İsis kadere karşı zafer kazanmakla kalmamış, kendisi Kader'in rolünü üstlenmiştir" (Bonnefoy, 2000: 486). İsis, mitoloji tarihinde aynı zamanda şefkat sahibi ana tanrıça, aşkın ve çocukluğun koruyucusu, tarım-bereket-aşk tanrıçası olarak da geçer (Bonnefoy, 2000: 486). Efsanevi kral Osiris'in eşidir. Erkek kardeşi Seth, tuzak kurup Osiris'i öldürür ve parçalara ayırıp dağıtır. "Büyük büyücü" İsis de bu parçaları bulur ve birleştirir, Osiris'ten hamile kalmayı başararak oğlu Horus'u doğurur. Horus da büyüyünce amcası Seth'den intikam alır (Eliade, 2003: 123).

[54] Orhan Koçak, deneyim sözcüğünü işaretlenmiş bir kavram olarak kullanan ilk kişinin İsmet Özel olduğunu söyler (Orhan Koçak, *Tehlikeli Dönüşler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017).

Başkalaşımlar'da Lucius'a görünen tanrıça, onu kendi emrine girmesi şartıyla yeniden insan yapabileceğini söyler. Böylece din/inanç, onu yeniden insan kılar. Aşkın eşek yaparak aşağıladığı beden, din ile tekrar yücelir, insan olur.

Bu öyküde olduğu gibi, her yeni beden, yeni bir deneyimdir. Ancak deneyim, heyecanlı olduğu kadar tehlikelidir de. Kutsal kitaplar deneyimi yasaklar, edebiyat ise denemeyi teşvik eder. Romanların neden zararlı bulunduğunu anlamak zor değildir. Çünkü yeni bir bedene girmek, kendimizi bir başkasının yerine koyduğumuz bu romanlarla da mümkün olabilir. Okudukları yüzünden ahlakı bozulan, deliren, âşık olan, kötülük yapan, intihar eden roman kahramanları/okurlar olduğu gibi, mitolojide de deneyim peşinden koşan kahramanların başına gelen kötü olaylar konusunda zengin bir içeriğe rastlarız.[55]

Deneyimi arzulamak, romantik bir özelliktir. Yeni olanı, farklı olanı, bilinmeyeni deneyimlemek, kendine ve oluşa ilişkin merakını gidermektir ve bilincin ihtiyacıdır. Çünkü romantik birey, kendini, kâinatı, nesneyi ve özneyi bilmek ister. Bu kendini inşa sürecidir. Bu inşa sürecinde, ilkeler, aforizmalar üretir ve deneyimledikçe de arzusunu tüketir. Yolun sonunda arzusuzlaşacağını bilir, ancak denemekten vazgeçmez ve böylece insanın insana imanı güçlenir.

İbrahim Şahin, bir roman kahramanının evrensel olabilmesini deneyim arzusu ile ilişkilendirir. Roman kahramanı deneyimin sınırlarını ne kadar zorlarsa o kadar ölümsüz olur:

> O zaman klasik olmak demek; kendini sorgulayan her insanın, çözümsüz soruların peşinde deneyime açılması demektir. Bu deneyim, kitle ile karşı karşıya gelinmesine sebep olurken yerel ve evrensel boyutlarıyla mitik figürü devrinin dışında da etkili kılabilir. Şark'ın Mecnun'u ile Batı'nın Faust'u sınırları zorladıkları için kendi devirlerinin dışına taşmışlardır (Şahin, 2017c: 7).

Bu tespit, elbette bizim edebiyatımızda mitik figür olmayışını deneyim korkusuna bağlayacaktır. Deneyim korkusunun sebebi de ahlakçılıktır; romancı, cemiyetle çatışan roman kahramanını dışlar:

> Bizim edebiyat tarihimizin mitik figürlerini yerel düzeyde bırakan asıl sebebi deneyim korkusunda aramak lazımdır ki bu tespit de bizi sosyal değişmeyi zorunlu kılan şartlara götürür. Yeteri kadar cesur olamayan veya maruz

[55] Bk. "Merak Sonucu Cezalandırılma" bölümü.

> kalabileceği muhtemel durumlar karşısında cesareti kırılan bir figürün yerelde kalması tabiidir. […] Nitekim mitleşmeye çalışan her figür, romancının müdahalesiyle engellenir; engelleme biçimi cemiyetle çatışmanın trajik bir noktaya taşınma ihtimaline karşı figürün dışlanmasıdır (Şahin, 2017c: 7-8).

Ahmet Mithat Efendi'nin Rakım Efendi'sinin deneyimle ilişkisini hatırlayalım: deneyimi temsil eden Felatun'u kınar. Deneyim peşindeki kahramanın sonu cezadır. Ali Bey'in de deneyimleri, cezalandırılmasıyla son bulur, Bihruz'un da. Mehmet Rauf'un Necip'i ve Suad'ı yanarak, Halit Ziya'nın Bihter'i intihar ederek ölmüştür. İlk romancılarımızın ahlak kaygıları ve toplumdan dışlanmayı göze alamamaları, yani deneyim korkuları, böylece bu örneklerin başarısızlığının bir sebebi olarak görülebilir.

"Deneyim Arzusu" bölümünde romantik bireyin yaşayarak deneyimleme süreci yer almayacak, bu deneyim, "Bilme Arzusu" başlığında tartışılacaktır. "Romantik deneyim" olarak ayırdığımız deneyim türü ise bu bölümde, iki alt başlıkta incelenmiştir: Okuduğunu Yaşayarak Deneyimleme ve Hayal Ederek Deneyimleme.

4.1.1. Okuduğunu Yaşama Arzusu

4.1.1.1. Don Kişot Sendromu

Okuduklarından etkilenerek yeni deneyimler peşinden koşan bir roman kahramanı düşünmemiz istense, şüphesiz ilk aklımıza gelen Don Kişot olur. Cervantes'in *Don Quijote'*u hem büyük romancıların hem önemli edebiyat eleştirmenlerinin gözdesi olmuştur. Bizim çalışmamız için *Don Quijote'*u mühim kılan şey ise onun deneyim arzusu ve bu arzunun kaynaklarıdır. Don Kişot, okuduğu şövalye romanlarından etkilenerek onlar gibi bir hayat arzular ve hayatı boyunca bir başkasının deneyiminin izinden gider. Bu yüzden bu bölümde ele alacağımız meselenin odağında *Don Quijote* romanı ve René Girard'ın (1923-2015) bu roman üzerinden kurduğu üçgen arzu kuramı olacaktır.

İlk cildi 1605'te yayımlanan *Don Quijote*, romantik dönem eseri olmamasına rağmen romantizm denildiğinde akla gelen ilk metinlerden biridir, çünkü kahramanı tam bir romantiktir. Ancak romanı bir budalanın komik maceralarından çıkarıp,

hayalperestliğin övgüsüne dönüştüren romantizmin kendisidir. Ian Watt (1917-1999), "Romantik dönem sayesinde, *Don Quijote* hakkındaki genel görüş bütünüyle dönüşmüştür" der, Don Kişot "bir kişisel ideal" haline gelmiştir (2016: 276). Mahzun Yüzlü Şövalye, romantik dönemin hemen tüm isimlerinin kahramanıdır artık. Coleridge, Herder, Goethe, Schlegel, Schelling, Hegel, Rousseau gibi isimlerin Don Kişot hakkında yazıları, çalışmaları, yorumları vardır. Tieck, zaten *Don Quijote'*u Almancaya çeviren isimdir. "Romantik dönemin İngiliz, Fransız ve Alman yazarları, Cervantes'i yeni bir ciddiyetle ve duygudaşlıkla okumuş, Don Quijote'yi toplumsal eşitlik ve bir ideal için mücadele eden temiz ve sahici bir savaşçı olarak görmüşlerdir" (Watt, 2016: 281). Heine, "Goethe'nin *Faust*'u ve Shakespeare'in *Hamlet*'iyle birlikte *Don Quijote'*nin, Romantik dönemin en gözde metni olduğu"ndan bahseder (Akt. Watt, 2016: 280).

Romantiklerdeki gibi Don Kişot'un da gerçeği kendi zihnindekilerdir. Michel Foucault'ya (1926-1984) göre Don Kişot, "yaşamını kendisini çevreleyen gerçek dünyaya göre değil, metinlerin ve dilin oluşturduğu bir söylemle yapılandırılmış dünyaya göre yürüten 'metinsel' insandır" (Parla, 2017: 27). Onfray de onun "arzularını gerçek yerine koy[duğunu]" söyler. "Kahraman, olanı görmek istemez ve istediğini görmeyi yeğler. Var olduğu biçimiyle dünya hoşuna gitmez, onun yerine olması gereken dünyayı, başka bir deyişle kendi isteklerine boyun eğen, içinde yaşadığı andaki fantezilerinde bulunan dünyayı koyar" (Onfray, 2017: 33-34). Don Kişot'un da diğer romantiklerin de başına gelen bundan başkası değildir.

J. Calvet, Maurice Bardon'un *Don Quijote* romanının yüzyıllar içinde nasıl farklı bir yoruma kavuştuğuna dair özetini şu cümlelerle aktarırr:

> On yedinci asırda, ona gülerler, hem de candan, gönülden gülerler; klâsikler onu çok kaba bulur; ama on sekizinci asır ondan faydalanır ve bir kuklayla eğlenir gibi onunla eğlenir. Sonra Alman tenkidinin tesiri altında, Don Kişot'un çehresi değişir; yalnız çehresi değil, ruhu da değişir. Somurtkan yüzlü gülünç şövalye haksızlıkları tâmir eden, kendisine dünya dar gelen, büyük kalpli bir idealist, hulyası vakaların sertliğine çarptığı için hüzünle ezilen bir kahraman olur. Romantizm onu böyle görmüş, bize böyle devretmiştir (1945: 58).

Kuşkusuz edebiyat tarihinin en çok yorumlanan metinlerinden biridir *Don Quijote.* Yorumların genel çerçevesi Sanço-Don Kişot zıtlığı ve hayal-gerçek çatışmasından oluşsa da metnin çeşitli sembolik okumaları bu yorumlara zenginlik

katmıştır. Roman hakkında en dikkat çekici okumalardan biri Michel Onfray'in (1960-) *Gerçekleşmeyen Gerçeklik Don Kişot İlkesi'*dir. Onfray'in bu çalışması, *Don Quijote* romanını inkâr düzeneği üzerinden yorumlamaya çalışır. Hayalperestliği ve saflığıyla olumlu bir imge olarak edebiyat tarihine geçen bu tipe; hatalarının sorumluluğunu üstüne almayan, kendisinden başka herkesi suçlayan bir paranoyak olarak bakar. Onfray'in dikkat çeken bir diğer iddiası da Cervantes'in bu romanı bir Hristiyanlık eleştirisi olarak kaleme almasıdır. Don Kişot'un okuduklarından etkilenip romanslardaki gibi bir şövalye olma peşine düşmesi, aslında görünmeyen şeyleri gördüğünü iddia etmesi, büyüden bahsetmesi ve dünyaca tanınma arzusu; onun bir Hristiyan alegorisi olduğuna kanıt olarak gösterilir. Bir Hristiyan da okuduğu bir kitabı –İncil'i- hayatının merkezine koyar ve onun gerçeğini kendi gerçeği kılar, Hz. İsa gibi olmak adına kendini bu ulvi yola adar, mucizelere inanır ve inanmayanlar tarafından da sürekli alaya alınır. Don Kişot'un bir inkar mekanizması üzerine kurulu oluşunu da yorumlayan eleştirmen, eseri bellek-gurur ikilemi üzerinden okur:

> İyiliğin ve Kötülüğün Ötesinde adlı yapıtında Nietzsche, inkârcılığın işlevini birkaç sözcükle dile getirir: 'İşte yaptığım şey' der bellek. 'Bunu ben yapmış olamam' der katı gurur. Sonuçta yelkenleri suya indiren bellek olur. Alman filozof gururdan söz etmektedir: Burada İspanyolların, binlerce sayfa boyunca hırpalanan bu kahramanı, giriştiği her işte başarısızlığa uğrayan bu adamı, düşlerini gerçeklik yerine koyan bu tatlı deliyi, herkesin kendisine karşı olduğunu ve kendisini kıskandığını düşünen bu paranoyağı, hiçbir zaman başarısızlıklarından kendini sorumlu tutmadığı gibi dış bir nedene, o ünlü büyücüye bağlayan bu kötü niyetliyi, yalnızca şövalye kahramanlıkları sayesinde dünyaca ünlü olmak için yaşayan bu tek bir konu delisini, idealde yaşayan ve gerçeklikte devinmeyi bilmeyen aklı kaçığı, gerçekliğin hiçbir zaman gerçekleşmediğini ve yalnızca kurmacanın gerçek olduğunu düşünen inkârcıyı olumlu simgesel bir kişiye dönüştürmelerini mi görmek gerekmektedir? İspanyol gururunun trajedisinin romanı mıdır Don Kişot? (Onfray, 2017: 118-119).

A. James Duffield'ın Don Kişot'a bakışı da Onfray'le benzer ancak daha ılımlıdır. Cervantes'in bu romanla hristiyanlığa taarruza geçtiğini söylemek ağır bir iftira olur dese de ona göre yazarın katolik ayinler ve rahip zorbalığından duyduğu rahatsızlığı cesurca dile getirmiştir (Akt. Nabokov, 2016: 35).

Vladimir Nabokov (1899-1977) ise bu fikre katılmaz. Cervantes'in dönemin şartlarına olan tutumunun önemli olmadığını, hatta Cervantes'in bu şartlarla ilgilenmediğini düşünüdüğünü söyler. Eleştirmen, Don Kişot'u ilkel bir pikaresk olarak sınıflandırır. Ona göre Don Kişot ve Sanço uzakta iki ufak siluettir ama gölgeleri büyüktür ve günümüze kadar uzanmaktadır (Nabokov, 2016: 36-38).

4.1.1.2. Üçgen Arzu Kuramı

Don Kişot ve deneyim arzusu ilişkisini René Girard'ın, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat'*te ele aldığı meşhur üçgen arzu kuramı üzerinden okuyalım. Girard, "üçgen arzu" kuramında, arzu mekanizmasının doğasının bir dolayımlayıcıya bağlı olduğundan bahseder. Okuduğunu yaşama arzusu da bu açıdan bir üçgen arzudur.

Üçgen arzunun mantığı, arzulamamızın arka planında her zaman üçüncü bir kişi telkininin olduğuna dayanır. Yani "ötekine göre arzu" söz konusudur, arzumuzu farkında olarak ya da olmayarak ötekinden ödünç alırız. Üçgen modele örnek olarak Don Kişot – Amadis - Nesne kurgusunu veren Girard, Don Kişot'un arzuladığı tüm nesneleri, Amadis'e özenmesi üzerinden açıklar. Yani Amadis arzuladığı için Don Kişot arzuluyordur. Roman kahramanları, "kendilerine buldukları örneklerin arzularını taklit ederler ya da taklit ettiklerini sanırlar" ve "kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir" (Girard, 2013: 26-27).

Burada bir ayrıma gider Girard; dolayımı içsel ve dışsal olarak ikiye ayırır. Dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki mesafe ile ilgili olan bu ayrımda, rekabetin olup olmaması da önemlidir. Dışsal dolayımda özne arzusunu yüksek sesle açıklar, dolayımlayıcısını kutsar ve onun müridi olduğunu ilan eder. Tıpkı Don Kişot ve Amadis ilişkisindeki gibi. Ancak içsel dolayımda bir rekabet söz konusudur. Özne, taklit çabasıyla övünmez, aksine onu saklar. Dolayımlayıcısını düşman olarak görür ve onu kıskanır. Önce ben arzuladım, diye düşünür ve arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığı yalanına kendini inandırır. Dolayımlayıcı da engelleyici işlevindedir çünkü o da aynı nesneyi arzular (ya da zaten ona sahiptir). Böylece özne, iki duygu

arasında kalır, dolayımlayıcısından hem nefret eder hem de ona saygı duyar (Girard, 2013: 29-31).

Romantizmden önce, kendini bir akımın ya da insanın müridi ilan edenleri görürüz ancak, "kibirli romantik artık hiç kimsenin izleyicisi olmak istem[ez]. Son derece özgün olduğuna kendi kendini ikna ed[er]. 19. yüzyılda her yerde kendiliğindenlik, taklidi tahtından indirerek bir dogma olu[r]. […] Romantik tiksintiler, toplumdan nefret, çöle duyulan özlem, tıpkı sürü ruhunda olduğu gibi, çoğu kez öteki'ne duyulan hastalıklı bir ilgiyi gizl[er] yalnızca" (Girard, 2013: 33). Girard, burada da dolayımın varlığını ortaya çıkaran yazar ile çıkarmayan yazarı ayırır. Dolayımın varlığını asla açığa çıkarmayanı "Romantik", çıkaranı ise "Romansal" deyimleriyle ifade eden eleştirmen, Romansal olanı büyük romancı ile ilişkilendirir (Girard, 2013: 34).

Üçgen arzuda dolayımlayıcı ile ilgili bilmemiz gereken bir diğer şey ise, onun nesneye "aldatıcı" bir değer veriyor olduğudur. Böylece nesnenin yüzünü de değiştirir. Girard, bunu "yapay bir güneş olan dolayımlayıcıdan inen gizemli bir ışın nesneye aldatıcı bir parıltı verir" örneğiyle açıklar ve ona göre romantik edebiyat da bu dönüşümü bilir, yararlanır, övünür ancak gerçek mekanizmasını asla açığa vurmaz (2013: 35).

Girard'ın üçgen arzu kuramı, okuduğunu yaşama arzusunda olan roman kahramanlarının, bu arzuya nasıl kapıldıklarını, içinde bulundukları durumu nasıl yorumladıklarını ve tüm bu arzulama sürecinin sonunda kendilerini nasıl dönüştürdüklerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Türk romanında karşımıza çıkan örnekler, özellikle okuduklarından etkilenerek âşık olanlardan oluşur. Ancak bir de züppe motifine dikkat çekmek gerekir ki bu da bir üçgen arzu biçimidir.

Üçgen arzu yapısı; sadece bir başkasına özenmek (taklit etmek), onu kıskanmak ya da ona âşık olmak kurguları üzerinden değil, züppelik meselesi üzerinden de karşımıza çıkar. Çünkü "züppe de bir taklitçidir. Toplumsal kökenine, servetine ya da 'şıklığına' haset ettiği kişiyi kölece kopya eder" (Girard, 2013: 39). Züppe motifinin, ilk Türk romanlarının vazgeçilmezi olduğunu burada hatırlamak gerekir. Tanzimat romancısı, hem Batıyı taklit arzusundadır, çünkü onu kıskanır; hem de ondan nefret eder ve bu nefretini züppe tiplerini komik durumlara düşürerek

gösterir. Züppe roman kahramanları da okuduğu Batı romanlarındaki gibi giyinmek, balolara katılmak, arabalara binmek, âşık olmak isteyecektir.

4.1.1.3. Türk Romanında Okuduğunu Yaşama Arzusu Örnekleri

Türk romanındaki romantik roman kahramanlarının hemen hepsi kitaplara düşkündür. Felatun, okumasa da yeni çıkan her kitabı alır, kütüphanesine koyar: "Felatun Bey'in matbuat-ı cedideye merakı pek ziyadedir. 'Canım şöyle bir hikâye basılmış.' dediler mi, Felatun Bey için 'Onu görmedim.' demek muhaldi" (Ahmet Mithat, 2017: 20). Ancak bu kitapları sadece raflara dizmek amacıyla aldığı için, onlardan etkilendiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir. Ama yine de onun özne olarak içinde bulunduğu üçgenin dolayımlayıcı köşesinde Batı vardır. Onlar gibi giyinmek, konuşmak, yaşamak ister.

Ahmet Mithat'ın bu romanında okuduklarından etkilenip başka birine dönüşen asıl roman kahramanı, Rakım'ın İngiliz öğrencisi Can'dır. Can, Rakım'a âşık olur ve hastalanır. Rakım, bu aşkın sebebi olarak Hafız'ın divanını gösterir: "Ah, işte onu bu hâllere koyan Hoca Hafız'ın Divan'ı değil midir? Ben bu dereceye kadar tesiri olacağını hesap edememiştim. En yanık beyitleri ne kadar bir sûz-ı derun ile dinler ve alırdı. Meğer kendisini zehirlemek içinmiş" (Ahmet Mithat, 2017: 173). Yazar, burada tek suçlu olarak kitabı gösterir. Bu motif, yani roman kahramanının – özellikle de kadın roman kahramanlarının- kitaplardan etkilenerek hayatlarını mahvetmesi, aslında Tanzimat romanının en bilindik kalıplarından biridir. Nurdan Gürbilek, "Erkek Yazar Kadın Okur" başlıklı yazısında tam da bu meseleyi tartışır. Kadınların ellerinde bir roman olması ve hayatı romanlardan öğrenmesi, okuduklarının etkisinde fazla kalmasının her fırsatta tekrarlanan bir kalıp olduğunu ve "erken romanın neredeyse türsel özelliğine dönüş[tüğünü]" (Gürbilek, 2007: 19) ifade eder. Bu kalıbın sadece Tanzimat dönemiyle sınırlı kalmadığı, sonraki dönem romanlarında da kullanıldığını hatırlatan eleştirmen, bilhassa Yakup Kadri ve Peyami Safa'yı işaret eder (Gürbilek, 2007: 26). Bu çalışmada ele alınan Peyami Safa romanlarından biri olan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki şu sahne, buna örnek olarak gösterilebilir. Romanda doktor, kahramana "Sen roman okumayı seviyorsun.

Fakat onu da okuma, heyecan senin için iyi değil. Sinirlerine dikkat et" diyecektir (Safa, 2000: 91).

Gürbilek'in dikkat çektiği bir diğer mesele okuduklarından "aşırı" ve "kötü" yolda etkilenenlerin ya kadın okur ya da kadınsılaşmış erkek okur/efemine okur olmasıdır (2007: 35).[56] *Araba Sevdası'*nın Bihruz'u da efemine erkek okurlardan biridir. Kahramanın romanda dikkat çeken özelliklerinden birisi okuduklarını yaşama çabasıdır. Romanda adı geçen eserlerin genelde romantik eserler olması da ayrıca dikkate değerdir: *Paul ve Virginie, Kamelyalı Kadın, Ihlamurlar Altında, Genç Werther'in Acıları…* Bihruz'un âşık olduğunda da sevdiği kadını kaybettiğinde de romanlara başvurması önemlidir. Çünkü nasıl âşık olunurun da nasıl acı çekilirin de cevabını romanlarda arar ve ona göre davranır (Parla, 2014: 37). Periveş'in mezarını arama sebebi de sadece budur; romantik aşk romanlarında âşıklar, ölen sevgililerinin mezarı başında gözyaşı döktüğüne göre, Bihruz da kesinlikle böyle yapmalıdır.

Bihruz'u; Periveş'i ilk gördüğü gün, landonun tekrar önünden geçmesini beklerken ne yapacağını şaşırmış halde düşünürken görürüz. Elbette kendisine sorduğu soruların cevabını okuduğu romanlarda bulacaktır:

> Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin duçar olduğu mevki-i müşküle benzer bazı vukuat geçmiş idi. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumaya başladı. Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı endiferans göstermekten başka müessir ve müfit bir tedbir olamayacağı kaide-i tecrübiyesini o romanların kendisine bahşettiği fevaid cümlesinden olmak üzere tahattur ederek olduğu gibi orada kalmağa ve (lando) tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmağa karar verdi. Bu defa (lando)yu müsterihane bekledi (Ekrem, 2014: 65).

[56] Nurdan Gürbilek'in yukarda adı geçen yazısında, buraya kadar anlatılan "okuduğunu yaşama arzusu", kadın-arzu-kitap üçlüsü etrafında tartışılmış ve meseleye etkilenme endişesi bağlamında bir bakış açısı getirilmiştir: "[…] 'kadın okur' (ya da kadınsılaşmış erkek okur, efemine züppe okur) başından bu yana bir 'kötü okur' adayı, bir 'kötü etkilenen', bir 'aşırı etkilenen' olarak yazara kendi etkilenme endişesini bertaraf etme, roman yazıyor olmanın yol açtığı kadınsılaşma korkusundan kurtulma, yani kendi eril sesini koruma rahatlığını vermiş gibidir" (Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 35). Gürbilek'e göre roman türünde zaten başından beri bir etkilenme endişesi vardır çünkü batıdan gelmiştir. Yazarın bu endişeyle yabancıya karşı hem hayranlık hem düşmanlık duyguları beslediğine de dikkat çekilir (a.g.e. s. 32). Ona göre etkilenmek, yazar için hem endişe hem de arzudur. Aynı zamanda roman okuyan kadın motifinde iki varsayımdan bahseder: "birincisi, roman okuru etkiler; onda arzu uyandırır; başkasının arzusunu, bir başkası olma arzusunu doğurur. İkincisi, romanesk arzu özellikle de kadınları etkilemiştir; başkasının hikâyesinden etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası olma arzusuna her zaman erkeklerden daha yatkındır kadınlar" (a.g.e. s. 29).

Bihruz, âşık olduktan sonra bilhassa aşk romanlarına düşmüş, Fransızca hocasından ona roman okumasını istemiştir. Onun sevdiği şey sadece romanın kendisi değil, aynı zamanda Mösyö Piyer'in romantize ederek okumasıdır. Böylece Bihruz, kendisini romanın içinde hissederek, bir roman kahramanı olduğunu düşünecektir: "Mösyö Piyer bu cümle ve fıkraları kendisine mahsus belagat ve şetaretle tevsi ve tezyin ederek tekrar edecek… Bihrûz Bey de bunları dinledikçe bu güzel, bu şairane romanın kahramanı bizzat kendisi olduğunu düşünerek mesut ve müftehir olacak idi" (Ekrem, 2014: 97).

Berna Moran da "Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak oradaki yaşamı taklit etmeye kalkmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır" (2005: 76) diyerek Bihruz ve Don Kişot arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Çünkü ikisi de hayal dünyasında yaşar, ikisi de sevdikleri kadını romantize ederek bambaşka birine dönüştürür ve ikisi de hayallerine model olarak kitapları seçerler.

Don Kişot'un adının deneyim arzusu çerçevesinde geçtiği romanlardan biri de Hüseyin Rahmi'nin *Şık*'ıdır. Her ne kadar Şöhret'in elinde bir kitap görmesek de onun Felatun ve Bihruz'la olan akrabalığı, deneyim arzusunun bir dolayımlayıcıya bağlı olduğunu gösterir. Üçgenin diğer köşesinde Fransızlar vardır. Kendisi okumasa da okuyan Fransız arkadaşlarından bir şeyler öğrenmeye ve öğrendiklerini taklit etmeye çalışır. Kendisini eleştiri yağmuruna tutan Maşuk'un arkadaşlarına karşı, deneyim arzusunu sonuna kadar savunacaktır:

> Siz yaşamayı ne sanıyorsunuz. İstanbul'un bir köşesine tıkıl. Memurluğa mı? Sanata mı? Her nereye devam ediyorsan sabah git, akşam gel. Kazandığın parayı evinde her kim varsa onlarla ye. Her günün, her saatin birbirinin eşi olsun. Sonra da şu hale yaşamak adını ver. Fransızların bir sözü vardır: "Eğer benzersiz olmak istersen herkesten başka türlü yaşa," derler. […] Belki ben böyle miskince yaşamaktan hoşlanmıyorum da, **avantüriye** bir biçimde vakit geçirmek istiyorum… (Gürpınar, 2015: 72).

"Avantüriye" vurgusu burada önemlidir. Şöhret, maceranın peşinde olmasıyla tam bir romantiktir. Deneyerek yaşamak ister. Onun bu çıkışına karşı, odada bulan Razi Efendi: "Eğer yaşamak hususunda benzersiz olmanın bu türlüsünü beğeniyorsanız, inanın ki bu felsefenin uygulayıcısı olarak dünyada Don Kişot'tan başka kendinize bir eş daha bulamazsınız" (Gürpınar, 2015: 72-73) diyecektir.

Kitaplardan hayat deneyimi elde etme Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sında da karşımıza sık çıkacaktır. Romanın kahramanı Suphi, Zehra'yı kitaplardan öğrendikleriyle tahlil eder: "Kadınların ahlâkını tetkik etmiş olmakla müştehir olan bazı üstadan-ı edebin eserlerinden istihsal eylediği malumata nazaran, henüz yüzünü görmediği gibi hüviyet-i maneviyesi hakkında da malumatı pek müphem olan Zehra'nın bu haliyle kalırsa ileride pek müteezzi olacağını hükmeylemişti" (Nabizade Nazım, 2019: 25). Zehra da aşkı sadece bazı kitaplarda görmüştür: "Kitaplarda muhabbete dair gördüğü malumat gayet kabataslak modeller gibi pek nakıs ve ekseriyetle yanlış birtakım evham ve mübalağattan ibaretti" (Nabizade Nazım, 2019: 37). Aşkı romanlardan öğrenen Zehra, aldatıldığında da intikam almak için romanlara başvuracaktır: "Habibe Molla'dan da kat'-ı ümit etmişti. Romanlara başvurdu. Monte Kristo'yu belki bir üçüncü defa olarak okumaya başladı. Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tetkik ve taharriye koyuldu" (Nabizade Nazım, 2019: 88). Mutluluktan umudunu kestiğinde ise ölmek ister, çünkü onu da romanlardan öğrenmiştir: "Okuduğu romanlarda birçok kadınların merdane intihar ederek metaib-i dünyeviyeden halas olmalarına gıpta etmekteydi" (Nabizade Nazım, 2019: 169). Ancak, okuduğunu yaşama arzusu burada son bulur çünkü dini inancı onu intihar etmekten men edecektir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ında, Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin okul yıllarından itibaren okuduklarını ve okuduklarından hareketle hayallere daldığını hatırlayalım. Kitaplar, onları "bilinmezler evi"nin içine sokar: "Taksim bahçesine girdikleri zaman ellerinde tuttukları kitabın peşin lezzetiyle kalpleri güya bir esrarhanenin acaip letafetlerine vusul için ilk adımı atıyormuşcasına tuhaf bir suretle mütehassis idi" (Uşaklıgil, 2007: 57). İki genç arkadaşın bu yıllarda heyecanla okudukları isimlerin romantizmin önemli isimleri olması da dikkate değerdir: Goethe, Schiller, Milton, Hugo, Byron, Musset, Lamartine… Ahmet Cemil, "Musset'nin 'Geceler'ini, Hugo'nun 'Temaşalar'ını, Lamartine'in 'Tefekkürat'ını okumak için" kuvvetli bir arzu içindedir (Uşaklıgil, 2007: 103). Onun bütün dünyası kitaplar ve edebiyattır. Lâmia'yı sevmesinde, gelecekle ilgili hayallerinde, kendi edipliği üzerine planlarında bu yıllarda okuduklarının tesiri olduğunu görürüz.

Ahmet Cemil'de romantik okumaların etkisi o kadar kuvvetlidir ki tercümelerinde bile romantizasyon vardır: "Kısa boylu, omuzları kabarık, başı dik, bıyıklarının ucu kıvrılmış Chef d'orehestre; -Ahmet Cemil bunu zihnen 'Serdar-ı

zümre-i musikiye' diye tercüme ediyordu-" (Uşaklıgil, 2007: 162). Ancak şunu da eklemek gerekir. Ahmet Cemil'in romantizasyonu romanın sonunda yerini acı gerçeğe bıraktığında, okumaları da değişecektir. Artık romantik edebiyat, onun için küçümsenecek bir şeydir: " 'Bir Feriştenin Sukûtu'nu, 'Geceler'i, şimdi birer kelime ile hiçîye mahkûm ediyor, Hugo'yu, '**Gözlerinde eşya ve hakayiki büyüten bir cam varmış**' hükmüyle hakikatin fevkinde buluyor, Lamartine için 'O kadar şiir ile yüklenmiş ki ezilmiş', Musset için 'Âşık, şair, fakat çocuk!' diyordu" (Uşaklıgil, 2007: 175). Ahmet Cemil, Hugo'nun gözündeki camın kendisinde de olduğunun farkında değil gibidir.

Halit Ziya'nın okuma merakı öne çıkan kahramanlardan bir diğeri de *Aşk'ı Memnu*'nun Behlûl'üdür. Onun tek derdinin arzunun sürekliliği olduğundan bahsetmiştik. Bu arzu, romantik bir arzu olmakla birlikte aynı zamanda deneyimle de ilgilidir. Behlûl'ün deneyimlemek istediği şey, romanlardaki gibi bir aşktır. Don Kişot nasıl okuduğu şövalye romanlarındaki aşkları kendi hayatında tatbik etmeye çalışıyor, sonra kendi kurduğu Dulcina yalanına kendi inanıyorsa; Behlûl'de de durum aynıdır. O da kendisine ideal, imkânsız, zorluklarla dolu bir aşk hedefi koyar ve buna ulaşmak için sürekli dener. Romanda, Behlûl'ün "insafsız kadın müşerrihi" olarak anılan Paul Bourget'nin romanlarını okuması da dikkate değer bir ayrıntıdır (Uşaklıgil, 2016: 276). Aşkı romanlardan tanıdığı için, diğer insanların da kendisi gibi romanlardaki aşkı yaşama arzusunda olduğunu düşünür. Eski sevgililerinden İkbal'i andığı bir gün: "Kendi kendisine, 'Biçare İkbal!' diyordu. Mutlaka benimle beraber bir orman âlemi yapmak istiyordu. Bir hikâyede mi okumuştu, bir şiirde mi görmüştü; bilmem… Bunun için bütün tehlikeleri göze alıyordu" (Uşaklıgil, 2016: 202) der.

Bihter'le olan yasak ilişkisinde ona en çok haz veren şeylerden biri de kendini roman kahramanı gibi hissettirmesi değil midir?: "Bu muaşaka bütün tehlikeleri ve zorluklarıyla onun için daha cazibeli, daha ihtiraslı bir şey olacaktı. Kendisini bir hikâyenin kahramanı ehemmiyetiyle telakki ediyordu" (Uşaklıgil, 2016: 205). Behlûl hep romanlardaki gibi bir aşkın peşinde, kahraman olma rüyasındadır.

Eylül'de Suad, kitaplardan kazandığı deneyimi hayat deneyimi ile bir tutar: "[O]nun da o yaşa kadar hayatından, kitaplardan alınmış tecrübeler, derslerle bu mesele hakkında birtakım mütâlaat ve muhakemâtı bir zebde-i istincâtı, bir felsefe-i ahlakiyesi vardı (Rauf, 2014: 356). Olaysız hayatında gerçek deneyimlere yer

olmadığı için, kitapları bir deneyim aracına dönüştüren kahramana, bir süre sonra kitaplar da yetmeyecektir. Çünkü onun asıl arzusu deneyimdir. Birbirinin aynı geçen günlerden sıkılmasının sebebi de budur. Süreyya için de durum farklı değildir, onda da temel arzu deneyimdir. Ancak Suad'ın aksine o denemek istediği şeyleri bir şekilde elde etmenin yolunu hep bulacaktır. Bu da arzunun sönmesi, dolayısıyla Süreyya'nın yeni bir deneyim peşinde koşmaya başlaması demektir. Hep daha fazlasının peşindedir Süreyya; sandaldan sıkılır kotra ister, ayrı eve çıkmanın hazzı biter, yurt dışı gezileri hayal eder… Suad deneyimsizlikten kıvranırken Süreyya deneyimden deneyime koşacak; ancak sonuçta her ikisi için de arzu hep baki kalacaktır.

Kendini bir romanın içindeymiş gibi hisseden; hem kendini hem etrafındakileri sürekli roman kahramanlarıyla karşılaştıran bir roman kahramanı da Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanında karşımıza çıkar. Eserin başkahramanı, tahammül edemediği köye ancak okuduğu kitaplarla ve bu kitaplardan yola çıkarak kurduğu hayallerle katlanabilmektedir:

> Kendileri çekildikten sonra kokuları havada kalan dilber ve nadide kadınlar, sesleri bir ana sesinden daha yakın, daha dokunaklı arkadaşlar, nur çehreli ihtiyarlar, coşkun suya benzeyen berrak gözlü, Dante'nin Beatrice'i, Petrarka'nın Leonora'sı, Romeo'lar, Julietta'lar ve daha birçok tatlı hayaller… Kimi yatağının üstünde yanyana, kimi bir küçük çocuk gibi benim kucağımda, kimi bir iskemlede tek başına, kimi ayakta, kimi pencerenin kenarında dirseğine dayanmış; kimi odanın içinde bir aşağı beş yukarı dolaşarak benimle sabahı ederler; ve sabaha kadar, havada kutsal bir orkestranın yankıları dalgalanır ve yaradanlarla yaratıkların elele verip hep birarada raksettikleri sezilir (Karaosmanoğlu, 2015: 22).

Köyden bir kıza âşık olan kahraman, bu aşkı da hemen zihninde Don Kişot'un aşkı ile denkleştirir: "Bu gönül faciası, bendeki sevdalı tahayyüllere yeni bir renk verdi. İki günde bir, Dulcine'nin köyünün yolunu boyluyordum" (Karaosmanoğlu, 2015: 59). Yaban, Don Kişot'a sadece gönderme yapmaz, kurduğu bu ilişkiyi açık açık da dile getirir:

> Bu bakımdan Don Kişot, şark mutasavvıflarına ne kadar benzer. İnsanlığın bu en büyük, en derin idealist tipi kasabada bir köylü kızına, yıllarca gönül bağlamadı mı? Ona her rastgeldiği yerde en kibar hanımlara yapılan muameleyi yapmadı mı? Sanşo, efendisinin bu yanlış görüşüne hiçbir anlam veremiyordu. 'Prenses, şato hanımı dediğiniz bu mu? Yok canım. Bu pis

> kokan, elleri nasırlı, alelade bir köylü karısıdır', diyordu. Don Kişot, buna rağmen, yerlere kadar eğilip Dulcine'nin elini öpüyordu. Ve Sanşo'ya dönüp: 'Oh ne güzel kokuyor. Ne ilahi varlık!' diyordu. Şu dakikada, ben de Dulcine'sine giden Don Kişot'un benzeriyim ve öyle kalmak bana bir utanma vermiyor. Yürüyorum. Yürüdükçe, gönlümdeki coşkunluk artıyor. Ayaklarımın altında çatırdayan, kuru toprağı bir çimenlik sanıyorum (Karaosmanoğlu, 2015: 60).

Kendisini benzettiği tek roman kahramanı Don Kişot da değildir; bazen Dostoyevski kahramanlarına, bazen Robinson Crusoe'a, Hamlet'e, d'Anunzio'ya hatta Ulysses'e benzetir:

> Bu rüzgârlar estiği sürece, ben Dostoyevski'nin kişilerinden biri gibi oluyorum. Ya Sibirya yollarında bir sürgünüm, ya Moskova sokaklarında aç bir serserinin, ya sınır boyunda bir han odasında kaçmak çarelerini düşünen bir suçlunun kabı içine girerim. Derin bir azap yüreğimi tırmalar" (Karaosmanoğlu, 2015: 89); "Bu ıssız, engin Anadolu bozkırının ortasında bir ikinci Robinson Crusoe oldum. Oturduğum evin bir ıssız adadan farkı yok" (Karaosmanoğlu, 2015: 108); "Yok; Hamlet gibi başladım, Hamlet gibi bitireceğim. Benim için, bu, bir kariyer meselesidir. Birdenbire, yüzümün kara sarı boyasını silip, dayak tiryakisi bir topal uşak, bir kambur âşık, bir korkak ihtiyar makyajı yapamam" (Karaosmanoğlu, 2015: 133); "Ben, gittikçe artan bir merak ve heyecanla bu acayip Odise kahramanına bakıyorum. Ülis de, on yıl denizlerde kaybolduydu. Memleketine döndüğü gün bir domuz çobanının ağılında, delikanlı olmuş oğluyla karşı karşıya geldiği zaman ne oğlu onu ne de o oğlunu tanıdı. Fakat, iffetli ve sabırlı karısı Penelope, henüz hiç kimseyle evlenmemiş, onu evinde bekliyordu. Bu Anadolu 'Ülis'inin karısı ise, çoktan bir başka adama varmıştır. ışte şerif Çavuş'un 'Odise'si asıl burada düğümlenecek. Hem de, bir kör düğümle düğümlenecek. On yıl, ne yaptı? Nerelerdeydi? Sorsam, bu uzun macerayı bana anlatabilecek mi?" (Karaosmanoğlu, 2015: 136-137); "Ve İtalyan şairi d'Anunzio'nun (Nocturno'yu) yazdığı gibi bütün bu yazıları el yordamıyla karanlıkta karalıyorum" (Karaosmanoğlu, 2015: 160).

Burada, Ahmet Celâl'in yaşadıklarını romanlara benzeterek gerçeği süblime etmesi, bir romantizasyon örneğidir. Gerçekliğe katlanamaz, çünkü gerçeklik yanılgıdır, hayal kırıklığıdır. O da romanlarda okuduklarını deneyimleyerek bu gerçeklikten kaçmaya çalışmıştır. Çünkü köyde, okuduklarıyla çatışan bir dünya ile karşılaşmıştır. Türk aydınının problemi de bu değil midir? Okudukça cemiyetle fark

artar, huzursuz olur ve acı çeker. Değiştirmeye çalışır ve çatışma çıkar. Bunu sonucunda da yabancılaşmaya varılır. Bu yabancılaşmanın acısı da ancak, başka dünyalar deneyimleyerek dindirilebilir. Ahmet Celâl, kendine roman kahramanlarından bir dünya yaratmış, bu dünyada yaşamayı tercih etmiştir. Tıpkı Don Kişot gibi, onun da dünyası süblime edilmiş bir dünyadır. Aydının Don Kişot olduğu bu coğrafyada, halk Dulcine'dir: "pis kokan, elleri nasırlı, alelade bir köylü". Ancak Don Kişot elbette onu bir prenses, ilahi bir varlık olarak görmekte ısrar edecektir.

Romanda, yazarın doğrudan Don Kişot'a gönderme yaptığı bir diğer örnek olarak *Ankara* ve *İçimizdeki Şeytan* romanlarını verebiliriz. Karaosmanoğlu, *Ankara* romanında savaş zamanı inkılaba hizmet edip daha sonra yön değiştirenleri kast ederek "Her birinin akıbeti Don Kişot'un akıbeti kadar gülünç ve hazindir" der (2018: 200). Burada Don Kişot'un hayallerinin peşinde, romantik bir kahraman olarak değil de hayatı hazin bir şekilde son bulmuş gerçekleri görmekten uzak bir budala gibi görüldüğü bellidir. *İçimizdeki Şeytan'*da da Don Kişot, benzer çağrışımla kullanılmıştır. Nihat, bir gün hayalperest arkadaşı Ömer'e sert çıkarak şunları söyler:

> Bütün ömrün tasavvurlar, hayaller, Don Kişotça emeller peşinde koşup kendini aldatmak ve aleladeliklerden başka hiçbir şey yapılmayan bu dünyada kendinin ve başkalarının fevkaladelikler yapacağını vehmetmekle mi geçecek? Daha demin dünyada bir insan hiçbir şey yapamaz diyordun, şimdi dünyada pek az insanın yapabileceği hafifliklere kalkıyorsun. Senin alelade bir mecnundan farkın nedir anlamıyorum! (Ali, 2015: 20).

Jale Parla, "Don Kişot karakteri Türk kültüründe küçük görülür; aşağılayıcı bir çağrışımla kullanılır. Bu belki de 18. yüzyıl akıl çağında, çoğu yorumcunun Don Kişot karakterini gerçeklikten ve rasyonaliteden tümüyle kopuk bir deli olarak okunmasından kaynaklanmıştır" (2017: 13) diyerek, Don Kişot'un bizdeki olumsuz imgesini açıklar.

Sabahattin Ali'nin bir diğer romanı *Kürk Mantolu Madonna*'nın başkahramanı Raif de tıpkı Ömer gibi romantik bir tip olmakla birlikte, kitap merakı ön plandadır. Raif, günlüğünde okuduğu romanlardan bahseder; bu romanların onu ne kadar etkilediği, roman kahramanlarına nasıl özendiği, uzak kıtaları dolaşmayı hayal ettiği zamanları anımsar:

> Okuduğum sayısız tercüme romanlarındaki kahramanlar gibi, her sözüme tereddütsüz itaat eden maiyetimle beraber ortalığı kasıp kavurduğum, bir mahalle ötede oturan ve içimde şeklini pek tayin edemediğim tatlı arzular uyandıran Fahriye ismindeki bir kızı, yüzümde bir maske ve belimde çifte tabancalarla, dağlardaki muhteşem mağarama kaçırdığım olurdu. Onun evvela nasıl korkup çırpınacağını, sonra, önümde tir tir titreyen insanları, mağaradaki emsalsiz zenginliği görünce nasıl büyük bir hayrete düşeceğini ve nihayet yüzümü açınca, saklayamadığı bir sevinçle nasıl haykırarak boynuma atılacağını tasavvur ederdim. Bazen büyük kâşifler gibi Afrika'da gezer, yamyamlar arasında görülmemiş maceralar geçirir, bazen meşhur bir ressam olur ve Avrupa'yı dolaşırdım. Bütün okuduğum kitaplar, Mişel Zevako'lar, Jül Vern'ler, Aleksandr Düma'lar, Ahmet Mithat Efendi'ler, Vecihi Bey'ler kafamda silinmez şekilde yer tutmuşlardı. Babam bu kadar okumama kızar, bazen romanları alıp atar, bazen geceleri odama ışık verdirmezdi. Fakat benim her şeye bir çare bulduğumu, küçük kaytan fitilli idare lambasının ışığı altında kendimden geçerek 'Paris Esrarı'nı veya 'Sefiller'i okuduğumu görünce tazyikinden vazgeçmişti (Ali, 2005: 50).

Romantik bir roman kahramanı olan Raif'in uzak diyarlara gitme, yabancı olanı keşfetme, romanlardaki gibi aşklar ve kahramanlıklar hayal etmesi, onun deneyim arzusundan başka bir şey değildir. Ayrıca Raif'in bu dönemde okuduğu tercüme romanların romantizmin kült eserleri olduğuna dikkat etmek gerekir. Romanın ilerleyen bölümlerinde kahramanın bu zaman dilimini "çocuk saflığı" olarak görmesine rağmen, yaşadığı aşkı aşkınlaştırmasının arka planında bu romanların etkisi olduğu da iddia edilebilir. Çünkü o da tüm romantikler gibi okuduğunu yaşamak ister. Örneğin bir hikâyeyi "deneyimlemek" isterken kendini yakmıştır:

> Elime geçen her şeyi okuyor ve her okuduğum şeyin, ister Mösyö Lökok'un maceraları, ister Murat Bey'in tarihi olsun, tesiri altında kalıyordum. Eski bir Roma tarihinde, Mucius Scaevola isminde bir murahhasın düşmanla sulh müzakeresi yaparken, kendisine teklif edilen şartları kabul etmezse öldürüleceği yolundaki tehdide cevap olarak, kolunu yanı başındaki ateşe sokup dirseğine kadar yaktığını ve bu sırada sükûnetle müzakereye devam ederek, böyle tehditlerle korkutulmayacağını gösterdiğini okuduğum zaman, elimi aynı şekilde bir ateşe sokmak ve aynı metaneti nefsimde denemek arzusuna kapılmış ve parmaklarımı oldukça ağır bir şekilde yakmıştım. En büyük bir acıya yüzündeki tebessümü muhafaza ederek tahammül eden bu adamın hayali beni hiçbir zaman terk etmemiştir (Ali, 2005: 50-51).

