

## PAPER DETAILS

TITLE: RÜYÂSIZ EDEBİYAT: KALP AGRISI VE ZEYNO'NUN OGLU

AUTHORS: İbrahim SAHİN

PAGES: 171-184

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/493119>

## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

**Ocak-Haziran 2018/10:19 (171-184)**

Makalenin Geliş Tarihi: 22.05.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 10.06.2018

### **RÜYÂSIZ EDEBİYAT: KALP AĞRISI VE ZEYNO'NUN OĞLU**

**İbrahim ŞAHİN<sup>1</sup>**

ORCID: 0000-0001-7127-6176

Dünya, ruh evreninin sadece bir  
damlası ve sembolik görüntüsüdür.

Novalis

#### **ÖZ**

Edebi eserlerini İkinci Meşrutiyet döneminde yayınlamaya başlayan Halide Edip Adivar, kendi döneminin birçok romancısı gibi, eserlerinde sosyal problemleri ele almış ve yaşadığı devrin ideolojilerinden etkilenmiştir. Bilhassa ilk romanlarında Meşrutiyet Türkçülüğün etkisi görülen Halide Edip Adivar, 1923'ten sonra, modern-mistik bir dünya görüşünü benimsemiştir. Halide Edip Adivar'ın dili ile ideolojisi arasındaki ilişkiyi konu alan bu makalede, edebi dili biçimlendiren imaginative söylemin ve empresyonların, onun dilinde bulunmayışının ideolojisi ile ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Çünkü Halide Edip Adivar, dilin edebîliğinden ziyade roman vak'asının kronolojik anlatımına ve dilin anlaşılabilirliğine önem vermiştir.

Halide Edip'in edebi dili bu sebeple imgelerden, empresyonlardan uzaktır. Onun dünya görüşünün modern yanı, ele aldığı konular karşısında rasyonel oluşu; mistik tarafı ise tasavvufi estetik bir tercih olarak benimsemiş bulunmasıdır. Bu yüzden Halide Edip'in dili dünya görüşüne uygun olarak imaginative değil, literaldir.

**Anahtar Kelimeler:** Halide Edip Adivar, dil ve ideoloji, edebî dil, rüya ve edebiyat, rüya ve dil, imaj ve edebi dil.

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
eposta: isahin312@gmail.com



## DREAMLESS LITERATURE: *KALP AĞRISI* AND *ZEYNO'NUN OĞLU*

### ABSTRACT

Halide Edip Adivar, who started to publish her literary works during II. Meşrutiyet period, has been influenced by the ideologies of the period who lived and treated social problems in her works, like many other novelists of her time. In particular, Halide Edip Adivar, whose first novels are influenced by Pan-Turkism in Meşrutiyet, adopted a modern-mystical worldview after 1923. In this article, which deals with the relation between the language and the ideology of Halide Edip Adivar, the relation of imaginative discourse and impression that form literary language to the ideology of its absence in her language is emphasized. Because Halide Edip Adivar attaches importance to the chronological narration of the novel story and the clarity of the language rather than the language literacy.

This is why the literary language of Halide Edip is far from images and impressionism. The modern side of her worldview is rational formation in the face of the topics she deals with; and the mystical side is that sufism is an aesthetic preference. Therefore, the language of Halide Edip is not imaginative, literal according to the world view.

**Keywords:** Halide Edip Adivar, language and ideology, literary language, dream and literature, dream and language, image and literary language.

