

ARABA SEVDASI ADLI ROMANIN YAPISALCI ANALİZİ

The Structural Analysis of Araba Sevdası

Betül BAYRAKTAR*

ÖZ: 20. yüzyılın başında dilbilim alanında başlayıp sonra diğer bilim dallarında da yaygınlık gösteren yapısalcılık 1970'lerden sonra gelişen post-yapısalcılığa rağmen Türk akademisinde edebiyat biliminde hala sıkça kullanılan bir yöntemdir. Her bir metni ortak bir yapı merkezinde ele almanın önemini vurgulayan yapısalcılığa göre metinler önceden belirlenmiş kurallar kapsamında analiz edilmelidir. Bu bağlamda romanlar şu başlıklar altında incelenmektedir: isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, kişi kadrosu. Roman tahliline yönelik çalışmalarda sıkça kullanılan bu şablonun eserin anlaşılmasında önemli bir role sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu çalışmada söz konusu yöntemin uygulanacağı roman Tanzimat dönemi romanlarından *Araba Sevdası* adlı eserdir. İlk realist roman olarak anılan *Araba Sevdası* 1896'da yayınlanmış olup Türk edebiyatı açısından büyük öneme sahiptir. Recaizâde Mahmut Ekrem'e ait olan eserde Batılılaşma, aylaklık, züppe tipi, yabancılaşma gibi meseleler de sorgulanmaktadır. Dolayısıyla o dönemde yaşayan belirli bir insan tipinin de izlerinin görüldüğü eser, hala pek çok araştırmanın inceleme nesnesidir. Bu çalışmada ise başlangıç safhasındaki Türk romanın yapısal özelliklerine dikkat çekilmektedir. Sonuç olarak inceleme nesnesi olan romanda yapısal olarak bazı farklılıklar gözlemlenmektedir. Özellikle zaman, mekân gibi bazı hususlarda romanın ardıllarına öncülük ettiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Yapısalcılık, Roman Tahlili, Tanzimat Romanı, Araba Sevdası

ABSTRACT: Structuralism, which started in the field of linguistics at the beginning of the 20th century and then became widespread in other disciplines, is still a frequently used method in Turkish literature despite the post-structuralism that developed after the 1970s. According to the structuralism, which emphasizes the importance of handling each text in a common structure center, the texts should be analyzed within the scope of pre-determined rules. In the department of New Turkish Literature, great importance is attached to the structuralist approach in novel studies. In this context, novels are examined under the following headings: name-content relationship, plot, point of view and narrator, time, place, character staff. It is emphasized that this template, which is frequently used in studies on novel analysis, has an important role in understanding the novel. The novel in which the method in question will be applied in this research is a late Ottoman novel named Araba Sevdası. Araba Sevdası, known as the first realist novel, was published in 1896 and is of great

* Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, E-mail: 35betulbayraktar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4057-9147

Geliş Tarihi / Received: 02.12.2020

Kabul Tarihi / Accepted: 07.03.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

importance in terms of Turkish literature. In the novel by Rezaizâde Mahmut Ekrem, issues such as Westernization, idleness, snobbery type, and alienation are also questioned. Therefore, the work, in which the traces of a certain type of person in that period can be seen, is still the object of many studies. In this study, attention will be drawn to the structural features of the Turkish novel in its early stage.

Keywords: Structuralism, Novel Analysis, Late Ottoman Novel, Araba Sevdası

Giriş

Yapısalcı anlayış, Ferdinand de Saussure'nin "Genel Dilbilim Dersleri" sonrasında yaygınlık göstermeye başlamış ve sonrasında antropoloji, psikanaliz gibi diğer bilim dallarında da kullanılan bir yöntem olmuştur. Bir dizgeler bütünü olan *yapı* pek çok parçanın bir araya gelmesiyle oluşur. Toplum, metin veya örgütün alt birimleri ve bunların birbiriyle ilişkili olarak bir bütünlük oluşturduğu sisteme de yapı denmektedir. "Bir yapıyı incelemek için, o sosyal birimin belli başlı öğeleri/alt birimleri, alt sistemlerin bir araya gelerek bir bütün oluşturması, bireyler ve onları birbirine bağlayan mevcut ilişkileri ve bu ilişkileri düzenleyen kültürel değerleri, yasa ya da kuralları bulunmalıdır" (Nar, 2014: 31). Yapısalcılığın önemli isimlerinden Claude Levi-Strauss, aile ve akrabalık bağlarını inceleme nesnesi olarak alırken Vladimir Propp masallar üzerinde çalışarak birtakım ortak yapılar belirlemiştir. "Propp'un amacı, yüzeydeki çeşitlilik, çokrenklilik altında yatan yapısal düzeni ve bu düzenin işleyişini sağlayan temel işlevleri bulup ortaya çıkarmaktı[r]" (Rifat, 1998: 177). Bu iki isim üzerinden yapısalcılık hakkında genel bir kanaat edinilebilir. Öte yandan söz konusu ortaklıklar dünya üzerindeki tüm yapıların benzer şekilde çözümlenmesini sağlamaktadır. Parçaların her biri ayrı ayrı incelenip bütünsel bir bakış yakalanmaktadır. Tahsin Yücel'e göre (1999: 10) yapısalcı bir analizde odak noktası dizgelerden oluşan inceleme nesnesinin kendisidir. Dışsal unsurlar büyük çoğunlukla dikkate alınmamalıdır.

Türkiye'de roman ve şiirlerinin yapısalcı incelemesi Avrupa ve Amerika'daki yapısalcılık tartışmalarından çok daha sonra başlamış olup özellikle 2000'lerin başında edebiyat biliminde yaygın kullanılan bir yöntem olmuştur. Her bir eseri biricik gören ve kendisine uygun metotlarla incelemenin önemini vurgulayan post-yapısalcı anlayıştan ziyade yapısalcı anlayışın Türkiye akademisinde daha yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu araştırmaların hepsinde ortak yön, inceleme nesnelerinde belirli bir yapının izlerini sürmek ve ardındaki kuralı açığa çıkarmaktır. Nitekim edebiyat kuramları üzerine ele aldığı çalışmasında Berna Moran (2016: 174) yapısalcılığın yüzeyde yer alan fenomenlerin altında yatan derin kurallar ve yasalar bütününe aramak olduğunu belirtir.

Bu araştırmanın amacı Tanzimat dönemi romanlarından *Araba Sevdası*'nın yapısalcı bir analizini yapmaktır. Bu eseri ele alma nedeni, eserin Türk romanının ilk örneklerinin verildiği bir dönemden olması ve *ilk realist roman* olarak anılmasıdır. Roman diğer yapısalcı çalışmalarda olduğu gibi şu alt başlıklar altında incelenmektedir: İsim-İçerik ilişkisi, olay-örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve kişi kadrosu. Yapısalcı anlayış ile yazılmış pek çok makale ve tezde tespit edilen bu alt yapılar ayrı ayrı analiz edilerek yapılardan bütüne doğru bir bakış ile metin yorumlanacaktır. Çalışmada mevcut metodun geliştirilmesine yönelik bir öneride bulunulmayacaktır. Ancak bu yöntem ortaya çıkmadan önce üretilmiş bir edebi metne uygulanarak çıkabilecek sonuçlar önemsenmektedir.

