

# TASVİRÎ ANLATIM VE EBUBEKİR HAZIM TEPEYRAN'IN KÜÇÜK PAŞA ADLI ROMANINDA TASVİRÎ ANLATIMININ KULLANILIŞI

Reyhan ÖZSARI\*

## Özet

Tasvirî anlatım, yazılı-sözlü anlatımda kullanılan dört temel anlatım biçiminden biridir. Genellikle diğer anlatım biçimlerine yardımcı olan ve tek başına kullanılmayan bir ifade yöntemidir. Tasvirî anlatım biçiminin temel birtakım prensipleri vardır ve Türkçe kompozisyon kitaplarında bunlar açıkça belirlenmiş değildir. Batılı kaynaklarda ise bu prensipler açıkça belirlenmiştir ve gerektiğinde bu prensiplere başvurarak tasvirî anlatım yapılmaktadır. Bu yazıda tasvirî anlatımın temel prensipleri hakkında kısa bilgiler verilecek ve bu prensiplerin uygulandığını düşündüğümüz Ebubekir Hazım Tepeyran'ın "Küçük Paşa" adlı romanı tasvirî anlatım tekniklerinin kullanımını açısından incelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Tasvirî anlatım, kompozisyon, Küçük Paşa, Ebubekir Hazım Tepeyran

## Abstract

Descriptive writing is one of four basic types of exposition used in written-spoken exposition. Generally, it is a type of statement which helps other exposition types and which is not used by itself. There are some basic principles of descriptive exposition type, and these are not determined clearly in the Turkish composition books. They are determined clearly in the west sources, and when necessary, descriptive exposition is done by applying for these principles. In this article, short information will be given about the basic principles of descriptive exposition and Ebubekir Hazım Tepeyran's novel called "Küçük Paşa", which we think these principle are applied, will be analyzed in terms of usage of descriptive exposition techniques.

**Key words:** Descriptive writing, composition, Küçük Paşa, Ebubekir Hazım Tepeyran

## Descriptive writing and usage of descriptive writing in Ebubekir Hazım Tepeyran's novel named Küçük Paşa

Tasvirî anlatım hem edebî hem bilimsel metinlerde en çok kullanılan anlatım biçimlerinden biridir. Bu anlatım çeşidi hikâye edici, açıklayıcı ve kanıtlayıcı anlatım biçimi gibi tek başına kullanılan bir yöntem değildir. Genellikle daha çok hikâye edici ve açıklayıcı anlatım biçimleriyle birlikte ele alınır. Tasvirî anlatım biçiminin birtakım prensipleri vardır. Hâkim izlenim, seçme, temel imaj, karakteristik ayrıntılar vb. tasvirî anlatım prensiplerinden birkaçıdır.

---

\*Okut. Dr. Balıkesir Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, rozsari@balikesir.edu.tr

Bu makalenin amacı tasvirî anlatım yöntemi hakkında kısa bilgi vermek, bu yöntemin temel ilkelerini ortaya koymak ve nihayet Ebubekir Hazım Tepeyran'ın Küçük Paşa adlı romanını tasvirî anlatım yönteminin ilkelerine göre analiz etmektir. Küçük Paşa dikkatlice incelendiğinde yazarın bu romanda tasvirî anlatım tekniklerini başarıyla kullandığı görülecektir.

### 1. Tasvirî Anlatım ve Tasvirî Anlatımın İlkeleri

Tasvir, genel olarak bir yerin, kişinin, nesnenin veya durumun göz önünde canlanacak şekilde sözle ya da yazıyla ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Tahir-ül Mevlevî, Edebiyat Lugâtı adlı eserinde tavsîf yahut tasviri, *bir şeyin sâde olduğu gibi değil, biraz da şâirce görüldüğü ve duyulduğu gibi anlatılmasıdır* (Tahirü'l- Mevlevi 1994) şeklinde tanımlamış; ayrıca *his ve hayal karışmadan yapılan tasvirlerin ancak fennî bir rapor* (Tahirü'l-Mevlevi 1994) olabileceğini belirtmiştir. Tahir-ül Mevlevî'ye göre his ve hayal olmadan yapılan tasvirlerle tarif denmelidir. Mehmet Tekin de tasvirin bir bakıma *tarif etme* sanatı olduğunu fakat tarifi mahiyet icabı anlatmaya tasvirin ise göstermeye dayandığını ifade eder (Tekin 2002:122). Bazı kompozisyon kitaplarında ise bu fark, *objektif tasvir-sübjektif tasvir* ya da *açıklayıcı tasvir/fikir ağırlıklı tasvir-edebî tasvir/izlenimsel tasvir* şeklinde tasnifler yapılarak belirtilmiştir. Hislerin katılmadığı tasvir *objektif/açıklayıcı*; hislerin katıldığı tasvir ise *sübjektif/edebîdir* (Karadağ 2001:94-96).

Tasvir aynı zamanda bilinen dört temel anlatım biçiminden biridir. Fakat tasvirin bağımsız bir anlatım biçimi olmayıp diğer anlatım biçimlerine (açıklayıcı, kanıtlayıcı, hikâye edici) yardımcı olan bir anlatım metodu olduğuna dair görüşler de vardır. Bu görüş ayrılığının sebebi tasvir edici anlatımın işlevinden kaynaklanmaktadır. Amacı doğrudan doğruya tasvir yapmak olan bir yazı türü yoktur. Tasvir ancak diğer anlatım biçimlerinin bazı yerlerinde bilgi vermek, gerçeği yansıtmak, sanat yapmak ya da simgesel olarak kullanılmaktadır (Günay 2001:173).

