

ARABA SEVDASI ROMANINDA “YIKIM”IN ANATOMİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation on “Destruction” Anatomy in *Araba Sevdası*



Öz

Türk edebiyatının modernleşme sürecinde roman formu yapısal dinamikleri ile yeni bir toplum ve edebiyatın kaynaklarını taşıma görevi üstlenir. Modern edebiyatların başlangıcında özellikle komik edebi türlerin ön plana çıkması bu edebi türlerin toplumsal dönüşüm ile yakın ilişkisini ortaya koymaktadır. Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı romanı devri içerisinde modernleşme süreci ve medeniyet krizine ait meselesini çoğunlukla komik bir edebi tür olan ironi üzerinden anlatması bakımından dikkat çeker. İroni türü işlevini yıkıcı bir doğa üzerinden gerçekleştirir. İroni türünün toplumsal dönüşümlerde ve medeniyet krizlerinde üstlendiği bu rol, *Araba Sevdası* romanını da biçimlendirir. Roman özellikle yeni bir medeniyetin eşliğindeki bir toplumun eski medeniyet ile olan ilişkisini problem haline getirir ve bunun için ironinin yıkıcı işlevini kullanır. Edebi türünün getirdiği zengin anlam dünyası ile yeni dikkatlere muhtaç *Araba Sevdası* romanını ele alan çalışma yıkımın nasıl / neye karşı gerçekleştiği ve bunların modernleşme ile ilişkisine odaklanarak yeni bir okuma sunmayı hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: *Araba Sevdası*, ironi, mit teorisi, yıkım.

Abstract

The form of the novel takes the role of carrying the social and literature resources with its structural dynamics in the modernization process of Turkish literature. Humorous literary forms particularly came to the forefront in early modern literature, revealing the close relationship of these literary forms with social transformation. *Araba Sevdası* is remarkable since it explains the modernization process and the civilization crisis mostly with irony in a humorous form. Irony functions through a destructive nature. The role of irony in social transformations crises also shapes the novel, *Araba Sevdası*. The novel particularly addresses the relationship of a society on the brink of a new civilization with the old civilization as a problem by using the destructive function of irony. The aim of the study addressing the novel, *Araba Sevdası*, which is still remarkable due to the rich semantic world of its literary form is to present a new way of understanding by focusing on how and against what the destruction occurs and on its relationship with modernization.

Keywords: *Araba Sevdası*, irony, myth theory, destruction.

Zeliha ÖZTÜRK

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali
Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Bilecik, Türkiye

ORCID: 0000-0001-7900-4108

E-mail: zeliha.ozturk@bilecik.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 22.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 25.05.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Öztürk, Zeliha (2020). “*Araba Sevdası* Romanında “Yıkım”ın Anatomisi Üzerine Bir

Değerlendirme”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 12/23, 259-284.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.439>

Extended Summary

Turkish literature was introduced with several political and social problems brought by Turkish modernization with novel. Initial examples of novel in Turkish literature used the discourse created by the nature of the novel itself to convey all these problems. Within the framework of this relationship, Turkish literature began to change not only the narrative form but also the literary and social discourse. Turkish literature moved from a mono-centred discourse to a poly-centred/many-voiced discourse and a carnivalesque universe through the novel.

At its onset, Turkish novel was mainly shaped with the Tanzimat and Westernization journey. Basic goal of the novels of this period was to destroy the rules of settled literature. This goal got extended by blending with Ottoman society's issue of transition to a new cycle of civilization and transformation after long centuries of self-identification with the Eastern civilization. destruction stands out as a phenomenon in the journey of building a new narrative form as well as a new society. Involved in the semantic field of humorous literary forms in functional terms, destruction and transformation contribute to the construction of the new. The novel, *Araba Sevdası* by Recaizade Mahmut Ekrem draws attention by creating its discourse from a humorous literary form. *Araba Sevdası* immediately attracts attention as an irony of an age. The novel realises its function of modernization through the phenomenon of destruction with its literary form and discourse.

The study addressed the aesthetic layers of novel, *Araba Sevdası* shaped by the semantic world and function of irony and their relationships with each other. In this respect, mythological sources of irony as a literary form and their reflections on the novel were examined. The relationship of *Araba Sevdası* with irony as a literary form and the winter myth was discussed theoretically in the light of the literary form and myth relationship presented in *Anatomy of Criticism* by Northrop Frye. It was found that the novel's elements such as the storyline, characters, time and place were in close relationship with the act of destruction within the context of the winter myth by giving examples. Psycho-cultural, actual and discursive planes were addressed in the subsequent parts of the research based on the establishment of this literary form and the traces of irony and the destructive function were followed on these planes. The concept of laughing as the form of irony, was discussed following these planes to analyse the destructive function and powers of the elements that form laughing in the novel, *Araba Sevdası*.

On the psycho-cultural plane, the novel, *Araba Sevdası*, presents the act of destruction with a patriarchal story line and a character in the power field of the father. This power field is the whole of the cultural backgrounds of the Ottomans within the Eastern civilization and this power begins to get shaken through the novel's character by creating certain deprivations. On the psycho-cultural plane, the novel excludes the character, Bihruz Bey from the field of conscience in an attempt to realise modernisation by destroying the authority field of the father.

The actual plane highlighted the acts of the novel as well as the objects the destruction focused on. In *Araba Sevdası*, most of the actions are shaped through deprivation and deficiency, blending with the semantic world of irony. Love, conscience, language, money and care attract attention as the objects focused by deprivation. Deprivation of these objects caused the character exhibit actions through deprivation, allowing the novel to present substantial examples from the semantic world of irony.

Two basic issues attract attention on the discursive plane of the novel. The first one is literalism and the second is the authority/power issue. It has been noted by the facts that each of the events shaped around Bihruz was based on a lie and Bihruz lived in a world of lies and imagination until the end of novel where the great truth was faced. Lie or trick is a method commonly resorted particularly by irony form. In this respect, the novel progresses on the lie-truth basis and uses this method to express the need to face the truth on both social and literary terms. The other issue of the novel, authority was narrated through the character's incompatibility with the civilization he was born into and the struggle he experienced in the meantime. At this point, power deeply turns into a tool for attack, benefiting from the destructive function of irony again.

The last part of the study discussing the narrative form of *Araba Sevdası* emphasized the meaning generated through the novel's relationship with the concept of laughing. The novel aims to analyse the relationship between shaking the basic values of the civilization desired to be left behind and creating the act of laughing.

In the conclusion part, it was determined in the light of these analyses that the irony form reflects its power on all aesthetic layers. Destructive function of the irony form is observed to have the aim to establish modernization through efficient acts in all these layers. Within the framework of all these analyses the novel is featured as being the very first novel to have established the modern in real sense on both social and literary terms.

Giriş

Roman, insanlığın geçirdiği siyasi, sosyal ve kültürel dönüşümleri muhteva düzeyinde olduğu kadar edebi tür ve biçim düzeyinde de bir söyleme dönüş-türebilme gücü bakımından anlatı türleri ve tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Birçok ulusun yahut medeniyetin değişim sürecini, roman türünün ortaya koyduğu biçim - içerik düzlemindeki dönüşüm üzerinden gözlemek çoğu zaman edebi eleştirinin siyasal bir söyleme karşı karşıya kalarak sınırlarını genişletmesine yol açar. Aristoteles'in *Poetika* (1987) adlı eserindeki dikkatlerinden bu yana belirli biçim ve içerik tekrarlarının bir edebi türe işaret ediyor oluşu ile beraber bu edebi türlerin, içine doğmuş olduğu kitle ile yönelmiş olduğu iktidara ilişkin bir söylemi de ardında taşıyor olduğu görülmüştür. Romanın doğuşu olarak işaret edilen anlatıların insanlığın ilk anlatıları itibariyle biçimlenmeye başlayan türlerden romans, tragedya, komedy türlerinin geleneklerini bünyesine katarak bağımsız bir anlatı formuna ulaştığı bilinmektedir. Anlatı tarihi içerisinde her birinin kendine ilişkin geleneği ve söylemi olan bu türlerin romanı biçimlendirishi hem romanın doğuşuna ilişkin episteme hem de bu formda yazılmış eserlerin içine doğmuş oldukları kitle - iktidar ve çağ itibariyle ürettikleri söyleme ulaşmayı mümkün kılar. Doğuşunu aydınlanma ve burjuvaya borçlu olan romanın bu çağın ve kitlenin anlam dünyasının bir estetik zemini olduğu, bu anlam dünyasının ise bir çağın ve bir toplum düzeninin doğuşuna atfen bir ölüm - yeniden doğuş ilişkisi temelinde şekillendiği bilinmektedir. Bu sebeple roman bir form olarak her daim art alanında kendine dönük bir doğuş ve kurulum anlamını barındırır. Batı edebiyatlarında ortaya çıkışı itibariyle anlam dünyasını bu art alandan alan roman formunun her ulusun edebiyatına girişi ve kuruluşu da yine aynı anlama yaslanarak gerçekleşir. Roman öncelikle ulusal edebiyatların anlatı gelenekleri, onların söylemleri ve formları ile karşılaşır. Bu karşılaşmanın yanı başında ise hem ulus devlet olma serüvenlerinin, hem de ulusal edebiyatların modernleşme istencinin yer aldığı görülür. Bu sebeple roman türünün ulusal edebiyatlara girişi ve yerleşmesi anlatı geleneklerinin ve edebi türlerin dönüşümü ile toplumların modernleşme serüvenini bir arada sürdüren zemini gözler önüne serer.