1. İsim-İçerik İlişkisi

Gerard Genette'ye göre (aktaran Aksöz, 2018: 33) metin etrafındaki öğelerden biri kitap çevresindeki öğelerdir ve bunlardan bir kısmı yayıncıya bir kısmı yazara aittir. Kitap kapağında yer alan ve yazara ait olan *eser adı* da *epitext* kapsamına girmektedir. Genette burada kitabın başlıklarının konuya ve türe göre değişebileceğini belirtmiştir. Bilindiği üzere okurla metin arasındaki ilk ilişki eserin adı ile başlar. İsim içerik düzlemi anlatımın diğer yapı birimlerinden önce gelerek ön söz, son söz, başlık ve alt başlıklar gibi *yan-metinseldir*. Bu çalışmada kitap başlığı romanın adına karşılık gelmektedir ve içeriğe yönelik bir bilgi aranmaktadır. İsim metnin dışında yer aldığından bu isim ile içerik arasında bir ilişkinin kurulması ana metne hazırlık açısından önemlidir. *Araba Sevdası* adlı romanın ismi ile içeriği arasında doğrusal bir ilişki vardır. Merkezinde arabanın olduğu romanda isim-içerik arasındaki ilişkisi hakkında Tanpınar (2006: 441) “pek az Türk romanı *Araba Sevdası* kadar adına bağlıdır” der. Eserde başkışı Bihruz Bey'in arabalara düşkünlüğü ve kendi statüsünü onun üzerinden belirlemesi ironik bir üslupla anlatılmaktadır. Bu bağlamda eserde fetiş nesnesine dönüşen arabayla aslında kişinin kendisini göstermeye sunması eleştirilmektedir. Mallar sahibinin kimliğini göstermekten ziyade sahibi tarafından bir kimlik oluşturma amacı ile düzenlenmektedir, denebilir. Nitekim Jale Parla'ya göre (2003: 536) Batılılaşma serüveninde araba anlatıları, sahip olma ve olmama, güç kazanma ve kaybetme, amaçlılık ve amaçsızlık, olgunlaşma ve çocuksuluk, narsisizm ve fetişizm, parçalanmışlık ve kendi kendini yıkmanın hikâyesidir. Bu da “Batılılaşmayla karışık bir modernleşme” (Çıkla, 2013: 273) ile açıklanabilir. Romanda söz konusu araba, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda statü göstergelerinden faytondur:

“Faytona binmek önce padişaha ait bir hak iken, zamanla bu hakkı protokol ilkeleri doğrultusunda devlet ricalinden bürokratlar ve en sonra da zengin kimseler

kullanmaya başlamıştı. Fayton, 19. yüzyıl İstanbul’unda önemli bir statü simgesi sayılıyordu. Zenginler ve devletin üst kademesindeki nüfuzlu kişiler, halk tarafından, sahip oldukları faytonlar aracılığıyla tanınırdı” (aktaran Utku Günaydın, 2007: 103).

Öte yandan arabaya dış özellikler atfedilmekte, ona sahip olmak önemli bir statü göstergesi sayılmaktadır. Cinselliğin göstergesi olan arabanın romandaki tasviri bu yönüyle dikkat çekicidir:

“Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yıldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şeydi” (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2019: 61-62).

Başkişinin kamusal alanda varlığını bağladığı araba, statü göstergesidir. Arabanın markası, özellikleri gibi hususlarla sahibinin zenginliğini teşhir etmesi dışında kullanıcıya zaman ve mekânı aşması nedeniyle de güç ve özgüven verir. “Pratik kullanımının yanında bir gösterge olarak tüketil[en]” (Lefebvre, 2007: 117) ve belli bir hayat tarzına atıf yapan araba ile statüye dönük semboller üretilir. Kimliğini araba üzerinden inşa etmeye çalışan, kıyafetleri ile etrafındaki beylerden her zaman daha şık görünmeye çalışan Bihruz Bey’in, Çamlıca’da gezinirken asıl amacı kendisini gösteriye sunmak ve kamusal gözün dikkatin çekmektir. Arabayı araç olmaktan çıkarıp amaçlaştıran Bihruz Bey’in parkın belirli bir yerinde dinlenmesinin sebebi arabasının diğerlerinde bıraktığı tesiri görmektir. Bihruz Bey’in Periveş’e yönelmesinin nedeni de Periveş’in içinde bulunduğu arabanın niteliğidir. Görünene odaklanan Bihruz Bey arabadan yola çıkarak Periveş’i hayalindeki bir hayatın ortasında konumlandırır. Çengi Hanım da Bihruz Bey’in Periveş’e yönelmesinin nedeninin ait olmadıkları bir hayatın göstergesi durumundaki arabadan kaynaklandığını düşünmektedir:

“-Her vakit böyle süslü arabayı nereden bulacaksın?
-Böylesi olmasın da adeta olsun. Meram eğlenmek değil mi?
-Ya o vakit alafranga bey gene sana bakar mı dersin?
-Bakmazsa bakmayıversin... O da tasamın on beşi sanki!” (RME, 2019: 89).

Benzer şekilde, Keşfi Bey’in evine giden Bihruz Bey, evin uşağı tarafından kötü muameleyle uğradığında bunu kiralık arabayla gelmiş olmasına yorar (RME, 2019: 248). Kiralık araba ile gelmiş olmak kişinin sosyo-ekonomik açıdan daha düşük bir seviyeden geldiğinin göstergesidir ve o nedenle bu muameleyi hak ettiğini düşünmektedir.

Romanda isimle içerik arasındaki ilişkinin fiziksel ve işlevsel açımları vardır. Araba merkezli olan fetişizm, karakterin kimlik mücadelesine

dönüşür. Türk romanında aylak tipinin Felatun Bey'den sonraki örneği olan Bihruz, markalı olmasına özen gösterdiği eşyaları ile belli bir hayat tarzına sahip olduğunu da göstermeye çalışır. Arabayı da bu amaç için kullanan Bihruz Bey, aslında kendisini kamusal gözün seyrine sunduğundan kendisi nesneleşmiştir, denebilir. Ayrıca Bihruz Bey'in arabasının hasar alması, kurmaya çalıştığı benliğinin de hasar görmesi anlamındadır. Borçlarından dolayı arabasının elinden alınması ile Bihruz Bey Çamlıca ve Periveş'e giden yoldan mahrum kalacağı halde, bu durumu işin içinden kolayca sıyrılmak olarak yorumlar: "Arabanın yitirilişine hemen boyun eğmesi de kişiliğinin temel zaafının önemli bir göstergesi[dir]" (Finn, 1984: 92). Öte yandan Türk romanında araba sevdaları üzerine yaptığı çalışmasında Mehmet Narlı (2002: 22) arabanın Bihruz Bey için Batılı eserlerden yarım yamalak ödünçlediği aşkların da bir karşılığı olduğunu belirtmektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak eserin isim-içerik ilişkisi hakkında pozitif nedensellik ilişkisi olduğu söylenebilir.

2. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, bir anlatıda neden-sonuç ilişkisi kapsamında oluşan dizgeye verilen addır. Meşhur örneğe göre *kral öldü, kraliçe de öldü* ifadesi hikâye olarak adlandırılırken, *kral öldü ve onun üzüntüsüne dayanamadığından kraliçe de öldü* ifadesi olay örgüsüdür (Forster, 1985). Mehmet Tekin de (2006) romanı okuduktan sonra akılda kalan şeyin, bu neden-sonuç ilişkisi kapsamındaki vaka olduğunu belirtir. Söz konusu teorik bilgilerden yola çıkarak *Araba Sevdası* romanının olay örgüsünün aşağıdaki gibi olduğu söylenebilir:

1. Bölüm

- Bihruz Bey'in çok şık bir araba görüp içindeki kadınla -Periveş- göl kenarında sohbet etmesi,
- Bir sonraki buluşma sorusu hakkında cevap alamaması üzerine arabayı takip etmesi ancak yetişememesi,
- Geriye dönüş tekniği ile Periveş ve Çengi Hanım'ın Çamlıca'ya çıkışlarının asıl hikayesi,
- Periveş ve Çengi Hanımın vapura binip dönmeleri.

2. Bölüm

- Mösyö Pierre'in Bihruz Bey'e aşk ve kadınlardan söz etmesi,
- Bihruz Bey'in bundan etkilenip Fransızca eserlerden kopya çekerek Periveş Hanım'a bir mektup yazması,

- Mektubun yanına bir şiir eklemek amacıyla kitapları karıştırması ve Vâsıf'ın bir şiirini seçmesi,
- Çamlıca'da mektubunu Periveş'in bulunduğu landoya (*araba*) uzatması, bir diğer kadının daha fazla rahatsız edilmemek için mektubu hemen teslim alması.

3. Bölüm

- Bihruz Bey'in Çamlıca'ya gidip Periveş'i beklemesi ancak landonun gelmemesi üzerine köşke dönmesi,
- Eklediği şiirde geçen "bir-siyah'ı bersiye" ifadesini okuyup buna göre anlamlandıran Bihruz Bey'in tekrar lügatlere başvurması,
- Ertesi gün vapura binip kaleme gitmesi ve orada bu mevzuyu tartışmaya açması,
- Neticede Naim Efendi'nin açıklığı kavuşturmasıyla şiirdeki ifadenin bir-siyah çerde olarak okunduğunu idrak etmesi,
- Periveş'e sarışın yerine kara yağız ifadesini kullandığını fark eden Bihruz Bey'in üzülmesi ve üzüntüsünü gidermek üzere Beyoğlu'na giderek alışveriş yapması,
- Periveş'e ne kadar üzgün olduğunu belirten ve özürlerini sunan bir mektup yazması,
- Mektubu sunmak için iki ay boyunca dolaşması,
- Çamlıca'da yine Periveş'i beklediği bir gün Keşfi'nin onun öldüğü yalanını söylemesi,
- Bihruz Bey'in üzüntü ile eve dönmesi.

4. Bölüm

- Annesinin üzüntüden bitap düşen Bihruz'la ilgilenmesi, borçları için para vereceğini söylemesi,
- Periveş'in ölümünü öğrendikten sonraki on üçüncü gün Periveş'i vapurda görmesi,
- Vapura yetişemediğinden bir kayıkla peşinden gitmesi ancak yetişememesi,
- Keşfi Bey'e gidip söylediği yalanı yüzüne çarpması,
- Keşfi Bey'in o kadının Periveş'in ablası olduğu yalanını söylemesi ve Bihruz Bey'in buna inanması,
- Bihruz Bey'in Periveş'in mezarını öğrenmek için Keşfi'yi bulmak üzere İzmir vapuru sandığı bir vapura binmesi, geri dönmesi,

- Başka bir gün gezintiye çıktığı sırada Perivesh'le karşılaşması ve gerçeği idrak etmesi,
- Kadınların yanından ayrılması.

Görüldüğü üzere roman dört ana bölüm ve bu bölümler kendi içinde küçük epizotlardan oluşmaktadır. Aralarında neden sonuç ilişkisinin yer aldığı bu küçük birimler ile temelde romanı oluşturan vakalar ortaya konmuştur.

3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerin yapısalci incelemesinde bir diğer mesele bakış açısı ve anlatıcıdır. “Bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde, vak’a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 2005: 78). Roman sanatı üzerine yapılan bir çalışmada bakış açısının önemi bir örnek üzerinden açıklanır. Bu örnekte yer alan cümlelerin her biri meseleye hangi açıdan yaklaşıldığının önemini göstermektedir. “Gemiden inerken denizci, kalabalık arasında kafasında sık sık canlandırdığı simayı arıyordu” (...) “Kadın, tanıyıp hatırlamakta güçlük çektiği yaşlı adamın yanına yaklaştığını gördü (...) Rakip, kucaklaşan çifte uzak bir mesafeden uzun uzun baktı” (Bourneur ve Quillet, 1989: 29). İlk cümle denizci, ikincisi sevdiği kadın, üçüncüsü ise büyük ihtimalle rakibin bakış açısından anlatılmaktadır. Her birinin perspektifinden olay ve durumlar daha farklı anlatılmaktadır. Bakış açısının önemine değindikten sonra roman incelemede kaç çeşit bakış açısı olduğu meselesi gündeme gelmektedir. Bunlar tanık, tanrısal, ben/biz ve karma anlatıcı ve bakış açısıdır.