Raif'in Almanya'ya sabunculuk öğrenmek için gitmesi, onun hayata karşı bu romantik bakışını sorgulamasına sebep olacaktır. Ancak bu kapıyı açan Avrupa medeniyeti değil, sıkıntıdan okumaya başladığı Almanca romanlar olmuştur. Yani onu yine kitaplar yönlendirmiştir. Artık "ilk gençliği[n]in tercüme veya telif kitapları gibi sadece kahramanlardan, fevkalade insanlardan ve görülmemiş maceralardan" (Ali, 2005: 55) bahseden kitaplar değil, realist Rus romanları okumaya başlar. Bu romanlardan çok etkilenecek ve her ne kadar gerçekçi akıma mensup metinler okusa da roman kahramanlarını içselleştirerek romantik bir okur olma özelliğini kaybetmeyecektir. Ondaki Don Kişotluk daimîdir:

> Üzerimde en çok tesir yapanlar Rus muharrirleriydi. Turgenyef'in koskocaman hikâyelerini bir defada sonuna kadar okuduğum oluyordu. Hele bunlardan bir tanesi günlerce sarsmıştı. Klara Miliç ismindeki bu hikâyenin kahramanı olan kız, oldukça saf bir talebeye âşık oluyor, fakat buna dair hiç kimseye bir şey söylemeden, böyle bir aptalı sevmenin hicabıyla/ müthiş iptilasının kurbanı olup gidiyordu. Bu kızı nedense kendime pek yakın bulmuştum. İçinden geçenleri söyleyememek, en kuvvetli, en derin, en güzel taraflarını müthiş bir kıskançlık ve itimatsızlıkla saklamak cihetinden onu kendime benzetiyordum (Ali, 2005: 55).

Yine bir diğer "okuduğunu yaşama arzusu" örneğini *Fahim Bey ve Biz*'de bulabiliriz. Fahim Bey'in romantik bir roman kahramanı oluşu[57] sadece hayal perestliğinden, hayali gerçeğe tercih edişinden değil, romanlardaki gibi yaşama hevesinden de kaynaklanır. Anlatıcı, komşu hanımlardan Fahim Bey'in çapkınlık dedikodularını dinlediğinde aklına hemen Halit Ziya'nın bir eseri gelir:

> [B]ütün bunlar Hâlit Ziya'nın -tam Fahim Beyin bu yâd edilen geçmiş zamanlarında intişar etmiş olan - *Bir Yazın Tarihi'*nde hikâye ettiği hayatın unsurları ve bu hayat o hayatın tâ kendisi değil miydi? Hanımlar bunları birer birer söyledikçe ben onun bu hikâyeyi okuyarak, beğenerek ve onda tasvir edilen hayatı severek ve ona imrenerek kahramanını taklide özenmiş ve *Bir Yazın Tarihi'*ni yaşamak istemiş olabileceğini sanmıştım. Bilmek isterdim ki, bu kızlar arasında acaba bir çirkini, bir hastası da yok muydu? Zira diğer güzellerin yanında bulunmakla pek çok haz duyan Fahim Bey ihtimal ki hikayeye tamamen uymak için asıl onu sevmek istemiş, sevmiş, yahut sevdiğini sanmış olacaktı! Ben burada sadece bir 'Edebiyatın hayatta tesir ve

[57] Murat Belge, Fahim Bey'in boş ve büyük bir evde kemanla yanık havalar çalmasına "Osmanlı tipi romantizm" yakıştırması yapar: Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

> tahakkümü' vakası karşısında olduğumuza ihtimal veriyordum (Hisar, 2008: 57).

1954'te yayımlanan *Bugünün Saraylısı'*nda kitapların yerini filmlerin aldığını görürüz. Ayşen, dayısına "Kar, yeni kürkümün üzerinde ne güzel durur! Çıkarırken Vivien Leigh'in son filmindeki gibi yerlere dökülür. Kibarca kürk çıkarmanın usulünü bu filmden öğrendim" (Karay, 2018: 87) diyecektir. Ata da sık sık "Perdede gördüklerimizi yapıyoruz" (Karay, 2018: 197) diye düşünür. Elbette kitaplar tamamen sahneden çekilmez. Özellikle de yaşını almış Ata Efendi için, hayat deneyimi hala kitaplardan edinilen bir şeydir. Kadınları anlamakta zorluk çektiği zaman, "Ben çok roman okumadım, ama böylesi de olacak" (Karay, 2018: 96) diyecektir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde okuduğunu yaşama arzusunun çok merkezde olmadığını görürüz. Çünkü romanda, okuyan bir roman kahramanına rastlamak pek mümkün değildir. Yazarlar, okumadan, araştırmadan, çoğu zaman bilmeden sahte bilimsel eserler, biyografiler kaleme alırlar. Okumak olumlu görülen bir eylem dahi değildir çoğu zaman. Mesela Hayri İrdal'ın babası, "mektep kitaplarının dışında okumanın aleyhinde"dir (Tanpınar, 2009: 8), çünkü ona göre kitaplar insanı bir başkası yapar. Romanda bunun örneğini Ekrem Bey'in hikâyesinde görürüz. Okuduğu kitapların etkisiyle âşık olan Ekrem, hayatını mahvedecektir:

> Zavallı Ekrem şimdi belki de bu tebessümün üstünde düşünürken kitaplarda okuduğu ve beğendiği cinsten bir gölgeyi değil, canlı bir mahlûku sevdiğini anlıyordu. […] Ekrem kütüphane dolusu kitapları okuyarak Nevzat Hanım'a âşık olmağa hazırlanmıştı. Fakat bu hazırlıkla, onun hayatımızda aldığı şekil her zaman birbirini tutmuyor. Ekrem Bey bir estetiğin en olgun örneğini bulduğunu sandığı bir yerde üçüzlü bir cinayetle karşılaştı (Tanpınar, 2009: 315).

Romanın kahramanları, deneyim arzusunun elbette farkındadır ve buna karşı belli ki bir direniş içindedirler. Çünkü "bir başkası" olmak istemezler, bu yüzden de kitaplardan, daha doğrusu okumaktan kaçarlar.

4.1.2. Hayal Ederek Deneyimleme Arzusu

4.1.2.1. Hayal Etme Üzerine

Paul Ricoeur (1913-2005), "Tahayyül gücü sorununu deşmek isteyen felsefi bir araştırma, daha başlangıcından itibaren kaçınılmaz bir dizi engel, paradoks ve ayakbağıyla karşılaşır" derken haklıdır (1999: 171). Biz bu çalışmada, hayal etmeyi deneyim ile olan ilişkisi üzerinden ele alarak, ayakbağlarını en aza indirmeyi deneyeceğiz.

Okuduğunu yaşama/deneyimleme arzusunda, denenmek istenen şeyin kaynağı, dıştadır. Deneyim konusunu biz üretmeyiz. Oysaki hayal ederek sahip olduğumuz deneyimlerin tanrısı bizizdir. Doğuran da büyüten de karar veren de biz olduğumuza göre, deneyimin hem öznesi hem nesnesi konumuna geliriz. Elbette hayal gücümüzün gelişmesinde okuduklarımızın ya da dinlediklerimizin katkısı vardır. Sonuçta, Gaston Bachelard'ın (1884-1962) dediği gibi tek başımıza asla tahayyül edemeyeceklerimizi, şairler sayesinde hayal ederiz (2012: 5).

Ricoeur, tahayyül etme sürecini üç başlıkta tasnif etmiştir:

1. Önceden olup bitmiş bir eylemin yeniden betimlenmesine yardım eden kurgu
2. Bireysel bir failin eylem planına ait bir olgu olarak kurgu
3. Doğrudan öznelerarası eylem alanını yaratan kurgu (1999: 171).

Roman kahramanlarının vesveseleriyle, hayalleriyle, korkularıyla, acı çekme arzularıyla bağlantılı, çeşitli "hayal ederek deneyimleme" örneklerine rastlarız. Bunların bazıları, kahramanın yaşadıklarından ya da anılarından hareketle çıkarımda bulundukları, geleceğe dair kehanet içeren hayaller olabildiği gibi; bazıları da kendini bir aşkın yahut bir ölümün içinde hayal ederek, hazzı ve acıyı tattığı kurgular olabilir. Sonuçta "tahayyül etmek evvela ve hepsinden önce anlam alanlarının yeniden yapılandırılmasıdır" (Ricoeur, 1999: 176) ve aynı zamanda "gerçeğin dışına kaçmaktır" da (Bachelard, 2012: 6).

Bu bölümde, P. Ricoeur'ün "Söylem ve Eylemde Tahayyül Gücü" yazısı ile G. Bachelard'ın *Düşlemenin Poetikası* temel alınarak, hayal etme ve hayal etmenin deneyimle olan ilişkisi incelenecektir.

Öncelikle, hayal etme ve imge arasındaki ilişkiden bahsetmek gerekir. Çünkü hayal ettiğimiz an, zihnimizde bir imaj canlanacaktır. Ricoeur, imgenin gelenekteki dört kullanımından bahseder, bu dört kullanımın aynı zamanda bir hayal etme yöntemi olduğu da görülecektir.

İlki, "orada bulunmayan ama başka bir yerde var olan bir şeylerin rastgele zihinde uyanması"dır (Ricaoeur, 1999: 172). Örneğin, şu an içinde bulunduğunuz odada bir bardak yoktur, ancak başka bir yerde elbette bir bardak vardır ve siz onu hayal ettiğinizde, zihninizde imgesi belirecektir. Daha sonra, örneklerde göreceğimiz gibi, roman kahramanları, var olan ancak sahip olmadıkları şeyleri hayal edecekler; böylece sanki o eşyaya sahip olmuş gibi, yapay bir deneyim yaşayacaklardır. Bu bir arabaya sahip olmak ya da arkadaşının eşine âşık olup, onunla bir evlilik hayal etmek olabilir.

İkinci kullanım, "Portreleri, tabloları, çizimleri, şemaları vb. şeyleri niteler; bunların hepsi de fiziksel bir varlığa sahiptir ama işlevleri, temsil ettileri şeylerin 'yerini almak'tır" (Ricaoeur, 1999: 172). Bu, bir sembol üzerinden hayal kurmak olarak özetlenebilir. Fiziksel varlığı olan bir nesnenin, hayal dünyamızda bambaşka bir şeye denk gelmesi ile imge dünyamızda bir eşleşme meydana gelir. Örneğin bir kitap ya da bir toka, onu gördüğümüz anda bize bir kitaptan/tokadan fazlasını hatırlatacak; zihnimizde hemen eş değer bir anı/hayal canlanacaktır. Bu da dışarıdan tetiklenen bir hayal etme başlangıcı olarak düşünülebilir.

Üçüncüsü, tamamen kendi hayal gücümüzün ellerindedir. Bu kullanımı, "orada-bulunmayan şeyleri değil, var olmayan şeyleri akla getiren kurgular olarak adlandırırız. Ancak bu kurgular, düşlerden –uyku imalatları-, oyunlar ve romanlar gibi tümüyle edebi bir varoluşa sahip icatlara kadar değişen bir yelpaze oluşturur" (Ricaoeur, 1999: 172). Bu yüzden de edebi metin açısından en zengin "hayal ederek deneyimleme" yöntemi de budur. Hayaletler, büyücüler, var olmayan sesler, var olmayan insanlar, her şey roman kahramanının zihninin bir ürünüdür. Bu yüzden tek örneği onundur, hayalinin yani dolayısıyla deneyiminin yaratıcısı da odur.

Ricaoeur, son kullanımı yanılsama olarak tanımlar: "dış bir gözlemciye ya da daha sonraki bir tefekkürün sonucuna göre orada- bulunmayan ya da var-olmayan şeyler alanına havale edilen; ama özne açısından ve öznenin dikkatini onlara

yönelttiği durum çerçevesinde kendi nesnelerinin gerçekliğine inanılması için çırpınan temsillere/tasavvurlara atfedilir" (Ricaoeur, 1999: 172).

Tüm bu hayal etme kurgularının kapıları deneyime açılır. Bu deneyim, zihinde, soyut bir zeminde yaşanır. Hayalet imge söz konusudur. Bachelard, "düşleme ve deneyim arasında ikili bir söz dağarcığının kurulması gerekir" der (2012: 79), ancak bu hiç de kolay görünmemektedir. Eleştirmen, *Düşlemenin Poetikası'*nda rüya ve düş ayrımını yaptıktan sonra, düş ve düşleme üzerinde de kesin ayrımlara gider. Onun düşlere bakış açısı, çalışmamızın sınırları aşmakla birlikte; meselenin deneyim ve ikiz konularıyla bağlantısına dair tespitlerine burada yer vermek doğru olacaktır.

"Düş"ün eril, "düşleme"nin dişil olduğu ile başlar söze Bachelard (2012: 32). Bu, bizi anima ve animus meselesine, oradan da ikiz-öteki temasına taşıyacaktır. Yazara göre düşlemek, yalnızlığımızda, içimizdeki anima/animusun bizimle iletişime geçmesidir (2012: 67). "Düş kuranı yeniden yapayalnız dinginliğine kavuşturan saf bir düşlemede, kadınıyla erkeğiyle her insan, 'düşlemenin yokuşunu' inerek, hep inerek, kendi durmasını derinliğin *anima*sında bulur" (2012: 68), çünkü düşleyen animadır ve unutulmamalıdır ki hareket daima aşağıya/derine doğru gerçekleşir. "Kendini 'düşlemenin yokuşuna' (hep aşağı inen bir yokuştur bu) bırakan bilinç, gevşer ve dağılır, dolayısıyla *kararır*" (Bachelard, 2012: 6).

Bachelard'ın dikkat çektiği bir diğer konu, çalışmamızın "Öteki Ben'in Peşinde" bölümü ile yakından bağlantılı olduğu için dikkate değerdir. Hayal etmek, hayal ederek deneyimlemek, bizi bir başka dünyaya taşıyarak, farklı biri kılacaktır. Farklı olan "öteki", aslında aynı zamanda bizizdir:

> Düşleme, düş-kuranı başka bir dünyaya taşırken, onu kendisinden başka biri kılar. Ne var ki yine de kendisidir bu öteki, kendisinin ikizidir. […] Düşleme genellikle buradan uzakta, başka herhangi bir yerde arar bizim ikizimizi. Hatta bir daha asla geri gelmeyecek bir zamanda arar. […] Düşleme sayesinde düş-kuranın varlığının ikizini çıkaran varlığı, bu gölge gayet iyi tanır. Varlığımızın ikizi olan gölge, düşlerimizde 'derinlikler psikolojisi'ni tanır. İşte bu yüzden düşlemenin yansıttığı varlık (bizim düş-kuran benliğimiz yansıtılmış bir varlıktır çünkü) tıpkı bizim gibi ikizdir, tıpkı bizler gibi hem animus hem animadır. Tüm paradokslarımızın gelip düğümlendiği yere varmış olduk işte: "ikiz", ikiz bir varlığın ikizidir (Bachelard, 2012: 86-87).

Hayal ederek deneyimlediğimiz, aslında yeni bir "ben" olur böylece. Bu, kendi kendimize oynadığımız bir "mış gibi yapma" oyunudur. Wittgenstein'ın "gibi görme" dediği şey budur (Akt. Ricoeur, 1999: 176); kendimizi, başkalarını, eşyayı, doğayı, olayları, tahayyül gücümüzle istediğimiz "gibi görürüz".

Dünya ve Türk edebiyatından birçok eser, kendini tahayyülünün gücüne teslim etmiş romantik roman kahramanlarıyla doludur. Kendi yazdıkları senaryoya o kadar çok inanırlar ki, bir süre sonra gerçekliği kaybettikleri ya da tam tersi, romancının oyunseverliği sayesinde buldukları olmuştur. Çalışmanın devamında Türk romanından örnekler verilecektir.

4.1.2.2. Türk Romanında Hayal Ederek Deneyimleme Arzusu Örnekleri

Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanı, hayal ederek deneyimleme örnekleri açısından verimli bir eserdir. Romanın kahramanı Suphi, Zehra'yı daha görmeden, hayal ederek sever. Zehra, kıskançlığın etkisiyle kafasında bazı aldatma sahneleri kurar ve kendi yalanına kendi inanarak hayatını cehenneme çevirir. Suphi'nin Zehra'dan sonra âşık olduğu Sırrıcemal'in de onlardan farkı yoktur. Üç roman kahramanı da tüm roman boyunca olumlu-olumsuz hayalet imgelerle boğuşur.

Zehra, aldatıldığından şüphe ederek kurduğu hayallere o kadar kapılır ki, deneyiminin gerçek bir deneyimden farkı kalmamış gibidir. Öyle ki bir keresinde "rakib-i hayalîyi elleriyle boğmaya" kalkar (Nabizade Nazım, 2019: 38). Romandaki hayalet imgeler detaylı ve abartılıdır. Zehra da Suphi de Sırrıcemal de hayal ederek edindikleri deneyimleri gerçek deneyimlerin yerine koymuşlar ve bu deneyimlere göre hayatlarını şekillendirmişlerdir. Hatta zaman zaman halüsinatif imgelere rastlanır:

> Sık bir orman içinde ve latif bir ağaç gölgesinde, ötesinde berisinde açmış allı, sarılı, beyazlı kır çiçekleriyle süslü iki karış boyundaki çayırların içine yuvarlanmış; yekdiğerini deraguş etmiş iki vücut görmekteydi. Birbirini nazlı, cilveli buselere gark eden bu muhabbet eşinin başucundaki ağaçlar içinde iki kuş gizlenmiş, terane-i âşıkaneyle yekdiğerine ilan-ı muhabbet etmekteydi (Nabizade Nazım, 2019: 51).

Araba Sevdası'nın Bihruz'u da, hayal ederek deneyimlemekten adeta haz duyar:

> Biçare genç kendisine hiç de yakışmayan bu vaz'-ı melal içinde mebhut ve müstağrak bulunmaktan ne kadar mütelezziz oluyordu! Müddet-i ömründe ilk defa idi ki bu âlem-i huzur-ı mâsivâ-berendâzı görüyordu. Mevcudiyet-i elîmesi bir mahviyet-i mesudeye münkalib olmuş ve o mahviyet içinde maşuka-i hayaliyesini cismaniyetten mücerret mahz-ı nur, ayn-ı ruh olmak üzere der-âgûş-ı iştiyak etmiş idi. Bu esnada beyin dimağı bir neşve-i hazin-i ruh-güdâz ile serşâr, gözleri bir girye-i ateşin-i dimağ-sûz ile katrebâr idi. Hatta o sıcak katrelerden üç dört tanesi parlak potinlerinin üzerine düştüğü hal biçarenin haberi bile olmadı (Ekrem, 2014: 194).

Hayalindeki sevgiliyi kucaklayarak duyduğu mutluluktan gözleri yaşaran Bihruz, zaten hiçbir zaman gerçeği görmez; onun gerçeği kendi zihnindekidir. Çamlıca'nın bulanık gölünü ayna gibi pırıl pırıl görür, Periveş'in her hareketini, her sözünü kendine göre yorumlar, onun tifodan öldüğü haberini bile üzüntüden verem olmasına çevirir. Bihruz, hayatındaki her şeyi romantize edendir. Periveş ile ilgili kurduğu hayallerden birinde bu romantizasyon açıkça görülür:

> Pazar, pazartesi, salı günleri pek latif geçmişti. Bu günler Bihrûz Bey âlem-i hayalinde bazı evsafını Mösyö Piyer'den işittiği Buva dö Bulonilerden Hayt Parklardan daha mükemmel bir park teşkil ederek o parkın içinde Perîveş Hanım'ı mahut landosuna değil de –sandığı elmastan, tekerlekleri gümüşten, zümrüt göğüslü, sedef kanatlı yakut gözlü bir çift kumru koşulmuş- bir arabaya artık bir reyn gibi değil bir dees gibi kurulmuş olduğu halde sabahtan akşama kadar dolaştırır ve kendisi –Keşfî Bey'in aynı satir şekil ve kıyafetinde olarak o parkın karanlık köşelerinden ara sıra zuhur edip Perîveş Hanım'a doğru nazar-endâz-ı haset ve infial olmasından bî-huzur iken bile- o parlak arabanın yanı sıra dolaşır, âşık ve maşuka naz u niyazlarıyla meşgul olurlardı (Ekrem, 2014: 127).

Hayal ederek deneyimleme konusunun en dikkat çekici örneklerinden biri *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'idir. İki büyük hayalinden birisi Lâmia, diğeri matbaadır. İkisi ile ilgili de sık sık hayal kurar ve bu hayalin içinde yaşayarak, gerçek bir deneyim tadı alır. Örneğin hayalinde Lâmia'yı ister ve alacağı cevaptan emin olur: "Bir gün Hüseyin Nazmi'ye gidip de Lâmia'nın dest-i izdivacını istediği zaman kendisine: Tabii değil mi? cevabı verilecekti" (Uşaklıgil, 2007: 221-222). Matbaa ile ilgili kurduğu hayal imgeler benzerdir: "Matbaa bir intizam altına giriyor; Ahmet Cemil matbaada bir ecir değil bir müdür, bir hak sahibi, velhasıl bir şey oluyor; sonra

isminin münevver bir peyki gibi etrafında dolaşan bir şöhret yıldızı!..” (Uşaklıgil, 2007: 222). Kendi kurduğu hayallerin deneyimi o kadar gerçek gelir ki, romanın sonunda yaşadığı hayal kırıklığı çok büyük olur.

Romanda Ahmet Cemil’in Lâmia ile ilgili bir hayalden sonra kapıldığı telaş, onun hayal ile gerçeği ayırt etmesinde yaşadığı sorunu gözler önüne serer:

> Bu iki kelime Ahmet Cemil’e Lâmia’nın bütün hissiyatının şerhi kadar tafsilat ile zengin, aşk zemzemesiyle müterennim geldi. O da kendisini seviyor... Bundan emindi; işte yalnız şu iki kelime, Lâmia’nın ta çocukluktan beri katre katre birikerek, tazyike lüzum görülmeyerek bir aralık taşıveren sevdasının iki açık nişanesi değil miydi? Gözlerini o çocuk yazısından ayıramıyor, onların arasında Lâmia’yı görmeye çalışıyordu. **Zihnen** o dehlizdeki tesadüften sonra beyaz gölgeyi takip ediyor, yemek odasına götürüyordu. Beyaz gölge bir tehlikeden kaçıyormuşçasına kapıyı kapayarak oraya iltica ediyor, sonra o defter gözüne ilişiyor. Beyaz gölgenin küçücük bir kalbi var ki bu defteri görünce çırpınıyor. O defter, demin onun okuduğu defter... O vakit defter ufak bir helecan ile alınıyor; yavaş yavaş ötesine berisine göz gezdirilerek süzülüyor, birdenbire bir arzu duyuluyor. Demin herkes onu tebrik etmemiş miydi? O da tebrik edecek. Ne için etmesin? Ne için ondan iki sözü esirgesin?... Ah! Bir kurşun kalemi olsa! Etrafa göz gezdiriliyor; perdelerden, aynadan, lambadan bütün bu eşyadan istimdat ediyor: “Ah! Bir kurşun kalem; bana bir dakika için ödünç verecek bir kurşun kaleminiz yok mu?” deniyor, sonra... Ahmet Cemil’in hayal kuvveti burada tevakkuf ediyordu; o kurşun kaleminin nereden geldiğini tayin edemiyor, orasını sıfırlarla geçiyordu... (Uşaklıgil, 2007: 271-272).

Ahmet Cemil’in zihninde yarattığı bu sahne, romanın sonuna doğru onu hayal kırıklığına götürdüğünde, gerçeklerle yüzleşecek ve tüm bunların “gerçek deneyim” olmadığını fark edecektir: “beş dakika evvel kavî bir muhabbet bühranları hükmünde olan bütün o hatıraların manasız şeyler olduğunu, bu aşkı yalnız kendisi icat ve tezyin ettiğini anlamıştı” (Uşaklıgil, 2007: 368). Roman kahramanı, artık ne matbaayla ne de Lâmia’yla ilgili hayal kurabileceği noktaya geldiğinde; hayalet imgelerini kardeşi üzerinde yoğunlaştırır. Çünkü ölen kardeşinin acısını ancak bu şekilde hafifletebilmektedir. Onun yaşadığını, onunla konuştuğunu hayal ederek, kendine yeni deneyim alanları kurar.

Aşk-ı Memnu’da ise hayalet imgeleriyle deneyim arzusunu tatmin etmeye çalışan karakter Nihal’dir. Roman boyunca histerik halleri, olan biten her şeyi kendi görmek istediği gibi görmesi, onu farklı açıdan da olsa bir Don Kişot kılar. Don

Kişot nasıl yel değirmenlerini düşman askerleri, leğeni miğfer sanıyor; gerçekliği kendi zihninde bambaşka bir şeye dönüştürüyorsa Nihal de kendisine atılan her adımı yanlış anlar, olumlu olayları zihninde olumsuza çevirir. Yalıdaki hizmetçilerin evden gönderilmesinde Bihter'in suçu ve ilgisi yoktur, Bülent'in yatılı okula gönderilmesine karar verilmesi Adnan Bey'in evliliğinden öncedir, Nihal ve Bülent'in odalarının ayrılması da yaşlarının büyümesinden kaynaklanmaktadır. Ancak Nihal, gerçeği bambaşka görmekte, tüm bunların Bihter'in kendisine karşı bir komplosu olduğunda ısrar etmektedir.[58] Mürebbiyenin evden gönderilmesinde Bihter'in etkisi olsa da, Behlûl ile evlendirilmek istemesi aksine Bihter'in hiç istemediği bir şeydir; ancak Nihal, bunu da Bihter'in kendisini evden göndermek için kurguladığından emindir. Bir yandan Bihter'e haksızlık ettiğinin farkında olsa da bir yandan ondan nefret etmekten kendini alıkoyamamakta ve onun attığı her adımı kendisine yapılan bir kötülük olarak görmektedir.

Sık sık ölümü düşünen, ölümü güzelleyen ve bu marazî halden adeta zevk alan Nihal, kendi ölümünü kafasında kurgulamak suretiyle deneyimler:

> Böyle ikiye inkısam etmek mümkün olsaydı! Ölmüş, mezarının içinde annesiyle öpüşen bir Nihal ve o mezarın başında, böyle eli çenesine dayanmış, sarı saçları perişan, gözleri insanların göremedikleri bir ufka küşade, kımıldanmayarak, yaşamıyormuşçasına yaşayarak, yalnız ağlamak için oraya dikilmiş bir heykel fakat canlı, matem heykeli şeklinde bir başka Nihal… (Uşaklıgil, 2016: 258).

Nihal'in kafasında kurup durmaları romanın sonuna kadar devam eder; o da romanın başından sonuna hiç değişmeyen bir karakterdir aslında. Çarşafa girdiği sahne, Nihal'in değil hayatlarının değişim anını simgeler: "Nihal'in genç kız kıyafetine duhul resmi bu yeni hayatın bir küşad rasimesi kabilinden icra olundu" (Uşaklıgil, 2016: 127).

Nihal, adada Behlûl'ün aşkına ikna olup kısa süreli bir mutluluk yaşasa da, onun cebinden düşen bir kağıtla paranoyak düşünceleri tekrar uyanır. Aslında kağıtta son derece anlamsız, bir aldatma anlamının çıkmayacağı cümleler yazılıdır. Ama Nihal'in hayalet imgeleri hızla bir hikaye kurgular, aksi gibi bu sefer tam da doğru olarak tahmin eder, sonra bu kurguya kendini o kadar inandırır ki yine hayalinde ölür ve ardından da zevkle olan biteni izler:

[58] Detaylı değerlendirme için bk. Berna Moran, "Aşk-ı Memnu", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 100-101.

> Bunu söylerken nasıl gülecek, sonra böyle gülerken bu babanın ayaklarına düşerek hep öyle, ölmekten mesut, kahkahalarının içinde, ne kadar bahtiyar, can verecek! Evet, işte Ada'dan bunun için kaçmak, eve bunun için avdet etmek istemişti. Babasından intikamının tamam olması için ölmesi lazım geliyordu. […] Demek biçare Nihal artık sahih ölecekti. Bu nefti çarşafı bir öksüz kıza verirlerdi. Sonra bütün o sevilerek yapılan elbiseler, çarşaflar, o çekmesinin gözlerini dolduran bin türlü ufak tefek, hepsi birer birer hatırına geldi. […] Ve bundan, bu zümrüt takımından da vazgeçilecekti; mademki artık gelin olmayacaktı… […] Ölmek, veremden ölmek, gene, henüz bir çocukken, ne güzel!" diyordu. Ve babasını ağlıyor görüyordu (Uşaklıgil, 2016: 374-377).

Adadan eve gidip her şeyin yolunda olduğunu görünce kuruntu yaptığını düşünerek rahatlasa da içindeki sesi susturamaz. Behlûl'ün eve gelmemesi gerekmektedir ona göre, bu yüzden odasında heyecanla beklemektedir. Bir süre sonra uykuyla uyanıklık arasında gidip gelmeye, hayal ile gerçeği karıştırdığı anlar yaşamaya başlar. Bu anlardan birinde, yine kendisini uzaktan izlemektedir: "Kendisine iskemlesinden kalkıyor, odasında yürüyor, mumunu yakarak aynasında saçlarını düzeltiyor, kapısını açarak çıkıyor gibi geliyordu" (Uşaklıgil, 2016: 392). Bu tuhaf gece, birden Behlûl'ün geldiğini hissedip ayağa fırlaması ve evin içinde Bihter ve Behlûl'ün ne konuştuğunu duymasıyla sonlanır. Halit Ziya'nın roman boyunca boş kuruntularla ve histeri krizleriyle dolu Nihal'e, romanın sonunda kuvvetli manevi hisleriyle, hiçbir şey görmediği halde olan biteni bir günde tüm detaylarıyla doğru tahmin ettirmesi ilginçtir.

Hayal etme yoluyla deneyim yaşayan tek karakter Nihal değildir, Bihter de sık sık hayal kurar. Örneğin yeterince tanımadığı babasıyla ilgili kendisine bir geçmiş inşa eder ve baba sevgisini deneyimlemeye çalışır:

> O tanınmamış baba için derin bir muhabbeti vardı, annesine verilemeyen kalbini tamamıyla bu ölünün hatırasına veriyordu. Ve bu hatırayı süslerdi: tesadüfle işitilmiş şeylerden, parça parça tedarik olunmuş tafsilattan babasına bir tercümeihal icat ediyor, sonra onu Firdevs Hanım'ın elinde işkenceler içinde yaşatıyor, her şeyden habersiz namuslu bir koca mazlumluğuyla babasının izdivaç hayatına bir facia rengi veriyor, nihayet onu müthiş bir darbeyle, makhur, öldürüyordu (Uşaklıgil, 2016: 172).

Babasına tragedyalardaki gibi onurlu bir ölüm hayal ederek, onu kaybetmenin acısını hafifletmeye çalışan Bihter, Behlûl'le ilişkisi başladıktan sonra da olumlu-

olumsuz sonuçlanan gelecekler kurgular, bu ilişkinin farklı sonuçlarını daha yaşamadan deneyimler. Önce nasıl yakalandığını ve bunun ardından nasıl hayatının mahvolacağını kurgular:

> Bir gece, herkes uyuduktan sonra o yatağından süzülerek inecek, çıplak ayaklarına terliklerini takacak, omuzlarına bir şey atacak, nefes almaktan korkarak kapısını açacak… Ah! O heyecan dakikası! Kalbinin çarpıntısını işittikçe ayak sesleri tevehhüm edecek, bir demirden el bileklerini sıkıyor, bir boğuk ses kulaklarına, "Nereye gidiyorsun?" diyor zannedecek. O zaman hepsini itiraf edecek, "Oraya! Ötekinin odasına!" diyecek, kalbinin taze emellerine bir tesliyet katresi serpilemeyen bu zifaf haclesinden kaçarak ötekinin, o günahının ihtiras yuvasına koştuğunu söyleyecek, bunu söyledikten sonra orada, bilinemez nasıl bir intikam darbesiyle yıkılacak, önünde korkunç bir ati girdabı bırakarak bütün hayatı mahvolacak; fakat o yine bahtiyar, böyle her şeyi kaybetmekten hatta ölmekten bahtiyar, yine aşkına koşacak (Uşaklıgil, 2016: 222).

Daha sonra ise kendine Behlûl ile kuracağı mutlu bir gelecek, bir ütopya inşa eder:

> Onları minimini bir selamla alkışlayan kuşlar, saf tebessümleriyle tebrik eden çiçekler arasında kol kola, baş başa gezeceklerdi; sonra yuvalarına, gece kamerin, işitilmez hazin bir musikinin mezamirine benzeyen ziyaları altında deruni sevda nağmeleri dinleyerek avdet edeceklerdi. Küçük, zarif yuvalarında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi; o kadar sevişeceklerdi ki senelerin geçtiğinden habersiz, daima genç, daima bahtiyar, artık ölmemek isteyeceklerdi; belki bu sevda köşesi o kadar cennetten bir parçaya benzeyecekti ki ölüm bile onları unutacaktı. […] Bihter kendisini Behlûl'ün kolunda, yeşil ormanlar içinde, mavi şelaleler arasında bir aşk istiğrakı içinde yavaş yavaş yürüyor görüyordu (Uşaklıgil, 2016: 233- 235).

Eylül'de de Necip'in, Nihal'e benzer paronayak fikirleri vardır. Suad'la ilgili kapıldığı bu duyguların ardından, sanki kafasındakiler gerçekleşmiş gibi düşünerek, acıyı deneyimler:

> Ve böyle, onların hayatını, Suad'ın kendilerinden gizlediği bir hayat-ı aşıkânesi varmış da kendisi bunun şahidi imiş gibi her türlü teferruatına kadar görür gibi, o hayatı onlarla beraber yaşıyormuş gibi oldukça ve onlarla gizli mektuplar, haberlerle yahut vedada tekrarlarla, recâlarla titreyerek verilen kararlarına Süreyyâ ile kendinin nasıl oyuncak olduklarını gördükçe haykıracak kadar muzdarîb oluyordu. Suad'ın mahmûm iştiyâklarını, ona

> aşkını göstermek için nasıl her şeyi fedâ' etmek, her şeyi istihfâf etmek yeminlerini, titreye titreye nasıl beklediğini, nasıl aradığını; gördüğü zamanlar nasıl mes'ud olduğunu, ona kalbinin nasıl bir cümle-i saâdetle atıldığını ve bütün bunlar içinde kendisinin nasıl hakîr olduğunu, hiçbir mevki'i olmadığını görüyor ve ölüyordu (Rauf, 2014: 178).

Yine Nihal gibi ölmeyi hayal eden Necip, kendini ölüm yatağında hayal ederek, Suad'ın aşkını hayal yoluyla deneyimleyecektir: "Onun için ölmeyi tasavvur ediyor, son saatte onun da bundan haberdar olup melek gözleriyle güldüğünü, başucuna gelip ve 'Biliyorum, benim için… İşte seni onun için seviyorum…' deyişini işitir gibi oluyordu" (Rauf, 2014: 240).

Yaban'ın Ahmet Celâl'i ise hayal ederek deneyimlemenin zihnin bir oyunu olduğunun farkındadır ama yine de bundan vazgeçemez. Örneğin yaşadığı köyde beğendiği genç kızın sadece hayalindeki bir imgeden ibaret olduğunu bilir: " 'Bu zahmet, bu meşakkat ne için?' diyorum. Bir hayal için, bir yabani çiçeğin gölgesi için. Bari, güzel kokuyor mu? Bari, dokusu dudaklara hoş mu? Adam sen de. Her sevgili, bizim muhayyilemizin yaratıp süslediği yaratıktan başka bir şey midir? Bu, ister bir şehirli hanım, ister bir köylü kız olsun, ona, bir taneciğim diyen biziz (Karaosmanoğlu, 2015: 59).

Fahim Bey ve Biz'in kahramanı Fahim Bey de hayalleriyle dikkat çeker ve roman hakkında çıkan hemen her yazıda bir "hülya adamı" olarak tanıtılır. Mehmet Kaplan, "Daima kendi hülya ve rüyaları içinde yaşıyan Fahim Bey, hayatı yaşamaktan çok, oynayan çocuklara benzer" (Kaplan, 1978: 164) der; Mustafa Kurt, Fahim Bey'i "Toplumsal kabullerin ve sürdürülen hayat tarzının dışında bir 'hülya adamı'" (Kurt, 2009: 459) olarak tanıtır; Abdülhak Şinasi, romanda Fahim Bey'i sık sık rüya, hülya ve hayal kelimeleriyle anar. Süha Oğuzertem de "Hem Hisar'ın yapıtlarında hem de onlardan söz eden eleştirilerde en çok karşılaştığımız sözcüklerin 'hülya', 'hayal', 'hafıza' ve 'hatıra' olması" (Oğuzertem, 1992: 118) diyerek bu tekrarlara dikkat çeker. Ahmet Hamdi Tanpınar da Abdülhak Şinasi'nin hususiyetlerinin başında hülyasının geldiğini söylemiştir (Tanpınar, 2014: 427).

Fahim Bey, hayal ettiği yaşama kavuşamasa da kavuşmuş gibi yapan ve bu yalan içinde mutlu olmasını bilen adamdır. Babasına refah içinde gözükmek için kirasını ödeyemeyeceği büyük bir konak kiralar; Londra'ya gittiğinde, prestijli görünmek adına meşhur bir terziye ömür boyu borcunu ödeyeceği kıyafetler diktirir;

asla sahip olmadığı işi için bir ofis kiralar ve defterlere olmayan şirketinin gelir giderlerini not eder, olmayan insanlarla yazışır. Deli değildir, çünkü tüm bu oyunları bilerek oynar. Olmadığı biri gibi davranması, sahip olmadığı bir hayatı yaşıyor gibi yapması, onun hem hayalperestliğini hem de kendini arayışını gösterir. Anlatıcının Fahim Bey için "hâlâ kendinizi arıyorsunuz da, kendinizi hâlâ bulamadınız mı?" (Hisar, 2008: 77) demesi de bize, Fahim Bey'in hikâyesinin bir yönünün kendini gerçekleştirme deneyimi olduğunu gösterir.

Kendi kurduğu hayal âleminde yaşayan ve bu âleme tüm kalbiyle iman eden Fahim Bey'in gerçekle girdiği çatışma da yazar-anlatıcı tarafından dile getirilir: "Zihninde kendi kendine kolay kolay hallettiği şeyler hep hayal ve muhalden ibaret tasavvurlar olduğu için mi, nedir? O, bunları maddi şekillere sokmak zarureti karşısında şaşırıyor mu ne oluyor? Bilmem" (Hisar, 2008: 52); "İhtimal ki, onun hayali pek geniş ve kendi hülyasına inanmak kabiliyeti de pek kuvvetliydi. Lakin belki hayatın hakikat ve muvaffakiyet çerçevelerine uymayan ve sığmayan bu hülya ve hesap ile o hep hakikatin haricinde, ancak bir efsane âleminde kalmaya mahkûmdu" (Hisar, 2008: 76).

Behçet Necatigil, *Fahim Bey ve Biz*'in Almancaya çevrildiğini duyurduğu yazısında, eserin çevirmeni Friedrich von Rummel'in roman hakkındaki düşüncelerinden de bahseder. Rummel, Fahim Bey'i "Garbın Don Kişotu ve Rusların Oblomov'u yanında yer alan şarkın bu hayalperesti" olarak görür (Necatigil, 1955: 14). Necatigil, Almanca çevirinin sonsözünü de çevirmiş ve yazısında yer vermiştir. Rummel, sonsözde de Fahim Bey ve Don Kişot benzerliğine işaret etmiştir: "Haksızlıkları tamir, aksamalarla mücadele etmek için –bu noktada yeterince faal değil Fahim Bey- birçok bakımlardan benzediği gezgin şövalyeler gibi yollara düşmemekle beraber o, sonunda er geç başaracağına imanı asla sarsılmayan bir iyimserlik Don Kişot'udur" (Necatigil, 1955: 14).

Burada dikkati çeken, Fahim Bey'in hayalperestliği ile şarklılığı arasında ilişki kurulmuş olmasıdır. Mehmet Kaplan da yazısında Fahim Bey'in hayalperestliğini şarklılığına bağlar: "şarklı zihniyet işte budur: Gerçekle düşünce arasında bütün bağların kopmasıdır" (Kaplan, 1978: 164); "Gerçekle değil hayali ile teselli bulmak, hattâ hülyayı hakikate tercih etmek şarklı zihniyetin ta kendisidir" (Kaplan, 1978: 164). Ancak Rummel'in kast ettiği bu değildir, öyle olsaydı şüphesiz Don Kişot örneğini kullanmazdı. Çünkü Don Kişot da tam bir hayalperesttir, kendi

zihninde yarattığı dünyaya sarsılmaz bir imanı vardır ve zihnindeki dünyaya göre yaşar. Demek ki hayalperest bir roman kahramanı sadece şarkta değildir. Elbette Kaplan'ın kullandığı "tercih" kelimesine de dikkat etmek gerekir. Sonuçta Fahim Bey için bu bir tercihtir ancak Don Kişot için böyle bir şey söz konusu edilemez. Çünkü o, zihnindeki hayatı gerçek sanırken; Fahim Bey, tüm bunların birer hülya olduğunun farkındadır. Gerçi romanın sonuna doğru, Fahim Bey'in de akıl sağlığından endişe edilir. Olmayan şirketinin muhasebe defterlerini tuttuğu ortaya çıkınca, onun deli olduğuna dair bir dedikodu çıkar. Öyle ki anlatıcı bile bundan şüphe etmiştir: "Fahim Bey, cidden, kendine mahsus bir hayal âleminde yaşayan bir manyak, bir "mythomane" olmuş değil miydi?" (Hisar, 2008: 118).

Murat Belge de Rummel gibi Fahim Bey'e Don Kişot'un ve Oblomov'un yanında yer verir: "Fahim Bey yanlış bir adam. Dünyaya yanlış zamanda gelmiş, hayatını yanlışlıklar yapa yapa geçirmiş. Yanlışlığı adından başlıyor. Don Kişot, Oblomov, Marmeladof gibi ciddi-komik edebiyat kişileri arasında, ufak da olsa bir yeri var Fahim Bey'in" (2012: 358). Fahim Bey'in Don Kişot'a, ülküleri ve gerçeklik arasındaki çatışmadan dolayı benzediğini de ileri sürer: "Fahim Bey düzene uyup kötü olmuyor, ama düzenin üstüne çıkacak gücü de göstermiyor. Ülküleriyle gerçeklik arasındaki uçurumu Don Kişot'un yanına yerleştiriyor onu. Don Kişot gibi o da ülkülerinin güzelliği ve yüksekliğiyle, acınacak bir budala olmaktan çıkıp özel nitelikte bir soyluluğa ulaşıyor" (Belge, 2012: 360).

Kürk Mantolu Madonna'nın başkahramanı Raif Efendi'nin de, hayal etme yoluyla deneyimlemede hayli tecrübeli olduğu söylenebilir. Raif Efendi, gençken okuduğu kitapların atmosferine kendini kaptırınca, benzer hayaller kurarak paralel bir evren inşa eder ve zaman zaman bu evrene girer: "Yalnız kaldığım zamanlar, kafamda canlanan bu kadınlarla, en usta âşıkların bile aklına gelmeyecek sahneler yaşar, sıcak ve zonklayan dudakların sarhoş eden tazyikini ağzımda, hakikatte olabileceğinden birkaç kat daha kuvvetli olarak duyardım" (Ali, 2005: 60).

Raif'in hayal etme yoluyla deneyimleme huyu sadece gençlik yıllarında kalmamıştır. Maria Puder'in onu terk etmesiyle birlikte hayalet imgeler, şiddetli bir şekilde zihnini işgal etmeye başlar. Kendini öldürmeyi hayal eder, böylece Maria Puder'in ilgisini geri kazanmayı ummaktadır:

> Gece, tam onun Atlantik'te numara yaptığı sıralarda, kendisini telefona çağırmak, rahatsız ettiğim için af diledikten sonra, kısaca veda ederek,

> mikrofon başında kafama bir kurşun sıkmak, ne güzel olurdu! Bu müthiş sesi duyunca, evvela ne olduğunu anlamayarak bir müddet duracak, sonra deli gibi 'Raif! Raif! diye bağırıp benden bir cevap almaya çalışacaktı. Yerde son nefesimi verirken ihtimal ki, bu sesleri de duyar ve gülümseyerek ölürdüm. Benim nereden telefon ettiğimi bilmediği için çaresizlik içinde çırpınacak, polise haber veremeyecek ve ertesi gün elleri titreyerek gazeteleri karıştırıp, esrarı çözülemeyen bu facia hakkındaki tafsilatı okurken kalbi nedamet ve yeis içinde çırpınacak, ömrünün sonuna kadar beni unutamayacağını, kendimi kanla hatırasına bağladığımı anlayacaktı (Ali, 2005: 128).

Romantik romanlardan fırlamış gibi duran bu sahnenin benzerini daha sonra hasta yatağında yatan Maria'nın ölümü üzerine kurgular:

> O zaman ben ne yapacaktım? Evet, sükûnetimi muhafaza ederek, son işleriyle uğraşacak, mezarının yerini seçecek, bu sırada Prag'dan dönmüş olan annesini teselli edecek ve nihayet onu, birkaç kişiyle beraber, çukura bırakacaktım. Herkesle beraber oradan ayrılacak, bir müddet sonra, gizlice mezarın başına gelecek ve onunla yalnız kalacaktım. Ve işte her şey bu anda başlayacaktı. Onu asıl bu andan itibaren kaybetmiş olacaktım. O zaman ne yapacaktım? Buraya kadar her şeyi bütün teferruatıyla düşünüyor, fakat bundan sonrasını asla tasavvur edemiyordum. Evet, onu toprağın altına koyduktan ve mezarının başındakiler dağılıp onunla baş başa kaldıktan sonra ne yapabilirdim?.. (Ali, 2005: 133).

Yine de sık sık "romantik" mizacıyla kavga halinde görürüz Raif'i, fakat ne kadar kızsa da kendine, kurtulamaz bu bakıştan. Avrupa'ya gittiğinde yaşadığı hayal kırıklığını anlatırken "Hayatta hiçbir zaman kafamızdaki kadar harikulade şeyler olmayacağını henüz idrak etmemiştim" (Ali, 2005: 52) diyerek kendine kızar, "insanlara olduklarından başka gözlerle bakmakta ısrar edişine içerler" (Ali, 2005: 71) ve bu halinden kurtulmayı arzu eder: "Kendimi ne kadar manasız şeylerle üzdüğümü anlıyor, bütün kabahati hayal-perestliğimde, kendi içime kapanıp kuruntu yapmamda buluyordum. Fakat artık değişecektim. Meslek kitapları dışındaki okumayı da azaltacaktım. Benim gibi bir eşraf çocuğunun mesut olmaması için ne sebep vardı?" (Ali, 2005: 67). Buna rağmen bir sergide karşılaşıp âşık olduğu tablodaki kadının tesirinden bir türlü kendisini kurtaramaz. "Yirmi dört yaşına geldiğim halde hâlâ çocukluğumun saflığından kurtulamamıştım. Basit, hatta belki de hiç güzel olmayan bir resim bende ne müfrit intibalar bırakmış, ne geniş ümitler doğurmuştu. O soluk insan yüzüne kitaplar dolduracak kadar çok manalar vermiş, onda, hakikatte asla mevcut olmayan vasıflar bulmuştum" (Ali, 2005: 71)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere bu aşkınlaştırmanın kendisi de farkındadır. Fakat nasıl kendi romantik, hayalperest bakışını eleştirmesine rağmen bundan kurtulamıyorsa, aşkınlaştırdığını bilmek, tablonun onda yarattığı etkiyi biraz olsun azaltmayacak, yolda rastladığı Kürk Mantolu Madonna'nın peşine düşerek onu takip edecek ve böylece hayatının macerasını da başlatmış olacaktır.

