

**RECAÎ-ZADE EKREM'İN**  
**ARABA SEVDASI ROMANINDA GERÇEKÇİLİK**

*Güzin Dino*

Recaî-zade Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı, yalın bir realist metodla ele alınmış değildir ve doğrudan doğruya realistlere bağlanma iddiasında da değildir, fakat kuruluşu, mevzuu, tipleri, psikolojik tahlilleri, tasvirleri bakımından Türk realist romanına önemli bir örnek teşkil edecek mahiyettedir.

Mevzu, Abdülaziz devrinin alafranga düşkünü, kibar Osmanlı tipi. Bihruz Bey'in bir aşk macerasından ibarettir. Görünüşte Osmanlı cemiyetinin küçük bir zümresinde şahsî bir durumu incelemekle iktifa ettiği sanılan bu mevzu'da Bihruz Bey tipinin etraflı olarak, psikolojik ve sosyal durumu ve bu durum içerisinde çeşitli vaziyetlerde, çeşitli tiplerle münasebeti gösterilmiştir. Romanın terkiib ve tertibi, Cevdet Paşa'nın tâbiri ile, «servet-i kâzibe» devri diyebileceğimiz Abdülâziz devrinin müvazenesiz debdebesinin kofluğunda, âdetâ sembolik bir ifade kudretindedir.

*Araba Sevdası* romanı, folklor, masal, divan edebiyatının efsanevî tipleri hariç, edebiyatımızda noksan olan «tip» mefhumunu yeni bir edebiyat çerçevesi içerisinde ortaya koymuştur. Bihruz Bey belki hicve âlet olduğu için bir az karikatürleşmiştir, fakat Türk edebiyatının nadir sentetik tiplerinden biri olduğu muhakkaktır. Bunu söylerken Bihruz Bey tipinin başka başka isimlerle ve tarzlarla, hayal ve orta oyunlarında<sup>1</sup> (Razaki-zade Narçın Bey v.s.) ve Felâtun Bey ismiyle Ahmed Midhat'ın, Şöhret Bey ismiyle, *Araba Sevdası* ile hemen hemen aynı senede neşredilen Hüseyin Rahmi'nin *Şık* isimli romanında mevcut olduğunu da unutmuyorum. Esasen Bihruz Bey tipine edebî bir önem kazandıran da yukarıda isimlerini saydığım tiplerin ibtidâîliği ve kifayetsizliğidir; bu tiplerin biri ile Bihruz Bey arasında yapı-

<sup>1</sup> Eski oyunlarda bu tipte alafrangalık züppesinden ziyade, mirasyedi, zerafet düşkünü, ukalâlık v.s. gibi hususiyetler belirtilmiştir.

lacak kısa bir mukayese, Recâî-zâde'nin hem psikolojik tahlil, hem de tipik unsurları ile terkiib üstünlüğünü daha iyi belirtecektir<sup>2</sup>.

Ahmed Midhat, Felâton Bey tipini romanında<sup>3</sup> ikinci plâna bırakmıştır; esas gayesi, Râkım Efendi tipini yaratmaktır; Râkım Efendi faziletli, bilgili, mütevazı, ifrata kaçmadan Garp örf ve âdetine mütemayil ve dillerini bilen bir gençtir; bunun yanında Felâton Bey aşırı frenklik hevesleriyle gülünç bir mevkie düşürülmüştür. Râkım Efendi romanda muvaffakiyyetten muvaffakiyyete atlarken, ve sonunda bize çok mesut bir tip olarak gösterilirken, Felâton Bey muvaffakiyetsizlikten muvaffakiyetsizliğe düşer ve sonunda perişan olarak kaderine boyun eğer. Râkım Efendi'nin hayatı hakkında hattâ lüzumundan fazla bilgimiz olduğu halde, Felâton Bey hakkında bildiklerimiz basma kalıp bir takım umumî hususiyetlerdir. Felâton Bey mirasyedidir, parasını kadınlarla ve kumarda kaybeder; Felâton Bey'in kıyafeti frenk modalarından özentî ile taklid edilmiştir; maceraları inanılmıyacak kadar kabaca komiktir: aşçı kadına âşık olur ve üzerine mutbaktâ mayonezi döker; yanlışlıkla dostunun karısını öper ve o evden kendini kovdurur v.s., konuşurken frenkçe kelimeler kullanılır, kütübhanesinde, markalı cildli fransızca kitâblar vardır, bunları okumaz, işine ara sıra uğrar; fakat ne mirasyediliğinde, ne kıyafetinde, ne konuşmasında, ne de maceralarında canlı bir hususiyet araştırılmamıştır; ne tipik bir cümlesini okuruz, ne bir portresini görürüz, ne de bir tavrı ile hayalimizde silinmez bir iz bırakır, ne de onun hikâyesinde özellik taşıyan psikolojik veya dramatik, veya komik bir inkişafa rastlarız; Felâton Bey mücerred, yaşamıyan bir insandır; hele psikolojik bakımdan Felâton Bey mevcut bile değildir; öyle ki yine ahlâkî bir ders vermek endişesiyle yazdığı bu romanda Midhat Efendi okuyucuyu ikna edecek tipler meydana getirmemiştir; ahlâkî bir meseleyi bir takım sun'î olay ve tiplerle halletmeğe çalışmıştır.

<sup>2</sup> «...Recâî-zade'nin *Araba Sevdası* gibi tam bir müşahade mahsulü ve realist ölçüde bir romanı yazabilmesi her zaman için çözülmeye ihtiyacı olacak muammalardandır. Vak'anın geçiş zamanının muharririn gençlik zamanına rastlamış olması, Recâî-zade'nin bir gerçeklik hâtıra ve müşahedesini canlandırmış olması ihtimalini hâtıra getirebilir. Eserin hususiyeti, sadece bundan ileri gelseydi, diğer muharrirlerden de ya kendi karışıkları, veya işittikleri vak'aları tesbit etmiş olanların aynı muvaffakiyeti elde etmeleri lâzımdı. Ahmed Midhat, Recâî-zade'nin mevzu'unu, ondan on onbeş yıl evvel *Felâton Bey'le Râkım Efendi* romanında tecrübeye kalkışmıştı. Hattâ oradaki Râkım Efendi, yetişme tarzı ve daha bâzı hususiyetleriyle Ahmed Midhat'ı çok andırmaktadır. Fakat Ahmed Midhat bu hakikî olan şeyleri canlandırmak için icâbeden ölçüyü bulamamıştır. Bu ölçü de ancak realistlere vergi olan ölçüdür. (*Araba Sevdası*, Ön Söz, Mustafa Nihat Özön, s. 6).

<sup>3</sup> *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, İstanbul, 1292.

Hüseyin Rahmi'nin *Şık'ı* ise Felâton Bey'den başka biri değildir, o, sadece daha da komik bir çerçeve içerisinde ele alınmıştır; komik sahneler ise büsbütün mübalağalı ve gerçekten uzaktır; ancak, H. Rahmi, muhavereleriyle tipini, Felâton Bey'e nisbeten biraz daha işlemek istemiştir.

Bihruz Bey'in umumî özellikleri Felâton ve Şöhret Bey'inkilerden farklı olmadığı halde, her bir hususiyeti ayrı ayrı ele alınmış ve müşahhas olarak işlenmiştir.