Tanzimat dönemi roman yazarları, batılı epistemenin yoğun bir şekilde alımlandığı ve siyasi olarak *baba* sembolünün zaafa düştüğü bu dönemde yeni neslin kendi değerlerini yitirmemesi için romanları aracılığıyla söz konusu boşluğu doldurmaya çalışır. Yüzyıllar boyunca mutlak otoritenin hüküm sürdüğü Osmanlı Devleti’nde Tanzimat’ın ilan edildiği yıl başta babaya en çok ihtiyacı olan 16 yaşındaki Abdülmecit (Parla, 2006: 15) Tanzimat fermanındaki kanun üstünlüğünü kabul ederek siyasi açıdan kendi babalık figürünü de tehlikeye atar. Mutlak otorite zaafa düştüğü bu gibi süreçte dünya görüşü hala mutlakçı olmakta devam ettiği için babalık görevi yazara düşer (Parla, 2006: 19). Babalık vasfını taşıyan yazar terbiye edici, yol gösterici olduğundan her şeyi bilmek durumundadır ve en yoğun örneklerinin Ahmet Mithat Efendi’de görüldüğü gibi metne sık sık müdahale eder. Eserler “anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitime

olan bir babanın söylemidir” (Parla, 2006: 50). Bu bakımdan Tanzimat romanlarında genel itibariyle anlatıcı-yazarın da metne müdahil olmasını kolaylaştıran tanrısal bakış açısı ve 3. tekil şahsın anlatımı ile kurulmuştur.

Yazar anlatıcı da denen *ben/biz* anlatıcı burada okurları da kapsayarak konuşmaktadır: “Buraya çıkıncaya kadar yorulmadıksa yine aşağı doğru inelim de nukat ve hududunu tayin ettiğimiz mevki tahkik edelim. Tabiidir ki bu tahkike de mahut ağaçlıktan başlayacağız” (RME, 2019: 50). Anlatıcı romanın giriş kısmında etrafı tasvir ederken okura hitap eder gibidir. “Yazın ve ba-husus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girerseniz beş on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mamur bir ravza-i dil-küşâ içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz” (RME, 2019: 50). Eserde tanrısal anlatıcı da bulunmaktadır. Tanrısal anlatıcı tüm karakterlerin ne hissedip düşündüğünün farkındadır:

“Hanımların bu muhaveresini kemal-i dikkat ve ehemmiyetle işitmek için olduğu yerde -alafranga bir tabir ile- ser-â-pâ güş kesilen Bihruz Bey ‘yer aynası’ teşbihi ve hususuyla ‘yer aynası içinde yer elması görünebileceği’ telmihi münasebetleriyle kendi kendisine ‘Kel espri! Kel fines!’ diyerek sarışın hanımın zarafetine hayran olup dururken en sonra [İngiltere] lafzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış -pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki etmek istedi” (RME, 2019: 76).

Tanzimat dönemi yazarları babalık vasıflarından dolayı genelde beğenmedikleri şeyleri yargılar ve romandaki *yazar-anlatıcı* rolüyle fikirlerini beyan eder. Ancak müdahil yazarlık bu romanda çoğunlukla yerini bilinç akışı tekniği ile sağlanan parodiye bırakmaktadır:

“Çamlıca Bahçe-i Umumisinin açılacağını civariyet münasebetiyle bi’t-tabi herkesten evvel haber alan Bihruz Bey gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya sayfiyye nakle ırza etmiş. Ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen jarden püblike şitâb ile dâhil ve haricini muayene ederek buranın pek alâmod ve hususuyla kendi arzusu vechle arz-ı zînete pek favorabl bir promenad mahalli olacağını anlayınca ekipajına biraz daha süs vermek için Beyoğlu’nda tedarik ettiği bazı vesaitle -Bender- fabrikası mamulatından olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile mevcutlarına nispeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallem Macar araba hayvanı ısmarlamıştı” (RME, 2019: 61).

Kullanılan Fransızca kelimeler, Bihruz Bey’in heyecanı yansıtılarak yargılamaksızın verilir. Anlatıcı, onaylamadığı şeyleri onu gerçekleştiren kişinin üslubu üzerinden eleştirmektedir. “İlk kez her şeyi bilen mutlak yazar, beğenmediği onaylamadığı bir kişinin üslubunu benimsemiş gibi görünerek öyküyü anlatmaktadır. Mutlak yazar kendi üslubuyla Bihruz Bey’i Mart ayında Çamlıca’ya taşıdıran züppeliği kınayacağına, Bihruz Bey üslubuyla bu taşınmayı anlatarak, bu züppeliği dolaylı olarak kınar” (Parla,

2006: 136). Benzer şekilde yine anlatıcıdaki üslup değişikliği ile soylu bir metnin/konunun parodisi yapılmaktadır:

“Sevda -ki bir insanın yalnız gönlüne değil akıl ve fikrine, irade-i cüziyesine velhasıl bütün havassına, kuvva-yı maneviyyesine hakimdir- daima şübehat ve ve tevesvusat içinde bulunmaktan mahzuz olduğundan sem ü nazara her işittiği, her gördüğü şeyi onun mizacına göre işitip görmeye, kuvve-i âkile her hükmünü onun arzusuna göre vermeye mecburdur” (RME, 2019: 213).

Bihruz Bey’in düştüğü onca komik durumdan sonra sevdanın tanımının yapıldığı bu bölümdeki üslup fazla ciddi ve Bihruz Bey için yüksektir. Jale Parla’ya göre (2006: 145) burada diğer Tanzimat yazarlarının üslubunun parodisi yapılmaktadır.

Öte yandan *yazar-anlatıcıdan* ziyade iç-çözümleme ve iç konuşma tekniklerinin yanında bilinç akışı da kullanılır ve bu yöntemlerle Bihruz Bey’in düştüğü durum eleştirilir. Söz konusu alay farklı dil ve kültürlerin arasında, sağlam bir epistemolojik zemin ihtiyacından kaynaklanmaktadır (Özdemir, 2019: 6-7). Öte yandan iç çözümlemede anlatıcı-yazar, karakterlerin duygu ve düşünce dünyasını aktarır. Berna Moran’a göre (2001: 77) iç konuşma tekniğinde anlatıcı aradan çekilip aktarma görevini bırakır ve karakterin zihin dünyası ortaya konur.

“Evet bana büyük bir sempatisi olmasaydı ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insin, lakın yanında dursun benimle lakırtı etsin, verdiğim çiçeği alsın göğsüne taksın! Zavallı çiçek, kim bilir ne oldu? İhtimal ki iki çiçek birbirine sarıldılar da öyle kurudular gittiler! Ağlayım! Ağlayım! Hığ! Hığ! Bari hiç olmazsa ‘siyah-çerde’yi affettirmiş olaydım! O da olmadı. Bana ne büyük bir römör, ben bu römörü konsiyansından nasıl çıkarabilirim? Mektubu alırken nasıl da mahzun mahzun bakıyordum! O bakışlar adiyö! adiyö! demek değil miydi? Tifo ne münasebet! Verem olmalı, öyle nazik vücutlar hep veremden giderler. Ah bundan sonra dünya bana haram olsun! Bundan sonra hiçbir kadına bakmayım, bundan sonra hiçbir seyre gitmeyim, ölünceye kadar onun için ağlayım! Acaba zavallıyı nereye gömdüler. Bunu haber almalıyım” (RME, 2019: 217-218).