Raif'in gerçeği hisleridir, hükümleri hayallerine dayanarak verir: "Henüz ona dair hiçbir şey bilmediğimi, bütün hükümlerimin tasavvur ve hayallerime dayandığını biliyordum. Bununla beraber, asla aldanmadığıma dair sarsılmaz bir kanaatim vardı. […] hislerimin yanılmasına imkân var mıydı? Bu hisler şimdiye kadar asla hata etmemişlerdi" (Ali, 2005: 87). Raif Efendi kendi gerçeğine –gerçek sandığına- o kadar dalmıştır ki, âşık olduğu tablodaki kadını karşısında görünce tanıyamamıştır. Onun için gerçek olan tablonun içindekidir, dışındaki değil. "Resme âşık olma" motifini romantik kılan tam da budur:

> Bu soluk yüz, bu siyah kaşlar ve onların altındaki siyah gözler; bu koyu kumral saçlar ve asıl, masumluk ile iradeyi, sonsuz bir melal ile kuvvetli bir şahsiyeti birleştiren bu ifade, bana asla yabancı olamazdı. Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum. Onda Halit Ziya'nın Nihal'inden, Vecihi Bey'in Mehcure'sinden, Şövalye Büridan'ın sevgilisinden ve tarih kitaplarında okuduğum Kleopatra'dan, hatta mevlit dinlerken tasavvur ettiğim, Muhammed'in annesi Âmine Hatun'dan birer parça vardı. O benim hayalimdeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacıydı (Ali, 2005: 56-57).

Raif'in tabloyu nasıl romantize ettiğini okur olarak biz görüyoruz ama Raif buna inanıyor. Onun için kadın, idealize edilmiştir: "Kadın, benim için, muhayyilemi kamçılayan, sıcak yaz günlerinde zeytin ağaçlarının altına uzandığım zaman yaşadığım bin bir türlü maceraya iştirak eden, maddilikten uzak, yaklaşılmaz bir mahluktu" (Ali, 2005: 60). Raif'in idealize ettiği bu kadın aynı zamanda cinselliğinden arındırılmıştır: "Ruhumdan ezici bir şüphenin kalktığını hissettim. Onunla alelade bir çapkınlık macerası yaşamaktan korkuyordum. Bunu yapamazdım. Kürk Mantolu Madonna'yı bu halde görmektense, onun tarafından aptal, acemi yerine konmayı tercih ederdim" (Ali, 2005: 86).

Raif Efendi'nin sevdiği kadının da gerçekle ilişkisi, ondan farksız değildir. O da hayalet imgelerin insanıdır, hayal ederek deneyimler: "Yalnız bana birçok şeyler düşünmek, kafamın içinde birçok şeyler yaşamak imkânını veriyor... Göreceksiniz

ya, ben dünyadan ziyade kafamın içinde yaşayan bir insanım... Hakiki hayatım benim için can sıkıcı bir rüyadan başka bir şey değildir..." (Ali, 2015: 94).

4.2. BİLME ARZUSU

4.2.1. Bilginin Peşinde

Bilme arzusunu Arapça kökenli "merak" kelimesi ile ifade ederiz. Kelime, Arapçada "karnın yumuşak yeri" anlamına gelir ancak bizim kullandığımız merak kelimesinin, "rikkat" kelimesinden türetildiği düşünülmektedir. İncelik, yumuşaklık anlamına gelen rikkatten, merak kelimesinin türetilmesi arasındaki ilişki; ince kelimesinden incelemek fiilinin türetilmesine benzer. Gerard Clauson'a (1891-1974) göre ince anlamına gelen "yinçge", Harezm döneminde yan anlam olarak "meraklı" anlamını kazanır (Clauson, 1972: 945). Kelime, daha sonra ses değişikliğine uğrayarak "ince"ye dönüşmüştür. Araştırmak, incelemek anlamına gelen "incele-" fiili de geç Uygur dönemi metinlerinde "yinçgele-" olarak tanıklanmıştır (Eski Türkçe ve Karahanlı Türkçesinin Tarihsel Derlemi, 17.06.2019).

Ancak bilme arzusu anlamındaki merak etmek fiilinin anlam evreninin bir aksiyon içermediğini hatırlamak gerekir. İncelemek, araştırmak eylemlerinin temelinde bir bilme arzusu olsa da, aksiyon ile birlikte bir anlam bütünlüğü vardır. Eski Türkçe'de, "aksiyon içermeyen bilme arzusu" anlamı veren bir kelimeye rastlanmamış olması ilginçtir. Kelimenin izini sürdüğümüzde Mertol Tulum'un *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı* çalışmasında, merakın bilme arzusu anlamında bir karşılığı olmadığını görürüz (Tulum, 2011: 1231). Ancak 18. yüzyıla geldiğimizde, divanlarda bu kelimenin bilme arzusu anlamında kullanıldığı örneklere rastlarız. Örneğin 18. yüzyıldaki *Belîğ Mehmed Emin Divanı*'nda rastlanılan bir gazelde, merak kelimesi bilme arzusu anlamıyla kullanılmıştır:

Zencr-i zülfi boynuma dil-beste olmasa

Efkâr-ı fâsideyle gülü-gir olur merâk (Demirel, 2005: 241).

Daha güncel sözlüklerde merak kelimesinin karşılığına baktığımızda, "endişe", "kuruntu", "kaygı", "evham", "vesvese" gibi anlamları da olduğunu görürüz. Bu, bize merakın olumsuz bir imgesinin de olduğunu gösterir. Bir şeyi

öğrenmek, bilgilenmek amacıyla merak etmenin de Türk kültüründe pek olumlu karşılanmadığını söyleyebiliriz: "Merak insanı mezara sokar", "İnsanın başına ne gelirse meraktan gelir", "Kediyi öldüren meraktır", "Bin merak bir borç ödemez" gibi.

Meraklı sıfatı, her işe burnunu sokan, gereksiz şeyleri merak eden anlamında olumsuz bir imgeye sahip olmasının yanında öğrenmeyi, araştırmayı seven anlamında olumlu imgeye de sahiptir elbette. Merak üzerine Türkçe'de yeterli çalışma ve kaynak olmamakla birlikte Alberto Manguel'in (1948-) *Merak*'ı, Ian Leslie'nin *Merak*'ı ve Michel Foucault'nun (1926-1984) *Bilme İstenci Üzerine Dersler*'i çalışmanın bu bölümünde temel kaynak olarak kullanılacaktır.

4.2.1.1. Merakın Kaynağı ve Doğası

Merakla ilgili gündeme getirilmesi gereken ilk husus, merakın kaynağıdır. Aristoteles'in meşhur "Tüm insanlar doğal olarak bilmeye iştah duyarlar" (2018: 13) sözünün genel kabul gördüğünü söyleyebiliriz. Bilme arzusu, insanın doğasında vardır. Foucault, Aristo'nun bu cümlesinin üç tez içerdiğini öne sürer:

1. Bilmeye yönelik bir arzu vardır.
2. Bu arzu evrenseldir ve tüm insanlarda bulunur.
3. Bu arzu, doğa tarafından verilmiştir (2012: 10).

Foucault, buna itiraz eder ve bu itirazını *Bilme İstenci Üzerine Dersler'*inde tartışır.[59]

> Foucault'ya göre bilgi, insan zihninin zorunlu olarak yöneldiği ve tarih boyunca değişik suretleriyle ele geçirdiği doğal bir arzu nesnesi değildir. İnsanın bilgiye yönelmesi, onu kendinde değerli ve arzulanır bulması, onu nesnel bir 'hakikat' fikriyle beraber düşünmesi ve bilgiyle ilişkiyi güvence altına alan bir doğru/yanlış rejimi kurması, ancak belli tarihsel süreçlerin sonucunda söz konusu olabilmiştir (Eksen, 2012: IX).

Foucault, bu iddiasını, Nietzsche'nin bilginin icadı konusunda söyledikleriyle desteklemeye çalışır. Nietzsche, bilginin insan doğasında işlenmiş bir halde

[59] Ayrıca bk. Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, çev: Veli Urhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011; Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, 2001.

olmadığını ve insanın en eski itkisini teşkil etmediğini söyler. Ona göre bilginin bir modeli, bir prototipi yoktur (Foucault, 2012: 204).

Alberto Manguel de *Merak* isimli kitabında, merak etmenin doğasını ve merakın tarihini anlatır. Kelimenin olumlu ve olumsuz imgelerinden bahsederek, bilhassa dinin merak etmeye sıcak bakmıyor oluşuna dikkat çeker (2017). Merakın tarihsel hikâyesine baktığımızda da düşünürlerin kavramı tasnif ettiğini ve bu tasnifin genelde iki başlıklı olduğunu görürürüz. Bunun sebebi, merakı iyi ve kötü olarak ayırma ihtiyacı olarak görünür. Örneğin, Thomas Aquinas (1225-1274) kavramı "günah olan merak" (samimiyetsiz, amaçsız, kolayca tatmin edilebilen, geçici, yüzeysel bir ilgi) ile "yaradılış hakkındaki gerçekleri öğrenmeyi hedefleyen merak" olarak ikiye ayırır (Leslie, 2015: 106). Ama onun genel olarak merakın olumsuz sonuçlarına odaklandığını söyleyebiliriz. Düşünür, dört merak türünü kınar:

1. Kibir
2. Önemsiz meselelerin peşine düşmek
3. Bu dünyanın işlerini Yaradan'a atıfta bulunmadan incelemek
4. Kendi bireysel zekâmızın sınırlarının ötesindekilere kafa yormak (Akt. Manguel, 2017: 36)

Aquinas'ın aynı zamanda bilme isteği üzerine üç argümanı vardır: Her şeyin tabii olarak kendi mükemmeliyetini, yani sadece kendi tabiatının bilincine erişme yetisine sahip olmakla yetinmeyip kendi tabiatının tamamen bilincinde olmayı arzulaması; her şeyin kendi hakiki etkinliğine meyletmesi (ateş ısıtmaya, ağır şeyler düşmeye, insanlar anlamaya/bilmeye meyleder) ve her şeyin var olan en mükemmel hareket biçimiyle, yani dairesel bir hareketle, kendi kaynağına –sonun başlangıcına- bağlanmayı istemesi (Akt. Manguel, 2017: 35-36).

İlk argümanda kendini arayan bireyin tamlığa ulaşma aracı olarak görülür merak. Kendini bulma, kendini tamamlama arzusunun başlangıç komutudur. İkinci argüman, bu komutun insanın doğasında saklı olduğunu söyler. Son argüman ise bu yolculuğun daireselliğine, yani tıpkı arzu mekanizması gibi bittiği yerde yeniden başladığına dikkat çeker. Çünkü Manguel'in dediği gibi "Başarılarımızın her biri yeni şüphelere yol açar ve bizi yeni arayışlara kışkırtır, bizi sonsuza dek bir sorgulama ve canlılık haline mahkûm eder. İşte merakın özündeki paradoks budur" (Manguel, 2017: 57).

Patristik geleneğe göre de iki tür merak vardır ancak burada daha çok olumlu anlama odaklanılmıştır:

1. "Bizi göklere erişecek bir kule inşa etmek gibi işler yapabileceğimize inandıran merak"
2. "İlahi hakikatin bilebileceğimiz kadarını bilmeye duyulan açlık" (Manguel, 2017: 33).

Burada her ne kadar merak olumlansa da, ikinci maddedeki "bilebileceğimiz kadarı" ifadesine dikkat etmek gerekir. Sınırlar konusundaki hassasiyet burada da geçerlidir.

Merak duygusunu tamamen olumsuzlayan isimler de vardır. Aquinas'dan çok daha önce, *İtiraflar*'ın yazarı Augustinus (314-430), "Merakımıza dünyadaki her şeyi sorgulama müsaadesi verirsek kibir günahına sürüklenebiliriz. Bunun sonucunda hakikati bulmaya yönelik sahici uğraşımız kirlenebilir" (Akt. Manguel, 2017: 36) demiştir. Ona göre Tanrı, cehennemi meraklılar için tasarlamıştır (Leslie, 2015: 17). Merak için "tehlikesi bulunan bir günah", "merak hastalığı" gibi olumsuz imgelere başvurur. Zevk veren hoş şeylerin tam zıttını aramaktır merak, sadece "bilmek ve öğrenmek zevki için" yapılır (Augustinus, 2007: 252-254). Düşünür için merak amaçsızdır, merak sapkındır ve merak kendini beğenmişlikten kaynaklanır. Augustinus, fayda sağlamayacak, sadece bilgi edinme amacıyla öğrenme arzusuna sıcak bakmadığı gibi, merakın insanların düşüncelerini saptırarak yoldan çıkmalarına neden olduğunu düşünür. Zaten ona göre insanların kendilerinden gizlenmiş bilgileri öğrenmek istemeleri, ilahi otoriteye karşı çıkmaktır (Leslie, 2015: 105-106).

4.2.1.2. Saptırıcı, Epistemik ve Empatik Merak

Ian Leslie, çalışmasında merakı "saptırıcı merak" ve "epistemik merak" olmak üzere ikiye ayırır. Saptırıcı merak, "Yeni ve sonraki şeylere duyulan bitmek bilmeyen arzu" olarak tanımlanır. Temel gereksinimlerimizden biridir ve yeni, keşfedilmemiş şeylere dikkat etmemizi sağlar. Ancak derinleşemezsek de bir ilgi odağından diğerine sürükler (Leslie, 2015: 25). Çocukların prizlere elini sokmak istemesi de saptırıcı meraktır, bizi magazin haberlerini izlemeye iten şey de.

Epistemik merak ise "entelektüel veya kültürel keşif için duyulan geniş kapsamlı arzu"dur. Daha derin, daha disiplinlidir ve gayret gerektirir (Leslie, 2015: 26).

Leslie, iki merakın da içgüdüsel olduğunu ima ederek ve geçmişimiz boyunca yanımızda olduklarını söyleyerek, Aristoteles'e katılır (Leslie, 2015: 26). Ancak merakın tarih boyunca geçtiği aşamalar inişli çıkışlı olmuştur. Ortaçağda kötü bir şöhreti olan bilme arzusu, ancak Rönesansta yeniden itibar kazanabilmiştir. 17. yüzyılda ise artık Avrupa'nın üst sınıfı tarafından benimsenmiştir. Merakın, matbaayla birlikte popülerleştiğini görürüz. (Leslie, 2015: 106-116). Bilhassa "epistemik merak, matbaanın keşfedilmesinin tüm dünyadaki insanların okumalarına, fikirlerini paylaşmalarına, başkalarının fikirlerine katkıda bulunmalarına olanak tanıması ve Sanayi Devrimi'nin insanlara düşünüp deney yapmaları için daha fazla vakit yaratması sayesinde, ancak modern çağlarda yaygınlaşabil[miştir]" (Leslie, 2015: 26).

Leslie, epistemik merakın bir alt başlığı olarak "empatik merak" kavramından da bahseder. Bu ise, "Diğer insanların düşünce ve hislerine karşı duyulan merak"tır. "Empatik merakınız olup bitenleri karşınızda konuştuğunuz insanın bakış açısı ile değerlendirmeniz için kendinizi gerçekten onun yerine koymaya –ve zihninden geçenleri anlamaya- çalıştığınızda devreye girer" (Leslie, 2015: 27). Leslie, empatik merakın çıkışa geçmesinin en önemli göstergesinin edebiyat olduğunu söyler. Çünkü romanlar, okurları diğer insanların zihinlerinde yolculuğa çıkarır. Böylece başkalarının zihinlerinde vakit geçirmiş olurlar (2015: 113).

4.2.1.3. Merak Sonucu Cezalandırılma

Merak iyi ya da kötü, doğuştan ya da değil, sonuç olarak romantizmin temellerinden birini oluşturur. Çünkü romantik birey ya da romantik roman kahramanı, dinmek bilmeyen bir bilme arzusuyla doludur ve bu arzu, onu aramaya, keşfetmeye, yolculuklara, okumaya ve yasak şeyleri denemeye iter. Bu yüzden de dini ve edebi metinlerde, bilme arzusunun sonucu ceza/kefaret olur.

Fazla merakın cezalandırılması Âdem ve Havva'ya uzanır. Bilgi ağacının meyvesinden yemenin cezası cennetten kovulmaktır. Âdem'in merak günahının

cezasını İsa, çarmıha gerilerek öder, çünkü "Tanrı insanlığa daha fazla bilme isteğini, ardından da bu konuda çabalamanın cezasını bahşetmiştir" (Manguel, 2017: 50-54).

Mitolojide de merakından dolayı cezalandırılma hikâyeleri ile karşılaşırız. Aglauros ve kardeşleri, Athena'nın uyarısına rağmen, açmalarının yasak olduğu bir sepeti meraklarına yenilerek açarlar ve yılanlarla sarılı bir bebek görünce, korkudan çıldırarak kendilerini Atina akropolünden aşağı atarlar (Erhat, 2008: 16). Psykhe de kocasına onu görmeye çalışmayacağına dair verdiği sözü tutmaz ve gece yarısı, lambayı onun yüzüne yaklaştırır. Karşısında "dünyanın en güzel ve en tatlı canavarı" Eros'u görünce sevinir ancak kızgın bir yağ damlası, kocasının omzuna damlayarak onu uyandırır. Öfkelenen Eros havalanır, Psykhe ona asılsa da tutunamaz ve düşer. Bir ırmağa atlayıp intihar etmek ister. Pan, onu vazgeçirir ve böylece Psykhe'nin aşk peşinde yolculuğu başlar (Bonnefoy, 2000: 933). Psykhe, merakının bedelini acı dolu bir yolculukla ödeyecektir. İkaros ise, babasının balmumundan kanatlarıyla güneşe fazla yaklaşmaması öğüdünü dinlemeyerek, merakının peşinden gitmiş, eriyen kanatları yüzünden denize düşerek boğulmuştur (Erhat, 2008: 153). Pandora hikâyesi de, merakın insanoğlunun başına açacağı belalarla ilgili, klasik bir mitolojik öyküdür.

Foucault, Oidipus öyküsüne de benzer bir bakış açısı ile yaklaşır. Oidipus'ta bilme uğruna yürütülen bir savaş olduğunu ve kahramanın da "kendinin ne olduğunu bilmeyen özne figürü değil, aşırı bilmeye, ölçüyü ve boyunduruğu sarsmak isteyen bir bilmeye sahip olan hükümdar figürü" olduğunu iddia eder (Foucault, 2012: 263). Cicero'nun da Ulysses için benzer bir bilme arzusu yorumu vardır. Düşünür, Ulysses'i sirenlere çeken şeyin cinsel istek değil, entelektüel merakı giderme arzusu olduğunu söyler (Akt. Leslie, 2015: 105). İki kahraman da meraklarının bedelini ödeyecektir.

Edebi metinlere geldiğimizde ise şüphesiz ilk akla gelen *Faust* olur. "İnsanın dünyevi arzularını ancak şeytani bir büyünün tatmin edebileceği varsayımı" (Watt, 2016: 33) üzerine kurulu bu Alman halk hikâyesi, Goethe yorumu ile hafızalarımıza kazınmıştır. Ancak asıl kaynak 1587'de yayımlanan *Faustbach*'tır (Watt, 2016: 41). Ruhunu bilgi karşılığı şeytana (Mefisto) satan Doktor Faust'un hikâyesindeki üç temel konu'yu Ian Watt bilgi edinme tutkusu, dünyevi güzellik ve ruhun lanetlenmesi olarak açıklar (2016: 53). Faust'un asıl arzusu bilinmeyenin ötesini görmek, bilginin sınırlarını aşmaktır. Ancak elbette diğer tüm hikâyelerde olduğu gibi onun da merakın bedelini ödemesi gerekir.

Fazla merakın sonu ceza da olsa, insan merak etmekten vazgeçemez, bu onun doğasında vardır. Aquinas'ın dediği gibi "en yüce iyiyi bilmek öyle bir şeydir ki, bir kez algılandığında bir daha asla unutulamaz ve böylesi bir bilgiyle kutsanmış olan ruh, her zaman ona dönme hasreti çeker" (Akt. Manguel, 2017: 34).

Merak, aynı zamanda bizi deneyim ve yolculuk kelimelerine de götürür. Merakın asıl amacı deneyim kazanmak değil midir? "Merak da soru sorma yoluyla dünyaya ve kendimize dair deneyimimizin artmasına sebep olur: Merak, büyümemize katkıda bulunur" (Manguel, 2017: 37). Yolculuk da deneyimin ve merakın kesişme noktası olarak düşünülebilir. "Çok gezen mi bilir çok okuyan mı" sorusu burada akla gelir. Manguel, "seyahate götüren merakla muğlak bilginin peşine düşen merakın eşleştirilmesi[nin], *Odysseia*'dan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın *Grand Tour*'larına kadar, kalıcı bir fikir" olduğunu söyler ve İbn Haldun'un, seyahatin öğrenmek ve zihni şekillendirmek için mutlak bir gereklilik olduğunu söylemesini de örnek gösterir (Manguel, 2017: 49).

Romantik yazar ve filozofların da deniz aşırı yolculuk merakları olduğunu hatırlayalım. 1769'da deniz yolculuğuna çıkan Herder, "Tek niyetim, Tanrımın dünyasını daha fazla yönüyle tanımaktır" demiştir (Akt. Safranski, 2013: 15). Lord Byron'ın İtalya, İspanya, Portekiz, Yunanistan, Arnavutluk ve Türkiye gibi ülkeleri gezdiğinden bahsetmiştik. Seyahate düşkün olan diğer romantik şairleri Goethe, Schelling, Byron, Keats, Rousseau, Lamartine ve Hugo olarak sıralayabiliriz. Bu isimler hem Avrupa'da hem de Avrupa'nın Doğusu'nda çok sayıda ülke gezmişler ve bu deneyimlerini kâğıda dökmüşlerdir. Hatta Shelley, 1922'de seyahat ettiği geminin fırtına sonucu batması ile hayatını kaybedecektir. Yönünü seyahate çeviren metinlere seyahatnamelerle birlikte Coleridge'ın *Yaşlı Gemici* şiirini ve Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri'*ni örnek gösterebiliriz.

4.2.2. Öteki Ben'in Peşinde

Otto Rank'ın (1884-1939) 2016'da dilimize kazandırılan *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması* adlı eseri, edebi metinler üzerinden konuyu tahlil etmesi açısından çalışmanın bu bölümünde temel kaynak olarak kullanılacaktır. Edebiyatta eş benlik meselesinin dikkatlerden uzak kalması sadece Türk edebiyatı için değil Batı

edebiyatları için de geçerlidir. Nitekim kitabın giriş bölümünü yazan Harry Tucker[60], eş benlik meselesinin yüzeysel incelendiğinden ve daha çok bir komedi tekniği olarak görüldüğünden bahseder (2016: 7). Oysa eş benlik "insanın kendisiyle ve başkalarıyla sonsuz çatışmasını, benzeme ihtiyacıyla farklı olma arzusu arasındaki mücadeleyi vurgular; bu çatışma, kendini yenileme ve ölümlülüğü ifade eden fiziksel eş benliğin reddedilmesi lehine ruhani bir ikizin yaratılmasıyla sonuçlanan bir çatışmadır" (Tucker, 2016: 11-12).

Alman romantizmiyle başlatılan ve romantizmin en popüler motiflerinden sayılan ikili yansıtma (double-projection)nın yaratıcısının Hoffmann olduğu söylense de (Rank, 2016: 29) bu motifin izleri çok daha eskiye dayanmaktadır. Alman halk hikâyesi *Faust*'ta da rastlarız eş benliğe, Shakespeare'in oyunlarında da. Bu motifin geçmişinin çok eski halk inanışlarına kadar uzandığı görülebilir.

İkili yansıtma, eş benlik, ikiz, zıt ikiz, bölünmüş benlik gibi farklı isimlerle adlandırılan bu motifin edebi metinlerde dört farklı kurgusu görülür: "Hatalı kimlik komedileri", "Fiziksel eş benlik", "Ben'den koparılan benlik (gölge, yansıma, portre, isim)", "Bellek yitimiyle ayrılmış iki ayrı varlığın aynı kişi tarafından temsil edilmesi" (Rank, 2016: 45).

4.2.2.1. Öteki Ben Kurguları

Bunların içinden hatalı kimlik komedileri, edebiyatta en sık rastlanılanıdır. Otto Rank, bu türe Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*'nı[61] örnek verir. Karakterlerin karışması sonucu düğümlenen olay, oyun boyunca seyirciyi güldürür ve sonunda da gerçek açığa çıkarak düğüm çözülür. Türk tiyatrosundan bu konuya en bilindik örnek *Lüküs Hayat*[62] olarak verilebilir.

Fiziksel eş benlikte ise "birbirleriyle sıradışı bir dışsal benzerlik taşıyan ve yolları kesişen gerçek kişiler olarak karşılaşılan gerçek figürler" (Rank, 2016: 35)

[60] Pinhan Yayınları tarafından çevrilen metinde Giriş bölümünü kimin yazdığı belirtilmediğinden, eserin orijinaline bakılarak bu bölümü Harry Tucker'ın yazdığı tespit edilmiştir: Otto Rank, *The Double A Psychoanalytic Study*, The University of North Carolina Press, USA, 1971.
[61] William Shakespeare, *Yanlışlıklar Komedyası*, çev: Özdemir Nutku, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
[62] 1933'te Cemal Reşit Rey'in yazdığı müzikal oyun.

görürüz. Buna örnek olarak Rank'ın da çalışmasında sık sık andığı Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) 1839'da yazdığı "William Wilson"[63] öyküsü gösterilebilir.

William Wilson'ın sınıfında kendisiyle aynı adı ve soyadı taşıyan, kendisiyle aynı boylarda bir çocuk vardır. Sınıf arkadaşları arasında bir üstünlük sağlamış olan William, bir tek adaşına söz geçirememekte ve bu da onun sinirlerini bozmaktadır. Üstelik diğer William tesadüf eseri onunla aynı gün okula başlamıştır. Aralarındaki benzerlik, okulda onların kardeş olduğuna dair bir dedikodu çıkmasına sebep olmuş, bu da William'ı daha çok sinirlendirmiştir. Tam olarak aynı tarihte doğmuş olduklarını öğrenip şaşırır, kendisine davranış şekli ise kafasını karıştırır. Ona karşı ne hissettiğinden emin değildir: "Ona karşı gerçek hislerimi tanımlamam, hattâ tarif etmem güç. Her türden duygunun bir araya geldiği tuhaf bir karışımdı bu –henüz nefrete dönüşmemiş biraz hırçınca bir düşmanlık, biraz takdir, daha çok saygı, epey korku ve huzursuzca bir merak" (Poe, 2015: 355). William'ı en çok kızdıracak şeyin kendisine benzeyen başka biri olduğunu keşfeden diğer William, onu taklit etmeye başlar ve bunun sonucunda okuldakiler onları sık sık birbiriyle karıştırır: "Beni kusursuzca taklit etme işini hem sözlerle, hem hareketlerle yapıyordu. Rolünü son derece iyi oynuyordu. Giyiniş tarzımı taklit etmek kolaydı. Yürüyüşümü ve genel tavırlarımı da güçlük çekmeden kendine mal edebiliyordu. Fiziksel rahatsızlığına karşın sesimi bile taklit ediyordu. Yüksek sesli konuşma tarzlarımı taklide yeltenmiyordu tabii, ama genel tarzımı aynen kopyalıyordu; *o tuhaf fısıltısı benimkinin bir yankısıydı*" (Poe, 2015: 356).

Yazarın burada verdiği ipucu, bu taklidin sadece William tarafından fark edilmesidir. William bununla teselli bulsa da, kimsenin bunun farkında olmamasından da huzursuz bir merak duymaktadır. Taklit-William'ın kendi iradesine sürekli müdahalede bulunduğunu, üstelik bunu açık açık değil, imalarla ve üstü kapalı verdiği tavsiyelerle yaptığını söyler. İlerleyen günlerde William'ı çok eski zamanlardan beri tanıdığı hissine kapılarak korkacak, bir gece tek kaldığı odasına gittiğinde, onun uyku hali görüntüsünden dehşete kapılıp okulu terk edecektir. İlerde diğer William'ın da kendisiyle aynı gün okulu terk ettiğini öğrenir.

Eş benlik temasının tipik motiflerinden biri olan "takip" bu öyküde de karşımıza çıkar. İlk karşılaşma yeni okulundaki bir içki âlemi gecesinde, çok

[63] Edgar Allan Poe, *Bütün Hikâyeleri,* "William Wilson", çev: Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015, s. 350-365.

sarhoşken gerçekleşir. Kendisini ziyarete gelen biri olduğunu öğrenir; salona indiğinde kendisiyle aynı giyinmiş, aynı boyda bir adamla karşılaşır. Ancak karanlıkta yüzü görünmemektedir. Adını fısıldayıp ortadan kaybolur. İkinci karşılaşma, yıllar sonra, bir kumar masasında karşısındakinin varını yoğunu bir hileyle kazandığında gerçekleşir. Bütün mumların birden söndüğü bir anda içeri giren (ve yine kendisiyle aynı kıyafetleri –üstelik bu sefer zengin William'ın pelerini özel tasarımdır- giyen) yüzü belirsiz adam, William'ın kâğıtları nereye sakladığını söyleyerek ortadan kaybolur. William, şehri terk etmek zorunda kalacak ama nereye giderse gitsin diğer William onun peşinden gelecek ve ne zaman bir günah işlemeye kalksa işleri berbat edecektir. Hep aynı kıyafetleri giyecek ancak yüzünü asla göstermeyecektir. En son Roma'da karşılaştıklarında dayanamayan William, onu kolundan tutarak bir odaya götürür ve kılıcını göğsüne defalarca saplar. Kapının zorlandığını fark edip onu kilitlemeye gittikten sonra arkasını döndüğünde karşısında William değil bir ayna vardır ve William aslında kendini öldürmüş olduğunu anlar.

Bu öykü, basit olarak William'ın çoklu kişilik bozukluğuna sahip bir kahraman olduğu sonucuna götürecektir bizi. Bu tema birçok filmde ve edebi eserde kullanılmıştır ancak bizim için William Wilson öyküsünü "romantik" kılan şey, çoklu kişilik teması değil, bu temanın işleniş biçimidir. "Ben'den koparılan benlik" bölümünde de göreceğimiz bir olay örgüsü söz konusudur. Kahraman eş benliğinden ayrı düşer, eş benlik onu hep takip eder ve hayatına müdahalede bulunur, sonunda dayanamayan kahraman eş benliğini öldürür ve aslında kendisini öldürdüğünü fark eder.

Dostoyevski'nin 1846'da yayımlanan *Öteki*'sindeki[64] Golyadkin de William Wilson'ın kaderini paylaşır. Kendisine tıpatıp benzeyen biri hayatına girecek ve her şeyi zehir edecektir. William'dan daha bahtsızdır Golyadkin, çünkü ikizi onun hayatını çalmaktadır. Hayal ettiği ne varsa kavuşan öteki-Golyadkin karşısında çaresizce kıvranan kahramanın sonu hazin olur.[65]

Daha çok masal türünde gördüğümüz gölge ve yansıma motifinde de karşımıza benzer bir şablon çıkar (Rank, 2016: 31-33). Önce genelde zenginlik vaat eden şeytanla yapılan pazarlık ve bunun sonucunda gölgenin/yansımanın kaybı söz

[64] Dostoyevski, *Öteki*, çev: Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
[65] Roman hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Joseph Frank, "Öteki", çev: Yüce Aydoğan, *Öteki*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

konusudur. Eş benliğini kaybeden kahraman, çevresi tarafından dışlanır ve aşağılanır. Aynı zamanda eş benliği sürekli onu takip etmekte, hayatına sürekli müdahalede bulunmaktadır. Kahramanın felakatle karşılaşması genelde bir kadınla kurulan ilişki sonucu ortaya çıkar: "konu yalnızca bir şeylerden yoksun olmak değildir; vurgu daha çok bağımsız bir kimliği olan ve her zaman ve her yerde benliği engelleyen eş benlik tarafından izinizin sürülmesidir; ancak benliğin bu engellenişi yine, aşk ilişkisinde bir yıkımın etkisiyle gerçekleşir" (Rank, 2016: 33). Tüm bunlara dayanamayacak hale gelen kahraman da sonunda eş benliğini öldürmeye karar verecek ancak aslında kendini öldürdüğünü fark edecektir (Rank, 2016: 47).

Gölgenin kaybı üzerine yazılmış en meşhur romantik hikâye şüphesiz Adelbert von Chamisso'nun dilimize Sabahattin Ali tarafından 1943'te çevrilen "Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti"dir.[66] Peter, bir gün garip bir adamla tanışır ve içinden sürekli altın çıkan bir kese karşılığında gölgesini bu adama satar. Çok zengin olur ancak gölgesiz olduğunu fark eden insanların ondan uzaklaşmasıyla hayatı cehenneme döner ve gün ışığına çıkamaz hale gelir. Bir gün âşık olur ve tekrar karşılaştığı (aslında bu bir karşılaşma değildir, sürekli takip edilmektedir) adamdan gölgesini geri ister. Ancak adam, gölgesini ruhu karşılığında verebileceğini söyler. Bunu kabul etmeyen Peter, aşkını kaybeder. Tesadüfen bulduğu Hızır çizmeleri sayesinde kendini seyahate verir ve dünyayı dolaşır. Bu öykünün farkı, sonudur. Peter, benzer hikâyelerdeki akıbete uğramaz, kaçmayı başarır.[67]

Otto Rank, Peter Schlemihl'in gölgesini kaybetmesi ile ilgili çok fazla tartışma olduğundan ve bu konudaki literatürün genişliğinden de bahseder (2016: 97). Peter'ın gölgesizliğini iktidarsızlık olarak yorumlayan bir çevrenin varlığını da hatırlatır. Bu da elbette gölgenin iktidarla eş tutulması anlamına geliyor. Gölgenin erkek iktidarının simgesel bir temsili (2016: 95) olduğu gibi "anavatanının, hayattaki konumunun, ailenin, ev alanının, dini bağlılığın, rütbeler ve unvanların, insana saygının, sosyal becerenin, vb. alegorik temsili olduğu [da] iddia ediliyordu" (Rank, 2016: 98). Yani gölgenin kaybı, tüm bu şeylerin yokluğu anlamına gelmektedir.

[66] Sabahattin Ali, *Üç Romantik Hikaye,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

[67] Bu öyküde dikkat çeken noktalardan birisi "Schlemihl" ismidir. Chamisso, İbranicede "hiçbir zaman herhangi bir şeyde başarılı olamayan beceriksiz ve talihsiz insanlara gönderme yapmak için kullanılan" (Otto Rank, *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, çev: Gökçe Metin, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2016, s. 75) Schlemihl ismi ile isim sembolizasyonu yapmıştır.

Eş benlikte gölge ve yansıma, ben'in bağımsız bir gözle görülür bölünmesi olarak karşımıza çıkar (Rank, 2016: 35). Ayna ve gölge imgeleri ben'i yansıtması bakımından eşit olmakla birlikte (Rank, 2016: 32), ayna motifi aynı zamanda eş benliğin içsel önemine işaret eder (Rank, 2016: 41). Gölgenin ruh ile eş tutulduğuna dair de birçok örnek verir Rank. Modern Yunancada "gölge"nin koruyucu ruh anlamında kullanıldığından bahseder (2016: 88) ve genel kanıya göre isim, gölge ve ruhun birbirinin aynı olduğunu söyler (2016: 93). İsmin kişinin tehditkâr eş benliğine dönüşebildiğine ise Dostoyevski'nin *Öteki'*si ile Poe'nun "William Wilson"ını örnek verir. Halkbilimcilerin gölgenin insan ruhuna eş değer olduğunu gösteren verilerine yer veren araştırmacı, çeşitli dillerde gölge ve ruhun aynı kelime olduğunu da buna kanıt olarak gösterir (2016: 99-100). Gerçekten de ruhun yaralanması, zarar görmesi kişinin ölümünü getirdiğinden, böyle bir eşitlik kurulması anlaşılabilirdir. Alexandre Moret'ye göre ruh için kullanılan alternatif terimleri eş benlik (ka), imge, gölge, isim olarak sıralayan Rank, Mısırlıların ölüleri eşyalarıyla gömmesini de ruh ve bedeni eş saymalarına örnek olarak gösterir (2016: 103).

Dördüncü eş benlik tipi olan "bellek yitimiyle ayrılmış iki ayrı varlığın aynı kişi tarafından temsil edilmesi" için *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ı[68] örnek gösterebiliriz. Robert Louis Stevenson tarafından 1886'da yayımlanan kitap, yazarına uluslararası ün kazandırır. Birçok kez sinemaya ve tiyatroya uyarlanan meşhur hikâyede Dr. Jekyll, başarılı ve iyi niyetli bir doktordur. Aynı zamanda bilimsel araştırmalar da yapan doktora göre insanın biri iyi biri kötü olmak üzere iki benliği vardır. Eğer bu iki benliği birbirinden ayırmayı başarabilirse, kötü olanı öldürebilecek ve böylece herkes sadece iyi yanıyla var olacaktır:

> Aslında insanoğlunun bir değil, iki benliği vardı. […] bu iki öğeyi birbirinden ayırma düşüncesinin hazzını harikulade bir hayal gibi yaşamayı öğrenmiştim. Her biri ayrı kimliklerde barındırılabilirse, diyordum kendime, o zaman hayat katlanılmaz olmaktan çıkabilir; vicdansız olanı dürüst ikizinin arzuları ve vicdan azabından kurtularak bildiğini okuyabilir; vicdanlı olanı da, haz duyduğu iyi şeylerle uğraşarak ve yabancısı olduğu bu kötülük yüzünden artık utanca ve pişmanlığa boğulmadan, kendi yolunda kararlılık ve güvenle dimdik yürüyebilir (Stevenson, 2017: 67-68).

[68] Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ın Tuhaf Hikayesi*, Çev. Kaya Genç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

İnsanın içindeki iyi ve kötü benliği ayırabilmek için çeşitli deneyler yapan Dr. Jekyll, hazırladığı iksiri içince içindeki kötü benlik ortaya çıkar. Fiziksel olarak değişen ve uzun boylu, yakışıklı görüntüsü son derece çirkin, cüce denecek kadar kısa boylu bir yaratığa dönüşen doktor, bu yeni "ben"ine Hyde adını takar. Hyde, Jekyll'ın tam zıttıdır. Biri çok yakışıklı, biri çok çirkin; biri iyi kalpli ve merhametli, diğeri küçük çocuklara ve savunmasız insanlara zarar verecek kadar kötü ve acımasızdır. Bir süre sonra Hyde, Jekyll'ın kontrolünden çıkar ve ondan bağımsız olarak ortaya çıkmaya başlar. Kontrolünü kaybeden Jekyll için her şey kötüye gidecek ve eş benlik şablonunun klasik sonucu olarak intihar edecektir.

Stevenson'ın bu öyküsünün bizim için en önemli kısmı şüphesiz Dr. Jekyll'ın eş benlik meselesini detaylarıyla anlattığı intihar mektubudur. Küçüklüğünden beri saygı gören, başkalarını hoşnut eden bir kişiliğe sahip olan Jekyll, bu hürmetin devamını sağlamak için kendini baskı altına aldığını ve "sonunda, zevk aldığı şeyleri gizleyen bir insan olup çıktı[ğını]" (Stevenson, 2017: 64) söyler. Böylece "iki yönlü bir hayatın pençesine düş[er]" (2017: 64). Jekyll, asla yapmacık davranmadığının, rol yapmadığının da altını çizer. Çünkü iki hali de kendisidir: "bilinç dünyamda çarpışan ikili yaradılıştan biri ya da öbürü olduğum rahatlıkla söylenebilirse de, bunun ancak tümüyle her ikisi de olduğum için söylenebileceğini anladım" (2017: 65).

Jekyll, ilacı içtiğinde dönüştüğü bedende kimse tarafından tanınmadığı için, istediği gibi davranabilmenin –üstelik ne yaparsa yapsın yakalanamayacağını bilmenin verdiği güvenle- tadını çıkarır. Bir süre sonra yaptığı kötülüklerden zevk aldığını fark eder. Zaman ilerledikçe iyi yanı zayıflayacak, kontrol Hyde'a geçecektir. Artık ilacı içmeden de ortaya çıkan Hyde, işlediği cinayetten dolayı Jekyll'ın hayatını da riske atmaya başlar. En sonunda her uyandığında Hyde olmaktan yorulan ve neredeyse aklını kaybedecek hale gelen Jekyll, kurtuluş olarak intiharı seçer. Burada amaç elbette Hyde'ı (ikizi) öldürmektir. Bu hikayeyi diğerlerinden ayıran şey, bedensel bir transformasyon olmasının hikayeyi aynı zamanda fantastik kılmasıdır.

Ayrıca tüm bu eş-benlik örneklerinde özellikle bir şey dikkat çekmektedir: kahramanın iktidarsızlığı: "Eş benlik motifinin bu örneklerinde olduğu gibi başka pek çok oluşumunda da, iktidarsızlık konusuna özel bir vurgu yapılır. Pek çok durumda iktidarsızlık beden değişimi ve bununla ilişkili yenilenme için bir motivasyon kaynağı olarak sunulur" (Rank, 2016: 97). Aslında takip ettiğimiz

öyküler, hayatını kontrol etme ve hayallerini gerçekleştirme konusunda iktidar sahibi olmayan kahramanın, zihninde bu güce sahip bir "öteki" üretmesi ve bu ötekiyle olan mücadelesidir.

Elbette her insanın içinde bir iyi bir kötü taraf bulunması ve bu iki tarafın dengesi meselesi edebiyatta sadece gölge ya da bireyle somutlaşmış bir öteki motifi üzerinden işlenmez. Romantik edebiyatın romantik roman kahramanları, tereddütleri, çelişkileri ve kararsızlıkları ile içlerindeki iyi ve kötü yanın mücadelesini okura yansıtırlar. Eş benliğin mutlaka bir beden ya da gölgeye/yansımaya ihtiyacı yoktur. Zihninde de bir eş benlik taşıyabilir insan.

4.2.2.2. Öteki Ben Motifleri

Şimdi, bu dört farklı eş benlik kurgusundaki ortak bazı motiflere bakalım. "Takip" motifi, ilk kurgu hariç diğerlerinde ortaktır. İkiz her zaman aslını ama gizli ama açıktan takip eder. Hayatına müdahalede bulunur, işlerine sürekli çomak sokar, kısacası kahramanın hayatını cehenneme çevirir.

Faust'u Mephisto takip eder, pazarlığa ikna ettikten sonra bile onun peşinden ayrılmaz. Peter Schlemihl, takip edildiğinin farkına varmasa da gölgesini satın alan adam hep onun peşindedir ve ne zaman onun hayatında bir şeyler yolunda gitmeye başlasa olumsuz bir müdahalede bulunur. William Wilson, adaşının takibinden kurtulmak için ülke ülke gezse de başarılı olamaz, taklit-William her günahın arefesinde ortaya çıkarak William'ı engeller. Jekyll, Hyde'ın bilinci tarafından sıkı bir takip altındadır, ne zaman aklından kötü bir şey geçse Hyde bedenini ele geçirir- yani Jekyll'ın karşısına çıkar. *Öteki*'de Golyadkin de ikiziyle sürekli karşılaşmaktan kurtulamaz. Takibin kahramanda yarattığı baskı dayanılmaz hale geldiğinde çözümü ya ikizi ya kendini öldürmekte –ki bu ikisi aslında aynı şeydir- ya da kaçmakta –kaçabilirse- bulur.

Takip edilmenin hangi anlamlara işaret ettiği de tartışılmıştır. Takip edenin aslında ikiz değil de ölüm olduğu, öne sürülen fikirlerden biridir. J.E. Poritzky, "bilinmeyen, benzer şekilde durmaksızın ve görünmeden karakteri takip eden ölümdür" (Akt. Rank, 2016: 47) der. Kahramanın ikizden sürekli kaçtığını ve bu kaçışın sadece ölümle son bulduğunu düşünürsek, bu iddia mantıklı görünmektedir.

Takip edenin koruyucu ruh ya da iz süren/ işkence eden vicdan olduğuna dair de iddialar vardır (Rank, 2016:98).

Takip eden her zaman ölüm, yalnızlık, koruyucu ruh, vicdan gibi soyut kavramların temsili olarak görülmez elbette. Bir diğer iddia da takip edenin "baba" figürünün alegorizasyonu olduğudur. Bu iddia elbette ikiz figürün alter-egoyu temsil ettiği düşüncesine dayanır.[69] Çünkü ikiz figür hep takip halindedir ve müdahalecidir. Yargılar, eleştirir, ruhsal baskı kurar. Bu yüzden ikizin otoritenin simgesi olan "baba"ya işaret ettiği fikri anlaşılabilirdir:

> Paranoyak bir takiple ilişkili olan ve üzerinde durulmayı hak eden bir başka konu daha vardır. Takip eden kişinin sıklıkla babayı ya da onun yerine geçen kişiyi (erkek kardeş, öğretmen, vb.) temsil ettiğini biliyoruz; yanı sıra elimizdekilerden yola çıkarak eş benliğin sıklıkla erkek kardeşle özdeşleştirildiğini de biliyoruz. Bunu en net olarak Musset'de görürüz; aynı zamanda Hoffmann'da (Şeytanın İksirleri, Eş Benlikler), Poe'da, Dostoyevski'de ve diğerlerinde de görülür. Görünüm çoğunlukla ikiz şeklindedir ve bize kadınsı Narcissus efsanesini hatırlatır; çünkü Narcissus, kendi imgesinde her yönden kendisine benzeyen kız kardeşini gördüğünü düşünür. Eş benlik temasını seçen yazarların aynı zamanda erkek kardeş kompleksiyle başa çıkmak durumunda kalması, diğer çalışmalarında pek de az görülmeyen kardeş rekabeti konusunun ele alınmasından kaynaklanır. (Rank, 2016: 123).

Bir diğer motif, ikizle karşılaşmadır. Kahramanın eş benliği ile karşılaşma anı metnin kurgusuna göre değişir. Kimi zaman kahraman eş benliği ile yüz yüze olduğunu hiç anlamazken (Peter Schlemihl), kimi zaman da ancak onu öldürdüğünde eş benliği ile karşı karşıya olduğunu fark eder (William Wilson). Dr Jekyll ve Mr. Hyde öyküsünde ise eş benlikle ayna aracılığıyla karşılaşılan an, ızdırap verici bir an olarak tasvir edilir. Beden/kimlik değişirken fiziksel bir acı çekilir.

Eş benlik görüntüsüyle yüzleşilmesi, özellikle ikili-bilinçlilik (double-consciousness) durumlarında gözle görülürdür (Rank, 2016: 73). Hem "fiziksel eş benlik" kurgusunda hem "transformasyon sonucu tek bilincin iki bedende temsili"nde ikili-bilinçlilik söz konusu olduğundan, karşılaşma anı travmatiktir ve çoğunlukla ölümle sonuçlanır.

[69] Otto Rank, ikiz motifinin baba ve erkek kardeşler üzerinden temsiline örnek olarak Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'ini verir.

Eş benliğin asıl benliği takip ettiğinden bahsedilmişti. Bu durumda asıl benlik takip edilen, eş benlik takip eden durumundadır ve kurgu bunun üzerinden ilerler. Ancak öyküde ya da romanda bu kurgunun tersine döndüğü anlar da var. Birden takip eden-edilen dengesi tersine döner. Asıl benliğin eş benliğini fark ettiği, onunla karşılaştığı an, işte bu tersine dönme anıdır.

Otto Rank, çalışmasında, eş benliği işlemiş yazarların kendi hayatlarında da eş benlikleriyle ilgili sanrılar gördüğünden bahseder. Goethe'nin otobiyografisinden bir bölüm alıntılar:

> …sonra en tuhaf önsezilerden birine kapıldım. Kendimi –gerçek gözlerimle değil ama zihnimin gözleriyle- aynı yol üzerinde bir ata binmiş kendime doğru, daha önce hiç giymemiş olduğum bir giysi içinde ilerlerken gördüm: rengi, içinde biraz altın bulunan koyu bir griydi. Kendimi bu rüyadan uyandırdığımda, suret tamamen ortadan kaybolmuştu (Akt. Rank, 2016: 72).

Eş benlikle karşılaşma anını yine Goethe'nin Wilhelm Meister'ında görürüz:

> Wilhelm Meister'da da, Kont eş benliğinin masasına oturduğunu gördüğünü düşünür ve bu deneyim onu o kadar sarsar ki bütün davranışları değişir. Melankolik birine dönüşür ve sadece ölümü düşünür.
>
> Korkunç bir görüntü geldi: Görüyorum,
>
> Dehşet içinde, Benliğim masamın yanında, duruyorum.
>
> Ağlıyorum: "Sen kimsin, hayalet?" –Tek seferde ağlıyor:
>
> "Kim beni ruhların saatinde bu kadar geç uyandırıyor?"
>
> Ve benim gibi solgun, bana bakıyor (Rank, 2016: 73).

