

ROMANLA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ YAPMAK: İFFET, METRES VE CEHENNEMLİK ROMANLARI*

 Özlem NEMUTLU^a

Özet

Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyat dünyasına Ahmet Mithat Efendi'nin kazandırdığı yazarlardan biridir. Edebî hayatına 1880'li yıllarda başlayan ve vefat yılı 1944'e kadar yazarlık faaliyetini devam ettiren Gürpınar'ın gerek edebî eserlerinde gerekse yazılarında hiciv ve mizah içerikli bir bakış açısının izlerini görebilmek mümkündür. Yazarın Menemenlizade Mehmet Tahir'in *Sergüzeşt* başlıklı uzun hikâyesinden hareketle, romantik edebiyatın eleştirisini yapmak üzere 1886'da "İstiğrak-ı Seherî" başlıklı diyalogunu kaleme aldığını biliyoruz. Buna göre 1896'da Vecihî'nin romanlarına benzetilmek üzere *İffet*'i yazdığı tezi üzerinde tekrar durmamız gerekir. Öte yandan bu yıllar, romantik edebiyatın hayli ilgi gördüğü "Ara Nesil" yazarlarından sonra Servet-i Fünuncuların bir araya gelerek yeni bir edebî oluşuma adım attıkları dönemlere tekabül eder. Hüseyin Rahmi'nin de ustası Ahmet Mithat Efendi gibi Servet-i Fünuncularla polemiklere girdiği veya onlara mesafeli durduğu herkesçe bilinen bir realitedir.

Bu yazıda Gürpınar'ın, Namık Kemal'in üslubunu taklit etmekle tanınan Vecihî'nin romanlarına benzetilmek üzere kaleme aldığı iddia edilen *İffet*, "Dekadanlık", "Realizm-Romantizm" tartışmalarına yer verdiği *Metres* ve kimi eleştirmenlerce *Aşk-ı Memnu*'nun bir parodisi olarak görülen *Cehennemlik* romanlarını değerlendireceğiz.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Romantik edebiyat, Alay, Hiciv, Eleştiri.



MAKING LITERARY CRITICISM THROUGH NOVELS: THE NOVELS OF İFFET, METRES AND CEHENNEMLİK

Abstract

Hüseyin Rahmi Gürpınar is one of the writers introduced to the world of literature by Ahmet Mithat Efendi. It is possible to see the traces of a satirical and humorous point of view in both the literary works and writings of Gürpınar, who started his literary life in the 1880s and continued his writing activities until his death in 1944. We know that the author wrote a dialogue titled "İstiğrak-ı Seherî" in 1886 to criticize romantic literature based on Menemenlizade Mehmet Tahir's long story titled *Sergüzeşt*. Accordingly, we should once again emphasize the thesis that he wrote *İffet* in 1896 to be compared to Vecihî's novels. On the other hand, these years correspond to the period when the representatives of Servet-i Fünun came together after the writers of

* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

^a Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ozlemnemutlu19@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 10.11.2022, Makale Kabul Tarihi: 12.12.2022

the "Transition Generation", in which romantic literature attracted a lot of attention, and stepped into a new literary formation. It is a well-known fact that Hüseyin Rahmi, like his master Ahmet Mithat Efendi, engaged in polemics with the Servet-i Fünuncular or distanced himself from them.

In this study, we will evaluate Gürpınar's novels *İffet*, which is claimed to be written to resemble the novels of Vecihî, who is known for imitating Namık Kemal's style, *Metres*, which includes discussions on "Decadence", "Realism-Romanticism", and *Cehennemlik*, which is seen as a parody of *Aşk-ı Memnu* by some critics.

Keywords: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Romantic literature, Sarcasm, Satire, Criticism.



Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyat tarihimize Ahmet Mithat Efendi'nin kazandırdığı yazarlardan biridir. Edebî hayatına 1880'li yıllarda başlayan ve vefat yılı 1944'e kadar yazarlık faaliyetini devam ettiren Gürpınar'ın gerek edebî eserlerinde gerekse yazılarında hiciv ve mizah içerikli bir bakış açısının izlerini görebilmek mümkündür. "Tanzimat'tan sonra Yeni Türk Edebiyatının iki ana çizgide yürüdüğü söylenebilir. Bunlardan birisi Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hâmit'in eserlerinde beliren romantik edebiyat çizgisi, diğeri de Beşir Fuat'ın tesiriyle Nabizade Nazım, Sami Paşazade Sezai ve Hüseyin Rahmi'nin (Gürpınar) eserlerinde beliren gerçekçi (realist) edebiyat çizgisi. Tanzimat döneminde peşpeşe ortaya çıkan bu iki ana çizgi, Servet-i Fünun Edebiyatı döneminde gerçekçi edebiyat tekniklerinin yine de ağır bastığı bir senteze ulaşmakla birlikte, II. Meşrutiyet döneminde "yeniden bir ayrışmaya uğramıştır. Romantik çizgi, izlenimci ve yarı sembolist bir dönüşerek" Fecr-i Âti yıllarında özellikle Ahmet Haşim'de ve kısmen Yahya Kemal'de devam etmiş; gerçekçi çizgi ise Mehmet Emin (Yurdakul) ve Mehmet Akif'in (Ersoy) şiirlerinde ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) ile Refik Halit'in (Karay) hikâyelerinde daha baskın bir şekilde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu iki çizgi daha sonra Cumhuriyet döneminde hem şiirde hem de hikâye, roman ve tiyatrodaki dönem dönem çeşitli değişimlere uğrayarak kendini gösterir." (Huyugüzel, 2002, s. 283). Hüseyin Rahmi Gürpınar, ilk edebî faaliyetlerini verdiği gazetelerden biri olan *Tercüman-ı Hakikat*'in yetiştirdiği yazarlardan biri olarak, Ahmet Mithat Efendi'nin ve Beşir Fuad'ın izlerinden giderek modern hikâye ve romanını gelenekten hareket ederek oluşturmanın yolunu tercih etmiştir. Her ne kadar edebiyat tarihimizde Natüralist anlayışın ilk temsilcilerinden ve Emile Zola'nın takipçilerinden olarak kabul edilse de, o, muhtemelen, tıpkı ustası diyebileceğimiz Ahmet Mithat Efendi gibi Zola'ya da eleştirel bir gözle bakmış, zaman zaman onu da eleştirmekten kaçınmamıştır. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebî hayatının ilk yıllarından itibaren gerek edebî eserleri gerekse yazılarıyla yeni'yi gelenek'in üzerine inşa ederken eleştirel bir duruş sergilemiş, "hayat görüşünün aynası" diyebileceğimiz "dili kullanım tarzı ve üslubu"yla büyük romancılarımız arasında yerini almıştır (Kaplan, 1998, s. 92).

Hüseyin Rahmi, eleştirel tavrını, ya doğrudan doğruya edebiyat tarihinin belli meselelerine odaklandığı ve edebiyat tartışmalarına katıldığı yazıları vasıtasıyla ortaya koyar ya da hikâye, tiyatro ve romanlarında çeşitli vesilelerle kurgusal bir planda dile getirir. Biz bu yazımızda onun Namık Kemal'in üslubunu taklit etmekle tanınan Vecihî'nin romanlarına benzetilmek üzere kaleme alındığı iddia edilen *İffet* (1896); "Dekadanlık", "Realizm-Romantizm" tartışmalarına yer ver veren *Metres* (1899); kimi eleştirmenlerce *Aşk-ı Memnu*'nun (1900) bir parodisi olarak gösterilen *Cehennemlik* (1924) romanlarını

değerlendireceğiz. Yazarın bunlar dışında söz gelimi *Bir Muadele-i Sevda* (1899), *Mürebbiye* (1899), *Nimetşinas* (1901), *Cadı* (1913) romanlarında ve diğer türlerdeki edebî eserlerinde, söz gelimi *İstiğrak-ı Seherî* diyalogunda da eleştirel tavrını görebiliriz. Bahsi geçen eserlerle ilgili, söz gelimi *Cadı* romanı etrafında dönen tartışmalarla alakalı¹, müstakil çalışmalar olduğu için burada tekrara düşmekten kaçındık. Bununla birlikte Hüseyin Rahmi'nin daha sonraki edebî faaliyetlerindeki izlerini görmemiz açısından *İstiğrak-ı Seherî* üzerinde kısaca durmamız gerekir. H. Harika Durgun'un bir yazısında detaylı bir şekilde değerlendirdiği gibi Beşir Fuat'la Menemenlizade Tahir arasında Beşir Fuat'ın *Viktor Hugo* (1885) başlıklı tenkitli biyografisi dolayısıyla başlayan edebiyat tartışmalarına, Beşir Fuat'ın isteğiyle Hüseyin Rahmi de katılmış, bu vesileyle *İstiğrak-ı Seherî*'yi (1886) yazmıştır. Durgun'un ifadesiyle "Hüseyin Rahmi'nin "İstiğrak-ı Seherî"yi yazmaktaki amacı "Bir Sergüzeşt" in hayalperest kahramanından yola çıkarak romantik edebiyatın kusurlu yönlerini alaya alıp onu hicvetmektir. Bu sebeple Hüseyin Rahmi, Menemenlizade Tahir'in "Bir Sergüzeşt" adlı hikâyesinin ilk bölümünü ele alarak onu cümle cümle eleştirmiştir. Hatta Hüseyin Rahmi "İstiğrak-ı Seherî" ile "Bir Sergüzeşt" in parodisini yapmıştır, diyebiliriz." (Durgun, 2012, s. 32). Bu bağlamda Hüseyin Rahmi'nin edebî eserleri dolayısıyla yaptığı edebiyat eleştirilerini iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür:

- I. Romanlarındaki şahıslar ve anlatı-yazar vasıtasıyla yapılan eleştiriler
- II. Paradi/İroniyi eserin tamamına yayarak yapılan edebî eleştiriler

1896'da *İkdam*'da tefrika edildikten sonra 1897'de aynı gazetenin matbaasında kitap olarak basılan *İffet*, yazarın, tıpkı Ahmet Mithat Efendi'nin natüralist bir roman yazmak iddiasıyla kaleme aldığı *Müşahadat*'ında (1891) olduğu gibi, Hüseyin Rahmi ismiyle esere dahil olduğu bir romanıdır.