Bihruz Bey, kıyafeti ve tavırlarıyla bütün bir devrin müşahhas bir insanını hayalimizde canlandırır: «Mevsimin modasına göre, bâzan koyu, bâzan açık renkte gayet dar elbiseli, bal renginde eldivenleri, ufarak fesi ile yan taraftan simasının bir nısfı frenk gömleğinin dik duran yüksek yakasıyla örtülmüş, bileğinin aşağı, ellerinin yarısından ziyadesi gene o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış olduğu halde, Bihruz Bey arabanın ön tarafında bulunarak, hayvanların terbiyesini tutar»<sup>4</sup>.

Bu kıyafet tasvirinde mübalağa yoktur, o devrin, zengince, kıyafetine düşkün, İstanbullu genç Osmanlı beyinin tasviridir; onu başka bir kıyafette de görebiliriz: «...Bihruz Bey kaleme gittiği günler giydiği siyah redingotu, siyah jilesi, siyah boyun bağı ile selâmlığa çıktı»<sup>5</sup>.

Bihruz Bey elbiselerini, yarım asırdan fazla bir zaman, bütün İstanbullu kibarları giydiren «Mir» de, kunduralarını «Heral» da yaptırır. Bihruz Bey'in şahsında bütün kibar-zadelerin daha bir çok özelliklerini öğreniriz: «Bağa saplı ve sapının üzeri fransızca M.B. irâe eder gümüş markalı bastonu»<sup>6</sup>, «uçları altınlı bir siyah ipek şeride merbut mineli saatini beyaz yeleşinin cebinden çıkarıp»<sup>7</sup> bakar, ve «markalı mendil» kullanır, «dadısının yardımı ile» soyunur; fransızca gazete okur, «Belle Hélène» operetinin nakaratını ağızından düşürmez; sofrasında yemeğini frenk usulüne göre yer ve hizmetinde tatlı-su frengi veya rum uşaklar bulundurur.

«Kenarı yaldızlı, bir ucuna gonceli pembe bir gül resmolunmuş mis gibi kokar bir kâğıd, bir de zarf» kullanır. «Müsveddeyi kemâl-i itina ile bu kâğıda nakletti. O zaman bu mektuba bir güzel poezi veya kuple leffetmeyi düşündü».

Bihruz Beyi tavır ve hareketi ile de müşahhas olarak biliriz:

«Bihruz Bey hemen fesini giydi. Bir frenk sigarası yakarak du-

<sup>4</sup> *Araba Sevdası*, Kanaat Kitabevi 1940, s. 15.

<sup>5</sup> *ayn. esr.*, s. 113.

<sup>6</sup> *ayn. esr.*, s. 9.

<sup>7</sup> *ayn. esr.*, s. 10.

daklarına kısırdı. Bastonunu aldı, aşağıya indi. Arabasına çıktı. Terbiyeleri derdest etti. Koşe de yerine geçti oturdu. Gırr l.»

Recaî-zade Ekrem, tipini, romanın münâsib yerlerinde bu şekilde canlandırmakla kalmaz; o da tipi hakkında umumî fikir verir; fakat söyledikleri artık mücerred kalmaz, çünkü Bihruz Bey her hâliyle kafamızda yaşamaktadır :

«Vilâyetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki sırmalı esvab içinde, midilli veya at üzerinde, arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu Beyin İstanbula geldikten sonra merakı üç şeye masruf oldu ki, birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla fransızca konuşmak idi»<sup>8</sup>.

Recaî-zade tipini yalnız bırakmamıştır; Keşfi Bey, Bihruz Bey psikolojik tip olarak zenginleştirir, bu tipin çeşidini, diğer kalem arkadaşlarıyla beraber çoğaltır :

«Şu hikâyeyi teşkil eden vak'ayı ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmibeş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bâzı gençlerden ibtida zerafet-i perverane kibar-zadegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan ricâl evlâdının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbe'l-istidad Keşfi Bey dahi dûçar olmuş ve pederinin müsaade-i kudret ve mevki'i dairesinde olmak üzere, frengâne süslü gezmek, fransızca okumak, «Bonjur, bonsuvar l vuzale biyen» demek için Beyoğlunda adam aramak, türkçe lâkırdı ederken araya fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahate, borç etmeğe, özenmek ve türkçeyi edebiyatsız, kaba bir lisan addedip, bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi, alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levazımından mâdud olan efkâr ve evza ve mâlûmatta, velhasıl şea'ir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetişmiş idi»<sup>9</sup>.

Her fırsatta, uşağı, anlamayan dadı ve annesi, arabacısı, hocası, arkadaşı ile fransızca konuşma züppeliğine gelince, bütün roman boyunca, en tipik veya harc-ı âlem, cümle ve tâbirler münâsib yerlerde gösterilmiş, aynı zamanda bu dil bilgisinin ve kültürünün sathîliği de önemli olaylarla tebârüz ettirilmiştir; sathîlik Bihruz Bey'in terbiyesinde de tebârüz ettirilmiştir; fransızca konuşmayı şıklık ve zerafetin en

<sup>8</sup> *Araba Sevdası*, s. 12.

<sup>9</sup> *Ayn. esr.*, s. 147.

yüksek mertebesi zannettiği için türkçeyi ancak mecbur oldukça konu-  
nuşan Bihruz Bey'in ağzından hiç beklenmedik kelimeler iştilir:

«...Defol hayvan herif»

«...Ne halteder bu teres?»<sup>10</sup>.

Fakat hassasiyeti yine o devrin en romantik klişelerinden beslen-  
mekten geri kalmaz: «Gurublarda denize karşı» sevgilisini düşünür;  
ölmüş zannettiği sevgilisini hatırlayınca «mutlak o mezarı ziyaret et-  
meliyim, bu şiiri o mezarın başında okuyup ağlamalıyım» diye düşünür.

Görülüyor ki Bihruz Bey'in en çok dikkati çeken özellikleri bu  
romanda bir araya getirilerek, bir tip canlandırılmış ve bu tipe zarar  
verecek, yâni onu fazla yükleyip bozacak teferruat üzerinde durulma-  
mıştır. Recâf-zade, MÉRIMÉE'nin «lâzım olan hususiyeti bulmak, halle-  
dilecek mes'ele budur»<sup>11</sup> sözlerine çok yaklaşmıştır ve iyi müşahade  
edilmiş noktalarla tipini, ona uygun bir takım olay silsilesi içinde çer-  
çevelemiştir.

Sevgilisinin mezarı başında ağlamak isteyen Bihruz Bey, mezarın  
yerini bilmez, sevgilisinin ölmediğini bilmediği gibi. İşte romanın özü-  
nü teşkil eden şey de sathîliğin ve kofluğun Bihruz Bey'de, sadece dil  
bilgisi, kültür ve terbiyesinde kalmayıp benliğinde, temsil ettiği zih-  
niyette mevcut olmasındadır; tipini yaratmaktaki maharetinin en önemli  
tarafı, Recâf-zade'nin Bihruz Bey'de gösterdiği psikolojik incelemeleri  
ve inkişafı, boş bir âlemin maddî ve mânevî buhranının çerçevesi  
içerisinde yapmış olmasındandır<sup>12</sup>.

