

**HALİD ZİYA'NIN *AŞK-I MEMNÛ* VE TOLSTOY'UN *ANNA KARENİNA*
ROMANLARINDA KADIN KARAKTERLERİN HAYAL-HAKİKAT
ÇATIŞMASI**

Handan ÖZDEMİR DOĞAN

MART, 2021

**HALİD ZİYA'NIN *AŞK-I MEMNÛ* VE TOLSTOY'UN *ANNA KARENİNA*
ROMANLARINDA KADIN KARAKTERLERİN HAYAL-HAKİKAT
ÇATIŞMASI**

Hazırlayan

Handan ÖZDEMİR DOĞAN

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Nergiz GAHRAMANLI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

MART, 2021

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih: 04.03.2021

Ad/Soyad: Handan Özdemir Doğan

ÖZET

Bu karşılaştırmalı çalışma, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* ve Lev Nikolayeviç Tolstoy'un *Anna Karenina* adlı eserlerindeki odak kadın karakterlerin iç dünyasındaki gerçeklik (hayal) ile dış dünyadaki gerçeklik (hakikat) arasındaki çatışmalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde; çalışmanın amacı, bağlamı ve hayal–hakikat çatışmasına neden olan entrik unsurların analizi için yöntem olarak oluşturduğumuz çatışma evreleri şeması kısaca takdim edilmiştir. Birinci bölümde, çatışma kavramı edebi metinlerdeki hayal–hakikat çatışması izleğiyle birlikte teorik çerçevede incelenmiştir. İkinci ve üçüncü bölümler, kendi içinde üç kısma ayrılmaktadır. Bu bölümlerde, sırasıyla, yazarın öz yaşamına dair kısaca bilgi verilmiş, romanın kapsamlı bir özeti sunulmuş ve romandaki ana kadın karakterlerin yaşadıkları hayal–hakikat çatışması olay örgüsündeki yansımaları açısından ayrıntılı bir biçimde tahlil edilmiştir. Dördüncü bölümde, hayal–hakikat açmazındaki odak karakterlerin ortak yönleri ve ayrılan noktaları mukayeseli olarak irdelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise, karakterlerin doğru hükümde bulunma becerilerine engel olan eğilimlerinin altında yatan nedenler ortaya konulmuş ve nihayetinde yaşadıkları hayal–hakikat çatışmasının kimlikleri üzerindeki etkileri çalışma boyunca yapılan analizler ışığında özetlenmiştir.

Anahtar kelimeler: *Aşk-ı Memnû, Halid Ziya, Anna Karenina, Tolstoy, Çatışma, Hayal–Hakikat Çatışması, Çatışma Evreleri, Şema*

ABSTRACT

This comparative study aims to probe into the novels of Halid Ziya Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnû* and Lev Nikolayeviç Tolstoy's *Anna Karenina* in the matter of the conflicts between the inner world reality (imagined reality) and the external world reality (true reality) of the main female characters. The study opens with a brief introduction to its aim, context, and the schema of conflict stages which we developed as a method for the analysis of the intricate elements that cause imagination–reality conflict. In the first chapter, the concept of conflict with a theoretical background of the imagination–reality clash in literary works is examined. The second and third chapters are comprised of three parts. In these chapters the biography of the writer is briefly covered, a comprehensive summary of the novel is presented and the reflections of the imagination–reality conflict of the main female characters throughout the storyline are elaborately scrutinized, respectively. In the fourth chapter, the common and different aspects of the major characters faced with the imagination–reality dilemma are comparatively examined. In the conclusion part of the study, the underlying reasons of the characters' tendencies that hinder their ability to make appropriate decisions are revealed, and ultimately the effects of their imagination–reality conflicts on their identity are concluded in the light of the analyses made throughout the study.

Keywords: *Aşk-ı Memnû, Halid Ziya, Anna Karenina, Tolstoy, Conflict, Imagination–Reality Conflict, Conflict Stages, Schema*

TEŞEKKÜR SAYFASI

Karşılaştırmalı edebiyat alanına ilgi duymamı sağlayan ve bu ilgiyi akademik bilgiye dönüştürme sürecimdeki emeklerini asla ödeyemeyeceğim kıymetli hocalarıma; tez çalışmam boyunca büyük bir hoşgörü gösteren ve özgür alan sunan sevgili tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nergiz Gahramanlı'ya; jüride yer almayı kabul ederek değerli vakitlerini ayıran, görüş ve önerilerini paylaşan sayın Prof. Dr. Ayşe Melda Üner'e ve Dr. Öğr. Üyesi Nükhet Eltut Kalender'e saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her anında sabırla ve sevgiyle yanımda olan, daima müftehir olduğum ve olacağım annem Sedef Özdemir'e ve babam Bülent Özdemir'e; uzakları yakın ederek desteklerini benden asla esirgemeyen kardeşlerim Vildan Özdemir'e, Yasemin Özdemir'e ve Kübra Özdemir'e; çalışmam boyunca olağanüstü bir sabır ve anlayış göstererek bu çalışmanın yazım sürecini ve aslında tüm hayatımı sürdürülebilir ve kolay kılan eşim Doğuş Can Doğan'a sonsuz minnet borçluyum.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1
1. ÇATIŞMA YAHUT KENDİLİK SORUNU	5
1.1. Çatışma Kavramı.....	5
1.1.1. Çatışma Çeşitleri.....	8
1.2. Hayal–Hakikat Çatışması.....	14
1.2.1. Hayal–Hakikat Diyalektiğine Genel Bir Bakış	14
1.2.2. Çatışma Unsuru Olarak Hayal–Hakikat İzleği	34
2. HAYAL–HAKİKAT ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA <i>AŞK-I MEMNÛ</i>	41
2.1. Neslinin Garpçı Yazarı Halid Ziya Uşaklıgil	41
2.2. Yalıya Hapsolan Bir Aile Dramı: <i>Aşk-ı Memnû</i>	47
2.3. Hayal–Hakikat Açmazındaki Kadın Karakterler	51
2.3.1. Bihter	51
2.3.2. Nihal	60
2.3.3. Firdevs Hanım	68
3. HAYAL–HAKİKAT ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA <i>ANNA KARENİNA</i>	74
3.1. Neslinin Şarkçı Yazarı Lev Nikolayeviç Tolstoy	74
3.2. Her Ailenin Kendine Özgü Mutsuzluğu: <i>Anna Karenina</i>	82
3.3. Hayal–Hakikat Açmazındaki Kadın Karakterler	88
3.3.1. Anna Arkadyevna Karenina	88
3.3.2. Yekaterina “Kiti” Aleksandrovna Şçerbatskaya.....	99
3.3.3. Darya “Dolli” Aleksandrovna Oblonskaya	105
4. ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI	112
SONUÇ.....	122
KAYNAKLAR	124

KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
bkz.	: Bakınız
bs.	: Baskı, basım
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfadan sayfaya
S.	: Sayı
yay. haz.	: Yayına hazırlayan
y.e.y.	: Yayınevi yok

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri.....	2
Tablo 2. <i>Aşk-ı Memnû</i> Romanında Ana Kadın Karakterlerin Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri	115
Tablo 3. <i>Anna Karenina</i> Romanında Ana Kadın Karakterlerin Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri.....	118



GİRİŞ

Bu çalışmanın temel amacı, edebi bir izlek olarak hayal–hakikat çatışması hususunda mukayeseli bir analiz ortaya koyabilmektir. Çalışmanın ana sorusu ve sorunsalı şöyledir: “Hayal yani duygular ile hakikat yani akıl arasında kalan bir birey nasıl bir tutum sergilemektedir ve yaşadığı çatışma karar mekanizmalarına nasıl etki etmektedir?” Bu bağlamda, yanıtlarını aradığımız ardıl sorular ise şu şekildedir:

- Toplum tarafından kabul gören kalıplaşmış roller nelerdir?
- İnsan davranışlarına ilişkin bu roller; kişinin sosyal, psikolojik ve ahlaki gelişim düzeyleri ile her zaman uyum gösterir mi?
- Benlik anlayışı ve kendini gerçekleştirme düzeyi ile sosyo-kültürel statü ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişki ve etkileşim hangi düzeydedir?
- Birey ve toplum arasında yaşanan uyumsuzluklar veya karşıtlıklar, bireyselleşme ve kendini gerçekleştirme sürecini nasıl etkiler?
- Hayal ve hakikat kavramları, ahlak ve değer yargılarını ne ölçüde şekillendirir?
- Hayal ve hakikat arasında yaşanan çatışma, özgürlük algısı ve özgür iradeye nasıl tesir etmektedir?
- Mantık ile duygular arasında kalmak bireyin varoluş gücünü zayıflatır mı?
- Sergilenen tutumlar ve davranışlar ya da alınan kararlar üzerinde hayal ve hakikatin rolü nedir?

Çalışmamızda, bu arayış doğrultusunda, Türk edebiyatından Halid Ziya Uşaklıgil’in başat romanlarından *Aşk-ı Memnû* isimli eseri ile Rus edebiyatından Lev Nikolayeviç Tolstoy’un benzer mesele ve karakter tipolojisine sahip büyük eseri *Anna Karenina* adlı romanı ele alınmıştır. Romanlarda öne çıkan ana kadın karakterler, gerçeklik algıları ve anlayışları ile hayalleri ve beklentileri arasındaki çelişki ve çatışmalar açısından analiz edilmiştir. Bu iki yapıtı karşılaştırmalı olarak incelemek istememizin ardında, her iki yazarın da kendi döneminin öndegelen temsilcileri

olması ve yapıtların tema, nesnel anlatım gibi hususlar açısından benzerlikler taşıması yatmaktadır.

Sosyo-kültürel şartlar kadar cinsiyet rolleri, öz benlik anlayışı ve kendini gerçekleştirme düzeyi gibi unsurlar, bireyin iç dünyasına etki etmektedir. Fizyolojik ve psikolojik olarak çok karmaşık bir örüntüye sahip olan insan için tüm bu unsurlar, müstakil alanların çalışma konusudur; ancak, bu unsurların birbirinden bağımsız olarak ele alınması, şüphesiz ki, yapılacak her değerlendirmeyi noksan ve hükümsüz bırakacaktır. Bu doğrultuda, tezimiz ağırlıklı olarak karşılaştırmalı yaklaşım ve eklektik yöntem çerçevesinde yürütülmüştür. Öte yandan, çalışmamızı kuramsal bir düzleme oturtmak maksadıyla oluşturduğumuz “Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri” şeması (Tablo 1), temel tahlil metodu olarak kullanılmıştır:

Tablo 1.

Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri

<i>Evre Adı</i>	<i>Açıklama</i>
Hayal Evresi	İdeal mükemmellik niteliklerine göre tasarlanmış zihinsel tasavvurlar, istekler ve eğilimler belirlenir.
Gerçeklerle Yüzleşme Evresi	İdealize edilmiş dünya ile gerçek dünya arasındaki uyumsuzluğun farkına varıldığında hakikati kabul ederek çözüme götüren ya da hakikatten kaçarak çözümü erteleleyen tutum ve davranışlar irdelenir.
Çözülme Evresi	Belirleyici bir değişikliğin meydana gelmesiyle birlikte, hakikatten kaçma yönteminin istikrarsız veya yararsız hale geldiği kırılma noktası tespit edilir.
Çözüm Evresi	Hayal ile hakikat arasındaki çatışmanın nihai çözümü için alınan kararlar ve ortaya çıkan sonuçlar saptanır.

Anlatıların olay örgüsündeki hayal–hakikat çatışması izleğini tahlil etmek üzere kullandığımız bu şema, dört evre bileşeninden meydana gelmektedir. Birinci evre olan *hayal evresinde*, anlatıdaki kişilerin idealize ettiği zihinsel tasavvurlar belirlenmeye çalışılır. Bu bağlamda, romanlardaki karakterlerin ideal mükemmellik niteliklerine göre şekillendirdikleri istek ve eğilimleri saptanmıştır. Kişilerin ideal dünyaları ile içinde yaşadıkları gerçek dünya arasındaki uyumsuzluğa işaret eden *gerçeklerle yüzleşme evresinde*, bu uyumsuzluğun farkına varan kişinin hakikat karşısında sergilediği tutum ve davranışlar irdelenir. Bu çerçevede, karakterlerin yüzleştikleri gerçek karşısında hakikati kabul ederek çözüm evresine geçme ya da hakikatten kaçma yönündeki seçimleri tayin edilmiştir. *Çözülme evresi*, belirleyici bir değişikliğin meydana geldiği kırılma anını tanımlamaktadır. Bu kapsamda, karakterlerin gerçekle baş etme yöntemlerinin istikrarsız veya faydasız bir hale geldiği dönüm noktası tespit edilmiştir. Son evre olan *çözüm evresi* ise, hayal ile hakikat arasındaki çatışmanın nihai sonucunu imlemektedir. Buna paralel olarak, karakterlerin yaşadıkları çatışmayı tümüyle çözmek ve neticelendirmek için aldıkları kararlar ve ortaya çıkan sonuçlar hakkında saptamada bulunulmuştur.

Tez çalışmamız; “Giriş”, “Çatışma Kavramı”, “Hayal–Hakikat Çatışması Bağlamında Romanların Tahlili”, “Eserlerin Karşılaştırılması” ve “Sonuç” bölümlerinden oluşmaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde çalışmanın amacı, temel sorunsalı, konusu ve kapsamı takdim edilmiştir. Ayrıca konunun hangi yöntemle ele alınıp araştırıldığı bilgisine (metodoloji) yer verilmiştir.

Çalışmanın temel sorunsalı olan hayal–hakikat çatışmasının daha iyi anlaşılması için, çatışma kavramına vakıf olmak icap etmektedir. Bu sebeple, giriş bölümünü takip eden birinci bölümde, öncelikle çatışma kavramı açıklanmış ve çatışma çeşitleri irdelenmiştir. Ardından, hayal–hakikat ikiliğinin Batı ve Türk edebiyatındaki doğuşuna genel bir panoramadan bakılmış; tarihsel süreç içindeki evrimsel çizgisini belirli bir ölçüde göstermeye gayret edilmiştir. Bu bağlamda, hayal–hakikat çatışmasını konu alan edebi verimlerin izleri sürülmüştür. Bu kısımda örnek olarak sunulan eserler, edebiyat tarihi açısından taşıdığı öneme veya güncelliğini koruyan zamanın ötesinde bir eser oluşuna göre seçilmiş ve yayım tarihlerine göre kronolojik olarak sıralandırılarak ele alınmıştır.

Analizini ve değerlendirilmesini kolaylaştıracağına inandığımız için, *Aşk-ı Memnû* romanının ele alındığı ikinci bölümde öncelikle Halid Ziya Uşaklıgil'in yaşam öyküsüne yer verilmiş; edebi kişiliği ve sanat anlayışı üzerinde durulmuştur. Hemen ardından romanın kapsamlı özeti verilerek roman karakterleri genel hatlarıyla tanıtılmıştır. Son kısımda, romanın ana kadın karakterleri, hayal–hakikat çatışması gözetilerek duygu ve düşünce dünyalarında gerçekleşen değişim ve dönüşümler bağlamında analiz edilmiştir.

Anna Karenina romanının incelendiği üçüncü bölümde, öncelikle Lev Nikolayeviç Tolstoy'un hayatı ve edebi kişiliğine değinilmiş; romanın daha iyi anlaşılmasına yardım edeceği inancıyla sanat anlayışı tanıtılmıştır. Ardından romanın ayrıntılı özeti ve roman karakterleri sunulmuştur. Son kısımda ise, romandaki odak kadın karakterler, dış dünyanın gerçekleri ile hayal dünyasının gerçekleri arasında kalarak yaşadıkları çatışmalar ve bu çatışmalar neticesinde geçirdikleri ruhsal ve davranışsal değişimler bakımından tahlil edilmiştir.

Aşk-ı Memnû ve *Anna Karenina* romanlarının mukayese edildiği dördüncü bölümde, hayal–hakikat çatışması yaşayan ana kadın karakterlerin ortak yönleri ve ayrılan noktaları, karşılaştırmalı olarak ortaya konulmuş; tez boyunca odak figürler üzerine yapılan analizler, “Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri” şemasına göre ana hatlarıyla sunulmuştur.

Sonuç bölümünde ise, öncelikle çalışmamızın genel hatları özetlendikten sonra; çalışma boyunca yapılan analizler ve çıkarımlar ışığında, yanıtlarını bulmaya çalıştığımız soru ve sorunsallar hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Ulusal ve uluslararası literatürde gerek *Anna Karenina* gerekse *Aşk-ı Memnû* romanlarını ele alan pek çok çalışma bulunmaktadır. Ancak hayal–hakikat çatışması izleğini irdeleyen bir çalışma bulunmaması bakımından, tezimizin alanyazına katkıda bulunabilmesi ve araştırma konumuz için oluşturduğumuz “Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri” şemasının ileride yapılacak çalışmalara kaynaklık edebilmesi umudunu taşımaktayız.

1. ÇATIŞMA YAHUT KENDİLİK SORUNU

Çatışma her türlü büyümenin kaynağıdır ve var olmak için mutlak bir zorunluluktur.

—Jean Miller

1.1. Çatışma Kavramı

Gerilim, edebi bir metindeki kurguyu meydana getiren tüm unsurların canlı ve güçlü bir yapı haline bürünmesini ve bu yapı sayesinde okuyucunun okuduğu metinle bağ kurarak dikkatini ve merakını cezbetmesini sağlayan temel öğelerden biri olarak kabul edilmektedir. Olay örgüsünün nereye varacağı ve ne şekilde sonuçlanacağı konularında okuyucunun korku, heyecan ve merak duygularını canlı tutarak metnin sürükleyiciliğini sağlamlaştırmak amacıyla oluşturulan gerilim ortamının ana kaynağı ise, çatışmadır (Temizkan, 2014, s. 218). Edebi metin bağlamında çatışma kavramı, farklı kaynaklarda farklı edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenleri tarafından müşterek bir düşünce zemini üzerinden açıklanmaktadır.

Çatışma, Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*'nde kişiler arasında yaşanan ya da bir kişinin kendi kendisiyle yaşadığı, hareketlerle veya sözlerle açığa çıkan birbirine zıt güçlerin ve duyguların çarpışması olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1966, s. 18).

Dramatik çatışmanın yaşanması için, metinde karşıt güçlerin var olması gerektiğine değinen Patrice Pavis, *Dictionary of Theatre* isimli eserinde, bir karakterin aşk veya iktidar gibi arzularının karşıt bir karakter ya da psikolojik ve ahlaki bir durum tarafından engellenip; karşıt bir güç olarak muhalefete, bireysel veya felsefi bir kavgaya dönüşebileceğini belirtir. Pavis'e göre, çatışma, edebi metnin ayırt edici özelliklerinden biridir; okuyucuya insanoğlunun eylemlerini, gerilimlerin ortaya çıkışını, geçirdiği evrimi ve çözümünü göstermeyi amaçlar. Çatışmanın anlatıdaki olayların kronolojik ve mantıksal sıralamasını oluşturan çerçeve (fabula) içinde metinselleştirilmesi ise, yazarın vizyonuna bağlıdır: Çatışma bir metinde olaylar devam ederken başlayıp doruk noktasına doğru ilerleyebilirken, bir başka metinde olaylar henüz başlamadan önce geçmişin analitik bir göstergesi olarak da karşımıza

çıkabilir¹ (Pavis, 1999, s. 76). Hegel'den yaptığı alıntıyla çatışmanın çözümüne de değinen Pavis, çözümün gerçekleşmesi için, anlatıdaki hayali çatışmalar ile kendi öznel çatışmaları arasındaki radikal ayrımın farkında olan seyircinin, anlatının sonunda uzlaşma ve rahatlama hissini duyumsaması gerektiğini ifade etmektedir: “Dramatik çatışma nihayet ‘trajedinin bir anlık ebedi adalet görüntüsünün sağladığı mutabakat duygusu ile çözülür. Bu adalet görüntüsü, mutlak hakimiyetiyle birlikte, tek taraflı gaye ve tutkuların göreceli gerekçelerini hükümsüz kılar; çünkü gerçekte ve gerçeklikte muzaffer ve kalıcı olmak için, kendiliğinden bir uyum içinde olan etik güçlerin çatışmasına ve çelişkisine göz yumamaz” (Hegel, 1832, s. 380; akt. Pavis, 1999, s. 77).

Lajos Egri, *Piyes Yazma Sanatı* isimli eserinde çatışmayı “karakterlerin en gizli duygularını açığa vurarak, onları itici güçlerin doğrultusunda hareket ettirerek, bulunmaları gereken yerde bulundurarak, gitmeleri gereken yöne yönelterek gelişip büyümesini” (Egri, 2012, ss. 192-193) sağlayan bir itki olarak tanımlar ve çatışmanın kökenini eylemlere dayandırır. Egri, eylemi devinim ya da hareket olgularıyla eşdeğer tutar ve her eylemin yalnızca bir tek kökenden doğan bağımsız bir sonuç olmasından ziyade, birtakım kural ya da çeşitli etmenlerin sonucunda birbirinin sonucu ya da ürünü olarak ortaya çıktığını belirtir. Diğer bir ifadeyle, hiçbir eylem bağımsız bir şekilde kendi kendine meydana gelemez, mutlaka itici bir güce ihtiyacı vardır; zira her eylem bir başka eylemin sonucudur. Egri'nin ileri sürdüğü bu görüşü, domino etkisine ya da bir paradoksa benzetebiliriz: Eylem, ancak başka bir eylemin sonucu olarak ortaya çıkar; dolayısıyla asıl önemli olan eylemin kendisi değil, eylemin kökeninde yatan şey ve onu doğuran bir önceki eylem ya da etmendir (Egri, 2012, s. 145). Buradan hareketle, Egri'ye göre, eylemlere dayanan çatışma kavramı için de aynı hususiyet geçerlidir: Çatışmayı yalıtma ve içinde yaşanan çevre ya da toplum düzeninden ayrı tutarak bağımsız bir durum ya da olgu olarak irdelemek, büyük bir çıkmaza sebebiyet verecektir; çünkü birbirine bağlı olmakla birlikte uzlaşmaz karşı görüşlere dayanan, neden-etki ilişkisine sahip olan ve yavaş yavaş yükselip gelişerek kaçınılmaz bir hale gelen bütün çatışmalar, *saldırı* ve *karşı saldırı* olmak üzere iki temel ilkeye dayanır (Egri, 2012, s. 152). Saldırı halindeki bu iki tarafın içinde bulunduğu koşullar terazi hassasiyetinde olmalıdır; zira Egri'ye göre, gerçek bir

¹ Çalışma boyunca İngilizce kaynaklardan yapılan tüm alıntıların Türkçe çevirisi, tez yazarı tarafından yapılmıştır.

çatışma tarafların eşit güçte olduğu, tırmanarak artan çatışmalardır. Çatışmanın şiddetini belirleyen ise, metnin kahramanı durumundaki üç boyutlu karakterin istenç gücüdür, çünkü çatışmanın kaynağı karakterlerin eylemleridir (Egri, 2012, s. 153).

Rachel Ballon, *Blueprint for Screenwriting* adlı kitabında, janrı fark etmeksizin bir metni güçlü kılan en önemli etkenin, barındırdığı çatışma seviyesi olduğunu ileri sürmektedir. Ballon’a göre, çatışmaya yol açan, yaptığı seçimler ve verdiği kararlarla karakterin kendisidir; öte yandan, dürtüleri, eğilimleri veya çaresizlikleriyle ete kemiğe bürünmüş bir karakteri ortaya çıkaran da çatışmanın kendisidir. Buna binaen, sahip olması gereken nitelikleri taşıyan güçlü karakterler çatışmayı; çatışma da güçlü metinleri yaratır: “Güçlü öyküler duygusal çatışmadan doğduğu için, karakterinizin dünyasını tamamen anlamanız önemlidir. Tüm karakterler gerçek benliklerini baskı altında gösterir. (...) Okuyucu karakterinizin gizli benliğinin farklı yönlerini keşfedinceye kadar, karakterinizin katmanları çatışma sayesinde yavaş yavaş ortaya dökülür” (Ballon, 2005, ss. 49-50).

Özdemir Nutku, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü* isimli eserinde çatışmayı olay zincirinin ilerlemesinde basamakları meydana çıkaran kişiler arasındaki ya da kişinin kendi içindeki bunalımı olarak tanımlamaktadır (Nutku, 1983, s. 23). Nutku, *Dram Sanatı* adlı eserinde, yaptığı bu tanımlı daha etraflıca açıklamaktadır:

Aristoteles’in “orta” bölüm olarak saptadığı kesim, bir oyunun [edebi metnin] en hareketli yeridir. Aksiyonun gelişmesi ve doruğa yükselmesi bu “ortanca” bölümde olur. *Serim*²’de seyirciye açıklanan olayların ve kişilerin çatışmaya girerek geliştiği yer burasıdır. [...] Çatışma, olay dizisinin temel öğelerinden biridir. Ancak *çatışma* terimini yalnızca fiziksel çatışma olarak anlamak yanlış olur. Olay dizisini geliştiren herhangi bir maddi ya da ruhsal karşıtlık, engeller, geciktirmeler, tartışmalar çatışma kapsamına girer. (Nutku, 2001, s. 172)

Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı eserinde çatışmayı geleneksel anlatı türleri ile Batılı anlamdaki roman türüne göre iki farklı kategoride sınıflandırarak açıklar. Çetin’e göre, ruhsal gerginlik halinin sebep olduğu çatışma olgusu, daha çok, kutupluluk ilkesine sahip olan ve birbirine karşıt olaylar ile ilişkiler ağı üzerine kurulu olan romanlara özgü bir özelliktir:

² Çalışma boyunca direkt alıntı yapılan kaynaklardaki eğik (italik) harf vurguları dahil tüm özgün yazımlara sadık kalınmış ve müdahale edilmemiştir.

Geleneksel anlatı türlerinde genellikle farklı kişilikler, dünya görüşleri ve yaşam biçimleri arası çatışmalara pek yer verilmez. Bu tür metinlerde toplum tarafından benimsenmiş tek bir dünya görüşü ve bakış açısının hakimiyeti vardır. Batılı anlamdaki roman türüyle birlikte ise farklılıkların karşılaşması ve çatışması gündeme gelmeye başlamıştır. (Çetin, 2019, s. 203)

Mehmet Temizkan, *Yaratıcı Yazma Süreci* isimli eserinde olay ağırlıklı hikayelerdeki olay örgüsünün, çatışmaların toplamı olduğu önermesinde bulunur ve çatışma kavramının “anlaşmazlık, gerginlik, kararsızlık ve mücadele” gibi kavramları çağrıştırdığını ifade eder. Temizkan’a göre, çatışmanın kahramanlarını tanımlarken “kişi” ifadesi yerine daha genel bir kavram olması nedeniyle “taraf” ifadesini kullanmak daha doğrudur; zira bir insan karşıt bir grupla çatışmaya girebileceği gibi kendi içinde iki taraf olarak ya da beşerî özelliklerinin çok üstündeki soyut kavramlarla da çatışma yaşayabilir:

[Ç]atışma, ‘Hikaye boyunca insanın insanla, insanın toplumla, insanın tabiatla, insanın kendi kendisiyle olan mücadelesi.’ şeklinde tanımlanabilir. Bununla birlikte çatışma, tarafları insan değil de bazı soyut kavramlar olarak da gerçekleşebilir. Örneğin bir hikayede iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, yardımseverlik-bencillik, akıl-gönül, inanç-taassup gibi kavramlar arasında da çatışmalar oluşturulabilir. (Temizkan, 2014, s. 218)

Öte yandan, metinde görülen birbirine karşıt istek, içtepi ve eğilimler, soyut kavramlar arasında yaşansa bile olayların ön planında ve metnin merkezinde yine insan vardır; çünkü somut olmadığı için duyularla erişilemeyen ancak inanç, akıl, ilham ya da keşif gibi yollarla algılanıp anlaşılabilen bu değerlerin hükmü ve tasarrufu yine insana aittir (Temizkan, 2014, s. 218).

1.1.1. Çatışma Çeşitleri

Çatışma yaşayan karakterleri çatışmaya iten gücün altında sosyal, ekonomik, politik veya felsefi nedenlerle karşılaşmak mümkündür. Bu nedenleri oluşturan etmenler, birbiriyle çelişki halindedir; bazen yazarın iradesine bağlı iken, bazen de yazarın iradesinden bağımsız olarak olay örgüsü içinde aksedilen bireysel, toplumsal ya da evrensel unsurların nesnel koşullarına bağlı olabilirler. Bu etmenler esas alınarak; çatışma, benzer ya da ortak bir bakış açısına sahip olmalarına rağmen farklı araştırmacı ve yazarlar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır.

Patrice Pavis'e göre, bilimsel olarak bir tipoloji belirlemek mümkün olsaydı, akla gelebilecek tüm dramatik durumları ve buna bağlı olarak eylemin dramatik doğasını belirlemek için teorik bir model oluşturabilmek de mümkün olabilirdi. Pavis, böyle bir tipoloji oluşturulması halinde yaşanabilecek çatışmaları, iki karakter arasındaki maddi, ahlaki, siyasi veya aşk gibi nedenlerden dolayı yaşanan rekabete dayalı çatışma; iki çelişen dünya görüşü ya da uzlaştırılmaz ahlaki değere dayalı çatışma; öznellik ve nesnellik, eğilim ve görev, tutku ve akıl arasındaki ahlaki ikileme dayalı çatışma; birey ve toplum arasındaki çıkar çatışmasına dayalı çatışma; insanın kendisinden daha büyük bir ilke veya ideale karşı yaşadığı ahlaki veya metafizik mücadeleye dayalı çatışma olarak sınıflandırır (Pavis, 1999, s. 76).

Lajos Egri, çatışmayı statik olmaktan kaçamayan duruk çatışma; hakikati ve sağduyuyu hiçe sayan sıçramalı çatışma; yazarın çabası dışında kendiliğinden oluşan gelişmeli çatışma; bir metni edebi yapan olası çatışma olmak üzere dört başlık altında inceler:

a) Duruk Çatışma: Egri, “duruk” kelimesini hareket etmeyen ve herhangi bir güç etkisi gösteremeyen olarak tanımlar; buradan hareketle, Egri'ye göre, yazarı tarafından son derece heyecan verici ya da şaşkınlık uyandırıcı sözler söylenilse bile, karar verme kabiliyeti sınırlı ve eyleme geçme kudreti noksan olduğu sürece statik olmaktan asla kurtulamayacak olan karakterler duruk çatışmanın mimarlarıdır:

Hiçbir diyalog, en ustaca yazılmış olanı bile, çatışmanın gelişimine yardımcı olmadıkça piyesi ileri götüremez. Yeni yeni çatışmalar bir ilk çatışmadan doğabilir ve ilk çatışma da piyesin önermesinin belirlediği amaca ulaşma doğrultusundaki bilinçli çabadan doğar. Bir piyesin yalnızca bir büyük önermesi olabileceği gibi, piyesteki her karakterin de birbiriyle çatışan kendi önermeleri vardır. Görünür, görünmez güçler çarpışacak, vuruşacak elbet. Önemli olan, bütün bu güçlerin ve çarpışmaların, piyesin yaşam çizgisini, temel önermesini geliştirmesidir. (Egri, 2012, s. 158)

b) Sıçramalı Çatışma: Egri'ye göre, zihinsel bir hazırlık sürecinden geçmeden bir ruhsal durumdan bir başka ruhsal duruma ölçülü ve akla uygun bir yol izlemeden geçen karakterler sıçrama yoluyla oluşan bir çatışma içine girerler ki bu durum, karakterlere kendini açıklama fırsatı sunmayacak, eylemlerinin altında yatan itici gücü aydınlığa kavuşturmayacak ve böylece olay örgüsünde boşluk yaratarak metnin inandırıcılığını zedeleyecektir:

Bir önerme üzerinde karar kıldığınız andan itibaren siz de, karakterleriniz de artık o önermenin tutsağı oldunuz demektir. Her karakter iyice bilmeli ve hissetmelidir ki, önermenin yapılmasını istediği eylem, yapılacak olan tek eylemdir. Ayrıca yazar, kendi önermesinin gerçekliğine kesinlikle inanmış olmalıdır. Aksi halde, seçtiği karakterler kendi özümlememiş, iğreti inancının soluk birer kopyası olmaktan öteye geçemez. Unutmayın ki, piyes yaşamın bir benzetlemesi değil özüdür. Önemli ve gerekli olan her şeyi yoğunlaştırarak özetlemelisiniz. (...) Önemli olan nokta şudur: Bir insanın özelliği ya da ayırıcı niteliği değişmedikçe veya ölüm işe karışmadıkça, karakterler arasındaki bağ koparılamaz. (Egri, 2012, ss. 174-175)

Sıçramalı çatışma, kısaca, karakterin herhangi bir ön hazırlık süreci geçirmeden kendilerine ters düşecek eylemlerde bulunmasıdır. Buna göre, kahraman olarak seçilen bir karakter öykünün yükünü taşıyabilecek kadar güçlü ve dirayetli olmalıdır; namuslu bir insan bir gecede hırsıza dönüşmemelidir; herkesçe hayatından memnun olduğu bilinen bir kişi aniden intihar etmemelidir.

c) Gelişmeli Çatışma: Kararlı, inançlı ve güçlü istençlerle donatılmış karakterler, istediklerini elde etmek için savaşıma devam ederler ve aynı zamanda merak ve coşku gibi duyguları sürekli canlı tutarak metnin önermesini beslerler. Yapay ve tesadüf eseri güdülenmiş izlenimi yaratan karakterden ziyade; olay örgüsünün başından beri belirgin bir biçimde saptanmış bir önermeye sahip ve iyi çizilmiş olan bu karakterlerin birbiriyle ya da kendi kendisiyle savaşımından doğan karşıtların birliği, gelişmeli çatışmayı yaratır (Egri, 2012, s. 194). Egri'ye göre; gerçek yaşamdaki kadar bilinçli, dirençli ve uzlaşmaz karakterin eylemlerinin ardındaki itici güç yeterli yoğunluktaysa, gelişmeli çatışma yaşanacak ve metnin dramatik değeri artacaktır.

ç) Olasılı Çatışma: Egri çatışmayı bir dizi patlamaya sebebiyet vermesi bakımından son derece güçlü bir *atomik enerjiye* benzetir. Egri'ye göre, sağlam kurgulanmış bir yapıtta sabırsızlık yaratan ve bu enerjiyi açığa çıkaran esas şey, çatışma yaşanması olasılığıdır: “Olasılık, bir bakıma vaat etme, söz verme sayılabilirse de, bizim durumumuzda çatışma anlamına gelmektedir” (Egri, 2012, s. 205). Olasılı çatışmayı gerilimle eşdeğer tutan Egri, seyirci ya da okura bir vaatte bulunmanın, gerilimin kapısını araladığını ve bu aralığın başkalarının ve kendi benliğimizin açığa çıkması için mükemmel bir odak olduğunu ifade eder.

Özdemir Nutku da Lajos Egri'nin yaptığı sınıflandırmaya benzer bir sınıflandırma yaparak, çatışmayı dural çatışma, atlamalı çatışma, basamaklı çatışma ve önceden belirtilen çatışma olmak üzere dört bölümde tasnif eder:

a) Dural Çatışma: Nutku'ya göre; başladığı noktadan daha ileri gidemeyen, olayları bir adım ileriye götürmeyen, öyküdeki olay dizisi içinde kişilerin içinde bulunduğu duygu ve düşünce durumunu değiştirmeyen, kişilerarası ilişkilere ve olaylara hiçbir katkıda bulunmayan ve dolayısıyla bir sonuca ulaşmayan çatışmalar bu çatışma sınırları içinde yer alır.

b) Atlamalı Çatışma: Yazarlar, çoğu zaman bir olay ya da ruhsal durumdan bir başkasına geçerken zaman kaybetmemek adına olay örgüsünde atlamalar yapabilir. Gerilimi oluşturan sorunun çözümüne daha çabuk varabilmek için yapılan bu sıçrama makul bir sıralama izlemelidir; aksi halde, olay örgüsünün zeminini çökerterek okuyucu üstündeki inandırıcılığını kaybedecektir.

c) Basamaklı Çatışma: Üç boyutlu ve belirli bir kesinlikte çizilmiş olan karakterler, dengeli ve istikrarlı davranışlarıyla metnin inandırıcılığını arttırarak başarılı bir çatışma ortamı yaratırlar: “Orkestrasyonu iyi hazırlanmış bir kişileştirme düzeni ve estetik dengesi tam olan bir oyun basamaklı çatışma ile gelişir. Bu tür çatışmada, oyunu bütünleyen ve sahneleri inandırıcı yapan bir düzen vardır; her oyun kişinin davranışı baştan sona hesaplanmış, her durum baştan sona incelenmiştir. (...) [K]işiler istediklerinde ısrarlı ve bir düşünce ya da duygu üzerinde direnen karakterlerdir” (Nutku, 2001, ss. 173-174).

d) Önceden Belirtilen Çatışma: Nutku, bu çatışma türünün bir bombanın patlamasına benzediği ve güçlü bir çatışmanın patlayarak başka patlamalara zemin hazırlayacağı görüşündedir. Metnin başında okura sezdirilen gerilim, ileride yaşanacak çatışmanın habercisi niteliğinde olup; okurun dikkatini, öğrenme arzusunu ve heyecanını sürekli canlı tutacak ve çoğaltacaktır.

Nurullah Çetin, çatışmanın metin içinde kendini farklı biçimlerde ortaya koyabileceğini belirterek, temelde iç çatışma ve sosyal çatışma olmak üzere iki çeşit sınıflama yapar. Çetin'e göre, gerilime ve çatışma yaşanmasına sebep olan şey değişse bile, iç çatışmada temel olan şey kişinin kendisi ve kendi iç dünyasıdır:

Kişinin kendi içindeki farklı eğilimlerin çatışması[dır]. İyilik–kötülük, acıma–zulmetme, cezalandırma–bağışlama gibi farklı duygular, kişinin kendi iç dünyasında kıyasıya bir çatışmaya sahne olabilir. Ayrıca kişinin kendi içinde duygularıyla düşünceleri arasında çatışma da mümkündür. Diğer yandan kişinin içinde bulunduğu gerçek durumlar, yaşantılar ve imkanlarla beklentileri, özlemleri ve idealleri arasındaki zıtlıklardan doğan iç çatışmalar da söz konusudur. İç çatışma yaşayan kişi, sürekli iç muhasebe yapar, karar veremez, bocalar ve kendi kendisiyle sürekli hesaplaşma içindedir. Korkular, endişeler, pişmanlıklar yaşar, özeleştiri yapar, kendini suçlar. (Çetin, 2019, s. 203)

Çetin, sosyal çatışma olarak adlandırdığı ikinci çatışma türünü ise, kendine has özelliklerinden ötürü karışıklık içinde olan, uyuşmazlık yaşayan ve anlaşılamayan birden çok kişi, sosyal topluluklar, düşünsel ya da eylem planlarında görülen çatışma olarak tanımlar. Diğer bir ifadeyle Çetin, çatışmayı kişinin iç dünyasının dışına çıkarıp toplumsal alana taşır ve kendi içinde yeniden sınıflandırır. Çetin’in tasnif ettiği sosyal çatışma türleri aşağıda derlenmiştir (Çetin, 2019, ss. 205-206):

- a) Kişilikler Arası Çatışma: Kişilerin doğuştan gelen, tabiatında yer etmiş ve değiştirilmesi güç olan yaratılış ve ruh özellikleri, şahsiyeti, alışkanlıkları ve bakış açılarındaki farklılıklardan doğan çatışmalar bu kategoriye girmektedir.
- b) Cinsiyetler Arası Çatışma: İsminden de anlaşılacağı üzere, kadın–erkek ya da karı–koca arasında yaşanan çatışmalara ilaveten kadın–eşcinsel ya da erkek–eşcinsel arasındaki çatışmalar da bu çatışma grubunun içinde yer alır.
- c) Nesil Çatışması: Bu çatışma türünü, ilk bakışta, yetişkin kuşak ile genç kuşak arasında görülen uyuşmazlık olarak tanımlayabiliriz. Çetin’e göre, baba–oğul, dede–torun, yaşlı–genç arasında görülebilecek, farklı dünya görüşü ve kültürel donanımına sahip nesiller arasındaki bu çatışma türü, özellikle devletlerin ya da daha küçük sosyal grupların dil, din, kültür, medeniyet veya rejim değişikliklerinden kaynaklanmaktadır.
- ç) Ekonomik Çıkar Çatışması: Ekonomik anlamda gözetilen şahsi menfaatlerin birbiriyle aynı düzlemde olmaması nedeniyle farklı öngörü, ihtiyaç ve beklenti içinde olan grupların çatışmasıdır. Çetin’e göre, bu tür çatışmaların görüldüğü roman türü, özellikle işçi–işveren, sömüren–sömürülen, ezen–ezilen sınıflar arasındaki ilişkileri kaleme alan toplumsal-gerçekçi romancılara aittir.

d) Düşünce Çatışması: Düşünce çatışmalarının yaşandığı romanlarda, politika, ideoloji, din ya da felsefe gibi düşünsel değerler arasında uyumsuzlukların yaşanmasına tanıklık ederiz.

e) Askeri Çatışma: Ülkeler, bölgeler ya da etnik gruplar arasında yaşanan uyumsuzluklar ve savaşlara dayalı çatışmalar, askeri çatışma için örnek teşkil etmektedir.

Mehmet Temizkan'a göre ise, edebi bir metinde dış çatışma, iç çatışma, fiziksel çatışma ve psikolojik çatışma olmak üzere başlıca dört çeşit çatışmanın varlığından bahsetmek mümkündür. Temizkan bu çatışma türlerinin tanım ve içeriklerini kitabında şöyle açıklamaktadır (Temizkan, 2014, ss. 220-227):

a) Dış Çatışma: Dış çatışma, diğer çatışma türlerine göre tanımlanması daha kolay bir çatışma türüdür: Edebi metinde hikaye edilen olay, aynı zamanda metnin dış çatışmasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, metnin temelini oluşturan olayların bir özetini çıkardığımız zaman, metindeki dış çatışmayı da ortaya çıkarmış oluruz.

b) İç Çatışma: İç çatışma, talep eden ve ihtiyaç duyan bir varlık olarak metin kahramanının içselleştirdiği soyut ölçüleri ya da sahip olduğu sosyo-kültürel, iktisadi ve bilimsel değerleri meydana getiren maddi ve manevi öğelerin çatışmasıdır. İyiliğe karşı kötülük, güzelliğe karşı çirkinlik, fedakarlığa karşı bencillik, gönüle karşı akıl, inanca karşı taassup ya da bilgeliğe karşı cahillik gibi kavramların çatışması; insan, mekân ve eşya gibi unsurlar veya yazarın hayal gücüne dayalı olarak yaratılan ve sembolize edilen diğer kavram ya da varlıklar aracılığıyla hikaye edilir.

c) Fiziksel Çatışma: Düşünce, istek ve eğilimleri birbiriyle çatışan kişi veya topluluğu oluşturan taraflar arasında bir güç mücadelesi yaşanır; uzlaşma sağlanamaması ya da bu güç mücadelesinin öfke besleme, nefret duyma ya da kaba kuvvet kullanmaya dönüşmesi halinde fiziksel çatışma yaşanmaya başlar. Diğer çatışma türlerinde olduğu gibi, fiziksel çatışmalarda da taraflar yalnızca insanlardan oluşmaz; insan ile insanın içinde yaşadığı fiziki çevre ya da doğa arasındaki güç savaşı da okuyucuyu bir gerilim ortamına sokarak fiziksel çatışmayı oluşturabilir.

ç) Psikolojik Çatışma: Hikayenin kahramanları mânâ cephesinde ruhi ve manevi bir çatışma yaşayarak, karar verme ve nihayetinde bir seçim yapmada güçlük çekebilirler.

Temizkan'a göre, sevgi–nefret, acıma–merhametsizlik gibi karşıt duygular arasında ya da yapma–yapmama gibi tereddüt içeren durumlar arasında kalan hikaye kahramanları, iç dünyalarında kendileriyle bir hesaplaşmaya girerek psikolojik çatışma yaşarlar ve psikolojik çatışma yaşayan kahramanların bu ikilemleri metin içinde ruh tahlilleri yapılarak okuyucuya sunulur. Temizkan'ın tanımlamasından hareketle, insanı iki seçenekten birini seçmeye zorlayan ikilemler ve bu seçimlerle ilgili gerçek ya da doğrunun ne olduğuna dair kesin bir kanaat getirmeyi ve hükümde bulunmayı engelleyen tereddütler, psikolojik çatışmaların belkemiğini oluşturmaktadır diyebiliriz.

1.2. Hayal–Hakikat Çatışması

1.2.1. Hayal–Hakikat Diyalektiğine Genel Bir Bakış

Farklı topluluk ve milletleri kapsamasına rağmen ortak bir coğrafya, din, kültür ve medeniyeti barındıran Batı edebiyatı, tarihsel süreç içerisinde ortak bir ana hatta sahip olmuştur. Octavio Paz *Yazınımız Modern mi?* (1975) başlıklı yazısında Batı edebiyatının –tüm farklılıklarına rağmen– organik bir bütün olduğunu ifade eder:

Batı yazını için onun *tek* olduğunu söylemek, anında, geçerli bir tepki doğurur: İtalyan on-bir hecesiyle iki-heceli İngiliz dizeleri arasında, Camoens ve Hölderlin, Ronsard ve Kafka arasında ortak olan ne var? Buna karşın, Batı yazınının bir *bütün* olduğunu öne sürmek, hem akla yakın, hem de yadsınmaz görünüyor. İngiliz, Alman, İtalyan ve Polonya yazını dediğimiz birimlerin her biri, bağımsız ve tek başına bir teklik oluşturmaz, ama diğerleri ile sürekli ilişki halinde bir bütün oluşturur. Corneille, Juan Ruiz de Alarcón'un yapıtını okudu ve yararlandı, Shakespeare de Montaigne ile aynı şeyi yaptı. Batı'nın yazını bir ilişkiler ağıdır; idyomlar, yazarlar, biçimler ve yapıtlar, sürekli bir iç içelikte yaşadılar ve yaşıyorlar. İlişkiler, çeşitli yönlerde ve farklı planlar üzerinde kendini gösteriyor. Bazıları yakınlık, bazıları da çelişki türündendir. (...) İlişkiler mekansâl veya zamansal olabilir (...) Bütün büyük yazınsal hareketler uluslar ötesi ve geleneğimizden gelen bütün büyük yapıtlar ve başka yapıtların sonucu – bazen de karşılığı– oldu. Batı yazını kendi kendisi ile kavga halinde, bir yönüyle de yinelemeler ve değişmeler olan bir evetlemeler ve hayırlamalar peşpeşeliği içinde, durmadan kendi kendine ayrışan ve buluşan bir bütündür. (Paz, 1997, s. 53)

Cemil Meriç *Kırk Ambar* (1980) isimli kitabında Paul van Tieghem'den yaptığı bir alıntıyla Avrupa'daki kültür birliğine vurgu yapar:

Kapılarını kapayarak gelişen hiçbir Batı edebiyatı yok. Ortak gövde, Yunan ve Roma edebiyatları. Kollar zamanla farklılaşmış; gövde Ortaçağ boyunca diri. Sonra onaltıncı asır ve gelişen millî edebiyatlar, ama bu edebiyatlar birbirinden faydalanmış hep, hem almış, hem vermiş. Gerçi diller ayrı, his ve hayal dünyaları da giderek başkalaşmış. Ne var ki şuurlarında yaşayan miras aynı. (Tieghem, 1941, ss. 1-4; akt. Meriç, 2008, s. 229)

Paz'ın ve Meriç'in de işaret ettiği üzere, bu bütünlüğün içinde aslında süreklilik halinde devam eden bir değişim ya da dönüşüm diyalektiği vardır. Zira insanı; insanın akıp giden zaman içindeki gerçeklik algısını; güzellik arayışını; kısacası insana dair her şeyi malzeme eden edebiyat, insanla birlikte değişir ve gelişir. Bir edebi eserin yazıldığı ve neşredildiği dönemin siyasi, dini, ekonomik veya sosyo-kültürel şartlarındaki değişimler, edebiyat tarihindeki değişimlerin de tetikleyicisidir. Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar* isimli kitabında bu etkileşimi şöyle açıklar:

Sanatçı, estetiğin kuralları ve duyuş tarzı içinde insanı anlatırken farklı bir perspektif yakalamakta ve gördüklerini özel bir duyarlılıkla yansıtmaktadır. Bu duyarlılığın oluşumunda yazarın mizacı ve hayat felsefesinin yanı sıra yaşadığı ortamın, sosyal, siyasi ve ekonomik koşulların önemli bir payı vardır. Edebiyat akımları da içinde geliştikleri toplumların sosyal, tarihî, politik, ekonomik, felsefî gelişmeleri ile beslenirler. Bu nedenle akımları tanımlarken sıklıkla akımın olduğu ortamın siyasi ve sosyal koşullarına göndermeler yapılır. Toplumsal, siyasi, ekonomik hatta ideolojik yapılar edebî metinde kesişmektedir. (Kefeli, 2012, s. 9)

Nitekim Batı'da hayal temelli kurguyu önceleyen romantizmin doğuşu sosyal bir hadiseye dayanmaktadır: Fransız İhtilali. 1789 yılında sosyal bir başkaldırı olarak başlayan hadise, mutlak monarşinin yıkılıp yerine cumhuriyetin kurulması, aristokrat sınıfına karşı burjuva sınıfının varlık bulması ve Roma Katolik Kilisesi'nin radikal reformlara mecbur bırakılması ile neticelenir. Fransız toplumunda başlayan bu düşünsel ilerleme ve eleştirel yaklaşım, zaman içinde tüm Avrupa'ya ve dahi dünyaya yayılmış; sekülerizm ve individualizm gibi ilkeler ön plana çıkmış; demokrasi, adalet, eşitlik ve hürriyet gibi kavramlar pek çok ülkenin ulusal şuuruna tesir etmiş; toplumların siyasi ve dini yapılarının yanı sıra sanat ve felsefe anlayışları da derinden etkilenmiştir.