Sanat eserinin kendisi bir rüyadır; baştan kabul edilen bu hüküm, sanat eserinin içeriğinde dil ve olgular aracılığıyla “rüya”nın bir analitik malzeme olması gerektiği mecburiyetini ortadan kaldırmaz. Şiir, roman, musiki, resim, mimari ya da heykelde sadece “eserin” bilinçaltı kaynaklarının rüya ile benzerliği yetmez; sanat eserinin bizatihi inşa tarzının, rüya ile bir ilişkisi vardır. Sanat ve rüya arasındaki münasebetin ilk aşaması, rüyayı, sanat eseri formunda inşa etmektir ki rüyanın atmosferini, esere hâkim kılmayı esas alan bir çalışmaya göre çok daha kolay bir çalışma yöntemidir. Dille inşa edilen sanat türlerinde, asıl zor olan, bizatihi dilin bir “rüya” formunda teşkil, tayin, tasvir edilmesi ve böylece şiir ya da romanın edebî dildeki telkin kabiliyeti aracılığıyla, rüyanın “aurası”nın esere sinmesini sağlamaktır. Şüphesiz sanatkârların rüya ile münasebeti, daha özel bir çalışma gerektirir ve sanatkârın sanat anlayışı kendini mensup hissettiği/saydığı edebiyat akımı ile de ilgili olabilir. Öte yandan formun kendisi bir rüya olabilir; fakat bu anlayış on dokuzuncu yüzyılın pragmatist ve rasyonalist anlayışlarını, verdiği edebî örneklerde görüldüğü gibi metnin dünyasının literal düzeyde çoğaltılması/üretilmesi olumlu açıklayabilir. E. Zola için, *Bir Ailenin İçtimai Tarihi*, baştan sona gerçek bilgilerden inşa edilmiş bir metin olsa bile; somut bilgi, dile dökülüp bir kurgu çerçevesine aktarıldığında “aynaya” benzeyen sanat eseri tezinin bir sonucu olarak, “şeylerin” aslı değil, yansıması anlatılabilir. Şüphesiz bu da bir rüyadır. Bu yansıma, bu durumda “içe bakış” (projection) ile ilgilidir. Ancak burada içe bakışın derecesi, katmanı önemlidir. Sanat akımları, içe ya da dışa bakma biçimlerine, düzenlerine göre değil; içe bakmanın derecelerine göre tasnif edilir; çünkü yazma ve yansıtmanın doğasında içe

bakış vardır. Fakat içe bakıldığında, içteki manzaranın hangi katmanına baktığımızı, ortaya koyduğumuz dil ifşa eder. Sanat eseri ve rüya arasındaki asıl ilişki burada başlar. Herhangi bir sanat eserinin rüya ile işlevini, dil düzeyinde izlemek, tespit ve tayin etmek mümkündür elbette. Çünkü rüyanın dili mistik ve metaforik bir dildir; bu yönüyle de şiir diline benzer. Fakat edebî türler arasında, dilin doğası/kullanım biçimi itibarıyla şiirle yakın münasebet ilham edebilecek tür sadece şiir değil, şiir diline yaklaştırılan bir dile sahip olan mensur metinler de rüyaya yakın bir dilin ürünleridir.

Modern Türk edebiyatının bugün sanatından ziyade siyasi ve fikri yanıyla tartıştığı Halide Edip Adıvar (1882), roman tarihimizin en üretken yazarlarından. İnci Enginün, Halide Edip Adıvar'ın yazdığı romanları, kronolojik olarak aşağıdaki gibi vermiştir: *Heyula* (1909), *Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913), *Mev'ud Hüküm* (1917), *Ateşten Gömlek* (1922), *Vurun Kahpeye* (1923), *Kalp Ağrısı* (1924), *Zeyno'nun Oğlu* (1926), *Sinekli Bakkal* (1936), *Yolpalas Cinayeti* (1936-1937), *Tatarcık* (1939), *Sonsuz Panayır* (1946), *Döner Ayna* (1954), *Akile Hanım Sokağı* (1957-1958), *Kerim Usta'nın Oğlu* (1958), *Sevda Sokağı Komedyası* (1959), *Çaresaz* (1961) ve *Hayat Parçaları* (1963). Halide Edib'in ayrıca, hikâyeleri, piyesleri, tercümeleri ve fikri eserleri de vardır.<sup>2</sup>Biz bu incelememizde, romancının *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* adlı romanlarındaki rüya veya rüyalar üzerinden, Halide Edib'in dilinin nitelikleri üzerinde duracağız.

*Kalp Ağrısı*, modern bir Türk kızı olan İstanbullu Zeyno'nun, Binbaşı Hasan Bey'le olan duygusal ilişkisinin hikâyesidir. Ancak, Hasan Bey'e, İstanbullu Zeyno'nun yakın arkadaşı Azize de âşıktır. Zeyno, sonuçta, arkadaşı Azize için fedakârlık yaparak Hasan Bey'den uzaklaşır. Zeyno, Hasan Bey'e âşıken, Saffet ile de nişanlıdır. Bir başkasını severken, Saffet ile evlenmeyi doğru bulmadığından, Saffet'ten de ayrılır. Daha sonra kendisinden yaşça büyük ve yine bir asker olan Muhsin Bey ile evlenecektir. Muhsin Bey ile Zeyno'nun evliliğinin temelinde aşk değil, akli gerekçeler vardır:

"Zeyno hem kendisine kafaca denk, hem de kuvvetli bir şahsiyete sahip, babasının arkadaşı kurmay subay Muhsin Bey'le evlenir. Muhsin Bey adeta, Zeyno'nun maddi ve manevi iki cephesine cevap veren Safvet ve Hasan'ın birleşmesinden vücuda gelmiştir. Azize ise Hasan'ın hayatını dolduramaz, Avrupa'daki tedavi günlerinde Hasan, Dora ile sevişmekten kendini alamaz. Dora birçok bakımlardan Zeyno'yu andırmaktadır. Roman Azize'nin çocuğunu dünyaya getirirken ölmesiyle son bulur. Romanın büyük kısmı Zeyno'nun ağzından anlatılır, Azize'nin Avrupa macerası da onun mektuplarından verilir." (Enginün, 1978: 217)

Üzerinde durulacak olan diğer roman *Zeyno'nun Oğlu* ise *Kalp Ağrısı*'nın devamı olmakla beraber, Doğu Anadolu'nun mekân olarak kullanıldığı bir romandır. *Kalp Ağrısı*'nın şahıs kadrosu, *Zeyno'nun Oğlu*'nda, resmi tayin yoluyla, Diyarbakır'da toplanır. Kürt isyanının çıkmak üzere

<sup>2</sup> Daha geniş bilgi için bkz: Enginün, İ. (1978). *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

olduğu günlerde başlayan roman, Kaymakamın karısı Mesture Hanım'ın Diyarbakır'da "yüksek sosyete" oluşturma çabalarını anlatırken, diğer yandan da Binbaşı Hasan Bey'in geçmişte kalmış bir gönül ilişkisinden doğan Haso çocuğun hikâyesini anlatır: "İstanbul'dan Diyarbakır'a giden ve okuyucunun *Kalp Ağrısı*'ndan tanıdığı bazı şahıslar, tıpkı İstanbul'daki gibi kendi küçük çevrelerinde yaşarlar. Bunlar Kürt isyanının tehlikeler yarattığı Doğu Anadolu'ya, medeniyet diye danslı eğlenceleri, içki ve gramofonu götürmek sevdasında olan diğer memur hanımlarından farklıdır. Halide Edib çok amansız bir şekilde, bilhassa, bu taklitçilere hücum ederken, yeni bir vasıta da kullanır. Bu Diyarbakır'daki 'yüksek sosyetenin' tek şahsı olmağa çalışan Mesture Hanım ile güzel entelektüel kızı Mazlume arasındaki çatışmadır. Annesinden hiç hoşlanmayan ve onunla herkesin önünde eğlenen bu genç kız tipi Halide Edib'in daha önceki romanlarındaki genç kızlara hiç benzemeyen değişiklikler gösterir." (Enginün, 1978: 226-227)

Romanların yukarıda verilen kısa özetinden de anlaşılacağı gibi, Halide Edip, roman vak'alarını aktüel olayların ve aktüel kavramların teşrihine yarayacak malzeme arasından seçmektedir. Fakat seçilen vak'ayı takdim ederken onun kullandığı dil, "saf tahkiye"<sup>3</sup> sınırları içinde, daha çok aksiyonlar ve kahramanların birbirlerini analiz süreçlerini anlatan düzlemde kalmaktadır. Bu dilin, kahramanların gördüğü rüya/lar ile ilişkisini gösterebilmek için, bahse konu iki romandaki rüya görme sayısına bakılabilir. Sadece rüya görme sayısı değildir mühim olan; anlatıcının kahramanların gördükleri rüyayı anlattığı dilin biçimidir. *Kalp Ağrısı*'nda "anlatılan" rüya bağlamında, sadece Zeyno'nun gördüğü bir rüya vardır ve dili literaldir (Adıvar, 1943: 168-169). *Zeyno'nun Oğlu*'nda ise "rüya gibi" durumlardan veya rüya görüldüğünden bahsedilmekle beraber, dile dökülen bir rüya yoktur (2010: 142). Örneğin *Kalp Ağrısı*'nda "rüya" kelimesi "rüya zannedilecek" (1943: 52), "rüya olmasın" (1943: 97), "rüya" (1943: 169), *Zeyno'nun Oğlu*'nda ise "rüya ile" (2010: 108), "rüyada gibi" (2010: 110), "sihirli rüya" (2010: 115) "bu rüya" (2010: 142) "rüyada gibi" (2010: 173), "rüya gibi" (2010: 285) "hakikat ve rüya" (2010: 286), "bir rüya" (2010: 306), "rüya mı görüyor" (2010: 317), "kirli ışıqla rüya dünyasına benziyor" (2010: 316), gibi kullanımlarda geçmektedir. Bu kullanımların hiç birisi görülen bir rüyanın anlatımına dair değildir; dış dünyadaki herhangi bir olgunun "rüya"ya benzetilmesidir. Ancak Halide Edip, "rüya hali"nin nasıl bir hal olduğuna ve daha da önemlisi nasıl bir dille anlatılabileceğine dair herhangi bir örnek kullanmaz.