Bütün hisleri ve düşünceleri bu sathîliğin ve kofluğun ışığı altında  
incelenen Bihruz Bey'in geçirdiği vak'aların her birinde de bir sathîlik,  
bir aldatıcı taraf vardır; sonuna kadar aldanan Bihruz Bey hakikati  
öğrendiği vakit roman da biter. Bihruz Bey de şaşkın bir halde or-  
tada kalmıştır. Recâf-zade sanki büyük realist roman ustalarının söz-  
lerini yerine getirmek için uğraşmıştır; Flaubert «Demek ki bir seçme  
mecburiyeti vardır, bu da tam hakikat nazariyesine bir ilk darbedir.  
Göze çarpan hususiyetler. Tecessüm ettirme derecesi. Ayrıca kuruluş-  
ta (composition) meharet. Ustalık ve tedricî geçişler. İşgâl ettiği  
yere göre kelimenin değeri»<sup>13</sup> der.

<sup>10</sup> *Araba Sevdası*, s. 33.

<sup>11</sup> Trouver le trait qui frappe, c'est là le problème à résoudre (MÉRIMÉE).

<sup>12</sup> G. Dino, «*Araba Sevdası*» romanının kuruluşu hakkında bir deneme (*Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. IX, sayı 3).

<sup>13</sup> Un choix s'impose donc, ce qui est une première atteinte à la Théorie de toute la vérité, «détails caractéristiques», «le degré de relief», «la seule adresse de la composition», «transitions savantes et dissimulées», «la valeur du mot selon la place qu'il occupe» (Correspondance).

Didaktik bir eda ve gaye ile bir ahlâk dersi vermekten kaçınan Recai-zade, romanın seyrini vak'aların ve tipinin psikolojik müeyyidelerine dayanarak kurmuştur; böylelikle o devirde, Fransa'da çoktan beri terkedilmiş olan ahlâkî edebiyat anlamından o da uzaklaşmış bulunuyordu. Burada, Fransa'da XIX. yüzyılda doğan bu yeni edebiyat mefhumu yanlış tefsir edilip, A. Midhat Efendi'nin de, Fransa'daki bu hareketi yanlış anladığı gibi, bu edebiyat, ahlâk düşmanı bir edebiyat olarak anlaşılmalıdır. Realisme ve naturalisme, o devrin ilmî zihniyetine uygun olarak, edebiyat konusunu meydana getiren olay ve şahısları, tamamiyle objektif olarak yazarın şahsî temayüllerinden uzak, gayri şahsî, ilim metodlarını edebiyata tatbik etmeğe çalışarak bir edebiyat meydana getirmiştir. Meselâ Taine, edebiyatçı ve tarihçilerden, ilim adamlarına, eserleriyle sosyal ve psikolojik malzeme yetiştirmelerini, insanî ilmî bir şekilde tanıtılmalarını talep ediyordu. Kendisi için ahlâkın ne edebiyatla, ne de ilimle bir ilgisi yoktu. «Essais»'lerinin ön sözünde şöyle der: «Bundan da şu çıkar ki, mânevî ilimlere tabî ilimlerininkine eş bir yol açıktır»<sup>14</sup>.

Sainte-Beuve de *Madame Bovary* hakkında bir yazısında bu romanda olup bitenler için şöyle demiştir: «Bunlar ahlâkî mi? Teselli verir mi? Yazar bunu düşünmüşse benzemiyor; bir tek şeyi düşünmüşse benziyor: bu doğru mu?»<sup>15</sup>. Hatta Flaubert, edebiyat tenkidçilerinden de aynı zihniyeti talep eder: «Tabiat tarihi yapıldığı gibi, tenkid yapılmalıdır, ahlâk fikri olmaksızın, şu veya bu şekilde üzerine büyük sözler söylemek değil, bu şeklin neden ibaret olduğunu, başka hangisine bağlı olduğunu ve nasıl var olduğunu açıklamak mevzu'ubahisidir. Estetik kendi Geoffroy Saint-Hilaire'ini<sup>16</sup> bekliyor»<sup>17</sup>.

O devirde bizde daha münakaşası yeni yapılmakta olan ahlâkî roman mevzuu etrafındaki yazılanlar hatırlanacak olursa, Ekrem Bey'in bu eseriyle ne kadar büyük bir hamle yaptığı ve bu bakımdan realist romanlara ne kadar yaklaştığı daha iyi takdir edilir.

<sup>14</sup> Il suit de là qu'une carrière semblable à celle des sciences naturelles est ouverte aux sciences morales (Taine, *Essais*, préface).

<sup>15</sup> «... Est-ce moral? Est-ce consolant? L'auteur ne semble pas s'être posé cette question; il ne s'est demandé qu'une chose: Est-ce vrai? (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, T. XIII, p. 348, Paris, Garnier).

<sup>16</sup> Geoffroy Saint-Hilaire: 1722-1844, ondokuzuncu asrın büyük zooloji bilgini. Onun etüd'lerinden ilham alarak, Balzac, *Comédie Humaine*'i tasarlamıştır.

<sup>17</sup> Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, avec absence d'idée morale; il ne s'agit pas de déclarer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit. L'Esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire (Gustave Flaubert, *Correspondance*, T. I, p. 338, 1853).



Gerçekçilik mevzuuna bağlı olarak Recâî-zade'den bahsederken, onun eşya, manzara, bahçe, yâni dış dünya tasvirlerindeki anlayışını tedkik etmek faydalı olacaktır.

Recâî-zade bu tasvirlerini ölçülü ve realist sanat görüşüne uygun bir anlayış içerisinde ele almıştır.

Zola, Stendhal hakkında yazdıklarında der ki:

«Kahramanımız artık sâfi zekâ, XVIII nci yüzyılın mücerred insanı değildir, bugünkü ilmimizin psikolojik konusudur. Uzuvlardan mürekkebe, ve her saat içine bandığı bir çevrede yaşayan bir mahlûktur. Bu böyle olunca, bütün makinayı ve dış âlemi hesaba katmak zorundayız.

Tasvir, tahlilin zarurî bir tamamlayıcısından başka bir şey değildir. Bütün ihsaslar halet-i ruhiye üzerine tesir edeceklerdir. Ruhun her bir davranışı, görünümün, koklamanın, işidimin, tadımın, dokunmanın tesiriyle çabuklaşır veya yavaşlar. Tecrid edilmiş, boşlukta tek başına işleyen bir ruh anlamı hatalı olur. Bu psikolojik bir mihanikiyettir, artık hayat değildir. Şübhesiz, bilhassa tasvirde su-i isti'maller olabilir. Fakat bu su-i isti'maller, çevrelerin açık ve belirli bir şekilde gösterilişi ve şahıslar üzerine tesirlerinin incelenmesi, muasır romanın ilmî zaruretinden olmasına mâni olamaz»<sup>18</sup>. Balzac da, *Béatrix* romanının başında «Topografya ve bu şehrin tasviri, bu evin inceden inceye tasviri olmaksızın, bu âilenin şaşırtıcı simaları belki daha az anlaşılırlardı. Bunun için çerçeveler portrelerden evvel gelecekti. Herkes eşyaların, mahlûklara hükmettiğini düşünecek» diyor. İşte Recâî-zade de «Bihruz Bey'in içinde yaşadığı çevrenin tasvirini romanın başında Çamlıca Bahçesi'nin tasvirini yaparak başlar :

1. «Burası (Çamlıca Bahçesi) namiyle İstanbul'da en evvel tanzim ve küşad olunmuş olan bahçedir. Birkaç zamandanberi rağbet-i âmmeden bütün bütün mehur olduğu cihetle, ekser eyyamda kapıları kapalı durur.