Rank'ın dikkat çektiği bir diğer örnek de Maupassant'a aittir: "Onu kandırmak için yazar gibi yapıyordum; çünkü o da beni gözlüyordu. Ve birden omzumdan eğildiğini ve okuduğunu, orada olduğunu ve kulağıma sürtündüğünü hissettim" (Maupassant'tan Akt. Rank, 2016: 48)[70].

4.2.3. Bilinmeyenin Peşinde

Romantiklerin bilinmeyene karşı duydukları arzunun iki cephesinden bahsedilebilir: Birincisi bilgiye karşı duyulan arzu, ikincisi ise belirsizlik arzusu.

[70] Maupassant, Le Horla adlı masal, 1887.

Modern dünyanın, bilimin, aydınlanma çağının, şehirleşmenin sonucunda, kendini daha düzenli, daha somut ve kuşkusuz pozitivist bir dünyanın içinde bulan romantik birey; artık başka bir problemle baş başadır: can sıkıntısı. Çünkü bilimle beraber gizemi de kaybeden insanoğlu için düzen, artık sıkıcılıkla eş değerdir. Doğaya ve kır hayatına düşkünlüğün bir sebebi de bu değil midir aslında? Düzgün peyzajlar ve cetvelle çizilmiş gibi olan sokaklardansa vahşi doğayı ve bilinmezliklerle, sürprizlerle dolu uzak ülkeleri tercih etmelerinin sebebini burada da aramak gerekir.

> Modern toplumlar güvenliği daha iyi sağlamaya başladığı zaman, doğası gereği dinsel bağlar da zayıflar. Ancak ondan sonra gizemi savunma gereksinimi ortaya çıkabilir ki bunun basit nedeni de artık gizemin o kadar da tehditkâr olmamasıdır. Bu durumda başka bir şey tehdit etmeye başlar: sözde güpegündüz aydınlatılmış, güvene alınmış, düzenlenmiş bir yaşam karşısında duyulan anlamsızlık duyguları ve can sıkıntısı. O zaman artık güvenlik için bir Tanrı'ya değil, can sıkıntısına karşı bir Tanrı'ya gerek vardır.
>
> Can sıkıntısına karşı işe yarayan bu tanrı, romantik tanrıdır. Romantiklerin estetik bir Tanrı'ya gereksinimi vardır. Yardım eden ve koruyan, ahlakı tesis eden bir Tanrı'ya değil de dünyayı yine gizemle saran bir Tanrı'ya (Safranski, 2013: 220).

Safranski'nin bu cümleleri, bize romantizmin neden metafiziğin, mistisizmin, gizemin peşinde koştuğunu ve simyanın ön plana çıktığını açıklar. Ona göre "romantik kuşakta gizemliliğe olan ilgi, bu gizemliliğin insanın aklını başına getiren Aydınlanmacı açıklamasına olan ilgiye göre ağır basmaya başlar. Sadece Aydınlanma'nın gizem üzerinde gücünü sınayabildiği için değil, aynı zamanda Aydınlanma'ya direndiği için de gizeme değer verilir. Açıklanamaz olan artık skandal değil tersine cazibedir" (Safranski, 2013: 58). Romantizmle ilgili kaynakların sık sık başvurduğu bir meseledir "dünyanın büyüsünün bozulması". Romantikler de, bilinmeyenin peşine bu büyüyü yeniden kurmak için düşerler. Hem bilgiyi hem de belirsizliği aynı anda arzuladıkları için.

4.2.3.1.Metafizik

Romantiklerin hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığına inandıklarından daha evvel bahsetmiştik. Bu yüzden öncelikle, günlük dilde anlam daralmasına uğrayan metafizik kavramından bahsederek başlamak doğru olacaktır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde, metafiziğin karşılığı "doğaötesi" olarak verilmiştir. Bu tanımdan,

doğanın kendisinin metafiziğin anlam evrenine dâhil olmadığını çıkarmak mümkündür. Hâlbuki bir felsefe terimi olarak metafizik, "varlığa ilişkin genel bir araştırmadır" (Cevizci, 2010: 1093). Theodor W. Adorno (1903-1969), metafiziğin tanımını yapmanın çok zor olduğunu sıklıkla vurgular (2017: 12). Ahmet Cevizci de kavramın, farklı dönemlerde farklı anlamlara geldiğini söyler; örneğin ilk çağda ontoloji ile aynı anlamda kullanılmış, orta çağda teolojiyle birleşmiş, modern felsefede bilimin yükselişinden etkilenmiş ve çağdaş felsefede dil ve ahlaka bağlı olmuştur (Cevizci, 2010: 1094).

H. Walsh ve B. Wilshire, metafiziğin, "amacı şeylerin gerçek doğasını belirlemek olan felsefi araştırma" olduğunu söyler ve metafizik tanımlarını dört başlıkta tasnif eder: "Var olana ilişkin bir araştırma", "Nihaî gerçekliğin bilimi", "Bir bütün olarak dünyanın bilimi" ve "İlk ilkelerin bilimi" (2001: 1-4). Tüm bu tanımlar ve tanımlama çabaları bizi metafiziğin bir felsefe terimi olarak "gerçeklik bilgisi" olduğu sonucuna götürse de, "metafiziğin kendisinin efsaneli ve büyülü düşünmenin sekülerleşmesi fenomeni olduğu inkâr edilemez" (Adorno, 2017: 14).

Adorno, bu kelimenin "bildiğimiz ve bilebildiğimiz dünyanın arkasında bir dünya daha olduğunu varsayan bir öğreti olduğunu ima" ettiğini söylemekle birlikte, hiçbir felsefi metafiziğin ruhlarla uğraşmadığını da ekler (2017: 14-15). Metafizikle teolojiyi ayırmak gerektiğini, metafiziğin her zaman kavramlarla ilgilendiğini söyleyen Adorno, Almanca konuşulan yerler dışında bu kelimenin hakaret terimi olarak (boş spekülasyon, katıksız saçmalık) kullanıldığını ve din adamlarının da metafiziğe yıkıcı gözle baktığını hatırlatır (2017: 12-19).

Adorno'nun metafizik deneyimi romantizmle ilişkilendirmesi, bizim için ayrıca dikkate değerdir. Metafizik deneyimi "romantik arzulama alanı" olarak ifade eder (2017: 236) ve bunu, "Proust'un metafizik deneyim teorisi" olarak sunar. *Kayıp Zamanın İzinde*'den çok etkilendiğini ifade eden yazar, teoriyi bu roman serisi üzerinden açıklar. Mutluluk ve geçicilik kutuplarının onu anılara yönlendirdiğini ve hasara uğramamış deneyimlerin bir tek onlarda dolaysızlığın ötesine geçtiğini söyler; ona göre, anılar sayesinde estetik resimde yaşlanma ve ölümün üstesinden gelinir (Adorno, 2003: 279).

Adorno, metafizik deneyimi, ütopik bir köy hayaline dayandırır: "Bu köylere gitmenin bir tamamlanmışlık hissi vereceği -böyle bir şey gerçekten varmış gibi-

düşünülür. Ama gerçekten oraya gidildiğinde, vaat edilmiş olanlar bir gökkuşağı gibi geri çekilir" (Adorno, 2016: 338). Bu, Proust'un deneyimidir: "umut ve düş kırıklığı yoluyla ulaşılan bireysel insani deneyim" ve "bu deneyim, anımsama sürecinde, onaylama ya da yadsıma yoluyla gözlemlerini belirgin kılar" (Akt. Bernstein, 2003: 205). Benjamin de benzer bir fikir öne sürer: "Proust'un projesi, deneyimin doğal yoldan varlık kazanabilmesi yönündeki umutların her geçen gün daha da azaldığı koşullarda sentetik deneyim üretimidir" (Akt. Bernstein, 2003: 206). J.M. Bernstein, buradan şu sonuca varır: zarar görmemiş deneyim, yalnızca bellekte üretilebilir (Bernstein, 2003: 206). Bellekte üretilen bir deneyim, bizi estetik deneyim fikrine de götürür böylece: sanat eseri yoluyla deneyimlemeye. Bunun sebebinin ise dünyanın büyüsünün bozulmasına bağlandığını görürüz. Anlam bunalımı, modernite krizi gibi meseleler deneyimin tükenmesine sebep olmuştur ve "sanatın, deneyim yokluğunu bir deneyime dönüştürme yetisi vardır" (Bernstein, 2003: 224).

Tüm bunların arkasında elbette bilinmeyene duyulan arzu yatar. Metafizik deneyim arzusu da bunun bir yansımasıdır. Bunu ütopya hayalleri olarak da yorumlamak mümkündür. Büyüsü bozulan bir dünyada, romantiğin kendisi bir büyü icat edecektir.

Daha önce adı geçen *Başkalaşımlar*'da çalışmamız açısından önemli olan bir diğer hususun da bu başlıkla ilgili olduğu söylenebilir. "Esrarengiz ve şaşırtıcı ne varsa öğrenmek için can atıyordum ve acayip hevesliydim" (Apuleius, 2006: 75) diyen baş kahraman Lucius, her zaman görünenin arkasında bir başka şey olduğuna inanır:

> Bu kentte baktığım hiçbir şeyin, daha önce olduğu gibi göründüğüne inanmıyordum; her şey amansız büyülü bir mırıldanışla başka bir biçime dönüşmüş gibi geliyordu bana: tökezlenmeme sebep olan taşların taş kesmiş insanlar olduğunu düşünüyordum; seslerini işittiğim kuşların tüylü insanlar olduğunu, kentin sınırlarını çevreleyen ağaçların yapraklanmış birer insan olduğunu ve çeşmelerdeki suların insan bedenlerinden aktığını düşünüyordum. Dahası bir anda heykellerin ve resimlerin etrafta dolaşmaya başlayacağına inanıyordum; duvarların konuşacağını, öküzlerin ve bu cinsten başka hayvanların gelecekten haber vereceğini, gökten ve o ışıklı küreden aniden bir kehanet geleceğini sanıyordum (Apuleius, 2006: 75).

4.2.3.2. Mistisizm

Latincesi "mysticus", Fransızcası "mysticisme" olan mistisizm, "Grekçe 'sır' anlamına gelen musterion kelimesinden türetilmiştir" (Kutluer, 2005: 188). Sözlüklerde ve konu ile ilgili araştırmalarda farklı anlamlarıyla anılmakta; bu da çalışmamızda bahsi geçen diğer soyut kavramlar gibi bir karmaşaya sebep olmaktadır. Cavit Sunar, mistisizmin "birçok konular ve tanımlar altında kendisini kaybe[ttiğini]" söylerken haklıdır (1966: 1). Bu bölümde ilk önce mistisizmin anlam evreni hakkındaki yorum ve tartışmalardan bahsedilecek, daha sonra romantizmle bağlantısı olan özellikleri ile ele alınacaktır.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, mistisizmin birinci anlamı olarak "Bir konuda en üst derecede bulunabilme tutkusu"nu gösterirken, "gizemcilik" ikinci anlam olarak verilmiştir. Ötüken Yayınları'nın *Büyük Türkçe Sözlüğü* ise, gizemciliği birinci anlam olarak verir: "Gözlem ve muhakemeden çok duygu ve sezgiye dayanan öğreti veya felsefî inan; gizemcilik" (Çağbayır, 2016: 3996). İkinci anlam ise "Allah'ı sezgi yoluyla kavrama ve birleşme" olarak gösterilmiş, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü'*nün ilk anlamı gündeme getirilmemiştir. *İslam Ansiklopedisi* de kavramı, "İnsanın görünen nesnelerin ardındaki gerçeklik, sonsuzluk ve birliğe ulaşma yönündeki ruhî tecrübesi ve bu tecrübeyi ifade eden doktrin" olarak tarif eder (Kutluer, 2005: 188). Henri Serouya'nın mistisizm tanımı da benzer içeriktedir: "insan ruhunun, yaradılışın temel ilkesiyle samimi ve aracısız birleşmesi, kutsal ruhun vasıtasız olarak anlaşılması demektir" (1967: 8).

İlhan Kutluer, mistisizmin farklı farklı tanımlarına rastladığını söylemekle birlikte, "bütün büyük dünya dinlerinde mistisizmin ifade ediliş biçimleri arasında bir hayli fark" olduğunu, "ancak aynı zamanda tecrübe ve anlayışta belirgin şekilde birlik" görüldüğünü ekler (Kutluer, 2005: 189).

Kavramın doğuş hikâyesini takip ettiğimizde de farklı yorumlara rastlarız. Cavit Sunar, kelimenin ortaya çıkışının M.S. 5. yüzyılda Pseudo-Dionysius ile ilgili olduğunu söyler (1966: 1). Peyami Safa ise *Mistisizm* adlı kitabında, bu kavramın, Uzak Doğu'da, Hint ve Çin'de doğduğunu, adının ise birinci yüzyılda Denysl' Aaséopagite tarafından konduğunu söylemiştir (1961: 6-8). Ancak kavramın sözlük

anlamı ve tarihi hakkında daha detaylı bir çalışma tezin sınırlarını aşacağından, çalışmamızın devamında, mistisizmin romantizmle olan ilişkisine odaklanılacaktır.

Walter T. Stace'in "talihsiz" dediği mistisizm sözcüğü için Bertrand Russell, "aslında evren hakkında inanılan şeye dair hemen hemen belirli bir duygu yoğunluğu ve derinliğinden başka bir şey değildir" (Akt. Stace, 2004: 13) dese de Stace, mistisizme sadece bir duygu olarak bakan bu anlayışa karşı çıkar (Stace, 2004: 14).

Mistisizmi Tanrıya ulaşma metodu olarak görmek ve dinlerle ilişkilendirmek hatalı olacaktır. Bir mistik dinsiz olabileceği gibi tanrıya inanmıyor da olabilir. Bu yüzden mistisizmi tasavvuf karşılığı kullanmak da doğru değildir. Önemli olan varlığın esasına ulaşmaktır ve bu esas, "tamlık" olarak isimlendirilebilir (Peyami Safa, 1961: 7). Tamlık, insanın kendini keşfetmesi ve bir bütün olarak kavraması anlamına gelir. Tasavvufta insan-ı kâmil olmak, Budizmde nirvanaya ulaşmak ya da romantik felsefede en yüce iyiyi bulmak, tam olmakla ilgilidir. Mistisizm de varlığın gizlerini çözerek, bu tam olma durumuna ulaşmayı sağlayan yollardan biridir. Zaten kavram, "görünenin ötesine veya görünmez olana geçme tecrübesi şeklindeki genel anlamıyla belli bir dine özgü olmayıp bütün dinlerde rastlanan bir olgudur" (Kutluer, 2005: 188).

Mistik deneyim bu yüzden romantik arzu alanlarından biridir. Bu deneyimi bir vecd hali olarak kabul edebiliriz. Tam bir tanım yapılamayacağı gibi başkasına da aktarılamaz (Peyami Safa, 1961: 11). Peyami Safa, vecdin iki özelliğine dikkat çeker. Bunlardan biri mistik tecrittir. Burada ruh bütün faaliyetleri durdurur, hatırlamaz, düşünmez, istemez, kendinden sıyrılır ve tecerrüt eder. Diğerinde ise ruh, bilinmez bir bölgeye vardığını sanır (1961: 16-17).

> Bütün mistik ekollerde insanın, ruhunda mevcut daha derin ve üstün bir idrakle tabiatının normal sınırlarını aşarak Tanrı ile bir olabileceği, yücelebileceği, tanrısallaşabileceği veya Nirvana'ya ulaşabileceği vurgulanır. Buna göre insanda iki 'ben' vardır. Bunlardan süflî ve egoist olanı söz konusu tecrübeyi mümkün kılma yolunda bir engeldir ve aşılmalıdır. […] Evrenin iç yüzündeki birliği kavrama ve mutlak varlıkla bir olma istidadındaki derinlerde olan bir bendir (Kutluer, 2005: 189).

O yüzden asıl amaç, "kötü ve egoist olan ben"den ayrılmaktır. Böylece hakikate varmak amaçlanır. En yüce iyiye ulaşmak, içimizdeki şeytandan kurtulmak romantik bireyin hedeflerinden biridir. Mistik tecrübe de bu hedefe giden yol olarak

görülebilir. Mistisizmin romantizmle diğer bağlantısı ise "görünenin arkasındakini görme" amacıdır. "Gizemci anlayış, gizem perdesinin kalktığı, gizli bilgeliğin, birden, kuşkunun ötesinde bir kesinlik kazandığı duygusu ile başlar" (Russell, 1972: 16). Söz konusu olan Platon mantığıdır aslında, gerçeklik gördüklerimizin ardında saklıdır. İnsanoğlunun peşinde olduğu şey de budur. Russell, sanatçıların görünen dünyanın güzelliğini tutkulu biçimde izlediklerini; gizemcilerin ise bu solgun yansımanın asıl kaynağının peşinde olduğunu söyler (1972: 17). Romantik sanatçılar, her ikisini birden yapanlardır: hem doğanın güzelliğini tutkulu bir biçimde izler, hem de bu güzelliğin arkasındaki sırrın peşine düşer.

4.2.3.3. Simya

Simya kelimesinin tanımına baktığımızda farklı kaynaklarda farklı öncül anlamları olduğunu görürüz. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, simyanın karşılığını sadece "alşimi" olarak vermiş, alşimiyi ise, "elementleri altına çevirmek isteyen bir iş alanı" olarak tanımlamıştır. *Kubbealtı Sözlüğü* ise, simyanın bu tanımını ikinci anlam olarak vermiş, ilk anlam olarak "Önce harflerin ve sayıların yaratıldığını ve bunların birtakım gizli kuvvetler taşıdığını kabul edip bu gizli kuvvetleri, harflerin sırlarını, varlığı meydana getirirken dizildikleri sırayı ve birbirleriyle bağlarını bilme ve bu yolla yaratılmış şeyler üzerinde tasarruf edebilme ilmi" demiştir.[71]

İslam Ansiklopedisi, "bazı değersiz metallerden altın elde etmeyi amaçlayan uğraşı; eski kimya; geleneksel gizli ilimlerde bir sihir tekniği" olarak tanımladığı simyanın etimolojisinin kesin biçimde yapılamadığını söyler:

> [K]elimenin genelde "sıvı akıtmak, metal dökmek" anlamındaki Grekçe khymeianın Arapça'ya el-kîmiyâ' ve es-sîmyâ' yazılışlarıyla geçmiş şekli olduğu kabul edilmektedir. İslâm ilim ve düşüncesine ait eserlerin Latince'ye çevrilmesiyle birlikte el-kîmiyâ' alchemy şeklini almış ve Batı dillerindeki chemistry (kimya) kelimesinin kökenini oluşturmuştur (Aydın, 2009: 218).

Simyanın iki vaadi vardır: sonsuz bir zenginlik (değersiz metallerden altın yaparak) ve ölümsüz bir hayat (iksir sayesinde). "Ancak gerçek bir simyacının asıl

[71] Kubbealtı Lugatı, (Çevrimiçi), lugatim.com, 1 Aralık 2019.

amacı genel kabule göre bunlar değil dünyanın ve evrenin işleyişini anlamak ve buna müdahale etmektir" (Aydın, 2009: 218).

Ahmet Cevizci, simyanın eski Çin ve Helenistik dönem Mısırında doğduğunu söylerken (2010: 1402); Ayşe Koç Aydın, Helenistik kültürün merkezi İskenderiye'de yapılan çalışmalarla başladığını ve kaleme alınan ilk eserlerin Grekçe olduğunu ifade eder. Bu eserlerin çoğu, Mısırlı Zosimos'a (350-420) aittir. İslam simyasının ise ilk temsilcisi Hâlid b. Yezîd, doruk noktası Câbir b. Hayyân el-Kûfî'dir. Câbir'in simyasında sayılar çok önemlidir çünkü doğanın bir dengesi/oranı vardır. Simya karşıtlığının sembol ismi olarak ise karşımıza İbn Sînâ çıkar (Aydın, 2009: 218).

Batı'daki ilk simya çalışmalarının XII. yüzyılın ortalarında Arapça'dan Latince'ye yapılan çevirilerle başladığı kabul edilmekte, temsilciler olarak ise B. Vincent, A. Magnus, R. Bacon'ın isimleri geçmektedir. 13. yüzyılın sonunda dini otoritelerin simyaya karşı çıkmaya başladıklarını ve simyanın, 1372'de Papa tarafından dinsizlikle eş tutularak yasaklandığını görürüz (Aydın, 2009: 218-219).

İslam Ansiklopedisi'nde sık sık "sahte bilim" olarak anılan simyanın, kimya ile sihir arasında bir kimliği olduğunu ve tarih boyunca bilim adamlarının bu ikiliğin birer kıyısında tavır aldıklarını gözlemleriz.[72]

Dinler tarihi çalışmalarıyla bilinen Mircea Eliade'nin (1907-1986) simya hakkındaki eserlerine baktığımızda ise, Grek ve İslam dünyasından değil, Çin'den bahsedildiğini ve simya tarihinin buraya dayandırıldığını görürüz.

Eliade, Çin'de bilinen ilk simya metinlerinden hareketle simya işleminin üç temel özelliğini şöyle sıralar:

1. Simya işlemi (zincifrenin altına dönüştürülmesi) bazı dinsel törenler (adak gibi) gerektirir.
2. Elde edilen altın yenecek bir şeydir ve ömrü uzatır.
3. Bu yeni / kutsal yaşam, kutsanmışlarla doğrudan iletişim kurulmasını sağlar (2012a: 12-13).

Çinliler, altını zengin olmak için değil, ölümsüz olmak, günahlarından kurtulmak için isterler. Arzularından biri de "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşmak,

[72] Simyanın tarihi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ayten Koç Aydın, "Simya", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.37, TDV Yayınları, 2009.

aşkınlaşmaktır. Simya yoluyla elde edilen altın, doğası gereği hiç bozulmaz ve normal altından daha değerlidir. Çünkü doğadaki her şey gibi doğal altında da hem yang (eril) hem yin (dişil) öğe[73] vardır. Oysa simya işlemi ile elde edilen altın yinden arındırılmış, böylece soylu kılınmıştır. Çinliler yang oranı yüksek maddeleri bünyelerine alırlarsa açıklık, sağlık, güç, uzun ömür ve ölümsüzlüğe kavuşacaklarına inanırlar. Böylece yaşam mükemmel bir uyum içinde devam eder (Eliade, 2012a: 14-16).

"Uzun ömür iksiri", simya yoluyla altın elde etmek için de kullanılır, felsefe taşı[74] elde etmek için de. Bu iksir, sekiz mükemmel maddeden oluşur.[75] Bu maddelerden biri olan zincifre, çok değerli ve önemlidir. Kırmızı renkte olması, kanı yani yaşamı simgeler. Ateşe atıldığında tüm madenlerin ruhu olduğu kabul edilen cıvaya dönüşür (Eliade, 2012a: 23-25).

"Fantastik öyküler ve inançlarla dolu bir ortamda yaratılan simya, temellerini bir ırkın fantastik deneyimlerinden almıştır" (Eliade, 2012a: 26). Daha sonra hem tinsel hem pragmatik olarak iki farklı simya karşımıza çıksa da, romantizm için önemli olan gizemci simyadır. Eliade, dindışı ve doğacı olan simyanın İran'dan ya da Araplardan gelmiş olabileceğine dair fikirlerin olduğunu, Çinlilere özgü olmadığını söyler. Hint simyası da büyü ve dinle bağlantılıdır (Eliade, 2012a: 38-41).

Yves Bonnefoy (1923-2016), Giovanni Augurelli'nin (1454-1537) masal kılığı altında simyayı konu alan ilk Rönesans şairi olduğunu söyler (2000: 1004). Simya edebiyatında, "insanları iyileştirecek ve böylece insan ömrünü uzatabilecek, adi madenleri mükemmelleştirecek, yani bunları simya altınına dönüştürecek ve insanlarla ölümsüzlüğü birleştirecek yöntemlerden, deneylerden ve reçetelerden söz ed[ilir]" (Eliade, 2012a: 74). Ama bu edebiyatta asıl önemli olan "giz"dir. Simyanın gizli bir dili olduğu, bu dili de sadece simyaya vakıf olanların anlayabileceği düşünülür. Rönesanstan sonra Batı edebiyatında sık kullanılan bir temaya dönüşmüştür. "Gizlerin zamanın başlangıcında açıklanıp sonra tekrar yüzyıllar boyunca saklı kalması ve kısa bir süre önce yeniden çözülmeleri ya da ortaya

[73] "Çin inançlarına göre iki temel 'öğe' olan yin (dişil) ve yang (eril), yeryüzü ve kozmos üzerindeki tüm maddelerde bulunmaktadır. […] Bir maddede yang ne kadar baskınsa o kadar soyludur, bozulmaz ve 'mutlak'tır" (Mircea Eliade, *Asya Simyası*, çev: Lale Arslan, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s. 15).
[74] Dokunduğu her şeyi altına çevirdiği düşünülen taş.
[75] Simya edebiyatında karşımıza çıkan hikâyelerden birinde de sekiz ölümsüzü taşıyan bir sandaldan bahsedilir (Mircea Eliade, *Asya Simyası*, çev: Lale Arslan, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s. 29).

çıkarılmaları söylencesi son dört yüzyıl boyunca büyük bir yayılım gösterir" (Eliade, 2012a: 73).

Simyacının adi madeni altına dönüştürmesi zamanla sembolik bir anlam da kazanır. Simya, "doğayı yalnızca dönüştürmekle, mükemmelleştirmekle ya da yenilemekle kalmaz sağlığa ve sonsuz gençliğe, yani ölümsüzlüğe kavuşturarak insanın var oluşunun mükemmelleşmesini de amaçlar" (Eliade, 2012a: 94). Yani "simyacı madeni altına dönüştürerek mükemmelleştirmeyi denerken aslında kendi kendini mükemmel kılmaya" çalışır (Eliade, 2012b: 98).

Burada dikkat etmemiz gereken bir husus da simyanın "değiştirici, dönüştürücü" gücüdür elbette. Simyacılar, adi madenlerin toprakta belirli bir süre kalmaları halinde kendiliğinden altına dönüştüğünü düşünürler ve kendi yöntemleriyle bu sürece müdahalede bulunarak, süreyi kısaltırlar (Eliade, 2012a: 83). Yani böylece simya bir yaratıcı konumuna gelir, doğayı yenileme ve zamana hükmetme gücü vardır, tanrısal yaradılışı mükemmel kılar (Eliade, 2012a: 95).

Eliade, simyanın tarihsel süreç içinde, Ortaçağdan Rönesans ve Reforma kadar tüm Avrupa'da yaygınlaştığını söyler. Rönesans ve Reformda ise felsefe taşı, Hz. İsa ile özdeşleştirilmiştir. Bunun sebebi, simyadaki "yeniden doğuş" motifidir (Eliade, 2012a: 84-86). Antik Hindistan'da erginlenme ritüelinin ilk biçiminde, ana rahmine geri dönüş temsil edilir. Kişi, yeniden doğmak için ana rahmine –temsili olarak- geri döner ve bir süre sonra oradan çıktığında yeniden doğmuş, gençleşmiş olur (Eliade, 2012a: 78). Her ne kadar simya ile Hristiyanlık arasında bağ kurulmaya çalışılsa da metalürji işlemleri, karanlık ve gizemli imajı ve büyü ile ilişkisi yüzünden korku yarattığı için simyacılar aşağılanarak toplum dışında tutulurdu (Eliade, 2012b: 99).

Sonuç olarak edebi metinler ve simya arasında bir ilişki kuran meseleleri maddeleştirebiliriz:

- Simyacı, birden fazla madeni birleştirerek tek bir madeni, altını üretir. Altın, tam-mükemmel-ölümsüz olandır.
- Simyacının ürettiği altın, bünyeye alındığında ölümsüzlüğü getirir.
- Simyacı altını üretme aşamasını başarıyla tamamladığında, kendi de mükemmelleşmiş, aşkınlaşmış olur. Bu süreç, insan-ı kamil mertebesine kavuşturur.

- Kaplumbağa ve turna kuşu ölümsüzlük simgeleridir. Turna kuşu aynı zamanda bilgeliği de simgeler (Eliade, 2012a: 16).
- Yeşim taşı, yang ilkesinin özünü temsil eder ve dağılmaya karşı mücadelede kullanılır (Eliade, 2012a: 19).
- İnci, dişil ilkenin imgesidir, yaşamı ve üretkenliği simgeler. Kabuklu deniz hayvanları, özellikle istiridye ile doğrudan ilişkisi vardır. Vulva=kabuklu hayvan=inci=ikinci doğuş=ölümsüzlük (Eliade, 2012a: 20).
- Doğum ve embriyon, simya edebiyatının sık kullanılan simgeleridir (Eliade, 2012a: 37).
- Simyacı, şu üç süreçten geçer:

1. Doğum (yeni ve kusursuz bir ortamda doğma)
2. Yeniden doğum (erginlenme törenleri sırasında, ölüler arasında)
3. Aşk (bireysel ruh ile tanrının birleşmesi) (Eliade, 2012b: 99).

- Sıradan madenler cahil ruhlarla eştir, altın tamamen özgür bir ruhla (Eliade, 2012a: 100).

19. yüzyılda, romantizmle beraber simyanın tekrar gündeme gelmesi, şüphesiz simyanın ürettiği altından çok, onun sembolik değeriyle ilgilidir. Bir yandan simya edebiyatının gizemli ve ölümsüzlük vaat eden sır dolu dünyası romantik ruhu cezbeder, bir yandan da simya ilminin hedefleri ile romantik ruhun hedeflerinin benzerliği onu kıymetli kılar. Eliade, 19. yüzyıl ideolojisinde simya ideallerinin hala gündemde olmasını, "hayal gücü sonsuz bir yaratıcı varlık olarak insan kavramı"na bağlar. Ona göre "19. yüzyılın yeni ideolojisi, bu idealleri ve rüyayı sonsuz ilerleme söylencesi çevresinde kristalize" etmiştir (Eliade, 2012a: 95).

4.2.4. Türk Romanında Bilme Arzusu

Romanlarda kitap okuyan kahramanlar sık karşımıza çıkar ama onlar daha çok eğlence ya da fayda amacıyla okumaktadır. Örneğin Rakım, iyi bir okurdur. Ancak, bunu öğrenme aşkı için değil, bir çıkar amacıyla yapar. Felatun, ona göre "merak" duygusuna daha yakındır ama bu merak da deneyim arzusu ile ilgilidir. Onun, bilmeye, öğrenmeye dair bir hevesi olmadığını görürüz. Bu arzu, asıl

İntibah'ın Ali Bey'inde görülür: "Her neye merak ederse bütün dünyayı unuturcasına ona hasr-ı iştigal ederdi. Bir şey arzu eder de husülünde bir mâniaya tesadüf eylerse maksadı ne kadar cüz'î olur ise olsun ele getirmek için yolunda en büyük fedakârlıktan çekinmez idi. Hatta ufak bir emelinden meyus olunca günlerce hastalanır, gecelerce gizli gizli ağlardı" (Namık Kemal, 2016: 31-32).

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i okuma merakı ve öğrenme hevesiyle bilinir. *Yaban*'ın Ahmet Celâl'inin de okuma merakını bahsettiği romanlardan biliriz. Ancak *Handan'*da kahramanın okuma hevesi, kuvvetli bir öğrenme arzusu olarak karşımıza çıkar:

> Fakat Handan öyle değildi. Onda **öğrenmek bir ihtirastı. Bilmek, daima bilmek,** yalnız kitaplarda değil, tabiatta, insanlarda her şeyi, görünmez şeyleri bilip anlamak için onda ebediyen susamış bir dimağ vardır. Fakat âlim kadınların kuru dimağı değil, Refik. Onda bildiği şeyleri seven, derâguş eden bir şefkat, bir kadın kalbi vardır. Ağaç, nebat, deniz, yıldız, insan ve hayvan, o kadar bildiği şeyleri ruhunda seven bir derâguş içinde saklar (Adıvar, 2014a: 47).

Halide Edip Adıvar'in bilme arzusu üzerine *Sinekli Bakkal'*daki başarılı diyalogu da dikkat çekicidir. Peregrini, bilme arzusunu içimizdeki şeytana (double'a) bağlar: "İnsanı ilk defa ilim ağacının yemişini yemeye sevk eden Şeytan değil mi? O olmasa, insan sadece yiyen, içen, iki ayak üstünde dolaşan bir mahlûktan ibaret kalırdı. Tecessüs her bilginin anahtarı, bu anahtarın ilk sahibi ve bize ilk bu anahtarı veren de Şeytan'dır" (Adıvar, 2018: 83). Onun karşısındaki Dede ise, bilme arzusunun fazlasını sakıncalı bulmaktadır:

> Kaynağına dönen damla, güneşe dönen ışık parçası ayrı mıdır, değil midir? Ben, sadece hepimizi içine alan muazzam bir vahdetin parçası olduğuna iman ettim. **Bundan ötesini, perdenin bu tarafında kimse idrak edemez.**
>
> — O halde?
>
> — O halde, bu kadarı yeter, ondan ötesi... Bütün varlık, yerler, hattâ gökleri dolduran güneş manzumeleriyle bile birer gölge, geçici birer gölge oyunu!
>
> […]
>
> Vehbi Dede nihayet sabık rahibe dönerek alçak bir sesle iddiasını bitirdi:
>
> — Varlığın "niçin ve neden"lerini **ben de çok öğrenmek isterdim,** sinyor. Fakat onu hiçbir vakit bir "kül" halinde bir tek şekilde göremedim. Bu

> muazzam temaşâbir an durmuyor, dâima değişiyor, değişiyor... (Adıvar, 2018: 86-87).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki Sabriye Hanım da bilme arzusu kuvvetli olan roman kişilerinden biridir ancak onun doymak bilmeyen bilme arzusu, daha sonra "bilinmeyenin" arzusuna dönüşür:

> Daha beş yaşından itibaren bir fareye benzeyen küçücük yüzünde alabildiğine açılmış gözleriyle ve alabildiğine delik kulaklarıyla evin içinde olan biten ne varsa hepsinin aslını öğrenmeğe çalışmıştı. […] Büyüdükçe bu merak ve tecessüsü de kendisiyle beraber büyümüş, sırasıyla sokağa, mahalleye, semte, oradan şehre, şehirden bütün hayata taşmıştı. Böylece otuzuna kadar yaşadığı dünyada olan bitenleri iyice öğrendikten ve bilhassa öğrenme cihazlarını adamakıllı kurduktan sonra öbür dünyaya merak sardırmıştı. Nasıl ilim, dünyamızı iyiden iyiye tanıdıktan sonra diğer yıldızları hedef almışsa, Sabriye Hanım da şimdi öbür dünya ile, oradaki hayatla meşguldü (Tanpınar, 2009: 165).

Romanın, görünenin ardında başka bir dünya olduğuna inanan bir diğer kahramanı da Abdüsselam Bey'dir. Simya deneyleriyle altın yapmaya çalışır, bu arzusu için de Aristidi Efendi'nin gizli laboratuvarının masraflarını üstlenir. Aristidi Efendi, altının sadece modern kimya ile yapılabileceğine inanır ancak Seyit Lutfullah'taki büyü ve simya formüllerini de Abdüsselam Bey'in hatrına dener:

> Hakikatte bütün bu insanlar **hakikat denen duvarın ötesine geçmek** için birer delik bulmuş yaşıyorlardı. Abdüsselâm Bey hakikaten Seyit Lûtfullah'a inanıyor muydu? Burasını bilmem. Bana kalırsa inanmaktan daha mühim bir şeyle hareket ediyorlardı. Bu mühim şey üçü için aynı şekilde mühimdi. Onlar için "imkân" denen şeyin hududu yoktu. Her şeyin mümkün olduğu bir âlemleri vardı. Eşya, madde, insan, her şey bu hudutsuz imkânın eşiğinde, her an kendisini değiştirecek mucizeli kelimeyi, formülü, duayı, yahut ameliyeyi bekliyordu. Evet onların gördükleri, elleriyle yokladıkları, duyularına cevap veren şeylere herkes gibi inanmamaktan başka hiçbir günahları yoktu (Tanpınar, 2009: 42).

Bilinmeyenin peşinde olan bir diğer roman kahramanı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndaki Ferit'tir. O da Peyami Safa'nın diğer kahramanı Samim gibi kendini arayan biridir ancak bu arayış onun gibi berrak bir zihinde gerçekleşmez. Kafası karışıktır, halüsinasyonlar görür, gerçeklik algısını zaman zaman kaybeder. Ferit'in dengesini bozan, ondaki şiddetli bilme arzusudur.

Dünyayı ve kendini anlamlandırma çabası içinde duygudan duyguya sürüklenir:

> Ben çıldırırsam, odama kırmızı bir sis dolduğu için, yatağımın altından babamın kahkahası geldiği için, tıraş kutum yere düştüğü için değil, **nerede, neden ve ne olduğumu bilmediğim için çıldıracağım.** […] Eğer insanın aradığı mana kendi icadı değilse, manaya mana veren kendisi değilse, bu, Allah'ın hikmetinden başka nedir? Bir zerresi insanın şuuruna dolan muazzam bir şuurun niyetinden başka nedir? Onun varlığı ve yokluğu hakkında bir karara varmak için, ya her biri kendi tecrübelerimizin yoluyla ferdi ve mistik bir sezişi kendimize rehber edeceğiz; veya evrensel bir anlayışı doğrulayan külli mefhumlar delaletiyle düşüneceğiz (Peyami Safa, 2008: 194).

Ferit'in içindeki karmaşayı paylaştığı ve bir çözüm önerisi beklediği Aziz Bey, dünya ile ilgili bir sonuca varmış gibidir. O, doğaüstü olana iman eder:

> Zaten bu supranormal hadiselerin henüz gizli ilimlerden kurtulup resmi ilimlere mal olmamasının bir sebebi de, ikinci ve bir bakıma daha sofu bir orta çağdan başka bir şey olmayan çağımızın, metotlu bir şüpheden doğduğu halde, son asır boyunca kemikleşen kendi dogmatik ilmi inançlarından şüphe etmek korkusudur (Peyami Safa, 2008: 234-235).

Ferit ve Aziz'in roman boyunca takip ettiğimiz diyalogları, Ferit'i pozitivist bir zihinden, spiritüalist bir zihne taşır. "Eskiden gördüğüm ve bildiğim her şeyin üzerine bambaşka bir mana yapıştı" (Peyami Safa, 2008: 231) diyen Ferit, romanın sonunda Matmazel Noraliya'nın sırrını çözecektir; daha doğrusu bir "erginlenme" yaşayan Ferit'e, bu sır, görünecektir. Ferit'in Noraliya'nın hayaletiyle karşılaşması ve onun sayesinde yaşadığı mistik tecrübe, "bilinmeyene duyulan arzunun" tatmini ile sonuçlanır:

> Kadın gözlerini yumdu. Göz kapakları şeffaftı. Gözleri daha sisli ve güzel görünüyordu. - Ben bu koltukta otuz iki sene oturdum. Kaçtım insanlardan. Her şeyi sildim. Ruhumun dibine indim. Ve ... O'nu gördüm. Şimdi... Sen de göreceksin. Hayalet birdenbire eridi. Fakat kaybolmamıştı. Eline sıcak bir şey değdi. Bir avuç, nazik bir temasla onun elini tuttu. Koltuğa oturdu. Eli sıcak avucun içindeydi. İçine doğdu ve gözlerini kapadı. İçine doğdu ve ben'ini aradı. İçine doğdu ve ondan kopmaya çalıştı. Hafızasını tıkadı. Kendisi olduğunu hatırlatacak idraklerin kırıntılarını da şuurun üstünden silmeye uğraşıyordu. Çok zordu bu. Şuuru da onlarla beraber silinecek gibi oluyordu.

> Kulağının ta içinde ince bir ses: "Gayret! " dedi. Ne ile, ne üzerine ve nasıl tesir ettiğini bilmeden uğraşıyordu. Elini tutan avucu hissetmez oldu. Nerede olduğunu da bilmiyordu. Arada bir şuurunda belirip kaybolan kaçak idrak anlarında "Ben kimim?" diye kendi kendine sorarken kendi kendini tanıyordu. Bu anlar seyrekleşti. Gayret ediyordu. Bir daha gelmediler. Artık şuurunda kendi ben'ini değil, başka ve geniş ve her şeyle birleşmiş, sonsuz bir kendi vardı. Bu, kendinden çıkan ve onu aşan, her şeyi kavrayan ve her şeyle bir olan bir kendi şuuruydu. Bu bir mutlak birdi. Ansızın gözleri kör edecek kadar keskin bir ışığa benzeyen ve hududu görünmeyen büyük bir aydınlık parladı; ve ansızın her şeyi kavradı ve sonsuz derinliklere iner gibi bir duygu bütün ruhunu sardı (Peyami Safa, 2008: 222).

Ferit'in yaşadığı bu mistik tecrübe, kendi benini keşfetmesini sağlar. Romanın başında ona acı çektiren de kendisini kavrayamıyor olması değil miydi? Bilme arzusunun asıl nesnesi, aslında her zaman için "kendilik"tir. Bilginin peşinden koşarken de, bilinmeyeni ararken de asıl mesele kendini bulmaktır. Bilgiyi dışarda aramaktan vazgeçen roman kahramanlarının kendi içlerine döndüklerinde, orada bir "double" bulduklarını görürüz. "İçimizdeki şeytan", "öteki ben", "kötücül ikiz" gibi isimlerle çeşitlendirilen bu mesele, kendini tanıma arzusunun bir diğer uzantısı olarak görülebilir.

Türk romanında, ilk zıt ikiz Felatun ve Rakım olmalıdır. Elbette Ahmet Mithat Efendi, bu zıtlığı Batıdaki gibi kötücül ikiz mantığıyla kurmamış, çok daha yüzeysel ve didaktik bir amaçla oluşturmuştur. Amaç Rakım'ı parlatmak olduğundan, yanlış Batılılaşma temasının tüm özelliklerini Felatun'a yüklemiş ve okura iyi örnek olarak Rakım'ı işaret etmiştir. Aralarında ruhsal bir birlik olmadığı gibi, tek bir bilincin bölünmüş hali gibi de görünmezler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanı da *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'ye benzer bir kurguda yazılmış, ancak ona nazaran zayıf kalmış bir eserdir. Hüseyin Rahmi, romanın yanlış batılılaşan kahramanı Şık'ı şu cümlelerle okura arz eder: "Asıl eleştirilecek olan şıklar, esasen hiçbir artam ve erdeme sahip olmayıp davranışları birer adi taklitçilikten öteye geçemeyenler, her gören veya duyanları güldürecek, acındıracak birtakım gülünç haller gösterenlerdir. Bu konuda güzel bir örnek olarak, okuyuculara, işte bizim Şatırzade Şöhret Bey'i göstereceğiz" (Gürpınar, 2015: 27). Tıpkı Felatun gibi cahilliği ve aptallığı yüzünden başına türlü belalar gelen Şöhret Bey, tıpkı onun gibi bir "kötü kadın"a tutulacak ve tüm parasını ona harcayarak en sonunda kendini hapishanede bulacaktır. Yazarın Şöhret'in

karşısına çıkardığı olumlu tip ise Maşuk'tur. Akıllı ve entelektüeldir. Şöhret'in "metresim" dediği Madam Pötiş'i varken; Maşuk'un "sevgilim" dediği Adel'i vardır. Madam Pötiş, geçimini erkeklerden sağlarken, Adel bir terzide işçidir. Hüseyin Rahmi'nin kuvvetlendirmediği ve kısaca listelediği bu zıtlıklar, roman kurgusunda yapay kalır. Taraf tuttuğunun kendisi de farkına varmış olacak ki, şu açıklamayı yapmayı gerekli görmüştür: "Ama sanmayınız ki, size Maşuk'un halini beğendirmek istiyoruz. Hayır. Amaç yalnız Maşuk'u tanıtmaktır" (Gürpınar, 2015: 67).

Her ne kadar romanda bu tipler zıt ikiz olarak sunulsa da romantik arzularla dolu "öteki ben", *Felatun Bey ile Rakım Efendi* için de *Şık* için de söz konusu değildir.

İntibah'ta ise bu tema karşımıza, tam olarak aradığımız yönüyle çıkacaktır. Dilaşub ve Mehpeyker arasındaki ikiz ilişkisine ilk dikkat çeken Tanpınar olur:

> Bu ahlaki karşılaştırmaya biraz göz yumun. Dilaşub'da -bütün çehre ayrılıklarına rağmen- Mehpeyker'in devamından başka bir şey görmezsiniz. Bu hemen hemen Titien'in gençlik tablosundaki ilahi aşkla maddi aşk antitezi gibi bir şeydir. İşte bu hal bizi romanın başlangıcına götürür. Hakikatte kadınını anlamayan bir erkeğin romanını yazmak istiyordu. Bu pişmanlık romanı Namık Kemal'e hiç şüphe yok ki Dumas Fils'in La dame aux Camélias'sından gelmişti. Fakat Namık Kemal'in Sünni ahlakı, içtimaî hayatı evin ve aile bağlarının etrafında toplamak arzusu düşmüş bir kadını haklı çıkaramazdı. O halde ne yapacaktı; kendisine La dame aux Camélias'dan gelen Mehpeyker'in şahsiyetini ikiye böldü. O, biri müfteris, öbürü mazlum iki insan olacaktı. Bizi bu mülahazaya götüren şey muharririn bütün isteklerine rağmen Mehpeyker'in şahsiyetinin romanın baş taraflarındaki birkaç çizgi yüzünden bir türlü bozulamamasıdır. Ali Bey'in Mehpeyker'i iyice dövdükten sonra evden uzaklaşırken birkaç yüz liralık banknotu yüzüne atması da La dame aux Camelias'da kumar sahnesinin sonundaki jeste benzer (Tanpınar, 2007: 365).

Namık Kemal, Tanpınar'ın dediği gibi Mehpeyker şahsiyetini ikiye bölmüştür ancak bunu yapmaktaki amacı "öteki ben" temasını işlemek değildir. Ahlaki kaygılarla iki ayrı kadın yaratır ve biri ne kadar mazlumsa öteki o kadar zalim, biri ne kadar bencilse öteki o kadar diğergam olarak tasvir edilir. Ancak Namık Kemal'in bir romancı olarak kusuru, Dilaşub'u, yani ikizin iyi yanını fazlasıyla sönük çizmesi, böylece yapaylaştırmasıdır. Edebiyat tarihçileri

Mehpeyker'in daha canlı bir roman karakteri olduğu hususunda birleşirler. İkizler arasındaki bu dengesizlik de, bu ikizliği roman sanatı açısından pasifize etmiştir.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında da ikiz meselesini çok zayıf da olsa fark edebiliriz. Burada kötücül ikiz, "içimizdeki şeytan", kahramanın içindeki kıskançlık duygusunun bir sembolüdür ve onu asla rahat bırakmaz: "Fakat zihni kara şeytanların hücmundan yine hâlî sayılamazdı" (Nabizade Nazım, 2019: 48). Zehra'nın ikizi, içindeki "kara şeytan"ı, kıskançlığıdır ve Zehra, mümkün olsa ikizini öldürmek istemektedir: "Fakat mümkün olamadı; o nokta büyüdü büyüdü, adeta bir şekl-i mücessem peyda etti. Elinden gelse, bu vücud-ı hayalîyi boğmak istiyordu" (Nabizade Nazım, 2019: 48).