Başta İngiltere ve ABD olmak üzere Anglo-Sakson kökenli Batı ülkelerinde yayımlanan kompozisyon kitaplarında tasvir edici anlatım konusu –diğer anlatım biçimleriyle birlikte- Türkiye'deki kompozisyon kitaplarından daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. İnceleme olanağı bulduğumuz bazı İngilizce kaynaklarda ise tasvirin bağımsız bir anlatım biçimi mi yoksa diğer anlatım biçimlerine yardımcı bir anlatım metodu mu olduğuna dair kesin yargılar olmadığını söylememiz gerekir. Tasviri temel anlatım biçimlerinden biri olarak kabul eden Modern Rhetoric (Brooks-Warren 1958) adlı kitapta tasvirî anlatımın amacına göre ikiye ayrıldığı görülmektedir: 1) Teknik tasvir (Technical Description), 2) İmalî Tasvir (Suggestive Description). Teknik tasvirde açıklama ve bilgi verme amacı vardır ve teknik tasvir genellikle açıklayıcı anlatımda tercih edilmektedir. Buna karşılık yazar, okurun bir nesneyi nasıl hayal etmesi gerektiğini kasten belirlemişse bu durumda imalî tasvir öne çıkmaktadır (Brooks-Warren 1958:196). Daha açık bir ifadeyle teknik tasvirle imalî tasvir arasındaki fark bir bilim adamının dış dünyayı anlatımıyla bir sanatçının dış dünyayı anlatımı arasındaki farka benzemektedir. Buna dayanarak bilimsel yazılarda teknik tasvirin, edebî yazılarda ise imalî tasvirin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bununla beraber gerek teknik tasviri gerekse imalî tasviri birbirinden ayırmak epeyce zordur ve aynı metin içerisinde her ikisi de kullanılabilir. Ancak teknik tasvirde doğrudan ve tek anlamlı kelimelerin; imalî tasvirde ise çok anlamlı, kapalı ve çağrışımları yüksek olan kelimelerin kullanılması, bu iki tasvir arasında ayırt edici bir nitelik olarak kabul edilebilir.

Öte yandan tasvirî anlatım sadece yazılı metinlere has bir anlatım tarzı değildir. Tasvir aynı zamanda günlük konuşmalarımızda sıklıkla başvurduğumuz bir yöntemdir ve insanlar bildiklerini paylaşırken ya da tecrübelerini yorumlarken hangi tip tasviri kullanmalıym diye düşünmezler. Farkında olmadan her ikisini de kullanırlar. Çünkü her ikisinde de amaç

yaşadığımız dünya hakkında bilgi vermektir. İşte, yaşadığımız dünyanın bir taklidi olduğunu düşündüğümüz hikâye, roman gibi edebî türlerde de tasvirî anlatıma başvurmanın sebeplerinden biri bilgi vermek ya da verilen bilgilerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak ve etkilerini arttırmak olabilir. Bizler dış dünyayı beş duyumuz sayesinde algılarız ve soyut kavramları da zihnimizde canlandırabileceğimiz hâle geldikten sonra anlamlandırabiliriz. Bunu sağlamanın en doğal yolu da tasvir yapmaktır.

İnsanlar arasındaki bildirişimde oldukça önemli bir yeri olan tasvirî anlatımın bilhassa yazı yazarken dikkate alabileceğimiz belli yolları, hatta prensipleri vardır. Cleanth Brooks ve Robert Pen Warren tasvirî anlatımın en önemli prensibinin *hâkim izlenim* (dominant impression) prensibi olduğunu belirtmişlerdir (Brooks-Warren 1958:204). Hâkim izlenimin en iyi örneği bir karikatüristin vermek istediği temayı ifade ederken bazı detayları daha belirgin ve mübalağalı bir şekilde çizmesinde görülebilir. Edebî tasvirde de benzer bir durum söz konusudur. Yazar bir yeri, kişiyi ya da nesneyi tasvir ederken onun en dikkat çekici ve ön planda olan yönünü ağırlıklı olarak anlatır ya da okuyucunun ilgisini o noktanın üzerinde yoğunlaştırmak istediği için bunu yapabilir.

Tasvirî anlatımda seçilen detayların anlatı için taşıdığı değere, anlamına ve canlı olmasına da dikkat etmek gerekir. Tasvir bir detaylar yığını değildir. Gerektiği yerde, gerektiği kadar ve gerektiği şekilde yapılmalıdır. Brooks ve Warren'a göre tasvirin ikinci prensibi *seçmedir* (selection). Tasvirî yöntem seçmeyle başlar ((Brooks-Warren 1958 : 208). Bir anlatıda her şeyi en ince ayrıntısına kadar anlatmak mümkün olmadığı gibi, şart da değildir. Önemli olan etkileycilik, canlılık, parlaklık vb.dir. Gözlem gücü elbette önemlidir; fakat başkalarının göremediği bir-takım ayrıntıları tespit edip onu canlı bir şekilde sunmak çok daha önemlidir. Ancak neyin anlatılacağına karar verdikten sonra tasvire geçilebilir. Neyin anlatılacağına karar vermek bir *seçme işidir*.

Tasvirî anlatımın belirleyici niteliklerinden birisi de *kelime tercihidir*. Kelime seçimi ayrıntı seçiminden daha önemlidir ((Brooks-Warren 1958:211). Acemi yazarlar tasvir yaparken sıfatları kullanma eğilimindedir. Sıfatları bolca kullanan yazarlar anlatılan şeyin niteliklerini sayıp dökmenin söz konusu imajı okurun zihninde uyandırmaktan daha önemli olduğunu sanırlar. Hâlbuki tasvirî anlatımda imajı ima edecek ve zihinde canlandırarak kelimesel seçilmelidir. Brooks ve Warren, usta yazarların ağırlığı metnin durumuna göre bazen isimlere, bazen fiillere, bazen de zarflara verdiğini belirtmektedir (Brooks-Warren 1958:212).