Yazın ve bâhusus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girerseniz, beş on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mâmur bir ravza-i dilküşa içinde bulunduğunuz derhal kaail olursunuz.

Bahçenin yalnız meydana geldiği tarihte güzel görünmesi fikri ile değil, ileride, yâni zamanlar gelip geçtikçe, ağaçların, ormanların büyüyerek kesbedecekleri hâle göre, letafetlerini dâima tezyiden muhafaza eyleyebilmesi mütalâa-i dür-endişânesiyle icra olunan taksimat-ı dâhiliyesine ve o büyüklü küçüklü tarhların tenasüb ve vaziyetlerine bakarak ibtida tanzimini der-uhde eden tabiat-şinas-ı mahir kim ise

<sup>18</sup> Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Stendhal.

san'atına tahsinhân olduktan sonra her tarafını birer birer nazar-ı dikkat ve istihsandan geçirmeye başlarsınız.

Haricin nazar-ı tecessüsünü kesmek için kenarlara bir tertib-i matbu'da dikilip gereği gibi feyizlenmiş, dalbudak salıvermiş salkım, aylando, at kestanesi gibi sâyedar ağaçlar ile orta yerlerde câbecâ mağrus çınar, kavak, manolya, salkımsöğüt misilli eşcar-ı gûnâgûnun ve bâzı yerlerde nur-ı nazarın değil, eşi'a-i şemsin bile içerisine kolaylıkla nüfuz edemeyeceği surette sıklaşmış ormancıkların etrafında dolaşır, bunları ziyadesiyle dilpesend bulursunuz.

Biraz ilerleyince bir düzlüğün vasatında üstü kapalı, etrafı açık kameriyemsi bir şey ve bâzı kenar yollar üzerinde kulübe tarzında muntazam ve matbu' ufak ufak binalar müsadif-i nazarınız olur. Bunlardan kameriyeye benzeyen şeyin - eyyam-ı mahsusada icray-ı âhenk için celbolunacak - çalgıcı takımına mahsus bir yer, ve o kulübelerin de bahçe dahilinde me'kûlât ve meşrûbat satmak için yapılmış (büfe) ler olduğunu intikal eder bunları da beğenirsiniz.

Azıcık daha ileri gidince bir büyük (lâk), Onun ortasında dilnişin bir adacık, Bu adayı kenara rabtetmek üzere suret-i gayr-ı muntazamada çitlenmiş yapılmış tabii güzel köprüler ve adanın üzerinde yine işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk müşahede eder, bunlardan da aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mahud meydancığı mürur ve set üzerine su'ud ile evvelce gördüğünüz binayı da yakında temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz halde, bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylersiniz».

2. «Şu birkaç sözle evsafı kabaca târif edilmiş olan Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki gibi hüznü bir sükût-âbâd-ı tenhaî değil, hengâmeli bir sûr-gâh-ı şevk u şegab idi.

Tesviyesiyle, tanzimiyle bir hayli zaman uğraşılan bu bahçenin 1286 sene-i rumiyesi mevsim-i baharında küşad edileceği havadisi İstanbul ile Bilâd-ı Selâse tâbir olunan mevaki ahalişi beyninde şâyi olunca erbab-ı hava ve hevesten olan gençler ve bâhusus böyle eğlenceleri erkeklerden birkaç kat ziyade aramaya tab'an mecbur olan hanımlar hulûl-i vakt-i merhuna intizaren elbiseye, süse müteallik hazırlıklara gereği gibi germiyet vermişler ve bizim memlekette emsali henüz meşhud olmayan bu (moda) nüzhet-gâhtan her vakit ve belki mehtablı gecelerde bile istifade maksadı kolaylıkla hâsıl olmak için pek çok âileler Çamlıca, Bulgurlu, Kısıklı, Tophanelioğlu, Bağlarbaşı taraflarında köşkler, haneler isticar ederek bahar gelir gelmez, hemen nakle müsaraat göstermişler idi.



Nihayet o senenin Mayıs ayı ibtidalarında (Bahçe) açıldı. İstirahat ve tenezzühe mahsus olan Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköyü, Beylerbeyi gibi, Çamlıca'ya civar sayılan yerlerden başka İstanbul'un mahall-i baîdesinden, Boğaziçi'nden ve sâir mahallerden arabalar, hayvanlarla ve bâzan yayan olarak gelen kadın, erkek binlerce seyircinin bahçeye tahaccümü hakikaten görülecek temaşalardan idi.

Hududu bir çeyrek saatte ancak devrolunabilen bahçe o kadar vüsatiyle beraber o cemm-i gafîri istifab edemediğinden, halkın bir takımı girdikçe diğer bir takımını çıkmaya mecbur eder idi. Bu suretle gerek yukarıki, gerek aşağıki kapıdan, lâyenkatı' girip çıkan seyircilerin kesret-i izdihamiyle o koca bahçe - teşbih biraz kabaca ise de- azîm bir arı kovanını andırır idi. Fakat bu bir kovan idi ki, arıların bal alacakları çiçekler de içinde bulunurdu. İçeride kalanlardan -alafranga bir tâbir ile - tâife-i lâtifeye mensub olanlar ezhar-ı baharîye rekabet eder gibi en parlak, en güzel renkler içinde ve üçü beşi bir yerde çiçekler gibi iki taraflarına salınarak gezinirler ve bunlardan bal almak hevesiyle bî-karar olan zenbur-mizaç genç beyler de çiçeklerin arasında ikişer ikişer dolaşırlardı.

Bahçenin dışarısına gelince, o da bir başka âlem idi: Süslü hanımları, şık beyleri hâmil birkaç yüz kadar araba bahçenin etrafını kuşatarak bir zencir-i müteharrik gibi, birbiri ardınca muttasıl ve müteselsil devrederler idi.

Vâkıa o tarihte ağaçlar daha pek genç ve belki çocuk, ormanlar ise pek seyrek olmakla beraber, sunuf-ı nebatat içinde hüsn-i manzaraya mâlik ve tezyin-i riyaza hâdim eşcar ve ezharın ve çemenlerin her nev'-i makbûl ve mu'teberi kendisinde mevcut bulunduğu için, baharistan-ı tabîatın bir mecmua-i müntahabatı gibi manzur olmaya liyakat gösteren ve fazla olarak derununda lâk ve köşk gibi enzari başkaca memnun edecek şeyleri ve alelhusus istirahat ve huzur arzu edenler için câbecâ sandalyaları, kanapeleri bulunan bu bahçe halkın sâir seyir yerlerine olan rağbetini tamamiyle kendisine celbetmişti. Binaenaleyh cuma ve pazardan gayrı günlerde ve bâzan mehtablı gecelerde bile (Bahçe) züvvardan hâlf kalmaz idi. Onun için demiş idik ki: Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki gibi hüznü bir sükût-âbâd-ı tenhaî değil, hengâmeli bir sûr-gâh-ı şevk-u şegab idi. Filhakkâ o pirane-ser ağaçlar vaktiyle genç idi. Havây-ı ârzu önünde bîkarar olan ehl-i şebab gibi bunlar da en hafif bir rüzgâr ile hemen ihtizaza gelirler ve şevk-ü ümide dâir güft-ü şînîde başlarlar idi!».