Tüm bu gelişmelerin, toplumun sosyal yapısında bir nevi *yıkım* meydana getirdiğini iyi okumak gerekmektedir; zira ihtilalin taşıdığı heyecan ve umut verici fikirlerin ardından beklentilerin karşılanmadığını görmek, toplumun neredeyse her kesiminde sosyal, siyasi ve dini açıdan derin bir huzursuzluğun yaşanmasına sebep

olur. Dönemin fertleri kendilerini ne düne ne de bugüne ait hisseder ki bu arafta kalmışlık duygusu, onların hastalık derecesindeki umutsuzluk, karamsarlık, ruhsal bunalım ve melankoli gibi duygularını körükleyecek ve aynı zamanda romantizm akımının doğuşuna da vesile olacaktır:

Fransız Romantizminin yaydığı tüm edebi veya ahlaki kavramlar arasında ‘mal du siècle’ [asrın hastalığı] belki de en belirgin olanıdır. Derin bir ruhsal krizi ifade eder. En azından birkaç neslin, Chateaubriand’ın, Musset’in, Baudelaire’in, sefaletini ve acısını gösterir. Romantizmin hem lirik hem de sosyolojik yönlerini, René’nin olağanüstü ıssızlığını ve İmparatorluğun ardından, harcanmamış enerjilerin kargaşasını çağırıştırır. (Hoog ve Brombert, 1954, s. 42)

Romantizmin doğuşuna zemin hazırlayan bir diğer unsur ise, dönemin mevcut edebi anlayışı olan klasisizmin temsil ettiği ve savunduğu özelliklere karşı duyulan şiddetli tepkidir. Klasisizm evrensel akıl, gerçek, taklit (mimesis), ölçü ve denge ekseninde kurulmuştur. Dolayısıyla, duygu, duyarlılık ve hayal gücünden ziyade yalnızca akla ve evrensel gerçeğe bağlı kalır; dış dünya ve çevreyi yansıtmaktan ziyade evrensel insan doğasının taklidini temel alır; Antik Yunan ve Latin eserler örnek alındığı için, mahalli ve yerel olandan ziyade evrensel olan konu ve olayları ele alır; yazarın öznel duygu, düşünce ya da yaşantılarından ziyade çağlar boyunca geçerli kalan ve bütün insanlığı ilgilendiren değerler sistemini anlatır. Romantizm taraftarları, tüm bu kısıtlayıcı kural ve ilkeleri eleştirecek ve yok sayacak; genele değil özele yönelecek; evrenseli değil bireyseli kucaklayacaktır.

Romantizm akımının zeminini hazırlayan bazı öncü hareketlilikler yaşanır. Bu hareketlilikleri, romantizm akımının yaklaşmakta olan ayak sesleri olarak düşünmek mümkündür. İngiliz düşünür Anthony Ashley Cooper’ın (1671–1713) kuruculuğunu yaptığı Duygu Okulu; bireysel tecrübeye, duyularla edinilen izlenimlere, duygusal ve ahlaki değerlere önem atfeder. 18. yüzyılın en önemli Fransız oyun yazarlarından biri kabul edilen Pierre de Marivaux (1688–1763), *Aşk ve Şans Oyunu* (1730), *Aşkın Zaferi* (1732) ve *Sahte Sırdaşlar* (1737) gibi eserlerinde klasik trajedi ve komediyi bir arada tutar ve duygusal ilişkiler üzerine tahliller yapar. Marivaux’nun oyunlarında öne çıkan unsur; çağın hassasiyetini ve karmaşıklığını yansıtmayı, aşkı merkeze alan incelik duygusuyla karakterize olması, sıradan insanların günlük hayatlarını konu edinmesi, gerçeği ve hayali abartılı ve ayrıntılı duygularla aktarmasıyla kendine has olmasından ötürü “marivaudage” adı verilen biçemidir: “Bu özgün stil, sevginin bütün

inceliklerini, karakterlerin başkalarına ve kendilerine ulaşmak için kullandıkları dolambaçlı yolları, hileleri ve duyguları ifade etmede uygulanan çok süslü, ağdalı, abartılı ve aynı zamanda etkileyicilik üzerine kurulu düzyazı şeklinde olan bir dildir” (Dindar, 2020, s. 43). Jean-Jacques Rousseau, Romantizm akımının bir diğer etkin öncüsüdür. Rousseau *Yeni Heloise* (1761), *Toplum Sözleşmesi* (1762), *Emile* (1762), *Yalnız Gezenin Düşleri* (1782) ve *İtiraflar* (1782–1789) gibi eserlerinde bireye, doğaya dönüş ve öznel düşünceye güncellik kazandırır. Rousseau’nun arkadaşı ve aynı zamanda öğrencisi de olan Bernardin de Saint-Pierre, *Paul ile Virginie* (1788) isimli romanında romantizm unsurunu ve doğa tasvirlerini öylesine ön plana çıkarır ki İsmail Habib Sevük *Avrupa Edebiyatı ve Biz II* (1941) adlı eserinde “[b]u hafif roman 18. asrın büyük fikir ve zekâ eserleri ile yorulan insan kafalarına bir sükûnet verdi” (Sevük, 1941, s. 92; akt. Gülveren, 2018, s. 137) yorumunda bulunur.

Romantizm, hazırlık süreci olarak değerlendirilen pek çok çalışmanın ardından, Fransa’da Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset; Almanya’da Johann Wolfgang von Goethe, Novalis, Friedrich von Schiller, Johann Gottlieb Fichte, Johann Ludwig Tieck, Friedrich Schelling, Friedrich ve August Wilhelm Schlegel kardeşler; İngiltere’de William Wordsworth, Walter Scott, Lord Byron, John Keats ve Percy Bysshe Shelley; İtalya’da Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Ludovico di Breme ve Giovanni Berchet; Rusya’da Aleksandr Puşkin; Amerika’da Edgar Allan Poe, Emily Dickinson ve Herman Melville ile asıl zaferini ilan edecektir. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* (1999) isimli eserinde romantizmin her ülkede farklı bir görünüme büründüğünü ifade eder. İngiltere’de tümüyle estetik bir fenomen olarak kabul görür; Fransa’da öncelikle toplumsal uzlaşmaya karşı bir protesto olarak ortaya çıkar, sonrasında estetik bir boyut kazanır; Almanya’da ise önceleri bir sanat hareketi olarak ortaya çıkar ancak daha sonra endüstrileşme ve kentleşmenin etkisiyle yaşanan hızlı ve köklü değişimler neticesinde bir felsefeye dönüşür (Cevizci, 1999, ss. 733-734).

Romantizmin düşünce temelini, “Aydınlanmanın katı ve kuru bilimciliği yerine estetikçi bir tavır” (Cevizci, 1999, s. 734) olarak benimseyen Montesquieu (1689–1755), Voltaire (1694–1778), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) ve Diderot (1713–1784) gibi filozoflar oluşturur. Romantikler, yapay ayrımlar yaptığı, gerçekliği parçaladığı ve anlaşılmaz hale getirdiğini düşündükleri akıldan ziyade; duygular ve sezgiler yoluyla, doğrudan ve aracısız duyumlarla yaratıcı sürecin anlaşılabilirliği

savında hemfikirdir: “Romantikler Aydınlanma çağının kuru akılcılığına şiddetle karşı çıkıp, doğanın gizlerine, bilim adamının matematiko-fiziksel yöntemleriyle değil de, yaratıcı coşum yoluyla nüfuz edilebileceğini savunmuş ve sonsuzluğa erişmenin yolları olarak, aşkı, doğaya tapmayı, dinî tecrübeyi ve artistik yaratıcı faaliyeti göstermişlerdir” (Cevizci, 1999, s. 734).

Nutku, Romantiklerin oluşturduğu bu sanat ve yazın ortamını klasik yazarlar da dahil olmak üzere her türlü otoriteye karşı bir başkaldırma ya da özgürleşme akımı olarak tanımlamaktadır:

Aydınlanma çağının iyimserliği yok oldu; bunun yerine despotluğa, monarşi anlayışına ve aristokratlara karşı bir direnme ortaya çıktı. Romantik yazarların karşı çıkışı yalnızca bunlara karşı değildi; onlar, aynı zamanda, klasiklerin yaşamdan uzak, tutucu görüşlerine ve otoriteye bağımlılıklarına, sınırsız bir özgürlük tutkusuyla karşı çıkıyorlardı. (Nutku, 2001, s. 98)

Nitekim Victor Hugo, duydukları bu hürriyet arzusunu *Les Orientales*'in (1829) önsözünde şöyle dile getirmiştir:

Şiirde iyi veya kötü konular değil, sadece iyi ve kötü şairler vardır. Kaldı ki herşey konudur; herşey sanatla ilgilidir; herşeyin şiire girmek hakkıdır. Sanatın dizginlerle, kelepçelerle, ağız tıkaçları ile işi yok! O size: yürü! diyor ve sizi yasaklanmış meyvesi bulunmayan o büyük şiir bahçesine salıveriyor. Zaman da, mekân da şairlerin. Şair istediği yere gitsin, hoşuna gideni yapsın; kanun budur... şair özgürdür. (Hugo, 1829; akt. Yetkin, 1967, s. 99)

Tüm bu bilgiler ışığında, Romantizm akımının temel prensip ve özelliklerini özgürlük isteği; insana ve bireyselliğe dayalı gerçeklik anlayışı; sezgi ve deneyimleri merkeze alma; hüznü, karamsar ve melankolik bakış açısı; milli ve milliyetçi olma; tabiata yönelme; kuralları yıkan samimi bir dil ve üslup; dogmatik olmayan, duygulara hitap eden dini anlayış olarak sıralamak mümkündür.

19. yüzyıla gelindiğinde ise, Avrupa ekonomik ve siyasal anlamda bir başka dönüm noktasıyla karşı karşıya gelecektir: Sanayi Devrimi (1840). Sanayileşme ve endüstrileşme hamleleriyle birlikte, özellikle İngiltere, Fransa ve Almanya gibi ülkeler egemen güç haline gelirler; Asya, Kuzey Afrika ve Uzak Doğu'da sömürgeci bir teşkilatlanmaya yönelirler.

Hızlı nüfus artışı, kırsal alanlardan kentlere göç, artan tüketim talebi, sömürgecilik faaliyetleri, gittikçe güçlenen burjuvazi, tarım ve sanayi alanında

meydana gelen teknolojik gelişmeler, bilimsel yöntem ve rasyonel düşünce; tüm bu etkenler, dönemin toplumunu zihniyet olarak etkilemiş, materyalist dünya görüşünün yaygın hale gelmesine ortam hazırlamış, burjuvazi ve proletarya arasındaki uçurumu derinleştirmiş, bilinçli bir işçi sınıfının doğmasına sebep olmuş, nesnellik ve bilimselliğin yegane ölçüt sayılmasına yol açmıştır.

Sosyo-ekonomik ve siyasi gelişmelerin yanı sıra, düşünce alanında da radikal değişimler yaşanmıştır. Rasyonalizm (akılcılık) ve empirizm (deneycilik), temel felsefi görüş haline gelir. Jean-Baptiste Lamarck (1744–1829), *Canlı Varlıkların Teşekkülü Üzerine Araştırmalar* (1802), *Zoolojik Felsefe* (1809) ve *Omurgasız Hayvanların Doğa Tarihi* (1815-1822) adlı çalışmaları ile canlıların biyolojik evrimini salt bir düşünce olmaktan çıkarıp bilimsel bir kuram içinde açıklamaya çalışır (Ölçer, 2014, ss. 72-75).

Lamarck'ın ardından Charles Darwin (1809–1882) de biyolojik dünyada gözlemlenen canlı çeşitliliğini açıklamaya çalışır. 1859 yılında yayımlanan *Doğal Ayıklanma Yoluyla Türlerin Kökeni* isimli çalışmasında türlerin akrabalığı, doğal seçim ve adaptasyon kavramlarını ortaya atar. Bu iddia çağdaşlarında bir şok etkisi yaratır; zira Darwin, bu savıyla birlikte, uzun yıllar etkisinde kaldığı “ilkçağın büyük filozofu Aristoteles'in, bireylerin bağlı bulundukları türün esas biçiminden kesinlikle sapamayacaklarını, türler ve cinslerin daima kalıcı olduğunu dile getiren “türlerin değişmezliği” kuramını yıkmış olmaktadır” (Öktem, 1992, s. 241).

Darwin'in Batılı kültürlerin geleneksel değer sistemini kökünden sarsan ve din-bilim arasındaki fikir çatışmalarına zemin hazırlayan evrim kuramı, başta Karl Marx (1818–1883), August Comte (1798–1857) ve Herbert Spencer (1820–1903) olmak üzere pek çok düşünür tarafından ele alınır ve toplumsal bir öğreti olarak uyarlanır. Buna göre, “Comte, toplumların zihniyet bakımından teolojik, metafizik ve pozitif olmak üzere üç aşamadan geçtiklerini ve pozitif denen aşamada en ileri düzeye ulaştıklarını; Spencer ise, toplumların büyüyen, gelişen, büyürken de gittikçe karmaşılaşan ve bölümleri birbirine bağlı olmaya başlayan bir organizmaya benzediklerini; Marx da toplumların üretim araçlarının mülkiyeti bakımından feodal, kapitalist ve sosyalist denen aşamalardan geçtiklerini öne sürmüşlerdir” (Öktem, 1992, s. 242). Tüm bu yeni kabul ya da buluşlar ile pozitivist felsefe, Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869), Ernest Renan (1823–1892) ve Hippolyte Taine (1828–

1892) gibi isimler tarafından filoloji ve edebiyat alanlarında “gerçekçilik” kavramıyla karşılığını bulmuştur.

Romantizmin duygusal ve lirik oluşuna karşı çıkan realistler, sanat eserlerinde olağanüstü hallere, rastlantılara, soyut ve hayalî durumlara yer vermezler; zira gerçekçi olma kuralı, realistlerin başat ilkesidir “çünkü [realistlere göre] roman, eninde sonunda bir yaşam deneyi yığınının başka bir şey değildir” (Nutku, 2001, s. 110). Émile Zola (1840–1902), bir bilim adamı merakıyla gerçek hayatın titiz bir kopyasını sunduğunu belirttiği *Thérèse Raquin* (1868) adlı romanının ikinci baskısı için yazdığı önsözde “bir yazar iyi bir roman yazmak istiyorsa, topluma daha geniş bir bakış açısıyla bakmalı, onu birçok ve çeşitli yönleriyle tasvir etmeli ve her şeyden önce açık ve doğal bir biçimde yazmaya çalışmalıdır” (Zola, 1992, s. 5) görüşünü savunur.

Marquis de Sade, *The Crimes of Love* (1799) isimli eserinin başına eklediği *An Essay on Novels* başlıklı yazısında gerçeklik algısıyla ilgili olarak şöyle demektedir: “Yalnızca tabiatın en karmaşık labirentlerinden biri olan insan kalbinin derinlikleri, romancıya ilham verebilir. Romancı bize insanı, sadece olduğu yahut görüldüğü gibi değil (çünkü bu tarihinin görevidir), ayrıca olabileceği gibi, kötülük ya da tutkular karşısında ne hale gelebileceği gibi de göstermelidir” (Sade, 2005, s. 11). Öte yandan, meşhur eseri *Madam Bovary* (1857) ile yazın alanında gerçekçilik akımını başlatan kişi olarak kabul edilen Gustave Flaubert (1821–1880) ise, George Sand’a 1968 yılında yazdığı bir mektubunda:

Romancının dünyevi olaylar hakkında kendi fikrini ifade etmesi gerektiğini bile düşünmüyorum. İletebilir ancak söylemesinden hoşlanmıyorum. (Bu benim şiir sanatımın bir parçasıdır.) O halde olayları bana göründükleri gibi beyan etmekle, bana doğru görünenleri ifade etmekle kendimi sınırlıyorum. (...) Doğruluğu sanatın bir parçası haline getirmenin zamanı gelmedi mi? Tasvirin tarafsızlığı, ancak o zaman kanunun görkemine –ve bilimin kesinliğine kavuşacaktır! (Sand ve Flaubert, 1922, ss. 98-99)

diyerek, şahsi ve sosyal gerçeklerin belli bir dünya görüşü süzgecinden geçirildikten sonra gerçeğin olduğu gibi aktarılması gerektiğini vurgular. Flaubert’in *eleştirel gerçekçilik* kapsamında değerlendirebileceğimiz bu söylemini, Özdemir Nutku’nun *Madam Bovary* üzerine yaptığı bir yorumuyla örneklendirmek mümkün gözüküyor: “Flaubert’in bu romanında, küçük burjuvaların sıkıcı, durgun taşra yaşamını böylesine bir kesinlikle vermesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. Ne ki, Flaubert’in aldırılmazlığı da

burjuva dünyasının bayağılığına, budalalığına ve kötülüğüne karşı duyduğu tiksintiden gelir” (Nutku, 2001, s. 111).

Gerçeklik kaygısı, realistler için o denli hayatidir ki eserlerindeki en küçük detay bile aslolan gerçeğe ulaşmak için dikkate değerdir. Cemil Meriç, realistlerin bilgi ve belge toplamaya ya da sürekli gözlem yapmaya varan bu hassasiyetini “[r]ealizm, dikkati minnacığa teksif etti” (Meriç, 2008, s. 291) diyerek özetler. Ahmet Kabaklı da *Türk Edebiyatı* (1965) isimli eserinde, önde gelen realist yazarların gerçeğe ve gerçekçiliğe bakış açılarına atıfta bulunarak, basit konular üzerindeki önemsiz ayrıntıları doğru bakış açısıyla görmeye, orijinal ve başarılı eserler üretmeye verdikleri öneme dikkat çeker (Kabaklı, 1971, s. 354).

Gerçeklik endişesiyle; toplum hayatı ve çağdaş insanın somut yaşantıları, çevresel koşulları, yaşam alanları, psikolojik durumu esere nesnel bir biçimde aktarılır. Klasik eserlerdeki evrensel insan modeline veya romantiklerin lirik karakterlerine karşılık; realizmde özellikle orta ve alt toplumsal sınıflara mensup insan tipi başta olmak üzere tüm toplumsal katmanlara yer açılır. Aristokrattan burjuvaya, köylüden işçiye her türlü insan; saraydan kiliseye, pansiyondan köy evine her türlü mekan; hayale kapılmadan, güzel ya da çirkin, iyi ya da kötü ayrımı yapılmadan, devrin günlük hayat şartlarından kopmadan yansıtılır.

Bu noktada, realistlerin tasvir tarzı gittikçe önem kazanır. Roman karakterlerinin yaşantılarını içinde bulundukları mekan ve sosyo-psikolojik durumu gözeterek bir bütün halinde kaleme almaya çalışan yazar için, çevre ile insan arasındaki karşılıklı etkileşimin insan ruhu üzerindeki etkisini göz ardı etmek, haliyle, imkansızdır. Doğaya yönelme arzusunda oldukları için öznel tasvirlerle geniş yer ayıran romantiklerden farklı olarak; realistler, sosyo-ekonomik düzeyin kişinin iç dünyasında ciddi tesirleri olduğuna inandıkları için nesnel tasvirlerle yönelirler. Romanın sanat ve hakikat ardından koşması gerektiğini düşünen Edmond Goncourt (1822–1896) ve Jules Goncourt (1830–1870) kardeşler, tasvirle ilgili olarak “[a]nlayışımıza göre, görülen şeylerin ve çevrelerin cismani tasviri, sırf romanda betimleme yapmış olmak için değildir. Tasvir, okuyucuyu bu şeylerden ve çevrelerden doğabilecek ahlaki duyguya elverişli belirli bir yere ve zamana götüren bir vasıtaadır” (Goncourt ve Goncourt, 1984, s. 107) yorumunda bulunmuştur.

Realizmin güzellik anlayışı ise, yine romantizmden farklı olarak, estetize edilmiş gerçeğe dayandırılır. Realistler için sanat, dini ya da ahlaki doğru veya faydadan ziyade; yalnızca gerçeklik ve güzellik içindir. Sanat için sanat görüşünü benimseyen Th ophile Gautier (1811-1872), yayımlanan toplu şiirlerinin önsözünde dile getirdiği “genel bir kural olarak, bir Şey faydalı hale gelir gelmez güzelliğini yitirir” (Gautier, 1903, s. 24) iddiasını; *Mademoiselle de Maupin*’in (1836)  ns z nde yaptığı “hiçbir zaman hiçbir işe yaramayacak olan Şey, gerçekten güzeldir; faydalı olan her Şey bir ihtiyacın ifadesi olduğu için çirkindir ve insanın ihtiyaçları kendi zavallı ve zayıf yaradılıŐı gibi aşağılayıcı ve iğrençtir” (Gautier, 1899, s. 31) açıklamasıyla daha da ileri taŐıymıŐtır. Romanın biçemsel mükemmellik dışında ahlaki, dini veya sosyal bir amaç taŐımadıęını düşünen gerçekçilere göre, okura yol gösterme yetkisi olmayan yazar bir ahlakçı değil, tarafsız bir gözle incelemesi gereken realitenin çirkin ya da ahlaksız yanlarını da göstermekle yetinen bir gözlemci olmalıdır (Yetkin, 1967, s. 53). Bu noktada, unutulmaması gereken husus Şudur ki gerçekçi yazarlar gerçeği olduğu ya da olması gerektiği gibi anlatır veya sezdirirler; ancak kendilerini bir ahlak hocası olarak addetmezler ve nihayetinde eserlerini kaleme alma amaçları da bu değildir.

Realizmin romantizmden bir diğer farkı ise, bi emdir. Romantikler, klasisizmin yazarın özgürlüğünü kısıtlayan görece ağır, tumturaklı ve son derece kuralcı dil ve üslubuna bir tepki olarak, günlük hayatta kullanılan samimi dil ve bireysel üslubu benimsemiŐlerdir. Ancak bu biçem zamanla keyfileŐir ve nihayetinde sunileŐir ki bu durum realistler tarafından reddedilir; zira gerçekçilere göre, tıpkı ruh ile beden arasındaki denge ve uyumun insanda sağladığı mükemmellik gibi, bir eser hem öz hem de biçim olarak m kemm l olduğu müddetçe değerli ve m kemm l olacaktır (Kabaklı, 1971, s. 356). H lusa, realistlere göre üslupta tam yetkinlik gerekmektedir; fikirler s s ve gösteriŐten uzak, soyut veya alegorik ifadelerden azade, doğru kelimelerle, açık ve anlaşılır bir biçimde aktarılmalıdır.

Meseleye Türk edebiyatı çerçevesinde bakıldığında ise, hayal–hakikat diyalektiğinin köklerinin 19. asırda başlayan Batılılaşma sürecine dayandığı görülmektedir. Türk tarihinde Batılı tarzdaki sosyo–kültürel deęiŐimin resmi olarak 3 Kasım 1839 tarihinde Tanzimat Fermanı’nın ilan edilmesiyle başladığı kabul edilir. Genel görüş, Tanzimat Fermanı ile birlikte Türklerin içinde bulunduğu medeniyet dairesinden çıkarak, asırlardır karşılıklı savaş halinde olduğu başka bir medeniyet

dairesine girdiği (Tanpınar, 1988, s. 129) yönündedir. Ancak Batılılaşma girişimleri esasında 17. asra kadar gitmektedir. 1699 yılında imzalanan ve pek çok tarihçi tarafından Osmanlı İmparatorluğu’nun küçülmesinin ilk resmi kaydı olduğu kabul edilen Karlofça Antlaşması sonucunda, Batı karşısında toprak kaybeden ve “üstün güç” imajı zedelenen Osmanlı İmparatorluğu, değişen ve gelişen dünyayı takip etme ve dahi yakalama gereği hisseder; nihayetinde Avrupa ile yakın temasa girerek modernleşmeye gayret eder. Hülasa, “XVIII. asra kadar Avrupa ile münâsebetlerimiz, siyasî vâkıalar istisna edilirse, coğrafi vaziyetleri itibariyle birbirinin âdetâ tamamlayıcısı bulunan iki âlemin arasında mevcudiyeti tabii olan iktisadî münasebetin hudutlarını hemen hemen geçmez”ken (Tanpınar, 1988, s. 37); on yedinci asırdan itibaren Osmanlı cemiyetinin Garp medeniyetine bakışı değişmiş; Batılı devletlerin modelinde devleti yeniden yapılandırma çabaları, Tanzimat’ın ilan edilmesiyle birlikte devletin resmi politikası haline gelmiştir.

Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı* adlı eserinde, Doğu ile Batı medeniyeti arasındaki bu medeniyet etkileşimini “metamorfoz” olarak tanımlayarak, modernleşme sürecini üç aşamaya ayırmaktadır:

Birinci aşamada, Osmanlı yöneticileri Avrupa’daki yeni gelişmelerin, askerî alandaki üstünlüklerin farkına varmış; Hristiyan rakiplerini öne geçiren silah ve aletleri almaya başlamışlardır. Herhangi bir komplekse kapılmadıkları gibi, dinî açıdan da tereddüt yaşamamışlardır. (...) Osmanlı Batılılaşması bu aşamada, belli bazı unsurların alınmasıyla sınırlıdır. Ne Avrupa’ya bir özentî ne de Avrupalıyı bütünüyle benimseme durumu henüz yoktur. İkinci aşamada, yine askerlikle ilişkisi alanlarda, fakat daha derinlemesine bir yöneliş söz konusudur. (...) Bu dönemde, daha öncekinden farklı olarak, Türklerin Batı medeniyetine bakışlarının ve yaklaşımlarının değiştiği, olup biteni anlama arzusuyla birlikte bir hayranlığın da olduğu gözlenmektedir. (...) Osmanlı Batılılaşması’nda en keskin dönemeç Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile dönülmüştür. Bu aşamada (1838-1877), artık, askerî ve teknik aktarmaların çok ötesine geçilmiş, resmen Batı’nın idarî usulleri ve kanunları da alınmaya başlanmıştır. (Budak, 2013, ss. 410-411)

Sosyal, siyasi ve askeri alanlar kadar fikir ve edebiyat sahasında da yeni uyanışlar başlar ve yüzyıllardır devam ettirilen divan edebiyatı geleneğinden uzaklaşma hamleleri görülür. Divan edebiyatı, asırlar boyu süren devinimini tamamlamış olması sayesinde bir yandan sağlam bir estetik zemine ve belirli bir standarta kavuşmuş olmasına rağmen; diğer yandan, “Nedim’den sonra ârazî iyiden iyiye görülen, fakat başlangıcı daha evvele çıkan bir zevk bozulması ve dağılışı, ilhâmın umumiyetle küçük, ve kelime, ifade oyunlarına dayanan buluşlardan öteye

geçememesinden gelen bir yoksulluk” (Tanpınar, 1988, s. 77), belli ölçülerin dışına çıkamayan dil ve hayal dünyası nedeniyle çoğu şairin üretkenlik gayesinin zayıflamasına, sürekli tekrara düşmesine ve dahi bıkkınlık duymasına sebebiyet verir. Söz gelimi, klasik şiirin önemli temsilcilerinden olan Nâbî, *Bir Devlet İçün Çarha Temennâdan Usandık* isimli gazelindeki “Nâbî ile ol âfetin ahvâlini nakl et / Efsâne-i Mecnûn ile Leylâ’dan usandık” (Bize Nâbî’nin o âfetle olan macerasını anlat; Leylâ ile Mecnûn efsanesinden usandık artık) beyitiyle, sürekli tekrarlanan içerik ve zihniyete bir eleştiri getirmiştir. Devlet yöneticiliğinin yanı sıra ünlü bir divan şairi olan Enderunlu Fazıl, klasik şiirin estetik dairesine bağlı kalmakla birlikte, içinde yaşadığı toplumu ve günlük hayatı daha realist bir yönelişle aktarmaya çalışmıştır.

Ne var ki, devlet ve toplum düzeninde yüzyıllardır yerleşik olan eski değerler sistemi ile yenileşme hareketleri çerçevesinde oluşturulan yeni değerler sistemi arasında bir türlü uzlaşmaya varılamaması, düşünce hayatı ve edebiyat alanında yaşanacak ikilik ve çatışmaları da beraberinde getirecektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* başlıklı kitabında 1839’dan sonra başlayan ve sonraki devirlerde de devam eden bu ikircikli hususiyeti, memleketin manzara ve ruh bütünlüğünün bölünmesi olarak yorumlar: “Bugün bile halk dilinde ve hattâ fikir hayatında o zamanlardan kalan “alafranga” ve “alaturka” (mûsikide olduğu gibi), eski ve yeni (zihniyet meselelerinde) tâbirleriyle ifade edilen bu ikilik realitesi Tanzimat’ın en büyük fatalitesidir” (Tanpınar, 1988, s. 136).

Murat Belge *Sanat ve Edebiyat Yazıları* isimli kitabında “‘Doğu–Batı Sorunsalı’ gibi bir tarihî fon, ‘modern’ dediğimiz Türk edebiyatının içine doğduğu beşik gibi bir şeydir” benzetmesini yaparak yeni dönem Türk edebiyatının doğuşuyla başlayan bu kültür ve medeniyet bunalımının günümüze kadar önemli ölçüde devam ettiğini dile getirir (Belge, 2009, s. 94).

Tanzimat Fermanı gereğince tayin edilen idari ve kültürel değişiklikleri destekleyen sanatçılar; edebiyatı, bireysel hayata ayna tutacak ve aynı zamanda toplumsal hayatı aydınlatacak bir vasıta olarak kullanırlar. Edebiyatın toplumsal hayata sirayet etmesi ve özellikle Fransız Devrimi’yle birlikte çokça duyulan akıl, hürriyet, adalet, eşitlik ve vatan gibi kavramları yücelten yeni bir felsefi, sosyal ve politik düzlem oluşturulması gerektiği görüşündedirler. “Bu her şeyden evvel, ne

şekilde olursa olsun, ferdin doğuşudur. Yeni kazançlardan ziyade, eski bağların yıpranmasından, yer ve mâhiyet değiştirmesinden gelen bu vâkıanın belli başta ârâzı, bir nevi huzursuzluğa benzeyen bir kötümserlik, geçen yarım asırda görülenden çok daha belirtili ve daha kuvvetli bir hissîlik ile, sanatın özünü ve ağırlık merkezini az çok yaşanan hayatta aramak ve kendisinden bahsetmek ihtiyacıdır” (Tanpınar, 1988, s. 79). Bu bakımdan, edebiyatın işlev ve içeriğinin değişmesi, *güzellikten ziyade faydaya* dayanması gerektiği görüşünden hareket ederek edebi faaliyetlerini yürütürler. Batı uygarlığından dönüştürülerek yararlanılacak ve topluma aktarılacak özellikleri, istisnaları da bulunmakla birlikte, milli yararı gözeterek ve çağın ihtiyaçlarına uydurarak hayata geçirirler.

Öte yandan, Tanzimat’ın yenilikçi faaliyetlerine tamamen karşı çıkan isimler de bulunmaktadır. Örneğin, Tanzimat hareketinin dini, idari ve toplumsal açıdan tehlikeli sonuçları olacağı kanaatinde olan Kâzım Paşa, yeniliklere önayak olan devlet büyüklerine karşı hicivler kaleme alır. Divan şiirini bazı açılardan eleştirmekle birlikte klasik şiir geleneğini devam ettirmek isteyen şairler ise, Encümen-i Şuarâ çatısı altında etkinliklerine devam ederler. Tanpınar’a göre “eski şiirin son ocağı” (Tanpınar, 1988, s. 257) olan Encümen-i Şuarâ, ortak edebiyat anlayışı ve zevkine sahip şairlerden oluşan, bir nevi dost meclisi hüviyetindeki bir topluluktur. Leskofçalı Galib Bey tarafından idare edilen toplantıların gayesi, dönemin önde gelen klasik şairlerinin yeni şiirlerini tanıtip üzerine fikir tartışmaları yapmak; klasik ve çağdaş anlamda edebi anlayış ve teknik bilgi kazanmaları için genç şair adaylarına yol göstermek olarak özetlenebilir. Diğer bir ifadeyle, bir taraftan klasik şiirin köklü birikiminin ve estetik zevkinin temsilcisi konumunda iken; diğer taraftan, Batı edebiyatından ve halk edebiyatından beslenmeyi de sürdürmüşlerdir. Encümen-i Şuarâ, –ileride dilde sadeliği, yeni biçim ve temaları benimseyecek olmaları bakımından– toplantılara katıldığı bilinen Ziyâ Paşa ve Nâmık Kemal gibi yeni edebiyat yanlısı şairlerin edebi anlayışlarına oldukça tesir edecektir.

Hakim edebiyat anlayışının hakikat üzerinden yükselmesi gerektiği görüşünün zemininde daha çok İbrâhim Şinâsi’nin (1826–1871) edebi faaliyetleri yer almaktadır. Öyle ki Tanpınar, Türk edebi irfanının değişim merhalesini Şinâsi’nin aydınlatıcı zekasına ve dağınık haldeki yenilik hamlelerini planlı bir yapı çerçevesinde derleyip toplamaya bağlar; Şinâsi’yi Türk nesrine bir yazı dili haysiyeti verenlerin başında

görmekle birlikte, şiirde yaptığı yeniliği nesirde yaptığı yenilikten daha üstün tutar: “O, nesirde aşağı yukarı boş bir sahada çalışıyordu. Şiirde ise, beş asırlık zengin, her itibarla yerleşmiş köklü bir gelenek ile karşı karşıya idi. Bu geleneğin arkasında ise doğrudan doğruya insan vardı. Şinâsi, bu eski ağacı kökünden sarsarken, arkasındaki değerler cetvelini de sarsan ve söken adamdır” (Tanpınar, 1988, s. 193). Şinâsi dilde sadeliği önceleyerek, eski hayal sistemini reddetmiş ve yerine daha somut bir hayal sistemi kurmaya çalışmış; şiirde yeni bir şekil ve kafiye yapısı geliştirmiş; “şark fatalizminin dışına çektiği insanı” (Tanpınar, 1988, s. 193) hayal dünyasından çıkararak akılcı bir dünyaya taşımıştır. Bu bakımdan, Tanpınar, Şinâsi’nin Türk dili ve edebiyatında yaptığı şeyi, Malharbe’nin Fransız şiirinde yaptığına benzetir. Yunanca ve Latince kelimelerin ödünç alınmasına taraftarlık eden La Pléiade isimli edebi gruba sert eleştiriler getiren Malherbe, akıl, gerçek ve tabiat unsurlarını referans almıştır ve dilin abartılı benzetmelerden ya da yabancı kelimelerden arınmış, arı, açık ve anlaşılır olması gerektiğini savunmuştur. Şinâsi de, benzer bir şekilde, Türk dilinin halkın tabanına hitap etmesi gerektiğini savunur; dilde sadelik ve fikirde gerçekçilik mücadelesi verir. Bu hususta *Ruznâme-i Ceride-i Havâdis* gazetesi yazarı Said Efendi (Küçük Said Paşa) ile arasında geçen “Mebhûsetün Anhâ Tartışması”, Türk edebiyatının ilk edebi tartışması olmuştur. 1864 senesinde dört ay süren, Arapça ve Farsçadan ödünç alınan kelime ve benzetmelerin bu dillerin kurallarının korunarak mı yoksa Türkçenin dil kurallarına uydurularak mı kullanılması gerektiği şeklinde özetlenebilecek tartışma boyunca, tartışmaların ne şekilde yapılması gerektiğiyle ilgili teknik bir çerçeve de belirleyen Şinâsi, böylece, Türk edebiyatında eleştiri sanatının usul ve esaslarını ilk kez ortaya koyan kişi olmuştur (Karaca, 2017, ss. 27-28; Karakoç, 2020, ss. 80-90). Hülâsa, Şinâsi ile birlikte, Batılı medeniyet ve düşünce sistemi edebiyatımıza sızmıştır. Böylesi bir kökten değişim, kendisinden sonra gelecek Ziyâ Paşa, Nâmık Kemal, Ahmed Midhat ve Recâizâde Mahmud Ekrem gibi ediplerin dil kullanımında ve zihniyet dünyasında yol gösterici olacaktır.

Yenilikçi edebiyatın öncülerinden Ziyâ Paşa (1829–1880), genç yaşından itibaren bir yandan siyasetle ilgilenmiş; bir yandan divan edebiyatının estetik zevkine vakıf olmuş; bir yandan da Fransızca öğrenerek Batılı yaşayış ve edebiyat tarzını yakından tanımaya çalışmıştır. Şahsiyetindeki bu çok yönlülük, onu hem bir şaire hem de saray içinde ve dışında resmi görevlerde bulunan idealist bir devlet adamına dönüştürür. Nihayetinde şiir Ziyâ Paşa için; siyasi, edebi ve şahsi konularda fikir

beyanı ya da tenkit değerlendirmeleri mecrası olmuştur. Kaleme aldığı şiirler düşünüş, şekil ve üslup bakımından eskinin temsilidir: Enderunlu Vâsıf ve Vehbî'nin etkisiyle divan edebiyatına ilgi duyan Ziyâ Paşa, klasik şiirin özelliklerini büyük oranda korumaya çalışır. Şiirlerinde işlediği temler ise *yenin*in temsidir: Şinâsî'nin etkisi ve Nâmık Kemal'in yoldaşlığıyla, edebiyatımızda Avrupalı düşünce sisteminin tesisi için gayret gösterir. Nitekim, 1868 yılında Londra'da yayımlanan *Şiir ve İnşâ* isimli makalesinde yazın ve dil hakkındaki görüşlerini eleştirel bir üslupla ortaya koyar.³ Makalesinin girişinde şiiri kelâm-ı mevzûn (vezinli söz) olarak tanımlayan Ziyâ Paşa, tüm milletlerin şiirinde kendine mahsus özelliklerin barındığına değinir. Akabinde sorduğu “Osmanlıların şiiri acaba nedir?” sorusuna oldukça ithamkâr bir cevap getirerek, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarından itibaren Acem şivesini taklit yanlışlığına düşülmesinden ötürü Türk milletinin gerçek anlamda saf bir dile sahip olmadığını dile getirir. Ona göre, dilin toplumlar arasındaki düşünce alışverişinin biricik aracı olduğu düşünüldüğünde, bu husustaki savsaklama bağışlanması zor bir yanıştır ve bu yanıştan Osmanlı bilginleri ve edipleri sorumludur. Osmanlı şairlerini bağlı oldukları milletin dili ve şiiri üzerine hiç düşünmedikleri için eleştiren Ziyâ Paşa, tıpkı şiir dilinde olduğu gibi nesir dilinde de taklit hatasına düşüldüğü için Türk milletinin edebi alanda geri kaldığı görüşündedir. Osmanlı'nın taklitten uzak ve gerçek şiirinin taşrada ve İstanbul ahalisi arasında hâlâ yaşamaya devam eden halk şiiri olduğunu savunan Ziyâ Paşa'ya göre, süslü ifadelerden ve yabancı kelimelerden arınarak halk şiirine dönülmeli ve halkın anlamakta güçlük çekmeyeceği sade bir dil kullanılmalıdır. Ne var ki, divan şiirini tenkit ederek halk şiirini üstün tuttuğu *Şiir ve İnşâ*'dan yaklaşık altı sene sonra yayımlanan *Harâbât* isimli üç ciltlik divan edebiyatı antolojisinin mukaddimesinde tezat bir duruş sergiler ve divan şiirinin gerçek Türk şiiri olduğunu savunur. Ziyâ Paşa'nın bu ikircikli tavrı, başta yoldaşlık ettiği Nâmık Kemal olmak üzere yenilikçi edipler tarafından uzunca bir süre sert bir şekilde eleştirilecektir. Açıkça görülmektedir ki, Doğulu duyguları ile Batılı fikir dünyasını aynı potada eriten Ziyâ Paşa, “dönemin ikilik ruhunu mizacında olduğu gibi, fikri ve edebi şahsiyetinde de bütünüyle yaşamıştır. (..) Edebî şahsiyeti eskiye bağlılıkla yeniye taraftarlık arasında gidip gelen Terci-i Bend şairi, bu yüzden divan şiirinin son temsilcilerinden biri olarak kabul edildiği gibi, yeni edebiyatın da kurucuları arasında sayılır. Doğrusu, kendi kuşağı içerisinde klasik edebiyata en sadık kalanlardan biri

³ Makalenin içeriğine künyesi verilen *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II* adlı eserden erişilmiş; akabinde makaleyle ilgili bilgiler bu kaynaktan derlenmiştir.

olarak Ziyâ Paşa'yı, bir divan şairi gibi değerlendirmek ve bunun yanında edebî yeniliğin ilk döneminde oynadığı rolün hakkını vermektir" (Dorbay, 2001, ss. 181-188).

İlk gençlik yıllarında divan edebiyatı dairesine bağlı olan Nâmık Kemal (1840–1888), edebi alandaki asıl hüviyetini siyasi ve toplumsal meselelere karşı gösterdiği yaklaşımı değiştirerek kazanır. Kemal, özellikle Şinâsi ile tanışmasını müteâkiben, makalelerinde siyasal düzene ya da din, dil, eğitim gibi toplumsal meselelere dair eleştirilerde bulunurken, edebi eserlerinde de bu eleştirilerini ve çözüm önerilerini kurguladığı karakterler vasıtasıyla okuruyla paylaşmaya başlar. Diğer bir ifadeyle, gazeteci ve edebiyatçı kimliğinin yanı sıra devlet adamı da olan Nâmık Kemal romandan tiyatroya, şiirden eleştiriye, tarih denemelerinden tercümelere kadar çeşitli türlerde eserler verir; vatanseverlik ve hürriyet gibi kavramları toplumun geneline aşılacak için bu eserleri bir vasıta olarak kullanır. Yenilikçi bir edebi anlayışa sahip Nâmık Kemal'e göre divan edebiyatı, Fars kültürü ve edebiyatının bir taklididir; bu nedenle Türk dili ve toplumuna fayda sağlaması mümkün değildir. Akla ve tabiata sığmaz abartılı hayal dünyasına sahip olmakla suçladığı divan edebiyatına müsamahasız bir tutum içindedir. Bu sebeptendir ki, bir dönem birlikte hürriyet mücadelesi verdiği ve bu yolda yoldaşlık ettiği Ziyâ Paşa'nın *Harâbât*'ta Osmanlıca'nın Arapça ve Farsça ile zenginleştiğini savunarak divan edebiyatının halk edebiyatından üstün olduğunu iddia etmesini ve eski şiirden yana duruş sergilemesini, *Tahrib-i Harâbât* ve *Takîb-i Harâbât* isimli eserlerinde sert bir dille eleştirmiştir. Emin Karaca *Türk Edebiyatında Kavga* (2017) başlıklı kitabında Kemal'in asıl kininin ve öfkesinin nedenini şöyle açıklar: "Bunlar [Ziyâ Paşa ve Nâmık Kemal] aslında yeni edebiyat meydana getirmek için ortaya atılmış gençlerdi, oysa ki Ziya Paşa, o yeni edebiyat alanının ortasına meygede (Şarap satılan ve içilen yer) anlamına gelen üç ciltlik 'Harâbât'la koskoca bir meyhane kurmuş oluyordu" (Karaca, 2017, ss. 31-32). Kemal, divan edebiyatına karşı ilk edebi beyannâme olma değeri de taşıyan *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan *Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Mülâhazatı Şâmilidir* (1866) adlı makalesinde, dilde sadelik vurgusu yapmış, "edebiyatla dil arasındaki münasebet üzerinde önemle durmuş, edebiyatın insanı düşünmeye alıştırmak, cemiyetin duygularını terbiye etmek, bilgiyi yaymak, millî birliği temin etmek gibi mühim vazifeleri olduğunu açıklamış, Türk edebiyatının halkın anlayamadığı suni dili dolayısıyla bu fonksiyonlarından hiçbirini yerine getiremediğini

belirtmiştir” (Akün, 2006, s. 373). Nâmık Kemal, asgari müşterekte akla ve mantığa uygun olduğu müddetçe divan şiirindeki imaj sistemine tamamen karşı değildir. Recâizâde Mahmud Ekrem’e yazdığı bir mektupta Nef’î’nin divanına olan hayranlığını dile getirir ve Sultan Süleyman döneminden bahis açarken de “devrin Batıdan doğan ayı Bakî, Doğudan doğan güneşi de Fuzulî’dir” (Karaca, 2017, s. 33) diye yazar. Ancak dilde doğruluk payı olmayan, tabiatla bağdaşmayan ve gerçekleşmesi imkansız olan hayallerin kullanımını reddeder ve Fars edebiyatı kökenli abartılı imajların tasfiye edilmesi gerektiğini savunur. Zira Kemal’e göre, Türk toplumunda ileri bir medeniyet tesis etmek için öncelikle dilde ıslahat yapılması elzemdir.

Recâizâde Mahmud Ekrem (1847–1914), Tanzimat devrinin diğer yenilikçi temsilcilerine benzer bir şekilde, şahsiyetinde şairlik ve oyun yazarlığı gibi yönleri barındırır. Onu farklı kılan yönü ise, yenilikçi edebiyat yanlısı bir hoca ve kuramcı olmasıdır. Yakın arkadaşı Nâmık Kemal’in mübalağa, teşbih ve mecazın doğala ve hakikate yakın olması gerektiği görüşünü kabul ederken; söyleyiş ve üsluptaki güzellik için mutlaka mübalağa sanatından yararlanılması gerektiği yönünde eklemede bulunur. Bir başka deyişle, bir yandan halk şiirinin saf dil kullanımını desteklerken, diğer yandan da akla ve gerçeğe bağlı kalmak şartıyla divan şiiri geleneğine bağlılığını sürdürür. Recâizâde Ekrem’in Mekteb-i Mülkiyye’de verdiği ders notlarından derlenen *Ta’lîm-i Edebiyyât* (1879) isimli Batı retoriğini esas alan bilgi ve teori kitabı, dört ana fasıldan meydana gelir: Edebiyatın psikolojiyle olan ilişkisi ele alınarak edebî eserlerdeki duygu, düşünce ve hayal kavramları üzerinde durulan *Kuvâ-yi Zihniyenin Edebiyatta Fiili* başlıklı birinci bölüm; üslûbun nitelikleri üzerinde durulan *Esâlîb* başlıklı ikinci bölüm; üslûbu güzelleştiren edebî sanatların tasnif edildiği *Tezyînât-ı Üslûb ve Envâ-ı Mecâz* ve *Sanâyi-i Lafziyye* başlığını taşıyan bölümler (Yetiş, 2010, ss. 514-515). Eserde sanat, güzellik ve üslup kavramlarının yanı sıra eski belagat bilgilerine de yer verilir. Sanattaki güzelliğin kaynağı için tabiat ve insanı işaret eden Recâizâde Ekrem, *Ta’lîm-i Edebiyyât*’ın ardından yayımlanan *Zemzeme* (1886) ve *Takdîr-i Elhân* (1886) adlı yazılarından ötürü, başta Muallim Nâci olmak üzere eski edebiyat yanlıları tarafından tenkide uğrayacak; ancak bu tartışmalarda yenilikçi edebiyat yanlıları baskın gelecektir.

Sözlük, edebiyat ve eleştiri müellifi Muallim Nâci (1849–1893), eski–yeni kutuplaşmasının önemli eksenlerinden birisidir. Hem eski şiirde hem de yeni şiirde başarılı verimleri olan Nâci, başlangıçta yeni edebiyata karşı değildir; bilakis eski şiir ile yeni şiirin aceleye getirilmeden, doğal bir süreç içinde senteze ulaşması gerektiğini savunur. Ancak Ahmed Midhat Efendi’nin talebi üzerine *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinin edebî sütununu yönetmeye başladıktan sonra burada yazdığı eski tarzdaki şiirler, kendisini eski edebiyat taraftarlarının temsilcisi haline getirir. Kısa süre sonra Ahmed Midhat Efendi gazetede Recâizâde Ekrem’in *Zemzeme (III)* mukaddimesini ve *Mülâhaza-i Gayr-i Edîbâne*’sini yayımlayınca, Nâci gazeteden ayrılır ve *Saâdet* gazetesinde çalışmaya başlar. Biçim-eski yanlısı Nâci’nin, öz-yeni yanlısı Recâizâde Ekrem’e hitaben yazdığı *Demdeme* isimli makalesi, iki yazar arasında “Zemzeme-Demdeme Tartışması”nı başlatacak; esasında kişisel bir sürtüşmeden doğmasına rağmen zamanla Doğu–Batı polemiğine de dönüşen bu tartışma, sonraki kuşaklarda dahi başka şekillere bürünerek sürüp gidecektir (Karaca, 2017, ss. 41-42). Zemzeme (nağmeli ses, ezgi)-Demdeme (hiddetle azarlama) Münakaşası, Muallim Nâci’nin *Tercümân-ı Hakikat*’in edebiyat bölümünü yönettiği dönemde Recâizâde Ekrem’in *Zemzeme*’sinden hiç söz etmemesiyle başlar. Bu duruma kızan Ekrem, *Zemzeme*’nin üçüncü cildinin önsözünde Muallim Nâci’nin şiirlerini eleştirir ve alaya varan değerlendirmelerde bulunur. Bunun üzerine Nâci de *Saâdet*’in 1886 tarihli nüshasında *Demdeme* başlığıyla bir yazı dizisine başlayarak Ekrem’in Mülkiye Mektebindeki derslerinde yaptığı yanlışları yayımlar ve gençlik yıllarından başlayarak o güne kadarki verimlerini ayrıntılı bir şekilde eleştirmeye girişir (Karaca, 2017, ss. 35-43). Kavgaya taraf olan diğer edebiyat çevreleri tarafından Ekrem’in Batılı ve yeni şiirin, Nâci’nin ise Doğulu ve eski şiirinin sembolü haline getirildiği kavga, Ekrem’in Dahiliye Nezâretine (İçişleri Bakanlığı) başvurması üzerine devlet müdâhalesiyle yayının durdurulmasıyla son bulur (Demir, 2015, ss. 183-194). Kimi edebiyat tarihçilerine göre, Muallim Nâci Batı’da cereyan eden edebî yeniliklerden vaktinde haberdar olmadığı için eski şiir sistemine bağlı kalmıştır ki bu bir yandan iki yazar arasındaki tartışmaları alevlendirerek Servet-i Fünûn edebiyatının doğuşuna vesile olurken; diğer yandan, Türk edebiyatındaki yenilikçi hareketlerde duraklamaya sebebiyet verecektir (Uçman, 2005, ss. 315-316).