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'i romanın sonuna doğru huzursuz eden ikizi hatırlayalım. Kafasının içinde sürekli konuşarak onu huzursuz eden kötü ikiz, "içimizdeki şeytan"a güzel bir örnek teşkil eder: "Sonra çirkin, hain bir tebessüm açılıyor, açılıyor, bu bir muammayı andıran simayı bir yandan bir yana kaplıyordu, 'Evet, şair efendi, o genç kız...'. Bu çehre sırıtıyor, acı bir istihza ile daima sırıtıyordu..." (Uşaklıgil, 2007: 148). Şeytani gülümsemesi ve acı sözleriyle Ahmet Cemil'in hayatını zindana çeviren bu ikiz, romanın sonunda galip çıkacaktır:

> Fakat o musallat fikir zihninde şimdi idare memurunun sırıtkan çehresine temessül ederek bir suret alıyor, geniş bir istihza handesiyle dişlerini göstererek gülüyor, kudurtucu, türlü manalar ifade eden bir nazarla bakarak: "Acaba?... Sahi mi?.. Emin misin?..." diyordu. Bu musallat fikirle mücadeleden mağlup, makhur çıktı (Uşaklıgil, 2007: 290-291).

Mai ve Siyah için bir diğer ikiz ihtimalinden bahsedilebilir. Hüseyin Nazmi'yi Ahmet Cemil'in alternatif kaderi olarak okuduğumuzda, Batılı anlamda olmasa da, yüzeysel bir ikizlik görmek mümkündür. İkisi de okumayı sever, ancak sadece Hüseyin Nazmi'nin istediği kitapları alacak parası vardır. İkisinin de kız kardeşi vardır, ancak İkbal için hayal edilen kader, Lâmia'ya nasip olur. Romanın sonunda da Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi limanda karşılaşırlar ve iki ayrı gemiyle iki ayrı kadere doğru yola çıkarlar (Uşaklıgil, 2007: 394).

Öteki temasının batıdaki gibi işlenişi ise, karşımıza ilk defa yine bir Halit Ziya romanında, *Aşk-ı Memnu*'da çıkar. Halit Ziya, "öteki"yi aynanın içine gizlemiştir. Roman, hafızalarda hep Bihter'in hikâyesi olarak yer alsa da, aslında daha çok Nihal üzerinden ilerler ve okur Bihter'le çok karşılaşmaz. Bihter'in duygu

dünyasına şahit olabildiğimiz yegâne anlar, onun ayna karşısında geçirdiği vakitlerdir. Ayna, romanda sembol-sahnenin merkez imgesidir ve Bihter'e dair her şey onda gizlidir.

Aşk-ı Memnu'da bir roman kahramanı olarak Bihter'in serüveni orta seviyede bir çizgiden başlayarak yükselir, sonra yere çakılır. Bu serüven, onun kendini bulma serüvenidir ve Bihter, kendisiyle hesaplaşmalarını hep ayna karşısına bırakır. Romanın başında, kendinden memnun, kendini gerçekleştirdiğini sanan bir Bihter vardır. Kendini güzel bulur, takdir eder, aynadaki suretine gülümser:

> Sonra kendisini düşündü: Gözlerinin önünde kendi çehresini, kendi endamını, saçlarını, yolda geçerken görenlerin nazarlarından sevgiler, ihtiramlar toplayan o zarif, güzide heyeti gördü; bu hayale gözlerini süzerek gülümsedi. Bu güzelliğe refakat eden ufak tefekleri birer birer kendi kendisine saydı. […] Odasında gezindi, geçerken aynada kendisine tebessüm etti; orada artık kocasız kalmak tehlikesine maruz biçare Bihter'i değil Adnan Bey'in zevcesini güya selamlamış, tebrik etmişti (Uşaklıgil, 2016: 42).

Ama evlilik Bihter'in hayal ettiği gibi çıkmayınca; paranın, eğlencenin, lüks eşyaların kendisini mutlu etmeye yetmediğini anladığında, kendisini yalnız hissetmeye başlayacaktır. Hep birlikte gidilen bir gezintinin akşamında, kendisini çok yalnız ve mutsuz hissederek odasına çekilir ve ayna karşısında kendisiyle hesaplaşması başlar:

> Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü. […] Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman yatak, kanepe, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında, kendisine gülümseyen bu aynanın, hususuyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı. Yalnız! Yalnız! Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o zaman yalnızlıktan, karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan aranan şey; o uyku, o derin, tehi, ziyasız, rüyasız uyku bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu (Uşaklıgil, 2016: 161).

Bihter, artık aynada kendisine gülümseyen o güzel kadını değil; belirsiz, beyaz bir gölge görmektedir. Çünkü benliğinin, potansiyelinin, arzularının, varlığının yavaş yavaş silindiğini hissetmekte ve varacağı noktadan korkmaktadır. Işıklar

yandığında aynada eski Bihter'le, bir zamanlar baktığında kendisine gülen çehreyle yüzleşeceğini düşünür; bu karşılaşma anından ürker. Halit Ziya'nın bu sahnede Batılı anlamda bir ikiz motifi kullanması dikkate değerdir. Bihter'in ikizini, aynanın içine yerleştirir ve takip, vicdan, ölüm, ikizle karşılaşma, narsizim gibi ikiz temasının motiflerini bu ayna çevresinde başarılı bir şekilde örer. Bihter, odasına her girdiğinde aynayla yani ikiziyle karşılaşacak ve onun takibinden kurtulamayacaktır. İkizle karşılaşma onun hep vicdanıyla ve kendiyle hesaplaşmasına sebep olacak, ölümden önce bile tek düşündüğü bu ayna olacaktır. "Bu karanlıkta kalmak isteyen kadın Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler" cümleleriyle bu hesaplaşma korkusunu ve "öteki Bihter" meselesini açıkça yazan Uşaklıgil, bir sonraki ayna sahnesinde bu ikizleşmeyi daha doğrudan ifade eder.

Evliliğini mezara benzeterek boğulan, yaşamak ve sevmek arzusuyla kıvranan Bihter, bir gün yine odasına çekilir ve bu sefer ışığı yakar. Tamamen soyunarak aynada kendisiyle baş başa kalır ve kendi güzelliğine hem hayranlık duyar, hem de bu güzelliğin sevmediği bir adamla geçen ömürle ziyan oluşuna acır:

> Bu perilere mahsus bir âlemi ihtar eden odasının müphem ziyaları arasında ta ötede, uzakta, sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp ediyor görünen Bihter'i, **o aynanın Bihter'ini** gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı. […] Uzun bir temaşayla bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemişti, **bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte buydu.** Yaklaşmaktan **korkuyordu**, o kadar vuzuhla görmek istemiyordu; **biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti;** uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu. […] Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet 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 halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesbediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, **diğer Bihter**'e yaklaşıyor, orada **iki Bihter**; bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek, ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşmayla birbirinin kollarına atılmaya müheyya **iki vücut** peyda oluyordu. […] bir kısmı genç kız kalmaya mahkûm bir vücut tersimine başlamışken diğer kısım tazeliğinin bütün münkeşif servetiyle bir kadın vücuda getirmişti. […] Kendisine, kendi güzelliğine gülüyor ve böyle, istifade olunmamaya mahkûm bu güzelliğe gülerken ağlamak istiyordu (Uşaklıgil, 2016: 173-177).

Bu sahne, romanın önemli sahnelerinden biridir. Halit Ziya, "aynanın Bihter'i, tevemiyet, diğer Bihter, iki Bihter, iki vücut" gibi ifadeleriyle meselenin adını koyar. Otto Rank, ikiz temasının bir motifi olarak değerlendirdiği narsizmle ilgili "eş benlikten duyulan korku ve nefretin yanı sıra, kişinin kendi imgesine ve benliğine duyduğu narsistik aşk"tan da (Rank, 2016: 117) bahsetmişti. İşte Bihter'in kendi görüntüsüne karşı hem hayranlık hem korku duyması tam da bu konuya örnektir. Hatta sahnenin devamında Bihter, ikizine karşı cinsel bir arzu duyar, aynadaki görüntüsüne sarılıp öpmek ister:

> [V]e bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibeyle çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatini kıran, ciğerlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı (Uşaklıgil, 2016: 179).

Türk romanında benzer bir ayna sahnesine Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* romanında da rastlarız. *Aşk-ı Memnu*'daki gibi temel bir izlek değil, tek bir sahnedir ve Feride'nin ayna sahnesinin, Bihter'in ayna ile olan hesaplaşması kadar derinlikli bir arka planı yoktur. Yine de aynadaki görüntünün arzulanması, dokunma ve öpme gibi tensel arzular hissedilmesi açısından ortak bir noktada buluşurlar. Feride, romanın başında kendini pek beğenmeyen, bir genç kız güzelliğini kendisinde bulmayan biridir. Sarışın, güzel bir kadına tercih edilip aldatılması da kendi bedenine olan güvensizliğini perçinlemiştir. Anadolu'ya öğretmen olarak gittiğinde güzelliğinin başına bela olmasını hep hayretle karşılamış, uzunca bir müddet, olan biteni kendisiyle ilişkilendirememiş, güzel olduğuna inanması bir hayli vakit almıştır. Ne zaman ki Feride yaptığı işe ve çevresindeki insanların kötülüğüne alışır, kendi

ayakları üstünde duran, kendi aklına ve yeteneğine güvenen, artık başkalarının oyunlarına kanmayan birine dönüşür; o zaman kendini güzel bulur, güzel olduğuna inanmaya başlar. Çünkü Feride artık kendini gerçekleştirmiştir, kendinden memnundur. Bihter'in serüveninin tam tersi Feride için geçerlidir. Bir gün ayna karşısında kendini izleyen Feride, Bihter gibi kendi güzelliği karşısında hayranlık duyar ve aynadaki görüntüsünü arzular:

> Aşağıdaki küçükhanımı, sadece kendimi süslemek için yalnız bırakmadım. Biraz da bu fakir eşyalı loş odanın **aynasında gülümseyen genç kızı seyretmek** için beklettim. Bir **yabancıyı** seyreder gibi, ona utana utana bakıyordum. Mademki defterimi benden başka kimse okumayacak. Niçin hepsini itiraf etmemeli? Onu güzel, hem de dikkat ettikçe saran bir biçimde güzel buluyordum. Gözlerim, İstanbul'da tanıdığım şen, kaygısız Çalıkuşu'nun berrak aydınlık parçası içinde titreyen birkaç yıldız kırıntısından ibaret açık ela gözleri değildi. Onlarda, karanlıklara baka baka geçmiş birçok yalnız gecelerinden kalma siyah bir acı, yorgun bir tahayyül, uykuya ve daha başka şeylere doymamış gözlerin, süzgün mahmurluğu vardı. Bu gözler, gülümsemeseler, canlı bir ıstırap gibi büyük ve derin görünecekler. Fakat, gülmeye başladıkları an her şey değişiyor. O vakit küçülüyorlar, ziyalar içlerine sığmıyor, küçük pırıltılarla yanakların üstüne dökülmeye başlıyor. Bu yüzde ne güzel, ne ince çizgiler vardı. **İnsana ağlamak arzusu verecek kadar** güzel şeyler. Kusurlarında bile şimdi bir sevimlilik görüyordum Tekirdağ'daki eniştem derdi ki: "Feride, senin kaşların lakırdılarına benziyor, güzel güzel, ince ince başlıyor, fakat sonra yolunu sapıtıyor!" Onun dediği gibi güzel, ince ince başladıktan sonra, yolunu sapıtan bu kaşların, şakaklara doğru öyle güzel bir dağılışı vardı ki. Sonra, bir parça kısa olduğu için daima gülen, daima üst dişlerimi bir parça açık bırakan dudağım -düşünmeli ki bu dudak, B…deki Hoca Efendi'nin dediği gibi- beni mezarıma bile gülümseye gülümseye götürecek […] Bir aralık görünmekten korkuyor gibi etrafıma baktım, **sonra kendi kendimi, gözlerimi, yanaklarımı, çenemi öpmek için aynaya uzandım. Yüreğim kuş gibi çırpınıyor, dudaklarım ıslak bir lezzetle titriyordu.** Fakat, yazık ki bu aynalar da erkek icadı, insan ne yapsa, mesela saçlarını, gözlerini öpemiyor. Ne yapsa, ne kadar uğraşsa kendini yalnız, münhasıran dudaklarından, ağzından... […] Soyunmadan evvel bir kere daha kendimi seyretmek istedim. Oda, iyiden iyiye kararmıştı. Duvara vurmuş donuk bir ay ışığına benzeyen aynada, kendimi hayal meyal seçebiliyordum. (Güntekin, 1999: 274-283).

Kendi güzelliklerini ağlatacak kadar hüzünlü bulmaları, kendilerini aynada izlemekten haz almaları, aynadaki görüntüyü öpmek ve ona sarılmak arzusu… iki sahnenin ortak noktaları olarak sıralanabilir. Elbette Bihter ve Feride'nin başka bir ortaklıkları yoktur. Burada önemli olan, kendini gerçekleştirme serüveninin iniş çıkışlarında, insanın kendi ikiziyle hesaplaşma anının iki romanda da ayna üzerinden gösterilmiş olmasıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in, Behlûl'le ilişkisinden sonra Bihter'i ayna karşısına getirmemesi ilginçtir. Bunu, Bihter'in artık kendisiyle/ikiziyle yüzleşecek cesaretinin olmamasına yahut aynanın önünden geçse de artık onu fark etmemesine yorabiliriz. Çünkü Bihter artık kendisini kaybetmiştir; aynadaki öteki Bihter, onun benliğini/ruhunu alıp gitmiş ve ortadan kaybolmuştur. Artık Bihter için vicdanının, babanın (alter-egonun), ikizinin sesi susmuştur. Ancak en sonunda ne kadar kaçarsa kaçsın; içindeki azabın dinmesi, eski Bihter'in yeni Bihter'den kurtulması için ölüme yakalanması gerekecektir. Kendini öldürmeye karar verdiği an, tek arzusu ışığı açıp aynada kendisini son bir kez görmektir: "En evvel mumunu yakmak istedi. Her halde karanlıkta ölmeyecekti. Kendisini bir defa daha görmeksizin ölmek…" (Uşaklıgil, 2016: 402). Ancak kapının zorlanmasından paniğe kapılarak, kandili yakamayacak; hayatına karanlıkta, ikiziyle vedalaşmadan son verecektir.

Aynayla hesaplaşma sahnesi Mehmet Rauf'un *Eylül'*ünde de karşımıza çıkacaktır. Örneğin, Necib, aynada kendisiyle karşılaştığında aslında içindeki diğer Necib'le hesaplaşıyordur:

> Birden bire karşıdaki aynada kendisini gördü. Mütegayyir çehresinde gözleri o kadar garip bir nazarla bakıyordu ki durdu. Bu gözler sanki aynadan kendine 'Niçin?' diye bakıyor gibi geldi. Evet, bütün bu âteşlerin, bu kıskançlıkların sebebi neydi? Hem gayr-ı mü'esses, gayr-ı müspet olarak? Sonra, onun ismini söylerken, böyle, sadece 'Suad' diye söylerken bu zevk-i azîm, bütün bu heyecânlar niçindi? Gözleri câmid, karanlık, yakıyordu; **bir an oldu ki aynadan kendine bakan gözlerinden korkarak geri çekildi**; sapsarı olmuştu (Rauf, 2014: 188).

Mehmet Rauf'un Necib'i içinde çeşitli karakterler barındıran bir roman kahramanı olarak çizdiği, romandaki şu ifadelerden de bellidir:

> Fakat ondaki **muhtelif Necib'lerden** biri bunu söylerken bir diğeri gülerek: 'Bey tiyatro oynuyor!' derdi; bir diğeri ikisine de bigâne kalarak muhâlif davranır, sade onu, saâdetini, Suad'ını düşünüyordu. Ve kendisi muhtelif

> şahsiyetlerin elinde oyuncak, sefîl, şimdi buna şimdi ötekine münkad olarak, iradesiz, bir şey yapmak ihtimâli olmaksızın, gidiyordu. Ve korkuyordu, ara sıra kendi zulmet-i ruhuna bakarak ne hainliklere kâdir olduğunu görerek kendinden korkuyordu (Rauf, 2014: 204).

Yazarın, Necib'in en yakın arkadaşı ile sevdası arasında gidip gelmesini, onun kendi içinde bir mücadeleye dönüştürmesi değil, bu mücadeleyi, Necib'in içindeki diğer Necib'lerle yaptığını söylemesi önemlidir. "Öteki" temasına çok kısa da olsa selam verdiği aşikârdır: " 'Ah ne mülevves bir muammâyım!' diyerek **kendindeki bu iki ruhu**, bu bazen hep mâî ve saf, fakat ekseriyyâ böyle hûn-âlûd, murdar ma'neviyyatları düşünür, daima bir ses olmak üzere içinden kendine 'Canavar' diye hitâb eden bir vicdan bulurdu" (Rauf, 2014: 124). Necib, içindeki "kötücül ikiz"in farkındadır ve vicdan dediği diğer öteki ile bu canavarın mücadelesini seyretmektedir.

Roman kahramanının içinde başka başka karakterler olduğu meselesi, aslında Türk romanında karşımıza sık çıkar. Halide Edip Adıvar'ın *Handan*'ı, bu romanlardan biridir. Refik, psikolojisi bozulan Handan'ın, içinde bir şeytan taşıdığından bahseder:

> Ondan sonra **içindeki o şeytan** zavallı hasta dimağın çizgilerini bazen ters okuyarak, bazen aralarında kelimeleri geçerek, manasız birer cümle gibi, birer hezeyan gibi döküp kusuyordu. Ve her cümlede aynı fena kahkaha ile gülüyordu. Hep Hüsnü Paşa'nın hayatını yaşıyordu. Kendisiyle olan hayatını değil, metresleriyle olan hayatını. Bir zaman hep Matmazel Juliette idi. Kırık bir Paris telaffuzu ile güya Juliette oluyordu. Sonra yine Meli, bir Fransız ismi. En nihayet Mod oluyordu. Hep o fena kahkahalarla güya Hüsnü Paşa'yı celbetmek için onunla öteki kadınların hüviyetine giriyor, onlar gibi söylüyor, yaşıyordu. Ve hezeyanları arasında en çok dikkat ettiği şey bu ruhunu kemiren kâbusa kendisinin Handan olduğunu belli etmemekti (Adıvar, 2014a:180).

Birinin içinde ikinci bir benlik taşıması için psikolojisinin bozulmuş olması gerekmez *Handan*'da. Handan, Refik'e baktığında onda birbirinden farklı kişilikleri bir arada görür:

> Şimdi yine zihnimde o kumral yüz var. Onun Refik Cemal'le çok münasebeti var. Evet, o Refik Cemal'in öteki çehresi. Onu çocukluğumdan beri biliyorum, seviyorum. El ele, kalp kalbe, anladım, o da Refik Cemal. Yalnız kendisini kumral saçlar, yeşil gözler arkasında saklıyordu. Sonra arada sırada

> bu güzel akşam simasıyla görünmeye başladı. Şimdi tamamen bu çehresi, bu daha çok sevdiğim çehresiyle yanımda kaldı. Öteki çehresi varken bazı kendi onun arkasına saklanıp beni bırakıyordu. Şimdi hep beraber, fakat o çehresini de ne kadar sevdim (Adıvar, 2014a: 219).

Ancak, *Handan* romanının "öteki" temasından çok psikoloji ile ilgilendiği açıktır. Eserin, insanın içinde farklı farklı kişiler olduğu, kötücül ikiz barındırdığı meselesini edebi bir tema olarak işlendiğini söylemek, bu iki alıntıyı göz önünde bulundurursak, abartı olacaktır.

Halide Edip'in bir diğer romanı *Sinekli Bakkal*'da da Peregrini (Osman) üzerinden ikizlik işlenmiştir. Herkesin iki, kendisinin ise üç şahsiyeti olduğunu söylediğinde Vehbi Dede itiraz eder: "Herkesin iki, üç değil yüzlerce şahsiyeti vardır, Peregrini" (Adıvar, 2018: 254). Peregrini ise üç tanesini bildiğini söyleyerek, bu üç "öteki ben"i tarif eder:

> Ben üçünü bilirim. Birincisi dimağım. (Eliyle kafasına vurdu.) Orada oturur. Hayat sofrasına benimle hiç oturmaz. Fakat **dâima baş ucumda duran, beni seyreden, tenkid eden bir müşahittir.** O, beni Darülfünun salonlarında, kütüphanelerde, her nevi bilgi kaynağı etrafında sürükledi. O, maddî zaaflarımla eğlendi, her şeyden şüphe etti, bir şeye inanmadı. Kilise lisanıyla, **içimdeki ezelî şeytan!** İkincisi ruhum. Yeri vücudumun neresinde bilmiyorum. O dimağının soğuk tahakkümüne boyun eğmez. Beni sanatkâr yapan, mûsikîye bağlayan, güzelliği sevdiren, dinsiz olduğum vakit bile beni gene bir şeye taptıran kudret odur. Üçüncüsü kalbim. (Eliyle sol tarafına vurdu.) Onun yerini pekâlâ biliyorum. O, ne dimağı ne de ruhu tanır. Sevgi ölçülerinin ne çirkinlik ne de güzellikle alakası vardır. İyilik fenâlık ölçülerinin adaletle, mantıkla hiçbir münasebeti yoktur. Sebepsiz sever, sebepsiz nefret eder, sebepsiz iyilik, sebepsiz fenâlık eder. Tamamen kendi başına buyruk bir kudret (Adıvar, 2018: 254-255).

Yakup Kadri'nin *Yaban*'ında da ikiz sezdirilir ancak tema olarak baskın bir unsur değildir. Ahmet Celâl, "Ruhun derinliklerinde bizden daha içeri bir şey, kör, sağır, dilsiz ve karanlık bir varlık; o ister, o istemez. O sever, o sevmez ve biz onun itaatli aleti oluruz" (Karaosmanoğlu, 2015: 139) diyerek, içimizdeki şeytana dikkat çekecektir.

İçimizdeki kötücül ikiz meselesini romanın asıl meselesi yapan ise Sabahattin Ali'nin diğer romanlarına göre kenarda kalmış olan eseri *İçimizdeki Şeytan*'dır. Sabahattin Ali'nin Alman romantizmiyle özel olarak ilgilendiğini yaptığı

çevirilerden biliyoruz. Bu yüzden, bu roman, öteki meselesi için ayrı bir önem teşkil etmektedir.

Romanın kahramanı Ömer, içinde bir şeytan olduğuna inanır ve romanın sonuna kadar yaptığı her kötü şeyin sebebini buna bağlar. Romanın sonunda da itiraf ettiği gibi, şeytanın onun iradesizliği ve bahanesi olduğu açıktır. Ömer, içindeki şeytandan ilk defa, arkadaşlarıyla oturduğu bir ortamda bahseder: "Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncağız..." (Ali, 2015: 47). Ömer, ayrıca arkadaşlarına Şeytan isimli bir şiir de okuyacaktır:

> Onu ben çocukluğumdan,
>
> İlk rüyalardan tanırım.
>
> Yalnız yürüdüğüm zaman
>
> Odur arkamdaki adım.
>
> Onun korkusu, içimde
>
> Ürkek bir dünya yaratan... (Ali, 2015: 51).

Şiirdeki şeytan, tam da romantizmdeki ikizi tarif eder. Çocukluktan ve rüyalardan beri tanınan, yani hep var olan, insanı hep arkasından takip eden ve atılacak her adımda korkmasına sebep olan bir ikiz. Tıpkı William Wilson, Golyadkin, Mr. Hyde gibi… Hatta Dr. Jekyll ve Mr. Hyde öyküsü, bu ikiz örneklerinden belki de *İçimizdeki Şeytan*'a en yakın olanıdır. Mr. Hyde da Dr. Jekyll'ın bedeninin içinde bir şeytanî ikizdir ve ona istemediği (ya da istemediğini sandığı) şeyleri yaptırır.

Ömer için ikizi tamamen olumsuzdur: "Evet, evet onun korkusu... İçimde bu ürkek dünyayı yaratan onun korkusu... Ben bu değilim... Ben başka bir şeyler olacağım... Yalnız bu korku olmasa... Hiçbir şeyi bana tam ve iyi yaptırmayacağına emin olduğum bu şeytandan korkmasam..." (Ali, 2015: 51). Onun bu düşüncelerinin aksine, arkadaşları Emin Kâmil ve İsmet Şerif de "içimizdeki şeytan"a inanmalarına rağmen, onu olumsuzlamak yerine, yaratıcılık ve sanatkârlıklarına bir katkı olarak değerlendirmektedir:

> Emin Kâmil başını sallayıp gözlerini sinirli sinirli kırpıştırarak: "Neden kızıyorsun? Neden şikâyet ediyorsun?" dedi. "İçinde şeytan dediğin o şeyin

> en kıymetli tarafın olmadığını nereden biliyorsun? Sizin gibi beş hissinden başka duygu vasıtası olmayanlar bu daimi korkudan kurtulamazlar. Asıl sebep ve illetlere varabilseniz göreceksiniz ki en zayıf tarafımız dışımızdadır. Gözümüzü kör eden yedi renktir, kulağımızı sağır eden sesler, ağzımızı paslandıran yediklerimiz, kalbimizi önce coşturup sonra durduran sonsuz koşmalarımızdır. Yüksek insan dışına değil, içine kıymet verendir. […] Fevkalade bir şey değil... Bu şeytan hepimizde vardır. Bizim sanatkâr tarafımız onun çocuğudur. Bizi gündelik hayatın dışına çıkaran, bize insanlığımızı, makine olmadığımızı idrak ettiren odur (Ali, 2015: 51-52).

Romanda, Ömer'in içindeki şeytan yüzünden istemediği şeyleri yaptığına dair histerik cümleleriyle sık sık karşılaşırız: "Fakat yanılmadığıma eminim: Bizi istemediklerimizi yapmaya çeken bir kuvvet var, bu muhakkak" (Ali, 2015: 52); "Muhakkak ki ruhumun benim gözümden kaçacak kadar uzak köşelerinde bir şeytan saklı... Beni oyuncak gibi kullanıyor…" (Ali, 2015: 144); "Bir şeytan irademi istediği tarafa sevk ediyordu..." (Ali, 2015: 183). Bu düşüncelerini Macide'ye de aktarmış ve onu da inandırmıştır. Macide de Ömer'den ayrılmak için yazdığı mektupta, Ömer'in davranışlarına rağmen onu terk edemeyişindeki iradesizliğini içindeki şeytana bağlayacaktır:

> Acaba şu senin her zaman bahsettiğin ve her hareketinin kabahatini kendisine yüklediğin şeytan mı? Son günlerde ben de bundan korkmaya başladım. Şimdiye kadar daima, düşünüp doğru bulduğum şeyleri yapmaya alışmıştım... Bu sefer hiçbir doğru ve akıllıca tarafını bulamadığım bu hayata beni bağlayan kuvvetin, içimde saklı bir şeytan olması sahiden mümkündü. Bu ihtimal beni adamakıllı telaşa düşürdü. Hayatta kendi düşüncelerim ve kararlarımdan başka birtakım kuvvetlerin emri altına girmek asla tahammül edemeyeceğim bir şeydi. Aynı zamanda, seninle beraber bulunduğum müddetçe, nedense irademi kullanamadığımı gördüm (Ali, 2015: 228).

Daha önce bahsedildiği üzere, ikiz hikâyelerinde kahramanın iradesiz ve iktidarsız olduğunu da hatırlayalım.

Ömer'in içinde onu yönlendiren ve korkutan bir şeytan olduğu fikri, romanın bize doğrudan verdiği bir bilgidir. Biz, buna ek olarak, Bedri'nin Ömer'in şeytanî olmayan ikizi olduğunu iddia edecek ve bu motifi, öyküdeki bir alt katman olarak okumayı deneyeceğiz.

Kabul edilmelidir ki Bedri, bir roman kahramanı olarak siliktir. Nasıl Felatun Bey ve Rakım Efendi'de Felatun, sadece Rakım'ı parlatmak için devreye sokulan,

silik ve geri planda bir roman kahramanıysa; Bedri de Ömer'in olumsuzluğunu belirginleştirmek için romanda yer almış gibidir.

Bu yüzden romana, tersine çevrilmiş bir ikiz hikâyesi gözüyle bakılabilir. S. Ali'nin Chamisso'dan çevirdiği "Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti"ni hatırlayalım. Peter, gölgesini sattığı şeytan tarafından sürekli takip edilir, âşık olduğu kadına şeytan yüzünden kavuşamaz ve kaçarak lanetinden kurtulmaya çalışır. William Wilson da şeytanî ikizi tarafından sürekli takip edilmiş, beğendiği bir kadınla dans ederken yine onun tarafından engellenmiş ve sonunda onu öldürmüş; ancak kendisini öldürdüğünü fark etmiştir. Tıpkı Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi*[76] romanında Dorian'ın başına geldiği gibi… Ömer ve Bedri'nin eski arkadaş olduklarını ve sık sık görüştüklerini biliriz. Ömer ile Macide evlendikten sonra bu eski arkadaşın yeniden ortaya çıkması ve sık sık sahnede belirmesi de bu açıdan manidardır. İkizler, aynı kadına âşıktır ve arada içten sürdürülen gizli bir rekabet ve kıskançlık (Ömer, bir akşam bu kıskançlığını açık edecektir) söz konusudur.

*İçimizdeki Şeytan'*da, Macide ile ilk karşılaşan, ona ilk âşık olan Bedri'dir. Bedri, örnek bir erkektir. Müzik öğretmenidir, iyi ve saygın bir işi vardır; hasta ablasına bakmak için kariyerini tehlikeye atar, sorumluluk sahibidir. Kazandığı az miktardaki parayı, zor durumdaki arkadaşlarıyla paylaşır. Yani mesleksiz, parasız, sorumsuz Ömer'in tam zıttıdır. Bedri iyi bir okurdur; Ömer'in aksine, aydın geçinen insanların boş konuşmalarına kıymet vermez, onların kofluklarını görür. Örneğin o da Ömer gibi Macide'yi konuşmasıyla etkilemiştir. Berna Moran, Felatun Bey ile Rakım Efendi tiplerinin Doğu-Batı karşıtlığından ziyade doğru Batılılaşma-yanlış Batılılaşma karşıtlığını gösterdiğini söylemişti (2005: 57). Ömer ve Bedri de benzer bir karşıtlığı simgeliyorlar: yanlış entelektüel ile doğru entelektüel. Macide'nin Ömer ile Bedri'yi karşılaştırdığı şu cümleler, bu hususu açıkça ortaya koyar. Bedri, Ömer'de eksik olan her şeye sahiptir:

> Ne kadar insan bir hali var! Ömer'in felaketine benim kadar, belki de benden çok üzülüyor... Başkası olsa, bu kadar vakalardan sonra, memnun bile olurdu... Hiç memnun olmuyor mu? Tavrından böyle bir şey sezilmiyor... Halbuki hislerini saklamakta pek mahir değildir... Fakat ne kadar güzel konuşabiliyormuş!.. O müsamere akşamında... Hangi müsamere akşamı, daha dün gece değil miydi? Tam bu saatlerde... Bana aylar geçmiş gibi geliyor... Dün akşam ne güzel ve ne doğru şeyler söyledi... Bu meşhur ve malumatlı

[76] Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, çev: Ülker İnce, Everest Yayınları, İstanbul, 2016.

> adamlar onun gözlerini boyayamamışlar... Demek herkesin öyle olması ve onları beğenmesi şart değil... Belki de Bedri bizim bilmediğimiz şeyi biliyor: Bu manasız ve boş hayattan daha başka bir şey olması lazım geldiğini ve bu başkanın ne olduğunu... Eğer biliyorsa... Eğer Emine teyzelerimden, Balıkesir'deki komşularımızdan daha yüksek olanların muhakkak İsmet Şerif veya Profesör Hikmet soyundan olması icap etmediğini, daha akla yakın, daha insanca yaşamak da mümkün olduğunu o da görüyorsa ve böyle bir hayata varmak çareleri onca malum ise... ne fevkalade bir adam... Öyle ya, başında bu kadar felaket varken kendini kaybetmemesi, Ömer gibi bir arkadaşın her haline, en dayanılmaz muamelelerine tahammülü, bana karşı aldığı vaziyet ve mukabilinde bir şey beklemeden gösterdiği alaka... Daha birçok şeyler, onun nasıl düşünen, duyan ve bunları ölçüp biçtikten sonra verdiği kararlara göre hareket eden bir insan olduğunu gösteriyor... (Ali, 2015: 236).

Melek ikiz Bedri'nin sevdiği kadın, şeytan ikiz Ömer'in olur; başka bir şekilde de olsa, şeytan olan, diğerinin sevdiği kadına kavuşmasını engellemiştir. (Bedri'yi devreden çıkarsak da, Ömer'in içindeki şeytanın, Macide ile olan ilişkisini bozduğunu görürüz. Sonuçta Ömer'in içinde ya da dışında, şeytan, kahramanı sevdiği kadından ayırmıştır). Belki de roman, bu ikiz hikâyesine bir de şeytanın tarafından bakmayı denemektedir. O yüzden ikizliğin öldürülmesi, bu sefer şeytan olan tarafından gerçekleştirilir. Kaçıp giden ve iyi olanın peşini bırakan şeytan olandır. Ömer, Macide'yi Bedri'ye bırakır. Ancak romanın sonunda Ömer'in, Bedri ve Macide'yi takip ettiğini görürüz. Aradan çekilse de, ikiz her zaman ötekini takip edecektir.

Peyami Safa'nın romanlarına geldiğimizde, ikiz temasına dair daha zengin bir malzemeyle karşılaşırız. Başyapıtı olarak kabul edebileceğimiz 1930 tarihli *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda "içteki öteki"nden bir yerde bahseder: "Ah ben ruhumun içindeki o ikinci ruhu bilirim, esrarı gören gözleriyle ve esrarı duyan kulaklariyle her şeyi sezer ve bana sezdirir ve beni aldatamaz, ah, içim beni aldatmaz" (Peyami Safa, 2000a: 49). Ancak 1949'a, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'na geldiğimizde ikiz temasının doğrudan "double" kelimesi kullanılarak, tam da batıdaki işleviyle ele alındığını görürüz.

Romanın kahramanı Ferit'in içinde bir öteki taşıdığı ve bu ötekiyle tartışma halinde olduğu bilinç akışı tekniğiyle yazılmış şu parçada açıkça görülmektedir:

> Keşke Fatma'ya sorsaydım... Seviyem mi düştü? Bırak onu da cevap ver: Suzy'ye gidecek misin akşam üstü? -Seviyem mi düştü? Ne seviyesi?- Çünkü lacivert elbisenin üzerinden bir benzin geçirmek lazım. Selma'yı başka nerede bulabilirim? Mantoyu sattıysa, üniversiteden çıkınca -Seviyem mi? Anlamadım?- mutlaka Eminefendi'ye gelir. Sattı diyelim. Kaça? Kırka sattı. Yirmisi Nilüfer'in iskarpin parası. Dört lira saate. Beş lira Saim'e. On lira kirayı tamamlamak için Vafı Beye. Kalır tek lira. Dört küsur da cebimde var. Bir hafta bu beni süründürür. Sonrası meçhul. -Seviyem mi düştü?- Onu da bırak. Selma ne olacak? Kızı Saim'in odasına atmak imkânsız. Namusu mücessem. Diz kapağına parmak dokundurmuyor. Seviyor da galiba beni. Üff... Bütün bu fedakarlıklar... -Ne seviyesi? Bunu ayrıca konuşalım.- Kalk artık, yahu. Bir Karaköy poğaçası. Üstüne bir taze sabah çayı. Gazetelere bir göz at. Ne oluyor Balkanlarda? Girecek miyiz harbe? Tecil mecil dinlemeyip gönderirler mi bizi cepheye? Kalk be. -Bu senin ağzın değil. Dinle beni.- (Peyami Safa, 2008: 56).

Ferit'in içindeki ikizinden haberdar olduğu aşikardır ancak bunu bir kriz anı olarak yorumlar. Romanın başında sadece içsel kavgalardan ibaret olan ikizle mücadele, romanın sonunda komplike hale gelecek, işin içine cinayet de girecektir. Peyami Safa'nın ikiz motiflerine hakim olduğu açıkça görülmekte ancak bunu edebi bir amaçtan ziyade psikolojik bir malzeme olarak kullanmaktadır. Örneğin bu romanda da *Aşk-ı Memnu, Eylül* ve *Çalıkuşu*'ndaki gibi aynada ikizle yüzleşme sahnesini görürüz:

> Aynada gördüğü yüzle demin başka birinin ve kendi kendinin huzurunda bu kadar vuzuhla krokisini çizdiği iç portresinin benzerliği ve kendi hüviyetinin üzerine birdenbire kendi içinden boşalan bu aydınlık onu sersemletti. Muhtar'dan kaçıp bu hüviyetle baş başa kalmak, yağmurdan kaçıp doluya tutulmaktı. Bu muyum ben? Yüzü ile içi arasındaki münasebetin ışığında ve onların bu kendiliklerinden soyunma anlarında her ikisini de çıplak yakalamak için, berberin aynası önüne hemen oturmalıydı. İkisi de gururun düzgününü sürmeden evvel, hemen, şimdi, çabucak; etrafına baktı ve en yakın berberi aradı. Fakat o kadar heyecanlıydı ki, hayatta birçok defalar berberin koltuğunda onu bastıran ve bir defasında yalnız bir yanağının tıraşıyla sokağa fırlamasına sebep olan krizlerden birine yakalanabilirdi (Peyami Safa, 2008: 62-63).

İkizi elbette Ferit'i takip edecektir. Ancak yazar, ayna dışında bir yüzleşme gerçekleştirmeyecek, bu takip edilme duygusunu Ferit'in içine bir huzursuzluk ve korku hatta paranoya olarak yerleştirecektir:

> Birdenbire omuzunda kuvvetli bir el hissetti. Sıçradı ve başını geriye çevirdi. Kimseler yoktu […] Omuzuna yine bir el dokunur gibi olmuştu. Korku ile arkasına baktı. Kimseler yok, fakat ... İşte ... Ayaklarının yanı başında, simsiyah bir köpek, pantolonunun paçasını koklamak istiyormuş gibi burnunu uzatıyordu. Ferit, on bir yıldır ilk defa bu siyah köpek vehmini yeniden mi yaşıyordu? Titremeğe başladı. Hayvana doğru eğilemiyordu. Var mı, yok mu? Bir kaç adım koştu ve durdu. Köpek yine ayaklarının dibinde idi. Eğer bu bir vehimse yatağa kadar gelip koynuna girecekti. Vaktiyle tam bir buçuk sene bu köpekle koyunkoyna yatmıştı (Peyami Safa, 2008: 91-92).

Burada ikizin bir "siyah köpek vehmi" olarak cisimleştiğini ve yazarın bu meseleyi bir psikolojik hastalık olarak yansıttığını görürüz. Ferit'in bu sıkıntılarını anlattığı Yahya Aziz'in " 'Beden-ruh' ikiliğini bütün gayretlerine rağmen ortadan kaldıramayanların bu strüktür problemi önünde klinik müşahedeleri aşmaktan aciz kalmalarını" tabii bulduğunu söylemesi de bunu kanıtlar (Peyami Safa, 2008: 153). Yahya Aziz, romanın rasyonel aklını temsil eder. Ferit ise spiritüel olanı. Roman ilerledikçe Ferit'in ikizinin bilincine daha çok vardığını ama aynı zamanda da kontrolünü kaybetmeye başladığını görürüz: "Ben kaçmadım ki, kaçmanın taklidini yaptım. Vücudum kaçtı ve içim orada kaldı: Kaldırımın köşesinde ve Selma'nın bastığı yerde. Yahut ben bölündüm ve parçamın biri ötekinden kaçtı. […]Ben ruhumla değil, bacaklarımla kaçtım. Ruhum hala onun peşinde" (Peyami Safa, 2008 127-128).

Yazarın, ikiz meselesini baba üzerinden temsil edilen "alter-ego" olarak gördüğünü düşündürecek bir cümleye de rastlarız: "İçinin bir köşesinde, babasının bir gözü onun bütün ruh hallerini seyrediyordu" (Peyami Safa, 2008: 131). Fakat bu hususu derinleştirmez Peyami Safa. Başka bir şey yapar. Şüphe unsurunu devreye sokarak, tıpkı Dr. Jekyll ve Mr. Hyde gibi bir ikizlik kurar. Teyzesini öldürmenin hayallerini kuran Ferit'in, bir gün gerçekten teyzesi öldürülür, üstelik tam da onun planladığı gibi. Bunun üzerine "acaba teyzemi ben mi öldürdüm?" sorusunu sormaya başlar. Bu soru onu o kadar tedirgin eder ki, bir süre sonra, bunu kendisi yapmamış bile olsa, ikizinin yapmış olabileceğini düşünür: "Fakat bavullu gölge, eğer Ferit'in uyurken vücudundan ayrılan ruhu (double'u) değilse, onun teyzeyi bıçakla ve kalbinden vurarak öldürmek istediğini, kanlı avuçlarıyla maktulün yüzünü kızıla boyamayı düşündüğünü ne biliyordu? Hesapça teyzeyi ya ben öldürdüm, ya Nilüfer" (Peyami Safa, 2008: 172). Bu alıntıda önemli olan Peyami Safa'nın "double"

kelimesini bilinçli bir şekilde kullanmasıdır. İki yıl sonra yayımlayacağı *Yalnızız* romanında ise ikiz meselesini romanının merkezine alacak ve açıktan tartışacaktır.

Romanın başkahramanı Samim, her insanın içinde melek ve şeytan olmak üzere iki ayrı kişilik olduğu iddiasındadır ve bunu her fırsatta dile getirir, kanıtlayan örnekler bulup durur. Bilhassa genç sevgilisi Meral'e içindeki iyi ve kötü Meral'ler üzerine uzun nutuklar atar ve Meral'de de diğer insanları bu bakışla tahlil eden bir bakış geliştirir:

> İçindeki âsi 'İkinci'nin en az beş yüz yaşında olduğunu ve bugünkü soysuz cemiyette başkaldırmak fırsatını bulduğunu anlayacak seviyede değil. Anlasa, bir türlü tasfiyeye muvaffak olmadığı bu ikiliğin sonunu da görür, dehşete düşer ve delirirdi. […] Fakat bunun ikinci Meral'in dişinden ve tırnağından kurtarmağa belki de boş yere çalıştığım birinci Meral'e ait olduğunu biliyorum; bu ümidimin de onunla birlikte parçalanması ihtimali olduğunu biliyorum" (Peyami Safa, 2000b: 134-135).

Samim için tek bedende iki Meral vardır, çift başlı bir Meral. Onun aşık olduğu birinci Meral'dir, iyi kalpli ve seçkin olan odur. Fakat Feriha'ya (Samim'e göre Feriha birinci (iyicil) benliğini öldürüp, ikinci (kötücül) benliğini tercih etmiştir) dönüşmek arzusunda olan ikinci Meral'e katlanamaz. Meral henüz tercihini yapmamış, iki benliğinin sonsuz kavgaları arasında çırpınıp durmaktadır. Samim elbette bunun farkındadır: "Parmaklarda gevşemek ve sıkmak arasında belli belirsiz hareketler vardı ve iki Meral'in mücadelesini derinden derine hissettiriyordu" (Peyami Safa, 2000b: 176); "Bu tereddüdün içindeki itiraf payının bana verdiği cesaretle, ona geçirdiği bütün buhranların iki Meral arasındaki çarpışmalardan doğduğunu anlattım" (Peyami Safa, 2000b: 193).

Meral'in iç çatışmasında ciddi bir baskı unsurudur Samim, onun ikinci Meral'i öldürmesi için sürekli taciz eder. Meral ise içimizdeki kötücül yana ihtiyacımız olduğunu savunur. Aralarındaki uzun tartışmalar, yazarın ikiz meselesine bakışını verdiği için önemlidir:

> Senin birinci ve seçkin benliğine saldıran ikincidir. Beni senin hesabına o korkutuyor. Öldürmelisin onu.
>
> Meral, uzun düşünce gecelerinin mahsulüne benzeyen olgun bir fikri ilk defa ifade etti:
>
> — Bana öyle geliyor ki, bizim ikincilerimize ihtiyacımız var. Birincilerimiz onlar sayesinde yaşıyor. Sen bir şeyin zıddiyle var olduğunu söylemez misin?

Samim bağırdı:

— Ah, çok güzel, iki benliğimiz arasındaki iç diyalektik hareketinin tam üstüne bastın. Tabiî. Biri olmadan öteki olmaz. Tabiî. Hem ikincilerimizin kökleri tabiata ve içgüdülerimize bağlıdır. Onları yok edemeyiz. Öldürmekten maksadım hapsetmek ve ziyansız hale getirmektir. Elimiz ve ayağımız gibi o da mutlak emrimiz altına girebilir. Ve onun bizi tokatlamasını, yaralamasını, öldürmesini imkânsız bir hale sokabiliriz. O zaman Feriha'nın daha iki sene evvel, mektepte iken, bütün ailesini ve cemiyetini teperek meçhule atılışındaki cüret, mahbus ikincisinin isyanı olduğu için, hayranlık değil, nefret uyandırır. Sende bu nefreti görmeyişim beni ürkütüyor (Peyami Safa, 2000b: 178).

Samim'in Meral'e attığı uzun nutuklardan biri, Peyami Safa'nın "Birinci" ve "İkinci" benliğimiz arasındaki savaşı zihninde nasıl somutlaştırdığını gösterir:

Kurnaz ikinci masum birinciye durup dinlenmeden bu kusurları sayar döker. Hatta bunların daha açıkça belirmesine müsait şeytanca tahriklere girişir. "Birinci"yi sevgilide şüpheler uyandırmağa ve onu kıskançlığının çirkin yüzünü göstermek zorunda bırakmağa teşvik eder. Menfi tenkitlerini onun hatalariyle daha iyi emzirebilmek için onu hatadan hataya sürükleyecek tuzaklar kurdurur. İşte Meral, nihayet... Masum birinciyi baştan çıkarmağa uğraşan düzenbazın üçüncü maskesi de, halden daha parlak ve güzel bir geleceğin müjdecisi olmaktır. Sık sık, birinciye, aşk disiplininin mahrum bıraktığı eski zevkleri ve onlardan daha büyük haz ve saadet imkanlarıyle dolu geleceğin şans hazinelerini ballandırarak anlatır. Dışarıda müttefikleri de vardır. Çapkın veya aşifte bir arkadaş, bütün ömründe hiç sevilmediği için sevişenleri kıskanan ve onları ayırmak için soğutma telkinleri yapan bir akraba, gittikçe daha fazla ihmal edilmekten muztarip bir dost, birincinin ruhunu şuurunun altından ve üstünden gagalayan ikinciye dışarıdan yardımlar koştururlar (Peyami Safa, 2000b: 195).

Meral de bu kadar "vaaz"dan sonra zihninden bu meseleyi atamayacak, kendini sürekli uzaktan izleyerek davranışlarını hangi Meral'in yönettiğini anlamaya çalışacak; karşısındaki insanları da "ikiz"lerini ayrıştırmaya çalışarak değerlendirecektir: "Demin konuşan ikinci, şimdi ağlayan birinci Feriha'ydı" (Peyami Safa, 2000b: 221).

Kendi ikizini Besim'de cisimleştirerek kendinden uzaklaştıran Samim'in tüm derdi Meral'in ikizini yok etmesini sağlamaktır. Nurdan Gürbilek'e göre "ikizini öldürmek" Peyami Safa'nın asıl meselesidir: "Peyami Safa hem organizmacı bir milliyetçiliği benimsemesi hem de yazarlığını bu kurucu yanılmanın, 'ikiz ideal'in

emrine vermiş olması bakımından tipik figürdür. Hem ikizliğe yazgılıdır, hem de (aslında bu yüzden) neredeyse bütün yazdıklarını ikizliği tasfiyeye ('tek beden, tek kafa' ısrarına) adamıştır" (Gürbilek, 2012: 156). Gürbilek, Peyami Safa'nın romanlarının çoğunun "ikiz-savarlığın emrine" verildiğini söyler (Gürbilek, 2012: 159), "çünkü Safa'nın ideolojik yazılarına damgasını vuran ikiz-savarlık romanlarında tekrar tekrar sahnelenir. Hatta romanlarını tam da oradaki 'ikiz ideal'den, düşüncesini çoktan ele geçirmiş Siyam ikizlerinden kurtulmak için yazmıştır" (Gürbilek, 2012: 164).