Türk romanının başlangıcında yoğun bir biçimde Tanzimat ve Batılılaşma serüveni ile şekillenen romanların temel meselesinin yerleşik edebiyatın çerçevesini kırmak olduğu göze çarpar. Bu temel mesele genişleyerek uzun yüzyıllar kendisini Doğu medeniyeti içerisinde tanımlayan Osmanlı toplumunun yeni

bir medeniyet dairesine geçişi ve dönüşümü problemi ile birleşir. Yeni bir forum kuruluşu yeni bir toplumun inşası ile beraber işler. Hem yeni bir toplumun hem de yeni bir türün inşasının gerçekleşmesinde bir safha olarak yıkımın bir fenomene dönüştüğü görülür. İşlev olarak komik edebi türlerin anlam alanında yer alan yıkmak ve dönüştürmek yeni olanın inşasında daimi gözlemlenir. Türk edebiyatının ve özelden anlatı geleneğinin yenilenmesinde bu anlamda söylemi- ni komik bir edebi tür içerisinde üreterek yıkım ve gerçekliği ortaya koymayı başarmış bir roman olan *Araba Sevdası* dikkatleri çeker. Daha ilk bakışta bir devrin ironisi olduğu hemen göze çarpan ve bu konuda çok kez değerlendirilmiş olan *Araba Sevdası* edebi tür ve söylemiyle yıkım fenomeni üzerinden modernleşme işlevini gerçekleştirir. Bu hususta devrinin daha uzlaşmacı bir duyuşla ortaya koyulmuş romanları arasından türsel bakımdan sınırlır. Bahtin'in roman ve modern edebiyatların inşasını yıkmak ve gülme ile ilişkilendirdiği tezi (Bahtin, 2005), Türk edebiyatı içerisinde *Araba Sevdası* romanının bu yönü üzerinde bir kez daha düşünmeyi gerekli kılmıştır. Romanın Türk edebiyatında modern anlatı ve ardına aldığı modern toplum tahayyülünü gerçekleştirmeye çalıştığı estetik katmanları ve yıkım eylemini gerçekleştirmek üzere bir saldırı nesnesi olarak seçtiği eski dil, edebiyat, kültür ve otorite ile ilişkisi bu modernleşme sürecini farklı bir cepheden aydınlatacak birikimi hala bünyesinde taşımaktadır.

Mit Olarak İroni ve *Araba Sevdası*

Araba Sevdası'nın anlam dünyası ironi türü üzerinden üretilir. Edebi tür kavramının, hem biçime hem de içeriğe vurgu yapan yönü, bir anlatıyı çözümleme safhasında birbirinden ayırlamaz bu unsurların ilişkilerinden doğan anlamı ortaya çıkarmayı zorunlu kılar. Bu bağlamda *Araba Sevdası*'nın türüne ilişkin ironi tespitini ortaya koyarken hem biçim, hem içerik hem de bunların ilişkisi sonucu ortaya çıkan söylemi irdelemek gerekmektedir. Aristoteles'in komik edebi tür- lere kaynaklık etmiş olan komedyaya tanımında; türün, soylu olmayan, normların altında ve kusurlu olan karakterlerin taklidi olduğu vurgusu vardır (Aristoteles, 1987: 20) Edebi türleri birer mit ve arketip olarak kabul eden Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı çalışmasında bu ahlakçı bakış açısını genişleterek anlatının tüm yapısal özelliklerine yayılan bir edebi tür fikri ortaya koyar. Buna göre her edebi tür, kahramanlar arası dikey hiyerarşiye göre şekillenir ve bununla uyumlu eylemi merkezine alarak biçimini ve mit olma gücünü kazanır. Frye'a göre; komedi, romans, trajedi ve ironi kendine has içeriklere, hiyerarşinin farklı

düzeyindeki kahramanlara ve birbirinden farklı işlevlere sahip bağımsız birer mittir (Frye, 2015: 59-81).

Araba Sevdası türsel olarak ironi mitinin işlevini sergiler. Bu ironi, romanın kahramanı Bihruz Bey’in eylemlerinde görünür haldedir fakat roman, eylemlerin ötesinde bir ironik evren ile çevrelenmiştir. Roman, kahramanın eylemleri, içine doğduğu zaman ve mekân unsurları ve bunların nihayetinde doğan dil ve anlam dünyası ile bütünüyle ironi mitinin arka planına sahiptir. Bu doğrultuda anlatıyı ironik kılan tek bir unsur değil, doğrudan bu mitin bir anlatıyı tüm katmanlarında şekillendirme gücü olan anlam evrenidir. *Araba Sevdası* anlatı bakımından gücünü bu anlam evreninden ve bunu bütünsel olarak kullanabilmiş olmasından alır. Frye’in kahraman ve eylem alanı için dikey hiyerarşi üzerinden belirlediği teorik zemin, *Araba Sevdası*’nın neden ironi türüne mensup olduğunu yeni bakış açıları ile sunma fırsatı vermektedir.

Kış Mitosu - Ölüm ve Araba Sevdası

Frye edebi türler üzerine belirlediği kip teorisinde kahramanın eylem gücünü “biz” ile kıyaslayarak üstmimetik ve altmimetik kipler belirler. Bu kiplerden üstmimetik kip, kahramanın en güçlü olduğu metinlerden başlar. Kahramanın aksiyondaki yetkisine göre altmimetik kipe doğru bir iniş gerçekleşir. Frye üstmimetikten altmimetige doğru inen her dereceye yeni bir edebi tür yerleştirir: Bu alt kipler; romans, tragedya, komedy ve ironidir. Bu kipleri belirleyen; toplumun sosyolojik ve psikolojik yönüdür. Üstmimetik kip, merkezin üzerine kurulur ve bu, saray kültürü, hükümdar ve başkent etrafında biçimlenmiş bir toplum düzeni ile bunun yansıması olan bir edebî metin yapısı üretir.

“Üstmimetğin merkezi ... ilginç bir kimsedir ya da merkezci bakış temasıdır; onda kendi halkına gözünü çevirmiş saray halkı, davacıya gözünü dikmiş mahkeme salonu ya da aktöre gözünü dikmiş izleyicisine benzer bir şeyler vardır. Üstmimetik yazar için bu, en üst seviyedeki bir saray mensubudur, bir danışmandır, bir vaizdir, bir halk hatibidir ya da adâp uzmanıdır” (Frye, 2015: 88).

Altmimetik kip, kahramanın nitelik ve eylem olarak zayıfladığı, güç, güzellik, zekâ bakımından merkezden aşağıda biçimlendiği alandır. Saçma, absürd, kaotik ve bilinçsiz olan, bu alanda ortaya çıkar. Frye, komedy, hiciv ve ironi türlerini altmimetik alanda konumlandırır. Bu türlerin işlevi merkezden aşağı indikçe onun normlarını bir saldırı nesnesine dönüştürmek, onu alaşağı etmek ve yıkmak olarak işlemeye başlar. Frye bu yıkıcı işlevin şeytani bir tavrı olduğundan

bahseder. Bu, bir yanıyla da ideal olarak kurgulanmış tanrısal evrenden ruhsal ve fiziksel zayıflıkları ile insanın dünyasına inmehtir. Bu açıdan komedi, hiciv ve ironi “kahramanlarının insanlığını vurgular, tragedyadaki törensel kaçınılmazlık hissini asgariye indirir, felakete; toplumsal ve psikolojik açıklamalar getirir” (Frye, 2015: 275). Böylelikle özellikle tragedya ve romansın yer aldığı ahlaki dünyadan alaşağı edilmiş ve yeraltına doğru değişmiş bir düzen ile karşılaşırız.

Araba Sevdası’nda ironi Bihruz Bey etrafında yaratılır ve anlatının tüm unsurlarına yayılır. Frye’in ironide kahramanın niteliği üzerine bahsettiği durum Bihruz Bey tarafından sergilenir. İroni sonucunda ortaya çıkan durum komiktir ve bu anlamda Bihruz anlatının başından sonuna dek komiktir. Onun bir ironi kahramanı olarak kurgulanışında dikkat çeken ilk şey eksiklik unsurudur. Bihruz Bey, romanın hemen başında bir eksiklik ve yokluğun içinden tasvir edilmeye başlanır. Tanıtılmaya başlandığı ilk satırlarda, Bihruz Bey’in babasının memuriyeti sebebiyle zamanında alması gereken eğitimi alamamış olduğunu öğreniriz.

“Muhteşem Bihruz Bey kudemâ-yı vüzerâdan müteveffa ... Paşa'nın mahdumudur. Vilâyetten vilâyete intikal ile on beş sene kadar alet-tevâli İstanbul'a ayak basmamış olan pederiyle sığâr-ı sinninde memleket memleket dolaştığından dolayı Bihruz Bey bir çocuk için derece-i ulâda vâcibü't-tahsil olan malûmatı on altı yaşına kadar ele getirememiştî” (Ekrem, 2005: 214).

İroni mitinin hâkim olduğu komik edebi türlerde ana kahramanın genellikle bir eksiklik etrafında inşa edildiği görülmektedir ve “komik” bu eksiklikten doğar. Bu soyut - somut her türlü eksiklik olabilir. İroninin temel anlamı bu eksikliğin yadırgatılmasıdır. Bihruz Bey’in tanıtılması itibariyle yaratılan bu eksiklik, sonrasında doğacak eksikliklerin başlangıcı olacak ve kahramanın varlığı anlatının başında bir yokluğun içine doğacaktır. Parla'nın *Babalar ve Oğullar* adlı çalışmasında (2012) Tanzimat romanlarının epistemolojik temeli olarak vurguladığı baba eksikliği, Bihruz'un yaratılmasında da etkilidir. Bihruz Bey'in de devrin romanlarındaki birçok erkek kahraman gibi babadan yoksun olduğu görülür. Bu baba ve eğitim eksikliği kahramanın bilinç eksikliğini doğuracak, bu yoksunluk genişleyen bir biçimde kahramanın eylemleri ve doğurduğu sonuçların da yine aynı temelde devam etmesine neden olacaktır. Yoksunluklarla inşa edilen bu kahraman, eylemleri ile de yeni yoklukları doğuracak, tüm bunlar ise yıkılmakta olan yahut yıkılmak istenen bir merkezi işaret etmeye başlayarak ironinin yapısal zeminini hazırlayacaktır. Bu manada *Araba Sevdası*'nın öncelikle kahramanın

kurgusu ve eylemleri bakımından ironik bir düzleme kurulmuş olduğu görülecektir.