İncelediğimiz başka bir kaynakta (Herberg-Lewin 1925) ise canlı tasvirin ilk prensibi *temel imaj* olarak belirlenmiştir. Temel imaj tasvir edilecek şeyle ilgili olarak hazırlanacak bir plan, taslak ya da harita olabilir. Örneğin, coğrafyada İtalya'yı anlatırken çizme ifadesinin kullanılması bir temel imajdır (Herberg-Lewin 1925:158). Temel imaj oluşturmak için istiare, kinaye, teşhis, teşbih gibi sanatlara da başvurulabilir (Herberg-Lewin 1925:160). Yani kurnazlığı 'herkes tarafından bariz bir özellik olarak kabul edilen' bir kimseden o ne tilkidir o diye söz etmek de bir çeşit temel imaj sayılır. Bu aslında bir istiaredir; fakat tilki benzetmesi yazarın oluşturmak istediği imaj değil açıkça görünen bir özelliktir. Temel imaj içi doldurulacak bir taslaktır ve ancak bu belirlendikten sonra diğer ayrıntılara gidilebilir.

Tasvirde *bakış açısı* (point of view)da önemli bir prensiptir. Anlatıcının tasvir yaparken kesin bir bakış açısı olmalıdır. Yani anlatıcı tasvir ettiği nesnenin bir yerine odaklanmalı ve oradan ayrılmamalıdır. Elbette nesnenin etrafında dönebilir ancak bu dönüş doğal olmalıdır (Herberg-Lewin 1925:163). Örneğin, deniz kenarında oturup uzaktan görünen bir adayı tasvir

ederken adadaki ağaçların arasında gezinen tavşanlardan bahsetmek doğru bir tutum değildir. O kadar uzaktan bakarken böyle bir ayrıntıyı görmek mümkün değildir.

Canlı tasvir yapabilmek için dikkatli bir gözleme ihtiyaç vardır. Gözlem yaparken tasvir edeceğimiz şeyin benzerlerinden ayrılan en belirgin yönlerini söylememiz yukarıda da belirttiğimiz gibi aslında bir çeşit seçme işidir. Herzberg ve Lewin'de seçme işi *karakteristik ayrıntılar* prensibi olarak verilmiştir (Herberg-Lewin 1925: 164). Karakteristik ayrıntı, tasvir edilen şeyin tipik, değişmeyen özelliklerini söylemektir. Örneğin bir arkadaşınızı tasvir ederken *sınıfımızın en uzun boylu ve çalışkan çocuğuydu* demeniz onun karakteristik iki özelliğini belirtmek demektir. Karakteristik ayrıntıları vermeden ince ayrıntıya geçmek akıllıca değildir. Ayrıntı uğruna ayrıntıya gitmek tasvirî anlaşılmaz ve sıkıcı yapabilir.

Son olarak tasvir yaparken belirsizlikten kaçınmak gerekir. Bunun için Herzberg ve Lewin'in *duyulara yönelme* prensibini de dikkate almak gerekir. İnsanoğlunun beş duyusu vardır ve tasvir yaparken nesne ile ilgili izlenimler duyular yardımıyla aktarılır. Tasvirde görme, işitme, tatma, koklama ve dokunmaya hitap eden anlatımlara yer verilmelidir. Duyulara yönelik ayrıntılar belirsizliği azaltır.

Yukarıda kısaca ifade edildiği gibi tasvirî anlatım tek başına kullanılan bir yöntem değildir. Genellikle hikâye edici anlatımla veya açıklayıcı anlatımla birlikte kullanılan bir anlatım yöntemidir. Buna bağlı olarak edebî metinlerde estetik tasvir kullanılırken, bilimsel metinlerde teknik tasvire yer verilir. Aşağıda Ebubekir Hazım Tepeyran'ın *Küçük Paşa* (Tepeyran 1984) adlı romanı, tasvirî anlatım metotları doğrultusunda ele alınmış, söz konusu romanda tasvirlerin nasıl ve hangi amaçlarla yapıldığı gösterilmiştir.

## 2. Ebubekir Hazım Tepeyran'ın Küçük Paşa Adlı Romanında Tasvirî Anlatım

Küçük Paşa, romanda ele alınan konu bakımından bir köy romanıdır veya en azından edebiyat tarihimizde bu şekilde nitelenmektedir. Hatta Oktay Akbal tarafından belirtildiğine göre, Ebubekir Hazım Tepeyran bu romanı edebî bir eser olarak kabul etmemiş, köy gerçeklerini, köyün acılarını sergilemek; dikkatleri köylere, köylülere çekmek için yazmıştır (Tepeyran 1984). 1910 yılında yayımlanan bu eser, o zamana kadar Türk romanında işlenen konular arasında Kara Bibik'ten sonra Anadolu'yu ve köy sorunlarını anlatan ikinci eser olarak kabul edilmektedir (Cevdet Kudret 1979: 367) Hatta bazı araştırmacılar Nabizade Nazım'ın bu eserini hacminin darlığı sebebiyle bir roman olarak kabul etmezler (Cevdet Kudret 1979: 143). Ebubekir Hazım Tepeyran, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Hicaz, Bağdat, Beyrut, Manastır, Sivas, Ankara, Bursa, İstanbul vb. yerleşim birimlerinde mutasarrıflık ve valilik dahil çeşitli memuriyetlerde bulunmuş bir bürokrattır. Küçük Paşa romanı da onun bürokrat kimliğinden izler taşımaktadır. Hatta Hayriye Kabadayı, roman üzerine yaptığı bir inceleme yazısında, Ebubekir Hazım Tepeyran'ın yazar kaleminin çok kez bürokrat kalemine yenik düştüğünü belirtmektedir (Kabadayı 1995). Gerçekten de romanın içinde zaman zaman beliriveren ve roman kurgusunun dışında konuşan bir ses vardır ve bu ses şüphesiz yazarın bürokrat kişiliğine aittir. Fethi Naci, Tepeyran'ın, eleştirmenlerin Küçük Paşa'daki sadet harici roman parçaları üzerinde durmalarından yakınlıkla kitabın ikinci baskısının başına yazdığı bir izahta... ben bu kitabı o sadet harici sözler için yazmıştım dediğini nakletmektedir (Fethi Naci 1990:268) Sadet harici sözlerden ise istibdat hükümetinin o yıllarda köyleri sadece vergi toplamak ve askere almak lâzım geldikçe hatırlaması, köy ve köylülerin sorunlarını görmezden gelip onları iyice yoksulluğa ve sefaletle sürüklemesi kastedilmektedir. Yazar roman sanatının verdiği bütün imkânları bunlara dikkat çekmek için kullanmıştır. Tepeyran'ın hikâyenin içine