3. «O senenin Haziranı evasıtına doğru sıcaklar günden güne şiddetini artırdı. Sıcaklar ziyadeleştikçe, bahçedeki germiyet noksan bu-

lunmaya başlamış idi. O esnada bir Perşembe gecesi zuhur eden bir fırtınayı müteakib tâ be-sabah devam eden yağmur havayı tasfiye ve tâdil ettiği ve tozları kâmilen bastırıldığı gibi dağlara, bağlara da bir taravet-i cedide bahşeylediğinden, bir gün sonraki Cuma günü saat 8 sularında Bahçe emsâli görülmedik bir kalabalığa mazhar olmuş idi.

Bu kalabalığın ekseriyeti -kadınlar başka, erkekler yine başka olarak - üçer beşer Bahçenin içinde aşağı yukarı gezinirler, diğerleri de tarhların arasındaki kanapelere, sandalyalara oturarak ve çalgıcıların o zamanlar İstanbul'da pek (moda) olan (Belle Hélène) operasından çaldıkları havaları dinleyerek gezinenleri temâşa ile eğlenirlerdi»<sup>19</sup>.

Yukarıya aldığımız bu parçayı iki esas kısma ayırabiliriz. Birinci kısım, baştan 2 nci kısma kadar, Bahçenin Recaî-zade'nin kitabı neşrettiği zamana âid olan tasviridir. Bu tasvir bize romanın seyrinde lüzumsuz gözükebilir; fakat anlaşılıyor ki, Recaî-zade burada maziye bir tezadla canlandırma usulünü kullanmıştır, yâni tasvirin bu kısmı, romana tarihî unsurunu, muayyen bir devri canlı bir şekilde tasvir etmek için yapılmıştır ve realist tasvir anlamına bu yönden de ayrıca uygundur. Brunetière, Balzac'ın tasvirleri için «Balzac'ın tasvirlerinin dâima biza-tihi kendi varlıklarının dışında var olma sebepleri vardır... ve bu sebep -zamanın içinde mahlûkları ve mekânları izah ettiği için- Balzac'ın tasvirleri sadece bu yönden de dâima tarihî bir kıymet taşırlar demektir»<sup>20</sup> der.

2 nci kısımda Recaî-zade, Bahçenin, Bihruz Bey'in zamanındaki hâlini tasvir eder. Bu kısımda bir taraftan bahçenin o zamanki şekli, bir taraftan da bahçenin kalabalığı, orkestranın çaldığı zamanın moda havalariyle, rengârenk giyinmiş hanımların gidip gelmeleriyle, Abdülaziz devrinin muayyen bir çevresini canlandırmış olur. İşte bu çevrenin içinde Bihruz Bey'i görürüz:

«Bu temâşacıların içinde takriben yirmi üç, yirmi beş yaşlarında top simalı, sarı benizli, elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey görülürdü ki, aşağıdaki kapıya yakın ve kapıdan her giren çıkanı görmeğe müsâid bir mevki tutarak, bir masanın iki yanındaki birer sandalyadan birisine kendisi kurulmuş, diğerine de -yakasının iç tarafındaki (Terzi Mir) markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan- (pardesü) sünü sanki gelişi güzel atmış idi»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Araba Sevdası*, s. 4, 5, 6, 7, 8, 9.

<sup>20</sup> Brunetière, *Honoré de Balzac*, p. 99.

<sup>21</sup> *Araba Sevdası*, s. 9.

Burada oturan alafranga moda ve gösterişe özenmiş şahısla «lâk'lı, kameriyeli, rocaille süslü bahçe»<sup>22</sup> arasında tam bir münasebet vardır; Bihruz Bey'in bütün macerasında aynı münasebet olduğu gibi.

Bundan başka tabiat tasvirlerinde, romantik bir anlayıştan tamamiyle uzak olmıyan Recaî-zade, icabında, yâni mevzuu ve olayları realist bir ölçüde ifade etmek istediği zaman, bilhassa şâirane ve klişeleşmiş tasvirlerden kurtulmasını bilmiş ve muayyen bir realizmden kaçınmamıştır. Namık Kemal'in *İntibah* romanından aldığı Çamlıca tasviri ile Recaî-zade'nin *Araba Sevdası*'ndaki Çamlıca tasvirlerini mukayese edecek olursak, bu fikir daha iyi aydınlatılmış olur:

*«Ey âlem-i misâlin seyyah-ı hûşyârı  
Hiç kasr suretinde gördün mü nevbaharı  
Nedim*

İstanbul'u görenlere mâlûmdur ki Çamlıca köşkü, ruh-perverlikte nev-bahardan aşağı kalır bedâyi-i rüzgârdan değildir. Binası bir tarafa dursun, yalnız bulunduğu mevki İstanbul'un en müstesna bir noktası olduğu gibi, İstanbul bir melike-i deryayı letafettir ki yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek pişgâhından akıp giden deryanın safası mevkiin bütün cihan içinde akransızlığını isbata kifayet eder.

İstanbul denilen mecmua-i bedayi'in hâvi olduğu her türlü nevadiri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca'dır. Boğaziçi'nde bir büyük orman veya bir küçük körfez yoktur ki Çamlıca'nın pâmâl-î nezareti olmasın. Payitahtımızın Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babıâli civarları gibi, Sultan Bayezid gibi, hangi mâmur ciheti görülür ki, Çamlıca'nın nazar-ı temaşasından kendisini saklayabilsin? İstanbul'da tesisat-ı atika ve ebniye-i meşhureden hiçbirisi var mıdır ki, Çamlıca tasvirini almak mümkün olmasın?

Çamlıca, o nazargâh-ı ibrettir ki, bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınır ise, gözünün önünde tabii, sınaî, fennî nice yüzbin türlü bedâyi'den mürekkebe bir başka âlem görür. Bayağı hadaka-i basar o âlem-i bedayi'in bir mehareti fevkalâde ile nokta-i vâhideye sığıştırılmış haritasına döner. Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-i nazar-ı cihannın her türlü ezharını câmi.

<sup>22</sup> «Lâk'lı, kameriyeli, rocaille süslü fransız usulü bahçe, Mustafa Fâzıl Paşa'nın Çamlıca yolunda köşkünün karşısında yaptırdığı ve halka açtığı bahçe ile hususî hayattan şehrin hayatına doğru taşar. Alafranga muâşeret o zamanlar Şehzadebaşı, Beyazıt ve Aksaray semtlerinde toplanan vezir konaklarıyla İstanbul içine, asıl Türk halkın arasına sokulur. Bu araba sevdalarının sahrayı cedit köşklerinin, Çamlıca bağlarının ve zengin boğaz yalılarının, büyük koruların zengin, teşrifatlı, tenperv ve müsrif mevsimidir» (Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 111).

şükûfezara düşmüş zenbur gibi dakikada bir çiçeğe işliyerek, saniyede bir meyve ile oyalanarak aheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tâb-ü tûvandan kesilir.

Çamlıca'ya Firdevs-i âlâ'nın yere inmiş bir kıt'ası denilse şayestedir. Feyyaz-ı kudret âlemde âb-ı hayat icadını irade etmiş olsaydı, o hasiyyeti Çamlıca suyuna verirdi.

Bundan takriben sekiz sene evvel orada bir tulû' seyretmiş idim. Semadan zemine nur yerine ruh yağıyor kıyas ettim»<sup>23</sup>.