Eksiklik ve yoksunluk yıkıcı bir eylemin sonucunda doğar. Bihruz’un içine doğduğu bu yoksunluklar evreni bir yönüyle çoktan yıkılmış bir dünyayı anlatırken diğer yönüyle de yıkılmak istenen bir saldırı nesnesine yönelir. Bu sebeple kahramanın ve çevresini kuşatan evrenin ironi türünün mitik doğasına da yaslanarak temelde yıkıcı bir arzuyu açığa çıkardığı görülecektir. Frye, altmimetik - komik kiplerin bir saldırı odağı seçtiğini ve temelde eylemsel olarak yıkıcı bir doğasının olduğunu belirtir. Komik edebi türlerin yöntemleri yıka eylemince şekillenir. Frye bunu açıklarken edebi türler üzerinde mevsim analogisi kurar. Bu analogide her mevsim bir edebi türün mitosudur. Frye burada mevsimlerin insan aksiyonlarını düzenleme gücüne dayanarak mevsimlerin ve insan zihninde yarattıkları psikolojik anlamların birer mit olarak edebi türleri de biçimlendirdiği kanısına varır. Buna göre anlamları itibarı ile ilkbahar mitosu komedyayı, yaz mitosu romansı, sonbahar mitosu tragedyayı, kış mitosu ise hiciv ve ironiyi şekillendirir (Frye, 2015: 259 - 260). Kış mitosunun biçimlendirdiği hiciv ve ironi kış mevsiminin ölüm, bitiş, yenilgi gibi yıkıcı anlamlarını taşır ve bu noktada zaferi hedefleyen komedyadan ayrılır. Hiciv ve ironi aynı mitos tarafından şekillendirilirken belirgin bir saldırı nesnesi ve şiddeti bakımından birbirinden ayrılır. (Frye, 2015: 275). Bu mitos, bozulmakta olan topluluğu ya da düzeni, tükenmiş - yozlaşmış bir çağı kaotik bir zeminde baş edilemez bir kahraman vasıtası ile gözler önüne sermeyi hedefler.

Araba Sevdası, kış mitosuna sıkı sıkıya bağlıdır. Bihruz Bey’in içine doğduğu normlar karşısında yıkık dökük çizilen zihni ve çehresi anlatının zaman ve mekân unsurlarındaki aynı tavır ile devam eder. Anlatı, Bihruz’un tanıtımı öncesi bir Çamlıca tasviri ile başlar. Çamlıca devrin Batılı eğlence mekânı olarak devrin birçok romanında zikredilir fakat *Araba Sevdası*’nın ilk Çamlıca tasviri devrinin diğer anlatılarından farklılık gösterir. Anlatıcı bu Çamlıca’yı harabe sokakların ve manzaraların tasvirinin ardından göstermeyi tercih eder. Bu Çamlıca alışıldığının aksine “kış” mevsiminin sonlarına doğru kapalı, zevk ve neşeden uzakta tasvir edilir.

“Meydancığın bir otuz hatve ötesinde epeyce vâsi ve mürtefi bir sed üzerinde kâr-ı kadîm binaları taklit yolunda yapılmış enli saçaklı bir kattan ibaret bir bina ve bunun etrafında bazı büyücek ağaçlar mevcuttur. Onun üst yanında diğer bir sed ile başlayan yer ise ... büyük sararmış kayaları

hâvi inişli yokuşlu metruk bir mezarlıktır. ... Buraya çıkıncaya kadar yorulmadıkça yine aşağı doğru inelim de nikat ve hududunu tayin ettiğimiz mevâkii tahkik edelim. ... Burası "Çamlıca Bahçesi" nâmıyla İstanbul'da en evvel tanzim ve küşad olunmuş olan bahçedir. Birkaç zamandan beri rağbet-i âmmeden bütün bütün mehur olduğu cihetle ekser eyyamda kapıları kapalı durur. ... Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki hüznülü bir sükût-abâd-ı tenhayî değil, hengâmeli bir sûrgah-ı şevk u şagap idi" (Ekrem, 2005: 209 - 210).

Kadim binaları taklit eden görkemsiz bir bina, terk edilmiş bir mevki ve mezarlık, kapalı bir Çamlıca ile çizilen bu mekânlar hemen başlangıçta bir bitişi ve ölümü getirerek kış mitosunu ironinin yıkıma ilişkin mekânsal anlamını çizer. Bu, "terkedilmiş, soluk, yıkık dökük bir Çamlıca"dır (Parla, 2012: 125). İntibah romanının açılışındaki bahar ve bahçe tasvirlerini kasidelerin teşbib bölümleri ile ilişkilendiren Parla'ya göre *Araba Sevdası*'nın bu yitik Çamlıca'sı bir sapma göstererek yeni bir başlangıç durumunu gözler önüne sürer (Parla, 2012: 125). Bu Çamlıca hem kışın hem de geçen zamanın etkisi ile yıkık bir bahçedir. Böylelikle romanda kahramanın tutunacağı zemin de yine bir yıkım ve yoksunluk üzerine inşa edilmiş ve ironik tavır devam ettirilmiştir.

Kış mitosunu ve ironi, *Araba Sevdası*'nda zaman unsurunu da biçimlendirmiştir. Çamlıca'nın kıştan kalan tasviri ile başlayan roman başlangıçta bir epifanik zamana işaret eder. Bu kış - ölüm - yıkım ve bitişin birlikteliğidir. Bihruz Bey'in tanıtıldığı ve serüvenin başladığı zaman dilimi anlatıda her ne kadar Mart - Haziran aylarında sunulsa da hayal kırıklığı ile biten serüveni hızla sonbahara doğru ilerleyecektir. Romanın bitişindeki Eylül ayına yapılan vurgu kış ile başlayıp sonbahar ile biten bu çizgide yine bir bitişi çağırır. Kış mitosuna uygun bir anlamla kıştan kalma bir zamana vurgu yapan anlatıda bu mitosun ürettiği anlam işlemeye devam eder. Romanın açılışında kışın getirdiği yıkım, Bihruz'un ekonomik yıkımı, arabasını kaybedişi Perîveş'in sözde ölmüş olduğu haberi gibi bitmek bilmeyen tükenişlerle devam eder. İroni burada zamanın kurgusunu da etkiler ve zaman düzleminde ortaya çıkan her şey onun ürettiği anlama uygun bir biçimde yutulur ve kaybolur. Eylül ile beraber Ramazan gelmiş ve Bihruz Çamlıca'dan, kendi romantik dünyasından ayrılarak konağa dönmek durumunda kalmıştır.

"(Valide Hanımefendi) — Öyle ya! İşte eylül de giriyor... önümüz Ramazan. Bilirsin ya ben camilere giderim. Burada nasıl olur?"

(Bihruz Bey) — Ramazan o kadar yakın mı?

(Valide Hanımefendi) — Öyle ya şunda on gün kaldı...

(Bihruz Bey) — Hiç haberim bile yoktu. Lâkin buraları da pek güzel, nasıl bırakalım da gidelim?.. Oton (Sonbahar) burada çok güzel olur!” (Ekrem, 2005: 405).

Bihruz’un romanın sonlarına doğru hüznü ve hayal kırıklığına dönen ruh hali sonbahar ile birleşen bir yıkıma daha işaret eder. Eğlence âlemlerinden eski keyfi almayan, Ramazan ayı ile mahzunlaşan Bihruz için romanın sonlarında “eskiye nazaran keyfinin biraz kaçmış olduğu” söylenir (Ekrem, 2005: 407). Frye bu türün “bittiğinde her yeri anlamsızlık bozkırı saran, mizah yerine kâbus ya da şeytani bir durum” ortaya koyan bir dünyası olduğunu söyler (Frye, 2015: 263). Bihruz romanın sonunda tıpkı kış mevsimin doğayı, canlıyı çaresiz bırakan mitik evreninde olduğu gibi bir yıkıntılar bütünü ile baş başa kalır. Bu bitiş, şüphesiz bir devre, bir merkeze ilişkin yiten anlama bir göndermedir.

Araba Sevdası kişi - zaman- mekân bağlamında bu belirgin örnekler ile ironiyi yaratır ve edebi türünü de bu mitik zeminde hazırlamış olur. Frye, toplumların modernleşmesi sürecinde edebi tür tercihlerinin altmimetik türlere (komedi, hiciv, ironi) doğru kaydığını belirtir. Tanrıların, iktidarların ideallerle kurgulanmış, katı, ciddi ve arzulan bütünlüğü, bu tür vasıtası ile yıkılmak istenen bir merkeze çevrilir. Modernin kurulumu için bu yıkım şarttır ve Türk Edebiyatı için de bu modernleşme, öncelikle klasik ve ideal olarak sunulan edebiyatın türsel zemininin, yıkılmak istenen bir odağa dönüştürülmesi ile başlar. Kahramanın - zamanın - mekânın klasik tasvir ve kurguları, ideal bütünlükten eksiklikler bütününe dönüşerek ironi düzlemine doğru çevrilir. Burada yıkılan ve eksikliğiyle trajik olarak sunulan değerler temelde yıkılmak istenen şeyler olarak ortaya çıkar. Anlatılar düzeyinde böylelikle yapısal olarak ilk modern durum açığa çıkmış olur ve bu adım gerçek manada ironinin yıkıcı işlevi ile gerçekleşir. Tüm bu dönüşüm öyküsünden doğan temel mesele ise yıkım ile yıkılmak istenen merkezin ne olduğu ve bunun nasıl yapılacağıdır.

Araba Sevdası edebi tür itibarıyla kurgu düzeyinde ürettiği anlam ile biçim - siyaset ilişkisine taşınır. Bir edebi tür olarak ironi aynı zamanda bir biçimdir ve anlamını özellikle hiyerarşik bir düzenden almıştır. Buna göre güç, iktidar ve kitle söz konusu iken biçimlerin siyaset ile ilişkisi kaçınılmazdır. Romanda yanlış Batılılaşmaya yapılan vurgu kadar yıkmak, yerinden etmek, sarsmak istediği bir eski medeniyet ve onun değerleri de biçim vasıtası ile gözler önüne seri-

lır. Biçim, içerikleri homojenleştirerek tek söylemli hale getirir. *Araba Sevdası*'nın normlardan saparak gülünç hale düşürülen kahramanı, homojen, katı ve hala gücü elinde tutan mevcut Osmanlı toplum ve kültürü karşısında komik duruma düşürülür. Osmanlı kültürünün Tanzimat karşısında durumu siyaseten kapalı, yalınkat ve sınırları katı bir bütündür. Bu bütünlük edebiyatını da biçimlendirmiştir. Yeni olarak çizilen Bihruz Bey, bu sınırların ve bütünün dışında farklılığı ile komik olarak çizilirken aynı zamanda onların karşısında -bu bilince sahip olarak kurgulanmasa da- eskiyi reddetme gücünü kazanır. Kendi toplumunun değerlerini, giyim kuşam ve eğlence anlayışını, dilini, beğenmeyip eğreti davranışlar sergileyerek komik duruma düşen kahraman vasıtası ile roman, toplumun ve edebiyatın bir araya geldiği mitik bütünlüğü hedef haline getirir. Biçim söz konusu olduğunda yeni, "mitik bütünlüğü, çatlaklar, süreksizlikler ve uyumsuzluklar lehine reddeder" (Levine, 2017: 52) ve böylece bütünlüğü (biçimi) yıkmayı hedefler.