serpiştirdiği imajlarla süslü tasvirî anlatımlar vardır ve hep bu amaca hizmet etmektedir. Romanı bir belgesel olmaktan kurtaran da bu tür tasvirî anlatımlar olmuştur.

Küçük Paşa'nın konusu kısaca şöyledir: Küçük Paşa (Salih), Anadolu'nun bir köyünde doğup kırk günlükken Suat Paşa'nın İstanbul'daki konağına Paşa'nın erkek kardeşinin yeni doğacak bebeğine sütannelik yapmak üzere annesiyle birlikte getirilen bir bebektir. Babası Ali de İstanbul'da Nişantaşı karakolunda askerlik görevini yerine getirmektedir. Salih, bu konakta annesinin sütünü paylaştığı Hâldun'la beraber büyür ve onun her türlü davranışını taklit eder. Hâldun'un Suat Paşa'ya "paşa baba" deyip kucağına oturduğu bir gün aynı hareketi Salih de tekrar edince evdeki hizmetçilerce engellenmek istenir. Bunun üzerine müteessir olan ve çocuğu da olmayan Suat Paşa, o andan itibaren Salih'e öz evlâdı gibi muamele edilmesini ister. Hâldun üç yaşına bastığında babası Dilaver Paşa Edirne'ye tayin olur ve ailesiyle birlikte konaktan ayrılır. Salih ve anası Selime konakta kalır. Hâldun'dan boşalan Küçük Paşalık da Salih'e devrolur. Bir süre sonra Ali'nin askerliği biter ve karısıyla beraber köye dönmeye karar verirler. Fakat Salih'i rahatını ve konumunu bozmamak için götürmezler, Salih Küçük Paşa olarak konakta kalır ve mürebbiyelerle terbiye edilir. Bu arada Suat Paşa İstanbul dışında bir taşrada iki yıl süreyle görevlendirilir ve bu görev dönüşünde sıhhati bozulur; bir süre sonra da ölür. Paşa'nın karısı Naime Hanım, kendisine çocuksuzluğunu hatırlatan Küçük Salih'i hiç vakit kaybetmeden iki askerle birlikte köyüne geri gönderir. Yedi yaşına kadar konakta büyütülen ve terbiye edilen Salih için köyde sıkıntılı günler başlar. Annesi ve babası asılsız bir iftira yüzünden boşanmış ve her biri başka biriyle evlenmiştir. Salih babasıyla üvey annesinin yanına bırakılır. Ali'nin bu kadından da iki çocuğu olmuştur ve köyde onlara bakmakta bile zorlanmaktadır. Bir süre sonra babasının tekrar askere alınıp Yemen'e gitmesiyle üvey annesi Haçça'nın eline kalan Salih türlü eziyetlere maruz kalır. Böylece iki yıl geçer. Sağlığı da bozulur. Bir kış gecesi öksürüğünün artması üzerine Haçça tarafından kapı dışarı edilir. Salih ısınmak ve barınmak için imamın ahırına gitmeye karar verir; ancak yolda aç kurtlar tarafından parçalanır. Aynı gece onu acımasızca konakta kovan Naime Hanım bir rüya görür ve Salih'in geri getirilmesini ister. Bu arada kendisi de ikinci kocasından olan çocuğuna hamiledir. Fakat Salih'in ölümünden üç gün sonra kolları kesilip başı ezilmek suretiyle yedi aylık ölü bir çocuk doğurur ve ardından delilik alâmetleri gösterir

Roman Anadolu'da bir köy tasviriyle başlar:

Anadolu'da bir köy...

(...)

Bu küçük köy, dört taraftan yüksek, alçak, çoğu çıplak dağlarla çevrilmiş, enine boyuna birer ikişer saat uzayan ve topraklarının kuvvetiyle ünlünen ovanın kuzey batısına doğru keman sapı şeklinde kıvrılarak iki dağ silsilesinin arasına girdiği yerde kurulmuştur.

Bir saat kadar yan yana uzayan bu iki dağın eteklerinde sağdan, soldan hiç umulmaz yalçın kayalar arasından süzülüp çıkan berrak suları toplaya toplaya, gittikçe çoğalarak, taştan taşa çarpıla çarpıla köpürerek bir çay hâlinde akıyor; ötede beride etrafı yeşil çimenli çukurlarda biraz durarak, güzel bulut akisleriyle yere düşmüş birer gök parçası gibi parlayarak ve sanki her şeye can veren kudretini bilir gibi mağrurâne büküntülerle iki yanını selâmlayarak, kâh billurî mırıltılarla, kâh velveleli çağlıtlarla hayli aktıktan sonra yüksek bir kaya üstünden cam gibi şeffaf bir şelale şeklinde döküldüğü mevki de bu köy civarının güzel manzaralarından biridir." (s.12)