Yarın mecmuasında kendisiyle yapılan mülakatta belirttiğine göre *Şık* romanından sonra tercüme faaliyetlerine girer. Émile Gaboriau, Alfred de Musset'den tercüme yapar ancak bunları yazı hayatı namına saymak istemez. Asıl muharrirliğinin, siyasî baskının iyice arttığı bir dönemde, *İkdam*'a yazdığı sıralarda başladığını belirtir:

O zaman maruf bir hikâyenuvisimiz vardı: Vecihî. Onun romanları, Namık Kemal'e benzetildiği halde halk tarafından heyecanla okunurdu. Fakat kendisi fazla intizamsız ve işretle meluf olduğu için zamanında tefrika vermezdi. Cevdet Bey bana bir gün "Şu Vecihî'yi takliden bir şey yaz!" dedi. Ben de *iffet*'i yazdım ki bu münasebetle Vecihî "Yahu şu romanı her sabah okurken acaba ben mi yazdım, diye hayret ediyorum." dedi. O kadar benziyordu. *İffet*'ten sonra *Mürebbiye*'yi yazdım. Bu kendi janrımı (F.N., 1921, s. 10-11).

Tercüman-ı Hakikat ekibinden Necip Âsım Yazıksız'ın iddiasına göre ise Hüseyin Rahmi, *İffet*'i "muvaffakiyetinden ürktüğü Vecihî tarzında yazabildiğini göstermek için" kaleme almıştır:

Rahmi *İkdam*'la iyiden iyiye muharrirliğe, yazıcılığa başladığı zaman kendisini bir rakip huzurunda bulunuyor sandı. Kaynım Vecihî merhum *İkdam*'da ilk eserini, *Mihr-i Dil*'i neşre başladı.

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Demirkaya, S. (2015). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın cadı romanı etrafında dönen tartışmalar*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mihr-i Dil, hakiki bir vak'ayı hâkî idi, Vecihî ise üslupta tamamen Namık Kemal'i taklit etmiş idi. Ve diyebilirim ki cidden muvaffak olmuştu.

Şurada istitrad olarak söyleyeyim ki Kemal'i tarihî yazılarda Hamid Vehbî, romanda Vecihî taklit ettiler. Bereket versin ki başka mukallitleri çıkmadı. Eğer o yol ihtiyar edilse idi dilimiz bu kere de Veysî'lerin, Nergisî'lerin başka türlü çetrefili olurdu. Zaten Namık Kemal de bunu anlamış olacak ki *Âkif Bey* vesairi tarzını değil, *Zavallı Çocuk* üslubuna ric'at eyledi.

Ne ise Hüseyin Rahmi, Vecihî'nin muvaffakiyetinden gafletle ürktü, o yolda da yazabileceğini göstermek için *İffet*'i yazdı. Ben Rahmi'nin bu ürkmelerini yukarıda da dediğim gibi bir gaflet eseri sayarım. Çünkü dilimizin aldığı yol öyle sun'î şeyleri daima bir tarafa atıyor (Yazıksız, 1923, s. 3).

İffet'in yazılmasıyla ilgili Necip Âsım'ınkinden ziyade Hüseyin Rahmi'nin açıklamalarını esas almak daha yerindedir. Buna göre *İkdam*'ın sahibi Ahmet Cevdet, yazı, tefrika ihtiyacı duyan her yayıncı gibi, devrinde popüler romanlarıyla çok ilgi gören Vecihî'ye kolayca yazdıramayınca, bilhassa *Tercüman-ı Hakikat*'te, Ahmet Mithat Efendi'nin yanında rüştünü ispat etmiş Hüseyin Rahmi'den yardım istemiştir. Hüseyin Rahmi bu romanı yazdığında 28 yaşındadır.



Hüseyin Rahmi Bey'in gençliği

İffet romanını yazdığı sıralarda (*İkdam* gazetesinden)

Hüseyin Rahmi'nin Vecihî'nin şöhreti karşısında kendisini tedirgin hissetmesinde doğruluk payı olmakla birlikte onun *İffet*'i tamamen Vecihî gibi yazabileceğini göstermek için kaleme aldığını düşünmek pek isabetli olmasa gerek. Vecihî "1894'ten itibaren *İkdam* gazetesinde tefrika ettiği romanlarıyla geniş ilgi gören bir yazardır. Özellikle *Mehcure* (1895) adlı romanıyla tanınmıştır. Ayrıca konuları birbirine oldukça yakın 10'un üzerinde uzun hikâyesi vardır." (Tonga, 2020). Tıpkı Ahmet Mithat Efendi'ninkilerde olduğu gibi yazarın varlığını sık sık hissettiğimiz eserlerinde "duyguların istismarına açık birçok acıklı, hazin olayın birbirini takip ettiği"ni (Enginün, 2006. s. 325) görürüz. Hüseyin Rahmi'nin 1886'da romantik edebiyatın parodisini yapmak amacıyla "İstiğrak-ı Seher"i kaleme aldığını göz önünde bulundurduğumuzda 1896'da *İffet*'i tamamen Vecihî'nin romanlarına öykünerek yazdığı iddiası üzerinde tekrardan durmamız gerekir. Nitekim namuslu bir hayat sürmesine toplumca

izin verilmeyen bir genç kızın ve ailesinin adım adım feci bir sona sürüklenişlerini konu alan *İffet*, baştan sona romantizmin izinde yazılmış bir roman değildir. Gerçi romanın mukaddimesinde “hakikiyyun”u benimseyen ve Zola’yı kendilerine öncü kabul eden yazarların gündelik hayata ve olumsuz, kötü hadiselerle dair ayrıntılı malumatlar bulamayacakları için üzüleceklerini ifade ettikten sonra şunları söyler:

Edebiyat-ı Osmaniyye’imizi Fransız edebiyatıyla nispete kalkışmak mesahaten Marmara Denizi’yle okyanusu bir zanneylemek derecesinde fahiş bir hata olur. *Sefiller*’in *Germinal*’lardan *La Dame Aux Camelias*’ların Nana’lardan mukaddem olduklarına bakılır ve güneşin bir beldenin ufku-ı şarkisinden arz-ı çehre eylemedikçe zirve-i kemal olan semtürrese itila edemeyeceği düşünülürse realizme bir zemin tehye etmek için işte hiç olmazsa romantikliği okşar bir vadi-i mutedilden girişmek lazım geleceği hususunda hiçbir durediş, hiçbir sahib-i insaf tereddüt eylemez. Binaenaleyh şu nizam-ı tabiiye ittibaımızdan dolayı şayan-ı muaheze görülmeyiz zannederim (Gürpınar, 2021, s. 34).

Buna göre Hüseyin Rahmi, bizim realizm/natüralizme romantizm tecrübesinden sonra geçmemiz gerektiğini iddia ederek baştan bizdeki Zola ve takipçilerinin eleştirilerine bir cevap vermektedir. Bununla birlikte romanın ana figürlerinden Dr. N. Bey’in yazarla olan diyaloglarında ve vakaları yorumlayışında “realist” edebiyat anlayışının tesirlerini görebiliriz. Her ne kadar eser, ara neslin santimental edasına has trajik bir sonla neticelense de, realistik hususiyetleri de ihtiva etmesiyle Hüseyin Rahmi’nin edebî anlayışını gösteren bir örnek olarak zikredilebilir.