Bihruz bu noktada firari bir kahramana dönüşerek kendi medeniyetinin "hisarından kaçan"¹ ve yine bu hisarı -bütünü- yıkmak üzere dönen güce kavuşur. Bihruz bu sınırları aşarak söz konusu homojenliğin ortadan kalktığını anlatır. Böylelikle yalınkat bu kültür parçalanarak çok söylemli (Doğu-Batı) bir düzleme geçmeye ve dolayısıyla modernleşmeye başlar. Bihruz'un dili, zihni ve eylemlerinin eksikliği ile komik duruma düşürüldüğü özellikleri bu bütünlüğün bozulduğu yerlere işaret etmiş olur. Edebi tür siyaseten kapalı bir amacı da sezdirir. Ritmik bir biçimde yokluk ve yıkımın tekrarı, *Araba Sevdası*'nda anlatıyı kontrol eden siyasi bir işlev üstlenir. Bu, eski medeniyetin belirli değerlerini yıkmak ve yenilemektir. "Kapsama ve yıkım, yasa ve ihlal ve sınırlar ve sınır geçişleri; bunların hepsi tekrara dayalı bir düzenleyici yapıyı paylaşır. ... Kurma eylemi yeni bir şeyin tanıtılmasını, geçmişten kopmayı ima eder" (Levine, 2017: 88). Bihruz Bey'in, bu yeni insanın tanıtımında eleştirilen yönleri değişimin başladığı kaçınılmaz yerler olup sıklıkla yeni yokluklarla tekrarlanır. Roman bu noktada türünün ve biçiminin sunduğu siyasi işlevi de merkezine aldığı Osmanlı'nın artık eskimiş değerlerini yıkmaya kalkışarak üstlenmiş olur.

1 M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle - Modern Türk Şiirine Doğru* adlı çalışmasında klasik şiirin biçim ve içeriğinden sapma gösteren şairleri "firari şairler" olarak tanımlayarak onları, hisar benzetmesi yaptığı klasik Osmanlı şiiri karşısında "hisardan kaçanlar" olarak görür. Özgül, modern Türk şiirinin başlangıcında bu biçimsel bütünlükten kaçan ve sapma gösteren şairlerin çabalarına "yeni şiir"i kurma hususunda dikkat çeker. Bihruz Bey için kullanılan "firari" ve "hisardan kaçan" tabirleri Özgül'ün söz konusu çalışmasından alınmış, bu noktada şiir için yapılan hisar benzetmesi anlatı türleri, edebiyat ve toplumun da içinde olduğu bir hisar ile genişletilerek düşünülmüştür (Özgül, 2018: 139).

Bir devrin reddedilen yahut yozlaşan yanına vurgu yapılan yerlerde komik olanı ve gücünü buradan olan edebi türleri görürüz. Cebeci, *Komik Edebi Türler* adlı çalışmasında bu türün sosyal işlevi hakkında şunları aktarır.

“Komik, öncelikle, sosyal düzenleme ve düzeltme amaçlarına yönelir; bu çerçevede, istenilen bir düzene “geri dönüş”ü; ya da tam tersine, “sosyal devrim” ihtiyacını; yahut da, toplum içinde yaşamının, yani sosyalliğin olumlanmasını öngörür. ... Komik, otoriter sistemleri yıkmak/aşındırmak için kullanılan bir teknik ve “silah”tır. Hem otoriter ve ataerkil sistemler, hem de “logocentric” denilen ve “rasyonel düşüncenin egemenliğindeki” sistemler, komikğin “saldırı alanı”na girer ” (Cebeci, 2016: 37).

Bihruz’un merkeze alındığı anlatının art alanında türün bu işlevi siyasi, sosyal ve edebi alanlarda kullanılır. Buna göre öncelikle Bihruz tarafından yadır-gatılan dilin eskiliği, özellikle eğlence âlemleri (Çamlıca-Ramazana eğlenceleri), mekânsal değişimler (Çamlıca-konak), insan ilişkilerinin yozlaşması (Keşfi Bey, Mösyö Piyer, Arabacı Andon ve Perîveş’in Bihruz ile olan aldatma üzerine kurulu ilişkileri) ile toplumsal değerlerin eskimişliği sosyal alanda vurgulanır ve yıkılarak değiştirilmek istenir. Bunun ötesinde roman, bu meseleleri aktarabilecek anlatısal ve edebi zemini değiştirmek ister. Cebeci, (2016: 111) bu türlerin kullanımının, “bazı edebi kuralların nasıl uygulanacağı konusundaki kuralların eskidiğine ilişkin bir belirti” olduğunu söyler. Bu durum uzun yıllar anlatı ihtiyacını ideallerin ve başarının dünyası olan huzurlu, sakin romans türü üzerinden gideren bir edebiyatın tür bağlamında da artık değişmekte olduğunu gözler önüne serer. Artık daha gerçekçi bir edebiyat talep edilmektedir. Tanzimat’tan bu yana edebiyatın yenilenmesi sürecinde dile getirilen yeni meselelerin eski bir dil ve biçimle aktarılamayacağı serzenişi *Araba Sevdası*’nda yıkıcı bir dizi işle-vin sonucunda uygulama alanını bulmuş olur. İroni türü ile roman hem sosyal meselelere yer verebilmek, hem eski değerleri sarsabilmek hem de gerçekçiliğe açılmak imkânını bulur. Bu yönüyle devrinin geleneksel anlatılarını biçimlendirmiş romans türü üzerinden romana ulaşma tavrını terk ederek modern romanın kurulumunda ilk büyük adımı atmış olur. Türk edebiyatına romanının girişinin ve anlatı geleneğinin modernleşmesinin gerçek manada komik bir edebi tür olarak yıkıcı işlevini başarılı bir biçimde işleten ironi türü ile mümkün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Yıkımın Gerçekleştiği Düzlemler

Psikokültürel Düzlem ve Babanın Alanı

Araba Sevdası'nda babanın alanı ile ilgili problemler daha önce konuya ilişkin çok sayıda çalışmada belirtildiği üzere babanın kaybı ya da eksikliğine dayanır. Bu eksiklik hem romanın kahramanı Bihruz Bey'deki yoksunlukları ve psikolojik zayıflıkları hem de mevcut otorite yahut güç figürünün zayıfladığına dair siyasi bir anlamı başlatır. Türk kültürünün medeniyet değişikliğinin eşliğinde şüphesiz yoğun zihinsel karmaşalar yatmaktadır. Bunların en başında deneyimsiz olduğu bir alana -Batı medeniyetinin kültürel değerlerine- atılmış olmak ve ikilemede kalmak gelir. Saydam, Türklerin İslam dairesine girişini *Deli Dumrul Hikâyesi* üzerinden okuduğu *Deli Dumrul'un Bilinci* (2017) çalışmasında bir geçiş dönemi anlatısının psikolojik yapısına dair teorik bir zemin oluşturur. Buna göre Saydam, bir bilincin gelişiminde anacıl eylem ve babacıl eylem alanlarının bulunduğu, bunlardan ilkinin saf, bilinçsiz, serbest ve çocuksu bir alanı, ikincisinin ise sınavlar, mücadele, başarı ile ilişkili olarak erke ait alanı teşkil ettiğinden bahseder (Saydam, 2017: 150). Bilincin, varlığını tamamlayabilmesi için, içine doğduğu anacıl eylem alanını terk etmesi ve erginleşmek üzere babanın alanına geçmesi, buradaki sınavları da vererek erk kazanması gerekmektedir. Bu bağlamda yeni bir medeniyet dairesi ile karşılaşmak ve ona doğru geçiş yapmak bu sınavları başarmaktan geçecektir.

Araba Sevdası'nın kahramanı Bihruz Bey de bu psikolojik alanlardaki deneyimlerin ardından bir dönüşüm ve büyüme öyküsü yaratır. Bihruz Bey'in arzuları, eksik olarak çizilen babanın alanındadır. Bu alanın içinde eğitim, bilinç, gelenek, aşk - cinsellik gibi yetişkin dünyasına ilişkin deneyimler yer almaktadır. Bihruz'un öyküsü bu unsurlara sahip olma yolundaki sınavlardır ve bunun için babanın alanı olan eril düzlemde sınanması gerekir fakat bu figürün eksikliği ile yaratılan Bihruz'un öyküsü, arada kalan, bilinç kazanamadan eşikte asılı kalan bir serüvene dönüşür.

Bihruz Bey, disiplinli bir eğitim alamamıştır. Babasının vefatından sonra ise düşkün olduğu giyim kuşam ve Batılı yaşam tarzına sahip olmak için babadan kalma varlığı savuran bir mirasyediye dönüşmüştür. Tüm bunlar başlangıçta bir bilinç eksikliğine vurgu yapmakta olup Bihruz'un psikolojik durumunu ortaya koymaya başlar. Anacıl eylem alanından çıkarak erginleşmesi beklenen Bihruz Bey, babanın eylem alanına doğru olan serüveninde aksaklıklar yaşayan bir kahramandır. Babacıl eylemde disiplin ve eğitim vardır fakat Bihruz sürekli yarıda

kesilen eğitimleri, burada kalan yarım bilgileri ile bu alana ilişkin gereken bilinci alamamıştır. Bu, yeni hayat hakkındaki eğitimi de kapsar. Bihruz okulda düzenli bir eğitim alamadığı gibi babadan aktarılacak hayata ve erginleşmeye dair bilgiyi de alamamış, toy kalmıştır.