Batıda ilk defa 1887’de Edouard Dujardin’in *Les Lauries sont Coupes*’inde görülen bilinçakışı tekniği Türk romanında 1886’da Recaizâde Ekrem’in yazdığı *Araba Sevdası*’nda kullanılmıştır (Moran, 2001: 84). Yoğunluklu olarak iç-çözümleme, iç-monolog anlatım tekniklerine başvurulduğundan *kahraman-anlatıcı* denen bir anlatıcıyı da görebilmek mümkündür. 20. yüzyıldan sonra karakterin ruh dünyasını vasitasız vermek üzere kullanılan bilinç akışı tekniğinin *Araba Sevdası* romanında kullanılmış olması dikkate şayandır. Romanda karma anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı görülmektedir. Yani tüm anlatıcı tiplerinden olay örgüsünde uygun düşen şekilde yararlanılmıştır.

4. Zaman

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde zaman Şerif Aktaş'a göre (2005) şu başlıklar altında incelenir: Öykü zamanı, öyküleme zamanı, sosyal zaman ve tinsel zaman. Anlatının kendi zamanı, öykü zamanı olarak da anılmaktadır ve olayların yaşandığı süreyi ifade eder. Anlatma zamanı öyküleme zamanı olarak da ifade edilip yaşanan olayların anlatıldığı zamandır. Sosyal zaman eserde olayların geçtiği devirdir. Tinsel zaman ise karakterlerin zamanı algılama biçimiyle ilgilidir.

Öykü zamanı/anlatı zamanı: Romanda anlatılan olayların yaşandığı zamandır. *Araba Sevdası*'nda flash back tekniği ile parkın açılış tarihi belirtilmektedir. Buna göre Çamlıca Parkı, 1870 Mayıs'ta açılmıştır. Romanda olaylar ise Haziran ortalarında bir Perşembe gecesini başlar. Romanda gün, hafta ve yılların geçişi klasik vaka zinciri ile kurgulanan diğer eserlerdeki gibi açık ve nettir. Örneğin Bihruz Bey, Perivesh'le anlaştıklarını sandığı Cuma günü parka gider ve o gün onu orada bulamaz. Bir sonraki buluşma gününün Pazar olduğu belirtilir. O gün de arzusuna kavuşamayan Bihruz Bey'in ertesi sabah kaleme gittiği belirtilir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2019: 173). Yazın sonuna geliş ve Ramazan ayı da belirtilir: "İşte Eylül de giriyor" (RME, 2019: 268). "Ramazanın birinci ikinci üçüncü günü hâl-i sıyâm kendisine epeyce meşakkat vermişti. Bir hafta sonra buna alışveriş ve halinden memnun olmaya başladı. Geceleri ekseriya sahura kadar oturur, dersleriyle meşgul olur (...) Ramazan'ın on ikinci Cuma günü" (RME, 2019: 286, 287). Tüm bu verilerden yola çıkarak öykü zamanının Mayıs ayında başlayıp ve Ramazan ayı olan Eylül'e kadar devam ettiği için 5 ay olduğu söylenebilir.

Öyküleme zamanı/anlatma zamanı: Öykünün anlatma zamanıdır. *Araba Sevdası*'nda öyküleme zamanı öykü zamanından 25-30 yıl sonradır: "Şu hikayeyi teşkil eden vakayı ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtida zarafetperverân-ı kibâr-zâdegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evladının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbe'l-istidad Keşfi Bey dahi duçar olmuş" (RME, 2019: 210). Bu ifadeler öyküleme zamanının öykü zamanından 25-30 yıl sonra olduğunu gösterir.

Sosyal zaman/devir: Romanda vakaların geçtiği devirdir. *Araba Sevdası*'nda eserin yazılış zamanı ve öyküleme zamanından yola çıkarak sosyal zaman tespit edilebilir. Eserin yayımlanma zamanı 1896'dır. Öykü zamanı öyküleme zamanından 25-30 sene sonraya tekabül eder. Bu da yaklaşık olarak 1866-1871'li yıllara denk gelmektedir. Ayrıca Bihruz Bey'in

mektubundaki tarih: “Fi 21 Haziran, sene 86, yevm-i Perşembe” (RME, 2019: 113) ifadesi sosyal zamanı tespit etmede önemli bir ipucudur. Bu tarih romanda dipnotla açıklanır. 3 Temmuz, yıl 1870, Çarşamba günü. Bu da Abdülaziz’in tahtta olduğu dönemdir. Ayrıca Süveyş Kanalı’nın açılması ile ilgili gazetede haberler yer almaktadır. Mösyö Pierre gazetede Süveyş Kanalı’na “dair uzun bir bend-i mahsusdu ki zat-ı mesele hakkında servet, ticaret, siyasiyat nokta-i nazarından birtakım muhakemat ve mütalaatı şamilbir yazı okur” (RME, 2019: 94). Kanalı’nın açılış tarihi 1869’dur.

Tinsel zaman/psikolojik zaman: Bilimsel gelişmeler zamanın göreliliğini ortaya koymuştur. “[g]örelilik kuramında eşsiz bir mutlak zaman yoktur; bunun yerine her bireyin bulunduğu yere ve hareket edişine bağlı kişisel zaman ölçüleri vardır” (Hawking, 2006: 21). Benzer şekilde insanın psikolojisi de zamanı algılamışını değiştirebilmektedir. Sıkışmış hisseden insanlar için vakit daha uzun gelirken, sevinçli bir an daha kısa algılanır. Romanda tinsel zaman karakterin psikolojisi bağlamında yorumlanmakta, *psikolojik zaman* olarak da adlandırılmaktadır (Can, 2013: 125). Bihruz Bey Periveş’e vereceği mektubu yazdıktan sonra buluşma gününe daha birkaç gün olmasına rağmen çok heyecanlı ve sevinçlidir. Zamanı hızlı akıp gittiğini hisseder. “Cumaya daha beş gün varıdiyse de ‘insan mesut olunca vakit nasıl çabuk geçiyor’ değil mi ya? Pazar, pazartesi, salı, çarşamba günleri çabuk çabuk geçiverdi” (RME, 2019: 128).

5. Mekân

Anlatmaya bağlı edebi eserlerde mekân incelemesi çeşitli şekillerde yapılmaktadır. Genellikle açık ve kapalı olarak ikiye ayrılan mekân hakkında iki farklı görüş vardır. Birinde mekân sadece fiziksel koşullarına göre ele alınmaktayken diğerinde fiziksel ve algısal olarak mekânlar ikiye ayrılır. Böylece olgusal mekân ile insan psikolojisi ve mekân arasındaki bağa da dikkat çekilir. Bu görüşe göre algısal olarak açık mekân karakterin kendisini güvende ve tam hissettiği yerdir. Böyle yerler “varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar” (Korkmaz, 2017: 9-26). Olgusal olarak kapalı mekânlar ise karakterin sıkıştığı, kendisini rahatsız hissettiği yerdir. Bu çalışmada öncelikle ikinci görüşteki mekânların olgusal yönü üzerinde durulmaktadır. Ardından fiziksel mekânlar eserde gösterişçi aylak tipinin merkezde olması nedeniyle statü sembolleri bakımından değerlendirilmektedir.