Hüseyin Rahmi’nin ben-anlatıcı olarak yazar sıfatıyla dahil olduğu romanın diğer karakterlerinden biri arkadaşı Doktor N.’dir. Doktorun mesleği gereği ziyaret ettiği hasta bir fakara kadın ve onun çocukları İffet ve Sabri’nin hüznü hayata hikâyelerini yazar da öğrenmiş olur. Bu aile aslında müreffeh bir hayat sürerken önce evin erkeğini, ardından bir yangında bütün varlıklarını kaybedince hayli fakirleşmişlerdir. Yaşadıkları bu felaketlere etraflarındakilerin seyirci kalması üzerine, Topkapı civarındaki fakir bir mahalleye taşınırlar, orada İffet’in ufak tefek el işlerinden kazandıklarıyla geçinmeye çalışırlar. Bu zorlu günlerini fırsat bilen Fettan Raziye adlı bir kadın İffet’in üzerinden para kazanmak ister. İffet, teyzesinin oğlu Latif’le nişanlı olduğu hâlde, ailesinin gittikçe kötüleşen durumlarına bir çare olmak için Raziye’nin isteğini başta kabul etse de bu tercihin kendi iffet anlayışına ters düşeceğini fark ederek vaz geçer. Bununla birlikte zayıf düşen bünyesi ölümün elinden kurtulamaz. Onun ardından annesi, nişanlısı Latif ve kardeşi Sabri, bir süre İffet’in kabrinin bulunduğu mezarlıkta yaşarlar fakat çok geçmeden anne ve Latif ölür, Sabri bir efendinin yardımıyla gemilere tayfa yazdırılır. Romanın sonunda İffet’in hatıra defterinden bu acıklı hayat hikâyesini öğrenince daha da hüznülenen yazarın onların kabrini ziyaret ettiğini görürüz.

Dr. N., eylül ayının yağmurlu günlerinden birinde arkadaşı yazarı ziyaret eder. Romanın bu kısmında sonbaharın ve o sırada tabiatın aldığı hallerin yazarda bıraktığı tesirlerin romantik edebiyata has izlenimci bir üslupla anlatıldığını görürüz:

Nüzul eden baran damları temizlemiş, boşanan seller sokakları süpürmüş olduğundan kiremitler, taşlar, beşuşane bir nezafetle sanki bakanın yüzüne gülüyordu. Bir iki saattir sudan kırbaçlar altında hırpalanarak kendilerine bir memen arar gibi sağa sola çırpınan ağaçların yaprakları birkaç aydan beridir

satırlarını istila eden gubardan kurtularak üzerlerinden henüz tebahhur etmemiş bulunan katarat-ı ma ile güneşe karşı zümrütleri, pırlantaları donuk bırakacak iltimalar göstermekteydi (Gürpınar, 2018, s. 44).

Akabinde yazarla Doktor N. arasındaki konuşmalar, hem iki mizacın hadiselerle bakış açısındaki farklılıkları gösterir hem de *İffet*'in salt Vecihî'nin romanları gibi bir roman olmadığının delilidir:

(Yazar)-Deminki gürültülerden, zihnim, vücudum pek sıkılıp yorulmuştu da o melalden kurtulmak için şimdi pencereden kâinatı seyrediyordum.

-Acayip! Sizin pencereden kâinat mı görünüyor? Sana vakfegâh-ı hayret olan şu odada kendi kendine yarım saat otursam alimallah, can sıkıntısından aklımı bozarım. Hey gidi romancılık! Hey gidi şairlik! Biraz yağmur yağdı, yapraklar falan parıldadı ya, artık nazar-ı meftunanenizi bu manzaradan bir türlü ayırmazsınız. Semaya, zemine, deryaya bakıp bakıp türlü tahayyülatta bulunursunuz. İştilmedik yalanlar uydurmaya uğraşırsınız. Şu ağaca bir kuş konup da iki defa cik cik dese o kuşa hemen murg-i hazin bilmem ne diye bir isim takarak o civıltıyı nağme-i cennet filan diye tavsife döşenirsiniz. Rüzgâr dokunup da bir ağacı sallasa semadan bir bulut geçse size sahifeler ile yazı yazmak için sermaye-i hayalat olur. Yanınızda bir kuzunun melemeye, bir kuşun ötmeye, bir ineğin bağırmasına haddi yok! Nedir bu efendim?

Doktor, bu muahezatı yarı latife ve yarı ciddi bir tavırla ediyordu. Ben yine gülmemi bozmayarak dedim ki:

- Oo... Doktor! Bugün hiddetlisiniz, henüz bir nefes almadan, oturmadan, gelir gelmez bu ne kadar muaheze? Yine sizi bir yerde hiddetlendirmiş olmalılar. Doktorlar için bu kadar gazaplanmak iyi değildir (Gürpınar, 2018, s. 46).

Romanın bundan sonraki sayfalarında Yazar'la Doktor N. arasındaki konuşmalar bilhassa edebiyat tarihimizdeki hayalliyun-hakikiyyun tartışmalarından bir numune gibidir² ve her ne kadar bu tartışmalarda ben-anlatıcı Yazar Hüseyin Rahmi ise de Doktor N. Bey de onun bir başka cephesi, hatta daha sonraki yıllarda iyice ön plana çıkacak olan realist/Natüralist Hüseyin Rahmi'nin kendisi gibidir. Doktor N. Bey, Hüseyin Rahmi'nin hayatı tıptan ibaret görme suçlamasını kabul etmez. Bizdeki şairliğin ve romancılığın "metafizikten ibaret olması"nı kabul etmez. Çünkü Doktor N. Bey'e göre "Her gün gözümüzün önünde feci, mudhik, bin türlü vakayi maddeten cereyan ettiği" halde yazarlar, bunları eserlerine mevzu etmek yerine "muhayyileleri kendilerine neyi parlak gösterir ise" "âlem-i maneviyattan o garaibi bulup çıkarmaktadırlar" (Gürpınar, 2018, s. 48).

Romanın *İffet*'in hatıra defteri şeklinde kurgulanan kısmı dışında yazarla doktorun yer aldığı bölümlerde zaman zaman edebiyatta hayal-hakikat ilişkisine dair tartışmaların yer aldığını görürüz. Bu kısımlarda yazar âdeta sorularıyla doktoru konuşarak onun fikirlerini ortaya koymasına vesile olur

² O devirde cereyan eden hayalliyun-hakikiyyun tartışmaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Halef Nas, H. (2012). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatında romantizm-realizm tartışmaları üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

gibidir. Aşağıda uzunca bir alıntı yapmamızın sebebi yazar-anlatıcının önem verdiğini düşündüğümüz doktorun sanat ve edebiyat fikirlerini somut bir şekilde ortaya koymaktır.:

-Canım ne yapalım! Siz hayalattan müteneffir olduğunuz için edebiyatı külliye ortadan kaldıralım mı? Siz doktor bulunduğunuz için her gün meşhudunuz olan türlü menazır-ı fecia ile yüreğiniz katılmış. Sizde nezaket-i hiss kalmamış olmalı ki bizi mebhut eden bir manzara-i şairane sizce calib-i nazar-ı dikkat bile görülmüyor.?

-Hayır muharrir, pek öyle deme. Ben “O edebiyatı ortadan kaldırmalı.” demiyorum. Hiçlikten, havailikten kurtarıp hakikat, ciddiyet dairesine sokmalı diyorum. Gerçi doktor isem de edebiyattaki behrem pek de yabana atılacak derece-i hiçde değildir. Ben hayalat değil, edebiyat-ı hakikiye âşığıyım. Bir şair, bir edip yazacağı şeyi tabiatta mükemmelen tetkik etmeli. O madde, o fikir, o mevzu üzerine birçok kütüb-i ciddiye ve fenniye mütalaa eylemeli de sonra yazacağını yazmalıdır. Tabiatta göreceği menazırın yalnız şairiyet daire-i hayaliesine girebileceklerini intihap edip ve bunları dahi kendi fikrinde tezyin için tağyir ederek müntehabı olabileceklerinden hariç olan menazır-ı hayata “kabadır” zannıyla atf-ı nazar tenezzül etmeyen bir muharririn fikri, muhakemesi muzik bir daire-i cehalet içinde sıkışık kalmış olur. Böyle bir edip hakayık-ı tabiiyeden derece-i nisabında ibret-bîn olamaz. Seni şimdi, yağmurdan sonra ortalığın kesbeylediği şu taravet ve sükûnet-i latifeye karşı mebhut bir hâlde buldum. Bilmem ki böyle daima semaya, bulutlara, ufuklara bakmaktan ne haz duyarsın? Biraz da görmediğin menazır-ı hayatı görmeyi merak et. Bir gün benimle beraber hastaneye gel. Düşman-ı hayat olan birçok emrazın pençe-i dehşetinde balmumu gibi eriyen insanların sararmış çehreleri, kadide dönmüş vücutlarıyla firaş-ı ızdırablarında uzanıp yatışlarını gör. Ne o? Yüzünü ekşitiyorsun... Galiba tarifimi şairane bulmadın... Vakıa bu menazır-ı feciadaki şairiyet, ruhu münbasit-i şevk edecek envadan değildir ama bunlar elvah-ı hayattan birer levha-i müessiredir. Tasvir-i tabiata uğraşan zat, ressam olsun, edip olsun, sanat[-ı] tasvir nokta-i nazarından onun için menazır-ı tab’iyenin ulvisi, süflisi olamaz. Cümlesinin bihakkin tasviri maharete muhtaçtır. O zavallı hastaların yanına gidersen, dil bilmez gibi melul melul insanın yüzüne bakarlar. Vakıa dil de bilmezler. Bizim en sehl addeylediğimiz adiyat-ı lisan onlara pek mustalah gelir. “Tabiatın mülayim mi?” diye sormuş olsan bir şey anlamaz. Bu suali en kaba suretiyle irat eylemelidir. “Hararetin var mı?” desen hiç aşına olmadığı bir lisandan tekellüm ediyormuşsun gibi hasta alık alık yüzüne bakar. Bu meramını anlatabilmek için “Alaflanyor musun?” demek icap eder. Ben mektepten çıktığım ilk aylarda ne hastalar meramlarını bana anlatabilirlerdi ne de ben onlara. Bizim lisanı onlara öğretebilmek muhal olduğu için biz onlarınkini öğrenmeye mecbur olduk (Gürpınar, 2018, s.48-49).