Divan edebiyatının tabiiikten ve hakikatten uzak hayal sistemine getirilen bu eleştiriler zamanla “Hayal–Hakikat Tartışması”na dönüşür. Tartışmaların varacağı yer

ise romantizm ve realizm edebiyat akımları olacak; tartışmanın tarafları görüşlerini bu akımlar üzerinden somutlaştırmaya, tasnif etmeye ve ayırım yapmaya çalışacaktır. Öte yandan, hayal ve hakikatin birbirine muhtaç dualist bir yapıda olduğunu müşahade eden Halef Nas'a göre, Türk edebiyatında hayal ve hakikat tartışmalarının tümüyle edebiyat akımlarına indirgenmesi, bizleri konunun özünden uzaklaştıracaktır:

Türk edebiyatında edebiyat akımları savunusu problemlidir ve hayal-hakikat tartışmaları edebiyatta edebiyat akımları tartışmalarından önce vardır. [B]u tartışmalar romantizm ve realizm akımlarından kaynaklanan tartışmalar da değildi; yenileşme dönemi Türk edebiyatının 'edebiyat-ı sahiha' anlayışı içinde kendi dinamiklerinden doğmuştu. Bu belirlemeyle de 'edebiyat-ı sahiha'daki hayalin her zaman romantizmi, hakikatin her zaman realizmi imlemediğini ifade etmek istiyoruz. (Nas, 2018, s. 69)

Diğer bir ifadeyle, Tanzimat'la başlayan yeniden yapılanma sürecinde, Batı edebiyatı model alınarak oluşturulan yeni edebi anlayış ile divan edebiyatından kopmak istemeyen eski gelenek arasında tam bir kopuş yaşanmamış; eski ile yeni bir arada varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kimi sanatçılar eskiyi toptan reddederken, eski ile bağlarını koparmadan sanatını bir senteze dönüştüren yeni edebiyat mensupları da olmuştur. Yaşanan bu ikilik ise nihayetinde çatışma ve tartışma iklimine yol açmıştır. Genelde eski-yeni, özelde hayal-hakikat ayrımından doğan bu tartışmalar, Batı edebiyatının akımlarıyla birlikte ortaya çıkmamış, bilakis konuya ilişkin süregelen fikir ayrılıkları bu akımlar aracılığıyla nihayet teorik bir zemine oturtulmuştur.

Tanzimat'tan itibaren neredeyse her kuşakta yaşanan hayal ile hakikat arasındaki çatışma, Cumhuriyet'ten sonra dahi devam eder. 1930 yılında Ankara'da yapılan ve on beş günden fazla süren Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde eski ve yeni edebiyat üzerinde fazlaca durulur. Ahmet Hamdi Tanpınar bu hususta, tıpkı Ziyâ Paşa gibi, ikircikli bir temayül gösterir. Kongreye katılan Tanpınar, divan edebiyatının lise müfredatından çıkarılarak "edebiyat tarihi tedrisatının Tanzimat'tan sonraki devreye inhisar etmesi" önerisinde bulununca, eski edebiyat taraftarları tarafından şiddetli tenkide uğrar ve maziyi inkar etmekle itham edilir (Akün, 1962, s. 9). Bu hususla ilgili olarak, Tanpınar ile birlikte *Görüş* mecmuasını çıkaran Ahmet Kutsi Tecer, mecmuanın ikinci sayısında yer alan *Eski ve Yeni Edebiyat* (1930) isimli yazısında kongreyi değerlendirir ve Tanpınar'ın lise edebiyat dersleriyle ilgili görüşünü "Tanzimattan itibaren mufassal bir edebiyat tarihi, ondan evvelki devirler bir methal tarzında, bilhassa lisanın tekâmülünü gösteren belli başlı merhalelere ait

seçilmiş metinler üzerinde durularak okutulmasıdır” (Tecer, 1930, ss. 99-100; akt. Karataş, 2016, s. 49) şeklinde yorumlar. Ömer Faruk Akün ise, Tanpınar’ın edip hüviyetine ait bu minvaldeki görüşlerini, o devirde Doğu’yu tamamen reddeden çok cezrî bir Batıcı olmasına atfeder (Akün, 1962, s. 10). Ancak Tanpınar, ilerleyen yıllarda edindiği yeni birikim ve vizyonla birlikte, eski edebiyata karşı sergilediği bu radikal tutumdan adım adım vazgeçer ve 30 Nisan 1939 tarihli *Oluş* mecmuasında yer alan *Eski Şiir* başlıklı makalesinde tüm tartışmaları bir kenara bırakıp divan edebiyatından istifade edilmesi gerektiğinde karar kılar:

Hakikat şu ki, eski şâirler dile tasarruf etmesini bizden iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğünüz zaman, bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız. Eski şiirimiz için yapılan ithamlardan biri de onun beşerî olmamasıdır. Bunu söyleyenler, bu kelimenin geniş mânâsında güzelliğin tuttuğu istisnai mevkii hatırlamak istemeyenlerdir. Eski şiirimizde garbın anladığı manada psikolojik vaziyetlerden, derunî mücadelelerden, insanı talihin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş beşerî yoktur. Fakat onlarda sadece insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır ki, sanatta asıl istenen de odur. (...) Unutmamalı ki, her devrin beşerî telâkkisi kendisine göredir. Mutlak bir insan tasavvur edemeyeceğimiz gibi, onun her zaman ve mekân için mutlak bir ifadesini de isteyemeyiz. Eski şâirlerimiz güzel olmak haysiyetiyle beşerî olan eserler vücuda getirdiler. Bir tarafta olan eksikliklerini öbür taraftaki emsalsiz faikyetleriyle tamamladılar. (Tanpınar, 1977, s. 178)

Tecer’in iddia ettiği üzere, hararetili geçen Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi’nde klasik edebiyatın, edebiyat tarihinin bir esası olduğu için, divan edebiyatı okutulmadıkça edebiyat tarihi okutulmasına da gerek olmadığı (Tecer, 1930, s. 102; akt. Karataş, 2016, s. 49) görüşünde olan Abdülbaki Gölpınarlı da kongreden 15 sene sonra görüş değiştirir ve *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945) adlı kitabıyla eski-yeni tartışmasının fitilini yeniden ateşler. Divan edebiyatını marazî ve hakikate aykırı olmakla, orijinallikten uzak Fars şiirinin başarısız bir kopyası olmakla suçlayan kitap; Ayşe Yıldız’ın belirttiği üzere, divan edebiyatına iyi derecede vâkıf olan bir akademisyenin kaleminden çıkması nedeniyle büyük yankı uyandırır (Yıldız, 2010, s. 326). Divan edebiyatının dil, vezin, üslup ve hayal dünyası hususunda son derece olumsuz hükümlerde bulunan Gölpınarlı, Orhan Şaik Gökyay’ın *Bu da Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1982) adlı yazısında iktisadî kaygılar nedeniyle yaranma amacında olmakla; Nurullah Ataç’ın *Abdülbaki Gölpınarlı’ya Mektup* (1998) başlıklı denemesinde devrin kültür politikalarına ayak uydurma gayesini taşımakla; Hilmi

Yavuz'un *Mazmunları Gerçeklik Saymak* (2004) isimli yazısında ise gerçeklik algısında yanılgıya düşmekle eleştirilir (Yıldız, 2010, ss. 330-332). Gölpinarlı, yıllar sonra, yazdığı kitaptan duyduğu hicabı ifade eder ve gecikmeli bir özür –belki de pişmanlık– mahiyetindeki “[v]aktiyle ben, bir ‘Dîvan Edebiyatı beyânındadır’ yazmışım; bu eser, epeyce de gürültüler koparmıştı; hatta rahmetli Ataç bile ‘Ayıp derler bu senin yaptığına Abdülbaki, Neşâtî’yi biz senden öğrenmedik mi’ gibi serzenişlerde bulunmuştu. İtiraf edeyim; gerçekten de ayıptı” (Gölpinarlı, 1976, s. 15) sözleriyle tartışmadaki konumunu temize çeker.

Eski ve yeni çatışması, “Divan Edebiyatı Beyanındadır” tartışması ile nihayete ermez elbette: Geleneksel edebiyatın estetik derinliği ve gücünden yararlanılması gerektiğini önceleyen edebiyatçılar ile akıl ve hakikat eksenli sanat anlayışını benimseyen edebiyatçılar arasındaki edebi münakaşalar, Türk edebiyatının neredeyse her devrinde kendini hissettirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, gelenekçiler için divan edebiyatının bir yaşam biçimi olduğu ifade eder:

Eski şiir Fars edebiyatından yalnız kelime zevkini ve hayal sistemini almaz; onun yarı tarihî ve çok İslâmlaşmış mitolojisini, imparatorluğun şartları ve tarihi ile biraz daha genişleyen coğrafyasını da alır. Uzaklaştıkça vuzuhunu kaybeden ve masallaşan bu coğrafya Çin’den başlar, Tuna’ya ve hattâ Fas’a Habeşistan’a kadar gider. İstanbul ve İstanbul sayfiyelerinin dışında bize ait şeylerden âdeta sakınan bu edebiyatta, Arabistan coğrafyası imparatorluğun bir parçası olmaktan ziyade kültür veya din ile ilgili olarak mevcuttur. (...) Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelâde bir belâgat oyununda kalmadığını, asırlar boyunca süren bir çalışma neticesi olsa bile şairin hayat şartları ile olduğu kadar, içtimâî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez. (Tanpınar, 1988, ss. 4-5)

Ayşe Yıldız da, Tanpınar’a benzer bir bakış açısıyla, bu yoldaki kalem kavgalarının temelinde dünya görüşü farklılıklarının yattığını ileri sürer:

Tanzimat’la birlikte hayatı algılayışımız, eşyaya ve insana bakışımız, sanat anlayışımız kısacası kültür hayatımızda öyle köklü değişimler yaşanmıştır ki, Batı kaynaklı, gerçekliği ve akli temel prensip kabul eden, mimesis eksenli edebî akımların yansıtma merkezli sanat anlayışına üstün gelmesinin ardından eski ve yeninin “gerçeklik” anlayışı açısından on yıllarca sürecektir tartışmalar başlar. Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet döneminde de – özellikle tek parti döneminin kültür politikaları paralelinde– olumsuzlanan Klasik Türk şiirinin en çok eleştirilen yönü, gerçekçi ve akılcı bir temele dayanmayışı, bugünün insanına verecek bir şeyi olmayışıdır. Aslında eleştirilerde odak nokta hâline gelen “gerçekçilik ve akılcılık”, klasik Türk şiirinin yaşadığı dönemin sorunu değildir. Bu, Aydınlanma düşüncesi paralelinde klasik Türk şiirini yeniden okuma çabasıdır. 18.yy.a hâkim bir

anlayış olan Aydınlanma, akılcılığı ön plana çıkarmıştır. Ancak klasik Türk şiiri, 18.yy.da ömrünün son demini yaşamaktadır. Yani, bu eleştirilerle Anadolu coğrafyasında 15.yy.dan itibaren olgun örnekleri görülmeye başlanan, 16.yy.da klasik devrini yaşayan, 17.yy.da gelişimini sürdüren, 18.yy. sonunda Şeyh Galib’le gelişme süreci tamamlanan bir Şiiri, Avrupa’da 18.yy.da görülen bir anlayışın esas ölçütü olan “akılcılık” ve “gerçekçilik” kriterlerine göre değerlendirmek ve eleştirmek yanılıgına düşülmektedir. (...) Benzetme unsurlarının daha muhayyel bir evrende karşılık bulduğu Klasik Türk şiirinin gerçekliğinin, Aristo’nun mimesise dayalı kuramından ilham alan edebî akımların ışığında algılanamayacağı kuşkusuzdur. (Yıldız, 2010, s. 335)

Hayâliyyûn (eski edebiyat yahut gönül) ile hakîkiyyûn (yeni edebiyat yahut akıl) çatışması, edebiyat tarihimizin hemen hemen her döneminde tartışmalara yol açan konularından biridir. Bu husustaki teorik tartışmalar estetik biçim, söyleyiş ve duyüş tarzı bağlamında ya da gerçeklik anlayışı kapsamında değerlendirilmeye alınmış olsa da meselenin özünde geçmişin sosyo-kültürel ve siyasal temayülleriyle hesaplaşma gayesinin de yer aldığı görüşüne katılıyoruz. Öte yandan, kanaatimizce, tüm bu tartışmalar Türk edebiyatını sürekli gelişime ve dönüşüme açık hale getirdiği için her devirde canlı kalmasını sağlamaktadır.

1.2.2. Çatışma Unsuru Olarak Hayal–Hakikat İzleği

Akıl ve hakikat ile hayal ve duygu unsurları arasındaki çatışma, edebi akımlar arasındaki sınırların gittikçe keskinleşmesiyle birlikte, on yedinci yüzyıldan itibaren Batı edebiyatı eserlerinde bir izlek olarak geniş ölçüde yer tutmaya başlar. Öte yandan, davranışlarımızı akıl mı yoksa duygular mı yönetmeli sorusu, antik çağ filozof ve yazarlarından beri cevabı aranan bir mesele olagelmıştır. Platon eserlerinde gerçeğin yalnızca akıl melekesi ile kavranabileceğini; zira duyguların değişken ve yanıltıcı olduğunu savunur. İdealist bir filozof olan Platon’un aksine, Aristo ise rasyonalist bir gerçeklik anlayışı eğilimindedir; akıl–duygu ikiliğini reddetmeden akıl ve mantığı duygulardan üstün tutar. Tarih boyunca gerçeğin ya da hayalin saflarını dolduran yazarlar değişiklik gösterir; ancak hemen tüm eserlerde özdeşlik gösteren ortak kabul, gerçek (akıl) ile hayal (gönül) arasında kalan bireyin çatışma yaşamasının kaçılmaz olduğu yönündedir.

Dünya edebiyatının en büyük tiyatro yazarlarından biri olan William Shakespeare’in (1564–1616) yaşadığı dönemde insanların akıl yürütme kapasitesi ile

içgüdüsel dürtü ve tutkuları arasındaki savaşın, bireyin iç dünyasında ve sosyal hayatında dengesizlik yarattığı görüşü hakimdir ki “[b]u nedenle, Shakespeare dramalarının çoğunun bu çatışmayı çözmeye çalışan karakterleri yansıtmasına şaşırmanın gerek” (Cahn, 2001, s. 295). Aşk ilişkileri üzerine kurulu olduğu için “romantik komedi” olarak sınıflandırılan *Kuru Gürültü*’de (1600) (Urgan, 2010, s. 236) Benedick aşkı küçümser ve çaresizce aklını duygularından üstün tutmaya çalışır; ancak Beatrice’in onu sevdiğine ikna olmuş gibi yaptıklarını arkadaşlarının konuşmasına kulak misafiri olarak öğrendiğinde tutkularının esiri olur. Akıl ve duygular arasındaki çatışma, *Othello* (1603) gibi karakterlerin iç savaşının devasa boyutlara geldiği Shakespeare trajedilerinde en güçlü şekilde ortaya çıkar: Evrensel aklın otoritesine sonsuz bir güven ve teslimiyet duymasına rağmen, Iago’nun kışkırtmaları sonucunda kıskançlığa kapılarak çok sevdiği suçsuz karısı Desdemona’yı boğarak öldüren Othello, sağduyuya ve gerçeklere üstün gelen duyguları tarafından tüketilir (Cahn, 2001, ss. 298-299).

Öyküden romana geçişin öncüsü ve dahi pek çok kaynakta modern romanın temeli sayılan *Don Kişot* (1605–1615) gerçek dünyanın gerçekliği ile hayal dünyasının gerçekliği arasında yaşanan gelgitlerin tüm zamanlara hitap eden bir panoramasını sunmaktadır. İspanyol romancı, şair ve oyun yazarı Miguel de Cervantes’in “magnum opus”u olarak kabul edilen romanda, tüm zamanını Orta Çağ şövalyelerinin hikayelerini okuyarak geçiren asilzâde Alonso Quijana –sonradan kendine taktığı isimle La Mancha’lı Don Kişot– şövalye olmaya karar verir ve resmi olarak şövalye unvanını kazanmak için yaveri olarak düşlediği Sancho Panza ile birlikte pek çok serüvene atılır. Nalan Barbarosoğlu, Don Kişot’un çıktığı bu yolculukla birlikte yaşadığı gerçekliği tersyüz ederek kendine yeni bir gerçeklik yaratmayı tercih ettiğini söyler: “Don Kişot’un hayalleri, hayatının sınırlarından, yaşama koşullarının dayatmalarından büyüktür, hayat gerçekliğinden daha gerçektir. (...) Şimdiye kadar okuduğu, dinlediği şövalyelerin bütün özelliklerini kendinde birleştirir, kendini (kişiliğini, hayatını) yeniden yaratır ve kendisine verilen/sunulan değil, kendi yarattığı bir hayatı seçer” (Barbarosoğlu, 2006, ss. 7-8). Aslında dünyayı olduğu gibi göremediği için hayal dünyasında yaşamaktadır; gerçek hayatta karşılaştığı insanları ve olayları hayalinde başkalaştırarak deliliğin sınırlarında gezmektedir. Yel değirmenlerini insanlara kötülük yapan devler; koyun sürülerini birbiriyle savaş halinde olan ordular olarak görmektedir. Jale Parla, hastalandığı sırada gerçekte kim

olduğunu hatırlayan Don Kişot'un deliliğe sığınamayacağını anladığı noktada gerçek dünyanın gerçekliğiyle yüzleşerek ölmekten başka çaresinin kalmadığına kanaat getirir (Parla, 2013, s. 14).

Shakespeare kadar evrensel bir tiyatro yazarı olan Jean-Baptiste Poquelin Molière (1622–1673) *The Versailles Impromptu* (1663) adlı oyununda “komedinin işlevi, genel bir çerçevede insanların, özellikle de çağın insanların tüm kusurlarını ortaya koymaktır” (Molière, 1957, s. 139) diye yazar. Bu bağlamda, abartılı kaba güldürü unsurlarından faydalanan farstan (farce) eleştirel bir komediye doğru gelişim göstererek özgünlüğünü yakalar (Bloom, 2014, s. 158). 1664 yılında sahnelenen *Tartuffe* adlı beş perdelik komedisinde şahsi menfaatleri için insanların inançlarını suistimal eden bir sahtekar özelinde dini ve kiliseyi hicveder.⁴ Akıl-duygu çatışması oyun boyunca tekrar eden bir tema olarak karşımıza çıkar. Oyun kahramanlarına göre mantık en yüce erdemlerden biridir ve duygular zayıf ve mantıksız olanlar içindir. Ancak *Tartuffe*'un duyguları kullanarak onları idare etmeye çalışmasıyla birlikte, çatışma yaşamaya; hakikati sorgulamaya; kendilerine ve birbirlerine karşı yabancılaşıma başlarlar.

Goethe, otobiyografik özellikler taşıyan *Genç Werther'in Acıları* (1774) isimli ilk eserinde duygularının esiri olan Werther, aklın himayesinde olan Albert ve akıl-duygu çatışması içinde olan Lotte arasındaki aşk üçgenini konu eder. Toplumsal mecburiyetlerin ve yerleşik ahlaki değerlerin, bireyin bireysel tutkuları ve coşkun duygu dünyasında yaratabileceği gerilim ve bunalım, son derece romantik bir bakış açısıyla okura işaret edilir. Goethe, benzer bir şekilde, manzum bir tiyatro oyunu olan *Faust*'u (1808–1832) mekanik ve kuralcı bir rasyonalizm yerine; hayali, duygulu ve tutkulu bir fonda yazar. Esere ismini veren başkahraman Heinrich Faust, tüm ömrünü akıl, doğa, felsefe ve teoloji bilimlerini araştırmaya adanmış bir bilim insanıdır. Bu uğurda, kendini dünyevi zevklerden dahi mahrum bırakır; ancak çıktığı bu entelektüel yolculuğun sonunda inancını ve yaşama nedenini kaybettiğini keşfeder ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Neticede, yaşamına manevi bir boyut kazandırmak isteyen Faust

⁴ Orhan Veli Kanık'ın 1944 yılında yayımlanan *Tartuffe* çevirisinin önsözünde belirttiğine göre, Molière, oyunun dini kötülediğini ve halkı kiliseden uzaklaştırdığını savunan kişi ve kurumlar tarafından ağır bir biçimde suçlanır. Öyle ki 1667'de yayımlanan bir beyannameye göre oyunu ister kalabalıkta olsun ister tenhada olsun okuyan ya da dinleyenler aforoz edilecektir. Oysaki Molière'in eleştirileri şahıslara değil; şahsiyetlerde tecelli eden kusurlara yöneliktir. Bkz.: Orhan Veli Kanık, “Önsöz”, *Tartuffe*, Ankara: Maarif Matbaası, 1944, ss. IX-XXIV.

ile onun ruhunu satın almak isteyen Mefistofeles (Şeytan) arasında sınırsız bilgi ve başta aşk olmak üzere dünyevi hazların çarpışacağı bir pazarlık yaşanır.

İngiliz yazar Mary Shelley'in (1797–1851), ilk baskısı isimsiz olarak yayımlanan ünlü Gotik romanı *Frankenstein ya da Modern Prometheus* (1818) bilimkurgu türünün ilk örneklerinden biri sayılmaktadır. Eseriyle okuyucunun dikkatini bilim ile doğaüstü güçler arasındaki çatışmaya çeken Shelley, sıradan bir tıp öğrencisiyken ölümsüzlüğü bulmak arzusuyla bir canavar yaratan Victor Frankenstein aracılığıyla akli ve bilimi; sevgi talebi yaratıcısı tarafından karşılanmayınca ondan intikam almaya çalışan hassas Canavar aracılığıyla duygu ve tutkuları cisimleştirir ve karşı karşıya getirir.

Charlotte Brontë (1816–1855) romantizm akımının önde gelen örnekleri arasında yer alan ünlü eseri *Jane Eyre*'i 1847 yılında yayımlar. Ancak 19. yüzyıl İngilteresi'nin ahlak ve toplum düzeni açısından çelişkilerle ve din bakımından darkafalı bir yobazlıkla (Urgan, 2010, s. 949) karakterize olmuş Viktorya döneminde kadın yazarlar edebiyat çevrelerinde kendilerine kolay kolay yer bulamadıkları için, Brontë fikirlerinin ciddiye alınması amacıyla eserini bir erkek ismi olan “Currer Bell” mahlası altında yayımlamıştır ki bize kalırsa bu husus hayal–hakikat dualitesine başlı başına ironik bir örnek teşkil etmektedir. *Jane Eyre*'de görülen akıl ve duygu arasındaki gerilim ve nihai uzlaşma, romanın baş kadın kahramanı Jane Eyre'in kendi iç dünyasındaki dengeyi arayıp bulmasına olanak sağlar. Mîna Urgan, romanın konusu gereği zaman zaman gerçeklerden uzaklaşsa bile; Jane'in asla gerçekliğini yitirmeyen, duygularının dizginleri aklının elinde olan bir kadın olduğu görüşündedir (Urgan, 2010, s. 1159). Terry Eagleton ise, Jane'i de dahil ederek, Brontë'nin kadın karakterlerinin benliklerinin tipik bir biçimde ikiye bölündüğünü ileri sürer: “Dışarıda ağırbaşlı ve ölçülü görünen kadınların içlerinde fırtınalar kopar. Bunlar, hayalleriyle bildikleri erotik açlıklarını ağırbaşlılık, özveri ve Stoacı sabır maskesiyle gizleyen kadınlardır. (...) Aslında patriarkinin hüküm sürdüğü toplumlarda yaşayan akıllı ve tutkulu kadınların çoğu böyledir. Zira acımasız bir toplumda kadınlar kendilerini düşünmeye mecburdur” (Eagleton, 2012, s. 168).

Rus edebiyatının önde gelen temsilcilerinden Maksim Gorki'nin (1868–1936) külliyatına, yazarlık kariyerinin başlangıcından sonuna kadar ağırlıklı olarak gerçekler ve yanılsamalar arasındaki çatışma izleği hakimdir (Erlich, 1995, s. 191). Nitekim,

1902’de yayımlanan ve dünya çapında ün kazanmasını sağlayan oyunu *Ayaktakımı Arasında* (1941) yoksullukla baş etmeye çalışan, sosyal ve ekonomik olarak toplumun dibine itilmiş karakterlerin içinde bulundukları kasvetli gerçeklikten kaçmak için kendilerini hayal ve yalanlarla avutmaları ve kandırmaları üzerine kuruludur.

Batı’da ideolojik, dini, bilimsel, endüstriyel, sosyo-kültürel ve edebi dönüşümler yekpare bir görüntü içindedir: Neredeyse her alanda yaşanan değişimler, epey uzun süreçlerden geçtikten sonra birbirini tetikleyerek ve birbirinin ardı sıra yaşanır. Ne var ki, Osmanlı cemiyetinde yaşanan yenileşme hareketleri –belki eski heybetli günlere yeniden kavuşma arzusundan ötürü aceleyle; belki nerede, nasıl ve ne ölçüde değişime gidileceğinin tam olarak kestirilememesinden ötürü acemice; belki de değişim kendi özünden kopmak anlamına geleceğinden ötürü endişeyle ve dahi gönülsüzce gerçekleştirildiği için– bir yığın marazi sonuç doğurur. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu hususta kapsamlı bir analiz ortaya koyar ve *Türk Edebiyatında Cereyanlar* (1959) başlıklı makalesinde “[m]odern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” (Tanpınar, 1977, s. 101) saptamasında bulunur. Eski–yeni, Doğu–Batı, klasik–modern gibi ikiliklerden doğan bu kriz, bir bölünmüşlük duygusu yaratır ve dönemin yönetim kadrosundan, aydın ve sanatçılarına, halkın tabanından en seçkin zümresine kadar tüm kesimlerinde bu krizin sancısı derinden hissedilir.

Yenileşme hareketleriyle birlikte resmî kurumlarda, yönetim yapısında, sosyo-kültürel yargılar ve davranışlarda, kısacası toplumun hemen hemen her katmanında kendini gösteren düşünsel ve davranışsal ikilik, yazarların bireysel yaşamlarında ve edebi faaliyetlerinde de hissedilir. Batı edebiyatı etkisindeki yazarlar, edebi temaların işleniş şeklini değiştirir; Batı’daki realizm ve romantizm çatışması, Türk edebiyatında divan edebiyatının hayal (gönül) ağırlıklı dünyası ile yeni edebiyatın hakikat (akıl) ağırlıklı dünyası arasında yaşanır.

Soyut değerlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı divan edebiyatında, hayali unsurlar ön plana çıkmaktadır. Beşerî aşk kadar ilahi aşkın da temel alındığı edebi verimlerde, “başta mevleviler olmak üzere aşk konusu bağımsız olarak işlendiği gibi, bu edebiyatın çeşitli eserlerinde lafz ve mânâ sanatlarından yararlanılarak bilhassa telmih, teşbih, mecaz ve istiâre yoluyla kullanılmıştır” (Mermer, 1997, s. 166). Esasında bahsi edilen sevgili dahi somut değil hayalidir; tüm mesele şairin gönlünde cereyan eder ve nihayete erer. Fuzûlî’nin

Hayâliyle tesellîdir gönül meyl-i visâl etmez
 Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayâl etmez.
 (Gönül hayaliyle teselli bulur, kavuşmayı arzu etmez
 Aşık gönülden dışarıda bir sevgili olduğunu hayal etmez.)

beyitinden de anlaşılacağı üzere, her şey aşığın gönlünde başlar ve biter. Sevgili için vuslat arzusu çekmek ise beyhudedir çünkü sevgilinin hayali daima kalptedir; zira şair gerçek hayatın koşullarından ve sorunlarından ziyade kendi iç dünyasının (gönül) temayüllerine uymaktadır (Mermer, 1997, s. 167).

Öte yandan, Tanzimat'ın akıl ve gerçeklik ağırlıklı bakış açısıyla birlikte gönülden akla; hayalden hakikate; şiirden romana, öyküye ve tiyatroya adım atılır. Artık sevgili, hayali değil ete kemiğe bürünmüştür; sevgilinin sevincine ya da ıstırabına bir de gerçek hayatın sevinçleri ya da üzüntüleri eklenmiştir.

Nâmık Kemal, edebiyata dair görüşlerini geniş ölçüde açıkladığı *Mukaddime-i Celâl*'de “romandan maksat geçmemişse bile geçebilecek gibi olan bir olayı ahlâk ve töre, duygu ve olasılıkla ilgili her türlü açıklama ile birlikte anlatmaktır” (Kemal, 2019, s. 71) diyerek yenilik yanlısı yazarlara hakikat yolunda bir rota çizmiştir.

Mehmet Kaplan da *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* başlıklı kitabında yenilikçi yazarların klasik edebiyata bakışını ve gerçekçiliğin Tanzimat sonrası edebi devir için manasını şöyle örneklendirir:

Eskiler için Tanrı'nın varlığı bedihî [ispat gerektirmeyecek kadar açık] bir hakikattir; bunu isbata kalkmak hem abes, hem de gûnahtır. Fakat Şinasi, birdenbire, XVIII'inci yüzyılın akılcı filozoflarını hatırlatan şöyle bir mısra yazıyor:

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım

Akıl, eskiler tarafından daima aşağı görülmüş bir melekedir. Onun Tanrı'yı anlamasına imkân yoktur. Şinasi ise Tanrı'nın birliğine inanması için aklının şehadetine ‘lüzum’ olduğunu ileri sürüyor. ‘Lâzım’ kelimesi bilhassa mânalıdır. Akıl, şüpheyi de beraberinde getirir. (Kaplan, 1999, s. 258)

Şinâsi, Kaplan'ın alıntıladığı bu beyitin yer aldığı *Münâcât* isimli manzumesinde, Türk edebiyatındaki geleneksel inanç sistemini sorgular ve “kulun Allah'a yalvarmasından ziyade O'nun varlığını akılcı bir yolla kabul etmeyi öngören bir duyarlılığı dillendirir. (...) Yerli ya da yabancı birçok çağdaşı gibi zihniyet olarak

Auguste Comte'un pozitivist felsefesine bağı olan Şinasi, bu felsefeye körü körüne bir bağılıktan ziyade 'Asya'nın akl-ı pîrânesiyle Avrupa'nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek' yolunu tercih etmek istemiştir" (Kolcu, 2016, s. 160).

Hayal ile hakikat arasında yaşanan bu çatışma, yalnızca eserin yazılış metoduna değil yazarların ve dolayısıyla eserdeki kahramanların iç dünyasına da etki eder. Nurullah Çetin, *İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı* isimli kitabında Tanzimat sonrası yeni edebiyat döneminde –özellikle Servet-i Fünûn edebiyatında– sıklıkla işlenen hayal–hakikat çatışması motifinin temel unsurlarını maddeler halinde özetler:

- Onların eserlerinde hayal–hakikat çatışması önemli bir motiftir.
- Büyük hayaller beslerler, romantik ve ütöpik düşünürler.
- İnce ve derinlikli duyguları öne çıkarırlar. Ama kati ve acı gerçeklerle karşılaşınca tutunamayıp yenilirler ve hayal kırıklığına uğrarlar. Bu da onlarda karamsarlık, ümitsizlik, bıkkınlık doğurur.
- İçinde yaşadıkları gerçekler dünyasından umduklarını bulamadıklarından ya da gerçek hayat, onların beklentilerine cevap veremediğinden hayallerinde yüceltilmiş güzellikler, kusursuz mükemmellikler, mutlu hayatlar tasarladılar.
- İkinci Abdülhamit'in siyasi baskısı, iradesizlikleri ve zayıf yaratılışları, romantizm akımının etkileri ile gerçek dünyadan kaçıp hayale sığındılar. Yeni Zelenda'ya; orası olmayınca Manisa'nın Sarıçam köyüne göç edip orada mutlu, huzurlu bir hayat yaşama özelemleri, bu kaçış duygusunun eseridir.
- İssiz ve sessiz tabiata, hayalî mekânlara, çocukluk yıllarına, yüceltilmiş aşklara ve kadınlara sığınma, yine bu kaçış duygusuyla ilgilidir.
- Böylece gerçeklerden hayallere kaçtılar. Hayal onlar için bir sığınak olur. Hayal–hakikat çatışması motifi, eserlerinin adlarına bile yansır. Mesela "Rûbab-ı Şikeste", "Elhan-ı Şita", "Ömr-i Muhayyel", "Hayat-i Muhayyel" gibi eser isimleri bu anlayışı yansıtır. Tefik Fikret, "Süha ve Pervin" adlı şiirinin başlığının altına "Hayal–Hakikat" ifadesini koyar. Burada hayal ve hakikat çatışmasını görüyoruz. (Çetin, 2017, ss. 7-8)

Hülasa, toplumsal hayatın ikircikli zemini ve eski edebiyat ile yeni edebiyatın sınırlarının giderek daha da keskin bir hale gelmesi, aydın ve yazarların iç dünyasında çalkantıların baş göstermesine sebep olur. Yazarların çalkantılı ve bunalımlı iç dünyası, edebi verimlerde kaçınılmaz olarak akis uyandırır; görece gerçek hayata ve eşyanın tabiatına uygun karakterleri de bir bunalımla mücadele içinde ve gerçek ile hayal arasında ikilemler yaşarken görmeye başlarız.

2. HAYAL–HAKİKAT ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA AŞK-I MEMNÛ

*Aldanma ki sen bir susamış rûh, o bir aç;
Sen bir susamış rûh, o bütün ten ve biraz saç.
Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,
At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!*

—Yahya Kemal

2.1. Neslinin Garpçı Yazarı Halid Ziya Uşaklıgil

Asıl adı Mehmed Halid Ziyaeddin olan Halid Ziya Uşaklıgil İstanbul doğumludur. Halid Ziya'nın doğum tarihiyle ilgili olarak kaynaklarda kesin bir bilgi birliği yoktur maalesef. 1865'ten 1868'e kadar değişen farklı tarihleri temel alan kaynaklar vardır. Ancak kendisi hatıralarında Hicrî 1284 (1867) yılını doğum tarihi olarak belirtmektedir.

Halid Ziya, Uşak'ta “Helvacızâdeler” lakabıyla bilinen, İzmir'e göç etmeleriyle birlikte “Uşakîzâdeler” adıyla tanınan, yazarın kendi tabiriyle “ta Türklüğün göbeğinden, karışksız, bulanıksız halis Türk kanından” (Uşaklıgil, 1969, s. 9) gelen köklü bir aileye mensuptur. Soyadı kanununun kabulünden sonra ise, “Uşaklıgil” soyadını alır.

İzmir'in tanınmış ailelerinden Hacı Halil Efendi ve Kayseri'nin köklü ailelerinden Behiye Hanım'ın üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelen Halid Ziya, halı ticaretiyle uğraşan babasını Arap ve Acem dillerine vakıf, Mevlânâ ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin eserlerine meyilli, tasavvufa meraklı, giyinişiyle ve yaşayışıyla ise Garp medeniyet ve düşünce tarzına düşkün olmasından ötürü bir iş adamı olmaktan çok bir fikir ve duygu adamı olarak tarif ederken; annesiyle ilgili olarak çok fazla bilgiye yer vermez. Çocukluğu önce İstanbul'daki kiralık evlerde, daha sonra dedesi Hacı Ali Efendi'nin İzmir'deki büyük konağında kalfa ve dadılar tarafından büyütülerek geçen yazar için “İstanbul ve daha sonraki İzmir'deki kalabalık konak hayatı ve bu hayatın insanları, onun çocuk muhayyilesinde derin izler bırakmış ve ilerideki eserleri için önemli bir malzeme kaynağı olmuştur” (Çetişli, 2000, s. 15).

Halid Ziya'nın tahsil hayatı, eski usûl eğitim verildiği ve yaşadığı eve uzak mesafede olduğu için türlü hastalık bahaneleriyle gitmekten imtina ettiği Mahalle Mektebinde başlar. Nitekim, bir müddet sonra ailesinden gizli önce Sübyan

Mektebine, bir yıl sonra ise Fatih Askerî Rüştiyesine kaydolur (1873–1878). Yazarın edebiyata olan dikkati ve alakası bu dönemlerde temellenir. Okumaya olan düşkünlüğü aile kitaplığında bulduğu *Kerem ile Aslı*’dan *Binbir Gece Masalları*’na kadar geleneksel kültüre ait kitapları okumakla başlar. Ancak ilgi dünyasına asıl tesir eden etken, özellikle kış mevsimi akşamlarında babasıyla birlikte gittikleri Güllü Agop’un Gedikpaşa Tiyatrosu’nda izlediği ve sonrasında fırsat buldukça okuduğu telif ve tercüme tiyatro oyunlarıdır: “Anlar mıydım? Elbette değil. Fakat umumî tesiri ile bu tiyatrodaki geçirilen gecelerin, anlayış ve duygulanmam üzerinde pek derin bir izi bulunduğuna şüphe yoktur. (...) Bu tiyatro geceleri beni tiyatro kitaplarına götürdü” (Uşaklıgil, 1969, ss. 33-34).

Halid Ziya’nın hayatı, V. Murad’ın tahttan indirilip yerine II. Abdülhamid’in geçmesi, Meclis-i Mebûsan’ın 1877’de açılmasından sonra hükümet ile saray arasındaki gerilimden ötürü 1878’de süresiz olarak tatil edilmesi ve 93 Harbi’nin (1876-1878 Osmanlı-Rus Savaşı) patlak vermesi gibi iç ve dış memleket meselelerinin yanı sıra babasının iş hayatında beklenmedik olumsuzluklar yaşaması nedeniyle yön değiştirir. İzmir’de yaşayan dedesinin yanına gönderilen yazar, tahsiline burada İzmir Rüştiyesinde devam eder (1878). Diğer yandan da, özel olarak Fransızca, imla ve matematik dersleri alır; hocasıyla birlikte yaptığı çevirilerden ötürü bir müddet sonra yabancı çocukların eğitimi için kurulan Mechitariste Mektebine geçer (1880). Dedesinin yanına taşınmasıyla başlayan bu süreç, Halid Ziya’nın ilerleyen dönemdeki şahsiyeti ve sanatı üzerinde mühim tesirlerde bulunur (Çetişli, 2000, s. 20); zira tüm bu gelişmeler onun Batı kültürüne yönelmesine ve Batılı hayat tarzını benimsemesine zemin hazırlayacaktır.

Babasının kötü giden iş hayatından ötürü, 1883’te tamamladığı Mechitariste Mektebinden sonra tahsiline devam etme fırsatı bulamaz. Ancak kendini geliştirmeye devam eden yazar, Fransız dilindeki romanları asıllarından okuyabilecek seviyeye gelmiş; İtalyanca, İngilizce ve Almanca dillerine de aşinalık edinmiş; Türk musikisi dersleri almış; Dumas, Scribe ve Racine gibi Fransız yazarların eserlerinden yaptığı tercümeleri İstanbul’da bastırma işine girişmiştir. Hülasa, Halid Ziya’nın yazarlık hayatı filizlenmeye başlamıştır.

İlk yazısı *Deniz Danası*, 1883 yılında Hazîne-i Evrak mecmuasında “Mechariste şakirdanından Uşakîzâde Mehmed Halid” imzasıyla yayımlanır. Edebi

hususiyet taşıyan ilk yazısı *Aşkımın Mezarı* ise, yine aynı yıl içinde *Tercümân-ı Hakikat*'te kendine yer bulur. Ancak mensur şiir örneği olan bu yazının, Muallim Naci tarafından “[m]ezarda aşk aramak, ölüde can aramaya benzer” notuyla alay edilerek yayımlanması, yazarı ilk etapta üzmüş olmakla birlikte, yazarlığın eleştirel dünyasına hazırlayacaktır: “Ne tuhaftır ki ondan sonra elli yıldan beri süren yazı mesleğimde pek çok haksız hücumlara, manasız sataşmalara rastlamış olmak beni hiçbir zaman hiddete götürmemiştir. Muallim Naci'nin bu ilk sataşması bende zehirleyici tesirlere karşı bir nevi aş vazifesi görmüş olacak” (Uşaklıgil, 1969, s. 104).

Arkadaşları Bıçakçızâde İsmail Hakkı ve Tevfik Nevzat ile birlikte İzmir'in ilk edebiyat dergisi olan *Nevruz* isimli dergiyi çıkarmaya başlarlar. Halid Ziya, 1 Mart–15 Ağustos 1884 tarihleri arasında on iki sayı çıkan dergide realist ve natüralist Fransız yazarlardan şiir, hikaye ya da bilimsel yazı tercümeleleri yapar.

Hariciye Nâzırlığı'nda bir mevki edinmek arzusuyla İstanbul'a gider ancak aksilikler neticesinde burada bir iş bulamayınca İzmir'e geri dönmek mecburiyetinde kalır. Öte yandan İzmir'e eli boş dönmeyecektir; İstanbul'da geçirdiği süre boyunca Fransız edebiyat tarihi üzerinde çalışır. *Garbdan Şarka Seyyâle-i Edebiye: Fransa Edebiyatının Numune ve Tarihi* (1885) adıyla yayımlanan eser, Halid Ziya'nın basılı ilk eseri olmasının yanı sıra, Türkçe yayımlanmış ilk Fransız edebiyatı tarihi kitabı olması bakımından da yazarın edebi hayatında önemli bir yer teşkil eder.

İzmir'e döndükten sonra, İzmir Rüştîyesinde Fransızca öğretmeni; Osmanlı Bankası'nda mütercim ve muhasebeci olarak çalışmaya başlar. Rüştîyede verdiği derslerin notlarını kitaplaştırır. Arkadaşı Tevfik Nevzat ile birlikte 1886 yılında *Hizmet* isimli dergiyi çıkarmaya başlar. Bu dergideki geniş yazı faaliyetleri, edebi kişiliğinin ve sanat hayatının asıl verimli döneminin başlangıcı olacaktır; zira burada tefrika edilen telif romanları *Sefile* (1886–1887), *Nemide* (1887–1888), *Bir Ölü'nün Defteri* (1890–1891), *Ferdi ve Şürekâsı* (1892); hikayeleri *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1887), *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* (1887), *Deli* (1888), *Bu muydu?* (1891), *Heyhat* (1892–1893); mensur şiirleri *Mezardan Sesler* (1888) ve *Mensur Şiirler* (1891) yazarın kalemini güçlendirecek ve edebi şöhretini kazanmasına zemin hazırlayacaktır (Çetişli, 2000, s. 24).

Hizmet mecmuasında çalıştığı yıllarda özel hayatında da önemli gelişmeler olmuştur. 1889 senesinde vilayet vergi müdürü Emin Ali Efendi'nin kızı Memnune

Hanım'la evlenir. Çiftin Vedide, Sadun, Bihin, Güzin, Halil Vedat ve Bülent isimlerinde altı çocuğu dünyaya gelmiştir.

Yazın alanında yaşadığı önemli gelişmeler, özel hayatındaki üzücü olaylarla gölgelenir: Kısa aralıklarla annesi, dedesi ve ilk çocuğu Vedide vefat eder. Tüm bu kayıpların yanı sıra iş hayatında da sıkıntılar yaşaması yazarı bunalıma sürükler ve İzmir'le bağlarını koparıp İstanbul'a yerleşmek arzusunu canlandırır.

1893'te geri döndüğü İstanbul'da Reji İdare-i Umumiyesi başkatipliği görevine başlayan yazar, bir müddet sonra Muhaberat-ı Türkiye ve Tercüme kalem müdürlüğüne yükselmiş; bu dönemde “*Hizmet başmuharriri*” sıfatıyla devrin genç yazarları Ahmet Haşim, Mehmet Rauf, Hüseyin Siret, Ahmed Râsim, Rıza Tevfik gibi şahsiyetlerle bir nevi edebi çevre oluşturmuştur. İlerleyen yıllarda devrin büyük yazar ve şairleri Ahmet Midhat Efendi, Ahmed İhsan, Muallim Nâci, Recâizâde Ekrem, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin gibi şahsiyetlerle tanışarak bu çevreyi gittikçe büyütür. Halid Ziya'nın asıl edebi faaliyetleri ise, 1891–1895 yılları arasında ziyadesiyle fennî bir muhtevaya sahipken; 1896 yılında Tevfik Fikret'in yazı işlerinin başına getirilmesiyle edebî bir hüviyet kazanan *Servet-i Fünûn* dergisine davet edilmesiyle başlar:

Recaizade, Tevfik Fikret'in Servetifünun mecmuasında yazı reisliğini üstüne aldığından söz açarak oraya muntazam bir şekilde yazı yazmaya beni davet edince hemen razı oldum. Ahmet İhsan'ın mecmuası, Tevfik Fikret'in arkadaşlığı, hele yazı yazmak fırsatı öyle çekici şeylerdi ki uzun uzun düşünmeye imkân yoktu; buna hemen arkasından Cenap Şahabettin'in beraberliği katılınca âdeta beğenilen, sevilen beraber bulunmaktan bir iç saadeti duyulan dostlarla bir gezinti yolculuğuna çıkıyormuşçasına ruhuma kanatlar takılmış zannettim. İstanbul muhitinin resmî iş azabının boğucu havasından daha yüksek, temiz, saf bir atmosfer tabakasında emellerle dolu ciğerlerime taze bir hayat doluyor hazzını duydum. (Uşaklıgil, 1969, s. 406)

Böylece Servet-i Fünûn veya Edebiyat-ı Cedide hareketinin önemli isimlerinden biri haline geleceği süreç de başlamış olur. Dergide hikayelerinin yanı sıra Dumas, Daudet, Coppée, Banville ve Jules Verne gibi özellikle Fransız yazarların eserlerinin tercümelerini de yayımlatır. *Maî ve Siyah* (1896–1897), *Aşk-ı Memnû* (1899–1900) ve *Kırık Hayatlar* (1901–1902) gibi önemli romanlarını tefrika ettirir. *Servet-i Fünûn*'un yanı sıra, daha geniş okur kitlesine hitap edebilmek amacıyla 1897–1899 yılları arasında *İkdam* ve *Sabah* gibi yayın organlarında da düzenli bir şekilde edebi faaliyetlerini sürdürür.

Ancak iş hayatı ve özel hayatındaki gidişat bir kez daha sallantıya uğrar. II. Abdülhamid'in baskı, sansür, jurnal ve sürgün gibi uygulamalarla karakterize olan siyasi yönetimi gittikçe şiddetlenir. İsmail Safa'nın sürgününün ardından, Hüseyin Cahit'in Fransızca'dan tercüme ettiği *Edebiyat ve Hukuk* başlıklı makalesinin jurnal edilmesi üzerine *Servet-i Fünûn* dergisi kapatılır (1901). İkinci çocuğu Sadun, üçüncü çocuğu Güzin ve babası Hacı Halil Efendi'nin vefat etmesi ile bir kez daha aile içi ölümlerle sarsılır. Tüm bu üzücü olaylar, yazarın yazı faaliyetlerinin yavaşlamasına ve nihayetinde II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'e kadar yazmaya ara vermesine neden olur.

1908'den sonraki dönemde Reji İdaresi'ndeki başkatiplik ve kalem müdürlüğünün ardından geçici siyasi görevlerle sık sık yurtdışına seyahatlere gider. Bir yandan da Dârülfünûn'da Batı edebiyatı tarihi ve estetik dersleri vermeye başlar. Baskı ve sansür rejiminin sona ermesiyle yeniden edebi faaliyetlere yönelir; *Sabah*, *Tanin*, *Mehâsin* gibi gazete ve dergilerde yazıları yayımlanır. Son romanı *Nesl-i Âhir*'i (1908–1909) *Sabah* gazetesinde tefrika edilir. 1912'de saraydaki görevinden ayrılan Halid Ziya, yazı faaliyetlerine ağırlık vererek, *Bir Şiir-i Hayal* (1914), *Sepette Bulunmuş* (1920), *Bir Hikaye-i Sevda* (1922) adlı hikaye kitaplarını; *Kâbus* (1918), *Fürûzan* (1918), *Fare* (1926) isimli adaptasyonlarını; *Kırk Yıl* (1936) isimli beş ciltlik edebi hatıralarını yayımlar.

Halid Ziya'nın Cumhuriyet döneminde devlet memuriyetindeki aktif görevlerini nihayetlendirerek edebi faaliyetlerine ağırlık verdiği gözlenir. *Kırk Yıl* (1936), *Saray ve Ötesi* (1940/1941/1942) isimli hatıraları yayımlanır; *Muhit*, *Akşam*, *Yedigün*, *Varlık*, *Anayurt* dergilerinde çeşitli hikayeleri ve makaleleri yer alır. Bu dönemdeki asıl uğraşı ise, dil inkılabına paralel olarak dilde sadeleşme çalışmalarına ağırlık vermesidir. Bu maksatla, *Maî ve Siyah* (1938), *Aşk-ı Memnû* (1939), *Nemide* (1943), *Kırık Hayatlar* (1944), *Bir Ölümlün Defteri* (1944), *Ferdi ve Şürekâsı* (1945) romanlarını tekrar gözden geçirir, dilini belli ölçüde sadeleştirir ve Latin alfabesiyle yeniden okurlarına takdim eder. Tanpınar'a göre ilk eserlerinin dili üzerinde yaptığı bu değişiklikler, onun eserlerine olan bağlılığının bir göstergesidir (Tanpınar, 1977, s. 278).

Muharririn yaşamı, Tiran elçiliği başkatipliğinde bulunan oğlu Halil Vedat'ın genç yaşta intihar etmesiyle yön değiştirir (1937). Bu hadiseden ötürü ruhen ve

bedenen yıkılan Halid Ziya, hayatının son yıllarında mateme bürünür ve duyduğu kederi *Bir Acı Hikâye* (1942) adlı hâtırâtında bir mersiye edasıyla kaleme alır (Çetişli, 2000, s. 159).

Seksen yıllık ömrünün son iki yılını köşesine çekilmiş, son üç ayını ise tedaviyi reddederek yatakta hasta olarak geçiren Halid Ziya, 27 Mart 1945 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Bakırköy Mezarlığı'nda oğlu Halil Vedat'ın yanına gömülmüştür.

Halid Ziya Uşaklıgil'in 1883 yılından 1943 yılına kadar altmış yıl süren yazarlık hayatı boyunca Türk edebiyat tarihine çok önemli katkıları olmuştur. Eski hikaye geleneğinden Batılı anlamda roman ve hikaye diline ve yapısına geçiş Tanzimat dönemi edebiyatıyla başlar; Servet-i Fünûn dönemi edebiyatıyla üst seviyeye ulaşır. Bu dönemde romanın zirve noktasına ise Halid Ziya ile ulaşılır: “Tanzimat’a kadar romanın tarih-öncesi. Tanzimat’tan Halit Ziya’ya kadar ön-tarih. Sonra, kök salan gelişen, olgunlaşan Türk romanı” (Meriç, 2008, s. 287).

Tanpınar, Halid Ziya'nın tarihi zaruretlerden ötürü memleket meselelerinden ziyade ferdî saadet meselesine yoğunlaştığı ve yine aynı sebeple cemiyet hayatını derinleştiremediği görüşündedir. Bununla birlikte, Tanpınar'a göre, Halid Ziya vaka icadı ve şahsi yaratma gücü bakımından yaradılıştan romancı vasfına sahiptir ve sağlam yapılı romanlarıyla edebiyatımızda bir nevi konaktır: “Hâlid Ziya, Türk romanının başındadır. Bu geleneğin memlekette kazanacağı her zaferde onun bir payı olacaktır” (Tanpınar, 1977, s. 278).

Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* isimli eserinde kahramanlarının duygu ve hayallerindeki masumiyet, ölçsüzlük ve hırçınlıklarına rağmen, Halid Ziya'nın sosyal çevre ve şahıs tasvirleriyle dönemin Türk nesrine realist bir hüviyet kazandırdığını belirtir. Akyüz, Halid Ziya'nın ekseriyetle romantik bir mizaca sahip karakterlerini yalnızca aşk değil pek çok farklı olay karşısında deneyip hepsinden de hayal kırıklıklarıyla yenik çıkarmasına işaret ederek, “romantizmin ıztırabtan başka bir şey doğuramayacağını ifade eden yazarların eserleri hakkında romantik sıfatını kullanmak güçtür” (Akyüz, 1995, s. 115) eklemesini yapar.

Olca Öner toy da *Halit Ziya Uşaklıgil: Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri* başlıklı monografisindeki “gerçek anlamıyla Batı romanının ilk örneklerini veren Halit

Ziya, kendisinden sonra gelenler için gereken gereçlerin esaslarını da bırakarak romanımızın dünya romanları ile boy ölçüşebilecek bir duruma gelmesine yol açmıştır” (Önertoy, 1999, s. 264) ifadesiyle, yazarın Türk edebiyatında realist romanın yerleşmesindeki başat rolüne dikkatleri çeker.

İsmail Çetişli’ye göre Halid Ziya, adeta bir mektep vazifesi gören *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında toplanan Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun en kültürlü ve donanımlı yazarıdır ve geniş oranda Batı kültürü ile beslediği söz konusu donanımını Türk milletinin kültürel değerleriyle şahsında başarıyla sentez haline getirmiştir (Çetişli, 2000, s. 32).

Ömer Faruk Huyugüzel, Halid Ziya’nın etki ve önem bakımından önde gelen roman ve hikayelerinin yanı sıra mensur şiir, tiyatro, makale ve edebiyat tarihi alanlarında da çok sayıda eser vermiş, hatıra türünün en güzel örneklerini ortaya koymuş büyük bir yazı ustası olduğunu; yazarın çağdaşları arasında bu hususta kendisiyle boy ölçüşebilecek başka bir yazar bulmanın imkansız olduğunu dile getirir (Huyugüzel, 2010, s. 49).

2.2. Yalıza Hapsolan Bir Aile Dramı: *Aşk-ı Memnû*

Halid Ziya’nın İstanbul’da yaşadığı dönemde kaleme aldığı ikinci romanı olan *Aşk-ı Memnû*, ilk defa *Servet-i Fünûn* dergisinde 413-479 numaralı sayılarla 9 Şubat 1899–17 Mayıs 1900 tarihleri arasında tefrika edilmiştir. 1901’de Âlem Matbaası’nda ve 1925’te Sabah Matbaası’nda kitap olarak basılan eser, 1939 senesinde Halid Ziya tarafından sadeleştirilerek Latin alfabesiyle yeniden yayımlanmıştır.

Toplam yirmi iki bölümden oluşan roman “tek düze işlenen tip örneğinden çoğulcu tip kadrosuna geçişin bir başarılı örneği” (Parlatır, 2019, s. 74) olarak değerlendirilmektedir. Romanın şahıs kadrosunu, yazarının deyişiyle “hususî ve zatî” hayat şartlarına göre, aşağıdaki şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1. Melih Bey Takımı: Firdevs Hanım ile kızları Bihter ve Peyker
2. Adnan Bey ve çevresi: Nihal, Bülent, Behlül
3. Yabancılar ve Beyoğlu çevresi: Matmazel de Courton
4. Hizmetkarlar: Şayeste, Şakire, Süleyman Efendi, Cemile, Beşir ve Hacı Necip. (Huyugüzel, 2010, s. 67)

Romanın olay örgüsü, Firdevs Hanım ile kızları Peyker ve Bihter'in Boğaz'daki sandal gezintisinden dönüş yolunda Adnan Bey ile karşılaşmaları ile başlar. İlerleyen bölümlerde birbirlerine pek çok açıdan karşıt iki dünya oluşturan Firdevs Hanım ile Adnan Bey ailelerinin geçmişleri, yaşam tarzları, ruh ve düşünce dünyaları realist bir tavırla tanıtılır. İsmiyle müsemma romanda, uyumsuz bir evliliğin doğurduğu sorunların, beklentilerle gerçeklerin uyuşmamasından doğan hayal-hakikat zıtlığının ve bu zıtlıktan doğan çatışmaların izlerini görürüz.

Adnan Bey, elli yaşında, zengin bir İstanbul beyefendisidir. On altı sene evli kaldığı karısı dört yıl önce vefat etmiştir. Nihal adındaki genç kızı ve Bülent adındaki küçük oğlu ile birlikte Boğaziçi'ndeki bir yalıda yaşamaktadır. Nihal, on üç on dört yaşlarında, babasına çok düşkün, annesiz büyümenin getirisiyle aşırı derece hassas ve narin bir kızıdır. Adnan Bey'in genç ve çapkın yeğeni Behlül, Nihal'in Fransız mürebbiyesi Matmazel de Courton ve yalının hizmetkarları Şayeste, Şakire Hanım, Şakire Hanım'ın kocası Süleyman Efendi ve kızı Cemile, aşçı Hacı Necip ve Beşir de bu sakin ve huzurlu yalıda yaşamaktadır. Adnan Bey'in yalısı dış dünyaya kapalı ve sükunet içindedir.

Firdevs Hanım, Boğaziçi'nde sandal gezintileriyle ün salmış, eğlence hayatına düşkün bir kadındır ve İstanbul'un tanınmış simalarından "Melih Bey takımı" olarak adlandırılan bir aileye mensuptur. Bihter ve Peyker isminde iki kızı vardır. Firdevs Hanım kocasını aldatmış, hafifmeşrep bir kadın olduğu için dile düşmüştür. Başka erkeklere kur yapmasına artık dayanamayan kocasının üzüntü içinde ölümünden sonra, Firdevs Hanım zengin koca arayışına girer. Öte yandan, kendisi günbegün yaşlanırken kızlarının gençliğini ve güzelliğini kıskanır, onları kendine birer rakibe olarak görür. Onların karşısında yaşlı görünmemek için kızlarının evlilik arzularına sürekli karşı çıkar. Ancak annesinin bütün itirazlarına rağmen büyük kızı Peyker, Nihat Bey ile evlenir ve çocuk sahibi olur.

Adnan Bey dört senenin ardından yapayalnız ölmek istemediği için yeniden evlenmek ister ve eniştesi Nihat Bey aracılığıyla Bihter'e izdivaç teklifinde bulunur. Annesinin cemiyet içindeki kötü şöhretinden dolayı iyi bir evlilik teklifi geleceğine dair pek umudu kalmayan Bihter, zarafeti, olgunluğu ve sahip olduğu maddi imkanlardan dolayı Adnan Bey'den gelen evlilik teklifini kabul eder. Firdevs Hanım

aradaki yaş farkı ve çocuklar nedeniyle bu evliliğe de karşı çıkar, itiraz eder; ancak engel olamaz, evlilik gerçekleşir.

Bihter'in yalıya yerleşmesinden bir müddet sonra, yalıda gerginlik ve huzursuzluk oluşur. Nihal babasına son derece bağlı ve duygusal bir kızıdır. Bihter'i babasını elinden alacak bir rakibe olarak görmektedir. Bülent'in yatılı okula verilmesi, anne gibi bağlandığı Mlle de Courton'un kendi memleketine gönderilmesi, küçüklükten beri alışkın olduğu hizmetkarların birer ikişer yalıdan ayrılmasıyla gittikçe artan bir yalnızlık duygusuna kapılır ve Bihter'e karşı düşmanlık duyguları uyanır.

Evliliğin birinci yıldönümünde iki aile Göksu mesireliğine pikniğe giderler. “Mesire yerleri halkın rağbet ettiği yerlerden biridir. Burası yasak aşkların yaşandığı, genellikle bazı kadınların kıyafetlerini sergiledikleri bir yerdir. Evlenmek isteyen kadınlar eş bulmak için Göksu ve Kağıthâne'ye giderler.” Göksu, Kalender, Kâğıthane roman kahramanlarının sıkça uğradıkları yerlerdir (Gahramanlı, 2020, s. 377, 203). Adnan Bey'in yeğeni Behlül'ün Peyker ve Firdevs Hanım'a yönelik çapkın davranışları ve sözleri, Bihter'in kadınlık duygularının uyanmasına ve bir yıllık evliliğine dair bir muhasebe içine girmesine sebep olur. Adnan Bey ile evliliğinde sevmeye ve sevilme arzusunun karşılanmadığını fark eder. Öte yandan, sevilme ihtiyacını yasak yollardan gidermemek konusunda da kararlıdır; zira annesinin durumuna düşmek istememektedir. Ancak, böylesi bir bunalım içindeyken bir gece ısmarladığı şekerleri almak için Behlül'ün odasına girer ve genç adamla yasak aşk yaşamaya başlar. Önce büyük bir vicdan muhasebesine girer; fakat bu azap zamanla yerini aşka ve kıskançlığa bırakır.

Firdevs Hanım geçirdiği rahatsızlık neticesinde uzun bir misafirlik dönemi için yalıya yerleşir. Nihal ile Behlül'ün evlenmelerini önerir. İlk başta ciddiye alınmayan ve şaka olarak kabul edilen bu öneri, zamanla gerçeğe dönüşmeye başlar. Behlül, kolayca elde ettiği Bihter'le olan ilişkisinden ve yaşadığı maceralı hayattan sıkılır; Nihal'e karşı ilgi duymaya başlar. Bu evliliğin gerçekleşmesinden son derece korkan Bihter, bu duruma şiddetle karşı çıkar. Kendisinin türlü çabalarının fayda etmediğini görünce, Firdevs Hanım'a Behlül'le olan ilişkisini itiraf eder ve ondan bu evliliğe engel olmasını ister. Behlül, halasını ziyaret etmek için adaya giden Nihal'i evliliğe ikna etmek için onun peşinden adaya gider. Firdevs Hanım, Behlül'e küçük bir tezkere

göndererek acele yalıya geri dönmesini yazar. Behlül, Nihal'in postalaması için verdiği mektubu cüzdanına yerleştirmeye çalışırken bu tezkereyi yere düşürür. Behlül gittikten sonra bu imzasız tezkereyi okuyan Nihal, Firdevs Hanım'ın yazısını tanır ve yazılanlardan kuşkulandır. Behlül'ün peşinden hemen yalıya dönen Nihal, Bihter ile Behlül'ü tezkere hakkında tartışırken görür ve kriz geçirerek bayılır. Nihal'e karşı duygular besleyen Beşir, tüm bu olaylara şahitlik eder ve gerçeği Adnan Bey'e anlatır. Her şey anlaşıncı, Bihter odasına kapanır ve kocasının tabancasıyla intihar eder. Behlül yalıdan kaçır. Bir müddet sonra yalıdaki hayat tekrar eski düzenine döner. Nihal yaşadığı acı tecrübenin ardından babasına yeniden kavuşur. Bülent yatılı okuldan alınır ve tekrar yalıda yaşamaya başlar. Mürebbiyesi ülkesinden geri çağırılır. Yalıda yeniden huzur ve sükunet hakim olur.

Pek çok eleştirmen ve edebiyat tarihçisi tarafından Halid Ziya'nın en olgun ve başarılı romanı olarak değer biçilen *Aşk-ı Memnû*'nun dili, karakterleri, roman kurgusu, tematik yapısı ve anlatım teknikleri gibi öğeleri güncelliğini hâlâ koruyan araştırma konularıdır. Halid Ziya, Suut Kemal Yetkin'e yazdığı ve 5 Eylül 1943'te *Ulus* gazetesinde yayımlanan mektubunda romandaki şahıs kadrosu ve olaylar hakkında “[e]serde birçok kişiler vardır. Bunlardan hiçbirisi belli birtakım kişilerin benzeri değildir. Ama genel toplamıyla birçok kişilerden eğretilenmiş dağınık eczadan bileşen bir varlıktır. (...) Olaya gelince: O bütünüyle hayal ürünüdür” (Uşaklıgil, 2019, s. 89) diye yazar.

Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* isimli kitabında “yazar, vakayı kurduktan sonra kendini geriye çekmiş; ‘o vakanın içine attığı’ kişiler, olayların yürüyüşü ve birbirleriyle karşılıklı ilişkileri içinde oluşmuş; ipleri romancının elinde bulunan kuklalar olmaktan çıkıp, yazarın da söylediği gibi, ‘her biri hususî ve zâtî bir hayat ile yaşamış’tır” (Kudret, 1971, s. 173) diyerek roman kişilerinin gerçekliğine vurgu yaparken; “[e]ser, vakanın örölüşü, dış ve iç dünyaların anlatımındaki denge bakımından edebiyatımızda hâlâ aşılammıştır” (Kudret, 1971, s. 174) yorumuyla romanın edebiyat tarihindeki yerini konumlandırır.

Fethi Naci, *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme* isimli eserinde aradan geçen onca seneye rağmen hâlâ zevkle okunduğu ve zamanın yıkıcı gücüne karşı dayandığı için *Aşk-ı Memnû*'yu ilk gerçek Türk romanı olarak tarif eder: “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat, sadece, tarihsel açıdan bir ilk roman. Oysa *Aşk-ı Memnû*, yaşamasını

sürdüren ilk Türk romanı” (Naci, 1990, ss. 59-60). En beğendiği yirmi Türk romanı arasında gösterdiği roman için “romana özgü hareket bakımından da kusursuz bir örnek olarak gösterilebilir. Romandaki hiçbir hareket gelişigüzel düzenlenmemiştir; her hareket belirli bir amaca hizmet eder. Bu amaç da karakterlerin gelişmesi, iyice belirmesi ve sonunda unutulmayacak bir roman kişisi haline gelmesidir” (Naci, 1990, ss. 64-65) yorumunda bulunur.

Berna Moran *Türk Romanına Genel Bir Bakış* adlı kitabında belirttiği “Uşaklıgil, Aşk-ı Memnûda, birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi” (Moran, 1998, s. 53) görüşüyle, olayların dış dünyaya kapalı ve dar bir mekanda toplanmasını; romanın topluma değil bireye ve bireyler arası ilişkilere yönelik olmasıyla ve yazarın karakterlerle olaylar arasındaki nedensellik ilkesine olan bağlılığıyla açıklar.

İsmail Çetişli de *Halit Ziya Uşaklıgil* adlı monografisinde sorduğu “[r]ealist bir anlayışa sahip olan Halit Ziya, acaba belli karakter, cinsiyet ve sosyal niteliklere sahip; aynı zamanda belli şartlar altında ve belli bir mekânda yaşayan bireyler arasında yaşanan ilişkiler ağını; bu ilişkiler ağının onların psikolojik dünyalarında doğurduğu dalgalanmaları ve bunun tabîî sonuçlarını anlatmak istemiş olamaz mı?” (Çetişli, 2000, s. 97) sorusuyla, romandaki olayların büyük oranda kapalı bir mekanda geçmesine yönelik yapılan eleştirilere benzer bir bakış açısı kazandırır.

2.3. Hayal–Hakikat Açmazındaki Kadın Karakterler

2.3.1. Bihter

Bihter yirmi iki yaşında, genç ve oldukça güzel, annesi Firdevs Hanım’ın tüm ihmallerine rağmen doğuştan gelen bir bilgiçlikle çeşitli meziyetlere sahip bir kadındır: Mecmua ve roman okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkanlarında gerektiğinde kullanacak kadar Fransızca, hizmetçi kızlardan öğrenmiş olmakla birlikte Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icap ederse büyük bir vakarla şarkılara uduyla eşlik etmesini bilir (Uşaklıgil, 2016, s. 34).

Romanın sekizinci bölümüne kadar Bihter'in yalıdaki hayatı, zenginlik hayallerini gerçekleştirmenin verdiği mutlulukla, sükut içinde geçer. Sekizinci bölümden itibaren gerçekte mutsuz olduğunun farkına varan Bihter'in ruh ve zihin dünyası, değişmeye ve hakikatle yüzleşmeye başlar. Çözümü yasak aşkta bulan Bihter, onuncu ve on beşinci bölümler arasında bu hakikatten kaçmak için Behlül'le bir ilişki yaşamaya başlar ve kendine yeni bir hayal dünyası kurar. Romanın bundan sonraki bölümleri, Bihter için, sağlam bir zemine dayanmayan tüm hayallerinin birer birer yıkılışına ve bunun çevresinde yaşadığı olayların ve bir kez daha yüzleşmek zorunda kaldığı hakikatin anlatımına tahsis edilmiştir.

Bihter'in hayal evresi; yaşlı, dul ve iki çocuk babası oluşunu önemsiz bir teferruat olarak gördüğü Adnan Bey ile evlenme kararı almasıyla başlar. Adnan Bey'in evlilik talebini haber aldıktan sonra, ilkin Firdevs Hanım bu teklife bir şaka nazarıyla bakar ve küçümser. Kız kardeşi Peyker ise “Bihter bu yaşta üvey analık mı edecek?” itirazıyla açıkça rıza göstermez. Ancak evliliğe sıcak bakan tek kişi olan Nihat Bey, Bihter'in bir yalıya gelin gideceğini hatırlatır. Nitekim Bihter de tam bir özgürlükle teklifi değerlendirmek için odasına çıktığında, eniştesinin adeta sihirli bir tesir uyandıran sözlerini zihninde tekrarlar durur. Yaşına ve iki çocuğun mevcudiyetine rağmen Adnan Bey'i iyi bir koca aday olarak görür. Ona göre Adnan Bey yaşına rağmen şık, zarif ve seçkin bir zümreye mensuptur. Çocuklar da Bihter için bir ehemmiyet teşkil etmez, zira kendini yirmi iki yaşında genç bir anne olarak hayal etmek heyecan vericidir.

Esasında bu ivedi kabullenişin görünenden daha derin sebepleri vardır. Öncelikle Adnan Bey, Bihter'in görkemli ve varlıklı bir hayat yaşama emelini ihya edebilecektir: “Eğer Adnan Bey herkese benzer bir adam olsaydı, eğer çocuklar her vakit babalarının yanında görülen güzel giyinmiş bebekler olmasaydı, bu mesele çıkar çıkmaz omuzlarını silkecek, eniştesinin yüzüne bir kahkaha savurarak kaçacaktı. Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarının biri (...) demektir” (Uşaklıgil, 2016, s. 32). Yalıyı düşündükçe pahalı ve son moda kumaşlar, danteller, mücevherler, inciler, heykeller, tablolar kısacası o güne kadar özlemini duyup da sahip olmadığı her şey gözlerinin önünden geçer:

Bugün bunların hepsinin gerçekleşebileceğini düşünürken hayatının fakirliği daha açık ve belirgin olarak ortaya çıkıyor, sanki bu hülya ona hayatının mahrumiyetlerini daha sıhhat ve sadakatle gösteriyordu. Bugünün hakikatini

hülyasında tantanasına alışan gözleriyle seyrediyordu. (...) Demek, Adnan Bey’le izdivaç bütün bu şeyleri yapabilmektir. İşte yemin ediyordu ki onu, ne annesi ne de kardeşi, dünyada hiçbir kimse bu hülyalarına kavuşmaktan menedemeyecek... (Uşaklıgil, 2016, ss. 36-37)

İyi bir evlilik teklifi alacağına dair pek ümidi kalmayan Bihter, annesinin hayat tarzı ve kötü şöhretinin onu hayallerinden uzaklaştıracağını tahmin etmektedir: “Bihter pek iyi biliyordu ki validesinin unutulamayacak kadar derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kuvvetli bir sebepti” (Uşaklıgil, 2016, s. 32). Şu halde, bu evlilik için bir başka nedeni daha vardır: Adnan Bey cemiyet nezdinde saygın bir adamdır ve bu izdivaç sayesinde annesi Firdevs Hanım’ın geçmişinin üstünü örterek kendisi de toplum içinde saygın bir yer edinebilecektir. Ayrıca, evde kalma yahut eniştesi Nihat Bey gibi kendisine hiçbir menfaat sağlayamayacak bir adamla evlenme riskinden de kurtulmuş olacaktır. Kaldı ki “Melih Bey takımı içinde, eş seçiminde kendisine yol gösterebilecek, varlığıyla erkek dünyasını tanımasına imkân verecek babadan mahkumdur” (Aktaş, 1996, s. 113).

Evlilik arzusunun altında yatan en büyük sebep ise, çok zengin ve kocasını aldatmayan namuslu bir kadın olarak, kötü şöhretiyle hayallerinin önünü kapatan annesinden alacağı bir nevi intikam vesilesi olmasıdır. Annesiyle evlilik teklifi üzerine girdiği münakaşa sırasında annesini mağlup edeceğini defalarca haykırdıktan sonra odasına çıkan Bihter, annesine karşı aldığı galibiyetin tadını çıkarır:

Bu gece Bihter odasına bir zafer sevinciyle girdi. Şimdi artık gerçekleşeceğinden emin olduğu hülyasıyla yalnız kalmak için acele ediyordu. (...) her şeyden uzak, her şeyden ayrı, yalnız hülyasıyla beraber kalmak için yatağına girdi, eliyle cebinliği çekti. (...) yatağın içinde, hakikatte hülyanın arasına cebinliğinin tül duvarının çekerek yatıyor[du.] (...) “Evet!” diyordu, “Buraya geliniz görkemli yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o yaldızlı emeller... (Uşaklıgil, 2016, ss. 43-44)

Zoraki sebeplerden evleniyor gözükse de hayallerinde mutlu bir yuva kurma inancı da vardır. Adnan Bey’den gelen evlilik teklifini kabul ederken, bu evliliğin sorunsuz bir şekilde yürüyeceğine, iyi bir eş ve iyi bir anne olacağına inanmaktadır. Çocuklarla ilk karşılaşmasında Nihal’e “[b]eni seveceksiniz, değil mi? Zaten beni sevmemek mümkün olmayacak... Ben sizi o kadar seveceğim, seveceğim ki nihayet siz de beni seveceksiniz” (Uşaklıgil, 2016, s. 100) iddiasında bulunur. Kendinden

oldukça emindir. Hülâsa Bihter için Adnan Bey yalısının hanımı olmak demek, sürekli arzusunu duyduğu zengin hayata kavuşmak; nefret ettiği annesinin aksine hafifmeşrep bir kadın olmaktan kurtulmak; şefkatli bir anne olmak demektir.

Bihter'in gerçeklerle yüzleştiği ikinci evresi, yalıda geçirdiği bir yılın sonunda Adnan Bey ile Firdevs Hanım ailelerinin katıldığı Göksu'ya yapılan gezinti ile başlar. Yaşamının dönüm noktası olan bu gezinti sırasında Behlül'ün, Peyker'i baştan çıkarmaya çalışması neticesinde doğan cinsel havayı gözlemleyen Bihter, yalıya döndüğünde, aradan geçen bir senenin ardından evliliğinin muhakemesini yapar. Adnan Bey'in, tüm ruhunu ve aşkını teslim edeceği bir koca figürü olmadığını; ona karşı yalnızca dostluktan ileri gelen bir hürmet ve muhabbet duygusu beslediğini kendine itiraf eder: "Demek kendisi için izdivaç buydu, aşk bundan ibaret olacaktı; her zaman, her zaman, ondan böyle zorla aşk alınacaktı ve o, ruhunun asıl aşkını vermiş olmayacaktı" (Uşaklıgil, 2016, s. 159).

Ardından gerçekleşmesi için çok çaba harcadığı bu izdivacın, hayallerini süsleyen mücevherlerin, kumaşların, ziynetlerin yalnızca "bir avuç hülya külü" olduğunu düşünerek bir senedir yaşamakta olduğu hayal kırıklığı hakikatiyle karşı karşıya gelir. "Bihter'in hatası, böyle zengin, bir evliliğin kendisini mutlu yapmaya yetmeyeceğini kestirememesi[dir]" (Moran, 1998, s. 55). Bu noktada, bir domino taşı gibi, kendisini kocasına tüm benliğiyle vermekten alıkoyan evliliğinin kusurlu yanlarıyla bir bir yüzleşmeye başlar. Bu aşamada, Bihter'in içinde bulunduğu mutsuzluk bilinç dışına çıkmaya başlar (Üner, 2011, s. 218).

Öncelikle, hâkimesi olmayı hayal ettiği bu koca yalıya karşı bir aidiyet ve hakimiyet noksanlığı hisseder; "bu evde ona karşı bir yabancılık hatta bir düşmanlık hissettiren manalar vardı. Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi" (Uşaklıgil, 2016, s. 160). İkinci olarak, üvey annelik sıfatından; özellikle Nihal'i sevmeye ve onun tarafından sevilme mücadelesinden de artık sıkıldığını düşünür. Ne denli uğraşırsa uğraşsın, Nihal'in sonunda kendisinin sevilmemesi gereken bir kadın olduğunu düşündüğü anda tüm çabalarının boşa gideceğinden emindir: "Vaziyet [üvey annelik] icabı ile bu iki kalp birbirine düşman olmaya mahkûm idiler. Henüz olmamışlardı, ihtimal daha olmayacaklardı, fakat bir gün bunun gerçekleşmesi muhakkaktı" (Uşaklıgil, 2016, s. 161). Bu noktada, girilecek bir savaşta Nihal'e karşı bir zafer kazanamayacağını bilmektedir: Kendisi, tüm fedakarlıklarına rağmen, anlaşılmayacak ve takdir

edilmeyecekken; Nihal, marazi ruh halinden dolayı yalıdaki herkesin acımasına ve şefkatine mazhar olacaktır. Öte yandan, bir savaş yaşanmayacak bile olsa, Şakire Hanım, Nesrin ve Cemile'nin halihazırda kendisine düşmanlık ve kin beslediklerine de hiç şüphesi yoktur.

Nitekim, ilerleyen zamanlarda Nihal'in buhranlı dönemi başlar ve artık bu iki kadın arasında açıkça münakaşalar söz konusu olur. Bihter her ne kadar hasta kızını hırpalamayıp terbiye eden anne profili çizmeye çalışsa da, sürekli Nihal'le savaş halinde olması nedeniyle, yalıdaki hayatı, çekişme vesilesi olabilecek tüm söz ve davranışlardan kaçınması gereken bir cehenneme döner.

Yalıdaki müttefiklerini düşünürken aklına ilkin Bülent gelir. Yalnızca Bülent'le gerçekten dost olduğunu düşünür. Dost olmak bakımından, birden Behlül de düşer aklına, ancak zihninden silmeye çalışır onu. Fakat Behlül'ü düşününce zihninde kardeşi Peyker'e ve annesi Firdevs Hanım'a yaptığı kur canlanır ve bu hatıra, içine girdiği bu evlilik muhasebesini bir üst noktaya taşır. Firdevs Hanım, Behlül'ün çapkın tavırlarına müsaade ederken, Peyker kesin bir dille kocasına ihanet etmek maksadıyla evlenmediğini söylemiştir. Önce annesine benzemeyeceğine, onun gibi kocasını aldatan hafif bir kadın olarak anılmayacağına dair kendine yemin eder: "Kocasına hıyanet için mi evlenmişti? (...) Asla, evet, asla hıyanet etmeyecekti, edemezdi, hem, ne için hıyanet edecekti? Bugün bir izdivaçta bulunamayan şey bir hıyanette mi bulunacak?" (Uşaklıgil, 2016, ss. 169-170). Fakat bu noktaya kadar gelen şahsi ruh çözümlemesinde artık kendinden asla gizleyemeyeceği bir gerçeğe vakıf olur. Büyük hayallerle gerçekleştirdiği bu evlilikte kesinlikle mutlu değildir ve bu koşullar altında asla olamayacaktır çünkü mutlu bir evlilik maddiyata değil, aşka tabiidir:

Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla elde edilebilirdi. (...) İşte şimdi bu tantanalı odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri gömülmüş gibiydi. (...) Ne yanılmıştı!... Ona sevmek, sevmek lazımdı, sevemeyecek olursa ölecekti. Fakat nasıl sevecek? Sevmek, bu artık kendisi için yasak, imkânsız bir şey değil miydi? (Uşaklıgil, 2016, ss. 164-169)

Bihter'in en büyük korkusu, şuh ve serbest tavırları ile aşk maceraları nedeniyle babasının ölümüne sebep olan annesine benzemektir. Ancak kocasına daima sadık kalacağına ve asla annesine benzemeyeceğine dair kararlılığı ve tüm çabaları bir senenin sonunda yenilgiyle sonuçlanır. Berna Moran'a göre, Bihter'in içinde

bulunduğu “[ç]atışmada, aşk ihtiyacıdır üstün gelen” (Moran, 1998, s. 56). Nitekim, Bihter Göksu’daki gezintiden sonra Behlül’den sürekli kaçır, ancak ısmarladığı şekerleri almak üzere Behlül’ün odasına gittiği bir gece, söz verdiği dirayeti sergileyemez. Bihter’in bu yasak gecenin sabahında aklına gelen ilk şey, annesidir:

Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile kirlenmiş, sefil, iğrenç bir mahluktur. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım’ın kızı olmuştu. (...) Nihayet Firdevs Hanım’ın kızı olmuştu; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında kirli bir kadın olmuştu. Başka bir sebep bulamıyordu. (...) Bütün bu günahın, bu kirin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşmandı, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu (Uşaklıgil, 2016, ss. 198-199)

Bihter, Behlül’e hep çapkın bir adam nazarıyla bakmıştır; şimdi ise onu bir *cinayet ortağı* olarak görmektedir. Behlül için ise, Bihter başlangıçta şık, zarif, genç, güzel bir anne adayıdır. Hatta bu konuda Nihal’i sakinleştirmeye, evlilik fikrine alıştırmaya bile çalışmıştır. Ancak yalnız başına kaldığında “şık bir yenge, şık bir izdivaç, şık bir valide, şık bir hemşire! Bütün şık!.. Biz de Melih Bey takımından oluyoruz” (Uşaklıgil, 2016, s. 89) diye düşünerek Bihter’in ailevi geçmişinin bilincinde olduğunun dışı vurumunu görürüz. Behlül hayatıyla ilgili hayallere kapılıp gidebilecek bir adam değildir; “fikrinin güzide bir hülyası arkasından uçtuğu görülmüş bir şey değildi. (...) [N]e geleceğine ait emellerinden oluşan bir köşk kurmuş, ne gençliğine ait bir şiir demeti bağlamıştı” (Uşaklıgil, 2016, s. 85). Zira hayatın kendisini maddiyat ve eğlence dairesinde değerlendirir. İnsanlara bakış açısı da menfaat üzerine kuruludur. Onun için lazım olan şey, eğlenirken yanında ona eşlik edecek, onu dinleyecek bir muhatap olmasıdır. Aşka ve kadınlara bakış açısı da benzer şekilde tüketmeye odaklıdır: “Lakin asıl şiir kadınlardır, bu çiçeklerden teşkil edilerek odanızın yaldızlı hücrelerinde nazik çiçekliklerde kokulu hatıralarıyla size gülümseyen demetlerdir. Bence işte aşkın felsefesi bundan ibarettir: Bu demetlerden mümkün merteye çok bağlayabilmek” (Uşaklıgil, 2016, s. 123). Öte yandan, aşkta asıl önemli olanın kişiyi hüsrana uğratacak hayallerden ziyade “bütün maddiliğiyle, o şiirlerden, hülyalardan, çiçeklerden soyutlanmış hakikat” (Uşaklıgil, 2016, s. 123) olduğunu düşünen Behlül için, *hakikate* varmanın yolu da küçümsediği bu *hayallere* doymaktan geçmektedir:

Bu demetler o kadar çoğalacak, o kadar çoğalacak ki nihayet odanın hücrelerinde boş yer kalmayacak. (...) O zaman, işte yalnız o zaman ta odanın ortasına, bütün o hatıraları saflık şaşaasıyla, dokunulmamış beyaz

temizliğiyle örtecek bir zambak, tertemiz, lekesiz, bir zambak koyacağım. Ötekiler kurudukça, bu, tazeliğinin, sevincinin ıslak rüzgârını üzerlerine serpererek, kendisi yaşamaktan bahtiyar yükseldikçe, o biçare solgun hatıralara da bir parça neşe verecek[.] (Uşaklıgil, 2016, ss. 124-125)

Bihter, Behlül'ü ilk başta sevmemektedir. Ancak duyduğu vicdan azabını dindirmek ve ruhunda yeniden sükuneti sağlayabilmek için Behlül'ü sevmesi gerektiğini düşünür. Onun hatırasında tek gecelik bir ilişki olarak kalmaktansa, ona gerçekten aşık olarak tüm günahlarını temizleyecek ve böylece kendisini yeniden yüceltecektir. İkinci görüşmelerinden sonra ise, artık zihninde ve kalbinde bu yasak ilişkiye dair hiçbir endişe ve azap kalmaz; Behlül'ü gerçekten sevmeye başlar.

Bihter ve Behlül gizliliğin verdiği heyecanla aşkın şiiriyetine kapılırlar ve herkesten her şeyden uzakta birlikte yaşama hayalleri kurarlar:

Ummanları geçeceklerdi; aşklarına bir naz ile, neşe ile örülmüş yuva, öyle müstesna bir köşe bulacaklardı ki ebedî bir baharın tazeliklerine yuva olsun. Ağaçlarının arasında kaybolunacak korular, saf dalgaları daimî bir bahar sahnesi olacaktı. (...) Küçük, zarif yuvalarında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi; o kadar sevişeceklerdi ki senelerin geçtiğinden habersiz, daima gene, daima bahtiyar, artık ölmek isteyeceklerdi; belki bu sevda köşesi o kadar cennetten bir parçaya benzeyecekti ki ölüm bile onları unutacaktı. (Uşaklıgil, 2016, ss. 224-225)

Yasak aşkın vicdan azabından ve günahından sıyrılabilmek için yaşadıkları hayattan kaçıp uzaklaşmaya ve meçhul yeşil ormanlar içindeki saadet dolu muhayyel bir dünya ile avunmaya çalışırlar.

Fakat nihayetinde Bihter, Behlül için odasındaki bir *zambak* değil; diğerlerine eklenecek yeni bir çiçek demeti oluverir: Bütün bir kış mevsimini birlikte geçirdikten ve Bihter'e tamamıyla sahip olduğuna kanaat getirdikten sonra, bu ilişki Behlül'ün gözünde tekdüze bir hal alır ve cazibesini kaybeder. Üstelik, hiç itiraz göstermeden kendisini kolayca ona teslim etmesinden ötürü “Behlül nihayet Bihter’de izdivaç odasından kaçarak başka birinin mahremiyet hücreğine giren bir kadın görmeye başlamıştı” (Uşaklıgil, 2016, s. 269) ki bu Behlül’de bir tiksinti ve bıkkınlık uyanmasına sebep olur. Bu bakımdan onu annesi Firdevs Hanım’a benzetir. Halbuki gerçekte Behlül yasak aşkın mesuliyetini Bihter’in üzerine yıkarak kendini affetmek ve vicdanını tümüyle temizlemiş olmanın verdiği rahatlıkla eski eğlence hayatına geri dönmek arzusundadır: “O kadar kolay düşen bu kadın bütün aşkını vermekte yine o

kolaylıkla devam ediyordu. (...) [O] zamandan beri Bihter bu sevişmenin alçaklığını, ayıbını hiç hissetmiyor gibiydi. Lakin o alçaklığı, o ayıbı şimdi Behlül duyuyordu. (...) Onu gelip alan kadın hâlâ gelip almakta devam ediyordu, onun ellerinde kendisini günahsız bir cinayet aleti masumiyetiyle görüyordu” (Uşaklıgil, 2016, ss. 270-271). Sonuç olarak, hiçbir ahlaki endişe ya da sorumluluk taşımayan Behlül, Beyoğlu’ndaki maceralı gece hayatına geri döner.

Behlül’ün kendisine geri dönüşünü beklerken yeniden içsel bir sorgulama içine girmesiyle birlikte, Bihter’in hayal–hakikat çatışması sonrası girdiği çözülme evresi başlar. Bu evliliğin bir yandan genç kızlık hayallerini süsleyen tüm arzularını gerçekleştirirken, diğer yandan kadınlığını aç bıraktığını yeniden hatırlar. Behlül’ü bu evliliğin karanlığı üstünde beliren bir saadet pırıltısı olarak görmüştür. Ancak Behlül’ün eğlence hayatına geri dönmesi onu ebedi bir karanlığa sürükler ve bir kez daha gerçekler tarafından mağlup edilmiş hisseder:

Peyker haklıydı. Küçük, fakir, adi [sıradan] bir izdivaç; fakat aşka, muhabbete dayanan bir izdivaç; bir izdivaç ki sizin ruhunuzu hararetinin bereketiyle ısıtsın, size çocuklar versin; bir kocanız, bir eviniz, bir hayatınız olsun ki onlarla sizin aranızda başka hiç, hiçbir şey olmasın. (...) O da kocasını sevebilseydi; fakat sevememişti ve asla sevemeyecekti. Demek bütün bir hayat işte bir hatanın kurbanı oluyordu. (Uşaklıgil, 2016, s. 293)

Aldatılmış olmak kadınlık gururunu öylesine ezer ki önce Behlül’den intikam almaya karar verir. Fakat daha sonra “hakikatte, aldanmak için” (Uşaklıgil, 2016, s. 317) Behlül’le olan ilişkisine devam eder. Bihter’in bu kadar kolay ikna olması ise, Behlül’ü şaşırtır; ondan iyiden iyiye uzaklaşmasına ve ayrı geçirdiği geceleri sıklaştırmasına neden olur.

Öte yandan, Bihter’i sarsan asıl hadise, annesi Firdevs Hanım’ın, Behlül ile Nihal’in evlenmelerini önermesi ve ilk zamanlar bir şaka nazarıyla bakılan bu önerinin zamanla yalıda olumlu karşılanmasıdır. “Bihter’i yıkan son darbeyi hazırlar annesi” (Moran, 1998, s. 56). Behlül ilk başta bu evlilik şakası sayesinde yasak aşklarını gizleyebileceklerini söyleyerek Bihter’i avutur. Ancak çok geçmeden – Firdevs Hanım’ın etkisi altında kalarak– bu evliliğin gerçekleşmesini kendisinin de istediğini açıkça dile getiren Behlül, asıl şakanın Bihter’le olan ilişkisinin bu kadar uzaması ve Bihter’in kendisini Nihal’le evlenmekten menedebileceğini sanması olduğunu söyleyerek Bihter’i hayal kırıklığı içinde bırakır. “Bu aşk onun [Bihter’in] her şeyiydi. İzdivacında bütün aldanın emellerini bu aşka koymuş, ona bütün ruhunu,

bütün benliğini vermişti” (Uşaklıgil, 2016, s. 372); şimdi ise, kendisinden usanılmış bir kadın olarak terk edilmektedir.

Bu hakikat karşısında, izdivaçlarına mâni olmak için, Behlül’ü kendi hayatından tamamen çıkarmak da dahil olmak üzere, her şeyi feda etmeye karar verir: “Evet, bu aşk ölecekti, lakin etrafına musibetler serperek” (Uşaklıgil, 2016, s. 373). İçinde bulunduğu çatışmayı kesin bir biçimde neticelendirmek için aldığı bu kararla birlikte, Bihter’in çözüm evresi başlar. Öncelikle, iç dünyasındaki korku ve endişeden kurtulmak ve bu evliliğe engel olabilmek amacıyla, bu oyunu başlatan annesi Firdevs Hanım’a yaşadığı yasak aşkı itiraf eder ve bu oyunu yine kendisinin bozması için yalvarır:

[Bihter:] “İzdivaç! Aslında bir oyuncaktı, tahta parçalarından yapılmış bir şey; parmağınızın ucuyla dokunsanız...”
 Firdevs Hanım, “Lakin yanılıyorsun,” dedi, “onlar birbirini seviyorlar, bu izdivacı bozmak hiç kolay değil...”
 Bihter sesinin bütün sertliğiyle cevap verdi:
 “Kolay olmasa bile, madem ki birbirlerini seviyorlar, özellikle bunun için bu izdivacı bozmak lazım geliyor...”
 Sonra birden bütün üzüntüsünün, ızdırabının taşıveren hamlesiyle bu defa o haykırarak, “Lakin, ya Rabbi! Anlasanız a, ölüyorum. Onların gözümün önünde seviştiklerinden, gözümün önünde... Ben işkenceler içinde kıvrılırken, onların saadetlerinden ölüyorum... (Uşaklıgil, 2016, ss. 377-378)

Ancak bu evliliği önleme çabaları yeterli gelmez; dahası, tüm gerçekler yalı sakinleri tarafından öğrenilir. Bihter bir kez daha annesi gibi bir kadın olma korkusuyla yüz yüze gelir:

Demek buradan, böyle, rezil bir aşüfte aşağılığıyla atılacaktı ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafında handeler serperek, çalkanacaktı. O zaman, Bihter için Firdevs Hanım’ın hayatı başlayacaktı. Etraftan kendisine gülümseyerek bakmak için yetki bulan gözler açılacak, yalının şehnişinine mektuplar atılacak ve –bütün vücudundan buzlar akıtan bir ürpermeye titriyordu– ve bunu kabul etmek lazım gelecekti. Bunları reddedemeyecekti. Ne yetkiyle? Firdevs Hanım’ın kızı değil miydi? Kocasının evinden kovulmamış mıydı? Bu aşağılık hayatı boynuna dolanmış bir zincirdi ki onu boğuncaya kadar sürüklemek icap ediyordu. (Uşaklıgil, 2016, ss. 392-393)

Firdevs Hanım’ın kızı olarak anılacağı bir hayat yaşama fikrine tahammül edemeyen Bihter, güçlü bir şekilde hissettiği hayatta kalma arzunu bastırmaya çalışarak kendisi için esas çözümün ölüm olduğunu düşünür: “Yaşamak böyle, bu nazarların altında yaşamak? Lakin ne için yaşayacaktı? O zaman ölümü düşündü. Evet ölecekti. (...) Ve

o zaman yaşayan sefil bir mahluk için esirgenen merhamet bir ölü için esirgenmeyecekti” (Uşaklıgil, 2016, s. 394). Nitekim Bihter, “bir müddet eğlenmeye vasıta olarak kullanılan ve artık usanılan aşkı, bir hakaret sillesi içinde iade olunacak iğrenç bir şey gibi yüzüne fırlat[an]” (Uşaklıgil, 2016, s. 372) Behlül’den; tüm ömrünü öfke ve kin içinde mücadele ederek geçirdiği Firdevs Hanım’dan; henüz dün bir çocukken bugün birdenbire bir rakibe olarak karşısına dikilmiş olmasını asla affedemediği Nihal’den öcünü almış olarak intihar etmeye karar verir. Robert P. Finn, tutkulu cinsel eğilimleri, kalıtsal özellikleri ve namus bilinci arasında kısıtlanan Bihter’in düş ile hakikat arasında bocaladığını dile getirir (Finn, 2013, s. 187). Finn’e göre, Bihter’in canına kıyma edimi sırasında bile aslında yaşama isteği duyması da ruhunda ikileşme yaşamasının ve hayal ile gerçek arasında sıkışıp kalmış olmasının bir başka örneğidir (Finn, 2013, s. 187). Zeynep Kerman da benzer bir bakış açısıyla, “Bihter’in dramı yalıdaki sıkıcı, boğucu realite ile uzak ülkelerin mesut hülyasını, yani bu iki zıt mekânda aynı anda yaşamasından kaynaklanır” ifadesiyle Bihter’in düş ile gerçek arasındaki yaşamına dikkat çektikten sonra; Bihter’in derindeki yaşama arzusuna karşın ölümü seçmesinin nedenini şöyle açıklar: “Romanda bu ikili yaşama, ancak ölümle içinden çıkılabilen bir durumla çözümlenir” (Kerman, 1996, s. 120).

2.3.2. Nihal

Nihal, babasının nazarında, suda yetişmiş bir çiçek, gözlerinin ardında hâlâ annesinin matem gözyaşlarını saklayan hasta ve narin bir kızdır (Uşaklıgil, 2016, s. 49). Tüm ev halkı ona merhametle yaklaşır; bu acınarak sevilme gerçeği, Nihal’in ırsî bir zaaf ile hastalıklı asabında daha da hassasiyet uyandırır ve bir noktadan sonra bir beklentiye dönüşerek Nihal’in hayal evresini oluşturur.

Yakın çevresindeki herkes tarafından sevilme arzusu, zaman zaman saplantılı bir profil çizmektedir. Nitekim, Nihal düzensiz aralıklarla saatlerce hatta bazen günlerce asap buhranları veya baş ağrıları geçirdiğinde, Adnan Bey kızına hem baba hem de anne olur; onu hiç yalnız bırakmamaya çalışır. Baba-kız arasında yalnızlıktan doğan sıkı bir bağ vardır ki “ancak birbirinin havası muhitinde yaşamaktan haz alabiliyorlardı” (Uşaklıgil, 2016, s. 31). Nihal için “güya hayatının bir türlü dolmayan boşluğu içinde babasıyla böyle baş başa kalış kalbinin bütün ıssız köşelerini saadetle dolduracak bir samimiyet kazanırdı” (Uşaklıgil, 2016, s. 31). Nihal’in babasına

düşkünlüğü asla tatmin edilemeyecek bir meftuniyet şeklindedir: “Daima sevilmek, her vakitten ziyade, saniyeden saniyeye artacak bir muhabbetle sevilmek için ruhunda asla yatıştırılamayan bir ihtiyaç vardı” (U aklı ıl, 2016, s. 77).

Nihal sahip olma ve sahip olduklarını koruma konusunda son derece takıntılıdır. Öyle ki kardeşi Bülent dünyaya geldiğinde annesini kiskanır ve nihayetinde Bülent annesinin odasından alınarak  akire Hanım’ın yanına verilir.  ocu u annesine nadir ve Nihal’den gizli g t r rl r. Sonunda bu duruma kalıcı bir çözüm bulmak için ise, Bülent’i Nihal’in himayesine verdiklerini söylerler. Böylece Nihal’in kaybetme korkusu annesinden ziyade Bülent’e yönelir: Bülent’in artık kendisine ait olduğunu haber alınca, çılgınlar gibi sevinir, Bülent’e valide olma hevesiyle onu herkesten esirgemeye ve yalnız kendi yakınında tutmaya çalışır; “fakat öyle bir valide ki çocuğunu herkesten kiskansın, ona başka birisinin eli s r ld  e kalbinde bir şey yırtılsın” (U aklı ıl, 2016, s. 71).

Nihal, babasına ve kardeşine karşı duyduğu bu ba lılı ı, aynı seviyede olmamakla birlikte, evin hizmetkarları için de duyar. “[K]endisine bağlılıklarını bütün ruhuyla hissettiği bu mahlukların [hizmetçilerin] arasında  akala malarla, sahte kavgalarla, itişip kakı malarla, kahkahalarla geçen saatleri, Nihal bütün kalbini ısıtan bir saadet duyarak geçirirdi” (U aklı ıl, 2016, s. 79).

Zaman zaman kardeşiyle bile paylaşmak istemediği babası Adnan Bey’in Bihter ile evlenece ini   rendi inde, Nihal’in hayal evresi sonlanır ve gerçeklerle y zle meye ba lar. Y zle me evresi Nihal için çok sancılı ve kararsızlıklarla geçecektir. Öyle ki henüz babasının evlenme arzusu açıkça ilan edilmemi ken, sadece hisleriyle kendisi için kötü bir haber alacağını sezinledi inde bile çevresinde olup bitenleri görmez, i itmez hale gelir; “k      dima ında siyah bir bulut parçalanmış, orasını gecelere bo mu  gibiydi” (U aklı ıl, 2016, s. 61). Aynı hissiyatı evliliği kendisinden önce haber alan Mlle de Courton’un yüzüne baktığında da duyumsar: “ htiyar kız dalgın ve güya bir facianın matemini tutuyor zannolunacak kadar gamla dolu bir nazarla ona [Nihal’e] bakıyordu” (U aklı ıl, 2016, s. 62). Ancak babasının kendisini gene evvelki kadar sevece ine dair Adnan Bey’den söz aldıktan ve Bihter’in kendisini çok sevece ine dair Mlle de Courton’un da hemfikir olduğunu gördükten sonra bu evliliğe rıza gösterir.

Evliliğe rıza göstermesine karşın bu izdivaçla ilgili yaşanan her olayda mazur görülmeyi bekleyen bir hırçınlığı, merhamet gösterilmesi gereken bir acısı vardır. Aslında hissettiği duygu, kıskançlıktır. Bihter’den babasını, Bülent’i, Beşir’i, bütün ev halkını, evin kendisini, eşyaları; kısacası sevdiği ve sevilme istediği herkesi ve her şeyi kıskanır. Neticede, Mlle de Courton imdadına yetişir ve tıpkı annesinin vefatından sonra evden uzaklaştırdığı gibi, evlilik hazırlıkları başlayınca Nihal’i on beş günlüğüne Büyükada’ya halasının yanına götürür. Fakat Nihal bir müddet sonra oraya gittiğine pişman olur; bu kısa süreli tatili, ilk darbede aldığı bir mağlubiyet olarak değerlendirir.

Garip bir şekilde Bihter’le arasına soğukluk koymazken, mağlubiyetinin faturasını babasına keser ve ona karşı açık olmayan bir kin duymaya başlar. “[Ş]imdi aralarında bir şey eksilmiş gibiydi; hayır, daha doğrusu fazlaydı. Bir üçüncü vardı” (Uşaklıgil, 2016, s. 111). Bu nedenle, kendisine ihanet ettiğini düşündüğü babasının evde bulunduğu zamanlarda kendine yoktan işler icat eder, böylece ondan uzak durmaya çalışır. Adnan Bey ise, kızının bu küskünlük alametlerini sükunetle karşılar ve tepkisiz kalır; zira Nihal’in kendisinden uzaklaşması demek, arzu ettiği şekilde Bihter’e yaklaşması demektir.

Hakikaten Nihal ile Bihter dost olurlar. Birlikte ev için alışveriş yaparlar, kendilerine yeni kıyafetler alırlar. Bihter, Mlle de Courton’un açık itirazına rağmen, Nihal’e ilk çarşafını almayı teklif eder ve onda kadınlık hevesinin uyanmasına vesile olur. Ancak Göksu’ya gittikleri gün Nihal yeniden Bihter’e karşı öfke duymaya başlar; onun tüm sevdiklerini kendisinden çalan bir hırsız olduğunu düşünür. Aslında benzer bir düşünce mürebbiyesinde de vardır; bir yıl sonra nihayet Nihal ve Bihter arasında artık tahammülü mümkün olmayacak yeni bir dönemin başlayacağını hisseder: “Kabahat kimde? Hiç!.. Vakanın kendisinde... (...) Bihter’le Nihal arasındaki bu oyun nasıl bitecek? Korkarım ki biri için komedi diğeri için facia olmasın...” (Uşaklıgil, 2016, ss. 148-149).