5.1. Olgusal Mekânlar

Kapalı Mekân

Bir mekânın karakterin ruh durumuna göre değişmesi romanda Bihruz Bey'in sevinci ve hayal kırıklığına bağlıdır. Periveş'i ilk gördüğü andan sonraki heyecanı, Keşfi Bey'e duyduğu kıskançlık krizi ve kadınlarla iletişim kuramaması yüzünden mekân da suretini değiştirir. "Kendisine bir dakika evvel âlem-i sûr-ı sürûr gibi manzur olan o cemiyetgâh-ı tenezzülü gözleri bi-huzur eden bir kargaşalıktan ibaret görmeye ve bahçeden doğru gelen mızıka sadalarını kulakları tırmalayan bir aheng-i cehennemî gibi duymaya başladı" (RME, 2019: 69). Benzer şekilde Periveş'e kavuşamamak ve kâbuslarında ondan ayrılmanın verdiği hüznün ve korku Bihruz Bey'in tabiatı algılayışı ile paralellik arz eder. Kâbuslarında Keşfi Bey'in rahatsız ettiği Bihruz Bey bir fırtına gecesini (RME, 2019: 134-136) yaşar. "Bey, önünden bir türlü ayrılamadığı penceredenâlem-i tabiatın hâl ve manzara-i dehşet-âverini muzdaribane temaşaya mevkuftur" (RME, 2006: 117). Yine gökyüzündeki hareketlilik karakterin ruh durumuyla paralellik arz eder. "Bihruz Bey'in akşamdan beri tutturduğu hırçınlık sebebiyle takatten düşen tıfl-ı aşk-bâz-ı hayalisini uyutmak için tabiatın bu feryad-ı ızdırabı korkunç ve fakat müessir bir ninni hükmünü icra ediyordu" (RME, 2019: 136). Görüldüğü gibi eserde karakterin ruh halini anlatmak için mekânın tasviri değiştirilmiştir. Karakterin sıkışmışlığı tabiat hadiseleri ile birlikte anlatılmaktadır.

Açık Mekân

Bihruz Bey bu sıkıntılarla dolu gecesinden sonra Periveş'le buluşacakları sabah eşyayı daha farklı biçimde hisseder, tabiat da bu sevincine ortak olmaktadır. "Geceleyin tehevürler, şiddetler içinde ağlayıp feryat eden dilber-i nazenini tabiat etrafında henüz kurumamış olan gözyaşlarından dolayı mahcubiyetini ketmedemediği halde latif latif tebessüm ediyordu" (RME, 2019: 137). Artık fırtınalı gece yerini aydınlık, güneşli bir sabaha bırakmıştır. Bihruz Bey buluşma heyecanı içinde öyle sevinçlidir ki "güneşe baktıkça öpeceği geli[r]" (RME, 2019: 137). Penceresini açan karakter eşyayı *hoş görünümüyle* gözlemler. Ağaç, çimen, dağ ve taş yıkanmış olarak tasvir edilir. Onların yıkanmış olması karakterin de ruhunda bir arınma olduğu anlamındadır. "Gusûn ve evrak-ı eşcar üzerinde yığın yığın duran elmas-pareler nesim-i aheste hubûbun edna tehziziyle yerlere dökülür, tabiatı nurlar sürurlar içinde görmekle bu kudret-i cemile-i Rabb-i kainatı takdisen şaikane ser-âgâz-ı nagamat-ı tehliil etmekte rübûde-sâmân olan tuyûr-ı mübareke kendilerine âramgâh-ı safa ittihaz ettikleri eşcar-ı hazâret-disârın birinden diğerine uçar, agsân-i elmas-nisârın birinden diğerine konardı"

(RME, 2019: 137). Görüldüğü üzere eserde olgusal olarak açık ve kapalı mekânlar başkışı Bihruz'un Periveş ile ilişkisi kapsamında değişkenlik arz etmektedir.

5.2. Fiziksel Mekânlar

Başkarakter Bihruz Bey'in Periveş ile tanıştığı ve romanda bu nedenle büyük önem arz eden fiziksel mekân Çamlıca Tepesi'dir. Çamlıca Tepesi Yahya Kemal'in "Üç Tepe" adlı makalesinde belirttiği gibi modern Türk edebiyatı serüveninin başlangıç noktasıdır. Tanzimat döneminin gözde mekânı Çamlıca, Papazın Bağı, Fener ve Moda'yı saf dışı bırakır (RME, 2019: 50). Çamlıca, romanda anlatıcının ifadesiyle eşek arılarının/erkeklerin çiçeklerden/ kadınlardan bal topladığı bir arı kovani olmasının yanında batılı anlamda park niteliği taşımasa da sosyalleşme ve boş zaman geçirme alanıdır. Boş zaman, varlıklı sınıfa kendini ifşa etme, sunma imkânı verir. Bu bağlamda Çamlıca Tepesi farklı sosyal tabakaların birlikte vakit geçirip sosyalleştiği, görece üst sınıfın bir alt sınıfa kendini gösterdiği bir kamusal alandır. Çeşitli semtlerden arabaların uğrak yeri olan Çamlıca, farklı kültürlerin de buluşma mekânıdır:

"Nihayet o senenin mayıs ayı ibdalarında (Bahçe) açıldı İstirahat ve tenezzühe mahsus olan Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköyü, Beylerbeyi gibi Çamlıca'ya civar sayılan yerlerden ve sair mahallelerden arabalar, hayvanlarla ve bazen yayan olarak gelen kadın erkek binlerce seyircinin bahçeye tehâcümü hakikaten görülecek temâşalardandı" (RME, 2019: 53).