Bu köyün tasvirî uzaktan bakıldığında Anadolu'nun herhangi bir köyünde görebileceğimiz karakteristik ayrıntıları içermektedir: Köyler dağın eteklerinde, suya yakın ve verimli toprakların olduğu yerlerde kurulur. Yazar bu manzaraya uzaktan bakmaktadır, bu mesafeden görebileceği şeyleri anlatmıştır ve bildiğimizin dışında bir ayrıntı da yoktur. Bu tasvirde köyün konumunun bir keman sapı şeklinde ifade edilmesi zihnimizde canlandırmamız için yapılmış bir temel imaj olarak düşünülebilir. Ayrıca çay tasvir edilirken işitme duyusuna yönelik kelimeler seçilerek ve çayın hareketleri kişileştirilerek köyün görüntüsüne bir canlılık ve dinamizm kazandırılmıştır. Bu manzaranın tasvirî yukarıda sözünü ettiğimiz sadet harici sözlerle ilgili değildir. Yazar kafasındaki sadet harici sözleri nakletmek ve okuru yönlendirmek için özel kelimeler seçmeye henüz başlamamıştır. Az sonra anlatılacak hikâyeyi yaşadığı mekânla bir bütün olarak göstermek için bu tasvirî yapmıştır. Tasvire devam edilir, yazar manzaraya biraz daha yaklaşır ve hafiften kastını aşağıdaki cümlelerle hissettirir.

“Çayın sol tarafında yükselen dağın kırmızı toprakları üstünde kısmen görünen ve bazıları köyün arkasına düşmüş olan çok büyük taşlar gibi kim bilir, ne kadar korkunç bir gürültü ile yuvarlanarak bir veya birçok insanı, hayvanları ezmek için hafif bir depremi veya şiddetli bir yağmur bekleyen taşlar, kayalar altında ev, köy yaparak yaşamaya bu köy ahâlisinin nasıl bir tehdit ile mecbur oldukları birdenbire anlaşılabilir.”

Yaşayanlara yurt olmak değil, ölümlere mezarlık yapılmak için de hiç elverişli olmayan bu mevkide, kırk kadar sefil evle bunlar içinde azaplı bir hayatı uzatmaya çalışanların hâl ve kılıkları görülünce, buralarda pek şiddetli olan ve uzun süren kışın şerrinden bir dereceye kadar sakınmak için bu müthiş uçurumun dibine sokuldukları anlaşılır.” (s.12)

Yazar artık bildiğimiz köy manzarasını değiştirip okuru yönlendirmek istediği düşüncelere doğru kelimeleri seçmeye başlamıştır. Ev yapmak için değil ölümlerin mezarı yapılmak için bile elverişli olmayan bir yere yerleşilmesini bir mecburiyete bağlamıştır. Köylülerin nasıl bir çaresizlik içinde bu mecburiyete katlandıklarına dikkat çekmek istemektedir. Evleri, hâl ve kılıkları sefildir. Çünkü yazar okurun zihninde böyle bir köy ve köylü imajı uyandırmak istemektedir. Bu köy Anadolu'da herhangi bir köydür ve adı yoktur. Daha romanın başından itibaren “çaresizlik” ve “sefalet” bütün Anadolu köy ve köylüleri için temel imaj olarak belirlenmiştir.

Köyün uzaktan panoramik görüntüsünün verilmesinden sonra, yazar okuru yavaş yavaş köyün içerilerine doğru götürmeye başlar:

“...Köyün bütün tavukları, kazları, ördekleri ve bunlara karışan sürü sürü serçeler ötede beride donmuş gübrelerin biraz yumuşamış güneşli taraflarında, birbirlerini ite kaka gübreleri didikleyerek tabiatın bu bir-iki saat süren ziyafetinden mümkün olduğu kadar ziyade faydalanmaya çalışıyorlardı...Turuncu, kırmızı ve siyah dizlikli önlükleri ile kapı önlerinde çömelen, duvar diplerine dizilen, koyu, mor, güvez ve yeşil yazma yemenilerle –yalnız burunlarıyla gözlerini açık bırakmak suretiyle- başlarını örten, yanlarından geçerken tütün balığı gibi is, kekik, nadiren ıtrıshahi kokuları hissedilen kadınlar yün çorap örüyor, yahut iğle, kemrenle iplik büküyorlardı.” (s.14-15)

Baharın gelişiyle birlikte eriyen buzlar, köy meydanı, sokaklar, sokaklarda oynayan çocuklar, oturan insanlar, serçeler, inekler, mandalar, köpekler, tavuklar, kazlar vs. her şey hareketli ve canlı bir şekilde tasvir edilir. Bu manzarayı dinamikleştiren yazarın seçtiği zarf ve fiil cinsinden kelimelerin sıklığıdır. Anlatılanların hepsi karakteristik detaylardır ve bu sayede gerçekçi bir izlenim yaratılmıştır. Yazar okurun duygularını yönlendirecek kelimelere yer vermemiştir. Bu tasvir öbeği de hikâyenin bir kısmının yaşanacağı mekânı bütünlüğün içine

dahil etmek için yapılmıştır ve teknik tasvir örneği olarak kabul edilebilir. Fakat tasvirlerin dikkatli bir gözlemin ürünü olduğu bellidir ve yapılan tasvirler duyulara yönelme prensibine uygundur. Dışarıdan merkeze doğru ilerleyen tasvirî anlatımlar nihayet hikâyede sergüzeşti anlatılan Küçük Paşa'ya gelir ve o da şöyle tasvir edilir:

“Kenarı büyük taşlarla çevrilerek bunların iç taraflarına birkaç söğüt, kavak dikilmiş olan namazgâhın, daha doğrusu köylülerin yaz günlerine mahsus uyku ve umumî konuşma mahâllinin mihrap mevkiindeki büyük taşın yanında, iki adam konuşuyordu. Gerek insan, gerek hayvan derneklerinin bazılarında kuyruğu, kulağı veya yalnız kuyruğu kesik muhtelif renkte aç, yaltak köpekler karışıyordu. Bu derneklerden hiçbirine, karışmak değil, yaklaşmak bile istemeyen, kendi başına gezinen tuhaf kıyafetli biri daha vardı ki, altı üstü birbirine uymayan çeşitli esvap eskilerine nazaran çocuk mu, yaşlı bir cüce mi, kız mı, oğlan mı? ne olduğu kestirilemiyordu. Üstündeki eski ceket bir kolunda kısmen mevcut sırma şeritlere göre bir general ceketini idi. Buna bakılınca ya emekli, yahut sürgün bir asker paşası zannedilirse de, ancak sekiz dokuz yaşlarında bir çocuk cüssesinde görünen bu sefil mahlukun böyle küçük adımlarla yükselme yolunda bu rütbeye kadar ilerlemesine imkân tasavvur olunamazdı; alelade bir general ceketinin eskisi küçültülerek giydirilmiş olması ihtimalini de, hiçbir yerinde bir buruşukluk, bir bolluk bulunmaması gideriyordu. Sarı maden göğüs düğmelerinden bazılarının kıvrılarak zorla koparıldıkları anlaşılan bu ceket, aynı yaşta bir paşa çocuğu üzerinde aziz ömrünü geçirdikten sonra, fakir bir köylü çocuk sırtında ezeli ömrünü yaşıyor denebilirdi

Ceketin altındaki koyu yeşil zemin üzerine, küçük mor çiçekli, her tarafı sarı lekeli bir basmadan yapılmış ve ipten bir uçkur takılmış olan don ve başında yine bu sarı lekeli basmadan gelişigüzel yırtılmış bir sargı görülünce, bunun kız mı, oğlan mı olduğu şüpheli kalıyordu. Ayaklarındaki potin eskileri yamalı çoraplarla giyilemediği için boğazları ve arkaları kesilerek tahta pabuç şekline sokulmuştu. Ellerinden birini donun altından göbeği üstüne sokmuş olan bu küçük köylüyü yakından görmek, nev'ini, yani kız mı oğlan mı olduğunu kestirmeyi kolaylaştırmazdı.

Kulaklarının altına kadar uzayıp güneş tesiriyle uçları solarak bozarmış saçlarına ve paçaları torba ağzı gibi büzölmüş olan donunun şekil ve rengine nazaran kız, ceketine bakınca oğlan olması lâzım gelirdi. Ceket altında rengini muhafaza etmiş olan küçük, sarı maden düğmeli kırmızı çuha yelekten başka gerek esvabında, gerek simasında solmamış, bozulmamış bir renk, bir şey kalmamıştı. Açık mavi gözlerinin altları morarmış, çürümeye başlamış bir ayva rengi almış simasının ötesi berisi değişmiş; mini mini burnunun ucu kızarmış; çenesi, henüz kapanmış bir çiban yerinin morluğu, kırmızılığıyla çürük bir kan portakal içine benzemişti.” (s.15-16)

Roman aslında Salih'in daha kırk günlükken annesiyle birlikte bu köyden ayrılıp İstanbul'a gidişiyse başlayan hayat hikâyesi üzerine kurgulanmıştır. Salih'in yukarıdaki tasvirî ise İstanbul'daki konakta huzurla geçirdiği yedi yılın ardından geri gönderildiği köyünde bir vakit sonra büründüğü sefil hâlini anlatmaktadır. Roman, okuyucuların bu tuhaf görünüşlü “mahluk”un başına gelenleri merak etmesi için sona yakın bir noktadan başlar ve her şeyin başladığı İstanbul'a gidiş macerasına geri döner ve tekrar sona doğru ilerler. Fakat daha romanın ilk sayfalarında çizilen Salih'in fizikî portresi, yukarıda belirttiğimiz, yazarın “sadet harici” söylemek istediklerinin bir sembolü olmuştur. Salih burada hem babası askerlik görevini yerine getirdiği hâlde tekrar göreve çağrıldığı için geride kalmış, sefalet içinde yaşamaya çalışan bir mazlumdur ve kendisi gibi kalan çocukları temsil etmektedir hem de yaşadığı köyün gerçeklerinin gözler önüne serilmesi için bir vesiledir. Salih'in bu duruma düşmesinin sebebi babasını sorumsuzca askere çağırın istibdat hükümetidir. Onun tasvirinde özellikle üzerinde durulan yıpranmış general ceketidir. Çiçekli basma bir donun üzerine giydiği bu ceket Salih'e

Küçük Paşa unvanı verildikten sonra diktirilmiştir. General ceketi, romanda verilmek istenen mesajlar düşünüldüğünde istibdat hükümetinin; ceketin altına giyilen her tarafı sarı lekeli basmadan ve ipten bir uçkur takılmış don ise sefalet içindeki köylülerin sembolüdür. Bu ikisinin bir bedende buluşması adeta çökmek üzere olan bir imparatorluğun resmidir ve Salih'in hastalıklı görüntüsü de batılıların Osmanlı İmparatorluğu için "hasta adam" benzetmesini çağrıştırmaktadır. Ceket yıpranmıştır ve ezeli ömrünü tamamlamak üzeredir. Salih düğmeleri üvey anasının şerrinden korkarak eve eli boş dönmek için iki avuç mayıs karşılığında köy çocuklarına vermiştir. Tıpkı varlığını sürdürmek için yabancı devletlere sürekli taviz veren istibdat hükümeti gibi. Ayrıca hükümet ayakta durmak için yoksul köylülerden vergi toplamaya devam eder. Salih'in basmadan çiçekli donu üzerinde duran general ceketi gibi hükümet de köylülerin sırtında durmaktadır ve yıpranmış bir hâlde son günlerini geçirmektedir. Salih'in hikâyenin başlarında yapılan bu tasvirî aslında Türk köylüsünün ve hükümetin okurun zihninde canlanması istenen "temel imajı"dır. "Sefalet ve tükenmişliği" yazar bu şekilde model hâline getirmiştir. Ayrıca aynı tasvir öbeğinin üç yerinde geçen kız mı erkek mi ne olduğu belirsiz bir çocuk hâli de imparatorluğun içinde bulunduğu durumun belirsizliğiyle benzerlik göstermektedir. Yani kimliğini kaybetmek üzere olan bir çocuk ve bir imparatorluk imajı paralellik göstermektedir.