Yazar ile doktor arasında buna benzer diyaloglar roman boyunca devam eder. Doktor, arkadaşının gördüğü, işittiği her hadise ve isim hakkında hayallere dalmasını ve bunlarla ilgili hayallerini çoğaltmasını hakikatten uzaklaşmak olarak görür ve böyle bir edebî anlayışı eleştirir. Bu diyaloglarda kimi zaman en son sözü söyleyenin doktor olması, bir bakıma onun haklı çıkarılması olarak yorumlanabilir (Gürpınar, 2018, s.54-56). Yazarın hayali hakikate tercih etmesi üslubuna da yansır. O tasvirlerinde hayli terkipli bir dil kullanır. Bu özelliğini, şairliğe, yazarlığa merakı ve ilgisi olan İffet de beğenir. İffet, talebeliği sırasında geceleri yastığının altında hep Muse’den, Lamartin’den, Hugo’dan

alınmış metinler bulundurmıştır (Gürpınar, 2021, s. 155). Bu yönleriyle ikisi de doktorun eleştirisi oklarına hedef olurlar:

Şu bahsi artık kapayınız. Vallahi uykum geldi. Çünkü sözler o kadar inceldi, o kadar havaileşti, o kadar şetafet peyda etti ki dikkatle dinlemeye uğraştığım halde onda biri bu kalın kafama girmiyor. Ya nasıl girsin ki arzî ve gayritair olan eşyaya kabadır, nazarı sıkır diye atf-ı nazar tenezzül etmeyip havaları, bulutları daima amaç-gâh-ı efkâr etmek; göz önünde duran koskoca kafa kemiği içindeki dimağı hiç kale almayıp hep hitapları, göze görünmeyen ruha etmek; meşamma uğramadan, göz ile görülmeden, gayr-ı mahsus bir surette çiçeklerden havaya uçan kokulardan kelime toplamak gibi şeylerin manasını ben nasıl anlayabilirim? Zaten okumam ya! Türkçe veya Fransızca yazılmış böyle şairane bir kitap her ne zaman elime geçse o eser hakkında bir fikr-i mahsus peydası için birkaç yerini gözden geçiririm. Esna-yı mütalaada bir şeyler anlıyor gibi olurum. Eğer bunun manası şu anladığım gibi ise “Dur şunu tetkik edeyim.” derim. Bir de ne bakarsın? O tumturak-ı elfaz ile kisve-dâr olan sözleri meselâ “ruh-perver”i can besleyici, “ruhsar-ı âl”ı kırmızı yanak, sipihr-i nilgûn”u çivîdî gök diye letafet-i lafziyelerinden bittecrit üryan ediverince ortada manalı manasız birtakım söz yığınından başka bir şey kalmaz. Bu gibi âsarda çok söz fakat pek az fikir görürüm, canım sıkılır (Gürpınar, 2018, s.92).

Doktorun bu sözleriyle, 1897 Mart’ında *Sabah* gazetesinde “Dekadanlar” başlıklı yazısıyla Tanzimat’tan itibaren dilde başlayan sadeleşme eğilimine neredeyse sekte vuran, edebiyatı ve onun vasıtası olan dili halka ulaştırmaktan uzaklaştıran Servet-i Fünuncuları eleştiren Ahmet Mithat Efendi³ adına konuşuyor gibidir.

Bir genç kızın ve onun ailesinin adım adım felakete sürüklenmelerini, okurun merhamet ve acıma hislerini hayli harekete geçirecek şekilde romantik bir kurguyla canlandıran *İffet*, gördüğümüz gibi bir yönüyle de realist/natüralist edebiyatın savunuculuğunu yapıyor gibidir. Hüseyin Rahmi, bir taraftan romantik dokulu bir eser kaleme alarak Ahmet Cevdet’in ve onun gazetesinin isteğine uymakta, diğer taraftan da realist/natüralist edebiyat taraftarı Doktor N.’yi kurgunun merkezinde tutmaktadır.

İffet’ten on üç yıl sonra 1899’da yazdığı *Metres* romanında ise amacı alafranga mirasyedi Müştak ve Reyhan karakterleri üzerinden edebiyatımızı tam anlamıyla Batılılaştırmak isteyen ancak bunu yaparken satıhta kaldıklarını düşündüğü Servet-i Fünuncuları eleştirmektedir. Yazarın bahsettiğimiz bu romanlar arasında *Mutallaka*’yı (1898), 1899’da da *Metres*’le birlikte *Mürebbiye* ve *Bir Muadele-i Sevda* romanlarını yayımladığını ve bunlarda da yeri geldikçe edebiyat görüşlerini eleştirel bir gözle dile getirdiğini görebiliriz.

Servet-i Fünun edebiyatının en canlı olduğu yılların ürünü olan *Metres* (2017), Parnas isminde bir Fransız fahişenin, alafranga mirasyedi tiplerine örnek diyebileceğimiz Hami, Müştak ve Reyhan isimli gençleri ve ailelerini nasıl felakete sürüklediğini ve bütün bunlardan sonra elde ettiği paraları, mücevherleri alarak kaçışını anlatan bir romandır. Hüseyin Rahmi, bu romandaki edebiyat eleştirilerini bilhassa Müştak ve Reyhan beyler üzerinden gerçekleştirir. Üç gencin anneleri-babaları ya vefat etmişlerdir ya da sağ olsalar bile ideal bir ebeveyn olmaktan uzaktırlar. Üç gencin tahsilleri de yarım

³ Dekadanlık tartışması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fazıl Gökçek, F. (2007). *Bir tartışmanın hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları.

yamalaktır. Bu yönleriyle Tanzimat'tan beri romanlarda karşımıza çıkan alafranga züppe örneklerindendirler. Hüseyin Rahmi'den sonra ve onunla birlikte hikâyeleriyle Ömer Seyfettin ve bilhassa *İkdam*'daki yazılarıyla Yakup Kadri de Servet-i Fünun edebiyatçılarını, millîlikten uzak Batı hayranı olmakla suçlayacaktır.

Müştak, Mekteb-i Mülkiye'den vasat dereceyle mezun olduğunun farkında olamayan serseri mizaçlı, "hovarda" bir delikanlıdır:

Avrupa ceraid-i yevmiye ve resail-i mevkutesinden birkaçına abonedir. Bu gazeteler, risaleler, haftada, on beş günde, ayda gelir, yazıhane üzerinde kütüphane dolaplarında, şurada burada yığılır, tozlanır, beyin vakti olmaz ki üç dört sahife kessin de bunlardan bir makale, bir bahis, bir fıkrâ okuyabilsin. Heves-i mütalaaşı işgalat-ı hevaiye-i sairesine ziyade galebe ettiği zamanlarda bu asar-ı müterakimeden birini eline alır. Fihriste bir göz gezdirir. Beğendiği, müfit gördüğü bahislere kırmızı kurşun kalemiyle işaret çeker. "Vaktim olursa inşallah bir gün bu işaretli mebahis-i mühimmeyi dikkatle mütalaa edeyim..." der, işte o kadar. Bu mütalaa kararı üzerinden haftalar, aylar, seneler geçer. Beyin havaiyattan hali iki saatçik vakti olamaz ki okusun... Tuvalet, elbise, biçim, kumaş hususlarındaki modalar alekser evvela Paris'te türer, orada kullanılır, bıkılır, sonra nasıl buralara intişar ederse bu mazhariyet-i acibebazı müellifinve müellifatta da görülüyor. Şübban beyninde vakit vakit "Mösyö Falan"ın modası hükümferma oluyor. Bu sene Paris'ten leylek ne getirdi? Mesela Mösyö Hippolyte Taine'i. Artık Taine'nin başlıca eserleri okunacak... Makalatta, şifahiyyatta her bahse o isim girecek... Münasebet alsın almasın, mutlaka ondan da birkaç satır istişhadiyle arz-ı malumat edilecek... Tettebbu merakıyla değil, mahza bu müellifin-i ecnebiye modası şevkiyle Müştak, Taine'in tek mil asarını getirtir. İngiliz edebiyatına ait olan cildi haftalarca pardösüsünün cebinde gezdirir. Güzel havalarda Petits-Champs'da, Taksim Bahçesi'nde, Şişli'de dolaşır. Her nereye otursa hatta tramvayda bile cebinden o mahut cilt çıkar. Gantlı ellerinin biri cildi tutarken diğeri gümüş saplı bastonu yün eğirir gibi fırıl fırıl çevirmekle meşgul olur. Müştak işte böyle aylarca her gün Mösyö Taine'i okur fakat ne hikmet bilinmez, eserin otuz sahifesini itmama muvaffak olamaz. Kitap cepte geze geze fersudeleşir. Evvela kap yaprakları yırtılır düşer, sonra formaların dikişleri kopar. Nihayet bir gün eseri ya lokantada ya vapurda ya tramvayda ya birahanece hasılı işte öyle bir yerde unuttur. Müştak, Mösyö Taine'den, daha doğrusu Taine, onun elinden kurtulur... Sonra Taine'in asarından bahsedilirken dehanlardan, kalemlerden feveran eden "şayan-ı hayret" terkiib-i meftunanesine piri olarak bir hayret-i azimedede Müştak tarafından izhar edilir. Bu tahayyürattaki ciddiyetle caliyeti gayrifarik birtakım humeka da "Müştak Bey, Taine'in asarını tek mil mütalaa etmiş. Bu müellifi ne kadar takdir ediyor..." sözleriyle beyin tetebbudaki taammukuna şaşarlar (Gürpınar, 2017, s. 98-99).

Bilindiği üzere önce Ara Nesil yazarlarının yazılarında, eserlerinde adı geçen, sosyolojik eleştirinin kuramcısı H. Taine, Servet-i Fünuncuların baş ucu yazarı olacak, bilhassa Ahmet Şuayb, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf Taine'i ve fikirlerini tanıtan yazılar kaleme alacaklardır. Hüseyin Rahmi'nin Müştak tipini kurgularkenki gayesi, Servet-i Fünuncuların aşırı ve abartılı bulduğu Taine müptelalıklarını eleştirmektir. Taine okuyanın gerçekten onu anlayan biri olmaktan uzak, karikatürize edilmiş bir tip olması Hüseyin Rahmi'nin eleştirel tavrıyla alakalıdır. Bundan başka Müştak, Reyhan ve Hâmi'nin tutkuyla bağlandıkları Fransız aşüftenin ismini Parnas olarak seçmesi de maksatsız değildir. Servet-i

Fünun şairlerinin şiirde en çok etkisi altında kaldıkları edebî akımlar romantizm ve parnasizmdir. Hüseyin Rahmi onların parnasyen tavırlarıyla şöyle alay eder:

Parnas, kadim Yunanilerin bir dağa verdikleri isimdir ki devr-i esatirde burası Apollon sanayi-i nefise ve şi'r-i ilahelerinin makarrı addolunurdu. Bugün mecazen şiir ve şaire de medlul olmuştur: Parnas'ın üzerine çıkmak, monter sur le Parnasse yani "şiire vakf-ı iştigal etmek" gibi Fransızcada bazı terakibin zuhuruna da meydan açmıştır. Matmazel Parnas, ihtiyar dostunun gözüne daha şairane görünmek için kendine bu namı vermiş olmalı. Müştak, daha yemi yemeden kapancaya tutulan kuş gibi henüz matmazeli görmeden ismine alaka etmişti. Evvela böyle kulaktan âşık oldu. Sonra bir fırsat-ı bahtiyarane elde ederek matmazel ile görüştü, o saatte fitili aldı.

Je veux monter sur le Parnasse

Mais hélas

Ma plume ne se prête à mes espérances (Parnas'a çıkmak istiyorum/Ama maalesf kanatlarım yok.)

kabîlinden şiirname yaveler karalayarak Parnas'a takdim-i cesaret etti. Bu maskaralıklar kızın hoşuna gitti. Müştak'ın serveti matmazelin idare-i beytiyesine tuz biber olmaz. Âşık-ı fedakâr buralarını düşünmedi (s. 102-103).

Müştak'ın metresi Parnas için para bulmaya gittiği ve sonrasında Parnas'la üçlü bir hayat sürecekleri Reyhan'ı yazar karikatürize ederek şöyle tarif eder:

Reyhan Bey, iklim-i beldemizde kabak fasilesi kadar bir bereket-i nümüvv ve tenevvü gösteren edip taslaklarından biriydi (Gürpınar, 2017, s. 105).

Reyhan mülkî, askerî rüştiyeler, Frerler Mektebi, Mülkiye-yi Tıbbiye, Mekteb-i Sultanî, Mülkiye-i Şahane gibi bütün okullarda birer ikişer sene bulunduktan sonra hiçbirinden mezun olmayı başaramamıştır. Pederi zengin olduğu için çocuğu nereye isterse oraya gönderir. Deniz hamamı işletmekten afyon satmaya kadar birçok meslekte dolaştıktan sonra servetini daha idareli kullanmayı öğrenir, bir taraftan da boş da kalmamak için, adının karşısına yazılması gereken bir meslek arayışına girer: Muharrirlikte karar kılar. Böyle bir kişinin kurgulanmasında da elbette devrin layık olmadıkları hâlde şair ve yazar geçinen yazarlarıyla alay etmek vardır. Müştak'ın dalgınlığının sebebi üzerine konuşurlarken Reyhan dalgınlığın üdebaya, yani asabi insanlara has olduğunu belirttikten sonra "Lodos ve Üdeba" başlıklı bir makalede bunun fizyolojik sebeplerinden biri üzerinde durmak istediğini ilave eder. Burada fizyoloji ile ruh hali arasındaki ilişkilere dikkat etme, bilindiği üzere yine Servet-i Fünuncuların gerek yazılarında gerekse eserlerinde en çok üzerinde durdukları ve işledikleri hususlardandır. Hüseyin Rahmi'nin itiraz ettiği Taine ve Zola gibi Batılı yazarlar değil, Servet-i Fünuncuların bu isimleri eksik anlamaları ya da anlamadan dillerine dolamalarıdır. İşte bu yüzden yine Parnas'ın evi geçindirmedi hiçbir katkıda bulunmamasını Müştak'ın ne Zola'da ve Taine'de görmediği hâlde kendi kendine bulmasını ve bundaki zekasıyla övünmesini de ironik bir üslupla eleştirir (Gürpınar, 2017, s. 152).

Hüseyin Rahmi'nin *Metres*'te Servet-i Fünunculara en bariz eleştirisi Dekadanlık tartışması dolayısıyladır. Reyhan, Parnas'ın karşısında kendini ispat edebilmek için Fransız edebiyatının muhtelif devirlerinden "bilir bilmez, başını gözünü yararak" dem vurur:

Nihayet bahis, Fransa'nın "dekadan" namıyla iflas-ı efkâr eden güruh-ı malumuna intikal etti. Henüz bizde Garp'ın bu müflis'in üdebası gibi dünya ve hayattan bezginlik, bizarlıklarını ancak o zümre-i havassın anlayabilecekleri çetin fakat hazin, derin bir lisan-ı şikâyet ile tasvir edebilecek Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas gibilerinden birkaç şair yetişemediğine teessüf olunur. Sevk-i garazla bizde şübbandan bazılarına "dekadan" namı isnat edildi fakat bu bir hatadır. Bizimkilere iflas-ı edeb isnat edilemez. Ticareten müflis olabilmek için bir servet-i evveliye lazım. Hâlbuki o zavallıların müdahhar sermaye-i ibtidaiyeleri henüz kendilerinden başkalarınca musaddak değil... Meslek-i edebîleri hâlâ "sende de var, bende de var" kabîlinden beyhude tefahhurat-ı tesliyetkârane ile neyumma şarlatanlıktan ibaret zannolunuyor. Bu da haksızlıktır. İnsaf buyurulsun. Garp dekadanlarının tesvidat-ı edebiyeleri hemen yüzde doksan raddesinde müstahilü'l-fehm... Lakin bizdekilerin en çetrefillerindeki mugayir-i şive ve lugazgûne terkibat yüzde yirmiye geçer mi? Bunlara dekadanlık isnadı muvafık-ı nasfet değildir. Bilakis redd-i müftereyat sadedinde "dekadan"ı vücuh-ı adide ile tefsir ede ede bu kelimat-ı ecnebiyeyi lisanımızda âdeta zebanzed-i kelimat-ı Türkiye derecesinde menuslaştırdıkları için kendilerinden diriğ-ı şükran edilmemelidir. Bendeniz o gayretverana hisse-i teşekkürümü işte bilmünasebe burada arz ediyorum. Bu teşekkürümü müdaheneden ziyade namlarının tezâriyle şu değersiz eserime bir kıymet vermek niyet-i halisanesine atıf buyurulmasını istirham eylerim (Gürpınar, 2017, s. 163-164).