Bu tasvirde Çamlıca hakkında öğrendiklerimiz pek mahdud ve mübhemdir. Bilhassa, yüksek ve İstanbul'un her yerini gözönüne seren bir yer olduğu tebarüz ettirilmiştir. İfade tarzı da aynı mübhemiyet içindedir ve buranın güzel olduğu hakkında bize sarîh bir fikir vermez. «Feyyaz-ı kudret âlemde âb-ı hayat icadını irade etmiş olsaydı, o hasiyyeti Çamlıca suyuna verirdi» veya «Firdevs-i âlâ'nın yere inmiş bir kıt'ası denilse şayestedir» sözleri çok beylik medhiyelerden ileri gitmez; Namık Kemal tasvirinin sonunda Çamlıca'da bahsettiği tulû, hattâ romantik bir eda ile anlatmış olsa, bu tulûun «image»'larını ifade etmeğe çalışsa, Çamlıca hakkında hiçbir plâstik gelişme veya tablo ifade edemeyen bu parçadan daha sarîh bir fikir edinirdik.

Recaî-zade aynı yerin tasvirini şöyle yapar: «O gün hava sümblü, sıcak mütedil derecede, yollar ise üç gün evvelki yağmurlardan dolayı tozdan vareste olmak münasebetiyle Çamlıca seyri için en müsaid günlerden ve fazla olarak pazara da müsadif olduğu için bir takımı miğdelerini birer küçük havuz gibi Çamlıca suyu ile bil'imlâ içerisine sardalya balığı salıvermek, diğer takımı da tavla oyunuyla vakit geçirmek, bâzıları nargile safasına koyulmak, diğer bâzısı da Çamlıca gibi, İstanbul'un Boğaziçi'nin her ciheti pâyimâl-i nezareti ve büruc-ı isnâ-âşerin onüçüncüsü addolunmaya liyakati olan bir nokta-i mürtefiadan bâlâ ve zîre, yemin ve yesara medd-i nazar-ı istiğrak ve hayret ve temâşay-ı tecelli-i hezâran gûne-i tabiatla tefrih-i ruh ve cenan, tervih-i fikr-ü vicdan etmek maksadlarıyla sabahtanberi fevcafevç gelen halk iskemleler, kaba hasırlarla celsegâhları kâmilen tutmuş ve bu karmakarışık kalabalığın gulgule-i mevaridat ve muhaveratına ve kahveci tâbi'lerinin «iki şekerli, bir sade, üç lokum!» yollu haykırmalarına mahallebici, dondurmacı, leblebici, «eğlencelik şamfistikçi, şekerçi, simitçi» gibi, hiçbir mesireden eksik olmıyan satıcıların mütenevvi sadâ ve edâlarla bağırıp çağırmalarına bir fena keman, bir âdi lavta, bir soğuk klarnete, bir de porsuk teften ibaret incesazın kaba takımı tarafından - mevcud

<sup>23</sup> *İntibah*, Akba Kitabevi nş., s. 13-14.

halkın yüzde doksandokuz üç çeyreği için bedava olarak -âheng-i tenafürinin inzımamı ve öte tarafta mâruf-u sigar ve kibar Çamlıca âb-ı hoşgüvarının menbaı kurbünde hayme-küşay-ı karar olan kebab-çının kızgın ateş üzerinde mavi ve yağlı dumanları buram buram çıkıp etrafa yayılan köftesinden, kebabından, ciğer tavasından, piyazlı fasulye salatasından münteşir revayih-i iştiha-ferzanın havay-ı pâk-i nesimiyi iktihamı o mevki-i müstesnayı tertibsiz, letâfetsiz, zevksiz, liyakatsiz bir sûrgâha döndürmüş idi»<sup>24</sup>.

Recaî-zade'nin Namık Kemal'den başlıca farkı, gittiği yeri gördüğü gibi anlatmasındadır. Namık Kemal'den aldığı parçanın devamında, Çamlıca'ya Pazar ve Cuma günleri gitmenin tatsızlığından bahseder; demek o da orayı belki de ancak o günlerde görebilmiş, fakat o hâlinin edebiyata konu olabileceğini kabûl edememiş, hiç değilse ayrıca kendine göre bir ideal Çamlıca tasvirine bir yer ayırmıştır. Bunun için de, Çamlıca'nın tasvirini bir takım beylik vasıflarla, eski uslubun ve hayallerin özelliklerinden ayrılmadan gösteriyor. Recaî-zade ise esasen hicve müsaid olan bu romanında, her halde o devirde modası ve klişe edebiyatı bıkkınlık vermiş olan bu Çamlıca konusunu, suyu, havası, şâirane sükûnetiyle beraber, şiddetli bir hiciv çerçevesi içine almıştır.

«Sümbülî, mûtedil derecede sıcak, tozsuz bir havada», yâni «Çamlıca seyri için en müsaid günlerden bir günde», «tabiatla tefrih-i ruh ve cenan, tervih-i fikr-ü vicdan etmek maksadiyle gelenler» ızgara köfte, ciğer tavası, soğan kokusu ile karşılaşılıyorlar; bir takımları da Çamlıca'nın o meşhur suyundan «miğdelerini birer küçük havuz gibi doldurup içerisine sardalya balığı» salhvererek istifade ediyorlar; Çamlıca'nın manzarasına gelince, «bir takımı da tavla oyunu ile vakit geçirmeği, bâzıları nargile safâsına koyulmayı» tercih ediyorlar; mahallebici, dondurmacı, leblebici, eğlencelik şam fıstık, şekerçi, simitçi gibi satıcıların sadâ ve edâları, bağırıp çağırmaları, «bir fena keman, bir âdi lavta, bir soğuk klârinet, bir de porsuk tef sesleri» Çamlıca'nın meşhur sessizliğine hâkimdir.

Recaî-zade, Fransa'da realistlerin romantik tasvirlerle karşı gösterdikleri tepkiyi bu suretle bizim edebiyata da getirmiştir. Bilindiği gibi, Fransa'da realistler, konularını günlük realiteden almaya başlayınca, bunu topyekûn yapmışlardır; şahısları, vak'aları, muhiti günlük basit gerçeğin içinden seçen realistler, bir takım azametli, mübalağalı ve artık klişeleşmiş tasvirlerden kurtulmuşlardır; bâzen tasvirlerini eski edebiyatın beylik konularından (meşhur bir vak'a, tulû', gurub, çok meşhur bir yer) seçmekle beraber, bunları bilhassa zıt bir anlayışla

<sup>24</sup> *Araba Sevdası*, s. 97-99.



ele almışlardır. Bunlardan biri Stendhal'in Waterloo meydan muharebesinin tasviridir; burada yazar mütat hilâfına Waterloo muharebesinin, Victor Hugo gibi, muazzam, tantanalı bir tasvirini yapmaz; bu vak'ayı başka bir cebheden ele alır: Romanının kahramanı olan Fabrice'in içinde bulunduğu basit olayların seyrini tâkib ederek, Waterloo muharebesi bütün bir tablo olarak değil de, kısım kısım, küçük, ehemmiyetsiz, fakat gerçek olayların gündelik basitliği içerisinde gösterilmiştir<sup>25</sup>.