Babanın alanı erginleşme serüveninde hem yardımcı hem çatışmayı anlatır. Babanın gücünden yardım almak fakat buna karşın onu aşmak beklenir. Bu açıdan toplumlar değişim ve yenilenme sürecinde bir bilinç kazanma serüveni olarak değerlendirilebilir. Bihruz Bey, Osmanlı’da yapılmak istenen bir dizi siyasi, sosyal ve kültürel değişiminin ürettiği bir kahramandır ve onun zihin dünyası doğrudan toplumun değişim sancısını da anlatmaktadır. Bihruz’un psikolojik düzlemde babanın alanına çekilen öyküsü yine bir yıkım etrafında şekillenmiştir. Bu, geleneği, yerleşik kültürü, sınırları belirlenmiş bir güç odağını, babayı merkeze alan bir öyküdür. Görünürde babasızlığın verdiği bir eksiklikle trajik bir sona sürüklendiği söylenen Bihruz’un psikolojik art alanda babasız bir dünyaya doğru olan arzularını işletme ve dolayısı ile onu yıkmaya çabalarını görürüz. Bihruz’un psikolojik anlamda kendilik durumunu ortaya koyabilmesi için ödipal bir çatışmaya girmesi, babanın bu alanından çıkması ve ilerlemesi gerekmektedir. Bu yaratıcı bir sıçrama ile büyümeye giden bir yoldur. Bihruz’un babasız olarak çizilen öyküsünde, bu işlevi gerçekleştirmeye çalışırken kaybolduğunu ve bir bilinç yitimine uğradığını görürüz.

Babanın bu alanında öncelikle yardımcı işlev vardır. Geleneksel anlatılarda roman kahramanının bir yardımcı figürü bulunur ve kahraman bu işlev sayesinde ona sunulan kurgusal engelleri yıkmak için bilinç ödünçlemesi yapar. Böylelikle üst neslin sınırları koruyan düzeni sağlıklı bir biçimde kahramana aktarılır ve kahraman bu düzenin bilincine kavuşmuş bir başarı ile serüveni tamamlar. Bihruz’un serüveninde göze çarpan ilk husus bu yardımcı işlevin yokluğudur. Bihruz’un eğitimi devam ettirsin diye hoca olarak tutulan Mösyö Piyer alışıldık yardımcı kahraman ve işlevin dışında çizilir.

“Bu arada idi ki beyin Arabi ve Farsi hocaları birer birer dũcâr-ı istiskâl olarak konağa gelmemeye başladılar. Yalnız Mösyö Piyer namındaki Fransızca hocası beyin mizacına göre şerbet verir kurnaz bir ihtiyar olmakla onun kemâ-kân devamına müsaade ve hatta dört liradan ibaret maaşı altı liraya iblâğ olundu” (Ekrem, 2005: 225).

Mösyö Piyer anlatının uzunca bir süresinde Bihruz Bey ile beraberdir. Yardımcı bir işlevmiş gibi sunulmasına rağmen onun büyümesine hiçbir katkıda

bulunmaz, olduğu gibi devam etmesinde bir zarar görmez. Bihruz'a onun ilgisini çekmeyen dünya meselelerinden bahseder, ona hayalperest romanlar okutur. Bunun yanında maddi yönden de Bihruz'u sürekli aldatır. Bihruz ise birkaç kelime Fransızca lakırtı etmek peşindedir ve bunun dışında Mösyö Piyer'in dediklerine kulak asmaz. Mösyö Piyer'in bu tasviri yardımcı işlevin figüründen sapar. Gerçek bir bilinç aktarımı gerçekleştirilmeyen, dahası onu aldatan bu kahraman ile Bihruz'un elinden yardımcı işlev alınır. Bu örnek Keşfi Bey ile sürdürülür ve o da yardım ettiği sanılan her anda Bihruz'u aldatır. Bu kahramanların, Bihruz'u aldattıkları konular da yine psikolojik olarak babanın alanında bilinci kazanılan aşk ve paraya ilişkindir. Böylece babanın alanında rehberlik edecek büyük bir güç olan yardımcı işlev yıkılmış olur. Bihruz'un bilinç yitimine giden süreçte bu işlevin yıkımı oldukça önemlidir. Bu bir yönüyle modernleşmekte olan kahramanın da girişini getirecektir.

Babanın bir diğer alanı gelenek ve onun katı kurallarıdır. Bihruz bu alandan da yoksundur. Ona aktarılmış bir bağlantı yoktur ve birikimin yolu kesilmiştir. Bu husus, romanda en fazla Bihruz'un dili ile görülür. Ardı ardında gelen Fransızca cümleler ile araya sıkıştırılan Türkçe kelimeler bu kopuşu ve bilinç yitimini anlatır. Bunun yanında Bihruz'un geleneksel yaşam ve kültüre uzak olduğunu görürüz. Yeni adetlerden Çamlıca'da gezintiye çıkmak ile İstanbul'un eski semtlerindeki geleneksel yaşam karşı karşıya gelir. Bihruz Çamlıca'da gelenekten uzak, gösterişli yaşamın peşindedir ve bu iki yaşam arasında gelenekle olan ilişkisi sınıranır. Bihruz'un annesi ile olan bir sohbetinde Çamlıca'dan dönmek istemediğini görürüz

"(Valide Hanım) — Ramazan'da Bayazıt. Şehzadebaşı, Direklerarası pek güzel olur. Oralarda gezersin. Hem senin İstanbul'da misafirlerin gelirlerdi. Burası uzak da besbelli onun için gelmiyorlar.

(Bihruz Bey) — Mutlak gitmeli mi İstanbul'a?

(Valide Hanım) — Benim hatırım için..." (Ekrem, 2005: 406).

Bihruz'un Çamlıca'da yaşadığı macera ile buradaki mutlu sona ve başarıya ulaşamayan aşk hikâyesi Bihruz'un anacıl eylem alanı ile babacıl eylem alanı arasında sıkışmasına neden olur. Çamlıca gelenek için bilinmeyen bir dışarıdır. Sınırların dışı için babanın güç ve deneyimi kahramana aktarılmış olmalıdır. Bihruz ise bu yoksunlukla Çamlıca'da başarısız olmuştur. Buna karşın onun geleneksel hayata dönüşü de problemlidir. Çamlıca'da aradığı eski neşeyi bulamayan Bihruz Eylül ayı itibari ile Süleymaniye'deki konağına dönmek durumunda

kalmış, bu sırada Ramazan ayı gelmiş ve Bihruz başarısız olduğu bu alandan tekrar geleneksel yaşama çekilmiştir fakat bu durum Bihruz’un gerçek manada babanın alanına dönüşü değildir, çünkü Bihruz eskisi gibi buradan bir zevk duyamayacağını bilmektedir.

“Bihruz Bey Ramazan’ın vukuuna intikal edince bu şehir içinde hususıyla on beşinden sonra Kalpakçılarbaşı’nda, Beyazıt meydanında, Divanyolu’nda, Şehzadebaşı mevkiindeki kalabalık ve gezinti âlemlerini tahattur ile şâd-kâm olacak yerde bir mahzunluğa düşüverdi. Çünkü kendisi için bu âlemleri temaşadan artık bir haz ve neşe hâsıl olamayacağını düşündü. ... Bu mahzuniyet gittikçe derinleşti” (Ekrem, 2005: 424).

Bihruz konağa dönmekle züppe davranışlarını artık sergilememeye başlamıştır. Bihruz’un terk etmek istediği dünyaya dönüşü bir başarısızlık, psikolojik açıdan ise bir gerilemedir. Bu alanın engelleri aşılamaz ise kahraman bu alana geri döndürülür. Bihruz da dönmek durumunda kalmıştır fakat döndüğü dünyayı da yıkmış ve artık içinde kalınamaz bir hale dönüştürmüştür. Bihruz bu anlamda bir yandan babanın iktidar alanını aşarak yeniyi kavuşmamış bir yandan da döndürülmek zorunda olduğu dünyayı yıkarak bu yıkımın ortasında kaybolmuştur.

Araba Sevdası’nda babanın mal varlığı da Bihruz için yine bu alanın sınavına dönüşür. Bihruz Bey özel öğretmenleri, Avrupa’dan getirttiği mobilyaları, kitapları derken bu mal varlığını eritir. Bu, yıkımın en somut halidir romanda. Babanın maddi düzendeki varlığı da yok edilmek istenir ve bu istek para ile Batılı nesnelere üzerinden giderilir. Bihruz paranın tükenmekte olduğunu zaman zaman fark etse de umursamaz fakat tüm bunlar art alanda yıkılmak istenen anlam dünyasına katılan bir detay olarak somutlaşır.

“Nihayet “.....” paşanın vukû-ı irtihâli üzerine mahdum bey def ’aten yirmi sekiz bin liralık bir mirasa nail olarak ef ’âlince de serbest kalınca o servet-i cesîmeyi az zaman içinde ifnâ edecek bir sefahete koyuldu. Çünkü valide hanım efendinin mahdum bey hakkında eskiden beri hiçbir hükmü, hiçbir tehdidi nafiz ve müessir olamazdı. Pederinin irtihalinden oğluna intikal eden servetin hüsn-i idâresi yolunda tedâbîre teşebbüs etmiş ise de semeresiz kalacağını anladığı gibi çocuğu bütün bütün kendi havasına bırakmak zaafını göstermiş ... idi” (Ekrem, 2005: 224).

Babanın bir diğer alanı erişkin dünyasına atfen aşk ve cinselliktir. Bihruz’un aşk hususundaki başarısızlığı romanın merkezine oturur. Aşk Batılı romantik

romanların ideallerle, soylularla süslenmiş dünyasından öğrenen Bihruz için düşlediği, saf çocuksu dünya annenin psikolojik alanına ilişkindir. Aşk ile sıranmaya geçtiğinde yine eril ve baba düzeninin gücüne ihtiyaç duymaktadır. Perîves'in umulan soylu kadın çıkmaması, Bihruz tarafından elde edilememesi bu güce sahip olamadığı, bu sınavı aşamadığı ile ilgili bir başka anlamı daha doğurmuştur. Bihruz burada babaya ilişkin bir alanda daha başarısız olarak bu alanı yıkmıştır. Burada yine ödipal bir göndermeden bahsetmek mümkündür. Baba ile çatışmanın temel gerekçesi bir değeri elde ederek erliği ve birey olmayı ilan etmektir. Bihruz bu alanda aşkı deneyimlemek isterken deneyimsizliği, bilinçsizliği itibariyle çatışma düzleminde kalır ve başarısız olur. Buna karşın Bihruz'un temelde bu alanın reddi ve yıkımı için anlatıcı tarafından bir kez daha bir yokluk düzleminde çizildiğini söylemek mümkündür.