Eleştirmenler, Peyami Safa'nın romanlarının teknik açıdan kusurlu olduğundan bahsederken, roman içindeki uzun vaazları örnek gösterirler. Sanki tüm roman, okur o uzun dersi dinlesin diye kurulmuş bir tiyatro dekoru gibi yapaydır. *Yalnızız*'ın vaizi Samim, vaazı da "ikizimizi öldürmeliyiz" meselesidir. Zıt karakterler, zıt meseleler, tereddütlerle örülü romanda tüm bu karşıtlığın bir "efekt" olduğunu söylerken haklıdır Gürbilek (2012: 151). Çünkü aslında tereddüdü yoktur yazarın, hangisini tercih ettiği baştan bellidir. Bunun için uzun uzun açıklamalar yapar Samim, birinci ve ikinci benliğimizi tarif ve tasnif ederken elbette kafasında en ufak bir tereddüt yoktur. Tereddütleri olan Meral'i ikinciyi seçmeye karar verdiği gece öldürerek cezalandırır yazar. Aslında Meral de birinci benliğini seçmesi gerektiğini bilir, yaşadığı tereddüt bununla ilgili değildir. O iyi olmakla kötü olmak arasında tereddütleri olan biridir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebi metinlerinde öteki ben motifini sıklıkla kullanmış ve bunu farklı metodlarla yapmıştır. İbrahim Şahin, Tanpınar'ın "ikiz ve/veya ötekinin varlığını içeren yapıyı bütün metinlerinde devam ettir[diğini]" (Şahin, 2012: 399) ve "baştan çıkarıcı ikiz[in], Tanpınar'daki birçok malzeme gibi sadece ikâme aracı" (Şahin, 2012: 407) olduğunu söyler. Süha Oğuzertem de "Tanpınar estetiğinin temel pratiği[nin] eşdeşleme ve ikileyerek çoğaltma" (2018: 323) olduğundan bahsettiği yazısında, "Ayrılmanın, diğer bir deyişle büyüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin gerekliliği ile korkusu arasındaki çelişme hep yinelenir Tanpınar'da" (2018: 330) der. Eleştirmene göre Tanpınar metinlerinde ikiz motifine (aynı zamanda 'bölünmüş benlik'e) ilişkin işaretler "asıl ötekine duyulan imkânsız bir özlem" (2018: 323), "gölge, kılık, maske ve rol gibi izlekler" (2018: 330) olarak görülebilir.

Bu yüzden *Huzur*'u, Tanpınar'ın doğrudan ikiz üzerine kurduğu romanı olarak kabul edeceğiz. Romanın ikizlerinin Suad ve Mümtaz olduğu[77], Berna Moran'dan bu yana söylenmektedir: "Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümde arayan 'öteki ben'ini ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir" (Moran, 2005: 293). Tanpınar'ın bu motifi nasıl hem merkezi hem de yan kurgu olarak kullandığına yakından bakalım.

Tanpınar, diğer eserlerinde olduğu gibi *Huzur*'da da insanın içinde birden fazla insan olduğuna dair sık sık göndermeler yapar. Örneğin tek bir Nuran yoktur Mümtaz için, Nuranlar vardır:

> […] bir an her şeyin dışında yalnız onunla, yalnız onun için yaşamış bir varlık, kendi kadını olan Nuran vardı. Fakat bununla da kalmıyordu. Küçük ve çoğu, asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, adeta etine yapıştırdığı **bir yığın Nuran** daha vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmağa, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeğe fırsat arıyorlardı. Bunların hepsinin ayrı ayrı, bir Wagner operasının şahısları gibi, hususî havalarla gelişleri, onun içinde uyanışları vardı. Hepsi uzviyetini, sinirlerini ayrı hadlerde çıldırtarak zaptederlerdi. Bazıları günlerce onu aynı halet-i ruhiye içinde bunaltır, hiddetten kine, en siyah ölüme kadar götürüp getirir, sonra bir küçük çağrı, basit bir vesile ile yerini bir başkasına terk eder, o zaman kıskançlıktan kısılmış yüz, hiddetten bozulmuş nabız birdenbire değişir; dayanılmaz bir merhamet içini parçalar, omuzları genç kadına karşı işlediğini sandığı günahların ağırlığıyla çöker, kendini zalim, anlayışsız, hodbin bulur, kendinden ve hayatından utanırdı.
>
> Kıskançlığın, sevginin, pişmanlığın, arzunun ümitsiz tapınma duygusunun bu üst üste uzattığı çehreler, kendi içinde ve teninde bir büyük fırtına gibi derinden coşup çoğalan, ona yanaşacak, hatta nefes alacak en küçük yer bırakmayan ve genç adamı doğurdukları âlemde hapsedip tüketen bu çehreler, denebilir ki, onun üst üste değişen dünyalarıydı (Tanpınar, 2011: 65).

Nuran'ın içinde büyükannesinin sesinin olduğuna dair bölümde de, Nuran'ın içinde eski bir insanı taşıdığı, ikizinin geçmişten geldiği iması vardır: "İşte Nuran'ın içinde o kadar değişik ağızlarla konuşan ikinci ses bu kanın sesiydi. Nuran bu kanı

[77] İbrahim Şahin, roman kahramanlarının, Tanpınar ikizleri olarak izini sürer ve birbirleriyle ilişkilerini kurar. Farklı romanlardaki kahramanların birbirlerinin ikizi olarak yorumu için bk. *Haz ve Günah,* 2.baskı, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 363.

kendisinde tehlikeli bir miras gibi yıllarca gezdirmiş, onu uyutmağa, onu inkâra çalışmıştı" (Tanpınar, 2011: 147).

İlerleyen sayfalarda yine Nuran'ın ikizliğinden bahis açılır ve bu sefer Mümtaz için iki farklı Nuran tasvir edilir:

> Hakikatte **iki Nuran** vardı: Biri kendisinden uzakta olandı ki, her attığı adımda maddî hüviyeti biraz daha değişir, arzunun, hasretin kimyasıyla adeta ruha ait bir varlık olur ve dokunduğu her şeye kendisinden bir yığın şeyler kata kata, bütün uzaklıkları, geçtiği her yeri yaşanan hayatın üstünde bir âlem yapar ve kendi akislerinden başka bir şey olmayan bu âlemin ortasında yine kendisi olarak yaşardı. […] Bir de yanı başında olan Nuran vardı. Bütün bu hayalleri kendi maddî varlığıyla çocukça bir şey yapan, uzaktan telkin ettiklerini bir kalemde silen genç kadın. O kapıdan içeriye girer girmez veya beklenilen yerde, meselâ bir iskelede veya her hangi bir sokağın ucunda görünür görünmez, Mümtaz'ın muhayyilesi birdenbire dururdu (Tanpınar, 2011: 174).

Mümtaz'ın kendisi de tek kişi değildir, "Hep tezat hâlinde ve birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde yaşıyor"dur (Tanpınar, 2011: 66). Onun bir ikizi olduğu zaten romancı tarafından da açıkça söylenmiştir:

> Hakikat şuydu: Mümtaz Bin Bir Gece'deki eskicinin hikâyesine benzeyen **ikiz bir ömrü** yaşıyordu. […] Hülasa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemini beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı. Bu iki zıt ruh hâletinin arasından etrafla konuşur, dersini verir, talebelerini dinler, yapacaklarını tarif eder, dostlarının işleriyle uğraşır, yakalandığı zaman münakaşa eder, hülasa kendi hayatını yaşardı (Tanpınar, 2011: 67-68).

Mümtaz'ın kendisi de bu ikiliğin farkındadır ve Nuran'la kendisini bu açıdan benzetir: "Ne kadar garip... İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki **bir tamlık değilim**! Acaba hepimiz böyle miyiz?.." (Tanpınar, 2011: 305). Bu cümlede, Mümtaz'ın tamlık meselesini açması ayrıca dikkate değer, çünkü biliyoruz ki, ikizler ayrı ise tamlık mümkün değildir.

Mümtaz'ın ikizi aslında içinde değil, dışarda konumlanmıştır. Tanpınar, ufak ipuçlarıyla sezdirdiği bu ikizliği, romanın sonunda aşikâr kılacaktır. Mümtaz'ın Nuran'la tanıştığı gün, uzun zamandır görmediği Suad'ın tekrar hayatına girmesi manidardır. Biliyoruz ki ikiz, engelleyicidir. Yazar, Mümtaz için "Hakikatte Suat'ı

görmekten sevinmemişti; zekâsını, konuşmasını çok beğenirdi. Fakat onda kendisini rahatsız eden bilmediği bir taraf vardı" (Tanpınar, 2011: 96) der. Çünkü ikizle karşılaşmak her zaman için huzursuz edicidir ama bir yandan da onu sevmekten ve beğenmekten kaçınılmaz.

Suad ve Nuran arasındaki ilişki de bu açıdan ayrı bir önem kazanır:

> Suat'ın Nuran'la arkadaş olması, onu sevmesi, çoktan beri tanıdığı, istihzasından, pervasızlığından ürküp sıkıldığı, lâubalî hâllerini, küçük çılgınlıklarını sevdiği, zekâsını, düşüncesinin sıçrayışlarını beğendiği; fakat yolları ayrı olduğu için **elinden geldiği kadar uzak yaşadığı bu adamı**, birdenbire büsbütün başka bir plana çıkarmış, hayatının ıstıraplı bir parçası yapmıştı (Tanpınar, 2011: 293).

Çoktandır tanıması, beğenmesi ama elinden geldiği kadar uzak yaşaması… ve Nuran hayatına girince birden tekrar ortaya çıkması, ikiz motifi için oldukça tanıdık bir gelişmedir.

Birçok *Huzur* yazısına konu olan ferahfeza ayini bölümünde, Suad'ın evden çıkıp gitmesi ve peşinden yaşananlarla birlikte, artık Suad-Mümtaz ikizliği suyun yüzüne çıkmaya başlar. Onu uğurlamak için Suad'ın peşinden çıkan Mümtaz'ın o gece hissettikleri önemlidir: "Nedense bu acayip gecede kendi elini onun avuçları içinde görmek Mümtaz'ı korkutmuştu. Bu yapışkan cendere ona adeta ruhuna kadar giden bir tasarrufun vehmini vermişti; belki gözlerini ondan kaçırması da bu yüzdendi" (Tanpınar, 2011: 319).

Mümtaz'ın ikizinden korktuğu aşikârdır. Ama yine de ondan ayrılmak istemez, "Beni de beraberinde götürse" der. Onun gidişiyle "bir tarafım yıkılmış gibi" demesi, onun azabıyla azap duyması önemlidir. Bu sahneyle imgeler negatife döner: "ve bir pencere, birdenbire hayat hastalığına tutulmuş gibi gömüldüğü saf ve derin sükût içinden, önündeki ağacın yarı ıslak profiliyle beraber Mümtaz'ın önüne kadar, bu büyük ve muhteşem sükûttan henüz kesilmiş kanlı bir parça gibi fırladı" (Tanpınar, 2011: 321).

Mümtaz'ın şeytani ikiziyle romanın sonuna doğru mücadelesi şiddetlenmeye başlayacaktır. O, ikizi için "sihirbaz" tabirini kullanır:

> Sanki kafasının bir tarafında çok zalim, akla gelmedik işkencelerden hoşlanan bir sihirbaz vardı. Birkaç saniye içinde, etrafındaki her şeyi değiştiriyor; mevcudu ortadan yok ediyor, mevcut olmayanları getiriyor, sade

> yaşadığı anın değil, bütün mazisinin, geçmiş günlerinin çehresini ve mânasını bozuyor, yalnızlık saatlerinin lezzeti olan her hayali tükenmez bir zulüm hâline sokuyordu. **Ve Mümtaz, içinde hiç tanımadığı bir hiddetle, onun sivri, kemirici sesini, sinsi kıvranışını duyuyordu** (Tanpınar, 2011: 334).

Suad'ın ölümü, Nuran'la Mümtaz'ı ayırır. İkizin engelleme görevi tamamlanmıştır. İbrahim Şahin, bu ölüm sahnesini değişim arzusuyla da ilişkilendirir. Ona göre Suad, Mümtaz'ın evinde intihar etmiştir çünkü onun "büyümesini" istemektedir. Büyümek, aynı zamanda değişmek demektir (Şahin, 2017c: 12).

Takip motifi, bu ölümden sonra sahnede başrole geçecektir. Mümtaz, önceleri benzettiğini, ölümününden kaynaklanan bir etkiyle yanıldığı düşünse de, bir süre sonra öteki beniyle diyalog kurmaya başlar.

> Kalabalıkta birisi ona sanki mahsustan yapıyormuş gibi sürtünerek geçti ve hızla yürüyerek biraz önde, yan sokaklardan birine saptı. Mümtaz bu çarpan adamın kim olduğunu görmek için başını o yana çevirdi: "Garip şey..." diye birkaç defa tekrarladı. Adam, Suat'a benziyordu. "Ama Suat öldü." Tekrar bu benzeyişin derecesini tayin için o tarafa baktı. Hakikaten Suat'a benzeyen birisi, uzaktan ona bakıp gülümsüyordu. Sırtında kurşunî elbiseler vardı. Şapkası elindeydi. "İmkânsız..." dedi. "Yoksa ölüler bu kadar fena mı gömülüyorlar?" (Tanpınar, 2011: 365-366).

Mümtaz, bu ilk şüpheli karşılaşmanın ardından "Bütün mesele anlaşılmıştı. Suat beraberindeydi" (Tanpınar, 2011: 367) noktasına varır. Onun teşbihleri elinden çektiğini düşünmesi, Suad'ın "hayalet"inin artık iyice ona musallat olduğunu gösterir (Tanpınar, 2011: 371). Bir süre sonra, Suad'ın sesi de devreye girecektir: "Yanı başında bir ses, 'Aldırma, dedi. Güzel konuştun, rahatladın! Bu kadarı yeter!' Bu Suat'ın alay eden sesiydi" (Tanpınar, 2011: 380).

Romanın sonunda ise artık Mümtaz ve Suad'ın karşılıklı konuşmasıyla, ikizlerin çatışması karşımızdadır:

> – Niye gelmeyeyim Mümtaz? **Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım**!
>
> Mümtaz başını salladı:
>
> – Evet, hiç ayrılmadın, adeta bana **musallat** oldun.
>
> […]
>
> – Dedim ya.. Seni hiç yalnız bırakmadım. Hep yanındayım!

> […]
>
> – Peki, benden ne istiyorsun? Bu ısrarın sebebi ne?
>
> – Israr değil... vazife. **Vazifem seninle beraber olmak**. Şimdi senin koruyucu meleğin oldum.
>
> […]
>
> Sen **şeytanın** kendisisin! (Tanpınar, 2011: 414-415).

Bu diyalog, birkaç yönden önemlidir. Birincisi, Suad'ın, "Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım" demesi ve bunun bir "vazife" olmasıdır. İkizin asıl varlık sebebinin takip etmek olduğunu hatırlayalım. Mümtaz görse de görmese de, farkında olsa da olmasa da ikizi hep onunladır. Zaman zaman, içinde bir ses olarak sezdiği öteki beni, aslında karşısındaki Suad'dır ve bu yüzleşme ancak Suad'ın ölümüyle mümkün olmuştur.

İkinci önemli nokta, melek-şeytan benzetmesidir. Macide'nin, Mümtaz'ı melek olarak gördüğü bir sahne vardır. Söylememesi gereken bir şeyi söylediğinde, "Mümtaz bugün kanatlarından biri yandı, farkında mısın?.." (Tanpınar, 2011: 257) diyecektir. Mümtaz ikizin melek, Suad ise şeytan yanıdır. Mümtaz, "Yoksa bu benim çarmıh yolum mu? Suad benim salîbim mi?" (Tanpınar, 2011: 367) derken, kendisini İsa'ya, Suad'ı cezaya benzetmesi de bu denkliği gösterir.

Aralarındaki farklar ve benzerlikler, romanın farklı bölümlerinde de karşımıza çıkar. Mümtaz'ın bu ikizliğin iktidarsız tarafında olduğu açıktır: "Ben müdafaasız adamım!" diyen Mümtaz'a, "insanlar kendilerini ve arzularını zorla kabul ettirirler" (Tanpınar, 2011: 362). Suad ise aralarındaki temel farkla ilgili şunları söyler: "Gayet basit. Sen hikâyecisin. Yazmaktan hoşlanıyorsun. **Rollerimiz ayrı.** Ben sadece yaşıyorum!" (Tanpınar, 2011: 313).

Buraya, *Huzur*'a dâhil olup olmadığı tartışma konusu olan *Suad'ın Mektubu*'nu da eklemek, yerinde olacaktır. İbrahim Şahin'in ortaya çıkardığı mektup, önce *Türk Edebiyatı* dergisinde kısmi olarak, daha sonra *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* dergisinde tashihleriyle birlikte tam metin olarak

yayımlanmıştır.[78] Mektup, öteki bene dair oldukça zengin malzeme içermekte ve romanda işaret ettiğimiz tespitleri desteklemektedir.

Önce, "takip" motifine bakalım. Mektupta Suad, Mümtaz'ı sürekli takip ettiğini ve evine gizlice girip onun hayatını izlediğini itiraf eder:

> Evine sen yokken girip çıkmak, o kadar gülünç bulduğum hayatını yakından seyretmek, seni doya doya tanımak hoşuma gidiyordu. […] Belli ki burası onun evi değildi, fakat senin de evin değildi ve işin garibi olsa idi de yine, sizi uzaktan takip ederken tahayyül ettiğim şey, o sıcaklık, derinlik bulunmayacaktı. […] O güne kadar benim için hayatlarını uzaktan takip ettiğim insanlardınız (Şahin, 2017a: 8).

> Beni bittabi görmedin. Ben holde sen odada bir evde yarım saat baş başa geçirdik. Seni bir türlü bırakıp gidemiyordum. […] Evinin etrafında dolaşıyor, kâh seni takip ediyor, kâh Nuran'ı! Fakat bir türlü istediğim şeyi bulamıyordum. Vaktimin çoğu hemen hemen sizin mahallede geçiyordu. Bazen Nuran'a tesadüf ediyor yahut da karşısına –tabii çok uzaktan bir umacı gibi çıkıyor, onu korkutuyor, **buluşmanızı imkânsızlaştırıyordum**" (Şahin, 2017b: 5).

Suad, hem takip eder hem de engeller. Mümtaz'a karşı duyguları, onunla benzerdir: "Bilirsin ki seni beğenmem, fakat severim!" (Şahin, 2017a: 9). Suad'ın Mümtaz'ın yazdıklarına ve hayatına dair eleştirileri de, aslında Mümtaz'ın otokritiğinden başka bir şey değildir:

> Bu hislerden kurtulmak için müsveddelerini okumağa karar verdim. Evvelâ tanzim ettim, düzelttim. Bu epeyce zaman aldı. Mümtaz biraz daha muntazam olsana! Sonra okudum. Ne hazin şeyler. Vazgeç, Mümtaz. Hiç istidadın yok. Her cümlende yazacağın şey tükeniyor. Hiç de kısırlığın o bereketli kısırlıklardan, insana yeni ufuklar açan sihirli zorluklardan değil. […] Otuz sahife okudum, fakat bir satırı bile hoşuma gitmedi (Şahin, 2017a: 9).

Suad'ın Mümtaz'a olan olumsuz hislerini söylediği cümleler de benzer bir otokritik olarak okunabilir[79]: "Fikir seni rahatsız etmekti ve bunu candan istiyordum" (Şahin, 2017b: 4); "Fakat hiçbiri bana layık şeyler değildi. Sana layık değildi

[78] İbrahim Şahin, "Suad'ın Mektubu I", *Türk Edebiyatı*, S. 520, 2017, s. 4-12; "Suad'ın Mektubu II", *Türk Edebiyatı*, S. 521, 2017, s. 4-14; "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Suad'ın Mektubu' Başlıklı Müsveddeleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.17, 2017, s. 216-308.

[79] "Suad'ın mektubundaki Mümtaz'ın 'yazarlık' kabiliyetine ilişkin sözler, Tanpınar'ın kendi yazarlığına yönelik kendi eleştirileridir ve bahsedilen 'yeni insan' belli ki Tanpınar'ın ikizidir; bu ikiz on dokuzuncu asır Rus romanında örneğini gördüğümüz ikizdir" (İbrahim Şahin, "Mümtaz mı Suad mı?", *Türk Dili*, S. 783, 2017, s. 14).

demiyorum Mümtaz, çünkü sen her türlü alaya müstahaksın!" (Şahin, 2017b: 5); "Niçin sana bu kadar düşmanım Mümtaz?" (Şahin, 2017b: 5). Suad, Mümtaz'ın içindeki şeytandır ve tüm derdi Mümtaz'ın hayatını çekilmez kılmaktan ibarettir.

İnsanın içinde birden fazla kişi barındırması, Suad'ın da mektupta vurguladığı noktalardan biridir. "Hâlbuki şimdi bir insanda birkaç kişinin vücuduna birden inanıyorum" diyen Suad da, Mümtaz kadar bu meselenin farkındadır; hatta Mümtaz gibi şüpheyle bakmaz, bundan emindir. Mektubun bir amacı da, Mümtaz'ın emin olmasını sağlamak değil midir?

> Bu kadar kalabalığı kendinde taşımanın, sonra da tek bir insan olarak yaşamanın güçlüğü! Fakat daha fenası, asıl hayvanın, en iptidaî olanın içimizde her an tetikte durması, ilk fırsatta canlanması, etrafında ne varsa hepsini birden somurup yutması. O bitmeyen açlıklar, tükenmeyen susuzluklar… Sonra, her şey bittikten sonra, onun çok doymuş olmaktan çatlaması; demin yuttuklarının hepsinin birden tekrar ortaya çıkması, üzerlerindeki irin ve bağırsak parçalarını silkerek kımıldamaları, oyuna tekrar girmeleri (Şahin, 2017a: 9).
>
> Ben kaç kişiyim zannediyorsun! Ölüme en fazla yakın bulunduğum şu dakikada bile içimde kaç duygu birden çarpışıyor; hisleri bırak. Zihnim kaç şeyi birden düşünüyor? (Şahin, 2017a: 10).
>
> Bu zavallı dostunda kaç türlü insan var tasavvur edersin? Suad Bey, dinsiz ve münkir, mistik, şaşırtmaktan hoşlanan adam, hissî insan, maskara, ciddî iş adamı, rate aktör, hiç olmazsa dış tarafı kurtarmağa çalışan aile reisi, sinik çapkın… Daha sayayım mı Mümtaz? (Şahin, 2017a: 11).

Suad'ın kendini öldürmesi, ikiz kurgularındaki kaçınılmaz sondur. Bu intiharın Mümtaz için travmatik olma sebebi, ne Nuran'dan ayrılmasına sebep oluşu ne de intiharın kendi evinde gerçekleşmiş olmasıdır (ikiz, kendini başka nerede öldürebilir?), sebep ikizin kaybıdır. Somut düzlemde öteki benini kaybetmeye dayanamayan Mümtaz, içinde Suad'ı yaşatmaya devam etmekten kaçamayacaktır. Romanın son sahnesinin, genelde Mümtaz'ın çıldırdığı yönünde yorumlanışı, eserin bir öteki ben kurgusu olduğu düşünüldüğünde, yanlış olacaktır. Berna Moran da "Suat'ın intiharından sonra bir de Mümtaz'ın çıldırması hem Tanpınar'dan bekleyemeyeceğimiz fazla melodramatik bir bitiş, hem de romanın anlamı bakımından gereksiz olurdu" (2005: 295) der. Gerçekten de meseleyi bir delirme olarak okumak, Tanpınar'ın zekâsına bir hakaret olarak kabul edilebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölmeden önce yayımlanan son eseri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal- Halit Ayarcı ikilisinin Don Kişot- Sanço Panza ikizlerine benzerliği üzerinden ikiz temasına bakabiliriz. Halit Ayarcı'nın akıllı ve soylu imajının altında kendi gerçeğini kuran ve buna iman eden bir hayalperest yatar. Buna karşın Hayri İrdal, budala ve parasız, kendi bakış açısıyla kimsenin umursamadığı bir gölgedir ve gerçekleri görmeye meyilli bir mizacı vardır. Don Kişot'un Sanço Panza'yı yanında işe alması ve ona para ve mevki vaat etmesi gibi, Halit Ayarcı da Hayri İrdal'a bir iş verir ve Don Kişot'un aksine vaatlerini gerçekleştirerek onu para ve mevki sahibi yapar. Sanço'nun Don Kişot'un gerçeklik algısından zaman zaman şüpheye düştüğünü ancak bir türlü emin olamadığını çünkü kendisini ondan aşağı gördüğünü biliriz. Efendisi bir deli midir yoksa kendisinin aklı onun gördüklerini görmeye yetmemekte midir? Aynı şüphe Hayri İrdal için de hep var olmuştur. Bu sebeple de tıpkı Sanço'nun Don Kişot'tan sürekli azar işitmesi gibi, o da Halit Ayarcı'nın serzenişlerine maruz kalır: "Yine aynı mesele… dedi. Daha doğrusu hep aynı mesele! Aziz dostum, siz şifa kabul etmez bir gayrimemnunsunuz…" (Tanpınar, 2009: 336).

Benzer şekilde Faust-Mefisto ikizleriyle de bağlantı kurulabilir. Jale Parla, Halit Ayarcı'yı Mefisto, Hayri İrdal'ı Faust olarak işaretlerken (Parla, 2015: 165); İbrahim Şahin de "Hayri İrdal ile Halit Ayarcı arasında geçen ve Dr. Faust ile Mefisto'nun diyaloğunu hatırlatan satırlar"a dikkat çeker (Şahin, 2012: 273):

> "– Demek pazarlığa geliyorsunuz! Ama bu iş, pazarlığa gelmez! Bu masada biri de, bini de kazanan hep aynı şeylerin üzerinde ve sonuna kadar kaybetmek üzere oynar! Kazanç belki tesadüf olabilir, fakat kaybettiğimiz şey tam ve katîdir. Oyuna girdiğiniz anda onu kaybettiniz demektir. Fazilet pazarlık götürür mesele değildir. Onun içindir ki eskiler insan tabiatını olduğu gibi kabul ederek söze başlarlardı. Hani şu: 'Cümlenin malûmudur ki tabiatı-i beşeriyye...'
>
> Sonra birdenbire masaya yaklaştı. İki kadeh doldurdu. Uzakta acayip süsleri içinde sahte Mübarek bizi hayretle süzüyor gibiydi.
>
> – Bu âlemde hiçbir hesap, hiçbir bağlanma bedava değildir. Hepsi aynı fedakârlıkları ister. Ve en iyiden en kötüye bir adımda geçilebilir. Razı mısınız, vazgeçiyor musunuz?
>
> Bir müddet düşündüm.

> – Hayır, dedim. Olmayacağımı biliyorum. Fakat niçin böyle konuşuyorsunuz?" (Tanpınar, 2009: 338).

İkiz motifi sadece *Don Quijote* ve *Faust* göndermesinden ibaret değildir elbette. İlginç olan husus; romanda, klasik ikiz şablonunun tersine bu sefer başkahraman Hayri İrdal'ın, ikizinin peşinde olmasıdır. Farkında olmadan sürekli bir arayış içinde olan kahraman, başka bir benliğin deneyimini ilk kez elbise değiştirerek keşfeder ve bundan sonra da hep bu deneyimin ardından gider:

> Eski şapkalarımız, ayakkabılarımız, elbiselerimiz gün geçtikçe bizden bir parça olmazlar mı? Onları sık sık değiştirmek isteyişimiz de bu yüzden değil midir? Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer: Kendinden uzaklaşmak, ona bir değişikliğin arasından bakmak ihtiyacı, yahut 'Ben artık bir başkasıyım!' diyebilmek saadeti (Tanpınar, 2009: 15-16).

Hayri İrdal'ın giydiği ilk "başkasının elbisesi" Cemal Bey'e aittir. Cemal Bey'in karısı Selma Hanım'a âşık olmasının arkasında bu hadisenin olduğunu düşünen Hayri, "Fakat tek zaafı, refikasına karşı beslediği sevgi sanki bu elbiseden bana geçti. Üzerime giydiğimin haftasında sıkı Müslüman terbiyeme, üç çocuk babası olmama, Pakize gibi her cihetle bana üstün bir kadının kocası bulunmama rağmen, Selma Hanımefendi'ye delicesine âşık oldum. Bankadan ayrıldım, seneler geçti, bu elbise üstümde lime lime oldu. Fakat bu sevgi yakamı bırakmadı" (Tanpınar, 2009: 16) diyecektir.

Böylece Hayri İrdal'in keşfettiği ilk ikiz, Cemal Bey olur. Onun, kendisinin karanlık yönü olduğuna dair cümlelerine rastlarız: "Cemal Bey'in bulunduğu yerde ben talihime nasıl güvenebilirdim? Zaten talihimin öbür yüzü değil miydi?" (Tanpınar, 2009: 300), "Bununla beraber Cemal Bey vardı, o benim kötü talihimdi" (Tanpınar, 2009: 302), "Cemal Bey benim mazideki ıstırabımdı. O benim hayatımın bir tarafıydı. Gizli, her an tepmesi beklenen bir hastalık gibi bende yaşıyordu" (Tanpınar, 2009: 303).

Hayri İrdal'ın hayatına giren diğer adamlar (Nuri Efendi, Abdüsselam Bey, Seyit Lütfullah, Aristidi Efendi), Doktor Ramiz'in tespitiyle birer baba figürü olabileceği gibi kahramanın ikiz arayışı olarak da yorumlanabilir. Hayri İrdal'ın "Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi" (Tanpınar, 2009: 52) demesi, bu okumayı destekler:

> Ben yıllarca bu adamların arasında, onların rüyaları için yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bazen Nuri Efendi, bazen Lûtfullah veya Abdüsselâm Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasına onlardan birisini benimseyerek çıktım. **Hâlâ bile bazen aynaya baktığım zaman, kendi çehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum.** Şu anda Nuri Efendi'nin kendini yenmiş tebessümünü yüzümde dolaşıyor sanıyorum, biraz sonra Lûtfullah'ın yalanı benimsemiş bakışlarını kendimde bularak yaptığım işten ürküyorum. Bir başka defasında babamın ümitsiz kıskançlığı ve sabırsızlığıyla perişan oluyorum. Hatta bu, kıyafetimde bile görülüyor. En meşhur terzilerde yaptırdığım elbiselerim sırtıma geçer geçmez bana Abdüsselâm Bey'in kılığını veriyorlar. Daha dün gözlüklerimi değiştirmem icap edince, artık o cinsin modası geçmiş olduğunu bile bile Aristidi Efendi'ninkine benzer bir altın gözlük aramadım mı? Belki de şahsiyet dediğimiz şey bu, yani hâfızanın ambarındaki maskelerin zenginliği ve tesadüfü, onların birbiriyle yaptığı terkiplerin bizi benimsemesidir (Tanpınar, 2009: 51-52).

İkiz yerine "eşdeş" kelimesini tercih eden Süha Oğuzertem, Seyit Lütfullah için "kahramanımızın eşdeşi" demekle birlikte bu ikizlere bir de Mübarek isimli saati ekler: "Kahramanımızı yaşamı boyunca ikinci benliği ya da gölgesi gibi izleyecektir bu saat. Örneğin Hayri İrdal 'iyileşip' evine döndüğünde Mübarek de 'tertemiz, pırıl pırıl, bütün azametiyle kurulmuş'tur ve evdeki boşluğu doldurmaktadır" (Oğuzertem, 2018: 328). İbrahim Şahin ise Mübarek'i Hayri İrdal'ın ikizi olarak değil, başka kavramlarla eşleştirmiştir: "Romanın herhangi bir kahramanı gibi bütün roman boyunca, bir şekilde hikâyenin aktif kahramanı olan saatin, mevcut simgesel gücü ile yetinmeyen Tanpınar, daha sonra bu saati, saat-baba, saat-dede, saat-mazi, saat-evliya eşleştirmeleriyle kullanır" (Şahin, 2012: 245).

Roman boyunca benzer ikizlikleri kurmak mümkündür. Bu ikizlerin bazıları benzer, bazıları zıt ikizlerdir. Şahin, daha çok zıtlıklara odaklanır: "Hayri İrdal zıt kuvvetler 'muhassalası'dır" (Şahin, 2012: 25). Hayri İrdal'ın kendisi de, Nuri Efendi ve Halit Ayarcı'yı iki zıt kuvvet olarak tanımlayarak, bu ikisinin birleşimi olduğu tespitinde bulunur:

> Nuri Efendi ve Halit Ayarcı... İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı. Birisini çok gençken, insanlara ve hayata gözlerim henüz açıldığı sırada tanıdım. Öbürü her şeyden ümit kestiğim, hatta ömür defterimi tamamlanmış sandığım bir zamanda karşıma çıktı. Fakat bu ayrı meziyette,

> ayrı zihniyette insanlar bütün zaman ayrılıklarının üstünden hayatımda bir daha ayrılmamak şartıyla birleştiler. Ben onların bir muhassalasıyım. Tıpkı Nuri Efendi'nin o kadar dikkatle ve ayrı ayrı işçiliklerden gelmiş parçaları birleştirerek tamir ettiği, zaman kervanına kattığı hurda saatler gibi onlardan bir parça, onların 'muaddel' bir halitası, terkip hâlinde eseriyim (Tanpınar, 2009: 34).

Hayri İrdal'ın roman boyunca çoğalan eşbenlikleri, Şahin'in dediği gibi karşılıklı konan aynalar gibi sürekli birbirini çoğaltır:

> Tanpınar Hayri İrdal'la beraber 'biyolojik' kendiliğini, karşı karşıya konmuş aynalardaki görüntüler gibi çoğaltır. Bu cümle ayna metaforunun Tanpınar'daki karşılığının çoğunlukla bilinç olduğunu ve Tanpınar'ın birçok kahramanının biyolojik bilincinin 'çoğalan' temsilleri olduklarını iddia etmektedir. Hayri İrdal, Seyit Lûtfullah, Abdüsselam Bey, Aristidi Efendi ve benzeri gibi herhangi bir zaman ve mekânda ortaya çıkarak romana dâhil olan her kahraman biyolojik bilincin çoğalan temsilleridir (Şahin, 2012: 254).

Ayna metaforu, edebiyattaki ikiz motifi için ayrıca önemlidir. Hayri İrdal, bu arayışı boyunca, tıpkı diğer roman kahramanları gibi ikiziyle aynada karşılaşır aslında ama bu karşılaşmalar onun için hep bir şüphe, sezgi düzeyinde olmuştur. Henüz yeni evlenmiş ve Abdüsselam beyin evinde yaşamakta olan Hayri, suretiyle ilk bilinçli karşılaşmasında sebepsiz bir korku hissedecektir:

> Odaya o girmedi. Onun yerine paketleri istemeye istemeye ben taşıdım. Karanlıkta adımlarım bütün bu eski, sahipsiz eşyaya takıla takıla, sofadan gelen ışıktan birdenbire canlanan büyük bir aynada hiç de bana benzemeyen silik bir hayali seyrede ede birkaç defa gidip geldim. İçimde garip, sebebini bilmediğim bir korku vardı. Nereden geliyordu bu? Ve ne acayip şeydi? Durup dururken birdenbire nasıl kavramıştı bütün varlığımı? (Tanpınar, 2009: 85).

Çok mutlu olduğu günler yaşayan Hayri, bu korkunun sebebini anlayamasa da, sezgileri; içindeki karanlık yönün şimdi uyuduğunu ama bir gün ortaya çıkacağını fısıldamaktadır.

Nitekim Emine öldükten ve psikolojik olarak dağıldıktan sonra aynada kendiyle karşılaştığında, karanlığıyla göz göze gelecektir:

> Bir ara gözüm karşıdaki aynada kendi hayalime erişti. İki yanına asılmış paltoların arasında kendi yüzümü o kadar memnun ve biçare, o kadar zelil ve her tarafa sürüklenebilir, her şeye mukavemetsiz ve her şeyden istifa etmiş gördüm ki, bir an billûrun beni kusacağını, kendi suratımı ayaklarımın ucuna

> fırlatacağını sandım. Fakat hayır, hiç de böyle olmadı. İkinci, üçüncü bakışta bu hayale de alıştım. Her şey müsavi idi (Tanpınar, 2009: 141).

Romanın kahramanı, kendisinin bir "asıl" değil "ikiz" olduğunu bilir, bunu kabullenir ve mücadeleyi bırakır. Bu duruma artık alışmıştır.

> Ben biçare bir gölge idim. Yanımdan biraz sürtünerek geçen her adamın peşine takılan, ondan ayrılır ayrılmaz, iki kedi yavrusu gibi birbirine sokulan, birbirinin kucağında gülen, ağlayan, bilhassa ağlayan iki çocukla çapaçul, biçare bir gölge... 'Gül!' dedikleri yerde gülen, ağla veya konuş dedikleri yerde konuşan, ağlayan, enteresan buldukları zaman enteresan olan, yüzüne bakmadıkları gün mevcut olmayan biçarenin biri (Tanpınar, 2009: 142-143)

der kendisi için. Aslını arayan bir gölgedir Hayri İrdal. Bu yüzden aynaya baktığında bir türlü kendisini göremez. Ya ömrü boyunca peşinden koştuğu adamları (babası, Nuri Efendi, Abdüsselam Bey, Seyit Lütfullah, Aristidi Efendi, Doktor Ramiz) görür aynada: "Hâlâ bile bazen aynaya baktığım zaman, kendi çehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum" (Tanpınar, 2009: 52); ya da kendisine benzemeyen bir çehreyi. Rüyalarında bile aynadaki yansıma, kendisi değildir:

> Rüyamda eski evimizin sofasında idim. Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehremi seyrediyordum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki... Bu ben miyim? İmkânı yok... diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu. Âdeta görmek fırsatını bulamayacak kadar değişiyordu (Tanpınar, 2009: 289).

Jale Parla ise Tanpınar'daki ayna motifini daha farklı yorumlar. Bu motifi Tanpınar metinlerinde en sık karşılaşılan başkalaşım figürü Narkissos'la ilişkilendirir: "Ayna ve sudaki yansıma edebiyatta her zaman kimlikle ilgilidir; bu yansımalar, Tanpınar'da narsist benliğe işaret eder. Aynalar gerçekten kör, ışıksız, boş, çukur, gölgeli, bulanık, donuktur Tanpınar'da, özellikle de şiirlerinde. Hiçbir şey yansıtmazlar" (Parla, 2015: 112). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* için bu yorumun geçerli olmadığını söylemek mümkün, çünkü buradaki ayna sahneleri Parla'nın dediği gibi kimlik arayışıyla ilgilidir, narsist bir benlikle değil. Hayri İrdal da aynada her zaman bir şey görür; karşısındaki hiçbir şey yansıtmayan, boş, bulanık bir görüntü değil, aksine onu hep ürküten, net bir yansıma olmuştur.

Hayri İrdal'ın aynalarda aradığı aslı/ikizi hayatında sık sık karşısına çıkan, saydığımız eş benliklerin hiçbiri değildir. Hepsi onun bir parçası gibidir, ikiz ama eksik birer ikiz figürü. Bu arayışın kendisi de mühimdir çünkü burada devreye

"tamlık arzusu" girer. İkizi bulmanın asıl hedefi tamlıktır. Tamlık arzusu[80], ikizlerin birleşmesi gibi genel bir çizgi üzerinden ilerlediği gibi aynı zamanda bu arzuyu işaret eden sembol sahneler ve motiflerle de desteklenir:

> Halit Ayarcı günün ihtiyaçları, günün şartları diye diye realiteyi vurgularken, realiteyi mistifiye etmiş ve başka bir formda yeni bir 'Kayser Andronikos hazineleri'; yeni bir 'Şerbetçibaşı elması' yani 'tamlık' nesnesi kurgulamıştır. Bu nesne enstitünün kendisidir. Nasıl Tanpınar romancılığının ilk döneminde tamlık algısı dilden yapılmış sırça bir kadeh ise enstitü de yine dilden ibâret 'içi boş' yani fonksiyonsuz, yani anlamsız bir tamlık nesnesidir (Şahin, 2012: 469-470).

Hatırlarsak, romanda Doktor Ramiz, Hayri İrdal'a "Kendinize durmadan baba aramışsınız… Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız!" (Tanpınar, 2009: 108), demişti. Aslında Hayri İrdal babasını değil aslını/ikizini/eksik yanını arıyordur. Tüm eş benlikleri nasıl bir araya gelip ilm-i simya ile altına ulaşmak istiyorsa, Hayri İrdal da ikizlerini birleştirip tamamlanmak ister: "Hayri Beyefendi, bizim Hayri, sizin Hayri, dalgın Hayri... Ne kadar çok Hayri var. N'olur birkaçını yolda eksek. Herkes gibi ben de bir tek insan, kendim olsam" (Tanpınar, 2009: 199). Ama bu arayış, Hayri İrdal'ın sürekli parçalara ayrılması, kişiliklerin kişilik doğurmasına sebep olur. Oğuzertem, "Kimliklerinin çoğalışı yalnızca yokluğunu garantilemektedir […] Asıl yoksa, ben de yoktur", der (2018: 339-340).

Ancak bu hep böyle devam etmeyecektir. T. Bleicher, "Sonuç olarak Hayri İrdal, ne o zaman ne de sonrasında kendine özgü bir benliğe sahip olamaz" (2018: 23) dese de, kahramanın Halit Ayarcı ile tanıştığında, bu arayışın tek bir noktada yoğunlaştığını ve zaman zaman dağılsa da asıl hedefini bulduğunu görürüz. Birçok farklı ikiz arayışının sonunda, Halit Ayarcı ile karşılaşan Hayri İrdal, rahatlayacak ve perişan hayatı refaha kavuşacaktır.

Halit Ayarcı ile ilk karşılaştığı anın tasviri, bu tespiti destekler:

> Elbette böyle bir adamla karşılaşma, göz göze gelme bir uğur, bir saadetti. Elbette insana bu yüzden birtakım iyilikler gelecekti. Nitekim öyle oldu. O geceden sonra, hatta o gece içinde hemen hemen hayatımın mahreki ve mânası değişti. Bu evvelâ üzerimden bahsettiğim ağırlığın kalkmasıyla

[80] Süha Oğuzertem, Seyit Lütfullah'ın hayali sevgilisinin isminin bilinçli olarak Aselban koyulduğunu, bu ismin Asıl-ben'i çağrıştırdığını iddia eder. Bk. Süha Oğuzertem, *Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 335. Bu iddiayı doğru kabul edersek, Seyit Lütfullah'ın da asıl benliğinin yani ikizinin –tamlığın- peşinde koştuğunu düşünebiliriz.

> başladı. Sonra yavaş yavaş mantığım değişti. Hatta dünyaya bakışım, eşyayı görüşüm, insanları anlayışım değişti. Vâkıa bunlar bir günde olmadı. Hatta çok güçlükle ve adım adım oldu. Hatta çok defa bana rağmen oldu. Fakat oldu (Tanpınar, 2009: 212-213).

İkizin deneyimiyle tanışan kahraman elbette değişecek, dönüşecektir. Kendisiyle birlikte eşya da değişecek, etrafındaki hava bambaşka bir dünyaya ait olacaktır.

Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile birleşme/bütünleşmesi, yine elbise motifi üzerinden olur. Halit Ayarcı'nın hediye ettiği elbise ile, onun arzusunu/deneyimini ödünç alan Hayri İrdal, içindeki yeni "ben"i keşfedecektir:

> İkinci elbiseyi bana enstitümüzün ilk kuruluş günlerinde o zamanki kıyafetimle müesseseye gelemeyeceğimi düşünen Halit Ayarcı hediye etmişti. **Sırtıma daha ilk geçirdiğim günde bütün varlığımın değiştiğini gördüm.** Birdenbire ufkum, görüş zaviyem genişledi. Hayatı onun gibi bir bütün olarak mütalaaya alıştım. Değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmî zihniyet gibi tabirlerle konuşmağa, kendi isteksizliğime 'zaruret', 'imkânsızlık' gibi adlar koymağa, şarkla garp arasında ölçüsüz mukayeseler yapmağa, ciddiliğinden kendim de ürktüğüm hükümler vermeğe başladım. Onun gibi, insanlara 'Acaba ne işe yarar?' diyen bir gözle bakıyor, hayatı kendi teknemde yoğuracağım bir hamur gibi görüyordum. **Bir kelime ile onun cesareti ve icat kudreti bana aşılanmış gibiydi. Sanki bu elbise değil bir büyü idi.** Hatta Cemal Bey'in refikası Selma Hanımefendi'yi bile artık erişilmesi imkânsız bir varlık gibi görmüyordum. Bittabi bütün bunlar Halit Ayarcı'da olduğu gibi pürüzsüz geçmiyordu. Yumuşak ve uysal, merhametli, sefaleti tatmış tabiatım ikide bir işe karışıyor, lafımı kesiyor, kararlarımı değiştiriyordu. Hülâsa birbiri arasından düşünen, karar veren, konuşan bir adam olmuştum (Tanpınar, 2009: 16-17).

Alıntılanan parçada bu elbiseyi giymekle, Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı'yı artık içinde taşıdığını hissettiği açıkça görülmektedir. H. Ayarcı, kahramanı büyülemiş ve kendisine iliştirmiştir: ikizler bütünleşir. Tanpınar, romanın sonunda, bu iki kahraman arasında ikiz ilişkisi kurduğunu, Halit Ayarcı'nın ağzından şu cümlelerle açık eder:

> Söyleyeyim: Aynı yollardan geçtiğim için. Sizi çok seviyorum ve aynı zamanda size düşmanım. Bana kendimi çok hatırlatıyorsunuz... Yo, beyhude böbürlenmeyin! Hiçbir zaman sizin gibi olmadım. Hiçbir zaman şaşırmadım

> ve ezilmedim... Fakat bir tarafınız var ki... […] **Siz benim en güzel aynamsınız!** […] Zaten sizi tam değiştirmek niyetinde değilim! **O zaman ikimizden biri lüzumsuz olur** (Tanpınar, 2009: 339).

Halit Ayarcı ve Hayri İrdal, zıt-ikizdir; eğer aynı olsalardı, biri gereksiz olurdu. İbrahim Şahin de Halit Ayarcı ile Hayri İrdal'ın "öteki" bağlamında ilişkili olduklarını söyler (Şahin, 2012: 271-272) ve aralarındaki bağı arzu üzerinden okuyarak Tanpınar'ın *Huzur*'daki kahramanları ile ilişkilendirir: "Halit Ayarcı ile Hayri İrdal arasındaki konuşmadan anlıyoruz ki Halit Ayarcı'nın bütün yaptıkları Hayri İrdal'ın arzusudur. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın diğer yanıdır; tıpkı Mümtaz ve Suat arasındaki ötekiler arası ilişki gibi" (Şahin, 2012: 280). Yine aynı bağlantı üzerinden Halit Ayarcı ile Suat arasında da bir eşitlik kurar: "Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, artık İhsan'ın monolojik söyleminin karşısında duran, Suat'ın monolojik söylemi hâkimdir. *Huzur*'daki İhsan'ın karşıtı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Halit Ayarcı'dır ve romanda onun kurguladığı bir dünyanın inşâ biçimini görürüz. O zaman Halit Ayarcı, Suat'tır" (Şahin, 2012: 117).

Hayri İrdal, Halit Ayarcı ile karşılaşana kadar arayış içinde ve kendisini bir gölgeden ibaret biri olarak görürken; bu tanışma onu bütünlüğe, yani refaha, paraya ve mevkiye kavuşturmuştur. Ne zaman ki "aydınlanma" gerçekleşir, ikizler birbirinden ayrılır; o zaman hayatı tekrar eski sefil haline döner.