Öyleyse şu soru, poetik yorumlar hakkında bize malzeme sağlayacak bir işlevi üstlenebilir: Herhangi bir romancı eserlerinde roman figürlerinin gördüğü rüyaları hangi sıklıkla ve nasıl bir dille anlatır? Bu sorunun gerekçelerinden ve cevabından daha hayati olan ama bu soruya bağlı olarak cevaplanması gereken bir başka soru da nesir sanatlarında "rüyanın" az ya da çok kullanılır olmasının poetik zihnin çözümü açısından anlamının olup olmadığı hususudur? Poetik zihin tabirini, sanatkârın sanat anlayışını kasteden bir anlamda kullanıyoruz. Sanat anlayışları, bilindiği

<sup>3</sup> "Saf tahkiye" ibaresi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sinekli Bakkal* hakkındaki yazısında geçer. Bkz: Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 308.

gibi poetika tabiriyle karşılanmaktadır. Ancak sanatkârların eserlerini üretirken birtakım kavramların ön plana çıktığı bazı kavramların ise göz ardı edildiği hatırlanacaktır. Örneğin, hayata duygusal bakan bir romancı ile hayata daha akli bakabilen bir romancının sanat anlayışları arasındaki fark, kullandıkları dilin niteliklerine bakılarak tespit edilebilir.

“On altıncı yüzyılda, dünyanın büyüğü bozuldu” şeklindeki bir cümle, arka planında, insanlık tarihinin önemli bir evrenindeki zihniyet değişimine gönderme yapıyor demektir. Cümlenin anlamını kavrayabilmek için, on altıncı yüzyıla kadar üretilen metinlerin konusunu yorumlama biçimlerine ve on yedinci yüzyıldan itibaren yine insanî ürünlerin kozmosu yorumlama biçimlerine bakıp, bu iki bakışın soyutlama yöntemiyle kavramsal düzeyde analizini gerçekleştirmek mümkündür. En basit ifadeyle sanatkârın insan ve kozmos ilişkisini yorumlarken mistik mi seküler mi; soyut mu somut mu; idealist mi materyalist mi; ruhçu mu maddeci mi bakış açısını kullandığını bahsi geçen dil tercihindən ve bilhassa rüya anlatımlarında kullanılan dilden çıkarabiliriz. Sözü edilen tarihsel sürecin, bilginin kaynağı, pozitif bilgi, rasyonel düşünce gibi alanlarla da ilgisi vardır. Kaostan düzene, sistematik insanî düşünceye; hatta insanın Tanrılığına doğru bu gidişin, 17.-18. ve 19. yüzyıldaki fikir, felsefe ve sanat akımlarıyla da ilişkisinin kurulması gerekir. Çünkü “on altıncı yüzyılın arkasından” dünyanın büyüğünün bozulduğunu iddia etmek, aynı zamanda yine mecaz bir söyleyişle insanlığın artık “rüya” görmediğini iddia etmektir. Büyü, rüya, efsun, fal gibi insandaki geçmişi ve geleceği bilme arzusuna yönelik tüm faaliyetler, temelde “mistik temayülü” tatmin vasıtalarıdır. Anlamdaki apaçıklık müstehcen bir çerçeveye mahkûmiyet olduğundan, aynı zamanda yarı anlamlılığın yani belirsizliğin doğuracağı anlamsal erotizmden uzaklıktır. On dokuzuncu yüzyılın “ilerlemeci” akımları, düzen ve ilerleme prosedürünü, işte bu “apaçık” anlam arzusu ile telkin ve teklif ettiler.