Kardeşi Bülent’in yatılı okula verilmesi, Nihal’in içinde kardeşini kaybedeceğine dair korkular uyandırır. Bülent’in yatakhane arkadaşlarını kendisinden daha çok seveceğini ve kendisine karşı yabancılaşacağını düşünür; tüm mesuliyeti Bihter’e yükler: “İşte annesini bu hayat almıştı, yine bu hayat babasını değiştirmişti; sonra yine, o, hep o, Bülent’i tırnağına takmış, ta uzaklara atmıştı. Muhakemesinin

bütün hükümleri bir aralık bir noktaya saplanıp kalıyor ve kendisine, ‘Eğer o gelmeseydi hayat bizi rahat bırakacaktı...’” (Uşaklıgil, 2016, s. 172) diyordu. Şakire Hanımların yalıdan ayrılması –biraz da Nesrin’in “[b]iz şimdi hepimiz göze batıyoruz. Anlıyorsunuz a, kimin gözüne batıyoruz” (Uşaklıgil, 2016, s. 177) diyerek hedef göstermesinden ötürü– Nihal’in Bihter’e karşı duyduğu öfkeyi daha da arttırır.

Bihter’le arasındaki bir başka anlaşmazlık, Bülent ile odaları ayrıldığında yaşanır ve öfkesini açıkça dile getirir: “Siz beni herkesten uzaklaştırmak, yapayalnız bırakmak istiyorsunuz, işte geldiğiniz günden beri buna çalışıyorsunuz. (...) Ben sizi hiçbir vakit sevmedim, sizden nefret ediyorum, işitiyor musunuz? Sadece nefret!” (Uşaklıgil, 2016, s. 244). Daha sonra pişmanlık duyar, Bihter’e haksızlık ettiğini fark eder. “Nihal haksızdı, bunu kendi kendisine de, Bihter için husumete benzer bir his duydukça hep itiraf ederdi; bu kadına, babasının karısı olmaktan başka atfolunabilecek hiçbir husumet sebebi bulamıyordu. Fakat bu haksızlık onun için öyle bir ihtiyaçtı ki mutlak hükmüne uyacaktı; bu kadınla mümkün değil dost olamamıştı, onunla düşman olacaktı” (Uşaklıgil, 2016, s. 241).

Öte yandan, haksızlığının yalıdaki herkes tarafından bilindiğini düşünmek Nihal’i bir humma içine sokar. Ölümü düşlemeye başlar; böylece görmeyi beklediği merhamet ve şefkat duygularına kavuşacağını tasavvur eder: “Mademki bu hayatta sarı saçlarını onlarla ıslatacak bir merhamet kalbi yoktu, bu gözyaşlarını mezarda bulacaktı; sema, kızına ağlayan bir anne matemiyle ağır ağır, yavaş yavaş, gözyaşlarını serperken o, mezarında, ruhuyla bunları içecekti, bu ölmüş genç kızın renksiz dudakları mesut bir tebessümle tazelik bulacaktı” (Uşaklıgil, 2016, s. 249). Ona acıyacak, merhamet edecek ve onu haklı bulacak tek kişi vardır; rahmetli annesi. Nihal kendi ölümünü zihninde canlandırarak mezarda annesinin onu asla yalnız bırakmayacağını hayal eder; böylece “ölümün rüya dalgalarında huzur dolu bir cereyan ile yüzerdi” (Uşaklıgil, 2016, s. 250). Bir noktadan sonra, yazarı tarafından sayfalarca tüm detaylarıyla verilen bu ölüm hayaline bir gerçeklik katmanı eklenir: Nihal, benliği ikiye bölünmüş bir biçimde, kendi mezarı başında kendisi için matem tuttuğunu zihninde canlandırır: “Böyle ikiye bölünmek 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 açılmış, kımıldanmayarak, yaşamıyormuşçasına yaşayarak, yalnız ağlamak için oraya dikilmiş bir heykel, fakat canlı, matem heykeli şeklinde bir başka Nihal” (Uşaklıgil, 2016, s.

249). Hayalinde merhume annesi tarafından Nihal'e merhamet edilir; yeniden yarattığı gerçeklikte ise, kendini bir matem heykeli olarak kurgulayıp kendine yabancılaşmış biri olarak kendi kendisine merhamet gösterdiği görüşündeyiz.

Nihal'in gerçeklerle mücadelesinde yaşadığı bir başka çarpışma, Firdevs Hanım'ın yalıya yerleşeceğini öğrendiğinde yaşanır. Bu konuda babasına isyan edecek kuvveti bulmuş, onunla konuşmaya giderken Behlül'le karşılaşır. Behlül durumu anlayınca, Bihter'e karşı duyduğu bütün tepkilerin çocukluktan, hırçınlıktan ve kıskançlıktan kaynaklandığını ve babasını bu davranışlarıyla son derece üzdüğünü söyler. Babasını üzdüğünün farkında olmayan Nihal, adeta bir cinayet işlemiş gibi hisseder ve hatasını affettirmek ister. Bu amaçla, artık Bihter'le uğraşmama kararı alır. Ancak Mlle de Courton'un da yalıdan uzaklaştırıldığını öğrendikten sonra, yeniden bireysel kabullerine dayalı tasarlanmış gerçekleri zihninde canlanır ve babasıyla gerçekte değil bu hayali dünyada hesaplaşır:

Bakınız şimdi etrafımda beni sevecek kimse yok, hep birer birer gidiyorlar. Evvela siz, baba, siz, sanki benden uzak yerdesiniz, artık beni duymuyorsunuz. Sonra onlar, Şakire Hanım'la Cemile, onlar da birer birer yabancı oldular; daha sonra Bülent, onun yalnız kendisini değil, benden kalbini de çaldılar; artık beni sevmiyor, hep beni sevmeyenlerle beraber düşünüyor... Şimdi, şimdi de Mlle de Courton; lakin baba, bana hastalıklarında kim bakacak, yalnızlıklarında kim refakat edecek? İşte bakınız, yalnız bunun vehmiyle üşüyorum. Bundan sonra bu evde hep üşüyeceğim. Gidenlerle beraber sanki evimiz de, o eski evimiz de parça parça koparak gidiyor. Siz bunu duymuyorsunuz, fakat ben hissediyorum, işte bütün bu ev değişmiş odalarıyla, sofalarıyla bir başka şey oluyor, damla damla ölerək yerine bir başka evin çehresi çıkıyor... (Uşaklıgil, 2016, ss. 262-263)

Asıl hesaplaşmak istediği kişilerin, kendisini herkesten uzaklaştırmak ve yalnızlaştırmakla itham ettiği Bihter ve tüm bunlara göz yumduğunu düşündüğü babası olmasına rağmen, bu konuda onlarla hiç münakaşaya girmez. Öte yandan, “bu defa hepsinden mühim, hepsinden acı... Buna hiç ihtimal vermezdim, bu o kadar düşünilemeyecek bir şeydi ki beni en ziyade öldürecek bir çare bulmak vazifesini bana havale etselerdi ben bile bunu hatırlayamazdım” (Uşaklıgil, 2016, s. 264) diyerek hakikatte tepkisini Behlül'e yansıtır.

Şerif Aktaş, Nihal'in “sahip olduğu imkanları kaybetme korkusu” ile karakterize olan kırılğan dünyasını *sahip olma kompleksi*yle izah eder (Aktaş, 1996, s. 112). Bu pencereden baktığımızda, Nihal'in babası Adnan Bey'e ve kardeşi Bülent'e

olan düşkünlüğünü bu kompleks ile açıklamak mümkün gözüktüyor. Beklediği baba şefkatinin ve kardeş bağlılığının bu kompleks etrafında kümелendiği çıkarımında bulunabiliriz. Mürebbiyesi Mlle de Courton’a olan düşkünlüğünü ise, belki de sahip olduğu bu kompleksin oluşmasına sebep olan “anne figürü eksikliği” ile açıklayabiliriz. Bu noktada, Nihal için Bihter sahip olunacak bir anne figürü olmaktan ziyade, sahip olduklarını elinden alacak bir rakipten fazlası değildir.

Nihal’in hakikatle barışma –en azından sükunetle karşılayabilme– gücünü bulması, Firdevs Hanım yalıya yerleştikten sonra Behlül’le evlenmesini önerdiğinde gerçek anlamda söz konusu olur. Aslında kendisinden sekiz yaş büyük olan Behlül ile arasında çocukluktan beri ateş almaya hazır bir kavga kıvılcımı vardır. Birbirlerine karşı daima kavgacı, kinci ve inatçı olmuşlardır; ancak tüm kavgalara, küskünlüklere rağmen aralarındaki dostluk münasebeti bakidir. Behlül’e göre Nihal güzel değildir ancak zarif, nazik, dokunulursa kırılıverecek bir çiçek letafetindedir. Her şeyden önce bir çocuktur. Nihal’in Behlül’e karşı ilk düşüncelerinin izlerine ise, dost bildiği bir ağabey olması dışında pek rastlanmaz. Ancak Mlle de Courton yalıyı terk edeceği akşam geleceğe dair planlarından Nihal’e bahsederken, birden annelik içgüdüleriyle, Behlül’den sakınması konusunda onu uyarır ve son bir veda busesi için yanına sokulur. Uykuyla karışık mürebbiyesini dinleyen Nihal ise, buna karşılık ince kaşının ucunu göstererek oradan öpmesini ister. Bu olay, Nihal’in Behlül’e karşı dostluktan farklı duygular beslemeye başladığının ilk ipucudur. Zira hülyalı olduğu bu anda öpmesine izin verdiği kişi aslında Mlle de Courton değil; aylar önce Japonlara benzettiği kaşlarının ucundan öpmek için ondan izin isteyen Behlül’dür.

Başlangıçta tüm yalı ahalisi tarafından bir şaka nezdinde değerlendirilen bu evlilik önerisi, bir müddet sonra gerçek bir hal almaya başlar. Zevk ve eğlence hayatına doyan Behlül, hayatında temiz ve sakin bir sayfa açmak amacıyla bu şakaya artık ciddi bir gözle baktığını kendisine açıkça söylediğinde, Nihal önce bir şaşkınlık yaşar; ancak özellikle Bihter’in bu şakadan rahatsızlık duyduğunu gördükçe bu konuda yeni bir hayal devresine sürüklenir. Kendini ebedi bir unutuluşa mahkum edilmiş, bütün sevdikleri tarafından insafsızca ihanet edilmiş; dünyada yapayalnız bırakılmış hissettiği tasarlanmış bir gerçeklik dünyasında yaşarken, Behlül’le evlenme düşüncesi, onu himaye edecek ve yalnız bırakmayacak birini bulmuş olma hayaliyle, güven duygusu aşılır ve gerçeklerle başa çıkma gücü verir:

Ne tutunacak bir himaye eli, ne kendisine cesaret verecek bir şefkat nazarı vardı. Etrafında hiç, hiç kimse yoktu; o zaman bu yalnızlık vehminin korkularıyla titreyerek, başını döndüren bu geniş ateş sahrasından, o uzak ufukların galeyanlı enginlerinden gözlerini ayırıyor ve bakmaksızın, yanında Behlül'ün vücudunu hissettikçe (...) bir emniyet, bir ferahlık sükûnu buluyordu. (Uşaklıgil, 2016, s. 344)

Behlül, geçmişinin tüm günahlarını temize çekmek ve Nihal sayesinde arınarak temiz bir yaşam sürmek istemektedir. Çünkü Nihal, Behlül'ün beklediği o lekesiz *zambaktır*. Nihal'i bu evlilik fikrine tümüyle ikna etmek için, Bihter için kurduğu “saadet dolu yeşil bir yuva” hayalini Nihal için de kurar:

Seninle muhabbetimizin içine girer, etrafımızdakilere dikkat etmeyerek, hiçbir şeye ehemmiyet vermeyerek, onun içine girer, onun içinde, yalnız birbirimizle meşgul, saklanırdık. İşte böyle aydınlık bir orman, başımızın üstünde bizi ışıklarıyla okşayan bir ay, yeşil bir yuva, bir saadet yuvası ki hep tekrar eden yıldızlı rüyalarla bizi uyutsun... (Uşaklıgil, 2016, s. 352)

Nihal, Behlül'ün bu sözlerini dinlerken bile hayal ve gerçekliği ayırt edemeyecek zayıflıktadır. Bir yandan, babasının evlenmesiyle başlayan “iki senelik hüsrân hayatını, o hayatın işkencelerini düşünüyordu; daha sonra, garip bir hayal hadisesiyle bu düşüncelerinin arasında anne çehresine benzeyen belirsiz bir gölge görüyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 352). Behlül'ün bu sözleri ona anne şefkatini hatırlatır; Behlül'ün onu annesinin sevdiği kadar seveceğini tahayyül eder. Ancak diğer yandan bu mesut hayali keserek Nihal'i esas gerçeğe çağıran bir başka ses duyar birden: “Behlül'den sakın!..”. Nihal esasında Behlül'ü sevip sevmediğinden emin değildir; ancak Behlül tarafından hayallerindeki kadar sevilme vaadi, bu gerçeği görmezden gelmesi için yeterlidir. Bu nedenle, Behlül'le evlenmeyi kabul eder.

Behlül'ün evlilik teklifini kabul ettiği akşamın ertesi günü, Mlle de Courton'a bir mektup yazarak mutluluğunu müjdelemek ister. Mektubu postaya vermesini rica ettiği Behlül, mektubu cüzdanına koymaya çalışırken, cüzdanından küçük bir tezkere düşürür. Nitekim, Behlül'ün cüzdanından düşürdüğü bu küçük tezkereyi okuduğunda yaşadığı kırılma ile çözülme evresi başlayacaktır. Firdevs Hanım'ın yazısını tanıdığı mektupta “[h]epsini itiraf etti. Artık o tasavvur mümkün değil. Bu akşam her halde burada bulununuz” (Uşaklıgil, 2016, s. 361) yazmaktadır. Tezkerede yazılanlara ne anlam yükleyeceğine tam olarak karar verememekle birlikte, geçmişte tesadüf ettiği tüm bakışmaları, konuşmaları ve hatta sessiz kalışları kafasında bir bulmacanın parçası gibi birleştirdiğinde, bu mektubun Bihter ve Behlül'le ilgili olduğunu tahmin

eder. Hakikati öğrenmek için hemen yalıya dönmek ister. Ancak eğer hakikat buysa, yalıya gittiğinde hesap sormayı planladığı kişi artık nişanlısı sayılan Behlül değil, tüm çekişmelerinin asıl sebebi olarak gördüğü ve ölerək kendisinden intikam almayı düşlediğı babası olacaktır:

O kâğıdı avucunun içinde buruşturarak babasının yüzüne atacaktı: “İşte, kızınızın hayatını böyle ezdiniz, buruşturdunuz, bir paçavra yaptınız; şimdi artık onu pencereden atabilirsiniz,” diyecekti. (...) Bu darbe onu öldürecekti, fakat babasından intikam almış olarak... Bu, kalbini öyle vahşi bir lezzetle dolduruyordu ki babasından intikamını alarak onu öldürecek olan bu darbeyi kutsal kabul etti. (...) Evet, işte Ada’dan bunun için kaçmak, eve bunun için dönmek istemişti. Babasından intikamının tamam olması için ölmesi lazım geliyordu. (Uşaklıgil, 2016, ss. 365-367)

Tahmininde yanılmış olmak arzusuyla yalıda Behlül’ü beklerken, yine hayal ile gerçek arasında gelgitler yaşadığı bir hastalık devresine benzer saatler geçirir. Nitekim, Behlül yalıya döner; Nihal, Bihter ve Behlül’ün konuşmalarına şahitlik eder ve tüm gerçeğı öğrenir. Hiç şüphesiz ki bu Nihal’in zihinsel ve ruhsal süreçleri için bir dönüm noktası olacaktır. Esasında Nihal’in çözölme sürecini Berna Moran’ın ileri sürdüğü üzere “çocukluktan genç kızlığa, basitlikten olgunluğa geç[mesi] ve yaşamının bir evresinden ötekine geçerken, acı deneyimleriyle, insanlar ve hayat hakkında yeni bir anlayış kazan[ması], yeni bir bilinç düzeyine var[ması]” (Moran, 1998, s. 60) olarak okumak da mümkündür. Robert P. Finn, benzer bir görüşle, Nihal’in yarı çocuk, yarı kadın kişiliğinin bütünleşik bir kimliğe dönüşmeyecek olsa bile, gelecekte gerçekleşecek kadınlık özelliklerine zemin hazırladığını belirtir (Finn, 2013, s. 196).

Nihal, “bu bir nefesle sönuverecek kadar nahif çiçek” (Uşaklıgil, 2016, s. 390), bu geceden sonra üç gün odasında hasta yatar; zayıf ve hâlsiz olduğu için üç ay boyunca nekahet hali devam eder. Doktorların bol güneş ve orman havasını telkin etmesi üzerine Adnan Bey, kızını Büyükada’ya götürür; böylece Nihal’in çözüm evresine girilir. Burada bu süre zarfında baba ve kız, Bihter ve Behlül’den, yaşanan olumsuzluklardan asla bahsetmeden, “birbirinden şifa bulan iki hasta” (Uşaklıgil, 2016, s. 397) gibi birbirlerini iyi etmeye çalışırlar ve gelecek planları yaparlar: Mlle de Courton memleketinden geri çağırılmıştır, Bülent yatılı okuldan alınmıştır ve Şakire Hanım’la kocası yeniden onlar için çalışmaya başlayacaktır. Hülasa, bir zamanlar hayalini kurduğu üzere, Nihal’in tüm sevdikleri yine yanı başında olacaktır. En önemlisi de Nihal babasına yeniden kavuşmuştur ki bu Nihal’in tüm çatışmalarını

ortadan kaldıracak ve çözüm evresini olumlu bir biçimde sona erdirecektir: “Yine bahçede uzun koşuşlar olacak, o küçük mutfağın parlak takımları arasında kitaplarda bulunmuş tariflerle tatlılar yapılacaktı. Hayat yine onlar için ömür boyu sürecektir bir bayram olacaktı, mademki artık baba kızına, kız babasına dönmüşlerdi” (Uşaklıgil, 2016, s. 397).

2.3.3. Firdevs Hanım

Firdevs Hanım, kırk beş yaşında, iki kız annesi, dul bir kadındır. Mensubu olduğu “Melih Bey takımı” diye adlandırılan aile, İstanbul ve çevresinde zevk ve gece hayatıyla meşhurdur; Melih Bey’in ardında bıraktığı bu kadınlar üstün zevk sahibidir; güzellikleri, zarafetleri, hayat biçimleri ve giyim tarzları herkesin dilindedir; erkeklerin meraklı ve talepkâr gözleri her daim onların üzerindedir (Uşaklıgil, 2016, ss. 15-20).

Romanda Firdevs Hanım’ın hayal evresi hakkında pek teferruata girilmemiştir. Yalnızca, güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen bir kadın olarak, kendisine bu hayatı sunabilecek zengin bir koca, yazarının deyimiyle “elbiseleriyle arabalarının giderlerini temin edecek bir kese” (Uşaklıgil, 2016, s. 16) bulma hayaliyle, henüz on sekiz yaşındayken evlendiğinden kısaca haberdar ediliriz. Bir diğer bilgi ise, Firdevs Hanım’ın “Melih Bey takımının hususi şöhretinden en ziyade hissesi olan bir çehre” (Uşaklıgil, 2016, s. 12) olması hasebiyle, toplum içinde, özellikle gezintiye çıktığı mesire alanlarında en tanınmış ve revaçta kadın olma arzusunu devam ettirmesi; bu bakımdan, genç kalma hevesini canlı tutmasıdır.

Hemen ardından Firdevs Hanım’ın gerçeklerle yüzleşme evresine geçilir. Zenginlik ve sefahat hayalleriyle yaptığı evlilikte zenginlik beklentilerinin ve cinsel açlığının karşılanmadığını görünce, büyük bir hayal kırıklığı ve pişmanlık yaşar: “Daha doğrusu Firdevs Hanım aldanmıştı: İzdivaç ona beklediği şeylerden hiçbirini getirmiyordu yahut bunlardan o kadar az bir hisse getiriyordu ki birden kendisini hülyalarında aldatmış olan bu adama [kocasına] husumet etti” (Uşaklıgil, 2016, s. 17).

Hayal kırıklığı yaşayan Firdevs Hanım, kocasına karşı hiçbir manevi ve ahlaki sorumluluk hissetmeden serbest bir hayat yaşamaya başlar: “[H]atta denebilirdi ki bu

kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuştu” (Uşaklıgil, 2016, s. 17). Kocasına karşı o denli ihmalkâr ve kayıtsızdır ki bir gün Göksu’da kocasının gözü önünde Firdevs Hanım’ın sandalına yasak aşklarını açık eden bir demet çiçek içinde mektup atıldığında, kendisinden hesap sormak isteyen kocasını bu hususta kıskançlık etmesi halinde bu mektuplara cevap yazmakla tehdit eder ve kocasına karşı duygusal üstünlük kurmaya çalışır.

Evlilikteki beklentileri karşılanmadıkça kocasına karşı duyduğu kin, evlendikten iki sene sonra Peyker’in, üç sene arayla Bihter’in dünyaya gelmesiyle daha da artar. “Firdevs Hanım için bu iki vaka iki mühim musibet darbesi hükmündeydi” (Uşaklıgil, 2016, s. 18). Zira Firdevs Hanım için çocuk sahibi olmak demek, kendi gençliğinden çalmak demektir. Çocuk sahibi olmak mevzusunda edilen kavgalar sırasında, kocasının pasif tavır sergilemesi ise, Firdevs Hanım’da katlanarak artan küçümseme ve nefret duyguları uyandır.

On sene süren ve adeta cehenneme dönen evlilik hayatları, bir gün kocasının Firdevs Hanım’ın gizli eşyalarını karıştırıp özel hayatına ait sırları öğrenmesinin ardından felç geçirmesi ve bir hafta sonra da vefat etmesiyle son bulur. Dul kalan Firdevs Hanım ilk önce kocasının ölümüne üzülür. Ancak bir ay sonra eğlence hayatına kaldığı yerden devam eden Firdevs Hanım için, genç ve güzel kalmak artık her zamankinden daha elzemdir.

Firdevs Hanım’a göre, genç kalmasının ve erkekler tarafından sevilmesinin önündeki en büyük engel ise, yine çocuklarıdır. Kızlarına karşı hissettiği husumet daha doğdukları an başlamıştır, çünkü “bu iki kız onun nazarında birer rakibe, onu böyle elinden ümitlerini ala ala öldürecek birer düşmandır” (Uşaklıgil, 2016, s. 19). Kızlarının evlenmesine ise son derece karşıdır. Onların evlenmeleri demek kendisinin artık genç olmadığı için erkeklerin ilgisini kaybetmek demektir. Nitekim Peyker’in evlenmek istemesi onun için büyük bir darbe olur. Hele de bunun bir aşk evliliği olduğunu öğrendiğinde, bunun affedilemez bir kabahat olduğunu düşünerek tüm gücüyle itiraz eder. Ancak Peyker’in onu evden kaçmakla tehdit etmesi üzerine, bir mağlubiyet hissi duyarak evlenmesine izin verir. Öte yandan, Nihat Bey, adeta korkularını haklı çıkarırcasına, kendisine “valide hanımefendi” diye hitap ettiği gün artık yaşlandığı gerçeğinin acısını derinden hisseder.

Yaşlanmaktan öylesine korkmaktadır ki bir torunu olacağını öğrendikten sonra aylarca bunalım geçirir. Büyükanne olma fikri, onun için tahammül edilemez bir kabus; bir alçalma ve ayıp hükmündedir. Bu gerçekten kaçmak ve “gençlik vehminin sarhoşluğunda gizlenebilmek için” (Uşaklıgil, 2016, s. 13) torunundan Peyker’e abla, kendisine ise anne demesini istemeyi iyi bir çare olarak zihninde planlar. İç dünyasında yaşadığı bu kargaşayı yine kızlarına atfeder: “Bu vaka hayatını kirletecek bir leke kadar onu korkutuyor ve artık Peyker’e, onu büyük valide edecek olan bu mahluka, açıkça husumet ediyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 14).

“Hayatından her sene geçtikçe gençliğe daha ziyade asılan bu kadın, beyazlığını saklamak için sarıya boyadığı saçlarıyla, gençliğinin yok oluşunu örtmek için düzgünlere [fondötenlere] sıvıdığı simasıyla kendisini o kadar aldatmış, hâlâ genç olduğu vehminin içine öyle saplantılı bir fikirle bırakmıştı ki” (Uşaklıgil, 2016, s. 13) kızları ile çıktığı gezintilerde erkeklerin ilgisinin daima kendisine yönelik olduğunu farz eder ve zengin koca arayışına girer.

Firdevs Hanım özellikle Adnan Bey’den bir evlilik teklifi beklemektedir. Ancak Adnan Bey’in kendisine değil de rakip gördüğü kızı Bihter’e evlilik teklif etmesi, Firdevs Hanım’ın hakikatle mücadelesinde kırılma yaşadığı çözülme evresinin başlangıcı olur.

Önce yaşını ve çocukları bahane ederek, Adnan Bey’in evlilik teklifini üzerinde konuşmaya lüzum görmeyecek kadar ciddiye almaz görünmeye çalışır. Ancak Bihter kendisiyle bu meseleyi konuşmak üzere yanına geldiğinde, kalbindeki heyecanı zapt etmeye çalışarak, evliliğe kesin bir dille karşı çıkar. Anne-kız, “kalplerinde valideyi çocuklarına bağlayan hürmet ve muhabbet ilgisi kurulamamış bu iki vücut” (Uşaklıgil, 2016, s. 43), birbirini boğmak isteyen iki düşman gibi bir münakaşa içine girerler. Bihter annesinin şöhreti yüzünden artık iyi bir koca bulma ümidinin kalmadığı ve aslında evlilik teklifi ona yapılmadığı için karşı çıktığı imasında bulunur. Firdevs Hanım, kızının bu ağır sözlerinden sonra bu meselede galip gelemeyeceğini anlar ve evliliğe rıza göstermek mecburiyetinde kalır.

Firdevs Hanım’ın bir erkeğin sevgisine duyduğu ihtiyaç ve istek; Bihter, Nihal ve Behlül’ün gidecekleri düğünde giyilecek kıyafetler için fikir almak üzere kendisini ziyarete geldiğinde bir kez daha açığa çıkar. Behlül’ün kendisinden uzak durmasını istemez, türlü bahanelerle kendisine yakın tutmaya çalışır. Sırtındaki yastıkları

düzeltilmesini istediği Behlül, ondaki bu arzuyu hissetmiş olarak “[n]e kadar yazık ki tam on sene geç kalmış oluyorum!” (Uşaklıgil, 2016, s. 205) diye iç geçirir. Firdevs Hanım ise, aynı anlarda “ağır bir süzgülükle gözlerini kapayarak elini uzattı ve Behlül’ün elini tutarak, öyle, gözleri kapalı, sanki gözlerinin içinde hayaline sahip olarak, sıktı” (Uşaklıgil, 2016, s. 205). Behlül, Firdevs Hanım’la şakalaşmaktan başka bir mana çıkarılacak münasebetlerden kaçmak isteyerek, elini çeker. Firdevs Hanım, bu el çekişin bilincinde, Behlül’e sitem dolu gözlerle bakar.

Firdevs Hanım, kendisi için göğsü omuzlarına kadar açık kolsuz bir elbise diktirmek ister. Bu isteğinin altında yatan sebep, ilerleyen yaşına rağmen vücudunu göstermekten korkmaması; aksine, tüm gözlerin onun üstünde olmasını istemesidir. Özellikle Behlül’ün tepkisini ölçmeye çalışır. Behlül, Firdevs Hanım’a görmeyi beklediği hürmeti ve iştmei istediği iltifatları bir bir sunar. Ancak Behlül’ün gerçek hissiyat dünyasında bambaşka bir Firdevs Hanım vardır: “Bir zamanlar İstanbul’un güzide zevk hayatında en parlak bir çehre olan bu kadın[ın]” (Uşaklıgil, 2016, s. 271) tüm bu gençlik çabalarını hastalıklı bir fikir ve gülünç çılgınlıklar olarak değerlendirir; içten içe onu küçümser.

Gençlik kuruntusu öylesine baskındır ki Peyker’in ikinci çocuğuna hamile kalmasını kendisine karşı işlenmiş affedilemez bir kabahat; Nihat Bey’in işinde terfi etmesini ve doktorunun diz ağrıları hususunda evin rutubetli ortamından bahsetmesini kendisini artık yaşlı gördükleri için evden atmak üzere tertip edilmiş bir oyun olarak değerlendirir. Bu noktada, yine hayallere sığınır:

[Firdevs Hanım:] ‘Lakin unutuporsunuz ki bu evden kovulması mümkün olan ben değilim, siz ikinizsiniz...’

Nihat Bey artık taşmıştı. İşte gideceklerdi, onu yalnız bırakacaklardı. Firdevs Hanım bir kahkaha ile cevap vermişti: Yalnız? Lakin niçin yalnız kalsın, o da evlenecekti, evet, sadece evlenecekti, bunun için henüz gençti... (Uşaklıgil, 2016, s. 308)

Nitekim, Firdevs Hanım dizlerindeki sızılardan dolayı doktorun rutubetsiz bir yerde yaşaması gerektiği telkinine ikna olduktan sonra Adnan Bey’in yalısına yerleşir. Yalnızca yemeklerde bir arada olma şansı bulduğu yalı ahalisi onu çoğu zaman kendi odasında bir başına bırakmaktadır. Halid Ziya, Firdevs Hanım’ın yalıda yaşamasına neden olan hastalığını uzun ve bitmek bilmeyen bir gençlik döneminden sonra genç kalabilmek için verilen uğraşlardan ötürü “ihtiyarlığının sıhhat sermayesini perişan ederek, bir iflas neticesiyle, düşürmüştü” (Uşaklıgil, 2016, s. 307) diyerek açıklar.

Diğer bir ifadeyle, Firdevs Hanım'ın hayallerindeki gençliği, güzelliği ve kalabalıklarla geçen ömrü, onu gerçekte hastalıklara, tekerlekli sandalyeye ve yalnızlığa mahkum etmiştir. Hayalleri ile gerçekler arasındaki bu zıtlık, onu mağrur ve ziyadesiyle asabi bir kadın haline getirmiştir. Yardıma muhtaç olmanın asabiyetiyle, yanındaki hizmetçilere hırçın davranışlar sergiler. Yazarına göre bu bir cinnettir: Damadı, kızı, torunu da dahil olmak üzere etrafındaki herkesle kavga eder; hırçınlıklarıyla herkesi bunaltıp yanından kaçırır; yalnız kalınca da bağırır, söylenir, ağlar.

Tüm bu hadiselerin verdiği kırgınlık, Firdevs Hanım'da kızlarına, özellikle de Bihter'e karşı, kıskançlık besleme ve onlardan intikam alma isteği uyandırır. Çözüm evresi olarak değerlendirdiğimiz bu dönemde, Firdevs Hanım kızlarıyla olan tüm çekişmelerine kendi lehine son verecek çareyi önce hayallerinde kurgular:

Peyker'i altı çocukla, otuz yaşında ihtiyar olmuş, kocasından ayrılmış, terk edilmişliğin tesellisini annesinin affından bekleyerek, sefil, alçak, tasvir ettikçe garip intikam keşerinin lezzetinden mest olarak taşıyordu. (...) O [Bihter] da bir gün bana muhtaç olacak. Birbirini takip ederek ikisi de bugün böyle bir köşeye atılveren Firdevs Hanım'ın ellerine kapanacaklar[.] (Uşaklıgil, 2016, s. 310)

Daha sonra ise, hayalini kurduğu bu çareyi hayata geçirmek için somut adımlar atmaya başlar. Etrafındaki herkese kendisini bir köşeye atıp yalnız bıraktıklarını düşündüğü için kin duyan Firdevs Hanım, "hastalıklı dimağında doğuvermiş bir fikir neticesiyle" (Uşaklıgil, 2016, s. 309), Behlül'e Nihal'le evlenmesini önerir: "Nihal'i, bu mücevher parçasını başka birisine mi bırakacaksınız? (...) Nihal'i siz alacaksınız, mademki ben öyle karar verdim" (Uşaklıgil, 2016, ss. 313-314). Firdevs Hanım, bu öneriden Bihter'e de bahsettiğini söylediğinde, Behlül korkuya kapılır; yalıya geleli sadece iki gün olan Firdevs Hanım'ın bu öneriyi Bihter ve kendisinden şüphelendiği için ileri sürdüğünü anlar. "Bu kadında kızlarının saadetine öyle sönmek bilmeyen bir husumet vardı ki bu sır onun ellerinde Bihter'e karşı müthiş bir silah olabilirdi. Birden Bihter'le aşklarının yeni bir tehlike devresine girdiğini anladı. Bundan sonra, bu sandalyesine mihlanmış kadının gözleri karanlıkları, duvarları delerek gizli bir düşman hıyanetiyle onları takip edecekti" (Uşaklıgil, 2016, s. 315) diye düşünür.

Firdevs Hanım'ın bu izdivaç önerisi, Adnan Bey'den hizmetçilere kadar yalıdaki herkes için ilk önce sadece bir şaka konusu olurken; zamanla, Firdevs Hanım'ın bulduğu her fırsatta onları manipüle ederek bu izdivaç fikrine biraz daha

yaklaştırmasıyla, Nihal ve Behlül de dahil olmak üzere herkes için gerçekleşmesi arzu edilen bir mesele haline gelir. Ancak uzun zamandır arzuladığı intikamı almak üzere olan Firdevs Hanım'ın bulduğu bu çözüm, Bihter tarafından bir kez daha engellenecektir.

Bihter, Firdevs Hanım'a Behlül ile arasındaki aşkı itiraf eder ve izdivaç planlarını bozması için kendisinden yardım ister. Halid Ziya, anne-kız arasında geçen bu bölümü tasvir ederken, yıllar önce Bihter ve Firdevs Hanım'ın Adnan Bey üzerine yaptığı konuşmaya atıfta bulunarak, o konuşmada hâlâ anne-kız bağının izlerine rastlandığını söyler; Behlül üzerine yapılan bu konuşmada ise, “tamamıyla açtıktı, şimdi büsbütün iki düşmandılar” (Uşaklıgil, 2016, s. 375).

Firdevs Hanım, Bihter'in kocasını aldattığını itiraf edişini ve Adnan Bey'e tüm gerçeği anlatarak evliliğini mahvedecek oluşunu, nihayet haklı çıkmanın verdiği zevkle, bir aşağılama ve küçümseme tebessümüyle dinler. Ancak Bihter, ona kendi geçmişinin günahlarını bir kez daha ima edince, bu zevki de yarım kalır:

[Bihter:] “Kocamın yüzüme atılmasına mani olarak diyeceğim ki ‘Yok, niçin hiddet ediyorsunuz? Karınızın Firdevs Hanım'ın kızı olduğuna vâkıfınız, teessüf olunur ki onun yanında bir de Behlül bulundu. Bu kadına teşekkür ediniz ki bugün size gelip kızınızı bu adama vermeyiniz ve bu kadını, annesiyle, özellikle annesiyle beraber evinizden kovunuz! diyor.” (Uşaklıgil, 2016, ss. 376-377)

Firdevs Hanım, Behlül'e kısa bir mektup göndererek hemen yalıya dönmesini ister. Ancak maksadı, evden kovulacak olması tehdidinden dolayı Bihter'e engel olmak mıdır yoksa Bihter'in kontrolsüz bir biçimde duygu boşalması yaşamasından dolayı ona yardım etmek istemesi midir, bu husus hakkında romanda kesin bir ipucu yer almamaktadır. Neticede, Behlül ile Nihal'in evliliği ihtimalinin onun planlarının dışında ortadan kalktığını göz önünde bulundurduğumuzda, Firdevs Hanım'ın çözüm evresinin olumsuzlukla sonuçlandığını görmekteyiz.

3. HAYAL–HAKİKAT ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA *ANNA KARENİNA*

*Ölüm ve doğum iki ayrı sınırdır
ve her ikisinin de ardında
benzer bir şey saklıdır.*

—Herakleitos

3.1. Neslinin Şarkçı Yazarı Lev Nikolayeviç Tolstoy

Lev Nikolayeviç Tolstoy 9 Eylül (Rus takvimine göre 28 Ağustos) 1828’de Moskova’nın Tula bölgesinde bulunan Yasnaya Polyana adlı malikanede Kont Nikolay İlyiç Tolstoy ve Mariya Volkonskaya’nın dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelir. Köklü ve aristokrat bir aileye mensup olan Tolstoy’un soyu, hem anne hem de baba tarafından, devlet adına yüksek mevkilerde hizmette bulunmuş kişilerden oluşmaktadır.

L.N. Tolstoy, henüz iki yaşındayken annesini kaybetmesinin ardından, kardeşleri Nikolay, Sergey, Dimitri ve Maria ile birlikte uzak akrabası Tatyana Aleksandrovna Yergolskaya tarafından yetiştirilir. Tolstoy’u sevginin manevi hazzına alıştıran ve insanlara karşı sevgi duymayı aşıl原因 Yergolskaya’nın doğaya ve insana olan sevgisi ve adanmışlığı, Tolstoy’u ruhen etkileyecek; eserlerinde yansımalarını bulacaktır (Baştımar, 1961, s. 9). Kendi topraklarında hırstan uzak bir yaşam sürdüren babasının 1837 yılında geçirdiği beyin kanaması sonucu ani ölümünden sonra, eğitimi ve bakımını halası Kontes Aleksandra Osten Saken üstlenmiştir. Alçak gönüllülüğüyle Tolstoy’un yetişmesinde son derece etkileri olan Osten-Saken’in de 1841’de ölümü üzerine, Kazan’da yaşayan diğer halası Pelageya İlinişna Yuşkova’nın yanında yaşamaya başlar. Diplomat olma arzusundaki Tolstoy, 1844 yılında Kazan Üniversitesi’nin Doğu Dilleri Fakültesinde eğitime başlar; Doğu kültürüne ilgisi ve merakı onu Fars, Arap, Tatar ve Türk dilleri ve edebiyatlarına yöneltir. Ancak bir müddet sonra dini inancında ciddi bir sarsıntı meydana gelmesiyle, eğlence hayatına ve kumara yönelerek buradaki eğitimini yarıda bırakır. İki sene sonra alan değiştirerek Hukuk Fakültesine kaydoluşunu Tatyana halasına gönderdiği bir mektupta “[b]en bu bilimin özel hayatımıza tüm diğerlerinden daha kolay ve daha doğal uygulanacağı kanısındayım” (Troyat, 2010, s. 76) diyerek sebeplendirir. 1847 yılında ise, bu bölümü de yarıda bırakarak üniversiteden ayrılır. Romain Rolland, Tolstoy’un yaşam

öyküsünü anlattığı *Tolstoy'un Yaşamı* (1911) adlı eserinde, Tolstoy'un öğrenim hayatı boyunca stoacılıktan epikürçülüğe yoksayıcılıktan neredeyse hiçliğe uzanan bu gitgelli evresinin ileride yazarın sanatına daha önce duyulmamış zenginlikler kazandıracağını belirtir (Rolland, 1995, s. 12).

Aynı yıl babasından miras olarak kalan Yasnaya Polyana'ya geri döner ve burada köy yaşamından son derece etkilenir. Hizmetindeki köy halkının refahı ve mutluluğu için çalışma koşullarıyla ilgili reform yapmaya uğraşır; ama köylülerin ilgisizliği, kendisine karşı güvensizliği ve korkularıyla karşılaşır ve bu süreçte pek çok problem yaşayarak büyük bir hayal kırıklığı duyar.

1851 senesinde Kafkas Ordusu'nda subay olan ağabeyi Nikolay'ın yanına giderek, orduya katılır. 1854'te Sivastopol'a gider ve burada görev yapar. Yaşamının bu evresinde, Yergolskaya'ya gönderdiği bir mektupta yazdığı “[b]urada daha iyi olduğumu seziyorum, bunu Tanrı'nın kendisi istediğine göre, başıma gelebilecek her şeyin benim yararına olduğuna bütün gücümle inanıyorum” (Rolland, 1995, s. 19) satırlarından, dini inancının yeniden filizlenmeye başladığı anlaşılmaktadır. Halasına yazdığı bir mektupta ise, ruhsal dönüşümü neticesinde eriştiği inancı şöyle açıklar: “Israrlı bir ruhsal çalışmayla dolu geçen bu iki yılda, eski, basit, ama şimdi herkesten daha iyi bildiğim bir gerçeği keşfettim: bir ölümsüzlük, bir aşk bulunduğunu, sonsuzca mutlu olmak için başkaları için yaşamak gerektiğini anladım” (Rolland, 1995, s. 24). Ruhi portresinin dönüşmeye başladığı bu dönemde, yazarlık dehasının ilk verimleri doğar. Yarı otobiyografik üçlemesinin ilk bölümü olan *Çocukluk* (1852) isimli ilk eseri, dönemin popüler Rus edebiyat dergisi *Sovremennik*'te (Çağdaş) L.N.T. baş harfleriyle yayımlanır ve büyük ilgi görür. Savaş tecrübelerinden faydalanan Tolstoy'un bu dönemdeki vatan sevgisi ve coşkusu doğrudan doğruya açığa vuran *Akın* (1853), *İlk Gençlik* (1854), *Aralık'ta Sivastopol* (1854), *Mayıs'ta Sivastopol* (1855), *1855 Ağustosunda Sivastopol* (1855), *Ormanda Kesim* (1855), *Gençlik* (1859) ve *Kazaklar* (1863) isimli yapıtlarını meydana getirir.

Tolstoy 1856'da kendisini dine daha çok verebilmek için ordudan ayrılarak Petersburg'a gider ve *Sovremennik* dergisi etrafında toplanan Nekrasov, Turgenyev, Gonçarov, Çernişevski gibi yazarlara dahil olur. Ancak uzaktan sanat şevkiyle hayranlık duyduğu bazı şair ya da yazarların kendilerini herkesten üstün seçkin bir

sınıfa mensup görmelerini ahlaksızlıkla eşdeğer tutarak küçümsemenin yanı sıra hayal kırıklığı hisseder.

Sanata karşı çıkarıcı bir yaklaşımlarının olduğunu düşündüğü bu sanat çevresinden uzaklaşma kararı alarak 1857’de Avrupa’ya gider. Fakat ilk gençlik yıllarından itibaren büyük bir hayranlık duyduğu Batı Avrupa medeniyetinin toplumsal hissizliğine ve katı yürekliliğine şahit olduğunda, burada da hayal kırıklığına uğrayarak kendi memleketine geri döner.

Memleketine döndüğünde ahlaki olarak kendini geliştirme, yaradılışının kötü taraflarıyla mücadele etme, iyilik için savaş verme ve toprak köleliği ile ilgili reform yapma arzusu yeniden canlanmış olarak işe koyulur. Halkın eğitim görmesi için okullar açar, halk öğretmeni olarak çalışır. Öğretim biçimleri konusunda daha fazla bilgi edinmek için ikinci kez Avrupa’ya seyahat ederek ünlü pedagoglar, yazarlarla görüşür, okulları ve müzeleri gezer. Burada pek çok izlenim edindikten sonra Yasnaya Polyana’ya geri dönerek açtığı okulları devrimci ve özgürlükçü eğitim sistemine göre yeniden dizayn eder: “İlkesi özgürlüktür. Seçkin bir çevrenin, ‘ayrıcalıklı, liberal toplumun’ kendi bilimini, kendi yanlışlarını kendisine yabancı olan halka zorla benimsetmesini yadsır” (Rolland, 1995, s. 33). Öğrencilerine bir öğretmenden çok arkadaş gibi yaklaşır; tarım işletmesine daha insancıl bir yaklaşım getirmeye çalışır; toprak hakemliğine atanarak, mülk sahiplerinin ve iktidarın güçlerini kötüye kullanmalarına karşı halkın destekçisi ve koruyucusu olur. Yaşamının bu evresinde yazdığı *İki Süvari* (1856), *Tipi* (1856), *Albert* (1857) ve *Üç Ölüm* (1859) isimli eserlerinde sanat ve ruh kararsızlığı, ölüm ve yalnızlık gibi duyguların izleri vardır (Rolland, 1995, s. 34).

Manevi kaygılarını yatıştırmak için evliliği bir kurtuluş vasıtası gibi gören Tolstoy, 1862 senesinde aile dostlarından Sofya Andreyevna Behrs ile evlenir. Tolstoy’un bu evlilikten Sergey Lvoviç, Tatyana Lvovna, Uya Lvoviç, Leo, Marya, Nikolay, Andrey, Aleksis, Aleksandra ve Ivan isimli dokuz çocuğu dünyaya gelmiştir. Behrs, Tolstoy’a edebi çalışmalarında da yardım eder; yaratıcı dehasını canlı tutmaya çalışır, söylediklerini kağıda aktarır, yazı taslaklarını temize çeker. Ancak “gerçek bir yazar karısı” olan Behrs’in Tolstoy üzerinde yarattığı esas etki, yazarın bundan sonraki eserlerinde genç kız ve kadın tiplerini çoğaltması ve bu tiplerin erkeklerinkinden üstün ve güçlü bir yaşam profili çizmeleridir (Rolland, 1995, s. 34).

Gerçek huzur ve mutluluğa kavuşan Tolstoy, bu dönemde eşinin de yardımlarıyla birlikte *Savaş ve Barış* (1864-1869) ve *Anna Karenina* (1872-1876) gibi dünyaca tanınmış romanlarını kaleme alır.

1870'ten itibaren halkı eğitme işi Tolstoy'un en öncelikle hedefi haline gelir; felsefe ve Yunan diline ilgi gösterir, dört yıl üzerinde çalıştıktan sonra 700-800 sayfalık bir alfabe kitabı hazırlar. Zeki Baştımar, *Lev Tolstoy: Hayatı, Eserleri, Fikirleri* (1961) adlı monografisinde Tolstoy'un 1872 yılında yazdığı bir mektupta bu alfabe kitabıyla ilgili olarak soylu çocuklardan mujik [köylü] çocuklarına kadar bütün Rus çocuklarının bu kitabı okuyacak ve ilk şairce izlenimlerini bu kitaptan alacak olmalarından duyduğu gururu dile getirdiğini belirtir (Baştımar, 1961, s. 21). Ne var ki Tolstoy evliliğinin ilerleyen yıllarında yeniden bir ruhsal ve dinsel buhran içine girer; hastalanır, çalışmaya devam etmekte zorlanır, daha fenası gelip geçici intihar istekleri duymaya başlar:

Hayatım durmuştu. Nefes alabiliyor, yiyebiliyor, içebiliyor ve uyuyabiliyordum; aslında bunları yapmadan edemiyordum. Fakat içimde hayat yoktu, çünkü tatmin edilmesi bana makul gelen hiçbir arzum yoktu. (...) Gerçeği keşfetmeyi bile arzulamıyordum artık; çünkü ne olduğunu tahmin ediyordum. Gerçek, yaşamın anlamsız bir şey olduğuydu. (...) Uçuruma gelmişim ve önümde ölümden başka hiçbir şey bulunmadığını açık açık görüyordum. Durmak, geri dönmek ya da önümde hayatın ve mutluluğun aldatmacasından, ızdırap ve ölüm gerçeğinden, tam anlamıyla yok oluştan başka hiçbir şey olmadığını görmemek için gözlerimi kapamak da imkansızdı. (...) Ve böyle bir durumda artık yaşayamayacağım bir noktaya gelmişim; ölümden korktuğum halde, intihar etmemek için kendimi kandırmam gerekiyordu. (Tolstoy, 1983, ss. 27-29)

Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar: Casanova, Stendhal, Tolstoy* (1928) isimli eserinde, Tolstoy'un içinde bulunduğu bu ruh halini, nesnelerin arkasındaki hiçliği görmenin getirdiği ruhsal çöküntü olarak açıklar (Zweig, 2018, s. 250). Janko Lavrin ise, *An Introduction to the Russian Novel* (1943) başlıklı kitabında Tolstoy'u bir yol ayrımına getiren bu bunalımı "sanatçı Tolstoy ile ahlakçı ya da 'peygamber' Tolstoy arasındaki çatışma, bilincinde olduğu bu iki unsur [sanatçı dehası ve ahlak düşüncesi] arasındaki ihtilafa indirgenebilir. Yaklaşık elli yaşına kadar, ahlakçının tüm engellemelerine rağmen, içindeki sanatçı galip geldi. Ancak o yaştan sonra, ahlakçı üstünlüğü sağladı ve sanatçının dizginlerini eline aldı" (Lavrin, 1974, s. 114) diyerek açıklar.

Bir kurtuluş yolu bulmak maksadıyla, Tolstoy öncelikle bağlı bulunduğu Ortodoks kilisesinin öğretisini incelemeye başlar; fakat kilisenin katı hoşgörüsüzlüğü, savaşı ve ölüm cezalarını biçimsel olarak onaylaması onu kiliseden bir kez daha uzaklaştırır. Ardından inancını İncil'in insanlara karşı sevgi gösterme ve kötülüğe karşı koymama prensibi üzerine kurar. İncil ve İsa Peygamberin öğretilerine yaklaşmasının nedeni ise, İsa'nın insanlara gerçek mutluluğu verecek yolu gösteren Brehmen, Buddha, Lao Tse, Konfüçyüs, Zerdüşt gibi Mısırlı, Hintli, Çinli ya da İsraili din adamları, filozoflar, bilginler ya da peygamberlerin en büyüğü olduğunu düşünmesinden ileri gelmektedir (Rolland, 1995, s. 56). Tolstoy, kiliseye ve devlete ağır eleştirilerin hakim olduğu *İtirafımlarım* (1882) ve *Diriliş* (1899) gibi eserlerinden ötürü Ortodoks kilisesi tarafından aforoz edilecektir (1901).