Flaubert'den de aynı anlayış içinde ele alınmış şu parçayı tedkik edelim: «Güzel yaz akşamlarında, ılık sokakların boş olduğu saatte hizmetçi kızların kapı önlerinde top oynadıkları sırada penceresini açıp kenarına dayanırdı. Altında Rouen'in bu mahallesini murdar küçük bir Venediğ'e çeviren nehir, köprüleri ve parmaklıkları arasında, sarı, eflâ-tun veya mavi akardı. Kenarına çömelmiş işçiler suyun içinde kollarını yıkarlardı. Tavan aralarından uzanmış sırtıklar üzerinde, pamuk çilelefi havada kururdu. Karşıda, damların ötesinde batmakta olan kırmızı güneş ile temiz gök uzanırdı»<sup>26</sup>. Charles Bovary'nin basit şahsiyetine çok uygun bir çerçeve teşkil eden bu tasvirde gurub saatinin romantik edebiyatı yerine gündelik hayatın içerisinde alınmış bir tasvirle Flaubert realist anlayışın tam bir örneğini veriyor. Recâi-zâde aynı anlayışı kendi tasvirinde bir tezadla ifade ediyor. Bu tezad, Bihruz Bey'in iç âleminde taşıdığı Çamlıca ile kılığı kıyafeti, tavrı hareketinin, Bihruz Bey'in temsil ettiği tipin, içine düştüğü Çamlıca arasındaki tezaddır ve tasvirde sonra gelen şu parçada: «Beyefendi bekledi bekledi, bir gelen giden olmayınca tepeye doğru yürüyüp çıkmaya başladı. Fakat bu azimetinde de devam edemedi, çünkü tepeye çıkıp inen mavi dizlikli, kırmızı kuşaklı, dar pantolonlu, bol donlu, şam hırkacı, gecelik entarili, saltası omuzunda, setresi kolunda, yüzlerce seyircilerden her adımında bir tanesiyle rûberû geldikçe bu halden de sıkılıp! «Kes köse kösa? Es kö lö karnaval e déjà arive?» diyerek geri dönmeye mecbur oldu»<sup>27</sup>. Halbuki bu gerçek insanların çoğunluğu içerisinde Karnaval vaziyetinde ve kıyafetinde olan asıl Bihruz Bey'in kendisidir.

Fakat şunu derhal ilâve edelim ki, Recâi-zade, hicvederek ele aldığı Çamlıca tasvirinde, Namık Kemal'e nisbeten realism'e doğru attığı adım o güne kadar ancak şâirane bir anlayışla tasvir edilmesi mütâd olan bir konuyu tam buna zıt bir cebheden göstermekten ileriye gitmez; halbuki Fransızların realism anlayışı onları daha ileriye götürür; onlar tasvirlerindeki basitlik ve realism içinde yeni bir şiir ve güzellik,

<sup>25</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Garnier, Paris 1949, p. 34 v.b.

<sup>26</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Charpentier, Paris, p. 9.

<sup>27</sup> *Araba Sevdası*, s. 101.



bir plâstik zevk unsuru bulmuşlardır. Meselâ Flaubert'den verdiğim parçada bizzat Flaubert tarafından hicvedilerek romantiklerin en şâirane bir konusu olan Venediğ'e benzetilen bu sokak, pis bir Venediğ'e benzetilmiş olduğu halde, kendisine has olan başka bir güzellik ve cana yakınlığa mâliktir; pencereden bakan Charles Bovary'nin duyup ifade edemediği kır ve ferahlık hasretine uyan bir ifade terkîbini bu küçük tasvirde Flaubert ihmal etmemiştir; parçanın gündelik basit unsurları, çömelmiş kollarını yıkıyan işçiler, pamuk çileleri, top oynayan hizmetçi kızları, şâirane, fakat klişe olmayan unsurlarla çerçeveselenmiştir: «Güzel yaz akşamları, ılık sokakların boş olduğu saatte», «nehirin murdarlaştırdığı mahalleye kattığı renkler», «sarı, eflâtun veya mavi», «damların ötesinde batmakta olan kırmızı güneş ile temiz gök». Yepyeni bir şiir ve realite anlayışına götüren ve bugünkü edebiyatın da esaslarından birini teşkil eden bu anlayıştan Recâf-zade uzaktır; o yine hiciv dışı yaptığı tasvirlerde beylik klişelerin dışına çıkmamıştır. *Araba Sevdası*'ndan aldığımız şu parçalar bunu iyi gösterir:

«Kalamış cihetine nasb-ı nazar ederek mahzun mahzun düşünüyordu. Lâtif poyrazın îanesiyle denizde biribiri ardınca yuvarlanan ufak ufak dalgaların sahile karib ve müteferrik kayalara gelip çarpmasından husule gelen hafif samia-nevaz çağıtlı cesim meşe ve dişbudak ağaçlarının ihtizaz-ı ağsan ve evrakından peyda olan vahşet-engiz uğultu ve hışılta ile birleşince bir âheng-i garib vücuda getiriyor, bu âheng-i garib ise hâb-âlûde hisleri uyandırmak, gizli derdleri âşikâr etmek, mahrum-ı didar kalmış gözleri ağlatmak, mağlûb-ı sevda olmuş yürekleri inletmek için talib ve heveskâr arıyordu...».

«Gölgede kalan yerleri gayet donuk nefti, güneşe mâruz parçaları gayet parlak yeşil rengindeki çayırın üzerinde fırsat-ı tenhaî-i mevki-den bil'istifade avâre seyrane daneçin olan bâzı tuyur-ı ehliyenin biri birini kovalıyarak öteye beriye dağılıp, koşuşmaları âzade bir nazarı mutayyeb edecek, âsûde bir fikri oyalayıp eğlendirecek temâşalardan, a'sar-dide ve pîrane-ser ulu ağaçların sükûnet-i âsâyiş-nümâ içinde yekdiğeriyle müsafaha-i dostaneye meyil göstermeleri ise inbisat-âver-i fikrû hatır olacak ruhanî manzaralardan idi. Halbuki Bihruz Bey'in ruh ve fikir ve nazarı için bu temâşaların, bu manzaraların hiçbir lûfu olamadı. Çünkü o ruh-ı elemnâk istiğraka meyyal, o fikr-ü nazar-ı âvare dûradûr ufukların öte taraflarına süzülüp gitmeye talib idi.

Bihruz Bey, sarışın hanımın vücuduna intizar mevkiinde bulunduğundan, zühul ederek arabasını çevirdi. Marmara denizini temâşaya müsaid bir vaziyete koyduktan sonra, terbiyeleri yanına bıraktı. Sağ dirseğini dizine, çenesini eline dayadı, durdu. Nazargâh-ı tahassüründe

uzanıp giden unsur-ı mâînin keskin güneşe mâruz safha-i tâbenâkî azametli bir deryay-ı nur gösteriyor ve sahile doğru yuvarlanıp gelen köpüklü ufak dalgalar ise o deryay-ı nur içinde dalıp çıkararak ve oynaşa oynaşa yekdiğerini kovalıyarak şınaverlik eden beyaz güvercinleri andırıyordu. Bihruz Bey'in nazarı bu manzara-i dil-rubayı da pâmâl-i lâkaydî ederek ufka doğru süzöldü gitti. Ruh-ı meyûsunu, fikr-i müteellimini de beraber çekti götürdü ...».