İkizin ölümü, ayrıca dikkate değer bir meseledir. Tanpınar, diğer eserlerinde de ikizi hep öldürmüş, bu motifin geleneksel kalıbına bağlı kalmıştır:

> Tanpınar kahramanlarının bazıları, burada Sâni Bey, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda ikinci Abdullah, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Aristidi Efendi yanarak; yine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Halit Ayarcı trafik kazasında; Huzur'da Suat ise intihar yoluyla ölmüştür. […] Her ölen bir sonraki metinde yeniden dirildiğinden, simgesel ölümler Tanpınar ikizini ve ötekisini yok edemez. Geriye kalanlar bu hikâyede anlatıcı, Huzur'da Mümtaz, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Abdullah Efendi'nin birinci beni, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal -onun kaybettiği ikizi Nasır Paşa'dır- öyle görünüyor ki, ikizlerini kaybetmiş olmanın acısını yaşarlar ve bu yüzden melankoliktirler (Şahin, 2012: 363-364).

Hatırlarsak, Don Kişot, ölmeden hemen önce, inandığı dünyanın aslında gerçek olmadığını, hepsinin kendi zihninin bir oyunu olduğunu fark etmiş ve oyunu bitirmiştir. Halit Ayarcı da kendi yel değirmeni olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü

hakkında “aldandım” diyecek ve oyunu bitirecektir. Oyun bittiğinde, bir kaza sonucu ölecek; tıpkı Don Kişot- Sanço Panza gibi Hayri İrdal- Halit Ayarcı da sonsuza kadar ayrılacaklardır. Böylece ikizini/aslını/tamlığını kaybeden Hayri İrdal da tekrar dağılacak, hayatındaki tüm olumlu şeyleri kaybederek eski kötü günlerine geri dönecektir.

4.3. DÜNYAYI DEĞİŞTİRME ARZUSU

Romantik bireyin üç temel arzusundan sonuncusu olan dünyayı değiştirme, iki ana eksende ele alınacaktır. “Dünya” burada içinde yaşanılan ülkeyi, toplumu, çevreyi kapsadığı gibi iç dünyayı da ifade eder. Toplumu değiştirme çabası ideolojik bir eylem gerektirir, iç dünyayı değiştirmek ise eşyayı mistifiye ederek mümkün olur. Doğa, eşya, âşık olan insan, âşık olunan insan, aile, gelenek, ülke, gelecek, ideoloji, kader… romantik bakış ile değişir ve dönüşür. Çünkü romantik devrimcidir, eskiyi yıkıp yerine yeni olanı koymak ister. Deneyimi arzular ve bu deneyimin sonucunda değişir. Bilgiyi arzular ve bildikten sonra artık eski ben olmayacaktır. Bu yüzden sürekli bir değişim vardır romantizmde. Tezin bu bölümünde, bireyin dış dünya ile olan meselesi “Politik-Romantik Arzu”, iç dünya ile olan meselesi ise “Mistik Arzu” bölümünde ele alınacaktır.

4.3.1. Politik-Romantik Arzu

Politik romantizm ile kast edilen, bireyin ideolojik bir tavır alarak, içinde yaşadığı dünyayı değiştirmeye çalışmasıdır. Romantizmin özelliklerinden bahsedilen bölümde, geçmiş merakından ve bu merak ekseninde romantiklerin kendi millî edebiyat ve sanatlarına ilgi duyduklarından bahsedilmişti. Romantizmin doğduğu yıllar, aynı zamanda milliyetçiliğin de yükselişe geçtiği yıllardır. Bunda elbette en çok Fransız İhtilali’nin etkisi vardır. Romantizm ve milliyetçilik bu süreçte iç içe geçtiğinden, faşizm ile romantizm ilişkisi de daha sonra sık sık kurulacaktır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, politik romantizmin milliyetçiliği desteklediği kadar karşı çıkmasıdır. Örneğin Fransız devriminin hem taraftarları hem

karşıtları romantiktir. Çünkü politik romantizm, siyasi bir pozisyona bağlı değildir; eylem değil ruh halidir (Oakes, 1986: 24-26). Bir değişikliği desteklemek kadar ona karşı durmak da romantiktir çünkü burada aslolan içinde yaşanılan dünya hakkında bir tavır almaktır.

Konunun politik yönü başka bir çalışmanın konusu olduğundan[81], burada sadece bu arzunun edebî metne, dile nasıl yansıdığından bahsedilecektir. Edebî bir metinde dünyayı değiştirmeye yönelik politik-romantik arzu, didaktik bir dilde kendini belli eder. Romancı, ideolojik görüşünü roman kurgusunun içinde açık ya da gizli iletmeye çalışır. Romancıdan çok öğretmen sesinin duyulduğu bu metinler, özellikle Tanzimat döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında ön plana çıkar. Bunun sebebi elbette ideoloji değişikliğinin gündemde olmasıdır.

Arka planı derinleştirmek adına, öncelikle Türk milliyetçiliğinin doğuş zemininden kısaca bahsetmek gerekir. Şerif Mardin, "II. Abdülhamid devri, yasaklarına rağmen, 'miliyetçilik' adını verdiğimiz akımın Türkiye'de şekillenmeye başladığı bir devirdir" der (2013: 94). 1890'lardan itibaren Türklük bilinciyle ilgili gelişmeler yaşandığını ifade eden Mardin, bu dönemde gündemde olan iki meseleyi yanlış Batılılaşma ve kadının konumu olarak gösterir (2013: 34). "Halkın ahlâkî çöküntüyü Batılılaşma ile bir tutması" (Mardin, 2013: 69) bir yanda, kadınların özgürlüğü konusunda Osmanlı üst sınıfındaki dikkat çekici görüş birliği diğer yandadır (Mardin, 2013: 34). Sonuçta her iki mesele de Türk toplumunun değişmesi ile ilgilidir. Tanzimat dönemi, zaten tam olarak bir reform süreci değil midir? Bu dönemin edebiyatçılarının bu sürece katkısı açıktır. Romanların dahi edebî bir amaçla değil, didaktik bir amaçla yazıldığını biliyoruz. Bu bölüm, Türk romanını bu açıdan inceleyecek, bilinen ve çalışılan bir meseleyi, farklı bir açıdan adlandırmaya ve sınıflandırmaya çalışacaktır.

Niyazi Berkes, "Batıdaki ilk dost" Fransa'nın, aynı zamanda Osmanlı topraklarının bir kısmını işgal eden ilk Batı devleti olduğunu ve bunun halkta şaşkınlık ve karışıklık yaratttığını söyler (2015: 162). "Halk arasında Batıcılığın ihanet, 'gâvurlaşma' demek olduğu kanısı da o zamandan başlamıştır" (Berkes, 2015: 162). Hatırlarsak züppe tipi üzerinden Batılılaşmaya karşı alınan tavır,

[81] Bu konu hakkında bk. Hasan Aksakal, *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2015.

neredeyse dönemin tüm romancılarında ortaktır. "Bihruz Bey tiplerinin çok görülmesi ve bu örnek edebî vasıtanın ustalıkla kullanılması, bir bakıma bir sosyal denetim aracıdır: Çevrene uy veya bir yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol" (Mardin, 2013: 43). Hem kuvvetli bir dünyayı değiştirme arzusu hem de aynı kuvvette millî değerleri muhafaza etme arzusu arasında gidip gelen bir Türk romancısı ve onun "arada kalmışlığı" söz konusudur ve bu arada kalmışlık, bir de politik-romantik arzu açısından değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Tanıl Bora, Türk milliyetçiliğinin diğer geç-milliyetçilikler gibi bağımsızlığını kazanma gayretiyle değil, imparatorluğu kaybetme endişesi ve travması içinde şekillendiğini söyler (2017: 195-196). Ömer Türkeş de "Osmanlı'da roman yazımı, dağılan imparatorluğu kurtaracak bir çare arayan Osmanlı aydınının savunmacı refklekslerle düşünüp davrandığı bir dönemde başlamıştır" der, ona göre bu dönemde romanda Türklük ön planda değildir (2008: 811).

> 19. yüzyılın ikinci yarısında, Batılı Türkolojiyle tanışan bazı Osmanlı aydınları, köklü bir Türk medeniyetinin devamlılığı fikrini uyarlayan çalışmalara girişmişlerdi. Ahmet Vefik Paşa, Türk tarihini Hicret'ten 5 bin sene öncesine uzatırken, "Türk aşiretlerinin en şereflisi ve en üstün vasıflısının Oğuzlar" olduğunu yazdı. Süleyman Paşa, Hun ve Mete hamasetini işledi. Ali Suavi'de "Türk"ün anlamı; Anadolu'nun köylü sınıfını ("Türkcağızlar"), "vaktiyle cihanı titreten Türk milleti"ni ve "Türk, Türkmen, Tatar, Moğol, Özbek, Yakut hepsi bir familya..."yı tanımlamak arasında salınıyordu. Bursalı Tahir, Türklerin bilim ve fenlere hizmetlerini derledi. Polonyalı bir mühtedi olan Mustafa Celaleddin Paşa 1869'da yayımladığı *Kadim ve Modern Türkler*'de, Türklerle Avrupalıların ortak "Touro-Arienne" ırki kökenden geldiğini tanıtlayarak Türklüğün 'değerini' berkitmeye çalıştı. İlk modern Türkçe sözlüğü hazırlayan Şemseddin Sami, Osmanlı'nın devlet unvanı olduğunu, ondan eski olan "lisan ve cinsiyetin" Türk kavmine dayandığını yazdı (Bora, 2017: 197).

Özetle Türkçülüğün 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraki durumu, Batılıların ortaçağ-antikçağ merakını, halk edebiyatı toplamalarını andıran bir görüntü çizer. 20. yüzyıl ile birlikte, milliyetçilik daha kuramsal ve ciddi bir zeminde ilerlemeye başlayacaktır. Yusuf Akçura'nın 1904'te Mısır'da yayımladığı *Üç Tarz-ı Siyaset* risalesi, "Türk milliyetçiliğini bir politik seçenek olarak ortaya koyan ilk manifesto"dur (Bora, 2017: 203). Bu yüzyılın ilk on-on beş yılı peş peşe Türk Derneği, Türk Yurdu ve Türk Ocağı'nın kuruluşuna şahit olur. Özellikle Türk Ocağı,

"Türk milliyetçiliğinin bir politik akım olarak kurumlaşmasında bir eşik"tir (Bora, 2017: 206).

1911'de Selanik'te çıkan *Genç Kalemler* dergisi, "Yeni Lisan Hareketi"ni başlatır ve "Milli Edebiyat deyimini ilk defa ortaya atarak böyle bir edebiyat yaratmak görevini de üzerine alır" (Akyüz, 1995: 167). Ancak bu deyim, tepkilere sebep olur. Köprülüzade Fuat Bey, *Servet-i Fünûn*'da "Edebiyyat-ı Milliye" başlıklı yazısında edebiyatın ırkı olamayacağını söyleyerek, hareketi eleştirir. Bunun üzerine Ali Canip, *Genç Kalemler*'de "Yektâ Bâhir" takma adıyla, " 'Milli', Daha Doğrusu 'Kavmî' Edebiyat Ne Demektir?" başlıklı bir yazı yazar[82] ve Köprülüzade Fuat Bey'e cevap verir. Bu ifadenin ırkla ilgisi olmadığını, millet dediklerinin Osmanlı olduğunu söyler (Ali Canip, 1999a: 164). Tepkiler devam edince, "Millî Edebiyat Meselesi I" başlıklı bir yazı daha yazar[83] ve millî edebiyata karşı çıkanların, millî edebiyatı, "şalvarlı edebiyat"la bir gördüklerini söyler (Ali Canip, 1999b: 194). Ali Canip'e göre bu edebiyatı istemeyenlerin asıl istemediği şey, yeniliktir (Ali Canip, 1999b: 197).

Genç Kalemler'in üç önemli ismi Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'tir ve Ziya Gökalp, Birinci Dünya Savaşı boyunca Türkçülük hareketinin lideri olarak görülür (Akyüz, 1995: 166).

Milli edebiyat dönemi, edebiyat tarihlerinde 1923'te sonlanıp, yerini Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına bıraksa da, milliyetçi edebiyatın etkisini daha uzun yıllar devam ettirdiğini görürüz. Kanon, uzun zaman bu tema etrafında oluşmuştur. "Kimliklerin çözüldüğü ve toplumsal ilişkilerin farklılaştığı bir dönemde, kanon eski zamanların bereketine bakıp insanlara kültürel olarak yeniden canlanma umutları sunar. […] Kanon milli kimliği temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda halka milliyetçiliğin değerlerini aşılayarak bu kimliğin üretilmesine katılır da" (Jusdanis, 2015: 89). Türk edebiyatında da edebi kanon, uzun yıllar milli olandan yana olmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, dünyayı değiştirme arzusunun doğru Batılılaşma ve kadın hakları etrafında yoğunlaştığından bahsedilmişti. Daha sonra ise dikkatler Anadolu'ya, köylere çevrilecek, Türk insanının ihmal edilen kıymetini yeniden değerlendirme çabası, edebiyatın gündeminde olacaktır. Hilmi Ziya Ülken,

[82] 13 Mayıs 1327.
[83] 25 Haziran 1327.

1919'da Mülkiye sıralarında yeni bir akım doğduğunu ve bu akımın Anadolu'yu Türk kültürünün gerçek kaynağı olarak gördüğünü söyler (2013: 712). "Fakat milliyet anlayışında iki görüş daha başlangıçta birbirinden ayrılmaya başladı. Bunlardan biri Anadolu'yu doğacak kültürün kaynağı ve hedefi olarak gören kültürcü Anadoluculuktu. İkincisi ona siyasi ve fiili bir şekil vermek isteyen ideolojik Anadoluculuktur" (Ülken, 2013: 716).

Burada, Şerif Aktaş'ın "Milli Romantik Duyuş Tarzı" tanımlamasına da yer vermek gerekir. Aktaş, bu söz grubuyla, "aklı ve irâdesini kullanarak, sosyal ve tarihî tekevvün içinde coşkuyla kendi 'ben'ini hissetmesi ve ortaya çıkarmasına sebep olan ruh halini kasdediyoruz. Bu, bir bakıma insanın kendisini keşfetmesi ve geleceğine hâkim olma isteğini açıkça ortaya koymasıdır" der (1996a: 173). Bu cümlelerle dünyayı değiştirme arzusu ile kendini keşfetme arzusu arasında bir bağ kurulması dikkate değerdir. "Milli Romantik Duyuş Tarzı'nın aydınlar tarafından başlatılacağını, farklı seviyelerdeki eser ve toplumun bütün tabakalarına yayılacağını söylemek yerinde olur" (Aktaş, 1996a: 174) diyen Aktaş, bu duyuş tarzı ile "kendi 'ben'ine yönelen insan[ın] temelde millî ve mahallî olan bu değerleri, ait oldukları iklimde tesbit edip değerlendirdikten sonra, insanların hizmetine sun[acağını]" iddia eder (1996a: 175). Politik-Romantik eserlerin didaktik olduğundan bahsedilmişti. Şerif Aktaş'a göre bu didaktizm bir kusur değil aksine zenginliktir: "Bu sanat eserini bir tezin emrine vermek değil insanî olanı sanatın dikkat ve hassasiyeti ile yorumlayarak zenginleştirmektir" (1996b: 107).

Çalışmamızın devamında, dünyayı değiştirme arzusunun ideolojik düzeyde edebi metne nasıl yansıdığına dair Türk romanından örnekler verilecektir.

4.3.1.1.Türk Romanında Politik-Romantik Arzuya Dair

İncelenen romanlardan *Felatun Bey ile Rakım Efendi, İntibah, Araba Sevdası* ve *Şık*'a bakıldığında, mesajın doğru Batılılaşma olduğu açıktır. Bu eserlerde "kontrol edilebilir modernleşmecilik" hâkimdir. Arka planda devam eden zayıf aşk hikâyelerini bir kenara koyarsak, bu romanlar, okura "Nasıl doğru şekilde Batılılaşabiliriz?"in cevaplarını veren, didaktik metinlerdir. Öğretmen sesiyle kaleme alınmışlardır. Bu dönem eserlerinin "dünyayı değiştirme arzusu" açıktır ve ideolojik

mesajı nettir. Osmanlı aydını, yeni bir dünya yaratmak ister. Bu dünya hem milli değerlerine sahip çıkan hem de dinini ihmal etmeyen bir dünya olmalı; aynı zamanda batının ilmini de almalıdır. Modernleşirken kendi kültürel kimliğini kaybetmemelidir. Felatun'la, Ali Bey'le, Bihruz'la, Şöhret'le dalga geçerek yanlış Batılılaşma örnekleri verir, böyle olmamamızı sıkı sıkı tembih ederler. Hatta romanların içinde zaman zaman doğrudan bu mesele tartışılır. Örneğin Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanında, Maşuk'un evinde toplanan bir grup arkadaş, Batılılaşma üzerine tartışmaktadır. Selami Bey, Osmanlı aydınının savunduğu görüşlerin temsilcisi olarak şunları söyler:

> Avrupalı gibi davranmaya yeltenmek yalnız öyle tırnak uzatmak, Türkçeyi beğenmemekle olmaz. Görmüyor musunuz ki, gayretli kimseler bir yandan tıp ve fen kitapları çevirerek ve birçok fenni deyimleri anlatmak için Türkçede gerçekten bulunmayan pek çok kelimeleri yaratırcasına bulup çıkararak veya olduğu gibi kullanmak suretiyle milli dillerinin tamamlanmasına uğraşıyorlar. Alafrangadır diye Avrupa'da ne kadar ayıplanacak şeyler varsa onları taklit edeceğinize biraz da iyilikler tarafını yapmaya gayret etseniz ya! (Gürpınar, 2015: 74).

Tanzimat dönemi ile karşılaştırıldığında, Servet-i Fünun romanında apolitik bir tavır olduğunu düşünürüz. Ancak bu dönemin de kendi içinde politik bir tavrı, bir ideolojisi vardır. Servet-i Fünun edebiyatı, II. Abdülhamit dönemine denk gelir. Dolayısıyla siyasal bir tarafı vardır. Çünkü bütün biçimler despotiktir.[84] Örneğin, dönemin dil anlayışı, seküler dili dayatır. Servet-i Fünuncular da, dayatılan biçimin dışına çıkmak için hayale sığınırlar. Bu da politik bir tavırdır. Ahmet Mithat, bu dönem yazarlarını, dille oynayıp onu değiştirdikleri için eleştirir ancak onlar, dünyayı dayatılan biçimiyle görmek istemezler. Servet-i Fünuncular, eşyada başka şeyler görmekte ısrarcıdırlar. Yani egemen edebiyat anlayışına karşı çıkar ve diretirler. Elbette açıktan siyasal yapıyı eleştiremezler. Çünkü siyasal yapı da benzer bir dayatma içindedir. Neyi yazıp yazmayacaklarına hâkim ideoloji karar verir. Sonuç olarak bu dönemin yazarları, dayatılan her şeye, ister biçim olsun ister içerik, karşı çıkarlar. Eşyayı kendi görmek istedikleri şekilde gördükleri bir dil anlayışı ile, toplumcu olmayan bir içerik ile dönemin dayatmalarının dışında yazarlar. Bu dönemin dünyayı değiştirme arzusunun arkasında yatan politik-romantik tavır budur.

[84] Bk. Erich Auerbach, "Figüral Yorumlama Örneği Olarak Dante'nin Dünyası", *Yabanın Tuzlu Ekmeği,* Çev: Sezgi Durgun ve diğerleri, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte ise, ideolojinin açıktan savunulduğu didaktik romanlara geri döneriz. Yeni bir devlet kurulmuştur, yeni dünya, bu yeni devletin etrafında kurulacaktır. Böylece yazar, romanında dünyayı değiştirme arzusunu, verdiği mesajlarla okura iletecektir.

Örneğin Halide Edip'in *Handan* romanında, Handan'ın ateşli politik-romantik arzusu, Neriman'a yazdığı mektupta açıkça görülür:

> Fakat ben de, Neri, çalışacağım, çalışacağım. Parlak ve meşhur olmazsam bile, hiç olmazsa insanları hiç kimsenin sevemediği bir şefkat ve fedakârlıkla seveceğim, onlara ruhumun son zerresine kadar vereceğim. **Bu karanlık ve bedbaht memleketin başından başına dolaşarak benden evvel gelen büyük ve güzel ruhların insanlara mirası olan şeyleri memleketimin insanlarının ruhuna akıtacağım ve ruhum bütün arzuları ve kabiliyetleri ile memlekete dökülecek.** Sonra ruhumu alanlar da onu kendi ruhlarıyla daima bir nesilden ötekine verecekler, ben de her nesil yükselip büyüdükçe büyüyüp yükseleceğim. Fakat beni, büyük ruhların teranelerini ve büyüklüklerini memlekete ilk defa kendi ruhundan akıtan Handan'ı unutacaklar, ben bir hiç, fakat ruhum her şey olacak! İçimde ne fırtına, ne fırtına var, Neri! (Adıvar, 2014a: 56).

Romanda politik arzusu olan tek kahraman Handan değildir. Nazım da tam bir romantiktir ve dünyayı değiştirme arzusu ile Handan'a olan arzusu arasında gidip gelmektedir. Evlenme teklif ettiğinde: "Ben bir sosyalist, bir ihtilalci, ben hayatı muayyen olmayan bir şeyim" der (Adıvar, 2014a: 79).

Halide Edip'in politik-romantik arzuya örnek teşkil eden bir diğer romanı *Ateşten Gömlek*'tir. Burada da Tanzimat romanlarına benzer bir ikilik kurulduğunu görürüz. Bir yanda taşralı Cemal, diğer yanda şehirli İhsan durur: "Cemal, anladım ki bilinçdışı olarak arkadaşının şehir zerafetine tahammül edemiyor ve İhsan da Cemal'e bir taşra çocuğu gibi bakıyor" (Adıvar, 2014b: 21). Peyami ise bu iki gencin birlikteliğinde, arzu edilen sentezi görür: "Anadolu tipi Cemal, daha yeni ve daha yaygındır. […] Bu iki genç birbirlerinden o kadar ayrı mıdırlar? Bilmiyorum. Bir paranın yazı tura tarafı gibi birbirini bütünleyen şeyler değil midirler?" (Adıvar, 2014b: 25). Peyami'nin arzusu, Türk münevverinin arzusudur.

Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu*'na geldiğimizde ise bireyci mi toplumcu mu olduğu tartışılan bir metinle karşılaşırız. Ağustos-Aralık 1921 tarihleri arasında, *Vakit* gazetesinde tefrika edilen *Çalıkuşu*, 1922'de Orhaniye Matbaası tarafından

kitap olarak basılır. Roman, aslında ilk olarak "İstanbul Kızı" adıyla dört perdelik bir piyes olarak yazılmış, ancak sahneye konmadan[85] yazarı tarafından dönüştürülmüştür (Tahir, 1937: 7). Güntekin, roman üzerinde daha sonra birçok değişiklik yaparak yine tefrika halinde *Yedigün'*de yayımlamış, 1937'de de kitap olarak bastırmıştır. Bugün İnkılap Kitabevi tarafından yayımlanan *Çalıkuşu* romanı, bu baskıya göre hazırlanmıştır.[86]

Edebi bir biçim olarak günlük, doğası gereği içe bakışı içerir ve içe bakış, romantizmin temel özelliklerinden biridir. Elbette *Çalıkuşu*, Rousseau'nun *İtiraflar*'ı gibi değildir, kurgusal bir eserdir. Fakat ister yazar olsun ister roman kahramanı, asıl mesele "kendini keşfetme arzusu"dur. Romantik roman kahramanı kendisinin peşindedir, sınırlarını bilmek ve onları zorlamak ister. Bakışı daima kendine yöneliktir, kendisini izler ve çözümler. Günlüğün amacı da insanın kendi bilincinde ve bilinç dışında bir yolculuğa çıkmaktır. Feride'nin günlük tutma amacının da bu olduğu aşikârdır.[87]

Aldatıldığını öğrendiğinde, ani bir kararla, düşünmeden evi terk edip kendisini hiç tanımadığı bir dünyanın kucağına atan kahraman; olayın üzerinden biraz zaman geçtiğinde düşünmeye başlar. Kendi tanıdığı Feride'den başka birisi ile karşılaşır ve yeni benliğine alışmaya çalışır. Yalnızlığını gidermek, vakit geçirmek, muhtemelen bir yandan da içini dökebilmek amacıyla tuttuğu günlükte, kendi davranışlarını çocukluğuna dayanarak tahlil etmeye çalışması, kendisini tanımaya ve anlamlandırmaya çalıştığına örnektir:

> Gecenin yalnızlığına karşı koymak için hatıralarımı yazmaya başladığım bu saatte, bir elim yine aynı küçük çocuk tavrıyla saçlarımı çekiştiriyor, gözlerimin üstüne indirmeye uğraşıyor. Bunun sebebine gelince, öyle sanıyorum ki, ben etrafındaki hayata pek fazla kendini kapıp koyveren, hafif ve dikkatsiz bir çocuktum. Besbelli sıkı zamanlarda kendi kendimle, kendi fikirlerimle yalnız kalmak için gözlerimle dünya arasında, bu saçlardan bir perde koymaya çalışıyordum (Güntekin, 1999: 7).

---

[85] "İlk iki perdesi Anadolu'da bir köy okulunda geçmekte olan bu oyunu, o zamanlar lüks salon dekorlarına düşkünlük gösteren 'Darülbedayi' oynamak istemeyince, yazar, eserini roman kılığına sokarak *Çalıkuşu* adıyla yayımlamıştır" (Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman II,* Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1970, s.264).

[86] Baskılar arasındaki farklar hakkında detaylı bilgi için bk. Nihan Abir, *Çalıkuşu'nun Hikâyesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

[87] Günlük türüyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. *Hece Dergisi Günlük Özel Sayısı*, Y. 19, S.222-223-224.

Türk edebiyatı tarihine idealist bir öğretmen figürü olarak geçen Feride'nin okurlar üzerinde yarattığı olumlu etki bilinse de, onun öğretmenliği, tek başına geçinebilmek için yapabileceği tek meslek olduğu için seçtiğini unutmamak gerekir. Mesleğini ve öğrencilerini çok sevdiği tartışılmaz, ancak Çalıkuşu'nun, parası olsaydı memleketin en ücra köşelerinde öğretmenlik yapmayı tercih edip etmeyeceği şüphelidir. Zeyniler köyünün hayalindeki gibi yeşil ve ferah olmadığını anlayınca neler hissettiğini hatırlarsak, onun idealistliğinden değil, çaresizliğinden bu karanlık köyde kaldığı gerçeğini görürüz. Şüphesiz onun öğretmenlik için İstanbul'u değil de Anadolu'yu tercih etme sebebi Kâmran'ın ve ailesinin İstanbul'da oluşundan başka bir şey değildir. Feride için öğretmenlik, aldatılana kadar hiçbir zaman aklında olmayan bir meslektir. Bunu göz ardı ederek roman kahramanını idealize etmek ve romanı hemen toplumcu bir sınıfa koymak doğru değildir.

Zaten roman çıktıktan sonraki ilk eleştirilere baktığımızda Feride'nin idealize edilmediğini, aksine yapay ve eksik bulunduğunu görürüz. Örneğin, *Çalıkuşu* hakkında çıkan ilk eleştirilerden birini yazan Fevzi Lütfî Karaosmanoğlu, Feride karakterini silik ve 'çabuk unutulur' bulur. Eleştirmen, romanı Fransız romanlarıyla karşılaştırmış ve *Çalıkuşu*'nu idealist bir öğretmenin değil, aşk ve macera peşinde bir genç kızın hikâyesi olarak değerlendirmiştir:

> Çalıkuşu'nun kendine göre korkunç olan sergüzeştinin saiki Ladamo Kamelya'nın feci ölümünün sebebinden farksız gibidir. İkisi de tatlı bir izzet-i nefs heyecanının, metin bir gayretin kurbanıdırlar. Bu yüzden Alexander Dumazadenin, Alfonso Karen, bunlar ve bunlar benzeri romancılardan aldığımız zevkle Çalıkuşu'ndan aldığımız zevk arasında bir yakınlık vardır. İnsan Çalıkuşu'nun havasına dalmışken birçok defalar bilmeden öbürlerinin âlemine girmiş gibi oluyor. Reşat Nuri Bey de dâhil olduğu halde bu cins muharrirlerin romanlarında insan zihninin almayacağı korkunç intibalar, tabiatın üstünden bakan sert çehreler ve ölümden aman dilendiren aşklar, acılı ihtiraslar aramak lüzumsuzdur; zîrâ ne kadar çırpınırsak, telaşlanırsak neticenin hiç de umduğumuz gibi feci, beklediğimiz gibi ağır veya hafif olduğunu göremeyiz. Bu neticenin tıpkı oradaki macera ve elem gibi oradaki haz veya tahammül kadar mahduttur. Bu romanlarda macera, sade macera vardır. Bu macera belki sıralı, belki değildir. Fakat çıplak bir maceradır bu

> aşkın son şekli izdivaç, tahammül ve ıstırabın son hali fazilet, vefa ve sadakatin son hali, dostluktur (Akt. Özer, 2001: 113-114).[88]

Yakup Kadri de 1922'de *İkdam* gazetesinde *Çalıkuşu* hakkında yazdığı eleştiride Feride'de "daima bir eksiklik" olduğunu söyler ve romandaki tesadüfleri zorlama bulur:

> Reşat Nuri Bey'in romanında da her hadise böyle 'sürpriz'den yani damdan düşer gibi vuku bulmaktadır, hiçbir hadise mantıki bir silsileye tabi değildir. Feride'nin Kâmran'ı terk edip kaçışı, Maarif Nezareti'nde bir muallimlik buluşu, Bursa Vilayetine gidip de yerinin bir başkası tarafından alındığını görüşü, Zeyniler'e gidişi ve tekrar Bursa'ya avdet edişi ve bahusus talihinin en mühim bir dönüm yeri olan Dar'ül Muallimat Fransızca muallimliğine tayin hadisesi hep birer eser-i tesadüftür (Akt. Özer, 2001: 117).[89]

Yakup Kadri, Feride'nin romanın sonunda Kâmran'a dönmesini de eleştirir ve Feride'yi "sönük", "silik", "epeyce sevimsiz" bulur. Onu *Aşk-ı Memnu*'daki Nihal ile karşılaştırarak şöyle der: "Bütün tabii zevahirine rağmen bu genç kız 'Aşk-ı Memnu'daki Nihal'den daha ziyade gayr-i millidir; zaten Feride, dikkat edilecek olursa, tersine çevrilmiş bir Nihal'den başka bir şey değildir" (Akt. Özer, 2001: 117).

Ancak Yakup Kadri, Reşat Nuri'nin ölümünden sonra, tüm bu olumsuz eleştirilerini tersine çeviren bir yazı yayımlayacaktır. Eski yazısını kast ederek "eksik ve paradoksal" bir yorumda bulunduğunu söyler. 1956'da yayımlanan bu yazısında, Reşat Nuri'nin "Türk romanının ilk ideal kahramanını" yarattığını iddia ederek daha önce silik, sevimsiz ve yapay bulduğu Feride'yi bu sefer "bir vakar, bir iffet, bir ahlak ve seciye örneği" olarak gösterir. "[B]en şimdi, Reşat Nuri'yi Türk romanının ilk ideal kahramanını yaratmış, ilk idealist muharrir olarak telâkki ediyorum ve bu yaratıcı idealizmin birçok misallerini diğer bütün eserlerinde görüyorum" (Akt. Abir, 2012: 366)[90] diyen Yakup Kadri; Feride'nin, kadınlarından "yalnız öksürük ve hıçkırık sesi" duyduğumuz romantik romanlardan ayrıldığına dikkat çeker. Onun Kâmran'dan ayrıldıktan sonra yataklara düşüp verem olmadığını, sevgilisini tekrar elde etmek için dişi oyunlarına başvurmadığını söyleyerek, onu romanımızın o güne kadar kaleme alınan diğer kadın kahramanlarından ayırır (Akt. Abir, 2012: 366).

[88] Fevzi Lütfi, "Çalıkuşu", *Dergâh*, nr. 21, 20 Şubat 1338. Ayrıca bk. Fevzi Lütfi Karaosmanoğlu, *Bir Muhalifin Edebi ve Sosyal Yazıları*, Der. Alev Sınar Uğurlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
[89] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Çalıkuşu", *İkdam*, nr: 8960, 25.02.1922.
[90] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Edebiyatımızın Büyük Kaybı", *Tercüman*, 14.12.1956.

Ziya Gökalp de Feride'nin Türk romanının sembol kahramanlarından biri olduğunu söyleyen bir yazı kaleme almıştır, ancak Yakup Kadri gibi çok sonra değil, 1924'te:

> Servet-i Fünûn devrinde birçok gençler, tıpkı Ahmet Cemil gibi duymaya, düşünmeye, ifade etmeye yeltendiler. Bunlardan birini gören 'İşte bir Ahmet Cemil tipi daha!' derdi. Çalıkuşu yazıldıktan sonra, bütün genç kızlar birer Çalıkuşu kesildiler. Edebiyatın hayat üzerindeki müessirliğine en iyi misaller, Ahmet Cemil ile Çalıkuşu'dur. İkisinin de bu kuvveti haiz olmaları daha evvel içtimai hayata bir canlı ma'kes olmalarındandır (Akt. Abir, 2012: 371-372).[91]

Çalıkuşu romanının halk üzerindeki etkisi, şüphesiz bu olumlu yorumlarda etkili olmuştur. Öğrenim görmüş genç kızların Anadolu'ya öğretmenlik yapmaya gitmesi, romanın bu çapta bir etki yaratması, romancının "dünyayı değiştirme arzusu"nun sonuca ulaştığını gösterir.

Aslında hem roman hakkında çıkan eleştirilerin içeriğine, hem de romanın genel atmosferine baktığımızda, Feride'nin neden anti-romantik bir kahraman olarak görüldüğünü anlamak mümkündür. Romantizmi, "annelerini tıpkı romanlardaki gibi sarışın mavi gözlü, melek mizaçlı olarak anlatan, ilk hatıra olarak şairane atmosferler uyduran" arkadaşlarının cümleleri olarak düşünen ve bununla dalga geçen Feride, nasıl romantizmi dar ve yanlış anladıysa; onu değerlendiren eleştirmenler de sırf Feride ağlayıp zırlamadığı, gerçekten olan bitenleri anlattığı, Anadolu'nun köylerine öğretmenlik yapmaya gidecek kadar cesur olduğu, oradaki çocuklarla tüm içtenliğiyle ilgilendiği için onu anti-romantik bir roman kahramanı kılmakla aynı hataya düşmüşlerdir. Feride, sadece yukarda örnek olarak verilen cümlelerdeki romantik bakışı için değil; mücadeleci ruhu, idealist öğretmen tavrı, öğrencilerini (yani geleceği) değiştirme arzusu ile de tam bir romantiktir.

Romanı arzu bakımından kıymetli kılan bir diğer şey ise arzunun dönüşümüdür. Feride'nin ilk arzusu Kâmran'dır. Ancak daha sonra bu arzu nesnesi değişir ve Anadolu olur. Artık arzu, bireysel olana değil toplumsal olana yöneliktir ve bu, tam da Cumhuriyet devri ideolojisine uygundur. Yazar, bireyci aşkın yerine toplumu ikame ederse meşrulaşabilir. Feride'nin dönüşen ve politikleşen arzusu da bu açıdan bir meşrulaşma arzusu olarak okunabilir.

---

[91] Ziya Gökalp, "Roman", *Cumhuriyet*, nr.142, 28 Eylül 1924.

Anadolu'yu idealize etmeden, durumu tüm çıplaklığıyla göstermeyi tercih eden romanlardan bir diğeri *Yaban'*dır. Roman, bir sistem eleştirisidir. Yazar, Anadolu'nun ve köylünün yüceltilmesine öfkelidir. Gerçeğin bu olmadığını göstermek ister. Yakup Kadri, sentezci bir aydın değildir, onun arzusu tamamen Batı'ya yöneliktir. Bu yüzden dili negatif ve şiddetlidir, arzusunun ne kadar güçlü olduğunu belli eder. Etrafındaki iğrençliği anlatarak arzusunu tersinden kurar.

Romanın kahramanı Ahmet Celâl, Meşrutiyet dönemi ideolojisiyle yetişmiştir. Milliyetçi, toplumcu biridir ve gençliğini/bedeninin bütünlüğünü milleti için feda etmiştir. Sonucunda gördüğü manzara karşısında ise öfke ve hınç ile dolar. Bu yüzden dili pesimisttir, acı ve sert bir eleştiri içerir. Tasvirlerinde hep olumsuz sıfatlar kullanır. Gerçeği mümkün olduğundan çirkin ve kaba gösterme arzusu vardır. Bu da kendini haklı çıkarmakla ilgilidir. Gerçeği abartarak ona nüfuz etmek ve bunu entelektüellere göstermek ister. Onların dikkatini bu şekilde çekebileceğini düşünmektedir.

Yakup Kadri'nin politik arzusu yerini bulmuş gibidir. Şevket Süreyya, *Yaban* için "bir millî roman, bir içtimaî örgüsü olan ve bu içtimaî örgüsü millî olan romandır" (1933: 81) der. Eserin pesimistliğini ise "bu malzemenin olduğu gibi bilinmesi lazım" ki bir şeyler yapılabilsin olarak yorumlar (Süreyya, 1933: 87). Vedat Nedim de benzer fikirdedir: "Şimdiye kadar Türk köyü ve Türk köylüsü etrafında örülen edebiyat maskesini erkek bir jestle alaşağı etti. […] Bizi, bir hamlede hayal âleminin cennetinden çekip, hakikat cehenneminin ateşine oturttu" (1933: 47).

Dünyayı değiştirme arzusunun ideolojik yönünü temsile en güzel örneklerden biri ütopyalardır. Türk romanında ütopya dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri de şüphesiz "Simerenya" olacaktır. *Yalnızız*'ın Samim'i kendi ideal dünyasını oluşturarak politik-romantik arzusunu açıktan gösterir:

> Simeranya'da her seviyeye göre okuma salonları, laboratuvarlar, atelyeler, müzik, tiyatro, sinema ve spor evleri vardır. Her yaşta insanlar bunlara devam ederler. Her merak ettikleri mevzuu kendileri etüd eder ve öğrenirler. […] Eski dünyada, yani Simeranya'ya göre bugünkü dünyamızdaki okullarda çocuklara ve gençlere öğretilen şeylerin, muayyen istidat ve ihtiyaçları karşılamadıkça, hayatta hiç bir işe yaramadığı anlaşılmış ve klasik mektepten eser kalmamıştır: Sınıf, kürsü, ders programı, nutuk söyler gibi ders veren öğretmen ve profesör yoktur. Diploma yoktur (Peyami Safa, 2000b: 42).

Samim'in romandaki iki temel arzusundan biri aşk ise diğeri ideal bir dünyadır. Bu yüzden kahraman, hem Simeranya hem de dünyanın gidişatı hakkında sık sık vaaz verir.[92] Samim'in dünyayı değiştirebileceğine imanı tamdır. Ona göre çare spiritüalizmdedir:

> İnsanın hayvanlığını medenileştirdiği kadar, medeniyetini de hayvanlaştıran bu çağ da, beş asır tek ayağı üstünde topalladıktan sonra, yirminci asrın her biri iflas eden büyük ihtilalleri ve dünya harpleriyle yıkılmak üzere olduğunu gösteriyor. Yirminci asrın yalnız spiritualist filozoflarında değil, tabiat âlemlerinde de tabiatı aşan metafizik prensiplere ve Allah'a doğru bir yöneliş görüyoruz. En büyük zekâlarda, artık iki ayağını da yere basan yeni bir dünya hasreti doğduğu seziliyor (Peyami Safa, 2000b: 188-189).

Uzun uzun Simerenya'yı anlatırken ya da neden savaşın ve acının olduğu bir dünyada yaşadığımızı açıklarken, Samim'in dilinin heyecan ve arzu yüklü olduğunu görürüz. Ulvi, romantik idealleri olan biridir ve daha iyi bir dünya yaratmak için çözüm önerileri vardır. Burada da *Çalıkuşu*'nda olduğu gibi arzunun dönüşümünü görürüz. Arzu nesnesi Meral'ken Simeranya, Simeranya'yken kendini kavramaya dönüşür. Çünkü Samim'in asli arzusu kendisine yöneliktir. Kendini keşfetmek ona haz verir.

Sonuç olarak, Türk romanında politik-romantik bir tavırla dünyayı değiştirme arzusunun, edebî dönemlere göre farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Kimi yazarlar "doğru Batılılaşma" ile dünyayı değiştirmek isterler, kimileri ise hâkim olan edebî biçime karşı çıkarak… Gerçeğin çirkinliğini vurgulayarak, bunu değiştirmeye davet edenler de vardır; tam tersine, kurdukları ütopyalarla ideal dünyalarını anlatanlar da… Yöntemler farklı olsa da, hiç şüphe yok ki, yaklaşık son iki yüzyıldır Türk aydınının asıl meselesi dünyasını değiştirmek olmuştur.

4.3.2. Mistik Arzu

Dünyayı değiştirme arzusunun izi, sadece romandaki ideolojik fikirlerde değil, dilde de takip edilebilir. Çünkü dünyamız, aynı zamanda etrafımıza bakışımızdır.

[92] *Yalnızız*'ın bir vaaz romanı olduğundan "Türk Romanında Bilme Arzusu" bölümünde bahsedilmişti.

Mistik arzu ile kast edilen, mistik olanı arzulamak değil, arzunun mistifiye edilmesidir.[93] Bu süreç ise romancının dilinde ve eşyayı değiştirme kabiliyetinde gizlidir. Eşyayı değiştirmek, dünyayı değiştirmektir. Çünkü etrafımıza bakışımız değiştiğinde, dünyamız da değişir.

Romantik romancı, dilin sınırlarını zorlar ve yeni anlam alanları arar. Dünyayı kendi algıladığı şekle sokmaktan haz alır. Hazzın ve arzunun sürmesini isteyen yazar, uzun cümleler ve bol sıfat kullanır. Cevabı tahayyül gerektiren sorular sorar. Anlatımın yoğun olması da arzuyu gösterir. Mümtaz'ın Nuran'ı etkilemeye çalıştığı bölümlerdeki anlatım yoğunluğunu, Nuran'ın arzusuz ve seküler cümleleri ile karşılaştırdığımızda bu fark açıkça görülür. Halide Edip romanlarında da arzu, kendini diyaloglarda belli eder. Hızlı ve kısa diyaloglar, çok arzulu, çok istekli ve çocukça bir ütopyayı gösterir bize. Onun karşısına ise zorlama, yapay ütopyaları ile isteksiz ve arzusuz Yakup Kadri dilini koyabiliriz. Elbette arzusuz dil, yazarın arzusuz olduğunu göstermez; bu da tersinden bir arzulama biçimidir.

Romanda mistik arzu, en çok doğa tasvirlerinde karşımıza çıkar. Romantik metinler, doğayı bir bilim adamı tarafsızlığında anlatmaz, ona duygu ve kişilik yükler. Bu da bir şeyi, olduğundan daha farklı göstererek değiştirme biçimidir. Denizi, ağaçları, yağmuru, çiçekleri mistifiye ederek yüceltir. Böylece kahramanın dünyası değişmiş olur; çünkü artık deniz başka denizdir, ağaç başka ağaç. Duygular değiştikçe eşyanın da değişmesi, bunu kanıtlar. Âşık bir roman kahramanı için hem doğa, hem nesneler, hem insanlar pozitif sıfatlarla tarif edilir; imgeler aydınlık ve olumludur. Aşk bittiğinde ya da kahramanın başına kötü bir şey geldiğinde, aynı eşyanın bambaşka sıfatlarla tasvir edildiğini görürüz. Mistik arzu, eşyayı dönüştürür ve negatif imgelerle yükler. Artık kahramanın dünyası aydınlık değil karanlıktır.

Aynı zamanda mistik arzu, eşyaya ruh verir. Onu insan sıfatlarıyla donatır. Örneğin ayna, sıradan bir nesne olmaktan çıkar, gerçekleri söyleyen acımasız bir arkadaşa dönüşür. Evler masal anlatır, rüzgâr uyanır, kapılar gözetler, mandolinler ağlar… Yazar, değiştirdiği eşyalarla kendine yeni bir dünya kurar. Bu dünya, yüceltilmiş bir dünyadır. Kelimenin seküler çıplaklığı, mistik arzu yoluyla kat kat giydirilir; böylece bu farklı anlam katmanları arasında eşya asıl işlevini kaybederek dönüşür, değişir.

[93] Mistisizm hakkında "Bilinmeyenin Peşinde" başlıklı bölümde detaylı bilgi verildiğinden, burada tekrar bahsedilmeyecektir.

4.3.2.1. Türk Romanında Mistik Arzu Üzerine

Eşyanın mistifiye edilme sürecine Türk romanından farklı örnekler verilebilir. Ancak bu örnekler, kronolojik bir sırayla takip edildiğinde görülecektir ki, Türk romancılığının ilk yılları eşyayı dönüştürme kabiliyeti açısından zayıfken, zamanla gelişecek ve Tanpınar romancılığı ile zirveye ulaşacaktır.

İlk romanlarımızdan Namık Kemal'in *İntibah*'ında eşyaya bakışın zayıf, cümlelerin kısa, sıfatların az olduğunu görürüz. Arzu eşyaya nüfuz edemez. Tanpınar, "Namık Kemal'de bu imajlar çok defa tekrardır, eşyanın üzerine sonradan yapıştırılmış birer yaldız hissini verirler, hiçbir zaman büyük ve derûnî bir aydınlanmanın ışığında eşyayı, haricî âlemi yekpare bir şekil vahdetinde, bütün büyük sanatkârlarda olduğu gibi, **sihirli bir istihalede** göstermezler" (Tanpınar, 2014: 243) der. Burada "sihirli istihale" dikkati önemlidir. Büyüleyerek eşyayı değiştirmek, tam da bizim "mistik arzulama süreci" tanımımıza tekabül eder. Eşyayı değiştirme sanatını, Tanpınar bir sihre, büyüye benzetmiştir. Yazarın da tıpkı bir büyücü gibi eşyayı değiştirme yeteneği varsa, ancak o zaman büyük bir romancı sayılabilir.

Namık Kemal'in *İntibah*'ta kullandığı dilin doğal olmadığı, değiştirme sürecinin sanatkârane işlemediği açıktır. Her ne kadar eşya tasvirleri zayıf olsa da, duyguların roman kahramanının dünyasını nasıl mistifiye ettiğini yazarın dilinde gözlemleriz. Örneğin, Ali Bey, arkadaşından Mehpeyker ile ilgili gerçeği öğrendiğinde doğa, karanlık ve gamlıdır:

> **Gece** bir fikr-i sevda-zede gibi hem mağmum hem **zulmanî** idi. Yıldızlar – **zalam**-ı şübhat arasına düşen barika-i hakikat gibi- parça parça bulutlar arasından kâh görünür, kâh görünmezdi. **Karanlık** içinde ve seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların şekl-i dehşet-nümununa bakıldıkça bahçe birtakım hayalât-ı haile ile dolmuş zannolunurdu. Göz önünde bir şekl-i garip ile tecessüm eden **zulmet** nur-ı nazara mâni olmakta, İstanbul ufkunu ihata eden **kara** dağları, **laciverdî** dalgaları andırırdı (Namık Kemal, 2016: 76).

Zihninde Mehpeyker'e dair olumsuz fikirler kaybolup ona yeniden âşık olduğunda ise, yazarın dünyasında olumlu doğa imgeleri ve bol bol ışık vardır:

> Kendi kayığa girdiği sırada **mehtap** dahi ufuktan zuhur etmişti. Tarih cemaziyülelevvelînin on yedisine tesadüf etmekle kamerin tenakusa başlamış olan cirm-i mer'îsi, perişan saçlarının gölgesi cemaline aksetmiş beyzî çehreli bir güzele benzerdi. Deryaya initaf eden **ziya**sı ise o küçük küçük dalgalar üzerinde çırpındıkça bir **nuranî** cemalin heva-yı muhabbetle heyecan hâlinde bulunan bir kalb-i safa düşen aks-i hayalini andırırdı. Dağlardaki çemenlerin, ormanların koyu yeşil yaprakları içinde **aydınlık** o kadar hafif görünürdü ki nebabat güya üzerlerine yığılan **nurun** birçoğunu bel' ile taayyüş eder ve birazını hisse-i şükran olarak enzar-ı mahlûkatın cevelângâh-ı ezvakına arz ü ihda eyler idi (Namık Kemal, 2016: 88-89).