Bihruz'un eril alana ilişkin bu sınavlarında iradesiz, bilinçsiz ve başarısız kurgulandığı görülür. Bu kurgu kahramanın kolektif bilinçten ayrılması anlamına gelmektedir. Kolektif bilince katılacak kahraman engelleri aşmayı başaran, hayatı yenilemesi ve kolektife dönmesi beklenen kahramandır ve bu yönü ile idealdir. Bihruz'un bilinç kazanmayı istememesi bu alanın parçalanışını yahut çözümlüşünü getirir.

"Tanzimat yazarlarına göre egemen normlar ve üst-beni simgeleyen yokluğunda iradenin de yok olması doğaldır, çünkü onların insan tanımında irade bireysel değil, kolektiftir, yani gücünü bireyin kararlılığından değil camiacı normların doğru ve yanlışlarından alır. İşte bu yüzden ki doğallığı insan söz konusu oldukça reddeden Tanzimat düşününde normlara bağlı bir iradenin rolü, insanı doğadan ayıran çizgiyi belirginleştirmesi bakımından çok önemlidir" (Parla, 2012: 86).

Bihruz saf, çocuksu, bilinçsiz hali ile doğaldır ve normların dışındadır. Bu noktada anlatıcının Bihruz'u hicvetmek üzere aldığı tavır karşısında bile o, sırırların dışına çıkmak ve egemen formu kabul etmemek üzere çocuksu kalmayı seçer.

Bihruz, Batılı değerlerle karşılaşarak modernleşme sancıları çeken bir toplumdan doğan, ilerlemenin ve babanın çatışma düzlemine zoraki getirilmiş, doğal, çocuksu, formsuzluğun ve özgürlüğün hâkim olduğu anacıl alana ait bir kahramandır. İlerlemesi, büyümesi beklenen bir kahraman olarak Bihruz Bey, Tanzimat devrine dek getirilmiş Osmanlı değerlerinin eril tahakkümü karşısında bu alanı bulamıyor oluşuna bir tepki ile bilinci reddeder. Bilinci reddetmek, her

türlü olaya karşın yine de bilinçsiz devam etmeyi seçmek bu noktada oldukça modern bir tavır olmuştur. Babadan kaderini ve yaşamını çalmak durumunda kalan Bihruz Bey, görünürde yok olan fakat hala art alanda hâkimiyeti sezilen babanın hayali ve yarattığı bu düzen ile Tanzimat kahramanı olarak son bir kez hesaplaşır. Babanın beklediği yenilenmeyi gerçekleştiremeyerek başarısız olur ve aslında onun düzenini hem toplumsal hem de edebi planda yıkmış olur. Baba çatışması ile beraber kendini kolektif (baba - oğul bütünlüğü) üzerinden tanımlayan insan modeli de ortadan kalkacak ve Bihruz’un yitdiği babanın alanı ile modern birey de inşa edilmeye başlanacaktır. Modern birey, tüm bağlarını yitirmiş ve ardındaki tüm değerleri reddetmiş, yıkılmış bir zihin ile doğacaktır. *Araba Sevdası*, Türk romanında Bihruz’un eylemleri ve zihni vasıtası ile bu modern bireyi olabildiğince erken bir örnekle de ortaya çıkarmış olur. Sanılanın ötesinde Bihruz sadece Osmanlı toplumunun katı düşünsel dünyası ve siyasi sistemi karşısında küçük düşürülmez, bunun yanında kurgulandığı eril düzlemi tüm bilinçsizliği ile yıkmayı başarır. Kendisi arzulanın Batılı yaşamı getirmeyi başaramamış, buna karşın yardımından yoksun fakat omzunda da hissettiği babayı yıkarak geri dönülemez bir zemine yerleşmiş ve bir noktada bu kapıyı kapatmıştır. Romanda babanın güç ve eylem alanında çabalayan Bihruz bilinçsiz bir kahraman olarak çizilse de eylemlerinin sonucu bilinçli bir yıkımı gözler önüne sermiştir. Bu yıkım son bir kez daha Osmanlı’nın hem psikolojik hem de kültürel alanda yıkımıdır.

Eylem Düzlemi ve Nesnelerin Yokluğu

Olay örgüsü, meseleleri karşısında oldukça sade olan *Araba Sevdası*’nda Bihruz’un Çamlıca’da karşılaştığı Perîveş’in peşinde geçirdiği olaylara şahit olunur fakat bu sıradaki eylemlerin her birinin yokluğa dönmesi ve kendi içinde gerçekliği yıkması olayların üstüne çıkar. Roman, Çamlıca’da gördüğü Perîveş’e âşık olan Bihruz’un parodi aşk mektubu, Perîveş’in ölüm haberi ile aradığı mezarlık ve tükenen romantik hayalleri etrafında yaşadıklarının yalan olduğunu görmesi şeklinde bir olay dizisine sahiptir. Bu olay dizisinde Bihruz’un her eyleminin sonucunda bir yokluk doğar. Bihruz’un babasız bir dünyaya atılmış olmakla kahraman olarak bir yokluk zemininde başlayan öyküsünde her eylem yokluğa karışır, değer olarak gösterilen her şey kaybolur yahut yıkılır. Burada da yine ironik evrenin gücünü görürüz. *Bihruz Bey’in Âşıklığı* alt başlığı ile sunulan bu öyküdeki her hamle aşk içindir. Bihruz, Perîveş’i gördükten sonra soylu bir kadın sanarak ona âşık olmuştur fakat görülür ki bu kadın muhitinin tanınmış kadın-

larındandır, böylece romanın aldanmaları başlar. Bihruz, Perîveş'e bir mektup yazar ve bu mektubun dili yıkık dökük ve anlamsızdır. Mektup Perîveş'e değilse de arkadaşına verilirken okunmadan yırtılır. Perîveş'ten haber alamayan Bihruz, bu sefer Perîveş'in öldüğünü öğrenir ve olmayan bir mezarın peşine düşer. Tüm bunlar olurken Bihruz, günbegün babadan kalma mal varlığını da eritir. Borçla aldığı, Batılı değerleri temsilen sığındığı arabası da bir hile ile elinden alınır ve Bihruz eylemleri ile hem çehresini hem kendisini yıkarak bir sona gelir. Bihruz'un art alanda babayı ve bilinci yıkışı eylemlere de yansır ve Bihruz eylemleri neticesinde dili de yıkar. Yarısı bozuk bir Fransızca, yarısı Türkçe ve kimi zamanda lügatten seçtiği eski kelimelerle anlam bulmaya çalışan Bihruz buna kavuşamaz. Bu hususu hem Bihruz'un dilinde, hem de mektupta geçen siyeh-çerde kelimesi etrafında yaratılan komik durumda görürüz.

"Kara yağız... Yahut sadece yağız değil de ikisi birlikte... Kel malörkö Şimdi ne halt etmeli?.. Nasıl özür bulmalı?.. ... El a rezon! "Bir siyeh-çerde." Hay Allah cezasını versin! O mübarek poet de başka lakırdı bulamamış da bunu mu bulmuş?. Ah! Ah! Şimdi ben ne yapayım?" (Ekrem, 2005: 324).

Bihruz'un eylemleri neticesi aşk kavramı da yıkılır. Bihruz okuduğu romantik kitaplardaki aşkı yaşamak isterken düşkün göreceği bir kadına âşık olmuş, zaten bu kadın da onun züppe ve budala hali ile alay etmiştir. Bihruz'un peşinde serüven yaşadığı bu aşk hiç yaşanmamış ve bir yalan olarak kalmıştır.

Babadan kalan miras da bu eylemler neticesinde yok olur. Bihruz'un arabasına, atlarına, gösterişli kıyafet ve eğlencelerine harcanan para ile yavaş yavaş bu mal varlığı erir. Bu sebeple para romanın yan planında sürekli konuşulan bir husus olur ve bir yandan da devrinin sosyal gerçekliğine bir işaret olarak görünür.

"Lakin taksit zamanı gelince paraları nasıl vereceğiz? Üç gün evvel Mir'e yüz doksan lira verdim. ... Albert'inki iki yüz otuz lira olmuş. Paris'ten gelecek eşya da gelmedi. Biz bu borçları nasıl ödeyeceğiz? Valide pek fena dargın. Yemin etmiş konağı sattırmayacakmış. ... Galata'daki hanın parasından kalan altı yüz lira ancak üç, dört aylık cep harçlığım demektir. Mon Diyo! Bu borçları ödemeye çare bulmazsam ben ne yaparım?" (Ekrem, 2005: 283).

Perîveş'i tanıdığı yalanını söyleyen Keşfi ile bitmek bilmeyen yalanlar dizisi başlar. Perîveş'in öldüğü, ona benzeyen kadının ablası olduğu, İzmir'e gideceği gibi yalanları ile Bihruz'u roman süresince oyalar ve buna Bihruz'u aldatan diğer kahramanlar da eklenir. Bihruz'un kimi zaman sezdiği kimi zamansa çocuksu bir

biçimde inandığı bu yalanlar gerçeğin yitimi olarak anlatıda bir unsurun daha yok oluşunu getirir.

Romanın en simgesel değeri şüphesiz arabadır. Borç ile alınan bu araba Bihruz'un ifade etmek istediği tüm anlamı taşıyan fakat aslında hiç olmamış bir arabadır. Olaylar süresince eriyen miras gibi araba da ortadan yok olur. Arabacı Andon'un işgüzarlığı ile Mösyö Kondraki'ye geçen araba, Bihruz'un alacakları karşılığı zaptedilir ve atları satılır. Bihruz'un ona ait tüm heveskâr arzuları taşıyan arabası elinden alınmış olup zaten olmayan bu araba bir kez daha yok olmuştur.