Burada "Bendeniz ..."le başlayan cümlede adeta Hüseyin Rahmi'nin kendisi konuşmaktadır. Anlatı düzleminin değiştiği bu istidradî kısımların metaleptik anlatıma⁴ da örnek olduğunu söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünuncuları Reyhan'ın Fransızcadan şiir tercümelemleri dolayısıyla da eleştirir. Hatta bizzat kendisi bu şiirlerden biri için "Bu şiire tam mana verecek zata dekadanlıktan tam not ver" cümlesiyle açıklama cümlesi ilave eder. Reyhan'ın tuhaf manalar vermesi üzerine Parnas'ı güldürür:

Böyle uydur uydur da söyle olduktan sonra daha o mısralardan çok mana çıkar. Fakat Muşak sen sus Reyhan Bey tefsir etsin, hoşuma gidiyor.

Reyhan bir memnuniyet-i muzaffarene ile gülümser (Gürpınar, 2017, s. 166).

Hüseyin Rahmi'nin 1924'te yayımlanan *Cehennemlik* romanını Mehmet Kaplan, "Eski bir konak halkını teşkil eden, kadın, erkek, yaşlı ve genç insanların gayrimeşrû ve dolaşık cinsî münasebetlerini komik bir şekilde ele alması bakımından *Muhabbet Tilsimi*"na benzettir ve yazarın "başka eserlerinde ortaya koyduğu tipleri ufak tefek ferdî farklarla hemen hemen aynen tekrarlar" dığını iddia eder (Kaplan, 1998, s. 92). Bu roman kimi eleştiri yazarlarına göre ise *Aşk-ı Memnu*'nun bir parodisidir.

⁴ Metaleptik anlatımlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ertürk, F. (2021). *Metalepsis tipolojileri ve Türk edebiyatında Metalepsisin yeri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hasan Ferruh Efendi Boğaz'daki yalısında genç karısı Cazibe, kız kardeşi Ferhunde Hanım ve onun yatalak kocası Sabri Bey ve onların çocukları Mahmure ve tahsilini yeni bitirmiş genç delikanlı Muzaffer; evlatlığı Çerkez asıllı Şemsi ve zayıf ve çirkin kızı Atıfet ile birlikte yaşamaktadır. Hasan Ferruh Efendi ile genç karısı Cazibe; Ferhunde Hanımla kocası Sabri Bey arasında hayli yaş farklılıkları vardır. Bu yüzden her iki kadın aşkı tutkulu yasak aşklarında ararlar. Cazibe, kocasının yeğeni, Ferhunde Hanım'ın oğlu Muzaffer ile bir aşk yaşarken; Ferhunde Hanım da tutkulu şehvî arzularını tatmin etmek için abisinin önce esir olarak aldığı ancak sonradan evladı gibi yetiştirerek vücutça hayli kusurlu kızı Atıfet ile nişanladığı Çerkez delikanlı Şemsi'yi gözüne kestirmiştir. Kurgunun en kilit kişisi Atıfet olur: Nişanlısı Şemsi'nin elinden alınmasına tahammül edemeyen genç kız, Şemsi'nin yalının en masum kızı Mahmure'yle birlikteliklerine vesile olarak halası Ferhunde Hanımın ihtiraslarına ket vurmak ister. Neticede yalıdaki bu iç içe geçmiş hayli karışık aşk ağı, Şemsi'nin ve Mahmure'nin ard arda intiharları, akabinde Hasan Ferruh, Sabri Efendilerin ve Atıfet'in ölümüyle biter. Yalı Cazibe Hanımla Muzaffer'e kalır.

Yalı gibi kapalı bir mekanda yaşayan ve dışarıyla irtibatları hayli az insanlar arasında cereyan eden bu gayrimeşru aşk ilişkilerini konu almasıyla roman, bilhassa *Aşk-ı Memnu*'yu hatırlatmaktadır. Hasan Ferruh, Cazibe ve Muzaffer; bir bakıma Adnan Bey, Bihter ve Behlül'ün benzerleri olarak düşünülebilir. Söz gelimi tahsilini tamamladıktan sonra kitaplardan uzaklaşarak hayatını yaşamak isteyen ve bunun için de Beyoğlu'nda birçok imkanların kapısını yoklayan bohem oğlu Muzaffer, *Aşk-ı Memnu*'nun Behlül'ü gibi hareket etmektedir. Cazibe'yi dayısından kıskandığı ve onunla paylaşmak istemediği kısımlardaki tavırları ve sözleri okura sık sık Behlül'ü hatırlatmaktadır. Ancak Cazibe'yle Muzaffer'in sonları Bihter ve Behlül'ünki gibi olmaz. Hatta Hasan Ferruh, böyle bir aşkın yaşanacağını bilir ve bunu adeta tabiatın kanunlarının bir gereği olarak yorumlamak ister, kız kardeşiyle denk bir evliliği olmayan eniştesi Sabri Bey'e bilmiyormuş gibi davranmayı önerir.

Hasan Ferruh Efendi'nin karısı geride bir cılız kız çocuğu bırakarak vefat eder. Hasan Ferruh Efendi bunu fırsat bilir ve 22'sinde bir genç kız olan Cazibe Hanım'la evlenir. Ancak bu her bakımdan tamamen denk olmayan bir evliliğdir:

İki başlı olamayan bir muhabbetten beklenilecek neşenin nihayetü'n-nihaye gamlar, elemeler doğuracak muvakkat bir saadet-i menfiyye olacağını âmâ-yı hodbinî ile görememişti. Bir sarsar-ı biamanla gülbün-i nazından koparak mütefessih bir çamura düşen bir gonca gibi genç kız, vaktinden evvel çökmüş, çürümeye yüz tutmuş bu hastanın kadit kolları arasına kaderinin sevgiyle bihiss serildi. Kendisi için kadınlık vazifesi, kâm almaksızın kâm vermek olduğu hükm-i kazasına boyun eğdi. Hissen, sinnen pek gayrimütevazin bu firaş-ı izdivacda katlandığı nevazişler, deraguşlar, buseler ne hazin ve tahammülgüzarı.. Kadının şebabeti, erkeğin akametini feyzdar etmek kerametini gösteremiyor, yarı sönmüş bir arzu-yı şehvaniyi tutuşturmaya maa'l-kerah beyhude vakf-ı vücud u mesai etmekten gayri bir şey hasil olamıyordu. İştialine uğraşılın bu bisemere döşek huzuzatı tecrübeleri çoktan beri erkeklikten uzaklaşmış olduğunu Efendi'ye anlattı. Bu say-ı beyhude Efendi'yi de bitiriyor, kadına da hayattan istikrah getiriyordu. Efendi'nin zaten müzebzep olan sıhhat ve kuvveti bu izdivaçtan sonra hemen bütün bütün ilan-ı iflas etti. Neticeten vahim addolunacak bazı hastalık ârazi baş gösterdi...

Etibbanın kati tavsiyeleri üzerine zevç zevce yalnız döşekleri değil, odaları bile ayırdılar. Efendi, can kaygısına düştü. (Gürpınar, 2022, s. 114-115).

Diğer taraftan kızı Mahmure'yle Şemsi için mücadele eden, kızıyla aşığını paylaşmak istemeyen Ferhunde Hanım da *Aşk-ı Memnu*'nun Firdevs Hanım'ını hatırlatmaktadır:

Bir yaz günüydü. Ferhunde Hanım, kimin için olduğu namalum bir fart-ı itina ile boyanmış, taranmış, pudralanmış, saçlarının rengini açan koyu lacivert elbise giymiş, kabına sığamayan bir genç fıkrıdaklığıyla yalının bir penceresinden ötekine koşarak kendini gösterecek erkek arıyordu. Uzaktan körpe ve pek güzel görüldüğü için sahilhanenin önünden geçen kayıklardan bazı zenperestan, kürekleri ağırlaştırarak derece-i terbiye ve fesahatlarına göre harfendazlık ile bu meleksimaya beyan-ı suziş ediyorlardı. Ferhunde Hanım, karşı sahilin deniz ile sema arasındaki yeşil korularını temaşaya dalgın dalgın vakf-ı enzar etmiş gibi zahiri bir bikaydî tavrı altında hep bu zevzeklikleri can kulağıyla dinliyordu (Gürpınar, 2022, s. 133).

Her ne kadar böyle denk olmayan ve akabinde yasak aşklara fırsat verecek ilişkiler ağını konu almasıyla roman *Aşk-ı Memnu*'yu hatırlatsa da Hüseyin Rahmi'nin vakaları tertip edişi ve kişileri karakterizasyonu Halit Ziya'nınkinden çok farklıdır.