Dikkat edilirse iki parçada da gece tasvir edilmektedir. Gecenin nasıl dönüştüğüne yakından bakalım: İlk paragraftaki gecede hâkim olan unsur karanlıktır. Bu karanlık, "sevda çeken birinin düşüncesi gibi gamlı" olarak tasvir edilir. Yıldızlar, bir görünüp bir kaybolmaktadır. Bunu da şüphe karanlığının içine düşen gerçeğin şimşeğine benzetir. Yıldızın imgesi bile "şimşek" kelimesi ile olumsuzlanır. Bahçe, karanlık sebebiyle ağaçların dehşet veren şekillere büründüğü, korkunç hayallerle dolu bir yerdir. İkinci paragrafta ise hâkim unsur ışıktır. Bu ışık, mehtap kaynaklıdır. Ay, dağınık saçlarının gölgesi yüzüne yansımış bir güzele benzetilir. Denize düşen ışık, bu güzelin aşk heyecanıyla çarpan kalbini gösterir. Bu sefer bahçedeki bitkiler, üzerilerine "yağan" ışığı emerek beslenirler. Hâlbuki bir önceki paragrafta, belli belirsiz ışık, onları korkunç hayaletlere benzetmişti. Bu iki paragraf, Ali Bey'in iki farklı duygu durumunda geceyi nasıl algıladığını gösterme açısından önemli birer örnektir. Böylece, âşık olduğunda geceyi nasıl mistifiye ettiğini, arzunun eşyayı nasıl değiştirdiğini ve negatif imgeleri pozitif imgelere çevirdiğini görebiliyoruz.

Benzer bir örnek, *Araba Sevdası*'nın Bihruz'u için de geçerlidir. Periveş'e âşık olan Bihruz'un bakışı, tabii ki dünyayı romantize edecektir:

> Genç bey yeni âlem-i hayatının temaşa-yı infilak-ı seherinden mütelezziz ve mütehassis olup **türlü türlü renkler içindeki tulu' ve gurubunu** seyretmekten memnun oluyordu. Mesire-i tenhaîsindeki sessiz ormancıkların sükûn ve vahşeti mizacına pek muvafık geliyor, rüzgârın ağaç yapraklarını ihtizaza getirmesinden peyda olan iniltiler ruh-ı müteellimine arzu-yı büka veriyordu (Ekrem, 2014: 262).

Bu doğa tasvirinin realist bir tasvir olmadığı açıktır. Mistifiye edilen doğa, roman kahramanına haz verir. Bihruz'un arzusu sadece doğayı değil, Periveş'i ve

bindiği arabayı da değiştirir. Onu, sıradan bir arabanın içinde görmez, "sandığı elmastan, tekerlekleri gümüşten, zümrüt göğüslü, sedef kanatlı yakut gözlü bir çift kumru koşulmuş" (Ekrem, 2014: 127) bir arabada görür. Periveş'in, bir "reyn" gibi değil, "dees" gibi kurulduğu bu araba, Bihruz için arzu nesnesinin ta kendisidir.

Bihruz'un arabayı neden daha süslü gördüğü ayrıca dikkate değerdir. Araba, burada modernleşmenin sembolü olarak kabul edilirse; arabanın Bihruz'u büyülemesi de modernleşmenin aydınlar üzerindeki büyüleyici etkisini gösterir. Bihruz'un kafasında arabanın temsil ettiği bir dünya vardır ve o dünya, yolculukla ilgilidir. Çünkü modernleşme sürecinin kendisi bir yolculuktur. Yazar bu süreci mistifiye ederek yüceltir. Böylece yücelttiği karşısında büyülenir. Buradan modernleşmenin büyülü bir şey olduğu sonucuna varılabilir. Zaten 19. yüzyıl aydını, gerçekle doğrudan bağ kurmaz. Onu değiştirir, kendi dünyasına uygun hale getirir ve öyle hayatına dâhil eder. Sonuç olarak *Araba Sevdası'*nda arzu nesnesi arabadır ve Bihruz, arzuladığı bu nesneyi (yani sembolize ettiği modernleşmeyi) büyüleyici bir şeye dönüştürerek, kendi dünyasının bir parçası haline getirir. Türk aydınının Batılılaşma süreci ile ilgili savunduğu genel fikri zaten bu değil midir?

Mai ve Siyah'a baktığımızda ise arzu nesnesinin "bârân-ı elmas" olduğunu görürüz:

> Bârân-ı elmas! Ne güzel, ne hulyalar getiren, nasıl rüya âlemleri açan bir isim... […] Ah! Bu bârân-ı elmas... Bahçenin râkid havasını dağıtan, içinde bir aşk nefhası, sıcak ve baygın bir nefes gibi sanki ta göklerin sezilmeyen yüksekliklerinden dökülen bu nağmeler... Kâh kalbin en derin noktalarından geliyormuşcasına deruni, pest, sanki sâkit; kâh bir teessür feveranından inikas etmişçesine patlayarak, feryat ederek; bazen bir şikâyet nâlesi, bazen bir mahkuriyet iniltisi... (Uşaklıgil, 2007: 34-36).

Ancak romanın başında olumlu sıfatlarla tanımlanan bârân-ı elmas, eserin sonunda bârân-ı dürr-i siyaha dönüşecektir:

> Sanki bir bârân-ı dürr-i siyah! Diyordu. Birden, bu siyah gecenin karşısında aklına bir başka gecenin hatırası geldi. Ta hulya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilası zamanında Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti. Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti: Mai ve siyah (Uşaklıgil, 2007: 398).

Arzu imgesi elmas yağmuruyken, siyah inci yağmuruna dönüşür. Çünkü roman kahramanının duyguları da hayata bakışı da değişmiştir. İki farklı paragrafa

baktığımızda, kahramanın, arzuladığı zaman coşkulu ve bol sıfatlı, arzu bittiğinde ise kısa ve sanatsız cümleler kullandığını görürüz. İlk örnekteki bârân-ı elmas sıfatlarına bakalım: güzel (1), hulyalar getiren (2), rüya âlemleri açan (3), bahçenin râkid havasını dağıtan (4), içinde bir aşk nefhası, sıcak ve baygın bir nefes gibi sanki ta göklerin sezilmeyen yüksekliklerinden dökülen (5), Kâh kalbin en derin noktalarından geliyormuşcasına deruni (6), pest (7), sâkit (8), teessür feveranından inikas etmişçesine patlayan (9), feryat eden (10), şikâyet nâlesi (11), mahkuriyet iniltisi (12). Elmas yağmurunun on iki farklı şekle girdiğini, eşyanın sürekli değiştiğini, tek bir imgenin etrafında dolaşarak yoğunlaşıldığını ve tüm bu sürecin arzunun mistifikasyonu olduğunu söyleyebiliriz. Pozitif imgeler güzel, hülya, rüya, bahçe, aşk, sıcak, gök, yüksek, deruni olarak sayılabilir. Bu imgeler, arzu nesnesinin etrafında bir atmosfer oluştururlar ve "elmas yağmuru" imgesinin üzerinde anlam katmanları olarak sıralanırlar. Yani bu yağmur önce güzeldir, sonra rüyadır, sonra aşktır, sonra göktür… değişe değişe yüceltilir ve Ahmet Cemil'in dünyasında yerini alır. O artık sıradan bir yağmur değil, kahramanın dünyayı değiştirme arzusunun sembol imgesidir.

Ali Bey ve Bihruz için geçerli olan, Ahmet Cemil için de tekrar edecektir. Âşık olduğunda eşya farklı, aşkına karşılık bulamadığında eşya farklıdır: "Deminki manzarada bir tebeddül vardı. Şimdi sema lacivert bir şişeden süzülen ziyaya benzeyen hafifçe bir su halinde büsbütün şeffaf, ötede beride yıldızlar büsbütün beyaz idi; bacalar, çatılar, ağaçlar, demin birer siyah kütle odan bütün bu eşya şimdi parıltılı bir su ile yıkanıyor gibiydi" (Uşaklıgil, 2007: 143). Karanlık, ışıkla karşılaşmış, çünkü Ahmet Cemil, Lamia'ya âşık olmuştur. Eşyanın duygu ile nasıl değiştiğine romandan bir diğer örnek ise Ahmet Cemil'in kız kardeşinin evliliği ile farklılaşan iç dünyasıdır: "Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak: burada, şu basma perdeli, tek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltıcı sıcaklarıyla çalışmak..." (Uşaklıgil, 2007: 79). Sevdiği, mutlu olduğu ev, artık eniştesi yüzünden "zindan", "dar", "bunaltıcı"dır. Benzer bir örneği *Bugünün Saraylısı* romanından da verebiliriz. Ata Efendi'nin Ayşen varken çok sevdiği apartman dairesi, Ayşen'den sonra tüm anlamını kaybedecektir: "Üstün Palas, Ata Efendi'ye yabancılaşmış. Kendi katlarında ışık yok; binanın cephesi de meğerse pek

sevimli değilmiş, çimento rengindeymiş. Rutubet lekeleriyle adeta çirkin görünüyor" (Karay, 2018: 280).

Halit Ziya'nın diğer meşhur romanı *Aşk-ı Memnu*'da ise roman kahramanlarının eşyaya bakışı dikkat çekicidir. Bilhassa hem Bihter hem Nihal, kendi ruh halleriyle eşya arasında bir bağ kurar; onları canlı kılarlar. Bihter, yalnızlığından bunaldığı bir akşam kendisini odaya kapattığında, kendisi kadar eşyalardan da korkar:

> Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman yatak, kanepe, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında, kendisine gülümseyen bu aynanın, hususuyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı (Uşaklıgil, 2016: 161).

Yine bunaldığı başka bir gün, odadaki eşyaların kendisini izlediğinden şüphelenip ürperir:

> Bütün perdelerin şişiyor zannolunan gölgelerinin altında, kapıların üstünden dökülen tüllerin, atlasların arkasında birçok gözler kendisine bakıyor; o ilk aşk günahından sonra bu kadın vücudunu seyretmek için gecelerin zulmetleri içinde peyda olmuş eller panjurları açıyorlar; bu eşya birden esiveren bir hayat havasıyla uyanıyor, mühib bir baş sallantısıyla bakıyor zannolunan lambanın kalpağı yaklaşıyor gibiydi; buradan kaçmak istedi (Uşaklıgil, 2016: 177-178).

Kocasını Behlûl'le aldattıktan sonra ruh hali değişen Bihter, eşyanın ruhunda da bir başkalık bulmaya başlar: "O vakaya herkes vâkıf da kendisine merhamet ederek bir şey söylenmiyor gibi bir şey hissediyordu. O günden beri herkesin nazarında sanki bir şey değişmişti, hatta eşyada, bütün evin içinde yüzüne bir vukuf nazarıyla bakan bir hal buluyordu" (Uşaklıgil, 2016: 209).

Romancının, doğayı tasvir ederken kahramanlarının ruh halleri ile bir paralellik kurmaya dikkat ettiğini görürüz. Behlûl ve Nihal'in adadaki görüşmelerini romantik bir gerilim çizgisi üzerine kuran Halit Ziya, bu sahnede doğayı dillendirir, ona can ve ruh katar:

> […] sonra bu zemzemenin muhteriz mevceleri altın rüyalar altında uyuyan denizlerin, çamları yumuşak temaslarla öperek rüzgârların uyanmak için fırsata muntazır teranelerini, o tabiatın uykuda zamanlarına mahsus sükûta

> benzer nağmelerini ikaz etmiş oldu; bütün tabiatın üzerinden seyyal bir titreme geçti, sanki gecelerin ruhu derin bir terennmüm hazzı içinde inledi (Uşaklıgil, 2016: 354).

Behlûl, mandoline ruh verip, olumlu bir atmosfer çizerken; Nihal ise –belki başına gelecekleri hissederek- doğanın ruhundan korkmaktadır:

> Behlûl cevap vererek, "Bir mandolin!" dedi. "Bir mandolin! Kim bilir nasıl bir gizli derdi gecelere tevdi etmek isteyerek ya bir çam dibinde aya karşı hüzünlerini döken yahut serseri dalgacıkların üstünde havalara bir selam bırakan küçük bir mandolin!" (Uşaklıgil, 2016: 354).

> Bilmem neden fakat korkuyorum. Bütün bu gölgeler, bu ağaçlar canlanacak, birden bize hücum edecekler zannediyorum." Sonra birden durarak parmağıyla gösteriyordu: "Bakınız! İşte uzun siyah bir yen, iri parmaklarla bir el, görüyor musunuz? Bize uzanıyor." […] böyle çiğnenmekten sanki hiddet eden otlara, ancak potinlerinin ucuyla basabiliyordu. […] "Bütün bu orman, bu arkamızdan uzun elleriyle kollarını uzatan çamlar hareket edecek, koşacaklar, bizi tutacaklar, sonra… (Uşaklıgil, 2016: 355-356).

Romanın tüm kahramanları eşya ile ilişki içindedir. Onu sürekli değiştirir, kendi ruh durumunun penceresinden izler. Mutlu olduğunda mistifiye eder, yüceltir, ışığa boğar. Aşk bittiğinde, hayal edilen şeyler elden kaçtığında ise, eşya eski ruhsuz haline geri döner.

Eşyaya ruh vermek, cansız nesnelere insan özellikleri yüklemek de bir çeşit dünyayı değiştirme biçimidir. Örneğin, Halide Edip'in *Handan* romanında, Handan için rüzgâr, bir doğa olayı olmaktan çıkar, kahramanın dünyasında bambaşka bir kimliğe bürünerek yeni bir anlam kazanır:

> Din artık, ey rüzgâr. Estiğin yer, boş bir harabe; yıkılan güzel mabetlerinin küllerini bile savurdun; kuruyan feyizdar menbalarının yerlerini bile kaldırdın; soğuyan, parçalanan yıldızlarının eczasını bile dağıttın. Issız, nihayetsiz ve boş bir harabede uluma artık! Git, belki başka yıkacağın mamureler, beyaz ve muzeyyen cepheleri altında günah saklayan mamureler vardır; git onlara bu kudretinle es; bakir ve güzel mermerleri arkasındaki hummaları, cinnetleri, levsleri savur, uçur, dağıt, yok et. Sonra temelleri bile kazınmış boş beyabanları üstünde, mağrur ve samedanı gürle ve es! (Adıvar, 2014a: 234-235).

Benzer bir örneği Peyami Safa'nın başyapıtı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'*nda da bulabiliriz. Romanın kahramanı için evler, birer bina değildir. Onları

sevdiğini söyler, çünkü hepsi, "rüzgârdan sancılandıkça […] inilderler ve içlerinde […] aziz şeyler saklarlar" (Peyami Safa, 2000a: 13). Yazar, evin sofasını da değiştirir, insana çevirir:

> Bu sofa yaşlı bir insan yüzü gibidir: Evimizin bütün ruhu, kederleri ve neş'esi orada görünür, her günün hâdiseleri tavana, duvarlara, döşemeye bir leke, bir çizgi, bir buruşuk ve bazan da ancak bizim görebileceğimiz gizli bir işaret ilâve eder. Bu sofa canlıdır: Bizimle beraber kımıldar, değişir, bizimle beraber dağılır, toplanır, bizimle beraber uyur uyanır; bu sofa aramızda sanki üçüncü bir simadır ve güldüğü, ağladığı bile olur (Peyami Safa, 2000a: 13-14).

Romanın kahramanı için sesler, dizler, gözler, kapı, gizli dilleriyle ona bir şeyler söyler (41). Akşam, eşyaları ondan uzaklaştırır ve onu yalnız bırakır (93). Cansız tüm nesneler, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda dillenir, şahsiyet kazanır.

Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında Selma'nın da eşyaya benzer bir kişilik yüklediğini görebiliriz: "Bu, insana, her dakika, fukaralığı, sefaleti, aczi söyleyen; kâh bir uyuz deve sırtı insanın üstüne yürür gibi olan; kâh taş kesilmiş bir kâbus gibi kafaya, en ağır, en feci, en sıkıntılı rüyaları yığan çamurdan perde…" (Karaosmanoğlu, 2018: 31). Nahit Sırrı Örik'in filme de alınan meşhur romanı *Kıskanmak*'ta da, Zonguldak'a bir ruh verilir: "Ve uzakta, aşağıda, son ışıkları parlayan Zonguldak, saatlerin ilerlemesine rağmen kapanmayarak mahsus beklemiş gözler ile güya kendisine bakıyor, kendini sanki takip ediyordu" (Örik, 1994: 129). *Fahim Bey ve Biz*'de evlerin kalpleri çarpar (Hisar, 2008: 26), *Bugünün Saraylısı*'nda eşyaya, duvarlara, lambaya hüzün çöker (Karay, 2018: 219).

Tüm bu örnekler, yazarın mistifiye sürecini gösteren dönüştürmelerdir. İçinde bulunduğunuz dünyayı gerçekten değiştirme gücünüz olmadığında, içinizdeki dünyayı yeniden yaratarak da bu arzunuzu tatmin etme yoluna gidebilirsiniz. Mistik arzu da bunu sağlamanın edebi alandaki yöntemi olarak kabul edilebilir.

SONUÇ

Aynı anda birden çok anlama gelmesiyle geçerliliğini kaybettiği iddia edilen romantizm, farklı milletlerde farklı özelliklerle doğmuş ve sonuç olarak farklı farklı "romantizmler" ortaya çıkmıştır. İngiltere'de lirik ve marazi şiirler ile aşırıya kaçan doğa hassasiyeti, Almanya'da gizemli olaylar, karanlık şatolar, yeniden yorumlanan masallarla mistik bir dünya, Fransa'da ise ihtilalin getirdiği atmosferle devrimci, yenilikçi, savaşçı ve toplumcu bir millet ön plandadır. Genel atmosferleri farklı olsa da romantik bireyin mizacı, üçünde de hemen hemen aynıdır.

Romantik mizaç; tüm duygularını aşırı yaşayan, her şeyi abartan, sıradan şeyleri idealize eden, bir duygu durumundan diğerine ani geçişler yaşayan, dış etkilere açık, iradesiz, bakışı kendine dönük, kurallara karşı çıkan, aynı anda hem marazî ve zayıf hem de savaş meydanına hiç düşünmeden atlayacak kadar cesur ve idealisttir. Hayallerinin peşinden gider, deneyime açıktır. Deneme imkânı olmadığı şeyleri, zihninde kurarak deneyimler. Bilgiye karşı doymak bilmeyen bir açlığı vardır, her şeyi bilmek ve anlamlandırmak ister. Sadece gördüklerini bilmek onu tatmin etmez. Her zaman daha fazlası olduğuna inanır ve onun peşinden gider. Böylece kendini mistik, büyülü ve gizemli bir dünyanın içinde bulur. Kendiyle hep bir problemi vardır. Kendini keşfetmek ve dönüştürmek onun için önemlidir. Sadece kendini değiştirmekle değil, dünyayı değiştirmekle de ilgilenir. Bu yüzden kural yıkıcı, devrimci, cesur bir mizaçla kendini savaş ya da politika meydanında bulabilir. Bunu yapamadığında ise yine hayallerine başvuracaktır. İdeal dünyayı zihninde yaratarak bir ütopya kurar ve bunu anlatır, coşkuyla savunur.

Bu mizacın altında yatan temel arzu, "romantik arzu" olarak isimlendirilmiştir. Romantik arzu, arızî değil aslîdir; dolayısıyla nesnesi hep ulaşılmaz olacaktır. Roman kahramanı ne kadar denerse denesin asla tatmin olmayacak, hep daha farklı deneyimler peşinde koşacaktır. Bildikleri ona yetmeyecek, daha fazlasını isteyecektir. Dünyayı değiştirmesi zaten mümkün değildir. Ancak bu hedefe yaklaşsa bile, ütopyasına yeni şeyler ekleyerek arzu mesafesini hep sabit tutacaktır. Çünkü o romantiktir, onun için asıl olan sonuç değil, sonuca giden yolda alınan hazdır.

Unutmamalıdır ki, yazma eyleminin kendisi de romantiktir. Çünkü yazmak için, içe bakmak gerekir. Romancılar, yazmaya başladıklarında kendileriyle karşılaşır ve süreç ilerledikçe de kendini kavrayarak sorumluluklarının farkına varırlar. Sorumluluk fikri de doğrudan romantizmle ilişkilidir. Aydının iki sorumluluğundan biri kendine, diğeri ise cemiyete karşıdır. İdeal olana ulaşamadığını gören aydın, yazı yoluyla bunu değiştirmeye çalışacaktır.

Tüm bu mizaç özellikleri düşünüldüğünde, Türk romanının neden romantizmle bu kadar sıkı bağları olduğu anlaşılır. Türk aydını, Tanzimat ile birlikte, bütün enerjisini değişime vermiştir. Romantizmin çıkış noktası olan eskiyi yıkmak, Tanzimat aydınının da başlangıç noktasıdır. Münevverler, zor zamanlar geçiren bir imparatorluğu eski gücüne kavuşturmanın çaresini değişimde bulmuş, edebiyatı da bu amaçla kullanmıştır. Tanzimat dönemi romanı, Türk insanının kontrol edilebilir şekilde Batılılaşmasını ama aynı zamanda millî değerlerini de kaybetmemesini empoze etmeye çalışır. Görücü usulü ile evlenme, cariyelik, kölelik gibi sosyal meseleler ele alınır, kadının hakları gündeme getirilir. Arzulanan, yeni bir millettir.

Sonraki bütün fikir akımları da Tanzimat gibi romantik karakterlidir. Çünkü romanlarımızın başkahramanları ya kendini ya cemiyeti, bazen her ikisini de değiştirmek ister. Rakım'ın öğütleri Felatun'a değil, onun nezdinde tüm "yanlış Batılılaşmış" kişileredir. Handan, Ömer, Feride, Ahmet Celâl, Samim gibi roman kahramanları; yazarak, çocukları eğiterek ya da bizzat savaşarak cemiyeti değiştirmek isterler. Bu arzunun, üç kaynağı vardır: "geri kalmışlık", "yüksek medeniyet ve kültür inşası ideali" ve "yeryüzü cenneti ideali". Elbette temelde değiştirilmek istenen insanımızdır. İnsan değişirse, cemiyet de değişir ve ideal toplum hayalleri gerçek olur. İnsanın değişmesi ise ancak deneyimle mümkündür. Bizzat yaşayarak ya da hayal kurarak edinilen deneyimler, insanı değiştirir. Dünyaya ve kendiliğe dair bilgi arttıkça, kendilik deneyimi de zenginleşir. Kendini keşfetmek, dünyayı keşfetmeye dönüşür.

Kendine bakışın, "öteki-ben"i bulduran yönü, ayrıca dikkate değerdir. Türk romanı bu açıdan yeterince incelenmemiştir. Felatun ve Rakım, Şöhret ve Maşuk, Cemal ve İhsan gibi açıktan zıt-ikizler üzerine kurulanlar dışında, Dilaşub ve Mehpeyker, Bedri ve Ömer, Samim ve Besim, Suad ve Mümtaz, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı gibi detaylara gizlenen zıt ikizlikler de vardır. Aynı zamanda "içindeki şeytan"la boğuşan Handan, Ömer, Zehra, Ahmet Cemil, Bihter, Necip, Peregrini,

Ahmet Celâl, Ferit ve Meral'in de ikizlerinin içlerinde saklandığını görürüz. Tüm bu öteki-benlikler kendini keşfetmeyle ilgilidir; dolayısıyla keşif bireyi değiştirir.

Felatun Bey ile Rakım Efendi'nin romantik arzu ile ilişkisi daha çok "deneyim" meselesi üzerindendir. Her şeyi denemek isteyen Felatun, tam bir romantiktir. Hevesleri geçicidir, arzu nesnesi sürekli değişir. Çünkü o, aslında deneyimi sevmektedir. Dolayımlayıcısı, elbette Batı'dır. *İntibah*'ın züppesi Ali Bey ise, romanın başında bilgiye olan açlığı ile okurun karşısına çıkar. Onu romantik kılan sadece bilgi merakı değil, iradesizliği ve duygularını uçlarda yaşamasıdır. Çok çabuk dış etkilere kapılır. Dilaşub ve Mehpeyker'in gizli ikiz olması da, bu romanı romantik arzu yönünden zenginleştiren bir diğer detaydır. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası,* "okuduğunu yaşama arzusu" bakımından zengin bir içeriğe sahiptir. Bihruz'un romantik arzusu, okuduğu romanlarda saklıdır. Aşkı da acıyı da romanlardan okuyarak yaşamaya çalışır. Hayal etmekten, kurduğu hayallere inanmaktan haz duyar. Yaşadığı her olayı romantize ederek gerçeklikten uzaklaşır. Nabizade Nazım'ın Zehra'sı da bu bakımdan Bihruz'a benzer. O da her şeyi zihninde deneyimler, sonra bu deneyimler gerçekmiş gibi davranır. Onun da çoğu hayali, romanlardan alınmadır. Tanzimat romanının romantik arzusu, deneyimdir. Kahraman, Batılı ne yapıyorsa, Batılı romanlar ne anlatıyorsa onu deneyimler. Bu deneyim macerası sırasında da iradesini ve gerçeklik algısını kaybeder, romanın sonunda da yazar tarafından cezalandırılır.

Servet-i Fünûn romanına geldiğimizde, romantik arzunun diğer özelliklerini de görmeye başlarız. Bilhassa *Aşk-ı Memnu'*nun, üç ana kahramanında, romantik arzunun farklı özelliklerini gözlemlemek mümkündür. Bir yanda deneyim arzusu ile kıvranan Bihter ve Behlül, bir yanda roman boyunca hayal ederek deneyimleyen Nihal… Behlül'ün Don Kişot sendromu ve Bihter'in aynadaki ikiziyle hesaplaşması, romanı romantik arzu bakımından zenginleştirmiştir. *Mai ve Siyah'*ın Ahmet Cemil'i de okuduklarını yaşama arzusuyla doludur. Nihal gibi o da sürekli kafasında kurduğu hayallerle yaşar. Etrafındaki her şeyi romantize eder, eşyayı sürekli değiştirir. Çünkü dünyasını değiştirecek gücü hiçbir zaman olmayacaktır. *Eylül*'deki Necib ise ulaşılmaz arzu nesnesine olan merakı ve Bihter gibi aynada ikiz(ler)iyle hesaplaşması açısından dikkat çekicidir. Servet-i Fünûn romanı, romantik arzusunu daha çok kahramanın iç çatışmalarına saklamıştır.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde ise romanlardaki çeşitlilik artacaktır. Bir yanda *Çalıkuşu, Ateşten Gömlek, Sinekli Bakkal, Ankara*, *Yaban* gibi ideolojik kaygısı olan romanlar varken diğer yanda *İçimizdeki Şeytan, Kürk Mantolu Madonna, Handan, Kıskanmak, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Yalnızız, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi kahramanın iç çatışmaları üzerine kurulu romanlar vardır. İdeolojik kaygısı olan romanlar, politik-romantik arzularıyla ön planda olsalar da, romantik arzunun diğer özelliklerini de içerirler. Feride'nin aynada kendiyle hesaplaşması ve roman boyunca aslında kendini arıyor oluşu, idealist öğretmen kimliğinin arkasında kaybolmuştur. Peregrini'nin Doğu-Batı çatışması içindeki görevi, onun iç dünyasında yaşadığı kimlik kargaşasını gölgede bırakmıştır. Doğrudan bir ideoloji romanı sayabileceğimiz *Ankara'*daki Selma'nın eş seçimlerini, temsil ettiği toplumsal yönleriyle okumak yerine, meseleyi kahramanın arzu nesnesiyle mesafe mücadelesi olarak görmek de mümkündür. Halk-aydın çatışmasının sembol romanı *Yaban*'a Ahmet Celâl'in kişisel hikâyesi olarak baktığımızda da, okuduğunu yaşama arzusunun ne kadar kuvvetli olduğunu görebiliriz. Kahramanın yaşama gücünü bu romantik arzudan aldığı bir gerçektir.

Diğer romanları ise romantik arzuyla farklı açılardan ilişkilendirebiliriz. İkiz meselesinin tartışıldığı *İçimizdeki Şeytan* ve *Yalnızız* romanları, öteki-beni kavrama arzusuyla ön plana çıkar. *Huzur*'da Mümtaz-Suad ikizliği ve çatışması ise kurgunun arka planında kalmış gibidir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, doğrudan bilinmeyene duyulan arzu ile ilgilidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nde hem Halit Ayarcı-Hayri İrdal ikizliğini hem de simya deneyleri ve büyü sahneleriyle bilinmeyene duyulan merakı takip edebiliriz. Deneyim arzusu, hemen hepsinde ortak kabul edilebilir. Bahsi geçen romanların kahramanları, her zaman ulaşılmaz bir şeyin peşindedirler. Çünkü asıl aradıkları şey, kendi benlikleridir.

Romantik arzunun romanda dile nasıl yansıdığına bakarsak, yazarın sıfatları çok kullandığını, cümleleri uzun kurduğunu, diyalogların yeni sorular sorduracak şekilde oluşturulduğunu görürüz. Aranan cevaplar kısa ve net değildir, karşıdakinin merak etmesini ve hayal kurmasını sağlar. Peş peşe sıralanan sıfatlar, eşyanın formunu sürekli değiştirir. Yazar, eşyayı böylece gerçekliğinden uzaklaştırarak romantize etmiş olur. Bu, aynı zamanda gerçek anlamla mesafeyi arttırır, sonuçta arzu mesafesi de artmış olur.

Sonuç olarak, romantik bir tema olarak arzunun “deneyim”, “bilme” ve “dünyayı değiştirme” olmak üzere üç temel meselesinin olduğu görülmüştür. Türk romanında romantik arzunun Tanzimat dönemiyle birlikte cemiyeti değiştirme çabası olarak göründüğünü, Servet-i Fünûn döneminde ise bireysel deneyimler üzerinden kendilik keşfine odaklanıldığını ve son olarak Cumhuriyet’in yaklaşık ilk yirmi beş yıllık döneminde de, cemiyet oluşturmaya dönüştüğünü görürüz. Romancı, romantik kahramanını deneyime, okumaya, hayal etmeye, içindeki ötekiyi keşfetmeye, bilime ve bilim dışı mistik bilgiye yönlendirmiş; ona ideolojik idealler yüklemiş ve dünyayı değiştirecek/kuracak cesareti vermiş; sonuçta da onu bambaşka birine dönüştürebilmiştir. İşte bu değişimin arkasındaki temel itici güç, romantik arzu olarak isimlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

İncelenen Romanlar

Adıvar, H. E. (2014a). *Handan*, Can Yayınları, İstanbul.

Adıvar, H. E. (2014b). *Ateşten Gömlek*, Can Yayınları, İstanbul.

Adıvar, H. E. (2018). *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.

Ahmet Mithat Efendi. (2017). *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ali, S. (2005). *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ali, S. (2015). *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Güntekin, R.N. (1999). *Çalıkuşu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Gürpınar, H. R. (2015). *Şık*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Hisar, A.Ş. (2008). *Fahim Bey ve Biz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Y.K. (2015). *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Y.K. (2018). *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Karay, R.H. (2018). *Bugünün Saraylısı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Mehmet Rauf. (2014). *Eylül*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Nabizade Nazım. (2019). *Zehra*, Can Yayınları, İstanbul.

Namık Kemal. (2016). *İntibah*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Örik, N. S. (1994). *Kıskanmak*, Oğlak Yayınları, İstanbul.

Peyami Safa. (2000a). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Peyami Safa. (2000b). *Yalnızız*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Peyami Safa. (2008). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Recaizade Mahmut Ekrem. (2014). *Araba Sevdası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2009). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2011). *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, H.Z. (2007). *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, H.Z. (2016). *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul.

Diğer Kaynaklar

Abir, N. (2012). *Çalıkuşu'nun Hikâyesi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Adkins, B. (2007). *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*, Edingburg University Press, Edinburg.

Adler, J. (2015). "E.T.A. Hoffmann", Çev. Ümran Küçükislamoğlu, *Kedi Murr'un Dünya Görüşü,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Adorno, T. W. (2003). "Proust Üzerine", Çev. Ayça Sabuncuoğlu, *Cogito Dergisi*, S. 36.

Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik*, Çev. Şeyda Öztürk, Metis Yayınları, İstanbul.

Adorno, T. W. (2017). *Metafizik Kavram ve Sorunlar*, Çev. İsmail Serin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Ağca, E. (2014). *Türk Dilinde İstek Fiilleri*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ağıl, N. (2010). "Önsöz", *Prelüd*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Akal, C. B. (2004). *Özgürlüğün Geleceği Yoktur: Edebiyatta Spinoza*, Dost Kitabevi, Ankara.

Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Aktaş, Ş. (1996a). "Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı", *Türkiye Günlüğü,* S. 38.

Aktaş, Ş. (1996b). "Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı II", *Türkiye Günlüğü,* S. 39.

Akyıldız, O. (1996). *Kuramdan Romana Recaizade Mahmut Ekrem: Doğu - Batı ve Romantizm - Realizm Eksenlerinde Talim-i Edebiyat ve Araba Sevdası,* Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

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

Alangu, T. (2002). “Ahmet Hamdi Tanpınar: Eserleri Üzerine Düşünceler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Albayrak, Ö. (2015). “Köpek Dişli Dionysos”, *Romantizm Okulu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ali Canip. (1999a). “ ‘Milli’, Daha Doğrusu ‘Kavmî’ Edebiyat Ne Demektir?”, *Genç Kalemler Dergisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Ali Canip. (1999b). “Millî Edebiyat Meselesi I”, *Genç Kalemler Dergisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Alkan, E. (2006). *Romantizm Antoloji*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Altuğ, F. (2014). “Sunuş”, *Araba Sevdası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Apuleius. (2006). *Başkalaşımlar,* Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Aristoteles. (2018). *Metafizik,* Çev. Gurur Sev, Pinhan Yayınları, İstanbul.

Augustinus. (2007). *İtiraflar*, Çev. Dominik Pamir, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Aydın, A.K. (2009). “Simya”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* C.37, TDV Yayınları, 2009.

Aydın, A. (2017). *Bilinçdışı Dil ve Arzu*, Bibliotech Yayınları, İstanbul.

Aytaç, G. (2002). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Bandet, J.L. (2006). *Alman Edebiyatı*, Çev. İsmail Yerguz, Dost Yayınları, Ankara.

Barzun, J. (1961). *Classic Romantic and Modern,* Anchor Books, New York.

Batıman, B. (1945). *Alman Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Batur, E. (1994). “Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento”, *Kıskanmak,* Oğlak Yayınları, İstanbul.

Belge, M. (2012). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W. (2012). “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk,* Metis Yayınları, İstanbul.

Berkes, N. (2015). *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Berlin, I. (2008). "Romantiklik İradesinin Tanrılaştırılması Bir İdeal Dünya Söylencesine Karşı Başkaldırı", *Kirpi ile Tilki*, Çev. Zeynep Mertoğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Bernstein, J.M. (2003). "Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği", Çev. Kemal Atakay, *Cogito Dergisi*, S. 36.

Bleicher, T. (2018). "Gerçeğin İcadı: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*", *Tanpınar'ın Saklı Dünyası,* Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Blom, P. (2012). *Cadı Kazanı Avrupa Aydınlanmasının Unutulmuş Radikalizmi*, Çev. Faruk Akkuş, Sel Yayınları, İstanbul.

Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, Haz. Levent Yılmaz, Dost Kitabevi, Ankara.

Bora, T. (2017). *Cereyanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Calvet, J. (1945). *Dünya Edebiyatının Ölmeyen Üç Tipi Hamlet-Don Kişot-Faust*, Çev. Suut Kemal Yetkin, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Christie, W. (2007). *Samuel Taylor Coleridge A Literary Life*, Palgrave Macmillan, London.

Claudon, F. (2006). *Romantizm Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Clauson, S.G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford University Press, Oxford.

Cléro, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*, Çev. Özge Soysal, Say Yayınları, İstanbul.

Cuddon, J.A. (1999). *Dictionary of Literary Terms& Literary Theory*, Penguin Books, London.

Çakır, H. (1993). "Coleridge Üzerine", *Denemeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çetin, N. (2002). "Tanzimat Döneminde Türk Romanı", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 3. Baskı, S.65-66-67.

Çetişli, İ. (2015). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çılgı, B. (2007). "Victor Hugo ve Namık Kemal'de Romantizm; *Cromwell* ve *Celâleddin Harzemşah* 'ın Karşılaştırmalı İncelenmesi", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eski Türkçe ve Karahanlı Türkçesinin Tarihsel Derlemi, Çukurova Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, (Çevrimiçi) http://derlem.cu.edu.tr, 17.06.2019.

Damasio, A. (2018). *Spinoza'yı Ararken*, Çev. Emre Kumral-İlay Çetiner, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.

Damrosch, L. (2011). *Jean-Jacques Rousseau*, Çev. Özge Özköprülü, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Davies, N. (2006). *Avrupa Tarihi*, Çev. Ed. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

Dellaloğlu, B.F. (2010). *Romantik Muamma*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Demirel, H.G. (2005). *18. Yüzyıl Şairlerinden Belîğ Mehmed Emîn Dîvânı,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.

Demirtaş, M. (2016). *Arzu Politikası Deleuze ve Guattari Etkisi*, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Depe, D. (2018). "Yaz Yağmuru'nda Arzu Biçimleri", *Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul.

Dino, G. (1954). "Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda Gerçekçilik", *Türkiyat Mecmuası*, C.11, s.57-74.

Dürüşken, Ç. (2006). "Sunuş", *Başkalaşımlar,* Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Eksen, K. (2012). "Önsöz: Foucault ve Bilme Olayları", *Bilme İstenci Üzerine Dersler*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Eliade, M. (2002a). *Asya Simyası*, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eliade, M. (2002b). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, Çev. Mehmet Emin Özcan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Çev. Ali Berktay, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Erhat, A. (2008). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Evans, D. (2019). *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*, Çev. Turgay Sivrikaya- Umut Yener Kaya, Islık Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2012). *Bilme İstenci Üzerine Dersler,* Çev. Kerem Eksen, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Gadamer, H.G. (2008). *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Gautier, T. (1975). *Romantizmin Tarihi*, Çev. Necdet Bingöl, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul.

Gombrich, E.H. (2013). *Sanatın Öyküsü*, Çev. Ömer Erduran-Erol Erduran, Remzi Kitabevi, Çin.

Göker, C. (1982). *Fransa'da Edebiyat Akımları*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Basımevi, Ankara.

Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark,* Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N. (2012). *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınları, İstanbul.

Hançerlioğlu, O. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, C.3, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Heine, H. (2015). *Romantizm Okulu,* Çev. Ömer B. Albayrak, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*, Çev. Gürsel Aytaç, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Hulme, T.E. (2002). "Romantizm ve Klasisizm", Çev. Ahmet Aydoğan, *Eleştiri Anlamı ve İşlevi*, İz yayıncılık, İstanbul.

İlyasoğlu, Evin. (2009). *Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İsen, M. ve Horata, O. (2005). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.

İsmail Habib. (1941). *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, C.2, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları*, Çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul.

Johnson, R.A. (2001). *Biz: Romantik Aşkın Psikolojisi*, Çev. Işılar Kür, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.

Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, Ankara.

Kabaklı, A. (2008). "Romantik Akım", *Türk Edebiyatı I*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

Kantarcıoğlu, S. (2009). *Platon'dan Derrida'ya Edebiyat Akımları*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İbrahim Horoz Basımevi, İstanbul.

Kaplan, M. (1978). *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kefeli, E. (2017). *Batı Eebiyatında Edebiyat Akımlar,* Dergâh Yayınları, İstanbul.

Koçak, O. (2017). *Tehlikeli Dönüşler*, Metis Yayınları, İstanbul.

Konyalı, B.Ş. (2015). *Edebî Anlatılarda Mekânın Poetikası: Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanları Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Analiz*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Samsun.

Köksel, H. (2006). "Şiirin Napolyon'u Byron", *Don Juan,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 7-20.

Kudret, C. (1970). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Kurt, M. (2009). "Geleneksel ile Modern Arasında: 'Fahim Bey ve Biz'", *Gazi Türkiyat,* S. 5, s.457-467.

Kutluer, İ. (2005). "Mistisizm", *İslam Ansiklopedisi*, C.30, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 188-190.

Labarthe, P.L.-Nancy, J.L. (2015). *Edebî Mutlak*, Çev. Sevgican Toy Teysseyre, İnsan Yayınları, İstanbul.

Lacan, J. (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, Çev. Nilüfer Erdem, Metis Yayınları, İstanbul.

Löwy, M. ve Sayre, R. (2007). *İsyan ve Melankoli*, Çev. Işık Ergüden, Versus Yayınları, İstanbul.

Manguel, A. (2017). *Merak*, Çev. Kutlukhan Kutlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Mardin, Ş. (2013). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Melick, Tom (Ed.) (2015). *Tarih Boyunca Sanat*, Çev. Dilek Şendil, Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Mikics, D. (2007). *A New Handbook of Literary Terms*, Yale University Press, USA.

Montaigne, M. (2011). *Denemeler,* C.4, Çev. Engin Sunar, Say Yayınları, İstanbul.

Moran, B. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mornet, D. (1946). *Fransız Edebiyatı Tarihi*, Çev. Nevin Yürür, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Nabokov, V. (2016). *Don Quijote Dersleri,* Çev. Emrah Serdan, İletişim Yayınları, İstanbul.

Naci, F. (2002). "Huzur", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Necatigil, B. (1955). "*Fahim Bey ve Biz* Almancaya Çevrildi", *Varlık,* S. 421, s.14-15.

Novalis. (2007). *Heinrich Von Ofterdingen*, Çev. İnci Cankorel, Mevsimsiz Yayınları, İstanbul.

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1,* Remzi Kitabevi, İstanbul.

Oakes, G. (1986). "Translator's Introuction", *Political Romanticism,* MIT Press, London.

Oğuzertem, S. (1992). "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni", *Defter*, S. 18, s. 114-127.

Oğuzertem, S. (2018). *Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Onfray, M. (2017). *Gerçekleşmeyen Gerçeklik Don Kişot İlkesi*, Çev. Aytekin Karaçoban, Everest Yayınları, İstanbul.

Ozansoy, H.F. (1955). *Fransız Edebiyatı ve Edebî Okullar*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Özer, H.A. (2001). *Roman Tenkidleri*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Parla, J. (2014). "Metinler Labirentinde Bir Sevda: *Araba Sevdası*", *Araba Sevdası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2017). *Don Kişot*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pater, W. H. (2002). "Romantizm", Çev. Ahmet Aydoğan-Bülent Özsoy, *Eleştiri Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, İstanbul.

Perin, C. (1942). *Fransız Romantizmi*, Uzluk Basımevi, Ankara.

Perin, C. (1948). *Fransız Edebiyatı Tarihi*, Üçler Basımevi, İstanbul.

Perin, C. (2002). "Huzur", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Peyami Safa. (1961). *Mistisizm*, Bâbıâli Yayınevi, İstanbul.

Poe, E.A. (2015). *Bütün Hikâyeleri,* "William Wilson", Çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul.

Quinn, E. (2006). *Dictionary of Literary and Thematic Terms,* Checkmark Books, Newyork.

Raimond, J. (2005). *İngiliz Edebiyatı,* Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ankara.

Rank, O. (2016). *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, Çev. Gökçe Metin, Pinhan Yayınları, İstanbul.

Reşat Nuri. (1931a). *Fransız Edebiyatı Antolojisi*, C.2, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul.

Reşat Nuri. (1931b). *Fransız Edebiyatı Antolojisi*, C.3, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul.

Reşat Nuri. (1932). *Üç Asırlık Fransız Edebiyatı XVIInci Asır*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.

Reşat Nuri. (1937). "Reşat Nuri Güntekin ve Çalıkuşu", *Yedigün*, 24 Aralık 1937, S. 251.

Ricoeur, P. (1999). “Söylem ve Eylemde Tahayyül Gücü”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*, Çev. Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Rodman, S. (1969). “Modern Şiir”, Çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, S. 57, Y.5, s. 550-569.

Russell, B. (1972). *Mistisizm ve Mantık*, Çev. Ayseli Usluata, Varlık Yayınları, İstanbul.

Russell, B. (1973). *Batı Felsefesi Tarihi 3*, Çev. Muammer Sencer, Bilgi Yayınları, İstanbul.

Russell, B. (1997). *Batı Felsefesi Tarihi İlkçağ*, Çev. Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul.

Safranski, R. (2013). *Romantik*, Çev. Ali Nalbant, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Said, E. (2006). *Kış Ruhu*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Salecl, R. (2013). *Kaygı Üzerine*, Çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul.

Sarup, M. (2014). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Pharmakon Yayınevi, Ankara.

Serouya, H. (1967). *Mistisizm*, Çev. Nihal Önol, Varlık Yayınları, İstanbul.

Somay, B. ve Birkan, T. (2011). “Sunuş”, *Kırılgan Temas*, Metis Yayınları, İstanbul.

Somay, B. (2012). *Bir Şeyler Eksik*, Metis Yayınları, İstanbul.

Soykan, Ö.N. (1995). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Spinoza, B. (2012a). *Ethica*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Spinoza, B. (2012b). *Politik İnceleme*, Çev. Murat Erşen, Dost Kitabevi, Ankara.

Sponville, A.C. (2013). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*, Çev. Canan Özatalay, İletişim Yayınları, İstanbul.

Stace, W.T. (2004). *Mistisizm ve Felsefe*, Çev. Abdullatif Tüzer, İnsan Yayınları, İstanbul.

Staël, M. (2017). *Almanya Üzerine*, Çev. Hasan Aydın Karahasan, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Stevenson, R.L. (2016). *Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ın Tuhaf Hikayesi*, Çev. Kaya Genç, İletişim Yayınları, İstanbul.

Sunar, C. (1966). *Mistisizmin Ana Hatları*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.

Süreyya, S. (1933). "Yaban", *Kadro Mecmuası*, S.18, Haziran.

Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah*, 2. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul.

Şahin, İ. (2017a). "Suad'ın Mektubu I", *Türk Edebiyatı*, S. 520, 2017.

Şahin, İ. (2017b). "Suad'ın Mektubu II", *Türk Edebiyatı*, S. 521.

Şahin, İ. (2017c). "Mümtaz mı Suad mı?", *Türk Dili*, S. 783.

Tahir, K. (1937). "Reşat Nuri Çalıkuşu'nu Yeniden Yazıyor", *Tan Gazetesi*, 28.11.1937, s.7.

Tanpınar, A.H. (2007). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2010). *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2014). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanyol, C. (2002). "Ahmet Hamdi Tanpınar'a ve Huzur Romanına Dair", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Tucker, H. (2016). "Giriş", *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, Çev. Gökçe Metin, Pinhan Yayınları, İstanbul.

Tulum, M. (2011). *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*, TDK Yayınları, Ankara.

Türkeş, Ö. (2008). "Millî Edebiyattan Milliyetçi Romanlara", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C.4, İletişim Yayınları, İstanbul.

Urgan, M. (2015). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ülken, H.Z. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Walsh H. ve Wilshire B. (2001). "Metafizik Nedir?", Çev. Ahmet Cevizci, *Metafiziğe Giriş*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Watt, I. (2016). *Modern Bireyciliğin Mitleri*, Çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Wellek, R. (2002). "Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı", Çev. Sıddık Yüksel, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi II*, S.2, s. 273-320.

Wilde, O. (2016). *Dorian Gray'in Portresi*, Can Yayınları, İstanbul.

Williams, R. (2012). *Anahtar Sözcükler*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yetkin, S. K. (1941). *Edebî Meslekler Tarihi*, İdeal Matbaa, Ankara.

Yusuf Şerif. (1935). *Muhtasar Avrupa Edebiyatı Tarihi*, Devlet Matbaası, İstanbul.

Yücel, T. (1981). "Fransız Coşumculuğu", *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı,* S.349, s. 59-68.