Öte yandan Bihruz Bey İstanbul'un semtlerinde yaşayanları kendince üçe ayırır. İlk sırada kendisi gibi soylu, saygın, medeni kişiler varken, ikinci sırada "efkâr-ı medeniyeden o kadar behresi olmayan kaba tabiatlı orta halli halk" (RME, 2019: 66), son sırada da esnaf sınıfı yer alır. Araba-kimlik münasebeti dolayısıyla Bihruz Bey, Periveş'in kiraladığı lüks arabanın Kadıköy civarından olduğunu söyleyen Keşfi Bey'e kızar: "Ne münasebet? Kadıköyü gibi burjuva kartiyede bu derece şık bir ekipaj bulunsun" (RME, 2019: 65). Burada Bihruz Bey söz konusu mükemmel arabanın kendisinin de ait olduğu üst sınıftan olması gerektiğini, arabada bulunan kişinin Kadıköy gibi bir yerle ilgisinin olmayacağını düşünür. Böylece Kadıköy ile kendi yaşadığı mekân arasında da bir hiyerarşi yaratmış olur. Bir diğer taraftan farklı kimliklerin buluşma noktası Çamlıca'da Bihruz Bey'in gördüğü ve içindeki kadına bu yüzden âşık olduğu araba aslında kiralık bir arabadır. Araba ile bir kimliği ödünçleyen Periveş ve Çengi, Bihruz'un sınıflandırmaya bile tabi tutamayacağı Aksaray'dan gelir. Vapur, Aksaray'ı Üsküdar'a taşıyan bir araç, araba da ait olunmayan kimliğin göstergesidir. Bihruz Bey'in Kadıköy'e dahi yakıştıramadığı arabada bulunan Periveş'in

asıl yaşam alanı çok daha farklıdır. Periveş, “güneş görmez ve binaenaleyh çamuru kurumaz bir sokağın izbe bir köşesinde -karşısı bostan, arkası yine bostan tarafeyni bekâr odaları, ahır gibi ehemmiyetsiz ebniye-i süfliye ile muhat olmak üzere -tek ü تنها kaim olan şüpheli bir haneye gel[ir]” (RME, 2019: 84-85).

Küçük Çamlıca ile Kadıköy semti farklı hayat tarzlarını işaret eder ve toplumsal bellekte de buna göre çağrışım anlamları taşır. Bihruz Bey bu semtler üzerinden iki karakter hakkında yargıya varmaktadır. Periveş’i ilk gördüğü anda Keşfi Bey’in onu tanıdığını ifade etmesi üzerine öfkelenen Bihruz Bey, *böyle asil bir kadının* Keşfi ile münasebetinin olamayacağını düşünür: “Halbuki Bihruz Bey nerede? Keşfi Bey nerede? İkisinin arasında asaleten, liyakaten, zarafeten ve şahsen mevcut olan fark Küçük Çamlıca ile Kadıköyü beynindeki fark kadar azim[dir]” (RME, 2019: 67). Ayrıca Bihruz Bey arabalarıyla ve geldikleri semtlerle Keşfi Bey ile arasındaki farkın Periveş tarafından anlaşılacağını düşünmektedir. Kendisi de süslü bir arabada bulunan Periveş, Bihruz Bey’e göre elbette kendisi gibi imgelere sahip birisini tercih edecektir. Görüldüğü gibi fiziksel mekânlara burada sosyal statü ile ilgili anlamlar yüklenmektedir.

6. Kişi Kadrosu

Anlatma esasına bağlı edebi eserlerde kişiler karakter yapıları bakımından dört başlıkta incelenmektedir. Bunlar; başkişi, norm karakter, fon karakter ve kart karakterdir. Başkişi olay örgüsünün merkezindeki kişidir. “Yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi” (Stevick, 1988: 144) metnin temellerindedir. Norm karakter ise başkişiyi tamamlaması yönüyle önemlidir. Kart karakter tek bir özelliğe sahip kişidir. Kart karakter denen kişiler tek bir özelliğe sahiptir ve bu yönleri ile varlık gösterirler. Fon karakter kurguda pek önemli bir yere sahip olmamakla beraber atmosferin oluşturulmasında kullanılır.

Başkişi

Bihruz Bey, kurgunun kendisi etrafında ilerlemesi nedeniyle başkişidir. Anlatının şekillenmesini sağlayan ve olay örgüsünün üzerinde düğümlendiği kişi Bihruz Bey’dir. Bihruz Bey, Paşa babası vazifesinden dolayı şehir şehir gezdiğinden onunla ilgilenemez. Eve döndüğünde ise terbiyesi ile ilgilenmekten ziyade onun ilmî bilgilerini kontrol eder. 16 yaşında Rüştüye giren başkişi burada başarılı olamayınca babası ona Fransızca, Arapça ve Farsça gibi özel ders hocaları tutar. Bir süre sonra babası vefat edince sadece Fransızca eğitimine devam ederken 28 bin liralık mirasın da üzerine konarak mirasyedi tiplerden biri olur. Annesi başta mirası verimli yönetmek için

akrabalarıyla iletişime geçse de bundan sonuç alamaz. Tüm para Bihruz Bey'in tasarrufuna kalır. Önce nakitten başlar, dükkân ve mağazaları satar en son elinde Galata'da bir han kalır. Romanda temelde geç dönem Osmanlı toplumunda züppe tipi ele alınmaktadır. Bu mesele romanda Bihruz Bey üzerinden anlatılmaktadır. Nitekim olay örgüsüne bakıldığında epizotların hepsinin Bihruz Bey'le ilişkili olduğu görülecektir.

Norm Karakterler

Romanda başkişiyi olumlu ya da olumsuz destekleyen ve onun başkişi olmasında rolü bulunan herhangi bir karakter yoktur.

Kart Karakterler

Kart karakterlerden biri olan Keşfi Bey, Bihruz Bey'in kalemden arkadaşıdır. Yalancılıkla nam salan Keşfi Bey, Bihruz Bey'i yalanlarıyla kandırır. Alafranga züppe tiplerden biridir. Bunun dışında bir özelliği bulunmadığından kart karakterdir. Romandaki bir diğer kart karakter Mösyö Pierre'dir. Türk romanında genelde mürebbiye tipler varken Mösyö Pierre ilk mürebbidir. Baba ve anne terbiyesinden yoksun Bihruz Bey'i kendi çıkarları doğrultusunda istediği gibi yönlendirir. Kurnazlığıyla maaşını yükseltir ve her fırsatta ondan para koparır. Bihruz Bey'in nabzına göre şerbet verir, kurnazdır böylece dört liralık maaşı altı liraya yükseltir (RME, 2019: 60). Bihruz Bey'e Fransızca romanlar getirir ve nakdî karşılığını kat kat alır. Dolayısıyla Mösyö Pierre de kart karakterdir.