Ölüm ve mezarlık da yine yokluk ile ilgili anlamı taşıyan unsurlar olarak işlev görür. Var olmayan sevgili, Perîveş'in sözde ölümü ve yine var olmayan bir mezarlığı arama serüveni Bihruz'un eylemlerine katılır. Bihruz Perîveş'e sahip olmak isterken onu Keşfi'nin yalanı ile yitirmiş olur ve ardından mezarının peşine düşer, günlerce mezarın yerini öğrenmek için uğraşır fakat ortada ölüm gibi bir mezar da yoktur. Hâlihazırda bu kavramların yokluk, yıkım ve yitim ile ilgili anlam dünyaları, Keşfi'nin yalanları ve Bihruz'un eylemleri sonucu anlatının yokluk evrenine katılır.

Anlatı süresince tüm bu nesnelere yahut değerler aslında hiç var olmamış, var olmadığı gibi sanılan üzerinden adım adım yok olmuş ve buharlaşmıştır. Bu bir yönü ile romanı, moderniteye atfen söylenmiş tüm katı sınırların yok oluşuna ilişkin söyleme de yaklaştırmış görünür. Bihruz anlatıcısının yarattığı evren ya da kendi eylemleri neticesinde serüveni süresince her şeyin adım adım yıkılışına ve hiçliğe doğru sürüklenişine şahit olur. Romanda çağının aksine bir “anti kahraman”a (Arslan, 2002: 169) dönüşen Bihruz'un eylemler düzeyinde somut bir karşıt gücü yoktur ve bu sebeple anlatının saldırı nesnesi soyut düzleme taşınarak Bihruz'un içine doğduğu toplumsal değerlere yönelir. Bahsi geçen tüm bu nesne ve değerler esasen psikokültürel düzlemde bahsedilen baba ve bilinç yitiminin görünür hale gelmesinden başka bir şey değildir. Bihruz anlatıcısının bilince çekmek isteyen yahut buradan yargılamak isteyen bakış açısı karşısında sürekli bilinçsizlikte ısrar eden hali ile sınırlandırılmaz ve merkeze çekilemez bir kahramana dönüşmüştür. Anlatıcısı, anlamları, eylemleri, nesnelere ve değerleriyle yıktığı bu anlatıda Bihruz, Frye'in ironi türünün, Bahtin'in ise karnavalesk anlatıların kahramanı için söylediği, iflaz olmaz, şeytani ve baş belası bir kahramana dönüşerek gerçek bir ironi kahramanı olmayı başarmıştır.

Söylem Düzlemi: Gerçeklik ve Otorite

Bihruz'un hem kendi hayalci romantik karakteri, hem de etrafındakiler tarafından yalan ve aldatmacalarla donatılmış olması romanın kendi düzleminde gerçeklikle ilişkisini koparmıştır. Parla (2012: 125), *Araba Sevdası*'nın dilsel seviyede hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan bir hiçlik romanı olduğundan bahseder. Romanda Bihruz dışında her şeyin bir gerçek ve başka yüzü vardır fakat bu Bihruz'a gösterilmez. Bihruz'un romantik karakteri ile Perîveş'e yakıştırdığı kimlik ve Perîveş'in gerçek durumu, Perîveş'in ölüp ölmediği sorusu, Keşfi'nin tükenmek bilmeyen yalanları, Mösyö Piyer'in, arabacı Andon'un, sandalcının nedensiz kandırmaları ile romanın tamamı varlık - yokluk, hayal - hakikat düzleminde hiçliğin yadırgatılmasına dönüşür. Burada özellikle ironi türünde karşımıza sıkça çıkan hilebaz figürü, bir noktada Keşfi ile özdeşleşir. Bihruz "Keşfi beyin ne kadar yalancı olduğunu bilir ve bütün felaketini onun laflarının üzerine kurar, hakikati öğrendiği anda Bihruz beyin romanı da biter" (Dino, 1951: 389). Perîveş'in ölmemiş olduğu ve sanılanın aksine soylu bir kadın olmadığı gerçeği ile biten romanda gerçeğin doğuşu ironinin yaratmak istediği sonuç ile bütünleşir. Ironinin amacı saklanan yahut yaklaşmakta olan gerçekliği su yüzüne çıkarmaktır. Kahraman, bir dizi yalanın ardından anlamsızlığı gerçekçi olana taşımıştır. Romanın sonunda doğan gerçekçilik, hem edebiyata, hem topluma, hem de çağa ilişkin güçlü bir söylem üretir. İdealler, hayaller, kutsallarla örülü yalan bir edebi düzlem, ironi vasıtasıyla yerini gerçekliğe bırakır. Bu noktada Ekrem yalanların içine attığı Bihruz'u gerçeklikle karşılaştığında ortadan kaldırırken yalan olanı (eski edebi ve toplumsal değerler) yine yalanı kullanarak yıkar. Bu yönü ile de Türk edebiyatını gerçekliğin eşiğine getirir. Böylelikle gerçekçi bir edebiyat istemi de ortaya çıkmış olur. Bu noktada hiçlik ve yokluğun anlatısı olan *Araba Sevdası* yıktığı merkez yerine anlamlı bir yeni koyamaz fakat bu tip dönüşüm devirlerinde var olan sorunu ortadan kaldırmak yahut yıkmak da en az yeni bir anlam kurmak kadar önem arz eder.

Romanın problem haline getirdiği bir başka husus otoritedir. Tanpınar'ın (1988: 5) Osmanlı şiiirinin imaj sistemine atfen yarattığı "saray istiaresi" kavramı, merkezinde otorite ve kutsalın olduğu ve onun dışındaki her şeyin bu güce bağlandığı, tek söylemli bir edebiyata işaret ediyordu. Türk edebiyatının modernleşme süreci bu tek söylemin zayıflayarak ortadan kalkması ile ilgili bir gelişmeye de sahne olur ve bunun başlangıcında da yine *Araba Sevdası* yer alır. Romanın anlatıcısı ve kahramanı arasındaki dil ve düşünce çeşitliliği birçok

araştırmacının geçiş devri anlatısının zihinsel ve estetik durumuna bağladığı bir husustur. Bununla birlikte bu çeşitliliğin, tek söylemli anlatıyı aşındırarak tam da ironi türünün hedeflediği biçimde toplumsal ve edebi otoriteyi yıktığı görülür. Parla, bu duruma yine baba fenomeni üzerinden açıklık getirir.

“Müdahaleci her şeyi bilen mutlak anlatıcı konumunu koruyan Re-caizade Ekrem’in anlatımında benimsediği bir dil yoktur. Kimi zaman eski metinlerdeki klasik üslubu kullanır; yer yer kişilerin (özellikle de Bihruz’un) konuşma ve düşünme üslubunu taklit eder. Mutlak bir anlatı üslubunu benimsememesi, onun mutlak anlatıcı işlevini de kısıtlar; bu bakımdan babasızlığın anlamını anlatıda da hissettirebilmiş tek Tanzimat yazardır” (Parla: 2012: 127).

Anlatıcının egemen dil ile sınırlandıramadığı, tanrısal bakış açısı ile kahramanın bağlantısının koptuğu romanda Bihruz kendi diline de sahip değildir. Dilin yadırgatılması ile anlatıcısı ve kahraman arasındaki büyük anlatılardan miras bu kutsal ilişki de akamete uğramış olur. *Araba Sevdası*’nda anlatıcının trajik (Ekrem, önsözünde gülünçten ziyade hazin bir hikâye olduğunu söyler), kahramanın romantik, anlatının ise ironik söylemleri seçerek birbirinden ayrıştığı, bu bütünlüğün bozulduğu ve tek söylemli düzeneğin yıkıldığı görülmektedir. Bu sebeple roman, ironinin yıkma işlevi ile türün doğuşundaki karnavalesk kültürden kalma çok söylemli bir tavra kapı açar ve modern bir çıkışla romana doğru bir yerden başlangıç yapmış olur.

Yıkımın Yöntemi Olarak Gülme

Araba Sevdası Bihruz’un eksik, farklı ve bilinçsiz davranışlarından komik durumunu doğurur ve gülmeye yol açar. Gülme kavramı felsefede yıkma eylemi ile yan yana düşünülmüştür. Bunun sanatta yaratımı ise hem sanatın kendi iç dinamiklerine hem de yönlendiği dış dünyaya karşı eleştirel yahut devrimci bir talebi ortaya koyar. Özellikle 20. YY. sanatlarında -özellikle romanda- başlangıçların gülme kavramı etrafında kümelenmesine dikkat çeken Parvulescu sanatların gülme vasıtası ile devrim yapmış olduğunu söyler (Parvulescu, 2017: 46). Türk romanında başlangıcı ve yeniyi gülme vasıtası ile sağlayan *Araba Sevdası* bu yönü ile de devri içerisinde dikkat çekici bir yerde durmaktadır.

Bergson gülmenin katı, kapalı ve mekanik sistemlere karşı verilmiş dağıtıcı bir tepki olduğunu dile getirir. “Gülmenin işlevi katılığı esneklikle tadil etmek, her bireyin herkesle intibakını sağlamak”tır (Bergson, 2011: 114). Bu bağlamda *Araba Sevdası*’nın, kahramanının saf ve bilinçsizce yapıyor olarak görüldüğü

davranışlardan yarattığı gülme, ondan çıkarak geniş bir alana, her katmanında yönlendirdiği ve yıkmak istediği bir merkeze yönelir. Bu Bihruz'u da kendi sınırları içine almak isteyen mekanikleşmiş eski toplumun katı, kapalı değerleridir. Bihruz'un dili, eylemleri, aşkı ile yarattığı her gülme, onu gülünç düşüren toplumun mevcut problemlerinden arınmasını getirir. Gülme yoluyla Bihruz'un toplumsal normlar ile cezalandırılması olarak görünen bu serüvenin, toplumun karşılaştığı yeni ve farklı medeniyetin getirileri ile kendini dengeye çekme gibi bir işlevi doğar.

"Toplum mükemmelleştikçe üyelerinden giderek daha esnek bir uyum elde ettiğini, derinlerinde giderek daha sağlam bir dengeye kavuştuğunu, bunca büyük bir toplulukta kaçınılmaz olan rahatsızlıkları daha büyük bir kuvvetle yüzeye ittiğini ve gülmenin bu dalgalanmaları vurgulayan faydalı bir işlevi yerine getirdiğini gördük" (Bergson, 2011: 128).