Ferhunde Hanım, bir gün yalının bahçesinde dinlenen Şemsi'nin vücudunun fizikî güzelliklerini keşfeder. Ancak Şemsi'nin nişanlısı "cüce, cılız" Atıfet, halasının niyetini anlar ve ikisi arasında alenî bir mücadele başlar. Sakin ve ürkek Mahmure olanları tedirginlikle izlerken sık sık bayılma nöbetleri geçiren Atıfet, odasına çıkarılır. Burada şahıslar arasındaki buna benzer çekişmeler, *Aşk-ı Memnu*'dakinden farklı olarak gizli değil hakaret ve argo içeren ifadelerle dolu diyaloglara da yansır. Ferhunde bu mücadele sahasında, kendisini rahat bırakmalarının daha iyi olacağını düşünerek, Cazibe ile Muzaffer'in birbirleriyle meşgul olmalarına, onaylamasa da, ses çıkarmaz.

Romanda kimi sahneler âdeta Kavuklu ile Pişekâr'ın ya da Hacivat'la Karagöz'ün konuşmaları gibi yanlış anlamaya dayalı diyaloglardan oluşur (Gürpınar, 2022, s. 87-90). Âdeta cümleler bir tiyatro eserinde eşhasın nasıl hareket edeceğini tarif eder gibi kurulmuştur. Diyaloglar yoğundur ve bunlar da geleneksel tiyatronun tiplerinin komik ifadeleriyle örülüdür. Bu yönüyle *Cehennemlik*, yoğun tahlil ve tasvir paragraflarının bulunduğu Servet-i Fünun tarzı roman anlayışının karşısında yerli kaynaklardan hareket eden bir roman tarzının örneği olarak karşımıza çıkar. Kişilerin fiziksel tasvirlerine önem verilmekle birlikte psikolojik tahlilleri Servet-i Fünun romanlarındaki gibi yapılmaz. Bununla birlikte kısa, az öğeli cümlelerle fiziksel ve ruhsal bir portre de ortaya çıkmaz değil. Hüseyin Rahmi bu ameliyeyi realistlere öykünen Servet-i Fünuncular gibi yapmaz, modern romanın imkânlarını geleneksel söylemlerimizden hareketle kurar.

Cehennemlik romanı âdeta bir tiyatro sahnesine, bir ortaoyunu gibi de düşünebiliriz, çeşitli kişilerin girip çıkması gibi kurgulanmıştır. Mekân-insan ilişkisi bu bağlamda Servet-i Fünun romanındaki gibi de kurgulanmaz. İlk başta yalının pencereden görülen deniz tasviri Halit Ziya'nın romanlarındaki deniz tasvirinden çok farklıdır.

Halit Ziya insan seciyesiyle alakalı tespitlerini yaparken fertten hareket eder. Hüseyin Rahmi ise genel olarak insan tipleri, karakterlerini işlemeyi kendine gaye edinir. Hasan Ferruh Efendi'nin tabipleri için kaleme aldığı *Feryatname*'de söyledikleri bu bağlamda önemlidir (Gürpınar, 2021, s. 291).

Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünuncular gibi şahıslarının fizikî özellikleri ile ruh halleri arasında bağ kurma gayesiyle başlattığı tasviri sonlara doğru karikatürleştirir:

Çene ucunun aşağı doğru dönen kısım-ı müdevverine kadar imtidat eden hatti bir çukur sanki birtakım densizliklerin, inatların, ani galeyanların mahfazasıydı. Vasat bir ittisadaki ağzın bir sıraya küçük, beyaz, muntazam dişlerini örten ince dudaklar, o solgun sima ile hiç münasebet almayacak surette ilkbahar güneşine karşı parıldayan kirazların yakuti ibtisamlarını andırırdı. Bu manzume-i hissini bozan uzuvlar, bir çift kalkık Çerkez kulağıyla kaidesine doğru nezaket ve tenasüple ittisa eden burun kanatlarının arzu-yı şehvaniye dal hafif vüsatleriydi (Gürpınar, 2021, s. 127).

Ailenin hemen hemen her ferdi sorunludur ve bunların bir kısmı irsîdir:

Bu aile efradı irsî birer nev cinnetle maluldü. Büyük biraderi Hasan Ferruh Efendi'nin hastalık merakı, hemşiresi Ferhunde Hanım'da böyle müfrit bir şebabet-i daime deliliği suretinde mütecelliydi (Hüseyin Rahmi, 2021, s. 119).

Muzaffer, "ailece olan merak illeti irsiyeti tesiriyle daha o yaşta bir nevi hüzne düş"er.. Dayısı Ferruh Efendi gibi habbeyi kubbe yapmaya başlar, işsizlik, dertsizlik bu zavallı genç için bir hastalık olur (Gürpınar, 2021, s. 124).

Bununla birlikte bu irsiyet vurgusu, bir karakter özelliği olarak değil bir tipe has olarak işlenir. O yüzden kişiler, *Aşk-ı Memnu*'dakinden farklı olarak trajik boyutlardan uzaktırlar.

Cehennemlik'te Hüseyin Rahmi, tıpkı *İffet* ve *Metres*'te olduğu gibi roman kişileri vasıtasıyla da birtakım edebî görüşlerini ve eleştirilerini dile getirme yoluna gider.

Hasan Ferruh Efendi, kimi zaman olabildiğince ağdalı bir Osmanlı Türkçesiyle konuşur, Ermeni Doktor Alimyan, bundan bir şey anlamadığını, kendilerinin Türkçeyi daha güzel, daha ahenkli konuştuklarını iddia eder. İkisi arasında Fransızca bir metnin nasıl tercüme edileceğini konuşmalarını gösteren diyaloglar, bizdeki tercüme anlayışlarındaki aksaklıklar ile de alay etmeyi amaçlamaktadır. (Gürpınar, 2022, s.80-86)

Hasan Ferruh Efendi'nin *Feryatnamesi*'ni âdeta etrafında gördüğü, yaşadığı hakikatlerin asıl yüzlerini göstermeye çalışan Hüseyin Rahmi'nin "feryad"ı gibi görmek mümkündür. Burada isimlerini zikrettiği Victor Hugo, Nietzsche, Maupassant gibi Batılı sanatçılar ve filozoflar vasıtasıyla kendi hayat felsefesinin ve sanat anlayışının savunusunu yapıyor gibidir. Burada biraz tuhaf bulacağımız, söz konusu felsefî fikirlerin, gerçi Hüseyin Rahmi hiçbir karakterini olumlu yönleriyle idealize etmez, kendinden çok genç karısı Cazibe'nin karşısında biraz da beceriksiz duruma düşen, kendinde sürekli hastalıklar vehmeden, dolayısıyla karikatürize edilmiş bir tipin ağzından dile getirilmesidir. Delilik kavramı üzerinde epey kafa yorduktan sonra delilerin akıllı gözükenden daha faydalı olduklarını iddia eder. Meşhur feylesof ve âlimlerin çoğunun delilik emareleri taşıdığını iddia eder.

Hasan Ferruh'u tedavi için gelen tabiplerden Ermeni asıllı Alimyan, aslında tabip değildir, para kazanmanın yolunu bunda bulmuştur, Klasik Türk edebiyatının büyük şairlerinin bu dünyayı bir "ürüya" âlemi, yani hayal âlemi gibi görmelerini ve öyle anlatmalarını hicveder. Vezin ve kafiye müptelası şairlerin tekrarlara düşmelerini de eleştirir (Gürpınar, 2021, s. 314). Hasan Ferruh bu sohbetle "yeni mekteb-i edebî nevşüküfte gülleri" diye hitap ettiği Şemsi ile Muzaffer'in de fikirlerini almak ister. Bu vesileyle fikirlerini açıklamak isteyenlerin "eskiyi eleştirmek"le başlamalarını da eleştirir (Gürpınar, 2022, s. 314).

Muzaffer'e göre "Şairlik parlak kelimelerin, terkiplerin, mazmunların, cinasların, tanindar kafiyelerin, hoşrevan vezinlerin dimağa bir şey söylemeyen füsunkârlıklarıyla iğfal-i enzar etmek değildir... Beklerdik ki cenab-ı Fuzuli Bağdat'ın feyzdar, har, âteşin geniş ufuklarından, Fırat, Dicle, Diyala nehirlerinin ruhu kaynatan dalgalarından, hülyakâr sahillerinden, o muhitin eşcarından, ezharından, deşt ü beyabanından, milletinin tarih, anane, secaya ve hamasetinden sanih olarak bize Irak'ın medeniyetini, vahşetini, hayat-ı tıbbiyesini, ruhunu terennüm etsin. Halbuki o bize böyle tahassüsât-ı samiyeye yadigâr etmeksizin meşale-i dehasını çıkmaz sokaklarda dolaştırarak söndürdü.

Muzaffer'in bu iddiaları, aslında Tanzimat'tan beri eski edebiyatımıza yöneltilen eleştirilerle aynıdır. Ferruh Efendi, Fuzuli'nin de bir gelenek üzerine hareket ettiğini, onun da kendi döneminin şiirini söylediğini iddia ederken Muzaffer Avrupa'da Fuzuli'den önce bu yolun açıldığını iddia eder. Ferruh Efendi de Moliere'leri, Racine'leri, Corneille'leri, Voltaire'leri vs.. inkâr etmediğini, bunları bize tanıtan "kavaid ve usulşiken çılgın yenilerimi"zi beğenmediğini söyler (Gürpınar, 2022, s. 316).