İnsanlığın yaşamında köklü değişikliklerin yapılması gerektiğine inanan Tolstoy, bunun Asya'nın görevi olduğunu düşünmektedir. Zira yazara göre Avrupa, bir silahlanma ve sömürgecilik yarışı, sınıf kavgası, kısacası uygarlık iflası içindedir. Öte yandan, Asya kültürü dünyanın geri kalanına mutluluğa, gerçek özgürlüğe ve bilgeliğe giden yolu gösterebilen; insanları kaba güçten uzaklaştıran ve bize yapılmasını istemediğimiz şeyleri başkalarına yapmamamız gerektiğini öğütleyen öğretilere sahiptir (Rolland, 1995, s. 126). Bu noktada, üniversite yıllarında sarsılan dini inancı başka bir eksende yeniden canlanır. O güne dek birkaç kez toplumsal hayal kırıklığı yaşamasına rağmen, kurtuluşu halktan biri olmak ve Tanrı'nın istediği gibi bir Hristiyan olmakta bulur. Yaşamının gerçek anlamının ve gerçek inancın yalnızca köylülerden öğrenilebileceği kanısını taşımaya başlar: “Çıkartalım asil elbiselerimizi, giyelim köylü abasını, bırakalım güzel yemeklerle dolu sofraları ve lüzumsuz kitapları; bundan böyle saf otlar ve hayvanların yumuşak sütü doyursun bedenimizi, sadece alçakgönüllülük ve saflık doyursun içinde fırtınalar kopan ruhumuzu” (Zweig, 2018, s. 329). Tolstoy, bu dönemde soylu sınıfla bağlarını tamamen koparmış ve yaşam döngüsünde yeni bir evreye girmiştir: İnsanların sömürülmesine karşı çıkmak için, devlete hizmet etmeyi reddeder; tüm mülkiyet haklarından vazgeçerek mal varlığını karısı ve çocuklarının üzerine geçirir; köylüler gibi giyinir ve günlük işlerinde onlara yardım etmeye başlar; edebi çalışmaları karşılığında yayınevlerinden maddi bir karşılık almayı reddeder. Romain Rolland, Tolstoy'un dinsel düşüncenin rahat ortamından çıkarak toplumsal bir savaşa girdiği bu dönemi “o büyük savaş başladı bununla, İasyana Poliana'nın [Yasnaya Polyana'nın] yaşlı peygamberi, tek

başına, *İncil* adına, uygarlığın cinayetlerine ve yalanlarına karşı savaş açtı” (Rolland, 1995, s. 62) diyerek özetler.

Hayatın anlamını ve özünü arayan ama bir türlü aradığı cevabı ve huzuru bulamayan Tolstoy’un bu ruhsal hali, ailesi ve yakın çevresi tarafından büyük bir endişeyle izlenmektedir. Tolstoy’un bir hahamdan İbranice öğrenmek istemesi ve mülkünü tamamen köylülere devretmeyi düşünmesi, eşiyle arasındaki uzlaşmazlıkları, hoşnutsuzluk ve tartışma boyutuna taşır. Çağdaşı Turgenyev ise, ölüm yatağından “Rus toprağının ulu yazarı” diye seslendiği Tolstoy’a gönderdiği bir mektupta “çağdaşınız olmaktan ne büyük bir kıvanç duyduğumu size anlatmak için yazıyorum bu mektubu; bir de, yürekten, son dileğimi size duyurmak için... Edebiyata dönün dostum! Her şeyin geldiği yerden verilmiş size bu yetenek” (Turgenyev, 1883; akt. Altay, 1974, s. 591) diye yazar ve içinde bulunduğu bu dini krizden kurtulmasını ister.

“Neyse ki edebiyatın şansına, Tolstoy’un sanatçı yanı, ahlakçı yanı tarafından tamamen yok edilmemişti” (Lavrın, 1974, s. 124). Tolstoy, yaşadığı dönüşümden sonra eserler vermeye devam eder; ancak maneviyatın ağır bastığı bu dönüşüm, sanat anlayışını da beraberinde değiştirir. Eğitici eserler vermeye başlayan yazar, daha ziyade köylüler için doğal ve yalın bir üslupla romanlar, hikayeler ya da felsefi makaleler yazarak insanların ders çıkarması için sevgi, iyilik ve ahlak meselelerini ele alır; halktan insanların bu eserlere kolayca ve ucuza ulaşabilmeleri için de kendi yayınevini kurar. Bu dönemde *İnsan Ne ile Yaşar* (1881), *İvan İlyiç’in Ölümü* (1886), *Karanlığın Gücü* (1886), *Kroyçer Sonat* (1889), *Efendi ile Uşağı* (1895), *Diriliş* (1899), *Hacı Murat* (1896-1904) ve *Eğitimin Meyveleri* (1891) gibi roman, piyes ve öykülerini yayımlar. Deneme türündeki çalışmalarıyla din, ahlak, sanat ve bilim gibi kavramlar hakkındaki görüşlerini sistemleştirerek açıkladığı *İtirafılarım* (1882), *İnancım Nedir?* (1884), *Bu Durumda Ne Yapmalıyız?* (1886), *Sanat Nedir?* (1897) gibi denemeleri bu dönemin verimleridir.

Öte yandan, tüm çabalarına ve adanmışlığına rağmen, Tolstoy hayat idealini bir türlü gerçekleştirememiş olmanın bunalımını yaşamaktadır. Bir yandan eserlerinde ve bir nevi vaazlarında hayatın tüm imtiyazlarından vazgeçmeye çağırırken; diğer yandan, tüm itirazlarına ve kavgalarına rağmen, ailesini ikna edemediği için malikanesinde onlarla birlikte bu imtiyazların içinde yaşamaya devam etmek ruhunu

ve benliğini ezmektedir. 12 Ocak 1897 tarihinde editörü ve yakın dostu Vladimir Çertkov'a gönderdiği bir mektupta içinde bulunduğu ruh haline şöyle dile getirir:

Etrafımı saran hayat gittikçe daha anlamsız hale geliyor: sefalet ve baskı ortasında yaşarken yemek, kıyafet, her türden oyun, eğlence, şakalar, para savurmaktan başka hiçbir şey yok. Ve bu gidişatı durdurma, içyüzünü açığa vurma, insanları utandırma ihtimali yok. Sağırılar bile durmadan bağırınlardan daha çok duyacaklardır. Ve ben çok, çok bedbahtım. Buna sabırla katlandığımı ve elimden geleni yaptığımı söylersem, doğruyu söylememiş olurum. Kalbimi kaybediyorum, güceniyorum, umutsuzca dua ediyorum ve kendimden tiksiniyorum. Gerçek bu. Yeni bir şey olmadı, her şey aynı; ama bu hayatın aptallığı ve ahlaksızlığı gitgide daha da kötüleşiyor; gittikçe daha az mukavemet gösteriyorum ve gittikçe sona yaklaşıyorum, ve dolayısıyla sakın ve yaşamaya değer bir insan hayatı için gittikçe daha büyük bir arzu duyuyorum. Ayrıca önceki kurtuluşumdan da yoksunum: yoğun, yutucu, sürükleyici bir çalışma içindeyim. Sanat hakkında yazıyorum ama çalışma kısmen akademik ve özellikle şimdilik ilginç değil; diğer çalışmalar için ise enerjim yok. (...) İyi anlarda, başıma gelenlerin benim için gerekli olduğunu, ölene kadar böyle yaşamam gerektiğini kendime söylüyorum; ancak sonra hiç olmazsa ölmeden hemen önce, sadece bir yıl, sadece bir ay da olsa, yalnızca içinde yaşamakla kalmadığım, katıldığım ve içinde boğulduğum bu sahtelikten uzakta, benim için doğal olan hayatı yaşama ihtimali bahşedilmediği için yine öfke, özlem ve sitem duyuyorum. (Tolstoy, 1978, ss. 553-554)

Seksen iki yaşına gelen Tolstoy, 10 Kasım (Rus takvimine göre 28 Ekim) 1910'da maddi zenginliğin her türlü fırsatından uzakta yaşamak ve tamamen manevi değerler üzerine kurulu bir yaşam sürdürmek arzusuyla, nihayet ailesini geride bırakma gücünü kendinde bulur; yanında doktoruyla birlikte, Yasnaya Polyana'yı gizlice terk eder. Fakat yolda üşütüp zatürreye yakalanması nedeniyle, 20 Kasım (Rus takvimine göre 7 Kasım) 1910'da Astapovo'daki küçük bir tren istasyonunda hayata veda etmiştir. Kendi vasiyeti üzerine, çocukluğunda evlerini çevreleyen ormanda kardeşleriyle birlikte bütün insanlara mutluluk getireceğine inandıkları *sihirli yeşil değneği* aradıkları yere gömülmüştür (Baştımar, 1961, s. 30).

Varoluşçulukla ilişkilendirilen ünlü Rus filozofu Lev Çestov *Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri* (1899) isimli eserinde Tolstoy'un hayatı tasvir etmekten ziyade, edebi yaratılarının kaynağında hayattan cevap beklediği sorunlara çözüm getirme eğilimi olduğunu; bu nedenle, uzun kısa, roman makale tüm eserlerinde, okurlarına hayatı anlamaları ve hayata dair kuşkulardan kurtulmaları için belirgin cevaplar sunmaya çalıştığını ileri sürer (Çestov, 2007, s. 21).

Benzer bir şekilde, Nobel ödüllü Fransız yazar Romain Rolland, biricik gerçek bir dost olarak kabul ettiği Tolstoy’u “Rusya’nın yüzyıl önce yeryüzüne ışık saçmaya başlayan büyük ruhu, (...) on dokuzuncu yüzyılın koyu gölgelerle dolu alacakaranlığında, bakışı delikanlı ruhlarımızı çeken, yatıştıran, avutucu yıldız” (Rolland, 1995, s. 7) olarak tanımlar. Ardından “[s]anat ile yaşam birleşmiştir. Bir yapıt bir yaşamla böylesine içten bir biçimde karışmamıştır hiçbir zaman; nerdeyse sürekli olarak özyaşamöyküsel bir nitelik taşır; yirmi beş yaşından başlayarak, adım adım, serüvenli yolunun çelişkin deneyimleri içinde Tolstoy’u gösterir bize” (Rolland, 1995, s. 10) diyerek, Tolstoy’un sanat hayatının yaşam serüvenine paralel olarak gelişip değişmesine; dehasının kök saldığı iç dünyasına; ruhuyla sanatının bir bütün oluşturmasına atıfta bulunur.

İngiliz yazar ve edebiyat eleştirmeni Edward Morgan Forster, *Roman Sanatı* (1927) adlı eserinde, Tolstoy’un “insan yaşamının hem kahramanlık yanı, hem de aile ilişkileri üstünde durarak böylesine eksiksiz bir tablosunu çizmiş” olması bakımından, hiçbir İngiliz roman yazarının Tolstoy ile boy ölçüşemeyeceğini iddia eder (Forster, 2019, s. 43).

Stefan Zweig, “geleceğin dünya pedagogu” diye tanımladığı Tolstoy’un mutlak gerçeğe olan tutkusunu betimlemek için “Tolstoy’u okurken sanki açık bir pencereden dışardaki gerçek dünyaya bakıyormuşsunuz gibi hissedersiniz” (Zweig, 2018, s. 281) der. Zweig’a göre, Tolstoy sanatını ve hayatını, yaşadığı topraklarla öylesine bütünleştirmiştir ki artık benliğinde Rusya’yı taşıyordur ve bu nedenle kendine has bir çehresi bile kalmamıştır (Zweig, 2018, s. 258). Öte yandan, Tolstoy’un duyguların tüm dillerini konuşabildiğini ifade ederek, Gorki’den yaptığı “[g]özlerinde yüzlerce gözü barındırır Tolstoy” (Gorki, 1920, s. 27; akt. Zweig, 2018, s. 260) alıntısıyla yazarın evrenselliğine vurgu yapar.

Janko Lavrin’e göre, Tolstoy hayattan bir kaçış yolu bulmak için değil, aksine hayatın özüne inmek; sanat ve yaşam arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmak için yaratır eserlerini: İnsanlar, bitkiler, hayvanlar, ağaçlar harmanlanmıştır ve hepsi eşit derecede önemli, eşit derecede ilahidir (Lavrin, 1974, s. 118). Lavrin, bu sözlerini “ahlakçı ve düşünür Tolstoy hakkında ne düşünülürse düşünölsün, sanatçı Tolstoy her zaman dünya edebiyatının devlerinden biri olarak görülecektir” (Lavrin, 1974, s. 125) görüşüyle tamamlar.

György Lukács *Avrupa Gerçekçiliği* (1950) adlı kitabında, Tolstoy'un dünya yazını ölçeğindeki yerini ve etkisini açıklamaya çalışır; Zola ve İbsen gibi Tolstoy'un da gerçekliğe sımsıkı bağlı, yaşamı acımasız bir eleştirel bakış açısıyla ve hiçbir uzlaşmaya girmeksizin olduğu gibi sergileyen ve hatta kendine özgü üslubuyla gerçekçiliği dünya çapında bir adım daha ileri götüren bir yazar olduğunu ifade eder; Rusya'daki devrimci hareketlerin sanattaki aynası⁵ olduğunu ileri sürer (Lukács, 1977, ss. 172-333).

Tolstoy, otobiyografik bir yazar olması ve yapıtlarında kendisini olduğu gibi anlatmaya çalışması bakımından Goethe ve Rousseau'ya benzetilmektedir. Yazarlık mesleğine giriş yaptığı eserler (*Çocukluk*, *İlk Gençlik* ve *Gençlik*) otobiyografik bir trilogidir, büyük romanlarındaki kahramanlarına verdiği Piyer, Levin ve Neklyudov adları altında kendisini anlatır ve *İtirafımlarım*'da inançları ve suça varan hatalarını ortaya koymaktan çekinmez (Gahramanlı, 2014, s. 301).

3.2. Her Ailenin Kendine Özgü Mutsuzluğu: *Anna Karenina*

Lev Nikolayeviç Tolstoy'un iki büyük romanından biri olan *Anna Karenina* öncelikle *Russkiy Vestnik* (1808-1887) isimli dergide 1873'ten 1877'ye kadar tefrika edilmiştir. Tolstoy ile dönemin dergi editörü Mikhail Katkov arasındaki siyasi

⁵ Tolstoy yabancı basında yer alan *Rusya'da Toplumsal Eylem Üzerine* (1905) başlıklı yazısında, politik savaşın gerçek ilerlemeyi geciktirmekten başka bir işe yaramayacağını; dünyada kötülüğü yok etmenin tek aracının bireylerin dini ve ahlaki yetkinliği olduğunu yazar. Bu söylemi, yurtdışında olumlu karşılanır. Ancak M. Gorki, daha önceleri hayranlığını ve bizzat tanışmaktan dolayı duyduğu gururu defaatle dile getirdiği Tolstoy'a bir mektup yazarak, bu konudaki öfkesini ağır sözlerle dile getirir:

Adınızın büyüğü, çekiciliği büyük; yeryüzünün bütün kitap okurları sözlerinizi önemser, hattâ, büyük bir ihtimalle onların gerçekliğine, doğruluğuna da inanırlar. Gelin görün ki, Rusya'da şu son olup biten olaylara değgin olarak dünya kamu oyuna söyledikleriniz beni size karşı çıkmak zorunda bıraktı. (...) Yurdumuzun topraklarında su gibi kan aktığı, yüzlerce binlerce temiz, dürüst insanın sığır gibi değil de insan gibi yaşamak hakkı uğruna can verdiği bu amansız günlerde; bütün dünyanın 'ne diyor?' diye ağzına baktığı siz, felsefenizin ardında yatan o temel düşünceyi bir daha tekrarlamayı, bir bunu, mümkün görüyorsunuz: 'Bireylerin ahlaki yetkinliği -Bütün insanların yaşamlarının anlamı, ereği budur.' (...) Kabul edin ki, Kont, ülkesi acı denemelerle karşı karşıya iken, yine de vaktini yalnızca kişiliğini yetkinleştirme çabasına ayırabilen bir kimsenin, güzellik, doğruluk[,] özgürlük ülküleri[i]ni canlandıran değerli tutanların kafasında bırakacağı izlenim tiksiniç bir izlenim olacaktır: acımasız bir Pharisee [Radikal dinsel öğretilere en katı biçimiyle bağlı kalarak kendini sıradan insanlardan ayrı tutan eski bir Musevi mezhebi üyesi, Ferisi; kendini üstün gören, sahte sofu], iki yüzlünün biri. (Gorki, 1905, 18 Mart; akt. *Yeni Ufuklar*, 1967, ss. 69-73)

anlaşmazlıklar nedeniyle, romanın son kısmı yayınlanmamıştır. Roman, son bölümün de dahil edilmesiyle, 1878 yılında kitap biçiminde basılmıştır.

Toplam sekiz bölümden meydana gelen roman, Tolstoy'un ünlü "Bütün mutlu aileler birbirine benzer, her mutsuz ailenin mutsuzluğu kendine özgüdür" aforizmasıyla açılır ve dikkatimizi ilk cümleden itibaren aile kavramına ve aile sorunlarına çeker. Cümledeki "bütün [çoğul] ve her [tekil] karşıtlığı, okuyucuyu, mutsuz ailenin bir istisna iken, mutlu ailelerin bir kaide olduğunu düşünmeye yöneltir" (Karpushina, 2001, s. 63). İstisnai olma imasına rağmen mutsuz ailelerin odak nokta olduğu romanda, köylüler ve toprak sahiplerinin tabiatla iç içe kırsal yaşamı ile soylu sınıfının balo, av partisi ve tiyatroyla iç içe şehir yaşamı arasındaki farklılıklar üzerinden bireyin mutluluk arayışı temel alınır.

Karakterlerin psikolojik çözümlemelerindeki derinlik, portre çizgilerindeki ince özgünlük, tasvirlerdeki sanat yetkinliği, üsluptaki sadelik, 19. yüzyıl Rus toplumu ve hayatının anlatılışındaki gerçekçilik (Baştımar, 1961, ss. 81-84) ile karakterize olan roman, iki farklı olay örgüsünü barındırmaktadır: Odak figür Levin üzerinden patriyarkal-malikane yaşam tarzı ile kent uygarlığının karşıtlığı aktarılırken; odak kadın karakterler Anna, Kiti ve Dolli üzerinden ise kadının aile ve toplum içindeki yeri ve rolü aktarılır.

Anna Arkadyevna Karenina genç, güzel ve iyimser bir kadındır. Çok genç yaşta halasının yönlendirmesiyle kendinden yirmi yaş büyük Kont Aleksey Aleksandroviç Karenin ile evlenmiştir. Tüm sevgisini oğlu Seryoja'ya adayan Anna, Petersburg sosyetesinde olabildiğince sakin bir yaşam sürmektedir ve halinden memnundur.

Anna'nın Moskova'da yaşayan erkek kardeşi Stepan "Stiva" Arkadyeviç Oblonski, eskiden evlerinde çalışan mürebbiyeye ilişki yaşamış ve karısına sadakatsiz davranmıştır. Eşi Darya "Dolli" Aleksandrovna Oblonskaya bu ilişkiyi öğrenmiştir ve onu evi terk etmekle tehdit etmiştir. Stiva, arabuluculuk etmesi için Petersburg'da yaşayan kız kardeşi Anna'yı evlerine davet etmiştir. Anna, Dolli ile konuşarak Stiva'nın onu hâlâ sevdiğine ikna eder ve Dolli'yi boşanmaktan vazgeçirir.

Anna, Moskova'ya yaptığı bu yolculuk sırasında genç subay Kont Aleksey Krilloviç Vronski'yle tanışır. Vronski'ye karşı duygusal ve fiziksel olarak kayıtsız

kalamadığını hissedince, katıldıkları balodan sonra kaçarcasına Petersburg'a geri döner. Vronski de aynı trenle Anna'nın peşinden gider ve aşkını itiraf eder. Anna başlangıçta Vronski'yi reddetmesine rağmen, sonunda duygularını kontrol edemez ve derin bir aşkla bağlandığı Vronski'yle yasak bir ilişki yaşamaya başlar. Bu yakınlaşmayla ilgili kulağına dedikodular gelen Aleksey Aleksandroviç, sosyete içindeki imajından endişe ederek, Anna'ya evli bir kadının toplum içinde başka bir erkeğe yakınlık göstermesinin uygunsuzluğunu hatırlatmak zorunda hisseder kendini.

Bir gün subayların at yarışına katılan Vronski, yarış sırasında kaza geçirir. Yarışı izleyen Anna kaygısını gizleyemeyince, kocası dedikoduların doğruluğunu anlar ve bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Anna, kocasına her şeyi itiraf eder ve çocuğuyla birlikte evden ayrılmak istediğini söyler. Ancak Aleksey Aleksandroviç, sahip olduğu dini değerler ve sosyetedeki itibarından ötürü boşanmaya yanaşmaz. Anna'dan yasak ilişkisini bitirip eskisi gibi birlikte yaşamaya devam etmesini ister; aksi halde, oğlu Seryoja'yı elinden almakla tehdit eder. Anna oğlunu kaybetme korkusuyla gitmekten vazgeçer.

Evlilikleri görünüşte devam ederken, birkaç ay sonra Vronski'den hamile olduğunu öğrenen Anna, Vronski ile görüşmeye devam eder. Bunun üzerine Aleksey Aleksandroviç boşanmak için hukuksal işlemleri başlatır. Ancak Anna'nın doğumdan sonra hayati tehlikesi olan gebelik hummasına yakalandığını duyunca, Anna'yı ve Vronski'yi affederek boşanmaktan vazgeçer. Aleksey Aleksandroviç'in yüce gönüllülük göstermesinden duydukları utanç ve aşağılanma hissiyle, Anna'nın ruh hali zayıflar ve kocasına duyduğu nefret artar; Vronski ise, intihara teşebbüs eder. Kız kardeşinin içinde bulunduğu duruma üzülen Stepan Arkadyeviç, Aleksey Aleksandroviç ile konuşur ve onu boşanmaya razı eder. Ayrılık iznini alan Anna ile Vronski yeni bir yaşam kurmak üzere Avrupa'ya giderler.

İtalya'da bir müddet yaşadıktan sonra, Anna ve Vronski kendi memleketini, oradaki tanıdığı ve sevdiği insanları özlemenin acısıyla Rusya'ya geri dönerler. Ancak Petersburg'daki yaşamları da gün geçtikçe çekilmez bir hal almaya başlar. Vronski, hayatına normal bir şekilde devam eder; ama Anna toplum tarafından dışlanmaktadır. Öyle ki hasretine dayanamadığı oğlunun doğum gününde onu görebilmek için eski evine gizlice gitmek zorunda kalır. Hemen ardından, Vronski'nin tüm itirazlarına

rağmen, geçmişinden hiçbir pişmanlık duymadığını herkese göstermek amacıyla tüm sosyetenin hazır bulunduğu bir opera gösterisine gider; fakat burada hakarete uğrar.

Operadaki olaydan sonra, Vronski'nin taşra mülkünde inzivaya çekilirler ve bir müddet burada kendilerini huzurlu hissederler. Ancak Vronski, kızının ve ileride doğacak çocuklarının resmiyetle Karenin sayılmasından duyduğu huzursuzlukla Anna'dan kocasından boşanmasını ister; Anna ise, boşanarak oğlunu tamamen kaybedeceği korkusuyla buna razı olmaz. Vronski, kendilerini ziyarete gelen Dolli'den Anna ile konuşup onu boşanmaya ikna etmesini rica eder. Nitekim, Dolli, Anna ile konuşur ancak o da ikna edemez. Bu duruma bir de Anna'nın kıskançlık krizleri eklenince, çiftin arası gittikçe açılır; ev içindeki huzurları bozulur ve sürekli kavga etmeye başlarlar. Anna, Vronski'nin artık onu sevmediği ve gittikçe uzaklaştığı endişesiyle, boşanmaya razı olur ve kocasını da ikna etmek için ona mektup gönderir. Kardeşi Stiva da boşanmaya ikna etmek için Aleksey Aleksandroviç ile görüşür. Ancak Aleksey Aleksandroviç bir kâhinin tavsiyesine uyarak boşanmaktan tamamen vazgeçmiştir.

Tüm bunlar, Anna ile Vronski arasındaki anlaşmazlık ve kavgaları çoğaltır. Özellikle Kontes Vronskaya'nın oğlunu başka bir kadınla evlendirme niyetini öğrenince, Anna büyük bir kıskançlık girdabına girer. Sosyetedeki en yakın arkadaşlarından bile beklediği anlayışı görememenin ve dışlanmanın yanı sıra, Vronski'yi de kaybetme korkusuyla kıskançlık krizleri yaşayan Anna, psikolojik olarak sarsılır, derin bir bunalım içine girer ve gün geçtikçe paranoyaklaşır.

Bir gün kavga sonrası işlerini halletmek için evden çıkan Vronski'nin eve geç döneceğini bir pusulayla bildirmesi üzerine, Anna terk edildiğini düşünür ve tamamen bir başına kaldığını düşünerek paniğe kapılır. Bir daha geri dönmek üzere evden çıkar; Vronski'yi bulmak için tren istasyonuna gider. İndiği bir istasyonda Vronski'den olumlu bir cevap beklerken, tamamen umutsuzluğa kapılan Anna, ondan öç almak arzusuyla kendini bir trenin altına atarak intihar eder. Anna'nın ölümüyle yıkılan Vronski, Osmanlılarla devam eden bir savaşa gönüllü olarak katılır. Aleksey Aleksandroviç ise, karısının kızını yanına alarak onu himaye eder.

Konstantin "Kostya" Dmitriç Levin, soylu sınıfına mensup bir toprak sahibidir. Çok uzun zamandır Dolli'nin küçük kız kardeşi Yekaterina "Kiti" Şçerbatskaya'yı

sevmektedir. Nihayet, bir gün cesaretini toplar ve Kiti'ye evlenme teklif etmek için Moskova'ya gider. Ancak Kiti, annesinin de yönlendirmeleriyle, süvari subayı Kont Vronski'nin kendisi için daha iyi bir eş adayı olduğu düşüncesiyle bu teklifi reddeder. Hayal kırıklığına uğrayan Levin tüm evlilik umudunu yitirerek çiftliğine geri döner.

Düzenlenen büyük bir baloda Kiti, Vronski'den evlilik konusunda somut bir adım atmasını bekler. Fakat Vronski, Kiti'yi yalnızca masum bir flört olarak görmektedir. Baloda Kiti yerine Anna ile dans ederek Kiti'yle evlenmeye niyeti olmadığını gösterir. Vronski tarafından yüzüstü bırakılmak ve boş yere Levin'i üzmüş olmak düşüncesi Kiti'yi yatağa düşürür. Doktorun tavsiyesi üzerine Kiti anne ve babasıyla birlikte Almanya'daki bir kaplıcaya gider. Burada dinin kurallarına ve hayır işlerine dayalı bir yaşam sürdüren Madam Ştal ve onun evlatlık kızı Varenka ile tanışır. Varenka'nın terbiye, özveri ve fedakarlıklarından etkilenen Kiti, yüksek ahlaklı bir rahibe gibi başkalarına yardım ederek yaşamaya karar verir. Ancak dindar sandığı ve iyilik gayretlerine inandığı bu kadınların aslında samimi olmadıklarını görünce, yeniden hayal kırıklığı yaşar.

Kiti tarafından reddedilen Levin ise, kendini çiftlik işlerine adanarak hayatın anlamını bulmaya çalışır. Avrupa'nın tarım reformlarının Rusya'da işe yaramayacağına inanmaktadır. Bu nedenle, tarım işlerini ve köylülerin yaşam koşullarını iyileştirecek bir sistem tasarlamaya uğraşır.

Aylar sonra, Kiti ile Levin tekrar görüşme fırsatı bulur. Bu görüşme, çiftin uzlaşması ve evlenmesiyle sonuçlanır. Özgür yaşamının rahatlığına alışkın olan Levin, evliliğin getirdiği sorumluluk ve kısıtlamalardan ötürü evliliklerinin ilk aylarında mutsuzluk yaşar. Nitekim, kardeşi Nikolay'ın Moskova'da ölümün eşiğinde olduğunu haber aldığı anda, Kiti'nin de onunla beraber gitmek istemesinden rahatsızlık duyar. Fakat Kiti'nin, ağabeyine kendisinden daha fazla özenli ve şefkatli davrandığını görünce, fikirleri değişir; Kiti'ye ve evliliğine güven duymaya başlar. Nikolay'ın ölümüyle sarsılırken; anne-baba olacaklarını öğrendiklerinde, derin bir mutluluk duygusu yaşarlar.

Tüm bu değişimler Levin'in manevi konulardaki sorgulamalarını arttırır. Ancak bir gün bir köylü, Levin'e kişinin kendisi için değil, Tanrı'ya ve iyiliğe hizmet etmek için yaşaması gerektiğini söyler. Aydınlanma yaşayan Levin'in hayatı, bu

tavsiye üzerine birdenbire değişir. Aynı akşam bir fırtına vurduğunda ve ormanda Kiti ile bebeğini aramaya çıktığında, inancı daha da pekişir. Levin ve Kiti hayatta asıl önemli olanın manevi değerler ve iyilik olduğunu anlayarak huzurlu bir yaşam sürerler.

Anna Karenina romanı Tolstoy'un "kır ekonomisi, hayatın anlamı, çocukların eğitimi ya da psikoloji ve fizyoloji ilişkisi hakkındaki görüşlerini belirtmesi" (Troyat, 2010, s. 504) için bir vasıta gibidir. Nitekim, bir mektubunda "*Anna Karenina* gibi, uzun, serbest bir roman, özgün bir yaklaşım sergilediğimi sandığım ve diğer insanlara faydalı olabilecek her şeyi kolaylıkla içine katabileceğim bir roman yazmak istiyorum" (Troyat, 2010, s. 505) diyerek bu maksadını açıkça belirtmiştir.

Henri Troyat, önsezilerle, sanrılarla, kötü rüyalarla ve doğaüstü varlıklarla yüklü romandaki gerçeklik hissinin, karakterlerin en karanlık yanlarına kadar eğilen psikolojik gözlemlere ve detaylardaki başarılı tercihlere dayandığını ifade eder (Troyat, 2010, ss. 506-507). Troyat, büyük bir insanlık trajedisi olarak nitelendirdiği romanın kamuoyundaki yansımalarını, roman yayımlanmaya başladıktan sonra Tolstoy'a gönderilen raporlar üzerinden şöyle derlemektedir:

Heyecan sürekli artıyor... O kadar farklı görüşler var ki özetlemek imkansız... Kimileri kinizminizi eleştiriyor, daha zekileri ise (mesela Danilevski), hayranlık içindeler... (21 Mart 1875)

Herkes şubat yayınına hayran kaldı. Ocak sayısındaki daha az beğenilmişti... şimdi, sevinç çığlıkları yükseliyor. Aç insanlara yiyecek atmışsınız gibi bir hava var. (5 Mart 1876)

Romanınız herkeste merak uyandırıyor ve inanılmaz bir şekilde okunuyor. Sadece Puşkin ve Gogol'ü böyle, her sayfaya saldırarak ve diğerlerinin ne yazdığını önemsemeyerek, okur insanlar. (şubat 1877)

Dostoyevski kollarını sallıyor ve size sanat tanrısı diyor. Bu beni şaşırtıyor ve sevindiriyor. Bu beni şaşırtıyor çünkü onun size ne kadar düşman olduğunu biliyorum. (18 Mayıs 1877) (Troyat, 2010, s. 510)

Çağdaşı ünlü Rus yazarı Dostoyevski (1821-1881) *Anna Karenina*'nın eriştiği mükemmellik ve olgunluk sayesinde edebiyat tarihinde sahip olduğu ayrıcalıklı yeri şöyle dile getirmiştir:

Anna Karenina sanatsal bir üretim olarak mükemmel. Tam vaktinde ortaya çıktı ve çağımızın Avrupa edebiyatındaki hiçbir çalışma onunla kıyaslanamaz. Dahası, fikrî bakımdan doğası gereği bizim, kendimize ait;

özellikle de Avrupa dünyasından ayrılarak Rus hususiyetimizi, kendi ulusal “yeni sözumüzü” ya da en azından bunun başlangıcını teşkil ediyor. (Dostoyevski, 1954, ss. 785-786).

Ahlakçı Tolstoy ile sanatçı Tolstoy arasındaki çatışmaya vurgu yapan Janko Lavrin’e göre, *Anna Karenina* bu çatışmanın en açık şekilde görüldüğü eserdir; zira pastoral taşra hayatı ve ahlaki kabuller içindeki mutlu Levin ve Kiti ile yapay şehir yaşamı ve günahkar özgürlük içindeki mutsuz Anna ve Vronski düşünüldüğünde bu tezat açıkça görülmektedir (Lavrin, 1974, s. 121).

Vladimir Nabokov, *Rus Edebiyatı Dersleri* (1981) isimli eserinde, okurların Tolstoy’u “dev” bir yazar olarak görmesinin nedenini başka yazarların “cüce” olmasından çok Tolstoy’un okurla tam tamına aynı boyda olmasına ve adımlarını okurun adımlarına uydurmasına bağlayarak; *Anna Karenina* romanında böylesi bir gerçekçilikle yaratıcılıkta mükemmelliğin doruğuna ulaştığını dile getirir (Nabokov, 2013, s. 201).

3.3. Hayal–Hakikat Açmazındaki Kadın Karakterler

3.3.1. Anna Arkadyevna Karenina

Romana da adını veren ana kadın karakter olmasına karşın; Anna Arkadyevna Karenina ilk kez birinci kısmın on sekizinci bölümünde romana dahil olur. Tren istasyonunun Anna karakterinin okura tanıtıldığı yer olarak seçilmesinin; Anna’nın tüm yaşamını değiştirecek Kont Aleksey Krilloviç Vronski ile tren istasyonunda tanıştığı yer ve ileride kontrolsüzce yıkıma sürüklenerek yaşamına son vereceği yer olması bakımından, Tolstoy’un ustalıklı bir ironisi olduğu görüşündeyiz.

Anna çok zeki, çekici ve bu çekiciliğinin de farkında olan güçlü bir kadındır. Tolstoy iyimserliği, dürüstlüğü ve güzelliğiyle herkes tarafından hayranlık beslenen Anna’yı okura çoğunlukla başka karakterlerin gözünden aktarır: Vronski’nin gözünde “esrarlı, tatlı, mutluluğu arayan ve veren” (Tolstoy, 2015, s. 971); kontes Vronskaya’ya göre “kendisiyle konuşmak da, yanında susmak da insana zevk veren tatlı kadınlardan” (Tolstoy, 2015, s. 117) biri; kardeşinin eşi Dolli’nin gözünde “sağlıktan, mutluluktan pırıl pırıl” (Tolstoy, 2015, s. 122); rakibi olduğu Kiti’nin gözünde “doğal, göz kamaştırıcı, aynı anda da neşeli” (Tolstoy, 2015, s. 137); onunla

yalnızca bir kez karşılaşan Levin'in gözünde de sade, sevimli, kültürlü, içten ve zarafet dolu bir kadındır. Anna soğuk, aşırı disiplinli, bütün hayatını memuriyete adanmış ve itibarına her şeyden çok önem veren bir adam olan Aleksey Aleksandroviç ile sevgiden ziyade karşılıklı saygı prensibine dayanan bir evlilik sürdürmektedir ve onun için hayatın merkezinde yalnızca oğlu Seryoja vardır.

Roman, olay örgüsü içinde Anna'nın mevcut konumunu şekillendiren idealize edilmiş hayal, beklenti ya da heveslerine dair bir izlenim sunmadığı için, Anna'nın ilk dönem hayal evresi hakkında ipuçları vermemektedir. Tek öğrenebildiğimiz, Anna'nın henüz çok genç yaşta bir akrabasının yönlendirmesiyle kendisinden yirmi yaş büyük Aleksey Aleksandroviç'le gelecek vadeden memuriyet hayatından ötürü evlendirilmiş olmasıdır. Anna'nın hayalinin, göz kamaştıran bürokratik kariyere sahip bir adamla evlilik olduğunu sanmıyoruz. Zira romanda buna dair açık bir bilgi ya da ima dahi olmadığı gibi; tam tersine, evlilik sürecinin "Anna'nın halası[nın] bir tanıdık aracılığıyla ona [Aleksey Aleksandroviç'e] kızın [Anna'nın] adını lekelediğini, dürüst, onurlu bir insan olarak Anna'ya evlenme önerisinde bulunmak zorunda olduğunu sezdir[mesi]" (Tolstoy, 2015, s. 644) sonucunda başladığını ve aslında Anna'ya göre bunun bir hata olduğunu öğreniyoruz:

[Stiva:] –Senden yirmi yaş büyük bir adamla evlendin. Sevmeden ya da aşk nedir bilmeden evlendin. Tatalım ki bir hataydı yaptığın.
–Korkunç bir hata! dedi Anna. (Tolstoy, 2015, s. 550)

Öte yandan, bu şartlar altındaki Anna'nın yaşam motivasyonunu tespit etmeye çalıştığımızda, karşımıza Anna'nın iyimser yaradılışıyla kendini düşünmeden, sadık bir eş ve şefkatli bir anne olma; bireysel dürüstlük ve doğruculuk sergileme; böylece, toplumsal saygınlık kazanma gayesinde olduğunu görüyoruz. Hayal dairesinde değerlendirebileceğimiz bu gayelerine koşut olarak, Anna, doğduğundan beri yanından bir kez olsun ayrılmayacak kadar oğluna derin bir sevgi ve şefkatle bağlıdır; kocasına karşı aşk hissetmese de ona karşı son derece açık ve saygı doludur; sosyal konum açısından ise, toplumsal vazifelerini kişisel isteklerinden üstün tutarak Petersburg sosyetesinin saygın üyelerinden biri haline gelmiştir. Henri Troyat, bu açıdan, Anna'nın "iyiliğin, uysallığın ve dürüstlüğün ete kemiğe bürünmüş hali" (Troyat, 2010, s. 495) olduğunu belirtir.

Ne var ki Anna'nın boşanmak üzere olan kardeşi Stepan Arkadyeviç ile karısı Dolli'yi barıştırmak üzere Petersburg'dan Moskova'ya gittiği sırada tren istasyonunda Vronski ile tanışmasıyla birlikte tüm bu gayeleri silikleşir ve kişisel mutluluk arzusu ortaya çıkar. Vronski'nin Anna'nın hayatına girmesi, Anna'yı gerçeklerle yüzleşme evresine götürecektir.

Vronski, çok yakışıklı, zengin, çevresi geniş, Petersburg'un gözde gençlerinden biridir. Orduya elit subay yetiştirmek amacıyla kurulan ve öğrencileri tamamen soylu ailelerinin çocuklarından oluşan prestijli bir askeri okulda eğitim almış, geleceği parlak bir süvari yüzbaşısı ve saray yaveridir. İlk karşılaştıkları andan itibaren Anna ile Vronski arasında güçlü bir çekim oluşur. Anna ile Vronski arasındaki bu çekimi ilk hisseden kişi, gittikleri baloda Vronski tarafından kendisine evlilik teklif edilmesini bekleyen Kiti olur: “Kiti, Anna'yı, kendisine duyulan hayranlık şarabının sarhoş ettiğini görmüştü. Bu duyguyu da, onun belirtilerini de çok iyi bilirdi. Bu belirtileri şimdi Anna'da görüyordu. Gözlerindeki titrek parıltıya da dudaklarını elinde olmadan büken mutluluk ve heyecan gülümsemesini de, hareketlerindeki belirgin zarafeti, kararlılığı, yumuşaklılığı da görüyordu” (Tolstoy, 2015, s. 139).

Anna balonun ertesi günü, Kiti'yi üzmüş olmanın üzüntüsü ve Vronski'yle daha fazla bir araya gelirse duygularını kontrol edemeyecek olma korkusuyla derhal Moskova'ya dönmeye karar verir: “Tanrı'ya şükürler olsun, yarın Seryoja ile Aleksey Aleksandroviç'i göreceğim. Alıştığım, güzel yaşantım başlayacak gene” (Tolstoy, 2015, s. 162) diyerek başladığı tren yolculuğu, sürekli Vronski'nin anılarıyla bölünür. “Bu, çocuk denecek yaşta subayla aramda, her tanıdığım la olandan başka bir şey mi var? Olabilir mi böyle bir şey?” (Tolstoy, 2015, s. 164) sorusu, kafasını meşgul eder; kendini sorguladığı bu bilinçdışı durumdan korkar ve bu halden uzaklaşmak ister. Ancak istasyonda peşinden gelen Vronski ile karşılaşınca içinde bulunduğu ruhsal gerilim daha da artar. “Ne var ki, bu ruhsal gerilimde de, belleğini dolduran hayallerde de hoş olmayan, üzücü bir şey yoktu[r]. Tam tersine, sevinç veren, yakıcı, heyecanlandırıcı bir şey vardı[r]” (Tolstoy, 2015, s. 167).

Vronski'nin aşkını itiraf etmesinin ardından, Anna kocasını, evliliğini ve Petersburg'da alışık olduğu sosyete yaşamını baştan başa sorgulamaya başlar. Yolculuktan sonra, kocasının dış görünüşünden duyduğu hoşnutsuzluğu ilk kez fark

eder; hayatının merkezindeki oğlu Seryoja'ya kavuştuğunda ilk kez hayal kırıklığına benzer bir duygu uyanır içinde; Petersburg sosyetesinin gözbebeklerinden ve arkadaşı Kontes Lidiya İvanovna'nın bütün kusurlarını ilk defa görür. Şimdiye kadar öylece kabul ettiği ve hiçbir rahatsızlık hissetmediği her şeye karşı eleştirel bir gözle bakar. Daha sonra kendini evinin rutin işlerine kaptırarak hafifler, rahatlar; ancak zihni ve duyguları gelgit içindedir: “Anna odasına döndüğünde, onu suçlayan, sevelebilecek bir insan olmadığını söyleyen birine karşı kocasını savunuyormuş gibi kendi kendine, ‘Kim ne derse desin, iyi bir insan,’ diyordu. ‘Dürüst, iyi yürekli, kendi alanında otorite bir insan. Ama kulakları pek göze batıyor!’” (Tolstoy, 2015, s. 177).

Vronski hayatına girdikten sonra Anna'nın toplumsal değer ve ilkeleri yavaş yavaş değişir. Bunun ilk örneği, sosyal çevresini Vronski'ye göre düzenlemesidir. Anna'nın üç farklı çevreye mensup arkadaşları vardır. İlkinde “kocasının, sosyete koşullarının pek çeşitli, kaprisli bir biçimde birbirine yaklaştırdığı ya da birbirinden uzaklaştırdığı iş adamlarından, emrindeki memurlardan oluşmuş bir iş grubu, resmi bir grup” (Tolstoy, 2015, s. 194) yer alır. İkincisi “Aleksy Aleksandroviç'in yükselmesine aracı olan, Kontes Lidiya İvanovna'nın başkanı olduğu (...) [y]aşlı, çirkin, iyiliksever, dindar kadınlarla, zeki, bilgili, yükselmek isteyen erkeklerin” (Tolstoy, 2015, s. 195) oluşturduğu gruptur. Anna'nın ilişki kurduğu sosyetenin çekirdeğini oluşturan üçüncü grup ise, “[b]aloların, akşam yemeklerinin verildiği, parlak tuvaletlerin giyildiği sosyete[,] orta sosyete düzeyine düşmemek için bir yandan da saraya tutun[an]” (Tolstoy, 2015, s. 195) çevreden oluşur. Moskova seyahati öncesinde birinci grupta yer alan dinci ve ahlakçı dostlarını yeğleyip yüksek sosyetenin yer aldığı üçüncü gruptan uzak durmaya çalışmasına rağmen, Moskova dönüşü, yani Vronski'yle tanıştıktan sonra, Vronski ile daha fazla karşılaşma ihtimalinden ötürü, tam tersini yapmaya başlar. Nitekim, böylesi bir umutla katıldığı bir akşam toplantısında Vronski ile karşılaşamayınca yaşadığı hüzünden sonra, bastırmaya çalıştığı duyguları bilinç düzeyine çıkar; Vronski'ye olan hislerini kabul eder.

Bu dönemde Anna ve Vronski arasında somut bir ilişki gözükmemektedir. Ancak Aleksy Aleksandroviç içinde bulundukları topluluğun Anna ile Vronski'nin yakınlığını yadırgadıklarını fark ettiğinde, kıskançlığın insanı aşağılayan ve küçük düşüren bir duygu olduğuna inanmasına rağmen, onlara karşı bir kuşku ve kıskançlık

hisseder. Ayrıca hem dini kurallar gereği hem de iş yaşamındaki itibarından ötürü, endişe duyar. Bu nedenle, Anna ile yüzleşmeye karar verir: “Şunları söylemek, anlatmak zorundayım: Bir, toplum düşüncesiyle görgü kurallarının anlamının açıklanması; iki, nikah kavramının din açısından anlatılması; üç, gerekirse, çocuğun uğrayabileceği mutsuzluktan söz etmek; dört, kendisinin başına gelebilecekleri saymak” (Tolstoy, 2015, s. 217). Karı-kocanın yüzleşmesi ikisinin de birbirine olan bakışını tümüyle değiştirecektir. Aleksey Aleksandroviç karısının başka bir adama olan aşkından emin hale gelir ve “ailesine –yani karısına, oğluna– karşı duyguların bulunduğu kutunun kapağını kapa[tır], üzerine bir de mühür vuru[r]” (Tolstoy, 2015, s. 284). Anna’nın “[s]eviyor mu? Sevebilir mi o? Dünyada aşk diye bir şeyin var olduğunu duymamış olsaydı, kullanmazdı bu sözcüğü” (Tolstoy, 2015, s. 220) diye düşündüğü kocası tarafından aşkla sevilmediğini hatırlaması ise, onun bireysel mutluluğunu öncelemektedir.

Vronski’nin bir senelik üstelemesinin sonucunda Anna ve Vronski arasında evlilik dışı ilişki başlar. Başlangıçta kendilerini bir cinayet işlemiş gibi hissederler: “Cansız beden onların aşkıydı, aşklarının birinci dönemi. Karşılığı bu korkunç utanç duygusuyla ödenen şeyin düşüncesinde kişiye dehşet veren, iğrenç bir şey vardı” (Tolstoy, 2015, s. 223). İlk günden hissetmeye başladıkları huzursuzluk ve utanç duygusu, Anna’nın Vronski’den hamile kalmasıyla daha da artar. Hissettikleri suçluluk duygusu özellikle “onlara bildikleri, ama anlamak istemedikleri şeyden [günahıtan uzak durma] ne denli uzaklaştıklarını gösteren pusula” (Tolstoy, 2015, s. 267) olan Seryoja’nın varlığıyla gittikçe ağırlaşır ve iç dünyalarını açmaza sokar. Ancak ruhsal gerilimlerini tetikleyen esas etken, birbirinin hayatlarında yarattıkları olumsuz gidişattır:

[Anna:] –Senin gibi dürüst bir insan için yalan söylemenin ne denli ağır olduğunu biliyor, acıyorum sana. Benim için yaşamını nasıl berbat ettiğini düşündüğüm çok oluyor.

Vronski: –Şimdi de ben, senin benim için her şeyini nasıl gözden çıkarabileceğini düşünüyordum, dedi. Sen mutsuz olduğun için kendimi affedemiyorum. (Tolstoy, 2015, ss. 272-273)

Tolstoy bu aşamada, Anna’nın kocasına duyduğu öfkeyi ve nefreti yoğun bir biçimde betimler ki bunu Anna’nın duyduğu suçluluk duygusundan kurtulmak için geliştirdiği bir savunma mekanizması olarak yorumlayabiliriz:

–Ah, kocam dedi. Onu tanımıyorum, düşünmüyorum da. Yok benim için o... (Tolstoy, 2015, s. 270)

–Bir makinedir o [Aleksey Aleksandroviç]. Hem, kızdığı zaman nefret dolu bir makine... Anna, Aleksey Aleksandroviç'in davranışlarını, konuşurken takındığı tavırları bütün ayrıntılarıyla anımsamıştı. Onda bulduğu kötü her şeyi onun suçu sayıyor, kocasına karşı işlediği o korkunç suçu yüzünden onun hiçbir şeyini bağışlamıyordu. (Tolstoy, 2015, s. 271)

[K]ocasının yanından ayrılır ayrılmaz, onun dudaklarının eline değdiğini anımsadı. Tiksintiyle ürperdi. (...) “Yalnızca yükselme hırısı, başarıya ulaşma isteği,” diye geçirdi içinden. “Onun ruhunda bundan başka bir şey yoktur. Yüce düşünceler, kültür tutkusu, din, bütün bunlar başarıya ulaşmak için birer araçtır onun için.” (Tolstoy, 2015, s. 291)

Anna, bir sözcüğünü kaçırmadan dinliyordu kocasının ince, tekdüze sesini. Her sözü yapmacık geliyordu ona, kulaklarını tırmalıyordu. Anna, “Kötü bir kadını ben,” diye geçirdi içinden. “Mahvolmuş bir kadını. Ama yalandan hoşlanmıyorum. Dayanamıyorum yalana, oysa onun (kocasının) için bir besindir yalan. Her şeyi biliyor, her şeyden haberi var; peki ama, böylesine sakın konuşabildiğine göre ne hissediyor acaba? Vronski ile beni öldürse saygı duyardım ona. Yoo, onun için yalan ile nezaket gerekli yalnızca...” (Tolstoy, 2015, s. 292)

Vronski'nin subaylar arasında yapılan bir yarışta kaza geçirip yaralanmasının ardından, Anna anlık bir heyecana kapılmakla birlikte gizli kapaklı bir ilişki yaşamayı reddeden doğrucu ve dürüst doğası gereği, kocasına “[s]eviyorum onu [Vronski'yi], sevgilisiyim, metresiyim, dayanamayacağım artık, korkuyorum, nefret ediyorum sizden” (Tolstoy, 2015, s. 298) itirafında bulunur. Kuşkularını doğrulayan bu itiraf karşısında öfke ve acı duyan Aleksey Aleksandroviç, derhal bu durumdan kurtulmanın yollarını aramaya başlar. İlk aklına Vronski'yi düelloya çağırarak gelir, ancak “[s]uçlu karımla, oğlumla ilişkime bir gün vermek için bir insanı öldürmem neden gereksin? (...) Amacım onurumu korumak, görevimi engelsiz sürdürmemi sağlamaktır” (Tolstoy, 2015, s. 378) düşüncesiyle, düellodan vazgeçer. Ardından ikinci yol olarak, boşanmayı düşünür; ama boşanmak için karısının suçluluğunun kanıtlarla ispatlanması gerekmektedir⁶. Toplum önünde yaşanacak böylesi bir

⁶ Resmi nikahın olmadığı Çarlık Rusya'sında, evlilik ve boşanma tümüyle kilisenin hükmüne bağlanmıştır. Evliliklerin feshedilmesinde oldukça kısıtlayıcı bir politika geliştirilmiş; boşanma talebi eşlerden birinin sürgün ya da firar nedeniyle daimi yokluğunu, çocuk sahibi olmamayı ve zinayı kapsayacak şartlara bağlanmıştır. Eğer boşanma isteğinin nedeni zina ise, suçlu tarafın suçunun kanıtlarla açığa çıkarılması ya da karşılıklı anlaşma sağlanamıyorsa suçüstü yapılması gerekmektedir. Öte yandan, kadın ve erkek arasında farklı bir uygulama söz konusudur. Erkeklerin bu konuda yasalar önünde özgür bırakılmasına rağmen, kadınlara kendi isteğiyle boşanma hakkı tanınmamıştır. Benzer bir şekilde, sadakatsizlik nedeniyle boşanılan kadının kocası hayatta olduğu sürece kadına yeniden evlenme hakkı da verilmemiştir. Detaylı bilgi için bkz.: Gregory L. Freeze, “Bringing Order to the Russian Family: Marriage and Divorce in Imperial Russia, 1760-1860”, *The Journal of Modern History*, C. 62, S. 4, 1990, ss. 709-746.

skandalıdan yine kendi itibarı da zedeleneceği endişesiyle, boşanma fikrinden de vazgeçer. Nihayet, Anna'nın Vronski'yle ilişkisini sonlandırması şartıyla bu ilişkiyi sosyeteden gizleme ve eskisi gibi birlikte yaşamaya devam etme kararı alır ve aksi şekilde davranması halinde oğlunu elinden almakla tehdit eder.