Gülme "ikili ihtilaflı bir tabiat doğurur" (Parvulescu, 2017: 117). Bihruz'un tasviri ve eylemleri ile yaratılan gülme iki yönlüdür. Bunlardan ilki görünürde Bihruz'a karşı yöneltilen gülmedir. Bu gülme toplumun içine karışmış ve yozlaşma olarak rahatsızlık yaratan durumun yüzeye çıkartılmasıdır. Gülme burada ıslah edici yahut cezalandırıcı bir işlev görür ki romanın sonunda Bihruz'un trajik sonu bunu açıkça gösterir. Bir diğer yönü ise Bihruz'un yarattığı gülmenin toplumun katı yapısına döndürdüğü gülmedir. Bu yapı kusurlu, insani ve dünyevi olana izin vermeyen bir düzenektir ve Bihruz çocuksu, züppe ve aptal haliyle burası için kusurludur. Anlatı, böyle bir kitle karşısında gülme ile insana ait ve dolayısı ile "gerçek" olanı talep ettiği bir yön daha açar. "Tüm gülüşler kuşku doğurur" (Parvulescu, 2017: 117). Böylelikle *Araba Sevdası* yeninin doğuşu adına Bihruz etrafında bir kuşku yaratmayı başarmış olur. "Çağının bilinç kargaşasına ... alternatif bir bilinçle bakabilen, çağını seyredabilen ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen, yani iki yönlü sorgulayabilen (karşısındakini ve kendini) tüm yapıtlara hangi yüzyılda olursa olsun modern diyebiliriz" (Parla, 2012: 124).

Gülmenin bir diğer yönü de kutsal kitaplardan alınma bir motif olan cennetten kovulma hadisesidir. Gülmenin günah yahut toplum tarafından reddedilen bir durum sonucu oluştuğuna ilişkin kanı, bu eylemin yine yıkıcı doğasını düşündürür. "Cennette gülme yoktur. ... Gülme, düşüşle gelir ve düşmüş olmanın has işaretidir. ... Düşüşün, birbiriyle ilişkili iki boyutu var: ... küçük düşüş ve büyük düşüş, cennetten kovulma, büyük tasarımın gereklerini karşılamakta

başarısızlık” (Parvulescu, 2017: 155). Bihruz, kendi medeniyetinin akılcı, ciddi ve kutsal olan büyük tasarımından kopmuş ve düşmüştür. İroni, tür bakımından düşkün kahramanı merkeze alarak içten içe onun varlığını yok etmek ve bu sırada çevresindeki yokluğa bakış atmak için çabalar. Bihruz da baştan beri düşmüş bir kahraman olarak çizilmiştir. Babanın konforunda olan, akılcı, sınırları belirli kutsal bir evrenden düşerek yeni bir güce dönüşmüştür. Gülüncün üstünlük hissi sağladığı için şeytani görüldüğünü söyleyen Baudelaire, gülmenin modernleşme ve ilerleme ile ilişkisine dikkat çeker: “Gülünç, bir yükseklik ya da yüksekliğine inanma imi olduğu içindir ki uluslar yükseldikçe kendilerinde gülünç motiflerinin arttığını göreceklerdir” (Baudelaire, 1997: 12). Bu hususta *Araba Sevdası*’nın Türk edebiyatında ilerici bir hamleyi gülme ve ironi vasıtası ile yarattığını söylemek mümkündür.

Gülme bağlamı - bağlantıyı koparmak ile doğar. Bihruz önceki nesli ile bağınyı koparmış ve onu reddetmiştir. Gülme ile Bihruz üzerinden hem toplumsal hem de anlatsal düzeyde “emirler veren görünmez bir güce karşı koyma cüreti” (Parvulescu, 2017: 60) gösterilmiş olur. Bilince direnen, arzuladığı hayal dünyasında yaşamakta ısrar eden ve bu sırada eylemleri ile her şeyi yokluğa çeviren Bihruz romanın başında olduğu gibi sonunda da düşürülür fakat kendisini cennetine çekmek isteyen bu bağlamı da dağıtmış olur. Bihruz’un roman sonunda doğurduğu hiçlik ve yokluğa dair anlam ise *Araba Sevdası*’nı modern anlatılara bir kez daha yaklaştırır çünkü seçtiği tavrı “gülme, birdenbire boşlukla karşılaşan bir çabaya delalet eder. ... Gülme sonu birdenbire hiçlikle biten bir beklentiden kaynaklanır” (Bergson, 2011: 57). Roman, Osmanlı’nın büyük toplum tasarısı ve kutsallarla örülü anlam dünyasını yıkarak yerine hiçlik ve yokluk getirir ve bu da romanda yaratılan gülmenin doğası sayesinde gerçekleşir.

Sonuç

Araba Sevdası, Tanzimat devri ile beraber gelen modernleşme sürecinin yarattığı kaotik evreni komik bir edebi tür olan ironi üzerinden aktarmayı seçmiş, bir anlatı olarak türünün imkânlarını tüm katmanlarında uygulamayı başarmış bir romandır. İroni türünün yaratmış olduğu anlamlar ile tüm işlevlerini bir devrin bitişine yansıtmak, Recaizade Mahmut Ekrem’in tür seçimindeki bilincini bir kez daha gözler önüne sermiştir. Çalışma ile birlikte ironinin yıkıcı işlevine odaklanılmıştır. Yıkma kavramı modernizm ve modern edebiyatların başlangıcını şekillendiren bir aksiyondur. Siyasi, kültürel ve edebi tüm birikimin bir saldırı nesnesi seçildiği modern çıkışlar gibi *Araba Sevdası* da tüm düzlemlerinde bu

birikimleri bir problem haline getirerek bunları kaotik alana çekmiş ve yıkmayı denemiştir. Özellikle birçok anlatının kaostan kozmosa varan düzeni karşısında, *Araba Sevdası* tam da devrinin çözümsüz kalan ve on yıllara yayılan Batı medeniyet dairesine giriş problemini bir yıkımla karşılamış, bu problemin çözümsüz kalışına atfen anlatısını da yıkımı merkeze alarak ve nihayetinde yine bir yıkım / kaos ile baş başa bırakarak kurgulamıştır. Ebedi türünün sunduğu anlamlarla yerleşik değerleri yıkmayı başaran roman yine türü vasıtası ile kutsalın dünyasından inerek dünyevi olana yönelmiş böylelikle siyasi ve sosyal anlamda gerçekçi bir duyusu da hazırlamıştır. Sonunda doğurduğu yıkım ve gerçeğin eşliğine çekilmiş toplum ile roman, Türk edebiyatında modern toplumun ve bireyin miti olma gücünü kazanmıştır.

İroni türü ile ilişkisi bağlamında romanın kendine dönük estetik katmanlarında da yıkıcı işlevler anlatısal bütünlüğü sağlamıştır. Kahramanın yoksunluklar içinde tasviri ile yine her şeyin adım adım yok olduğu bir eylemler dizisine atıldığı romanda, klasik anlatı geleneğinin kutsal dünyası alaşağı edilmiştir. Bu yok oluşlara mitik düzende zaman ve mekânın yok oluşları da eklenmiştir. Romanın başarısız, bilinç yoksunu ve art alanda babayı reddetmiş-yıkılmış kahramanı Bihruz Bey ile gerçek manada modern kahramana ulaşılmıştır. Bilinçsiz hali ile komik duruma düşürülen Bihruz'un ardında yaratıcısının bilinçli bir yıkıcı tavrı yer alır. Bihruz, içine doğduğu toplumun dilini, tek söylemli ve tek merkezli edebi dünyasını parçalar. Kurgu içindeki kahramanlar arası hiyerarşik ilişkiyi (yardımcı işlev, prensese sahip olma / ödül vb) yıkarak boşluğu doğurur. Anlatıcısının sınırlarından taşar. Romanslardan kalan tanrıların dünyasına ait ideal kahramanı dünyevi olanın, kusurlu ve güçsüz olanın lehine çevirir. Böylelikle hem ironi türünde hem de modern edebiyatların başlangıcındaki şeytani anlamı doğurur. Bihruz'un hayal dünyasında ve bilinçsiz gösterilerek ilerlediği serüvende bilinçli bir biçimde hakikatin doğuşuna şahit olunur. Tüm bu unsurlar felsefesinde yok edici, yıkıcı bir doğa olan komik ve gülme unsuru yaratılarak bütünlendir. *Araba Sevdası*, kahramanının tek merkezli, otoriter anlatı evrenini parçalayarak yarattığı çok söylemli (trajik - komik), çok merkezli-merkezsiz, çok sesli dünya ile Türk romanını, romanın doğuşunda dikkat çekilen karnavalesk dünyanın eşliğine de getirir ve dolayısıyla modernleştirir. Bu noktada *Araba Sevdası*, çok söylemli zemini ve karnavalesk kültür ile ilişkisi bağlamında modern Türk anlatısının doğuşuna ilişkin söyleyecekleri ile hala araştırılmaya muhtaç bir konumda bulunmaktadır.

Kaynakça

Aristoteles (1987). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.

Arslan, Nihayet (2002). “İki Öncü Roman Don Kişot ve Araba Sevdası”. *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C.15. 1: 163-181.

Bahtin, Mihail (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çiçek Öztekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Baudelaire, Charles (1997). *Gülmenin Özü*. İrfan Yalçın (Çev.). İstanbul: İris.

Bergson, Henri (2011). *Gülme*. Devrim Çetinkasap (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Cebeci, Oğuz (2016). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Dino, Güzin (1951). “Araba Sevdası’ Kuruluşu Hakkında Bir Deneme”. *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.9. 4: 381-389.

Dino, Güzin (1954). “Recaizade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik”. *Türkiyat Mecmuası*, 11: 57-74.

Frye, Northrop. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Hande Koçak (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard Soren (2009). *İroni Kavramı*. Sıla Okur (Çev.). İstanbul: İmge.

Levine, Caroline (2017). *Biçimler-Bütün, Hiyerarşi, Ritim Ağ*. Didem Dinçsoy (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Özgül, M. Kayahan (2018). *Divan Yolu’undan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi.

Parla, Jale (2012). *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim.

Parveluscu, Anca (2017). *Gülme - Bir Tutkuya Dair Notlar*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Recai-zâde Mahmut Ekrem (2005). *Araba Sevdası. Recai-zâde Mahmut Ekrem Bütün Eserleri III*. Parlatır İsmail vd. (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Saydam, Bilgin (2010). *Deli Dumrul’un Bilinci*. İstanbul: Metis.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.