On dokuzuncu yüzyılın bilinen tarihî ve sosyal şartları yüzünden yeni bir edebî tür olarak benimsenen romanın bizim zihin tarihimizde “seküler modernleşmeye”, “hakikat” tutkusu aracılığıyla hizmet ettiğini ve geleneğe ve modernizme ilişkin ideolojik kaygıların, edebiyata egemen olduğu ve bu kaygının değişik boyutlarda yirminci yüzyıl ortalarına kadar devam ettiğini biliyoruz. Gerçek/hakikat algısının roman sanatındaki ilk kullanım aşamasının vakanın “yaşanmış/yaşanabilir” olmasıyla ilgili olduğunu da hatırlatalım. Böylece gerçekliğin kendisi bir ideoloji nesnesi haline getirilirken, zemininde “rüya” görmek esas olan sanat biçimleri, ilgili ideoloji nesnesinin inşa, nakil, telkin ve teklif formu haline getirildi. Çünkü on dokuzuncu yüzyılın başta Fransız sanatkârları olmak üzere, önemsedikleri gerçeklik, aklın kullanılması yoluyla inşa edilebilecek yeryüzü cennetinin malzemesi olan literal gerçeklikti. On dokuzuncu yüzyılın en popüler kavramlarından olan ideoloji, sanat eserlerinin, estetik yanlarının göz ardı edilmesine yol açabilecek kadar önemsendiğine göre, edebi metnin bizatihi kendisi, taşıdığı içeriğin ideolojik niteliğine göre değer kazandı. İdeoloji kavramı kavram ilk defa, 1797 yılında Fransız literatüründe kullanılmıştır. Condillac ve Helvetius’tan beri sözlüklerin aşına olduğu bu kavram, fikir üretme” anlamında kullanıldığı senelerde, entelektüel kavramını da yanı başında üretecekti. Kelime fikir bilimi anlamına gelmekle beraber, kavramsal anlamı bir fikir sistemi demektir. Fikirlerin sistemli

bir tarzda arzı anlamını kazanmış olduğu için de Almanca weltanschauung (dünya görüşü) kavramından farklı ve daha yaygındır. Siyasi ideolojilerden başlayarak, şahsi kanaatlere kadar birçok anlamı kapsayan bu kavram, sadece dünya görüşü demek değildir. Onun yanı başında ütöpik bir anlamı da içerir. Kaldı ki bütün ideolojilerin gerçeklikle uyumsuzluk anlamında ütöpik bir manası zaten vardır.<sup>4</sup>

“Ütöpya da belirli bir sistemle uygunluk halinde olmayan bir düşünce türüdür. Fakat ütöpya, içinden çıktığı sosyal realiteyi değiştirmeye çalışır. Örneğin bazı gruplar ‘cennet’ fikrini ele alarak bundan kastedilenin yeryüzünde bir cennet olduğunu söylemeye başlarsa ‘cennet’ fikri bir ütöpyaya dönüşmüş demektir. Mannheim’a göre ideoloji ile ütöpya’yı birbirinden ayırmak, pratikte oldukça zordur. Örneğin, belirli bir egemen sınıfın karşısına çıkan fikirleri, o sınıf, çok zaman uygulanması imkânsız fikirler olarak görecektir. Bundan dolayı, geçmişte egemen sınıflar kendi düzenlerini ortadan kaldırmaya yönelik fikirlere ‘ütöpya’ demişlerdir. Buna karşılık egemen sınıfa karşı yönelen sınıf aynı fikri uygulanabilir bir fikir olarak görür. Bu değerlendirmelerin hangisinin ‘doğru’ olduğu, görüş açısına göre değişir (Mardin, 1986: 57).

On dokuzuncu yüzyılın felsefi ve fikri akımları birer ideoloji olarak tedavüle girerken, sanat metinleri de ideolojik algıdan, ideolojiyi yaymak ve anlam dünyasını genişletmek bakımından, sözü edilen yaygınlaşmadan uzak kalamamıştır. Modern zamanların bir kavramı olan ideoloji, bilhassa roman, şiir ve tiyatro gibi edebi türler yoluyla kendisine yeni bir yayılma alanı bulmuştur.