Anna kocasının bu tehdidi karşısında bocalar ve iç dünyasında ikileşme başlar. Bir yandan aşkın özgürlüğünü yaşamak ister:

Sekiz yıl yaşamımı nasıl zehir ettiğini, ruhumda canlı ne varsa hepsini nasıl öldürdüğünü bilmiyorlar... benim de aşka, sevgiye gereksinimi olan canlı bir kadın olduğumu bir kez bile aklına getirmediklerinden haberleri yok. Adım başı beni küçük düşürdüğünü, bundan çok hoşlandığını bilmiyorlar. Bu yaşayışımın iyi olduğuna kendimi inandırmaya çalışan ben değil miyim? Kocamı sevmem olmayacak bir şeyken, onu da, oğlumu da sevmeye çalışan ben değil miyim? Ama zaman geldi, kendimi artık aldatmayacağımı, suçlu olmadığımı, beni Tanrı'nın böyle yarattığını, sevmemin, yaşamamın gerektiğini anladım. (Tolstoy, 2015, s. 391)

Diğer yandan, oğlu olmadan Vronski'yle bir yaşam sürmenin kendisi için hiçbir anlamı olmadığını düşünür. Özellikle de sosyetedeki konumunun kendisi için vazgeçilmez olduğunu anlar ve kocasıyla çocuğunu terk edip sevgilisiyle yaşayan onursuz bir kadın durumuna düşmek istemez.

Bu dönemde, Anna'da kıskançlık duygusunun izleri görülmeye başlar. “Anna'ya, kopardığı solmuş bir çiçeğe, onda artık onu koparmasının nedeni olan güzelliğini görmeden bakan bir insan gibi bak[an]” (Tolstoy, 2015, s. 467) Vronski, bu kıskançlıklardan ötürü huzursuz hisseder ama güçlü bir aşkla onu sevmeye devam eder. Aleksey Aleksandroviç ise, kendi evinde sevgilisiyle buluşmama şartına uymayan Anna'yı cezalandırmak ve intikam almak için oğlunu elinden alarak boşanmaya karar verir ve hukuki süreci başlatır. Fakat Anna doğumdan sonra lohusa hummasına tutulup ölümün eşiğine geldiğinde, Anna'yı affederek boşanmaktan vazgeçer. Aleksey Aleksandroviç'in böylesi bir yüce gönüllülük göstermesi, Anna ve Vronski üzerinde olumsuz bir etki yaratır; utanç ve aşağılanma hissettikleri için ruhsal durumları günden güne zayıflar. Nihayetinde, Stepan Arkadyeviç'in araya girerek Aleksey Aleksandroviç'i boşanmaya ikna etmesinin ardından, Anna ve Vronski her şeyi ve herkesi geride bırakarak yeni bir hayat kurma planıyla İtalya'ya giderler.

Yurtdışındaki yeni ve özgür yaşamları, başlangıçta Anna'ya huzur ve yaşam sevinci getirir. Bundan sonraki tüm hayatını utançla ve oğlunun özlemiyle acı çekerek

geçireceği gerçeğini, geçmişte kocasına yaşattığı mutsuzluğun bir kefareti olarak görür; kendisini “bağışlanamayacak kadar mutlu” (Tolstoy, 2015, s. 593) hisseder. Vronski de ilk zamanlar sınırsız özgürlüğün mutluluğunu hisseder. Fakat çok geçmeden, yabancı bir ülkede alışkın oldukları sosyal çevreden ve meşgalelerden mahrum kalmanın can sıkıntısını yaşarlar. Zamanla ikisinin de ruhunu kaplayan bu can sıkıntısı ve toplumun dışına itilmişlik hissi nedeniyle, Rusya’ya geri dönme kararı alırlar.

Anna’nın kişisel mutluluk ve bağımsızlık arzusunu zora sokan tüm bu gelişmeler, ruhundaki ikileşmeyi arttıracak ve onu kırılma yaşayacağı çözülme evresine doğru sürükleyecektir. Nitekim, Petersburg’a döndüklerinde Anna yepyeni bir ruh haline bürünür. Görüşmesine asla izin verilmeyen oğlundan ayrı kalışından Vronski’yi sorumlu tutar ve ona karşı içinde gizli bir soğukluk ve düşmanlık hisseder. Öte yandan, Vronski’nin bu konuda takınabileceği kayıtsız tavırdan ötürü ondan nefret etmeye başlayacağını bildiği için oğlunun acısını Vronski’den sakladığını unutan Anna, Vronski’nin bu konuda kendisini teskin etmesi bekler; Serjoya’yla ilgili her şeyden habersiz olan Vronski onun bu beklentisini karşılamadıkça da bir yandan Vronski’ye karşı düşmanlığı artarken, diğer yandan artık kendisini sevmediği duygusuna kapıldığı için hayal kırıklığı ve üzüntü yaşar. Anna’nın bu ikircikli ve sanrılı ruh hali onun çözülme evresinin ayak izleridir.

Anna’nın ruhsal portresinde bir dönüm noktası meydana getirerek onu çözülmeye götüren en önemli olay ise, bir zamanlar saygı ve hayranlıkla davranıldığı sosyetedeki konumunu tümüyle kaybettiği gerçeğiyle karşı karşıya kaldığı opera akşamı gerçekleşir. Anna, oğluyla görüşmesine izin verilmemesinin de hıncıyla, Vronski uğruna kocasını terk edişinden hiçbir pişmanlık ya da utanç duymadığını ispat etmek maksadıyla tüm üst düzey sosyetenin katılacağını bildiği bir operayı izlemeye gider. Vronski’ye göre Anna’nın “böylesine giyinip kuşanıp tiyatroya gitme[si], düşmüş bir kadın olduğunu kabul etmek demek değildir yalnızca; sosyete meydan okumak, yani sosyeteyle bağlarını bütünüyle koparmaktır” (Tolstoy, 2015, s. 687). “Çevresindeki ikiye bölünmüş topluluğu aşk serüveninden çok, toplum kurallarını nasıl açıkça hiçe saydığını göstererek küplere bindirir Anna” (Nabokov, 2013, s. 203); bu nedenle de, tiyatrodan Anna’yı kastederek lekelenmiş bir kadınla aynı ortamda

bulunamayacağını belirten bir kadın tarafından herkesin şahit olacağı bir şekilde aşağılanır ve hakarete uğrar.

Başlangıçta Anna'nın Vronski ile yakınlaşmasını sezinleyen sosyetedeki tanıdıklarının “[o]ndaki [Anna’daki] değişiklik, beraberinde Aleksey Vronski’nin gölgesini getirmesidir” (Tolstoy, 2015, s. 205) diyerek bu durumu kendi aralarında bir alay malzemesi etmelerine rağmen; “[h]erkes ona [Anna’ya] aşıkça, gölge gibi peşine takılıyorsa, onun günahı ne?” (Tolstoy, 2015, s. 206) yolundaki savunmayla hemen hepsi Anna’yı ilk etapta suçsuz bulmuştur. Fakat bir müddet sonra sosyetenin gözü önünde apaçık bir şekilde yasak aşk yaşamaya cesaret edebilmesinden ötürü, Anna’ya karşı tutum değiştirirler: “Anna’ya imrenen, ona doğrucu denmesinden çoktandır bıkmış genç kadınların çoğu tahminlerinde yanılmamış olmalarına seviniyor, küçümserliklerinin olanca ağırlığıyla ona saldırmak için toplumun Anna üzerine düşüncesinin değiştiğini gösteren belirtiler bekliyorlardı[r] yalnızca” (Tolstoy, 2015, s. 252). Yüksek mevkideki kişilerin bu ilişkiye cephe almasının bir başka nedeni de Vronski’nin Anna uğruna askerlik kariyerinde kendisini önemli bir konuma getirecek olan bir görevi reddetmesidir. Nihayetinde, Anna’nın kocasını terk ederek Vronski ile yurtdışında yaşamasının ardından, uzun zamandır beklenen şey gerçekleşir; bu opera akşamında, sosyetenin kapıları Anna’ya tamamen kapatılır.

Toplumsal dışlanmaya maruz kaldıktan sonra, Vronski’nin kır evinde yaşamaya ve kendilerini çiftlik işlerine adamaya başlarlar. Dışarıdan bakıldığında Anna ve Vronski bolluk, lüks, eğlence ve sonsuz bir mutluluk içinde yaşıyor gibi görünürler. Halbuki, Anna’nın bu denli geçmişiyle bağlarının kopması ve toplum dışına itilmiş olması, karşısında değersizlik ve dahi hiçlik hissedecek kadar Vronski’ye bağlı hale gelmesine ve içten içe onun sevgisini yitirmekten korku duymasına sebep olur. Üstelik “Vronski’nin onun uğruna bıraktığı şeylerin ne kadarının yerini doldurabileceği” (Tolstoy, 2015, s. 808) kaygısı, Vronski’yi yaşamının tek amacı haline getiren Anna’nın içindeki kıskançlık duygusunu ve terk edilme endişesini daha da büyütmektedir. Tüm bu endişe ve korkular, Anna’nın sanrılı ruh halini öyle sağlıksız bir hale getirir ki artık morfinsiz uyku bile uyuyamamaktadır. Vronski ise, kızı Ani’nin ve ileride doğacak çocuklarının nüfusunu resmi olarak kendi üstüne almak isteğindedir; ancak Anna, kocası Aleksey Aleksandroviç’in yakın dostu ve Petersburg sosyetesinin en önemli kişilerinden Kontes Lidiya İvanovna’nın da

etkisi ve yönetiminde kalarak oğlunu ona vermeyi kabul etmeyeceği korkusuyla, bir türlü boşanmaya ikna olmamaktadır. Vronski'yi huzursuz eden bir diğer husus ise, Anna'ya hâlâ eskisi kadar aşık olmasına rağmen, artık Anna'nın “onu dolamaya çalıştığı aşk ağı[ndan]” (Tolstoy, 2015, s. 808), giderek artan kıskançlıklarından ve kısıtlamalarından biraz olsun uzak kalarak özgür olma arzusudur. Zira artık tüm zihni “[k]oşulsuz her şeyimi verebilirim ona, ama erkek bağımsızlığımı, hayır” (Tolstoy, 2015, s. 810) düşüncesiyle kaplıdır. Kısacası, İtalya'daki yaşamlarını bir noktadan sonra çekilmez hale getiren etmenler, Rusya'daki taşra yaşamlarına da sirayet etmeye başlamıştır.

Anna, Vronski'nin artık açıkça sergilemekten geri durmadığı özgürlük isteğini bir yandan kendisine bir hakaret olarak görür. Çünkü kendisi toplum tarafından hor görülüp izole bir yaşam sürmek zorundayken, Vronski'nin normal bir sosyal yaşantısının olması zoruna gider: “İstediği zaman istediği yere gitmek hakkı var. Yalnızca gitmek değil, beni yalnız bırakmak hakkı da var. Onun her hakkı var, ama benim hiçbir hakkım yok. Ama bunu bilmeli, böyle davranmamalıydı” (Tolstoy, 2015, s. 834). Diğer yandan, yanlış bir değerlendirmeye, Vronski'nin bu arzusunu bir soğukluk alameti olarak görür ve hayatında başka kadınlar olduğu için ona soğuk davrandığı paranoyasına kapılır. Bu paranoya zamanla tüm zihnini ele geçirir; hayalinde Vronski'nin kendisiyle tüm bağlarını koparıp evlendiği başka kadınlar yaratır ve sanki gerçekmiş gibi bu kadınlardan Vronski'yi kıskanarak öfke ve kıskançlık krizleri geçirir. Değişken ruh hali yüzünden yaşanan kavgaların sonunda, Anna pek çok kez ölümü düşünür: “Vronski'nin kalbinde olan sevgisini yeniden canlandıracak, Anna'nın ruhuna yerleşmiş kötü ruhun Vronski ile tutuştuğu savaşta Anna'yı zafere ulaştıracak tek çare ölüm görünüyordu Anna'ya” (Tolstoy, 2015, s. 936). Sonunda, gündüz ev işleri, geceleri ise morfinle bastırmaya çalıştığı tüm bu kaygılarına ve kavgalarına tümüyle son vermek için, Aleksey Aleksandroviç'ten bir an önce boşanıp, Vronski ile evlenmesi gerektiğine karar verir. Kocasına bir mektup yazarak kendisini boşamasını talep eder.

Aleksey Aleksandroviç'ten gelecek boşanma kararını beklerken geçen üç aylık süre, Anna'nın çözüm evresinin yapı taşı olacaktır. Zira kocasının mistik bir kâhinin sözünü dinleyerek daha önce boşanma konusunda verdiği sözü geri alma ve boşanmaktan tamamen vazgeçme kararından habersiz olan Anna, bu süreçte duygusal

kontrolünü tamamen kaybederek ölümle sonuçlanacak nihai yıkıma doğru gittikçe yaklaşacaktır. Anna, Vronski ile tekrar huzurlu bir yaşam sürecekleri ve ilişkilerine olumlu etki edeceği inancıyla, boşanma konusunda kocasından gelecek kararı köyde beklemek ister. Ancak, köye dönüş hazırlıkları yaptığı günlerde de sürekli tedirginlik ve kıskançlık içindedir. Özellikle pencereden Vronski'nin bir arabanın içindeki genç bir hanımla neşeli bir sohbeta daldığını görünce dehşete kapılması yine kavgayla sonuçlanır. Vronski yolculuk öncesi çözüme kavuşturması gereken işleri nedeniyle Anna'yla barışmadan evden çıkar. Ancak Anna tamamen terk edildiği duygusuna kapılır. Bu duygu, bütün ruhunu ele geçirir ve zihnini bulanıklaştırır: Bir yandan, Vronski'ye pusula gönderip, telgraf çekip geri dönmesi ve kendisini yalnız bırakmaması için yalvarırken; diğer yandan, eğer dönmeyecek olursa ondan intikam alma planları yapar. Bu noktada, Tolstoy'un iç monolog yöntemiyle naklettiği Anna'nın bulanık bilincinden geçenler, Anna'yı yıkıma sürükleyen ruh halinin doğal akışını görmek açısından önem arz etmektedir:

Beni bağışlaması için yalvarıyorum ona. Boyun eğdim, suçlu olduğumu kabul ettim. Neden? Onsuz yaşayamam mı sanki? (...) Onunla [Kiti'yle] evlenmediğine çok pişman şimdi Vronski. Oysa beni nefretle anıyor. Benimle ilişki kurduğuna pişman. (...) Ne arıyordu bende Vronski? Aşktan çok, ün düşkünlüğünü tatmindir bende aradığı. (...) Evet, ün düşkünlüğünün tatmininden duyulan gurur vardı bunda. Aşk da vardı kuşkusuz, ama daha çok başarıya ulaşmanın gururu vardı. Benimle övünüyordu. Şimdi geçti bu. Övüneceği bir şey kalmadı. Övünemiyor artık, utanıyor. Alabileceği her şeyi aldı benden. Artık gerekli değilim ona. Bıktı benden. Onursuzca davranıyor bana karşı. (...) Benim aşkım giderek daha tutkulu, daha bencil oluyor. Onunkiyse giderek sönüyor, sönüyor. Ayrılmamızın asıl nedeni bu işte. Bu gidişi düzeltmek olanaksız. Benim için her şey odur. Bu yüzden de giderek daha çok vermesini istiyorum kendini bana. O da giderek uzaklaşmak istiyor benden. Başlangıçta gerçekten yaklaşıyorduk birbirimize. Sonra önüne geçilmez bir güç ayrı ayrı yönlerde çekmeye başladı bizi. Bunu değiştiremeyiz. Benim anlamsız bir kıskançlık içinde olduğumu söylüyor. Saçma bir kıskançlığımın olduğunu ben de söylüyordum kendime. Ama doğru değildir bu. Kıskançlık değil benimki. İstedikini bulamamanın verdiği bir bunalım. (...) Tatalım boşanmam gerçekleşti. Vronski'nin karısı oldum. Ee, Kiti bugünkü gibi bakmayacak mı bana ondan sonra? Hayır. Peki Seryoja iki kocam üzerine sorular sormayacak mı bana? Onları çıkaracak mı aklından? Ya Vronski ile aramda yeni nasıl bir duygu yaratabileceğim? Mutluluk değil, acı dolu olmayan bir duygu söz konusu olabilir mi artık? Hayır! (Tolstoy, 2015, ss. 942-951)

Zihninde yaşamının önemli kesitlerinin bir değerlendirmesini yaparken, kesinlikle sağlıklı düşünememektedir. Sosyal konumu ve oğlu dahil yaşamının tüm kayıplarını düşünerek, kendisini bu denli alçalttığı için kendisine kızar. Öte yandan,

uğruna her şeyini feda ettiği Vronski'nin sevgisini kaybettiğini düşünerek, Vronski'ye karşı derin bir öfke ve nefret duyar. Tüm bu zihinsel izlenimlerinin dışında ise, fiziki olarak Vronski'yi arama, ona ulaşma ve onunla yeniden barışma gayreti içindedir.

Mutlak bir umutsuzluk ve histeri içindeyken, Vronski'yi aramak için gittiği tren istasyonunda bir görevliden Vronski'nin eve geç döneceğini ve Kontes Vronskaya'nın oğlunu evlendirmek istediği genç kadının da onunla birlikte annesinin evinde olduğunu öğrendiğinde, Anna'nın çözüm evresi olumsuzlukla nihayetlenecektir. Zihnindeki tüm bulanık izlenimleri doğruladığına yordduğu bu bilgiden sonra, Anna için tek bir çözüm vardır: Uzun zamandır aklını meşgul eden ölüm ve intikam. Vronski ile ilk karşılaştığı gün trenin altında ezilen adamı hatırlamasıyla, kendini trenin altına atarak intihar etmeye karar verir. Böylece, acılarına bir son vermiş olacağı gibi, Vronski'den de öcünü almış olacaktır. Zira Anna'ya göre, Vronski ölümünün ardından derin bir acı çekecek ve anılarında onu sevmeye devam edecektir; aynı zamanda her şey için artık çok geç olduğundan ötürü ömür boyu pişmanlık duyacak ve mutsuz olacaktır: “Hem onun cezasını vermiş olacağım, hem her şeyden de, kendimden de kurtulacağım” (Tolstoy, 2015, s. 956).

3.3.2. Yekaterina “Kiti” Aleksandrovna Şçerbatskaya

Yekaterina “Kiti” Şçerbatskaya on sekiz yaşında, köklü aristokrat bir aileye mensup, iyi eğitim almış, ağırbaşlı, “evlilikte en önemli fiili nitelikleri ortaya koyan, temiz, ateşli ve gizemli bir kızdır” (Troyat, 2010, s. 502). Güzelliği, zarıflığı ve masumluluğu ile sosyete de dikkat çekmektedir. Moskova balolarında görünmeye başladığı ilk günden itibaren taliplerinin günden güne artmasıyla birlikte, romantik ve yaşama arzusuyla dolu bir profile sahip olan Kiti'nin hayal evresi şekillenir: Kiti, sosyete de iyi bir konuma sahip ve gelecek vadeden bir adamla evlenerek yuva kurmak istemektedir.

Kiti'nin ilk talibi Levin, otuz iki yaşında dürüst, ağırbaşlı ve oldukça içine kapanık bir adamdır. Mensubu olduğu Levin ailesi ile Şçerbatski ailesi Moskova'nın eski soylu ailelerindendir ve aralarında daima dostça ilişkiler olmuştur. Levin, kendi anne ve babasının ölümüyle köklü bir aile ortamına sahip olamamanın verdiği bir yoksunluk duygusuyla, sık sık ziyarete gittiği Şçerbatskilerin evine, aile yaşantısına

ve ailenin tüm üyelerine hayrandır. İlkini iyi bir soydan gelen zengin sayılabilecek bir aileye mensup olduğu için, Kiti ile evlenmesine herkesin olumlu bakacağını düşünürken; birden Şçerbatskilerden ve Kiti'den uzaklaşır ve ani bir kararla köyüne geri döner. Çocukluk arkadaşı Stepan Arkadyeviç'e ansızın ortadan kaybolarak köyüne gidişinin sebebini “[b]ir zamanlar aşık olmuştum, ama bu aşk değil. Benim duygum değil bu, beni kısıktırak saran bir dış güç. Aslında, bunun olamayacak bir şey olduğuna karar verdiğim için gittim köye. Anlıyor musun, yeryüzünde gerçekleşemeyecek bir mutluluk olduğuna karar verdim de gittim” (Tolstoy, 2015, s. 88) diyerek açıklar. Kiti'den uzaklaşmasının derindeki sebebi ise, kendisi gibi “yaşlıların, aşklarının değil de günahlarının geçmişiyse... ansızın tertemiz, masum bir yaratığa yaklaşma[sını]” (Tolstoy, 2015, s. 88) korkunç ve tiksindirici bulmasıdır. Öte yandan, Kiti'den uzaklaştıktan sonra, aslında onu ne denli sevdiğini ve onsuz yaşayamayacağını kavrar; Tanrı'nın kendisini işlediği seaplara göre değil, merhametiyle bağışlayacağı düşüncesiyle, Kiti'ye evlilik teklif etmek için Moskova'ya gider.

İkinci talibi Vronski ise, özellikle Kiti'nin annesinin tüm beklentilerini karşılarcasına, soylu, çok zengin, yakışıklı, kibar ve önünde parlak bir askeri kariyer bulunan genç bir subaydır. Vronski, Kiti'ye açıktan açığa kur yapar; evlerine sık sık ziyarete gider; ilgisini gizlemez. Petersburg'taki gösterişli yaşantısının verdiği doymuşluk hissinden sonra ilk kez Moskova sosyetesinden kendisini seven masum ve narin bir kızla yakınlaşmak hoşuna gitmektedir. Kısacası, Vronski de tıpkı Levin gibi Kiti'nin dürüstlüğü ve masumiyetinden etkilenir. İkisnin arasındaki fark ise, Levin'in Kiti'yi tüm kalbiyle sevip evlenmek istemesi; Vronski'nin ise, evlenme niyeti olmaksızın yalnızca Kiti tarafından sevilme ve onunla bir müddet hoşça vakit geçirmek istemesidir.

Talipleri arasından Kiti'nin tercihi, Vronski'den yana olacaktır. Levin, “çevresindeki her şeye ışık saçan bir gülümseme” (Tolstoy, 2015, s. 75) olarak tasvir ettiği, uysal ve sakın çocuksu duruluğundan etkilendiği Kiti'ye evlilik maksadını açık ettiği anda, o güne kadar ona daima sevecen ve içten davranan Kiti, duygu dünyasını gözden geçirir. Kiti, Levin'e karşı aşk neviden bir duygu beslemediğine emindir; yalnızca sevimli ve temiz kalpli olmasından ötürü Levin'in yanında kendini rahat, doğal ve açık yürekli hissediyordur. Neticede, Levin'e duyduğu acıma hissine karşın, evlilik teklifini kabul etmez. Vronski hakkındaki düşüncelerinde de sebebini

bilmediği bir şey onu rahatsız eder. “Ama geleceği düşününce, Vronski ile olursa pırıl pırıl, mutlu bir geleceği olacağını hissediyordu. Levin ile ise gelecek dumanlı görünüyordu” (Tolstoy, 2015, s. 98).

Vronski’nin evlilik teklifi etmesini umduğu balo gecesi, Kiti’nin hayallerinin yıkılarak gerçeğe yüz yüze geldiği evrenin başlangıcı olur. Başlangıçta balo Kiti için “sevinç dolu çiçeklerle, seslerle, hareketlerle bezenmiş büyülü bir düş gibi[dir]” (Tolstoy, 2015, s. 139). Bastırmaya çalıştığı büyük bir heyecanla Vronski’nin teklifini beklemektedir. Ancak dans ederlerken Anna’nın ve Vronski’nin yüzlerindeki mutluluğun izlerini fark ettiğinde, umutsuzluğa ve dehşete düşen “Kiti’nin ruhunda bütün balo, bütün dünya kara bulutlarla kaplan[ır]” (Tolstoy, 2015, s. 140).

Kiti beklentilerini boşa çıkaran Vronski’nin bu davranışını anlamlandırmaya çalışırken, bir anda aklına Levin gelir. Tolstoy, Kiti’nin o an içinde bulunduğu ruh halini şöyle tasvir eder: “Kendisinden başka hiç kimse anlayamazdı Kiti’nin duygularını. Onun dün –belki de sevdiği bir insanı– reddettiğini, bunu, başka bir erkeğe güvendiği için yaptığını hiç kimse bilmiyordu” (Tolstoy, 2015, s. 141). Bu tasvirden hareketle, Kiti’nin hayallerini yıkan asıl nedeni, salt Vronski’nin onu yarı yolda bırakması değil de; kendini yarı yolda bırakan Vronski uğruna belki de sevdiği ve kendisini kesinlikle seven bir adamı reddetmiş olması şeklinde yorumlayabiliriz. Bu açıdan bakıldığında, Kiti’nin tek bir vakayla yüzleştiği birden fazla gerçek vardır: Öncelikle Vronski’nin kesinlikle onunla evlenme arzusu olmadığını öğrenir. Vronski ile evlenmeyi aslında annesinin de etkisinde kalarak mesleği ve sosyetedeki konumundan ötürü seçtiğini sezinler. Daha da kötüsü Vronski yüzünden, aşkıdan hiç kuşku duymadığı Levin’i kaybettiğini fark eder. Nihayetinde, sosyete önünde küçük düşürülmüş olmayı gururuna yediremeyen Kiti, aşk ve evlilik konusunda yanlış adımlar attığını keşfeder.

Vronski ile evlilik hayalinin yıkılmasından sonra Kiti’nin sağlık durumu kötüleşir. Doktorları, hava değişikliği ve anılarını tazeleyen koşullardan uzaklaşması açısından faydası olacağı düşüncesiyle, Almanya’da bulunan bir kaplıcada tedavi görmesini tavsiye eder. Kiti ise, iyileşmesi için harcanan tüm çabaları “paramparça olmuş bir vazanın parçalarını birleştirmeye uğraşmak kadar gülünç” (Tolstoy, 2015, s. 186) bulmaktadır; ama kendisini kızına karşı suçlu hisseden annesini kırmamak için yurtdışına yapılacak bu seyahati kabul eder.

Esasında Kiti'nin içinde bulunduğu evrenin asıl getirisi, aşk acısı çekmek ya da doktorlardan yardım almayı gerektirecek iştahsızlık ve asabi bir ruh hali değildir. Kanımızca Kiti, kendisini hayal kırıklığına uğratan cemiyet hayatının kaidelerinden sıyrılarak bireyselleşmeye ve bu çevreye karşı yabancılaşmaya başlamıştır. Bunun izlerini, kendisini teselli etmeye çalışan ablası Dolli'ye babası, annesi ve hatta kendisi de dahil herkesten ve her şeyden duyduğu tiksinti ve nefreti itiraf edişinde görebiliriz:

Çok iğrenç, çok çirkin düşüncelerim var. Anlatamam sana. Can sıkıntısı, keder değil bu, çok daha kötü bir şey. İçimdeki iyi şeylerin hepsi bir köşeye sindi, saklandı sanki de, yalnızca iğrencin iğrenci bir şey kaldı ortada. (Ablasının gözlerinde bir şaşkınlık görünce sürdürdü konuşmasını:) Nasıl anlatsam sana? Babam demin dedi ki... tek isteğimin kocaya varmak olduğunu sanıyor gibime geliyor. Annem balolara götürüyor beni zorla: Bir an önce beni kocaya vermek, böylece benden kurtulmak için sürüklüyor beni oralara sanıyorum. Bunların doğru olmadığını biliyorum, ama kovamıyorum bu düşüncelerimi içimden. Damat adayı denen adanılar [adamları] görmüyor muyum, cinlerim tepeme çıkıyor. Elbise için ölçümü alıyorlar gibi geliyor bana. Tuvalet giyinip bir yere gitmek eskiden başlıbaşına bir zevkti benim için, kendi kendimden hoşlanırdım. Ama şimdi utanıyorum, sıkılıyorum. (Tolstoy, 2015, ss. 193-194)

Yaşadığı büyük düş kırıklığı neticesinde gerçeğe yüzleşerek tüm yaşantısını ve varoluşunu sorgulamaya başlayan Kiti'nin Almanya'daki deneyimi, onun kendi erdemleri ve eksiklikleriyle hesaplaşmaya girmesinde ilk adımı oluşturur. Kiti burada Madam Ştal ve onun evlatlık kızı Varenka ile tanışır. Varenka'nın hasta insanların ihtiyaç ve isteklerine adanmışlığını gördükçe, kadınlarla erkeklerin sosyetik ilişkileri dışında hayatı yaşanmaya değer kılacak yeni bir yaşam tasavvuru içine girer. Varenka'nın övülmeyi ya da beğenilmeyi umursamaz rahat ve bağımsız tavırları, Kiti'nin bir zamanlar yaşam ateşi ve çekicilikle karakterize olan en temel arzularının yavaş yavaş sönmesine yol açar. Ancak Varenka'nın Kiti üzerinde yaptığı en belirgin değişiklik, Varenka'nın da geçmişte yaşadığı bir aşk macerasının düş kırıklığıyla bittiğinin açığa çıkmasının ardından yaşanır. İki genç kadının aşk acısı üzerine konuştukları bölümde, Tolstoy Kiti'nin ruhsal bunalımının altındaki temel sebebi gözler önüne serer:

[Kiti:] –Hiç değilse birazcık benzeseydim size, ne olurdu! dedi.
Varenka, her zamanki sevecen, yorgun gülümsemesiyle:
–Niçin başkasına benzeyesiniz? dedi. Böyle, olduğunuz gibi çok iyisiniz.
–Hayır, hiç iyi değilim. Söyler misiniz... Durun, biraz oturalım şuraya. (Kiti hemen oradaki bir banka oturttu Varenka'yı.) Söyler misiniz, bir erkeğin aşkınızı küçümsemesi, sizi istememesi onur kırıcı değil mi?..

–Ama o küçük görmedi ki sevgimi. Ben sevdiğine inanıyorum. Annesinin sözünden çıkmayan bir evlattı, hepsi o...

–Ya annesinin sözüyle değil de, kendiliğinden yapmışsa bunu?..

Kiti, sırrını açığa vurduğunu, utançtan ateş gibi yanan yüzünün onu ele verdiğini hissediyordu. Varenka, artık onun aşkından değil, Kiti’ninkinden söz ettiklerini sezinlemişti.

–O zaman kötü davranmış olurdu elbette, dedi. Ama o zaman da onu kaybettiğime üzülmezdim.

Kiti: –Ya uğradığınız hakaret? diye sordu. Uğradığı hakareti unutamaz insan, unutamaz...

Son baloda, müziğe ara verildiğinde düşündüklerini anımsamıştı.

–Bunda ne hakareti var? Kötü bir şey yapmadınız ya?

–Kötüden de beter, utanılacak bir şey yaptım.

Varenka başını salladı, elini Kiti’nin elinin üstüne koydu.

–Utanılacak ne yapmış olabilirsiniz? dedi. Sizi umursamayan bir erkeğe, onu sevdiğinizi söylemiş olamazsınız ya?

–Söylemedim kuşkusuz. Hiçbir şey söylemedim ona, ama biliyordu. Hayır, hayır, bakışlar vardır, davranışlar... Ömrümün sonuna dek unutamayacağım bakışlar...

Varenka açık açık:

–Peki, ne olmuş? dedi. Anlamıyorum doğrusu! Önemli olan şimdi onu sevip sevmediğinizdir.

–Nefret ediyorum ondan. Kendimi de affedemiyorum.

–Yani?

–Yüzkarası, küçük düşme... (Tolstoy, 2015, ss. 309-310)

Vronski tarafından yüzüstü bırakılmasının suçunu kendine yükleyen Kiti’nin asıl hayal kırıklığı yine kendisidir: Temeli olmayan hayallere kapılışını, hakikatleri görme kabiliyetindeki noksanlığı ve dünyevi isteklere karşı duyduğu zaaflarını affetmekte güçlük çekiyordur. Öte yandan, Kiti’nin ileri sürdüğü utanç ve aşağılanma iddiasına cevaben Varenka’nın “[a]ynı şeyleri hissetmemiş kız yoktur. Sandığınız gibi önemli değildir bunlar” (Tolstoy, 2015, s. 310) savı, Kiti’nin ruhsal bir uyanış yaşamasına ve hayatta önemli olan asıl şeyin peşine düşmesine vesile olacaktır.

Yaşadığı bu psiko-ruhsal aydınlanmanın, Kiti’yi çatışmasının çözümüne götürmesi gerekirken; tam tersine, Madam Ştal’ın dindarlığındaki sahteliğini ve Varenka’nın sevgi ve iyilik fikrinden ziyade sırf ilkelerinden ötürü insanlara yakınlık gösterdiğini keşfetmesine paralel olarak, Kiti’nin çözülme evresi başlayacaktır. Geçmiş hayatına serinkanlı bir şekilde bakabilme gücünü bulmaya başlayan Kiti, tıpkı Varenka gibi, kendini unutup başkalarını severek huzura kavuşabileceğine ve nihayet mutlu olabileceğine inanır ve gelecek yaşamını Varenka ve onun manevi annesi Madam Ştal’ı örnek alarak planlar. Artık annesinden gizlediği hayallerinde mutsuz ve hasta insanları arayıp bulmak, onlara elinden geldiği kadar destek olmak, İncil dağıtmak, ölüm döşesindeki suçlulara İncil okumak vardır. Ne var ki, babasının

Madam Ştal'ın dini kullanarak insanları aslında aldattığına yönelik imalarından ve iyilik yapmak için yakın ilişkiler kurduğu bir aileye gösterdiği ilgi ve alakanın yanlış yerlere çekilmesinden sonra, geleceği için kurguladığı bu yeni yaşam tasavvuru yıkılır. Kiti'yi iç dünyasında yeni bir dönüm noktasına getiren asıl kırılma ise, hayranlık duyduğu Varenka'nın aslında yüreğinden gelerek değil, sırf inandığı kurallara biat ettiği için hayır işleri yaptığını fark ettiğinde yaşanır:

İnsanlara, kendi kendime, Tanrı'ya daha iyi, daha güzel görünmek, herkesi aldatmak... Hayır, bir daha kaptırmayacağım kendimi böyle şeylere! Kötü olsam bile, hiç değilse yalancı, sahtekar olmayacağım! (...) Olduğum gibi görüneceğim bundan böyle, olduğumdan başka görünmeye çalışmayacağım. (...) Gönlümün istediğinden başka türlü yaşayamam. Oysa siz ilkelerinize göre yaşıyorsunuz. Ben öyle sevdim sizi, sizse sırf beni kurtarmak, bana doğru yolu göstermek için sevdiniz beni sanırım. (Tolstoy, 2015, s. 325)

Kiti'yi ikinci kez hüsrana uğratan sebep aynıdır: İlkinde annesi, ikincisinde Varenka olmak üzere, başkalarının etkisiyle kendi duygularından soyutlanarak seçimler yapmak ve kararlar almak.

Bununla birlikte, “istediği insan olabileceğini sanmakla kendi kendini aldattığını anla[yan]” (Tolstoy, 2015, s. 326) Kiti, toplumsal rolünü sorgulayacak ve nihayetinde olgunluğa ulaşarak gerçek benliğini bulacaktır. Başkalarının yönlendirmesinden ziyade salt kendi duygu, düşünce ve inançlarına göre yaşama kararı alır ve böylece çatışmasını nihayetlendirecek çözüm evresine girer. Kiti'nin bu karara paralel olarak aldığı ikinci karar ise, kendi his dünyasının kaidelerine bağlı olarak sevdiği adam Levin'le evlenmek olacaktır. Tolstoy, Kiti'nin geçirdiği ruhsal evrimi, aylar sonra Oblonskilerin tertip ettiği bir davette yeniden karşılaştıklarında Levin'in gözünden aktarır:

‘Nasıldır acaba şimdi, nasıldır?’ diye geçiriyordu içinden. ‘Eskiden olduğu gibi mi acaba ya da arabada olduğu [Levin, Avrupa’daki kaplıca tedavisinden sonra ablası Dolli’nin köy evine giderken atlı arabanın içinde gördüğü Kiti’nin dalgın yüzünde karmakarışık ve çok güzel bir ruhsal dünyanın izleri olduğunu düşünmüştür] gibi mi?’ (...) Ümitsiz bir kararlılıkla yürüdü. Konuk salonuna girdi, Kiti’yi gördü. Eskisi gibi de değildi Kiti, arabadaki gibi de. Bambaşkaydı... Ürkek, çekingen, utangaç bir görünümü vardı. (...) [Kiti’nin] sesinin her kıvrımında, dudaklarının da, gözlerinin de, ellerinin de her hareketinde Levin için sözle anlatılamayacak ne büyük bir anlam vardı! Her şey vardı burada: Özür dileme de, Levin’e güven de, şefkat de –ince, ürkek bir şefkati bu–, söz veriş de, umut da, sevgi de[.] (Tolstoy, 2015, ss. 496-499)

Bu davet Kiti ve Levin için yepyeni bir dünyanın başlangıcı olacaktır. Bir oyun masası üzerine tebeşirle kelimelerin ilk harflerini yazarak birbirlerine olan aşklarını ilan ederler. Hayallerinin gerçekleşmiş olmasının şaşkınlığı ve heyecanı içindeki Levin, bu aşkın onların kaderi olduğunu söylediğinde; Kiti, Vronski ile sosyete de elde edeceği konumu düşünerek Levin'in evlilik teklifini reddettiği günden bu yana geçirdiği ruhsal ve zihinsel değişimi “[m]utluluğumu teptiğim zaman bile inanıyordum buna. Her zaman sizi sevdim. Kapılmıştım işte” (Tolstoy, 2015, s. 525) diyerek açığa vurur. Kiti'nin geçirdiği bu evrim düğün günü tamamen tescillenir:

[G]eçmiş yaşamından bir kopma olmuştu Kiti'nin ruhunda. Yepyeni, bambaşka, hiç bilmediği bir yaşam başlamıştı ruhunda. (...) İşte şimdi bekleyiş de, bilinmezlik de, eski yaşama veda etmenin pişmanlığı da sona eriyor, yeni yaşam başlıyordu. Bu yeni yaşamın bilinmezliğiyle korkunç olmaması olanaksızdı. Ama ister korkunç olsun, ister olmasın, Kiti'nin ruhunda altı hafta önce [Oblonskilerdeki davette] olup bitmişti her şey. Şimdi de, onun ruhunda çoktan gerçekleşmiş olan şeye kutsallığını kazandırıyorlardı, o kadar... (Tolstoy, 2015, s. 580)

Altı hafta önce ablasının evindeki davette Levin'e hayatını onunla birleştirme kararını ilettikten sonra, Kiti bu altı haftayı eski yaşamının düzeni içinde yepyeni bir ruh haliyle geçirir. Tüm hayalleri ve umutları Levin'de toplanır; ancak önündeki yeni yaşamın bilinmezlikleri Kiti'de merak ve korku duyguları uyandırır. Nihayetinde, düğün günü bu süreci hatırlayan Kiti, geçmiş yaşamının ve bu yaşama dair tüm alışkanlıkların pişmanlığından kurtulur; önündeki yeni yaşamı kendi doğrularına göre şekillendirecek olmanın mutluluğunu yaşar; böylece, Levin'le birlikte yakaladıkları “otantik, Hristiyanca sevgi, duyumsallığın zenginliğinden yoksun olmayan ama sorumluluğun, sevecenliğin, gerçeğin ve aile sevinçlerinin katışıksız atmosferinde denge ve uyum” (Nabokov, 2013, s. 207) sayesinde çatışmasını olumlu bir biçimde nihayetlendirir.

3.3.3. Darya “Dolli” Aleksandrovna Oblonskaya

Darya “Dolli” Aleksandrovna Oblonskaya otuz üç yaşında, Moskova'nın en soylu ailelerinden birine mensup, güzel huylu, sevecen ve şefkatli bir kadındır. Olay örgüsünün başlangıcında, dokuz yıldır Stepan Arkadyeviç ile evli, beş çocuk annesidir. Dolli, bütün benliğini ailesi ve çocuklarına adama kapasitesine ve arzusuna sahiptir (Thorlby, 1987, s. 14). Bu bakımdan, romanda tüm güzelliğini, gençliğini ve

albenisini ailesine harcayarak yıpranmış bir kadın olarak tasvir edilir. Nabokov, Dolli'nin “bir anlamda yaşamını kendini yok edercesine çocuklarına ve hayırsız kocasına adadığı için Tolstoy'un ideal kadınlarından biri” (Nabokov, 2013, s. 204) olduğunu ifade eder.

Stepan Arkadyeviç otuz dört yaşında, köklü bir asil aileden gelen, yakışıklı, son derece neşeli ve sevecen ama aynı zamanda gamsız, zevk düşkün ve çapkın tabiatlı bir adamdır. Siyasi ya da dini bir görüşü yoktur; yalnızca yaşam tarzına daha uygun olan görüşleri üzerinde çok kafa yormadan benimseyen bir pragmatisttir. Arkadaş çevresinde sevilen bir insan olan Stiva, kendi eksikliklerinin farkında olmasından dolayı başkalarına gösterdiği olağanüstü hoşgörü, konumuna ya da unvanına bakmadan herkese eşit davranmasını sağlayan liberalliği ve asla hata yapmadığı işine karşı kayıtsız yaklaşımı sayesinde iş arkadaşları tarafından da saygı duyulan bir bürokrattır.

Dolli'nin hayal evresinin temel nüvesi, sevgi dolu bir aile yaşamıdır. Yirmi dört yaşında annesinin yönlendirmesiyle Stepan Arkadyeviç ile evlenmiştir. Kocasının hayatına giren ilk kadın olduğunu düşünecek kadar saf ve masum yaradılışlı olan Dolli, onca yıllık evliliğin ardından kocasını hâlâ ilk günkü gibi sevmektedir. Kocasının da kendisini bu denli sevdiğine inanır ve tüm ömrünü kocası ve çocuklarının mutluluğuna adar.

Romandaki olay örgüsünü de başlatan, Stepan Arkadyeviç'in Dolli'yi bir süre önce evlerinde çalışan Fransız mürebbiyeye aldatması vakası, kocasına bakış açısını ve aile yaşamının seyrini radikal bir biçimde değiştirecek olması bakımından, Dolli'nin gerçeklerle yüzleşme evresinin başlangıcı olacaktır. Bu olayla birlikte Dolli, kocasına karşı bir öfke ve intikam duygusu taşımaya başlar. Kocasını bir şekilde cezalandırmak, rezil etmek ve aynı şekilde ona acı çektirerek ondan öç almak ister. Bu maksatla, çocukları da yanına alıp evi terk edeceğini söyler kocasına. Fakat, Stepan Arkadyeviç'i hâlâ sevdiği ve kocası olarak görmekten vazgeçemediği gibi beş çocuğa tek başına bakmanın zorlukları da aklına geldikçe bu kararını hayata geçirmekte tereddüt yaşar:

Hâlâ, “Gideceğim,” diyordu, ama bunun olmayacak bir şey olduğunu da hissetmiyor değildi. Çünkü Stepan Arkadyeviç'i kocası olarak tanımış, sevmişti. Şimdi her şeyi unutmak elinde değildi. Sonra, beş çocuğuyla

burada, kendi evinde istediği gibi ilgilenemezken, onları alıp nereye giderse gitsin, çocuklarının durumunun çok daha kötü olacağını biliyordu. (Tolstoy, 2015, ss. 53-54)

Dolli ne yapacağını bilemez bir halde kendisini odasına kapatarak bir karar vermeye çalıştığı sıralarda, içinde bulunduğu durumu değerlendirmekte olan Stepan Arkadyeviç'in düşünceleri, karı-koca arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Stepan Arkadyeviç'e göre evlilik, onu yalan söylemeye ve rol yapmaya mecbur bırakan bir kurumdan başka bir şey değildir. Kaygılı, telaşlı ve dar kafalı bir kadın olarak gördüğü ve ne denli saygı duyarsa duysun artık aşkla sevedemediği Dolli'yi aldatışında hiçbir şahsi mesuliyet duymamaktadır. Karısı yaşlanırken kendisini hâlâ hayat dolu bulmaktadır. Bu konuda kendini suçlu bulduğu tek nokta, Dolli ondan izahat beklediği sırada kayıtsız kalmak, bir bahane uydurmak, inkar etmek ya da basitçe af dilemek yerine; büyük bir talihsizlik sonucu gülümsemiş olmasıdır. İşin aslı, karısını aldatmaya henüz evliliklerinin ilk yıllarında başlayan Stepan Arkadyeviç'in tek pişmanlığı, çapkınlığını daha iyi saklayamamış olmasıdır. Üstelik, artık yaşlandığı, güzelliğini yitirdiği, hiçbir çekiciliği kalmadığını düşünerek karısının aldatılmaya müsamaha göstermesi gerektiğini bile düşünmektedir. Böylesi bir ruh ve zihin profili içindeki Stepan Arkadyeviç, günlerdir odasından çıkmayan karısına uğrayıp uğramamak ikilemine düşer. Uğramamak, onu ve içindeki bulundukları zor durumu önemsemiyor olmakla eş değer tutulacaktır. Ancak uğramak da, Stiva'ya göre, ikiyüzlülük olacaktır çünkü "karısının artık hoş, karşısındakilerde sevgi uyandıran bir kadın olamayacağı, kendisinin de sevme yeteneğini yitirmiş bir ihtiyar yapılamayacağı için aralarının artık düzelemeyeceğini" (Tolstoy, 2015, s. 53) düşünmektedir.

Neticede, hayatlarına bu şekilde devam edemeyeceklerinin bilinciyle cesaretini toplayan Stepan Arkadyeviç, Dolli'nin yanına gider ve karı-koca günler sonra ilk kez yüzleşir. Stepan Arkadyeviç, Dolli'yi keder içinde ve sanki fiziksel bir acı çekiyormuş gibi gördüğünde, durumun ciddiyetini idrak ederek af diler; bunca yıllık evliliklerinin ve çocuklarının hatrına onu bağışlamasını ister. Duygusal ve fiziksel olarak kontrolünü kaybeden Dolli ise, kocasını bile şaşırtacak derecede beklenmedik bir öfkeyle, yaşadığı hüsranı dile getirir:

Hep çocuklarımı düşüneceğim. Onları mahvolmaktan kurtarmak için yapamayacağım şey yoktur. Ama nasıl kurtarabileceğimi bilmiyorum. Onları babalarından kaçırmakla mı, yoksa onları ahlaksız –evet, ahlaksız...– bir babanın yanında bırakmakla mı? Bütün bu... olanlardan sonra bir arada, bir

çatının altında yaşayabilir miyiz, söyleyin! Olanak var mı böyle bir şeye? (Sesini yükselterek yineledi) Söyleyin, olanak var mı? Kocam, çocuklarımın babası olan insan, onların mürebbiyesiyle yattıktan sonra... (...) İğreniyorum sizden, tiksiniyorum! (...) Gözyaşlarınızın sudan farkı yok benim için. Hiç sevmediniz beni. Kalp, soyluluk diye bir şey yok sizde. Tiksinti veriyorsunuz bana, yılan gibi görüyorum sizi karşımda, yabancı gibi... evet bütünüyle yabancısınız bana! (Tolstoy, 2015, s. 56)

Çiftin arasındaki bu tartışma, bir sonuca bağlanmadan yarıda bırakılır. Dolli, derin bir üzüntü ve hayal kırıklığı içindedir; öte yandan, duygu ve düşüncelerine kocasına duyduğu sevgi hakimdir hâlâ: “Yabancıyız bundan böyle! Ah, ne çok seviyordum onu! Tanrım ne çok!.. Nasıl seviyordum! Şimdi sevmiyor muyum acaba? Eskisinden daha çok sevmiyor muyum onu? En korkunç olanı da bu zaten...” (Tolstoy, 2015, s. 56).

Stepan Arkadyeviç ise, Dolli’nin ciddiyetinden korkarak çocukluk arkadaşı Levin’e bu konuda akıl danışır ve öğüt vermesini ister. “Bir şey anlamadım bu dediğinden... Şu anda karnımı tika basa doyurmuşken bir ekmek fırınının önünden geçerken ekmek çalmamı anlayamayacağım gibi” (Tolstoy, 2015, ss. 90-91) diyerek karısını aldatmasına anlam veremediğini dile getiren Levin’e, “ekmek bazen öylesine nefis kokar ki, kendini tutamazsın” (Tolstoy, 2015, s. 91) cevabını vererek, esasında hiçbir suçluluk hissetmediğini bir kez daha açık eder.