Fon Karakterler

Farsça *peri gibi* anlamına gelen Periveş'in kaçıp kaybolması, bir görünüp bir görünmemesi ile adıyla müsemma olduğunu gösterir. 16 yaşında iken babasını kaybeden Periveş daha sonra bir evlilik yapsa da eşinden ayrılır ve Çengi'nin tuzakları ile kötü yola düşer. Bihruz Bey için önemli biri olsa da romanda fon karakter olmasının nedeni varlığı ile yokluğunun neredeyse bir olmasından kaynaklanmaktadır. Periveş, aşkın öznesi olmak bir yana başkişi Bihruz Bey'in aşk nesnesi dahi değildir. "Bihruz Bey'in Periveş'e duyduğu aşkın, bir anlamda Periveş'e değil de onun bir uzantısına yönelik olması bakımından patolojik olmasa da fetişist bir nitelik taşı[r]" (Uçar, 2012: 57). Bihruz Bey Periveş'e görüp de tanıyacak kadar bile bakmamıştır. Bihruz Bey Periveş'ten ziyade onun süslü arabası, Çamlıca, Lamartine'in Le Lac adlı şiirini çağrıştıran havuz ve Belle Helene Operasının temsil ettiği batılı imgelere âşıktır. Anlatıcının ifadelerinde dahi Periveş etken değil edilgen bir konumdadır. Araba varken özne lando, yaya iken kırmızı şemsiye bahis mevzuudur: "Kırmızı şemsiye durdukça bu da durdu. O ilerledikçe bu da ilerledi (...) Kırmızı şemsiyenin yanına vardı. Kırmızı şemsiyeyse takip

olduğundan haberi olmadığından, beyin ayağının sesini alınca döndü, kendisine baktı” (RME, 2019: 302). Bihruz Bey’in Periveş’in kim olduğunu öğrenme isteği de yine onun süslü arabayla gösterime sunduğu kimliğiyle ilgilidir: “Lakin şunun kim olduğunu öğrenmeliyim. Laparans e trompöz (*görünüş aldatıcıdır*) derler, ne kadar doğru bir söz” (RME, 2019: 70). Öte yandan romandaki diğer fon karakterler Çengi Hanım, arabacı, uşak, terzi, kalemdeki diğer memurlar ve Bihruz Bey’in annesidir.

Sonuç

Geç dönem Osmanlı romanlarından olan *Araba Sevdası*’nın yapısal bir metotla incelendiği bu çalışmada birtakım sonuçlara varılmıştır. Öncelikle isim-içerik bakımından eser adının anlatılan devirdeki züppe tipini anırttığı düşünülmektedir. Bundan sonraki çalışmalar için verilecek önerilerden ilki de bu noktadadır. Bu roman, devrin toplumsal şartları ile görünme ve gösterişçi tüketim kapsamında bir araştırma kapsamında incelenebilir. İkinci olarak eserin olay örgüsünde zamanın kronolojik olarak ilerlediği tespit edilmiştir. Bu yönüyle eserin klasik yapıyı sürdürdüğü söylenebilir. Zamanda sıçramaların olmaması ve sıralı bir biçimde akışı henüz modern döneme geçilmediği, böyle bir sorunsalın karakterlerde olmadığını düşündürmektedir. Ayrıca bakış açısı ve anlatıcının duruma göre değişkenlik gösterdiği ve dolayısıyla karma anlatıcının kullanıldığı görülmektedir. Diğer Tanzimat dönemi romanlarında yaygın olan müdahil-yazarlık bu romanda pek yoktur. Onun yerine iç monolog teknikleri kullanılarak olumsuzlanan durumların parodisi yapılmaktadır. Bu yönüyle roman diğer Tanzimat romanlarından büyük oranda ayrılmaktadır. Dördüncü olarak eser zaman bakımından incelendiğinde öyküleme zamanının öykü zamanından 25-30 yıl sonra olduğu tespit edilmiştir. Beşinci olarak romanda olgusal ve fiziksel mekân hakkında da çeşitli sonuçlara varılmıştır. Olgusal mekânların açık veya kapalı olmasının nedeninin Bihruz Bey’in Periveş ile ilgili düşünceleri, kâbusları ve hayalleri olduğu tespit edilmiştir. Fiziksel mekânların ise basit bir mekân olmadığı semtler üzerinden statü sembolüne dönüştüğü ortaya konmuştur. Bu da romanın genel temasıyla uyumluluk arz etmektedir. Son olarak kişi kadrosuna bakıldığında eserin başkişisinin Tanzimat romanlarının genelinde olduğu gibi babasız büyüyen bir genç erkek, mirasyedi bir züppe tipi olduğu görülmüştür. Karakter yapıları bakımından olumlu ya da olumsuz biçimde başkişiyi tamamlayan herhangi bir karaktere ise rastlanmamaktadır. Tüm bunlar eserin yapısal bir analizinin sonucudur. Bu da 1900’lerin başında ortaya çıkan Yeni Eleştiri’ye yakın bir okuma ile gerçekleşmiştir. Bilindiği üzere Yeni Eleştiri sadece metni merkeze alır. Metnin içinde olduğu toplum, metnin nerede basıldığı,

yazarının özellikleri gibi meselelerle ilgilenmez. Buradan hareketle sonraki çalışmalar için yapılabilecek en iyi öneri eserin devrin tarihî ve sosyolojik şartları içinde değerlendirilmesidir. Bu noktada özellikle post-yapısalcı yaklaşımlardan faydalanılması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKSÖZ, Munise (2018), “Yanmetin (Paratexte) Nedir? Metin Çevresindeki Yazılı Öğeler (Peritexte) Nelerdir?”, *Turkish Studies*, 13.12, 27-47.
- AKTAŞ, Şerif (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BOURNEUR, Roland ve QUELLET, Real (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- CAN, Âdem (2013), “Romanda Zaman Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9, 107-137.
- ÇIKLA, Selçuk (2013), “Erken Dönem Türk Modernleşmesinin Dinamiklerini Araba Sevdası'nın Mefhum-ı Muhalifleri Üzerinden Okumak”, *EÜSBED*, 6.2, 271-291.
- FİNN, Robert (1984), *Türk Romanı*, Çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- FORSTER, Edward Morgan (1985), *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- HAWKING, Stephan (2006), *Zamanın Daha Kısa Tarihi*, Çev. Selma Ögünç, Doğan Kitap, İstanbul.
- KORKMAZ, Ramazan (2017), “Romanda Mekânın Poetiği”, Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin, *Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 9-26.
- LEFEBVRE, Henri (2007), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2001), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2016), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- NAR, Mehmet Şükrü (2014), “Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, 27, 29-46.
- NARLI, Mehmet (2002), “Araba Sevdaları”, *Türkbilig*, 4, 19-28.
- ÖZDEMİR, Serkan (2019), “Batılılaşmanın Sosyo-Kültürel Parodisi: Araba Sevdası”, Erişim Tarihi: 02.03.2021.

- PARLA, Jale (2003), "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing", *The South Atlantic Quarterly*, 102, 535-550.
- PARLA, Jale (2006), *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- RECAİZÂDE MAHMUT EKREM (2019), *Araba Sevdası*, Osmanlıca Aslından Notlarla Haz. Fatih Altuğ, İletişim Yayınları, İstanbul.
- RİFAT, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları/ 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- STEVÍCK, Philip (1988), *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2006), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TEKİN, Mehmet (2006), *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- UÇAR, Aslı (2012), *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesnelere*, Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- UTKU Günaydın, Ayşegül (2007), *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri*, Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- YÜCEL, Tahsin (1999), *Yapısalcılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.