Dayıyla yeğen arasındaki bu edebî tartışmadan Ziya Gökalp da nasibini alır. Onunla dilimizde yaygınlaşan "zihniyet", "mefkûre", "şe'ni", "recul-i siyasi" kelimelerinin icat değil "mantalite", "ideal", "pragmatik", "homme d'Etat"ın tercümelediğini söyler. Dilimizi sadeleştirmek isteyenlerin asıl meselenin farkında olmadıklarını, dilimizi bozanın Arapça ve Farsça değil, Fransızca olduğunu iddia eder. Fransızca düşünüp Türkçe yazan üdebanın himmetleriyle başlayan dil inkılapçılarının sembolizm ve estetik düşkünlüklerini de eleştirir. Sembolistlerin eşya ile ruh arasındaki münasebat-ı hafiyeyi taharri sisleri içinde yazdıkları bazı parçaları okuyanların değil, yazarların bile anlamadıklarını, cümlemizin inşasındaki eda-yı samimimizin, tatlı ana şivemizin bozulduğunu iddia eder ve ardından şu veciz yorumunu ilave eder: "İğlak marifet; vuzuh meayib-i edebiyeden oldu." (Gürpınar, 2022, s. 316-317).

Dr. Senai Efendi de Muzaffer'den hareketle yeni edebî anlayışı benimseyen gençleri eleştirir, onların "mal bulmuş gibi Magribî gibi kapıştıkları sembolizmin Garp'ı tanımadan önce Şark'ta olduğu"nu, tasavvufî söylemin sembolizme en güzel örnek olduğunu iddia eder. "Fuzuli'yi niçin Edmond Rostand zihniyetinde şiir söylememiş diye muaheze etmek, Kurun-ı Vusta halkının neden vapur, şimendifer, otomobil ile seyrüsefer etmediklerine şaşmak kadar abestir" der (Gürpınar, 2022, s. 319). "Hayal"i edebiyattan çıkarmanın mümkün olmadığını iddia eder.

Sonuç

Edebî hayatına Ahmet Mithat Efendi'nin gölgesinde başlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, zamanla realist-natüralist anlayışı benimsemiş, ancak bu tercihiyle edebiyatımızı tam anlamıyla Batılılaştırmak isteyen Servet-i Fünuncuların da ayrı bir yol izleyerek popüler romanlara örnek eserleriyle bize özgü

olan yerli bir edebiyatın temsilcisi olmuştur. Bir başka ifadeyle Ahmet Mithat Efendi'nin Batılı olmakla birlikte yerliliğini sevmiş ancak Batılı realistlere ondan daha farklı bir pencereden bakmıştır. Önder Göçgün'ün de ifade ettiği gibi Hüseyin Rahmi tam bir Natüralist değildir. Emile Zola'yı, ancak telakkileri cihetiyle benimsemiştir. Dolayısıyla, romanlarının konularını ve kahramanlarını tespitinde, yüzde yüz yerli kalmaya bilhassa itina göstermiş, lâkin şahıslar kadrosunu, daima fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik şartları ve irsiyet özellikleri ile değerlendirmiştir." (Göçgün, 1987, s.VIII).

Faruk Nafiz'in *Yarım*'da "Okuduğunuz ve tercih ettiğiniz muharrirler hangileridir?" sorusuna şöyle cevap verir:

-Balzac'la başladım Alfred de Musset'yi sevdim. Onun emsali yoktur. Okurken adamın kalbini görürsünüz. Sonra Pol Borje ve en ziyade Mopasan, Alfons Daudet'yi ve şimdikilerden Edmon Loru'yu sevdim. Zaten şimdi birbirinden güzel yirmi tane muharrir var. Feylesoflardan Volter, Şopenhauer, Niçe, Hoffman (F.N., 1921, s.10-11).

İsimlerini andığı feylesoflardan bilhassa Schopenhauer, ustası Ahmet Mithat Efendi'nin kötümser ve karamsar felsefesini yaşadığı döneme göre tehlikeli bulunduğu için bir kitap boyutunda eleştiriye tabi tuttuğu biridir. Oysa Hüseyin Rahmi, ondan 25 yıl sonra doğacak olan Yakup Kadri isimlerini saydığımız edebiyatçılar ve filozofların çok etkisinde kalmışlar ve "olumsuz"un, "kötü"nün bizim edebiyatımızda en güzel örneklerini vermişlerdir. Hüseyin Rahmi, ilk eserlerinden "İstiğrak-ı Seherî" den başlayarak *Şık*, *Vecihî*'ye öykünüyor gibi görüldüğü eseri *İffet*'te ve diğerlerinde mizahtan beslenen bir hiciv üslubunu benimsemiş ve bu tarzı bizim de üzerinde durduğumuz gibi edebiyat eleştirisini edebiyat eserleri vasıtasıyla gerçekleştirmenin yolunu tutarken başarıyla kullanmıştır. Bu eleştiriye kimi zaman da parodiye dönüştürmüştür. Yahya Kemal yaşadığı dönem itibarıyla edebiyatımızın son dönem muharrirlerini değerlendirirken Halit Ziya ve Hüseyin Rahmi'nin büyüklüklerine işaret eder:

Bu devrin iki büyük siması var. Biri Hâlid Ziyâ Bey ki bu inhilâlden tiksinererek yeni bir âlemi özlüyor, öteki de Hüseyin Rahmi Bey ki eski cemiyetin inhilali karşısında gülüyor (Beyathı, 1984, s. 56).

İki büyük yazar arasındaki mukayeseyi, daha çok Halit Ziya'nın lehine olacak şekilde Mehmet Kaplan da yapar:

Mekân ve ruh hâllerinin tasviri, Halid Ziya'yı "şairâne" ve "sanatkârane" bir üsluba götürürken, konuşmalar Hüseyin Rahmi'yi realist olmaya sevkeder. Birincisi insanı tabiat ile münasebeti ve iç yaşantıları, ikincisi ise daha ziyade sosyal münasebetleri bakımından ele alır. Hüseyin Rahmi bütün maharet ve şahsiyetini kahramanlarını konuştururken gösterir (Kaplan, 1998, s. 92-93).

Hüseyin Rahmi'nin bize göre zaafı, Kaplan Hocanın bahsettiği vakada ve tiplerde tekrara düşmenin dışında, mizah ve hicivde mübalağaya kaçarak karikatüre dönüştürmesidir. Edebiyatta oyun değerlidir ancak onun ciddiyetine hâlel getirmeyecek şekilde olduğu müddetçe.. Bununla birlikte bizim konumuz açısından baktığımızda Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin yanında yetişmiş bir yazar olarak edebiyat tarihimizde romanın yerlileştirilmesinde ve bize özgü kurgu ve dil özelliklerini kazanmasında çok rol oynamış, bunun için de edebî eserlerin içinde de mizahtan beslenen hiciv üslubunu, eleştirel tavrını başarıyla kullanmıştır.

Etik Kurul İzni

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



Kaynakça

- Beyatlı, Y. K. (1984). *Edebiyata dair*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Demirkaya, S. (2015). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın cadı romanı etrafında dönen tartışmalar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Durgun, H. H. (2012). Romantik edebiyatın eleştirisi bağlamında Hüseyin Rahmi'nin "İstiğrak-ı Seherî"i. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi (Zemin)*, 5(Nisan), 29-40.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları.
- Ertürk, F. (2021). *Metalepsis tipolojileri ve Türk edebiyatında metalepsisin yeri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- F.N. (Faruk Nafiz) (1921). *Yarım*, "Hüseyin Rahmi Beyle Mülakat", 8, 1 Kanunievvel 1337/1921, 10-11.
- Göçgün, Ö. (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanları ve romanlarında şahıslar kadrosu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gürpınar, H. (2022). *Cehennemlik* (Hazırlayan: Burcu Sıbıç). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. (2017). *Metres* (Çevrimyazı ve Notlarla Hazırlayan: Tülay Gençtürk Demircioğlu). Dergâh Yayınları.
- Gürpınar, H. (2018). *İffet* (Çevrimyazı ve Notlarla Hazırlayan: Enis Tombul). Dergâh Yayınları.
- Gökçek, F. (2007). *Bir tartışmanın hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2002). Edebî Sanatlar. İçinde *Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür* (ss. 281-335). T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (1998). *Edebiyatımızın içinden*. Dergâh Yayınları.
- Nas, H. (2012). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatında romantizm-realizm tartışmaları üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tonga, N. (2020). Vecihi. *Türk edebiyatı isimler sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vecihi>
- Yazıksız, N.A. (1923). "Hüseyin Rahmi". *İkdam*, nr.9481.