Romanda adı geçen kişilerin hiçbiri kendilerine has birtakım özellikleri ile tasvir edilmemiştir. Yani kendilerini değil kendileri gibi olan kişileri temsil etmektedir. Köylüler, askerler, şehirliler, köy çocukları hatta hayvanlar, eşyalar ve mekânlar hep karakteristik ve tipik özellikleriyle anlatılmıştır. Eleştirmenlerin romanda bir kusur olarak gördüğü sadet harici sözlere aslında gerek yoktur. Çünkü geneli temsil eden bu tasvirler zaten yazarın vermek istediği mesajı açıkça yansıtmaktadır. Meselâ, köye gelen bir zaptiye süvarisinin tasvirîyle yazarın dikkat çekmek istediği askerlik meselesi ve Türk ordusunun perişan hâli şöyle anlatılmaktadır:

"Namazgâh'ın mihrap taşı yanında konuşan iki adamdan biri zaptiye süvarisi idi. Tellerinin yarıdan ziyadesi dökülmüş asker püskülü, hiç kalıplanmadığı için kulağının yarısına kadar inen kırmızı eski fesi, bacak arasıyla dizleri ak iplikle dikilen yamalarla tamir olunan pantolonu, ötesinden berisinden defalarca söküle-dikile garip bir şekil alan çizmeleri, rengi uçmuş turuncu ve siyah kaytanlarından yalnız arkada birer mikdarı kalmış olan lacivert şayaktan eski ceketi ile bir dilenci olmadığı, ancak mihrap taşına dayadığı "kapaklı" denilen tüfekten anlaşılıyordu." (s.17)

Bu zaptiye süvarisinin *temel imajı* dilencidir. Türk askerinin görüntüsü dilenciden farksızdır. Bu tasvirin ardından yazarın roman dışı bir ses olarak araya girmesine gerek yoktur.

Dilaver Bey'in doğacak oğluna sütannelik yapması için köyden apar topar getirtilen Salih'in anası Selime'den de romanın birçok yerinde yayla ineği olarak söz edilmektedir. Selime'nin imajı da inektir. "*Salih'in anası, senin küldöken gibi soyu sopyu belli, sütü sümüğü temiz bir yayla ineği ararlar.*"(s.23) "*Kapıcı Abdi Ağa bıyıklarını bükerek, sütnineye, her yerde bulunmaz bir Van kedisi gibi ta Anadolu'dan getirilen bu ineğe, dikkatlice baktı, baştan aşağı süzdü.* (s.25) Selime'nin inek imajı da aslında bürokratlar tarafından sağimlik inek olarak görülen köylülerin imajıdır ve bir yerde açıkça ifade edilmiştir: "*Bunların en iyisi köylü sütninelerdir, bir köylü bulabilirsek çok iyi olur, çünkü onlar az şeyle çok memnun olurlar; insan, uslu bir inek gibi istediği kadar saçar, diyordu*" (s.24)

Hikâyenin konakta geçen kısmında Salih'in sergüzeştinde doğrudan etkisi bulunan Suat Paşa'nın karısı Naime Hanım'ın dışında hiç kimse ayrıntılı olarak tasvir edilmemiştir. Konakta yaşayan cariyeler, hizmetçiler hikâyenin bir yerinde görünüp kaybolan zararsız, korkak kuşlar



gibidir. Tasvirleri yoktur; ama imajları vardır. “*Maşallah dilinizde kıl dolaşmıyor, kuş gibi vıcır vıcır ötüyorsunuz, demeye mecbur oldu. Cariyeler uzun kahkahâlarla güldüler, bereket versin Nevnihâl kalfa imdada yetişti. Bu pek geveze, muhtelif renkli kuşları dağıttı.*” (s.28)

Yazar hikâyeyi anlatırken kişilerin içinden geçen olumsuz duygu ve düşünceleri tiksinti, kaşını ve rahatsızlık veren haşerelere benzeterek anlaşılmasını ve somutlaşmasını sağlamıştır. Örneğin Naime Hanım’ın Salih’in konaktaki varlığı için hissettiklerini şöyle ifade etmiştir: “*Bu ihtimal, pek kıymetli bir yün kumaş içine sokulan **güve** gibi, hanım’ın kalbini kemirmeye başladığından, Salih’in koca konak içindeki varlığı ne kadar küçük olursa olsun, hanımı, nasılsa gözüne girmiş bir **sinek**, kulağına kaçmış bir **pire** gibi izaç ediyordu.*” (s.41)

Aslında romandaki kişilerin karakterleriyle ilgili bilgiler, sinsî duygular, olaylar karşısındaki davranışları vb. hep yukarıdaki gibi hayvan imajlarıyla verilmiştir. Bunlardan bazıları şöyledir:

Salih’i konakta bırakıp köylerine dönmeye karar veren öz anne ve babasının imajı: “Alaca denilen muhtelif renkli bir bezle yapılan seyyar siperlerle kolayca avlanan bazı **ahmak kuşlar** gibi köyde herdem taze bir bahar olmak hevesine düşen Selime, komşu kümesindeki folluğa yumurtlayarak ıstıbabını def eden bir **tavuk** ve kocası bu tavuğu takip eden bir **horoz** teessürsüzlüğüyle ayrıldılar...”(s.51) Üvey kardeşi Mevlût’un, Salih’in konaktan getirdiği oyuncaklar hakkındaki fikri yine bir hayvan benzetmesiyle anlatılır: “Mevlût’un gözleri birçok fare arasında kalmış **kedi yavrusu şaşkınlığı ile** oyuncaklar arasında sayısız devirler yaptıktan sonra **yatağında tavşan görmüş bir av köpeği gözleri gibi** vagonlar üstünde durdu.” (s.106)Yine Salih’in sandığından çıkan bir kese gümüş para hakkında babası Ali’nin fikri de aynı tipte bir imajla tasvir edilmiştir: “...yakında bir kümes bulunduğunu horoz sesinden anlayan **tilki**, tavuklar hakkında ne fikirde bulunursa, Ali de seslerini işittiği bu bir avuç mecdiye kuruşları hakkında o niyette bulunmuştu.”(s.107) Üvey anası Haçça ve üvey babası Kamber Ağa’nın imajları da yırtıcı hayvanlardan seçilmiştir: “Anasını **kuduz köpek gibi** önüne her ne gelirse **dalayan** kalpsiz bir adam, babasını **pençesi** nereye rastgelirse gelsin **tormalayan kedi gibi** hain bir kadın ele geçirdikten sonra köye gönderilmek kötülüğünü işleyen Naime’nin Allah belâsını versin.” (s.150)

Romanda adı geçen bu kişilerin aklından geçirdiği sinsî düşünceler, yaptıkları kötü davranışlar daimî olarak hayvan imajlarıyla anlatılmıştır. Kişilerin davranış ve düşüncelerinin bu şekilde nitelendirilmesi onların yaşadıkları işlenmemiş yani medeniyetten nasibini alamamış köy hayatıyla uyumludur. Köyde yaşayan insanların eğitilmeyip cahil bırakılmaları da onların beraber yaşadıkları hayvanlardan farksız davranmalarına bir sebeptir. Yazarın köylülerin davranış ve düşüncelerini anlatmak için seçtiği hayvan benzetmeleri de roman aracılığıyla vermek istediği mesajın bir parçasıdır: Bürokratların gözünde köylüler bir hayvandan farksızdır. Bu tip benzetmeler aslında yazarın dünya görüşünden de izler taşımaktadır. Kendisi de bir bürokrat olan Tepeyran, devleti yönetenlerin köylülere ne gözle baktıklarını çok iyi bilmektedir ve onun roman boyunca kişileri tasvir ederken kullandığı çağrışımlarla yüklü kelimeler bu bakış açısının bir yansımasıdır. Tasvir ederken seçilen kelimeler ve bunların çağrışımları, yapılan benzetmeler hep bir olumsuzluk duygusu yaratmaya yöneliktir. Romanda neredeyse baştan sona bu duyguyu hâkim kılmak için bir çaba olduğu görülmektedir. Dokunaklı, acıklı ve hâzin bir sonu olan hikâyenin okur üzerindeki etkisi de özellikle seçilen bu tip kelime ve benzetmelerden kaynaklanmaktadır.

Romandaki kişilerin belli belirsiz tasvirlerinde *hâkim izlenim* ya da *karakteristik ayrıntılara* yer yoktur; çünkü kişiler kendilerini değil, kendisi gibi olanları temsil etmektedir.

Kişiler durum gereği takındıkları bir anlık mimik, hâl ve tavırlarıyla vardır. Bunlar da okurun zihninde çağrışımlar uyandıracak imajlarla sağlanmıştır. Bu yüzden yazarın tasvirlerde en çok temel imaj prensibini kullandığı söylenebilir.

Yukarıda kısaca belirtildiği gibi romanda unutulması istenmeyen kalıcı bir kişilik yoktur. Yazar bu hikâyede kişilerden ziyade olaya ve durumlara dikkat çekmek istemiştir. Mekân tasvirleri de olayın ve durumların daha iyi anlaşılması için gerçeğe uygun olarak yapılmıştır. Mübalağalara yer yoktur. Yazar tasvirler aracılığıyla bazı şeyleri hayal etmemizi değil anlamamızı sağlamıştır. Roman bittikten sonra okurun aklında kalanlar yazarın istediği gibi o dönemdeki Anadolu köy ve köylülerinin sefaleti, ihmal edilişi ve bunların anlatılması için vesile olan küçük Salih'in sergüzeştidir. Her ne kadar sadet harici sözler için yazıldığı beyan edilmiş olsa da romanın anlatımında dilin estetik fonksiyonunun göz ardı edilmemesi ve biçimle içeriği kaynaştıran bir anlatım tarzı sayesinde, eser edebî bir değer kazanmıştır.

### **Kaynaklar**

Aktaş, Şerif-Gündüz, Osman (2002). **Yazılı ve Sözlü Anlatım-Kompozisyon Sanatı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Brooks, Cleanth - Warren, Robert Pen (1958). **Modern Rhetoric**, Harcourt, Brace&World, Inc, Newyork.

Günay, Doğan (2001). **Metin Bilgisi**, Multilingual, İstanbul.

Herzberg, Max- Lewin, William (1925). **Speaking and Writing English**, Allyn and Bacon, Boston.

Kabadayı, Hayriye (1995). "Küçük Paşa" Romanında Bakış Açısı ve Anlatım Problemi Üzerine, **Güneyde Kültür**, Nr. 80, Ekim.

Karadağ, Metin (2001). **Kuram Yöntem Bağlamında Yazılı ve Sözlü Anlatım**, Ürün Yayınları, Ankara.

Kudret, Cevdet (1979). **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1**, Varlık Yayınları, Üçüncü Baskı, İstanbul.

Naci, Naci (1990). **Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek yayınevi, İkinci Baskı, İstanbul.

Özdemir, Emin (1986). **Sözlü Yazılı Anlatım Sanatı Kompozisyon**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Özsarı, Reyhan (2012). **Kompozisyon ve Anlatım Biçimleri**, Altınpost Yayınevi, Balıkesir.

Tahir-ül Mevlevî (1994), *Edebiyat Lügâtı*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Tekin, Mehmet (2002). *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Tepeyran, Ebubekir (1984). *Küçük Paşa*, De Yayınevi, İstanbul.