«Nazarına mâruz olan manzara-i letâfet geceki hâlin zıdd-ı tammı idi. Geceleyin tehevvrler, şiddetler içinde ağlayıp feryad eden dilber-i nâzenin-i tabiat etrafında henüz kurumamış olan göz yaşlarından dolayı mahcubiyetini ketmedemediği halde, lâtif lâtif tebessüm ediyordu. Bir kaç saat evvel âfakı kâmilin ihata eden kara bulutlardan çehre-i handan-ı semada bir leke bile yoktu. Ağaçlar, çimenler, dağlar, taşlar yıkanmış, toprakların tozları basılıp yerler -Çamlıca ve civarı kırlarına mahsus- sarılığî almış idi. Gusûn ve evrak-ı eşcar üzerinde yığın yığın duran elmaspâreler nesim-i âheste - hübugun ednâ tehziziyle yerlere dökülür, tabiatı nurlar, sürurlar içinde görmekle bu kudret-i cemile-i Rabb-i kâinatı takdisen şâikane ser-ağaz-ı nagamat-ı tehلیل etmekle rübude - sâ mân olan tuyur-ı mübareke kendilerine âramgâh-ı safa ittihaz ettikleri eşcar-ı hadaret-disarın birinden diğereine uçar, ağsan-ı elmasnısarın birinden diğereine konardı. Dağların yeşil renkleri - üzerindeki estar-ı gubarın sıyrılmasıyla - bâzan daha ziyade koyulaşmış, bâzan daha ziyade açıklığa dönmüş, yâni reng-i dil-pezir-i tabiielerini bulmuş idi»<sup>28</sup>.

Recaî-zade'nin *Araba Sevdası* romanı gibi realiteden mülhem bir eserini, bambaşka ve daha ziyade romantik veya romanesk bir özellik taşıyan eserlerinin bütünü içinde kıymetlendirmek izaha muhtaç bir tedkik konusu olduğu gibi, Çamlıca tasvirindeki hiciv gerçekliği ile yukarıda yine *Araba Sevdası*'ndan verdiğim şâirane tasvirlerdeki tezad da izaha muhtaçtır. Bunun izahı, Recaî-zade'nin realism tekniğinin sınırlarını tâyin edecektir. Realistler sanat anlayışlarını, XIX. yüzyılın ilmi inkişaflarıyla müvazi tuttıkları ve tabiat kanunlarına bağladıkları için, herhangi bir konu veya tasviri statik bir anlayışla ele almamaya çalışmışlardır. Konular, şahıslar, eşyalar ve bunların tasvirinin terkibi, tabiat kanuniyetinin oluşu içerisinde ifadesini bulmuştur; müşahede, boş hayali edebiyattan kovmaya başlamıştır. Hugo'dan beri bir arada gösterilmeğe başlayan hayatın komik'le trajik terkibi, nihayet realistlerin günlük realite (réalité quotidienne) anlamı içerisinde nasıl ifadesini bulmuşsa, aynı zihniyet güzelle çirkin terkibini ifadeye çalışmıştır;

<sup>28</sup> *Araba Sevdası*, s. 82.

artık şu anlaşılmalıdır ki, sanatta klâsiklerde olduğu gibi, ne konular kesin olarak birbirinden sarîh çerçevelerle ayrılır (dram-komedi), ne de bunları ifade eden uslûb (style noble-style vulgaire); ayrıca şu da anlaşılmalıdır ki, romantiklerin hayal kuvvetiyle yarattıkları dünya ve onun, hisleri ön plâna alan sübjektif ifadesi, yine mücerred bir dünya ve san'at görüşünü aşamadığı için realiteyi içine alamamaktadır.

İşte Recaî-zade'nin yukarıdaki şâirane tasvirleri Garb'da devrini bitirmiş bu statik ve mücerret anlayışın dışında mütalâa edilemez. Prof. A. Hamdi Tanpınar'ın Recaî-zade için dediği gibi: «...Tabiat karşısında hususî ve şahsî bir duruşu olan şâirlerden değildir. Kır ve sahra âlemi, mevsimlerin değişmesi, günün saatleri ona kendisinden evvel söylenmiş, veya ilk hamlede söylenebilecek, hattâ söylenmesine lüzum olmayan şeylerden gayrısını ilham etmemiştir»... «Tabiatın aydınlık masalı, kozmik nizam, velhasıl kâinatı yapan sırlar ve güzellikler... yeni bir kâinatı yoklamak imkânını vermez»<sup>29</sup>. Recaî-zade'nin bu tasvirlerine uygun düşen, Profesör Tanpınar'ın şu sözleri de onun realist görüş noksanlarını açıklaması bakımından önemlidir: Profesör Tanpınar diyor ki: «Edebiyatımızda kartpostal manzaralarından, tablo kopyalarından ilham alarak yazılan şiirlerin modasını o kurar»<sup>30</sup>, buna «ve tasvirlerin modasını» sözlerini de ilâve edebiliriz, bu da bizi *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi, garplileşmeğe başlıyan sanatımız ve realism hakkında bâzı mülâhazalara götürür. Unutmamak lâzımdır ki fransız realism'i sadece edebiyatta değil, aynı zamanda resimde de ifadesini bulmaya çalışmıştır; hatta realism'in münakaşaları Courbet'nin atölyesinde başlamıştır; edebiyatçılarla ressamlar hiç bir devirde daha fazla birbirine yaklaşmamışlardır; bu da, asırlardan beri alışılmış ve bizde noksan olan müşahhasa dayanan bir plâstik terbiyenin şekil ve renk terkiplerinin, yazarların dili ve hayalleri üzerine yaptığı tesiri ve yazarların resimle bizzat uğraştıklarını (Hugo, Musset, Formentin) hatırlatır ki Garb'daki bu durumla, Recaî-zade'nin kartpostalları edebiyata tahvil etmesi arasındaki fark, Tanzimat'tan sonraki yazarlarımızın Garb plâstiğine erişmekte çektikleri zorlukları ortaya koyar; ressam atölyeleriyle yazarların münakaşa ve sohbetlerinde pişen realist san'at anlayışı ve çalışma metodları, esaslarını, değişmekte olan tarihî devirden ve gelişmekte olan ilmî çalışmalardan yararlanarak muayyen bir fikir sisteminin ışığı altında bir nazariyeye sahip oluyordu. Resim sanatının en kötü bir nümunesi olan kartpostaldan ilham alarak tabiatı anlatmaya çalışmak ise cansız, sun'î bir klişeyi tekrarlamaktan ileri götüremezdi.

<sup>29</sup> A. H. Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 368.

<sup>30</sup> Aynı eser, s. 368.

Şahısların çevresini çizip, bunun içine tipini yerleştirmenin, ve istediği zaman çok şâirane bir konuyu alelâde bir cebhesinden göstermesini bilen Recâf-zade'nin yukarda gösterdiğim tasvirlerinin, bilhassa bu romandaki şaşırıcı mahiyeti ve realism bakımdan aksaklığı, onun, realism'i bir bütün olarak idrâk etmediğini, değişik, noksan ve bozulmuş edebî tesirler altında bulunduğunu gösterir; bu da bilhassa o devre mahsus bir özelliktir; fikirde olduğu gibi, san'at şekillerinde de sadece şahıstan şahısa değişen bir eklektizm değil, aynı şahısta tezahür eden bir eklektizm, yazarları temelli ve sarih bir edebî cereyan yaratacak kudretten mahrum etmiştir.

Fakat Recâf-zade'nin bu romanında realism bakımından bizi şaşırtan bu özellik, romanın diğer realist özelliklerini gölgeleyecek mahiyette değildir, ancak bize Recâf-zade'nin Bihruz Beyi hicvederken biraz da mensub olduğu, Bihruz Bey nesline kendisinin de dahil olduğunu hatırlatmak istediğini anlatır; bu suretle kendinden de bir şeyler kattığı Bihruz Beyi insafsızca hicvetmesi kitaba ayrı bir kıymet kazandırır.