Öte yandan, Stepan Arkadyeviç karısıyla arasında arabuluculuk etmesi için Anna’yı çağırır. Dolli, kocasının kız kardeşinin kendisine öğüt ya da teselli vereceğini düşündükçe öfkesi artar; ayrıca bunun faydasız olduğunu düşünür: “Her türlü avutmayı, Hristiyanlığın buyurduğu bağışlamaları binlerce kez geçirdim aklımdan, hiçbirisi işe yaramıyor” (Tolstoy, 2015, s. 121). Ancak Anna kendine özgü zarafetiyle Dolli’yi ikna etmeye çalışır. Aslında, bir bakıma Dolli’yi manipüle ederek, zaten varacağı noktaya daha erkenden varmasını sağlayacaktır:

Bana en çok dokunan da bu... (Ama Dolli’ye en çok dokunanın ne olduğunu anlıyordu yavaş yavaş.) Evet, bana en çok dokunan da ona iki şeyin acı vermesi oldu: Çocuklarından utanıyor, bir de seni severken... (Anna, ona itiraz etmek isteyen Dolli’nin bir şey söylemesine fırsat vermeden çabuk çabuk konuşarak sürdürüyordu konuşmasını.) Evet, evet, dünyada en çok sevdiği insana, yani sana acı çektirmesi, seni ruhen yıkması da büyük acı veriyor ona. (Tolstoy, 2015, ss. 124-125)

Anna’nın tahmin ettiği üzere, kocasını hâlâ sevdiğini duyumsayan Dolli, kocasının yaşattığı acılardan ötürü içtenlikle üzgün olmasını ve pişmanlık duymasını

beklemektedir. Tüm ömrünü kocasına, çocuklarına ve evine adayan Dolli, tüm bu fedakarlıklarının karşısında ihanete uğramayı kabullenememektedir:

Ama benim gençliğimi de güzelliğimi de kim aldı biliyor musun, Anna?.. O ve çocukları. Bunca yıl hizmetçilik ettim ona. Bu yolda her şeyim yok oldu. Şimdi de taze, ama bayağı bir yaratıktan hoşlanıyor... (...) Artık her şey, onca çabamın, çektiğim onca acıların ödülü, tesellisi olan her şey bitmiştir... İnanır mısın, demin Grişa'yı ders çalıştırıyordum ya, bana eskiden haz veren bu iş bile sanki canımı sıkıyor artık. Niçin çabalıyorum? Çocuklarım ne işime yarayacaklar? Asıl acı olan da, ruhumun birden altüst olması. İçimi dolduran sevginin, şefkatin yerini ona karşı nefretin alması. (Tolstoy, 2015, s. 125)

Anna, kendinden emin bir şekilde, “[b]u tip erkekler ihanet etmesine ederler ama, aile yuvaları, karıları kutsaldır onlar için. Bu kadınları küçük görürler aslında. Aile hayatlarında onların en küçük bir etkisi olmaz. Aileleriyle bu kadınlar arasında geçilmez bir sınır vardır her zaman” (Tolstoy, 2015, s. 126) diyerek, Stiva'nın gözünde Dolli'yi aldattığı kadından üste koyar ve Dolli'nin yeniden kendi asaletine güven duymasını sağlar. Anna ile konuştuktan sonra rahatlayan ve daha da önemlisi çocuklarını tek başına büyütemeyeceğinin farkında olan Dolli, duygularıyla değil aklıyla hareket eder ve “bağışlayacaksan büsbütün bağışlayacaksın” (Tolstoy, 2015, s. 127) düşüncesiyle kocası Stiva'yı tamamen affeder.

Ancak bir müddet sonra Stepan Arkadyeviç sadakatsizliklerine kaldığı yerden devam eder: “Anna'nın yaptığı lehimin pek o kadar sağlam olmadığı anlaşılmıştı[r]. Aile düzeni aynı yerinden kırılmıştı[r] gene” (Tolstoy, 2015, s. 187). Böylece, barışmanın ardından kocasıyla arasındaki ilişki, Dolli için gittikçe aşağılayıcı bir hal alır. Bu noktada, okur gözüyle, Dolli'nin gerçeği kanıksamak dışında tepkisini ortaya koyarak çözülme evresine geçmesini bekliyoruz. Fakat Dolli, aksiyon almak bir yana, ilk kıskançlık patlamasında gösterdiği tepkiyi dahi tekrar gösteremez; çünkü çocuklarından ötürü kocasını asla terk edemeyeceğini çoktan kabullenen Dolli için tepki göstermek, hem onu aile yaşantısının alışkanlıklarından uzaklaştıracak hem de kocasından ve en çok da zayıflık gösterdiği için kendisinden nefret ederek aldatılmaya sessiz kalacak olmasının altında ezecektir. Diğer bir ifadeyle, Dolli kıskançlık duygusunun acılarını bastırabilmek ve yeniden küçük duruma düşmüş olmamak için çareyi kocasının ihanetlerini görmezden gelmekte ve rutin ev yaşantısına devam etmekte bulur.

Stiva zamanını yarışlarda ve yazlıklarda geçirirken, evliliğine ve çocuklarına bağlı kalma kararına uygun olarak evin artan masraflarını mümkün olduğunca azaltmak isteyen Dolli, çocukları da alarak zamanında kendisine çeyiz olarak verilen köy evine gider. Her ne kadar köy yaşamı başlangıçta Dolli için beklentilerinin aksine zorlu geçse de çocuklarla ve evin eksikleriyle meşgul olmak onun için yegane mutluluk kaynağı haline gelir. Zira bu koşuşturmalar ve huzursuzluklar kocasının yaşattığı üzüntüleri unutturacak birer mutluluk vasıtası gibidir: “Bu mutluluk öylesine küçüktü ki, kum içindeki altın gibi gözüküyordu. (...) Şimdi köyde, her şeyden uzakta daha bir sık görmeye başlamıştı mutluluğunu. Çocuklarına bakarken yanıldığını, bir anne olarak çocuklarına son derece bağlı olduğuna kendini inandırmak için olanca gücünü harcıyordu” (Tolstoy, 2015, ss. 355-356). Diğer bir ifadeyle, annelik içgüdü, Dolli için evliliğine tutunma aracı haline gelmiştir.

Dolli, kız kardeşi Kiti’yi çiftliğinde ziyarete gittiğinde, yakınlarda yaşadığını öğrendiği Anna’yı görmeye gitmek ister. Yolculuğu sırasında hayatında ilk kez kendi günlük yaşamı, genel olarak evlilik ve kadının evlilikteki rolü üzerine düşüncelere dalar. Gebeliğin kadını fiziksel ve ruhsal olarak yıpratıcı bir süreç olduğu kanısına varır; özellikle de Stiva’nın sadakatsizlikleri aklına gelince, evlenmenin ve çocuk sahibi olmanın hayatını mahvettiği kanısına varır: “Niçin bütün bunlar? Neye yarayacak bunca didinme? Benim, rahat bir dakika yüzü görmeden, kah gebe, kah çocuk emzirerek, her an öfkeli, her an huysuz, acı çekerek, başkalarına da acı çektirerek, kocasının tiksindiği bir kadın olarak ömrümü tüketmemden başka neye yarayacak?” (Tolstoy, 2015, s. 764). Daha sonra kendini başka kadınlarla kıyaslayarak, herkesin mutlulukla yaşamın tadını çıkardığı ama kendisinin mutsuz olduğu kuruntusuna kapılır: “Oysa ben, beni bir sürü telaşla ezen, öldüren dünyadan, bir hapis haneden kurtulur gibi kurtulup, ancak şimdi geldim kendime bir an için. Herkes yaşıyor: Şu köylü kadınlar da, kız kardeşim Natalya da, Varenka da, şimdi ziyaretine gittiğim Anna da; yalnız ben yaşamıyorum” (Tolstoy, 2015, s. 765). Nihayetinde, ilk kez aldatıldığını öğrendiğinde Stiva’yı affetme kararını sorgulamaktan ve geçmişte verdiği bu karardan pişmanlık duymaktan kendini alamaz: “O zaman kocamdan ayrılıp hayata yeni baştan başlamam gerekirdi. Gerçek sevgiyi tadabilir, gerçekten sevebilirdim belki. Şimdi daha mı iyi sanki? Saygım yok ona, (kocasını düşünüyordu) ama benim için gerekli olduğundan katlanıyorum ona. Böylesi daha mı iyi oldu? O zamanlar hoşla gidebilirdim hâlâ, güzelliğim hepten

kaybolmamıştı” (Tolstoy, 2015, s. 765). Tüm bu içsel sorgulamanın ve mevcut durumuyla ilgili hoşnutsuzluğun, Dolli’yi eyleme geçirmesini; sevgi ve sadakat eksikliği hissettiği gerçek yaşamını, hayalini kurduğu sevgi dolu yaşama dönüştürmekle ilgili ciddi kararlar almasını ve somut adımlar atmasını; ve nihayetinde, bir kez daha, çözülme evresine girmesini bekliyoruz. Ancak Anna’nın evinde zoraki ve kişiliksiz bir hava (Tolstoy, 2015, s. 797) sezinlemek ve Anna’nın sağlıksız bir ruh hali içinde aslında mutsuz olduğunu görmek, Dolli’nin tüm bu sorgulamalarını ve memnuniyetsizliğini çabucak unutarak aile hayatına tekrar sarılmasını sağlar. Anthony Thorlby, Dolli’nin bu noktada, sevginin ve güzelliğin taşıdığı “mutluluk vaadinin” aile hayatı ve evine bağlılıkla gerçekleşebileceğini; aksi halde yenilgiye uğramanın kaçınılmaz olduğunu keşfettiğini ileri sürmektedir (Thorlby, 1987, s. 50). Neticede, Dolli’nin en baştan erişilmiş çözüm evresi, kendisinin “[i]nsan sevdiğini olduğu gibi sever, olmasını istediği gibi değil” (Tolstoy, 2015, s. 772) diyerek ifade ettiği üzere, savaşılmırsa gerçeği olduğu gibi kabul etmesiyle sonuçlanır.

4. ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Tezimizin bu bölümünde, çalışma boyunca yaptığımız analizler sonucunda tespit ettiğimiz hususları, önce her bir romanı kendi içinde, ardından da karşılıklı olarak mukayese etmeye çalışacağız.

Aşk-ı Memnû'da görülen hayal–hakikat çatışmasıyla başlayacak olursak; Bihter'in ruhi portesine romanın başından sonuna kadar tüm hatlarıyla şahitlik ederiz: Çatışmasının nerede başlayıp nereye geldiği, ruhsal değişimi, yaşadığı yıkımın psikolojik sonuçları roman boyunca yazarı tarafından ustaca işlenir. Bihter başlangıçta annesine benzememek ve zenginlik içinde namuslu bir yaşam sürdürmek isteyen bir kadındır. Bu hayallerle kendinden oldukça yaşlı bir adamla evlenir. Ancak Göksu'daki gezinti neticesinde, mutsuz olduğunu idrak eder; yasak aşka sürüklenmesine vesile olacak cinsel açlığının farkına varır; aslında sevmeye ihtiyacı olduğunu anlar. Arzu ettiği yalnızca bir erkeğin sevgisi değildir kuşkusuz; çocukların ve evdeki hizmetkarların da sevgi ve saygısına talip olmuştur. Fakat sevgi ihtiyacının karşılanmadığını ve evlilik konusunda yanıldığını görünce, gerçeklerle yüzleşir. Zaman içinde hayalinde kurduğu dünya ile gerçek dünyası arasındaki uçurum gittikçe büyür. Bu noktada, bu uçurumu kapatmak için çareyi yasak aşkta bulur. Ancak yasak aşk yaşadığı Behlül'ü de kaybetme aşamasına geldiğinde, içinde bulunduğu çatışma unsurları başa çıkılmaz bir hal alır ve Bihter'in çözülme evresi başlar. Nihayetinde, hayal–hakikat çatışmasını çözemeyen Bihter daimi bir kaçış çaresi olarak intiharı tercih eder. İlişkisinin ortaya çıkmasından sonra, içinde bulunduğu toplumun onu küçümseyen bakışlarına maruz kalmaktansa kendisini öldürmeyi seçmesi hiç şüphesiz ki onu annesinin mizacından ayırmaktadır. Ancak her hâlükârda, kendi aleyhinde sonuçlanması bakımından Bihter'in çatışması olumlu bir çözüme ulaşamamıştır.

Nihal, annesinin ölümünden ötürü yaşına göre aşırı duygusal ve asabi bir genç kızdır. Annesinin yokluğundan ileri gelen bir sevilme ve şefkat gösterilme gereksinimi içindedir. Bütün sevgisini verdiği babasının yanı sıra etrafındaki herkesin her koşulda onu sevmesini ve sahiplenmesini beklemektedir. Adnan Bey'in Bihter ile evleneceğini öğrenmesinin ardından, küçük kardeşi Bülent'in yatılı okula verilmesi ve mürebbiyesi Mlle de Courton da dahil olmak üzere hizmetkarların yalıdan birer birer ayrılmasıyla; bu hayalinin gerçekleşemeyeceği hakikatiyle yüzleşir. Somut adımlar atamayacak

kadar kırılğan bir ruha sahip olan Nihal'in hayal kırıklıklarına karşı verdiği tepkiler, genellikle zihninde yeni bir gerçeklik kurgulayarak yine hayalinde cereyan eder. Diğer bir ifadeyle, hayalleri kendi tasavvurlarıdır elbette; ancak gerçekleri de çoğu zaman zihninde yeniden yarattığı tasarlanmış bir gerçekliktir. İlginç bir şekilde, Nihal'in hakikatle mücadele etmek için yarattığı bu hayali gerçeklikte gerçek hayatta olduğundan çok daha acınası ve bedbaht bir durumda olduğunu ancak bundan büyük bir haz duyduğunu görüyoruz –örneğin, kimsenin ona merhamet etmeyeceğini düşündüğünde öldüğünü hayal edip mezardaki cansız bedenini, hayatta ve gerçek benliğiyle yukarıdan izlemesi ve bu ölü bedene yani kendisine yine kendisinin merhamet göstermesi gibi ya da Behlül'ün ihanetini öğrenince verem olup öleceğini düşlemesi ve böylece babasından intikam almış olacağını hayal etmesi gibi. Bihter'in yavaş yavaş evin hakimi olmaya başlamasıyla, Nihal tamamen korkuya kapılır ve sık sık bunalım içine girer, hastalanır. Ona göre babasının yanındaki yerini artık Bihter almıştır ve böylece babası ondan uzaklaşmıştır. Bu fikriyat, Nihal'in iç dünyasında başa çıkılması çok zor bir boşluk yaratır. Fakat Behlül'le evlenme fikri onu yeniden hayata bağlamıştır. Kurtuluşu olarak gördüğü bu evlilik sayesinde, içindeki boşluğun dolacağını hayal eder; her zaman özlemine duyduğu sevgi ve merhamete sonunda sahip olacağına inanır. Ancak Bihter ile Behlül'ün ilişkisi açığa çıkınca, Nihal'in iç dünyasındaki bütünlük bir kez daha kırılır ve artık çözülme evresi başlar. Neticede, Nihal'in hayal–hakikat çatışması sirkülasyonu, Bihter'in intiharı ve Behlül'ün yalıdan kaçmasının akabinde, her şeyden önce babasına yeniden kavuşmasıyla, çok sevdiği kardeşi Bülent'in yatılı okuldan alınmasıyla, mürebbiyesi Mlle de Courton'un memleketinden çağrılmasıyla ve emektar hizmetçilerin yalıya tekrar yerleşmesiyle sonuçlanır; hayallerinin zaferi ve çatışmasının lehte çözümüyle tamamlanır.

Firdevs Hanım'ın safahat içinde sürdüreceği bir evliliğe dayalı hayal evresi roman zamanından önce başlamıştır; bu bölüm geriye dönüş (flashback) tekniğiyle anlatılır. Romanın girişinde, son zamanlardaki sandal gezintilerinde sürekli Adnan Bey'le karşılaşmalarını, kendi varlığına bağlar. Kızları Peyker ve Bihter ise, annelerinin bu varsayımını ciddiye almaz, içten içe onunla alay ederler. Dolayısıyla Halid Ziya, henüz romanın başında okuruna Firdevs Hanım'ın kendi iç dünyasında ve kızlarıyla arasında devam etmekte olan bir çatışmanın varlığını hissettirir. Böylece gençlik kuruntusu içinde, kızlarına karşı bir anneden ziyade bir düşman olan Firdevs Hanım'ın gerçeklerle yüzleşme evresinde olduğunu anlarız. Artık yaşlandığı ve

erkeklerin ilgisini kızlarına kaptırdığı hakikatiyle mücadele ederken yaşadığı kırılma evresi ise, Bihter ile Adnan Bey'in evliliği ile başlar. Çatışmasını besleyen ana etken kızlarının gençliklerini, güzelliklerini ve aile saadetlerini kıskanmasıdır. Bir anne olarak Firdevs Hanım'ın kızlarının kötü duruma düşmesini istemesinin sebebini, kızları üzerinden kendini tekrar gerçekleştirme ve yapacakları her hatada kendini haklı çıkarma arzusu olarak yorumluyoruz. Firdevs Hanım çatışmasını tamamen ortadan kaldırmak için Peyker'in kocası tarafından terk edileceği günü pasif olarak bekler ve bu konuda harekete geçmez. Ancak Bihter'den intikam almak için somut adımlar atar. Öte yandan, intikam almak için Behlül ile Nihal'i evlendirme çabası, sonuçsuz kalmış ve çatışmasına olumlu bir çözüm getirememiştir.

Aşk-ı Memnû romanındaki odak üç kadın karakterin hayal-hakikat çatışmasındaki benzer ve farklı yönler ilgi çekicidir. Bihter tüm evrelerde aktif bir davranış örüntüsü sergiler; hayallerini gerçekleştirmek ya da hakikate karşı önlem almak için sürekli yeni stratejiler geliştirir ve somut adımlar atar. Benzer şekilde Firdevs Hanım da hayatının akışını kendisi dizayn etmek için elinden geleni yapar. Nihal ise, yaşadığı hayal kırıklıklarına karşı pasif bir tutum sergiler. Hesaplaşmak istediği kişilerle ya da çözmek istediği meselelerle yüzleşmesini çoğunlukla zihninde kurgular ya da fiziksel bir hastalık hali ile dışa vurur; gerçek hayatta aksiyon aldığına çok nadir şahitlik ederiz. İlginç bulduğumuz kısım ise, sorunlarını çözmek için etken rolde olan Bihter ve Firdevs Hanım'ın hayal-hakikat çatışmasının olumsuz bir şekilde sona ermesine rağmen; edilgen bir tutum sergileyen Nihal'in hayal-hakikat çatışmasının olumlu bir biçimde çözüme kavuşmasıdır.

Aşk-ı Memnû romanındaki ana kadın karakterlerin hayal-hakikat çatışması bağlamında yaptığımız analiz, bu çalışma için formüle ettiğimiz “Hayal-Hakikat Çatışması Evreleri” şemasına göre Tablo 2’de özetlenmiştir:

Tablo 2.

Aşk-ı Memnû Romanında Ana Kadın Karakterlerin Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri

<i>Evre Adı</i>	<i>Karakter Adı</i>		
	Bihter	Nihal	Firdevs Hanım
Hayal Evresi	<i>Mutluluk:</i> -Evlilik -Zenginlik <i>Annesine benzememe:</i> -Sadık bir eş ve şefkatli bir anne olma	<i>Mutluluk:</i> -Sevdikleri tarafından sevilme arzusu -Merhamet görme	<i>Mutluluk:</i> -Evlilik -Zenginlik <i>İlgi odağı olma arzusu:</i> -Genç ve güzel kalma
Gerçeklerle Yüzleşme Evresi	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> -Sevilme ihtiyacı -Cinsel açlık ↓ -Yasak aşk -Annesine benzeme -Üvey kızıyla savaş	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> -Sevdikleri tarafından sevilme kuruntusu ↓ -Üvey anneyle savaş -Hayali gerçeklik kurgulama -Sevgiliye sığınma	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> -Gençlik arzusu -Cinsel açlık ↓ -Yasak aşklar -Gençlik kuruntusu -Kızlarıyla savaş -Zengin koca arayışı
Çözülme Evresi	<i>Kıskançlık:</i> -Aldatılma ↓ -İntikam arzusu	<i>Kıskançlık:</i> -Aldatılma ↓ -Ölme arzusu	<i>Kıskançlık:</i> -Kızının evliliği ↓ -İntikam arzusu
Çözüm Evresi	<i>İntikam alma:</i> -İntihar (Olumsuz sonuç)	<i>İyileşme:</i> -Tüm sevdiklerine kavuşma (Olumlu sonuç)	<i>İntikam alma:</i> -Kızını mutsuz etme çabası (Olumsuz sonuç)

Anna, romanın başında son derece sevecen, dürüst, iç dünyasında sağladığı sükûneti çevresine sıcakkanlılığı ve iyimserliğiyle geri veren bir kadındır. Olay örgüsü içinde Anna'nın mevcut durumunu şekillendiren ideal hayat tasavvurlarına yer verilmemiştir. Öte yandan, mevcut yaşantısı içinde devamlılığını sağlamaya özen gösterdiği üç unsur vardır: Sadık bir eş olmak, özverili bir anne olmak ve toplumsal kurallardan sapmamak. Dürüstlük ve saygınlıkla vasıflandırdığımız bu unsurlar, Anna'nın hayal evresinin yüzeydeki gayeleridir. Anna'nın gerçeklerle yüzleşme evresi, Vronski'yle tanışmasıyla başlar. Aşka ve tutkuya duyduğu ihtiyaç, Vronski'nin hayatına girmesiyle bilinç düzeyine çıkar ve cisimleşir. Anna, bireysel arzularının toplumsal kurallara üstünlük sağlamasıyla, yasak aşkın çekiminden kaçamaz. Ancak Vronski'yle ilişkisinin başladığı andan itibaren derin bir pişmanlık ve bunalım içine girmekten de kurtulamaz. Oğlunu, arkadaş çevresini ve sosyete'deki eski konumunun sağladığı tüm avantajları kaybeden Anna, kendisini Vronski'nin varlığıyla avutur. Ancak cemiyetin manevi zorbalığına maruz kalması ve toplumun tamamen dışına itilerek izole bir yaşam sürdürmek zorunda bırakılması, onun Vronski'ye günden güne daha da çok bağlanmasına yol açar. Toplumsal alanda yaşadığı hiçlik duygusunun Anna'yı esir aldığı çözülme evresinde, Anna'nın Vronski'ye olan bağlılığı, bir noktadan sonra, bağımlı ilişki örüntüsüne dönüşür. Vronski tarafından da terk edilme korkusuna kapılan Anna'da yoğun olarak kaygı, öfke, güvensizlik ve kıskançlık hali görülür. Bir yandan, terk edilmemek için Vronski'ye aşırı ilgi gösterip yakınlık kurmaya ve onu değerli hissettirmeye çalışırken; diğer yandan, yanlış izlenimleri ve peşin hükümleri nedeniyle Vronski'nin ona duyduğu sevginin azaldığı düşüncesiyle sinirleri zayıflar. Vronski'nin artık onu sevmediği düşüncesi, onu başka kadınlarla aldattığı saplantısına ve paranoyaya varan bir kıskançlık girdabına dönüşür. Vronski'yi tamamen kaybettiğini düşündüğü anda ruh bütünlüğündeki kırılmalara karşı bulduğu çözüm ise, intihar etmek olur.

Kiti'nin çatışma evreleri romanda belirgin olarak gözlemlenmektedir. Hayal evresinin temel unsuru, kendi konumuna uygun biriyle evliliğidir. Vronski ile Levin arasında bir seçim yapması gerektiğinde, hiç düşünmeden dış görünüşü ve sosyete'deki konumu nedeniyle Vronski'yi seçer. Ancak Vronski'nin Anna ile ilişkiye başlayıp onu yüzüstü bırakmasının ardından; kendini bireysel duygu ve düşüncelerinden soyutlayarak, annesinin de etkisiyle yanlış bir evlilik hayaline kapıldığı gerçeğiyle yüzleşir. Bu gerçek Kiti'nin depresyona girmesine ve çevresine yabancılaşmasına

neden olur. Öte yandan, bu evrede bireyselleşme süreci de filizlenmeye başlamıştır. Öykündüğü Varenka sayesinde, ruhsal bir değişim yaşar; geçmişinin hatalarını, yardıma muhtaç insanlara fayda sağlayarak kapatabileceğini ve böylece huzura ereceğini düşünür. Hayattaki asıl önemli şeyin, böylesi bir adanmışlık olduğunu düşündükçe geçmişine soğukkanlılıkla bakma gücüne erişir. Dine bağlılık ve mutlak maneviyat sayesinde, eski dünyasından tamamen farklı, daha ulvi ve gizemli olduğunu düşündüğü yeni bir yaşam olasılığını duyumsar. Ancak özellikle Madam Ştal'ın kendini dine adayışındaki ikiyüzlülüğü fark ettiğinde, çözülme evresine girer. Nihayetinde, kişisel düşünce ve inançlarını yok sayıp başkalarının gölgesinde kaldığı müddetçe, başka insanlara bir fayda sağlamanın manasızlığını ve imkansızlığını idrak eden ve mutlu olamayacağını anlayan Kiti, varoluşsal bir uyanış yaşayarak çözüm evresine girer. Bu evre, Kiti'nin bireysel arzu ve inançlarına güvenerek olgunlaşması ve Levin'le evlenerek hayalini kurduğu mutlu aile yaşamına kavuşmasıyla sonuçlanır.

Dolli, olay örgüsünde birincil plana çıkan bir karakter değildir; ancak Tolstoy'un ideal evlilik anlayışını yansıtmaları bakımından önemli bir kadın karakterdir. Romanda Dolli'nin hayal evresine dair geniş ve derin bir altyapı sunulmamıştır. Bununla birlikte, karakterin düşünce dünyasına hakim olan beklenti ve arzuları; aile birliğinde devamlılık, sadakat ve aile yaşantısına verdiği emeklerin takdiri gibi olgular etrafında kümelenir. Tesadüf eseri kocasının kendisini aldattığını öğrendiğinde, tüm bu olguların temelsizliğini görerek gerçeklerle yüzleşir. Bu evrede, önce kocasını terk etmek ister; ancak mizacı gereği, çocukların bakımını tek başına üstlenemeyeceğini öngörerek bu kararını uygulamakta tereddüt yaşar. Nitekim, Anna'nın ikna etmesiyle de, kocasını bağışlar ve aile düzenini devam ettirir. Stiva'nın sadakatsizliğe devam ettiğini öğrendiğinde ya da evliliği ve çocuk bakmakla harcadığı gençliği üzerine içsel bir sorgulamaya girdiğinde, Dolli'nin çözülme evresinin kaçınılmaz olmasını bekliyoruz. Ancak Dolli, gerçeği kendi hayallerinin lehine dönüştürme gayreti sergilemektense; cesaretsizliği ve gelecek kaygıları nedeniyle çoktan pasifize olup gerçeği kanıksamasından ötürü, tüm pişmanlıklarına rağmen kendini kocasına, evine ve çocuklarına adamaya devam ederek çatışmasını nihayetlendirir.

Anna Karenina romanındaki odak kadın karakterlerin hayal–hakikat çatışması üzerine yaptığımız analizler, Tablo 3'te ana hatlarıyla şematize edilmiştir:

Tablo 3.

Anna Karenina Romanında Ana Kadın Karakterlerin Hayal–Hakikat Çatışması Evreleri

<i>Evre Adı</i>	<i>Karakter Adı</i>		
	Anna	Kiti	Dolli
Hayal Evresi	<i>Dürüstlük ve saygınlık:</i> -Sadık bir eş ve şefkatli bir anne olma -Toplumsal role uyum	<i>Mutluluk:</i> -Sosyal konumuna uygun bir evlilik	<i>Mutluluk:</i> -Aile yapısında devamlılık -Kocasının sevgisi ve sadakati -Emeklerinin takdir edilmesi
Gerçeklerle Yüzleşme Evresi	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> - Kişisel mutluluk arzusunun toplumsal rolle örtüşmemesi ↓ -Yasak aşk -Toplumsal kurallara itaatsizlik	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> -Yanlış evlilik tercihi ↓ -Depresyon -Cemiyete yabancılaşma -Dine bağlılık ve mutlak maneviyat	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> -Kocasından aldatılma ↓ -Emeklerinin değersizleşmesi -Çaresizlik -İkna olma -Bağışlama
Çözülme Evresi	<i>Hiçlik duygusu:</i> -Toplumsal dışlanma -Sevgiliyi kaybetme paranoyası -Ruhsal bunalım ↓ -İntikam arzusu	<i>Mutsuzluk ve hayal kırıklığı:</i> -Dogmatik dini değerlerin bireysel değerlerle örtüşmemesi ↓ -Varoluşu sorgulama	(Atlanan evre)
Çözüm Evresi	<i>İntikam alma:</i> -İntihar (Olumsuz sonuç)	<i>Varoluşsal uyanış:</i> -Bireysel arzu ve inançlarına göre yaşam ve evlilik (Olumlu sonuç)	<i>Kanıksama:</i> - Gerçeği benimseme -Eylemsizlik (Olumlu sonuç)

Anna Karenina'daki ana kadın karakterlerin hayal–hakikat çatışması evrelerini kıyasladığımızda, karakterlerin yönelimlerindeki farklılıklar ön plana çıkmaktadır. Karakterler ortak sosyal, kültürel ve ekonomik statüye sahiptirler, ancak farklı dini veya ahlaki gelişimler gösterirler. Üç kadın karakterin de en büyük açmazı ahlaki seçimlerinin etrafında yoğunlaşır. Özgür ruhlu Anna, yerleşik kurallara adeta savaş açarken; Dolli, tam tersine, toplumun kadınlardan beklediği müşfik anne ve sadık eş rolünü asla terk etmez. Kiti ise, bireysel ve toplumsal değerler arasında dengeli bir ahenk yakalar.

Çalışmamızın temel aldığı iki romanı benzer ve farklı yönlerden birbirleriyle karşılaştıracak olursak, öncelikle karakterlerin yaşam motivasyonlarını tespit etmek yerinde olacaktır. Her iki romanda da karakterlerin hayal evreleri, evlilik ve aile ilişkilerine yönelik beklentiler etrafında şekillenmektedir. Bihter ve Firdevs Hanım, evliliği zengin olma ve rahat bir yaşam sürme aracı olarak görürken; Kiti zenginlik değilse bile, evlilikte sosyal statü bakımından uygunluk olmasından yanadır. Evlilik aşamasını çoktan gerçekleştirmiş olan Anna ve Dolli'nin hayal evresinde ise, yine ailevi ilişkiler baskındır. Anna, kocasından sevgi beklememeyi çoktan kabullenmekle birlikte, bir eş ve anne olarak toplumsal cinsiyet rolüne uyum sağlar. Dolli ise, kocası ve ailesine gösterdiği sevgi ve emeklerin karşılığını görmek ister. Nihal'in hayal evresi de aile ilişkileriyle –özellikle baba figürüne bağlılıkla– karakterizedir; ancak yaşından da ötürü, evlilik hayali olmamasıyla diğer karakterlerden ayrılır.

Gerçeklerle yüzleşme evresindeki en belirgin ortak nokta, Bihter ve Anna arasındadır. İkisi de evliliklerinde mutlu olmadıkları için yasak aşkın peşinden gider. Aralarındaki ayrım, bireysel ahlaki yargılarındanadır. Bihter hayal evresini kişisel hedef ve arzularına göre tasarlamış olmasına rağmen, kocasının tutkusuzluğu ve yalıdağilerin mesafeli duruşundan ötürü hayal kırıklığı yaşadığı için çareyi yasak aşkta bulur. İlişkisinin başında kocasına karşı suçluluk duygusu ve annesine benzediği için tiksinti hisseder; ancak zamanla tüm benliğini aşkına adar ve vicdanında kendini aklar. Anna ise, yaşamını toplumsal cinsiyet rolüne uygun bir biçimde devam ettirme motivasyonuna sahipken; bireysel mutluluk arzusu, toplumsal rolüne baskın geldiği için yasak aşka kapılarını açar. Anna da ilişkisi başladığı anda derin bir utanç yaşar; ancak Bihter'in aksine, özellikle oğluna karşı duyduğu suçluluk duygusundan ötürü asla vicdanen huzurlu hissedemez. Nihal, babasının evlenerek onu bir anlamda terk ettiği duygusuna kapılır; Kiti ise, evlenmeyi düşlediği kişi tarafından sessiz bir

biçimde gerçekten terk edilir. Nihal, somut adımlar atmak yerine, iç dünyasında kurguladığı hayali bir gerçeklikte ya da bayılma gibi fiziksel dışa vurumlarla yaşadığı hayal kırıklıklarıyla savaşı; nihayetinde bir sevgilinin kendisine arzu ettiği merhameti göstereceğine inanır. Kiti ise, yaşadığı hayal kırıklığından ve içine düştüğü depresyondan kurtulmak için somut adımlar atar ve dini öğretilere göre yaşama kararı alır. Bu evredeki en çarpıcı benzerlik ve farklılıklar, Firdevs Hanım ile Dolli arasındadır. İki karakter de gençlik ve güzelliğini kaybetmenin kederini derinden yaşar. Ancak Firdevs Hanım bunun için çocuklarını suçlayıp, onlarla sonu gelmez bir kavga içine girerken; Dolli, baskın annelik içgüdüleriyle çocuklarına daha iyi bir gelecek sunabilmek için, ondan gençliğini çalan kocasının sadakatsizliklerini bağışlar. Firdevs Hanım gençliğini duyumsamak için, hayalindeki kadar zengin olamayan kocasını başka erkeklerle aldatacak kadar ahlaki sorumluluklarından azadedir. Dolli ise, ailesine vakfettiği tüm emeklerin değersizleşmesine rağmen, ahlaki sorumluluklarına bağlı kalır.

Çözülme evresinde, Dolli bu evreyi atlayan tek karakter olarak diğer karakterlerden tümüyle ayrılır. Bihter, Firdevs Hanım ve Anna gerçekle mücadele etme yöntemleri yetersiz hale geldiğinde intikam arzusu duyarlar. Nihal yaşamına son verme arzusu hissederken; Kiti yaşamın gerçek anlamını sorgulama içine girer.

Son evrede, dikkatimizi çeken husus, intikam arzusu duyan tüm karakterlerin çatışmasının olumsuz sonuçlanmış olmasıdır. Bihter de Anna da bir cezalandırma biçimi olarak intihar yolunu seçer. Annesine benzemenin acısının, Nihal'in zaferinin ve Behlül'ün ihanetinin ağırlığını ruhunda taşıyan Bihter, toplumsal dışlanmayı kaldıramayacağını düşünerek utanç ve korku içinde bu psikoloji içine girerken; Anna yıllarca göğüs gerdiği toplumsal dışlanma sürecinde tek avuntusu olan sevgilisinin aşkını da kaybettiğini düşündüğü için intihara karar verir. Firdevs Hanım'ın kızıdan intikam alma hevesi ise, kızının intiharıyla bir sonuca ulaşamaz. Dolli'nin gerçeği kanıksama ve eylemsizlikle karakterize olan çözüm evresi, kocasının sadakatsizliği açısından olumsuzlukla sonuçlanmış olsa da; Dolli'nin en büyük arzusu olan aile birliğinin korunması ve devamlılığının sağlanması açısından kendisi için olumlu nihayetlenmiştir yorumunda bulunabiliriz. Hayal-hakikat çatışması lehte çözüme ulaşan karakterler, Nihal ve Kiti'dir. Nihal, çatışmasının temel unsuru olan üvey anne figürünün ölümüyle bilinçli bir çaba harcamadan çözüme ulaşırken; gelişimi

ziyadesiyle içsel gözlem becerisiyle çerçevelenen Kiti, çatışma unsurunu ortadan kaldırmak için varoluşsal bir uyanış yaşayarak kendi gayretleriyle çatışmasını çözer.



SONUÇ

György Lukács, dünya edebiyatını, organik ve dahiyane bir biçimde bencil olan ulusal kültürlerle ait edebi verimlerin ve bu edebiyatı yaratan önemli kişilerin karşılıklı etkilerinin bir bütünü olarak tarif etmektedir (Lukács, 1977, s. 205). Hiç şüphesiz ki Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* ve Lev Nikolayeviç Tolstoy'un *Anna Karenina* adlı eserleri bu bütünün değerli birer parçalarıdır.

Halid Ziya Uşaklıgil *Aşk-ı Memnû*'da roman kuruluşu, ustalıklı tekniği, zengin tip kadrosu ve bu tiplerin psikolojik çözümlemelerini başarılı bir biçimde sergilemesiyle kendisinden önceki edebi verimlerden ayrılır; Batılı anlamdaki realist yönüyle Türk edebiyatına yeni bir anlayış kazandırır.

Tolstoy'un olgunluk çağı eserlerinden olan *Anna Karenina* konusu, dili ve tekniğinin yanı sıra yazıldığı dönemin sosyal ve psikolojik portresini gerçekçi bir bakış açısıyla barındırması ve her çağa hitap eden ahlaki ve felsefi değerler içermesi bakımından evrensel edebiyat verimleri arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada, *Aşk-ı Memnû* ve *Anna Karenina* romanlarını karşılaştırarak, eserlerdeki odak kadın karakterlerin hayal-hakikat çatışmalarını analiz etmeye çalıştık. Öncelikle çalışmamızın kuramsal zeminini sunmak maksadıyla, çatışma kavramını teorik bir perspektiften ele alarak, edebi alanda hayal-hakikat ikiliğinin doğuşu ve tarihi gelişimini Türk ve dünya edebiyatı çerçevesinde irdelemeye gayret gösterdik. Ardından, değerlendirmelerimizin en büyük dayanak noktasını teşkil ettiği için Halid Ziya Uşaklıgil ve Lev Nikolayeviç Tolstoy'un sanat anlayışı ve ele aldığımız eserlerin kapsamı üzerinde durduk. Son olarak, romanlarda öne çıkan kadın karakterlerin hayal ve hakikat algılarını, gerçekçi ya da farazî beklentilerine karşılık yaşanmışlıklarını, iç dünyaları (hayal) ile dış dünyaları (hakikat) arasındaki uyumsuzluktan doğan çatışma evrelerini, belirlemiş olduğumuz şemayı temel alarak karşılaştırmalı olarak ortaya koymaya çalıştık.

Yaptığımız tüm analiz ve çözümlemeler ışığında, tezimizin temel amacına dayalı olarak yanıtlarını aradığımız soru ve sorunsallar hakkında vardığımız yargılar aşağıda sunulmaktadır:

Çalışmamızın ana sorusu ve sorunsalı, hayal ile hakikat arasında kalan bireyin sergilediği tavır ve tutumlar üzerineydi. Değerlendirmelerimiz sonucunda,

karakterlerin idealize ettikleri dünya ile gerçek dünya arasında uyuşmazlık yaşaması halinde, derin bir mutsuzluk ya da buhran içine girdiklerini ve yaşadıkları çatışmaya karşı çoğunlukla kaçış refleksi sergilediklerini gördük. Dolli hariç tüm karakterler, zihinsel tasavvurlarına paralel olarak kendilerini gerçekleştirmek için hakikatten kaçma yönünde bir seçimde bulunmuştur. Öte yandan, Dolli örneğinde görüldüğü üzere; gönülsüzce ya da mecburiyetlerden ötürü hakikati olduğu gibi benimsemenin, kişinin çatışmasını sonlandırmakla birlikte, ruh dünyasında sükûnet bulmakta zorlandığı için kendilik sorununu da beraberinde getirmesi olasıdır.

Analizlerimiz sırasında, hemen hemen tüm kadın karakterlerin toplumsal bilinç tarafından şekillendirilen kalıplaşmış cinsiyet rolleri ile psikolojik, sosyal ve ahlaki gelişim düzeylerinin daima uyum içinde olmadığını görmenin yanı sıra; bu rollere bağlı kalmadıkları müddetçe, toplumsal bir yıkıma uğramalarının da kaçınılmaz olduğunu saptadık. Toplumsal ve bireysel bilinç arasında çelişkiye düşen karakterlerin her şeye rağmen kendini gerçekleştirme düzeyleri ise, karakterlerin sosyo-kültürel statüsünden ziyade ideal benlik anlayışına ya da toplumsal cinsiyet rollerine olan bağlılığına göre değişim göstermektedir.

Karakterlerin hayal ve hakikat algıları ile ahlaki değer yargıları ve özgürlük anlayışı arasında sonu gelmez bir etkileşim söz konusudur. Kimi zaman ahlaki yargılar, karakterlerin istek ve eğilimlerine baskın gelerek özgürlüklerini kısıtlarken; kimi zaman da baskın gelen özgürlük anlayışı, karakterlerin ahlaki değerleri hiçe sayarak hayallerinin peşinden gitmelerine yol açmıştır.

Hayal–hakikat çatışmasının, özünde bir varoluş sorununa kaynaklık ettiği inancıyla, çatışmasını çözemeyen karakterlerin kendini gerçekleştirme gücünü zayıflattığı görüşündeyiz. Bu bakımdan, bu karakterlerin sergilediği tavır ve tutumların, bir nevi kendi hayatları üzerinde söz sahibi olma gücünü elde etmeye yönelik olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

KAYNAKLAR

- Akün, Ö.F. (1962). “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Türk Dili*. C. 12. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. ss. 1-32.
- Akün, Ö.F. (2006). “Nâmık Kemal”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 32. İstanbul: TDV Yayınları. ss. 361-378.
- Aktaş, Ş. (1996). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tema”, *Türk Dili*. S. 529. ss. 107-115.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ballon, R. (2005). *Blueprint for Screenwriting*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Barbarosoğlu, N. (2006). “Önsöz: Hayatını Seçen Bir Kahraman Olarak Don Kişot”, *Don Kişot*. çev. Nazan Altay. İstanbul: Say Yayınları.
- Baştımar, Z. (1961). *Lev Tolstoy: Hayatı, Eserleri, Fikirleri*. İstanbul: Yenigün Yayınevi.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu Çağların ve Ekollerin Kitapları*. çev. Çiğdem Pala Mull. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Budak, A. (2013). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme*. 2. bs. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Cahn, V.L. (2001). *The Plays of Shakespeare: A Thematic Guide*. Westport: Greenwood Press.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. 3. bs. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çestov, L. (2007). *Nietzsche ve Tolstoy’da İyilik Fikri*. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap Yayınları.
- Çetin, N. (2017). *İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*. 2. bs. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Çetişli, İ. (2000). *Halit Ziya Uşaklıgil*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- Çetişli, İ. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. 16. bs. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demir, Ş. (2015). “Tartışma ve Polemik Kavramlarına Dair”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3(9). ss. 183-194.

- Dindar, S. (2020). “Tiyatro Metni Çevirisinde Anlam Kuramı Süreçleri: Sahte Sırdaşlar Örneği”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*. 2(1). ss. 36-55.
- Donbay, A. (2001). “Tanzimat Dönemi Tenkit Anlayışı Çerçevesinde: Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşâ” Makalesi”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 1. ss. 181-188.
- Dostoyevski, F.M. (1954). *The Diary of a Writer*. New York: George Braziller.
- Eagleton, T. (2012). *İngiliz Romanı*. çev. Barış Özkul. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Egri, L. (2012). *Piyes Yazma Sanatı*. çev. Suat Taşer. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erlich, V. (1995). “Truth and Illusion in Gorky: The Lower Depths and After”, *Freedom and Responsibility in Russian Literature*. ed. Elizabeth C. Allen ve Gary S. Morson. Illinois: Northwestern University Press.
- Finn, R.P. (2013). *Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)*. çev. Tomris Uyar. 3. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forster, E.M. (2019). *Roman Sanatı*. çev. Ünal Aytür. 3. bs. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Freeze, G.L. (1990). “Bringing Order to the Russian Family: Marriage and Divorce in Imperial Russia, 1760-1860”, *The Journal of Modern History*. 62(4). ss. 709-746.
- Gahramanlı, N. (2014). “Tolstoy’un Diriliş Romanında Yer Alan Yönetim Aksaklıkları”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi Asos Journal*. Yıl 2. S. 7. ss. 301-311.
- Gahramanlı, N. (2020). *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekan Eşya Kıyafet*. İstanbul: Hiperyayın.
- Gautier, T. (1899). “Preface”, *Mademoiselle de Maupin*. London: Gibbings and Company.
- Gautier, T. (1903). *The Works of Theophile Gautier*. New York: The Jenson Society.
- Goncourt, E. ve Goncourt, J. (1984). *Pages From the Goncourt Journal*. ed. Robert Baldick. Singapore: Penguin Books.
- Gorki, M. (1905, 18 Mart); akt. “Gorky’den Tolstoy’a 4 Mektup” (1967). *Yeni Ufuklar*. C. 15. S. 179. ss. 67-74.

- Gorki, M. (1920). *Reminiscences of Leo Nicolaycvitch Tolstoy*, London: y.e.y.; akt. Zweig, S. (2018). *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar: Casanova, Stendhal, Tolstoy*. çev. Gülperi Sert. 14. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1976). “Divan Edebiyatı Müzesi’nin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar”, *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 165. ss. 12-15.
- Gülveren, Ö. (2018). “XIX. Yüzyıl Paul ve Virginie Çevirileri Üzerine Bir Karşılaştırma”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*. (43). ss. 127-158.
- Hegel, F.W. (1832). *Esthetique*. Paris: Aubier-Montaigne; akt. Pavis, P. (1999). *Dictionary of Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hoog, A. ve Brombert, B. (1954). “Who Invented the Mal du Siècle?”, *Yale French Studies*. (13). ss. 42-51.
- Hugo, V. (1829). *Les Orientales*. Paris: y.e.y.; akt. Yetkin, S.K. (1967). *Edebiyatta Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huyugüzel, Ö.F. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil*. 2. bs. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kabaklı, A. (1971). *Türk Edebiyatı*. C. 1. İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları.
- Kanık, O.V. (1944). “Önsöz”, *Tartuffe*. Ankara: Maarif Matbaası. ss. IX-XXIV.
- Kaplan, M. (1999). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. 5. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M., Erginün, İ. ve Emil, B. (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. 2. bs. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Karaca, E. (2017). *Türk Edebiyatında Kavga*. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Karakoç, Ş. (2020). “Türk Edebiyatında İlk Dil Tartışması: Mes’ele-i Mebhûsetün Anhâ”, *Türk Dili*. Yıl: 69. S. 825. ss. 80-90.
- Karpushina, O. (2001). “The Idea of the Family in Tolstoy’s Anna Karenina: The Moral Hierarchy of Families”, *Studies in Slavic Cultures*. S. 2. ss. 63-92.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kemal, N. (2019). “Mukaddime-i Celâl”, *Türk Dili Roman Özel Sayısı I-II*. 3. bs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kerman, Z. (1996). “Halit Ziya’nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış”, *Türk Dili*. S. 529. ss. 116-120.

- Kolcu, A.İ. (2016). “Şinasi’nin Münâcât’ına Yazılan Tesdis”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*. (40). ss. 159-166.
- Kudret, C. (1971). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. 3. bs. C. 1. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Lavrin, J. (1974). *An Introduction to the Russian Novel*. London: Methuen & Company.
- Lukács, G. (1977). *Avrupa Gerçekçiliği*. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Meriç, C. (2008). *Kırk Ambar*. yay. haz. Mahmut Ali Meriç. C. 1. 10. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mermer, A. (1997). “Fuzûlî’de Ben ve Ötesi”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (3). ss. 163-180.
- Molière, J.P. (1957). “The Versailles Impromptu”, *Eight Plays*. New York: Aeonian Press.
- Moran, B. (1998). *Türk Romanına Genel Bir Bakış 1*. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nabokov, V. (2013). *Rus Edebiyatı Dersleri*. çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven ve Ayşe Nihal Akbulut. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1990). *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*. 2. bs. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Nas, H. (2018). “Türk Edebiyatında Hayal–Hakikat Düalitesinin Doğuşu”, *Yeni Türk Edebiyatı*. S. 18. ss. 57-73.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. 4. bs. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Öktem, Ü. (1992). “Charles Darwin’in Evrim Kuramı’nın Tanzimat’taki Etkileri”, *Ankara Üniversitesi DTCF Felsefe Bölümü Dergisi*. C. 14. ss. 241-253.
- Önertoy, O. (1999). *Halit Ziya Uşaklıgil: Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. 2. bs. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ölçer, S. (2014). “Lamarck ve Evrim Kuramı”, *Bilim ve Gelecek*. S. 130. ss.72-75.
- Parla, J. (2013). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. 12. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parlatır, İ. (2019). *Türk Romanında Tipler*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Pavis, P. (1999). *Dictionary of Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Paz, O. (1997). “Yazınımız Modern mi?”, *Modernizmin Serüveni*. haz. Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rolland, R. (1995). *Tolstoy’un Yaşamı*. çev. Tahsin Yüce. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sade, M. (2005). “An Essay on Novels”, *The Crimes of Love*. New York: Oxford University Press.
- Sand, G. ve Flaubert, G. (1922). *The George Sand-Gustave Flaubert Letters*. Great Britain: Billing and Sons Limited.
- Sevük, İ.H. (1941). *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*. İstanbul: Remzi Kitabevi; akt. Gülveren, Ö. (2018). “XIX. Yüzyıl Paul ve Virginie Çevirileri Üzerine Bir Karşılaştırma”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*. (43). ss. 127-158.
- Tanpınar, A.H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. haz. Zeynep Kerman. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1988). *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 7. bs. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tecer, A.K. (1930). “Eski ve Yeni Edebiyat”, *Görüş*. S. 2. Ankara; akt. Karataş, T. (2016). “1930’ların Kültür Dünyasını Aralamak: Görüş Mecmuası”, *Erdem*. S. 70. ss. 43-62.
- Temizkan, M. (2014). *Yaratıcı Yazma Süreci (Hikaye Yazma)*. Ankara: Pegem Akademi.
- Thorlby, A. (1987). *Tolstoy: Anna Karenina (Landmarks of World Literature)*. New York: Cambridge University Press.
- Tieghem, P.V. (1941). “Önsöz”, *Avrupa ve Amerika’nın Rönesans’tan Bugüne Kadar Edebiyat Tarihi*. Paris: Armand Colin; akt. Meriç, C. (2008). *Kırk Ambar*. yay. haz. Mahmut Ali Meriç. C. 1. 10. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tolstoy, L.N. (1978). *Tolstoy’s Letters (1880-1910)*. ed. R.F. Christian. Great Britain: Scribner Book Company.
- Tolstoy, L.N. (1983). *Confession*. New York: W.W. Norton & Company.
- Tolstoy, L.N. (2015). *Anna Karenina*. çev. Ergin Altay. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Troyat, H. (2010). *Lev Tolstoy*. çev. Z. Canan Özatalay ve Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turgenyev, I.S. (1883). *Pervoye Sobraniye Pisem J.S. Turgenyeva*, 1840-1883, S. Petersburg 1884, s. 550; akt. Altay, E. (1974). “Rus Yazınında Mektup”, *Türk Dili (Mektup Özel Sayısı)*. C. 30. S. 274. ss. 579-601.
- Türk Dil Kurumu (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. haz. Haldun Taner, Metin And ve Özdemir Nutku. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçman, A. (2005). “Muallim Nâci”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 30. İstanbul: TDV Yayınları. ss. 315-317.
- Urgan, M. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. 6. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2019). “Suut Kemal Yetkin’e Mektup”, *Türk Dili Roman Özel Sayısı I-II*. 3. bs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (1969). *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Uşaklıgil, H.Z. (2016). *Aşk-ı Memnû*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Üner, A.M. (2011). *19. Yüzyıl Türk Hikâye ve Romanında Zevk ve Eğlence Kadınları*. Ankara: Kirpi Kitap.
- Yetiş, K. (2010). “Talîm-i Edebiyyât”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 39. İstanbul: TDV Yayınları. ss. 514-515.
- Yetkin, S.K. (1967). *Edebiyatta Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldız, A. (2010). “Abdûlbaki Gölpinarlı’dan Hilmi Yavuz’a ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’”, *Türkbilig*. S. 20. ss. 325- 336.
- Zweig, S. (2018). *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar: Casanova, Stendhal, Tolstoy*. çev. Gülperi Sert. 14. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zola, É. (1992). “Preface to the Second Edition”. *Thérèse Raquin*. New York: Oxford University Press.