Halide Edip de daha ilk romanlarından itibaren, zihniyet çatışmalarının olgusal bir formu olarak roman vakalarını tayin ve tespit ederken doğal olarak kendine ideolojik bir konum belirlemiştir. Türkçülük ve feminizm gibi meselelerin on dokuzuncu asrın son çeyreğinden itibaren Türkçe edebiyatın mevzuu olduğunu biliyoruz. Meşrutiyet devri ve sonrası edebiyatın fikir ortamında da bu kavramlar popülerdir. Halide Edip Adivar, romanlarında, romanın anlattığı ve yazıldığı devrin fikir atmosferine dâhil olan kavramlarla ilgilenmiş ve hatıra kabilinden metinlerinde, bizzat kendi devrinin hadiseleri arasından seçtiği olguları romanlaştırmıştır.<sup>5</sup> Arka planında Şeyh Sait İsyanı bulunan *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu*’nu diğer romanları ile beraber, bu duruma örnektir. Bir yandan aktüel olguları ama diğer yandan bizatihi devrin popüler kavramlarını “romanlaştıran” Halide Edib’in, kavramı popülerleştirirken, modern edebiyatımızın modernleşme sürecinde romanların en çok kullandığı edebî tekniği tercih ettiği söylenebilir. Bu edebî teknik kavramların alegorisidir. Herhangi bir kavramın içeriği bağlamında zihni dizayn edilmiş roman figürü alegorik bir figürdür. Çoğu zaman romancının bakış açısına göre negatif ya da pozitif olan bu alegorik figürler, genellikle romancının onayladığı tarafta iseler idealist, olumlu figürlerdir. Roman tarihimizin ilk örneklerinden itibaren adım adım tarihsel gelişimini izleyebildiğimiz bu figürlerin

<sup>4</sup>Mardin, Ş. (1986). *İdeoloji*, Ankara: Turhan Kitabevi, s. 12-70. Ayrıca bkz: Mardin, Ş. (1986), *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim, s. 13-32.

<sup>5</sup> Enginün, Halide Edib’in “eserlerinin büyük bir kısmında kendi ferdi tecrübelerini malzeme olarak kullan” dığını ve onun romanlarının “hepsi”nin “bir çeşit otobiyografik romanlar sayılabileceği”ni söyler. İnci Enginün’e göre, Halide Edib’in eserlerinin anlaşılması, onun biyografisinin bilinmesini gerektirmektedir. Bkz: Enginün, 1978.

donanımı, devre ve romancının ideolojik kimliğine; daha özel bir kavramla weltanschauung'una göre değişmektedir. *Yeni Turan*'da Kaya, *Handan*'da Handan, *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu*'nda İstanbullu Zeyno, *Sinekli Bakkal*'da Rabia, *Ateşten Gömlek*'te Ayşe gibi. Fakat kanon inşa eden bütün devirler edebi prensipleri politik bir argümanın ön yüzü olarak kullanır. Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Peyami Safa gibi aşağı yukarı aynı nesle mensup romancıların hemen hepsinde aynı yazma tekniği söz konusudur. Estetikten ziyade “nizam ve intizam” içindeki bir zihnin “mesaj” objesi olarak kabul edilen edebî metin böylece “ideolojik” bir “arzu makinesi” haline gelir. Deleuze'dan ödünç alınan bu kavram, edebî metnin formunun dil ve dilin taşıdığı ideolojik süreci içermesi/yemesi ile ilgilidir. Aynı içermeyi/yemeyi okuma esnasında okuyucu gerçekleştirir. Bu durumda yazarın ideolojik arzusu, metin vasıtasıyla ve alegorik figürlerin kabiliyeti nispetinde okuyucuya aktarılmış olur.

Bu aktarma bir aşama olmakla beraber asıl arzu, okuyucunun “bilgilenererek” değişmesi ve dönüşmesidir. Demek ki arzu, estetik haz gibi daha spekülâtif ve fantezist bir amaca değil; kutsallaştırılmış hakikatin, ana malzemesi bilgiye, bilgilendirmeye ve böylece “ideolojik birey inşasına” yöneliktir.

Halide Edip, romancılığının ilk örneklerinde kavramın kendisini teşrih ederken, daha sonra olgu teşrihine yönelir. Olguculuk aslında realist edebiyatın, kavramcılık ise klasik edebiyatın prensibidir. O yüzden klasiklerle realistler arasındaki ilişki görüldüğünden fazladır. Halide Edib'in edebî yazma biçimi hakkındaki bu hüküm, onun olgular üzerinden yürüyen edebiyatın faydasına olan inancına işaret etmekle beraber, romancılığının geldiği aşamayı da göstermektedir. Çünkü olgu aynı zamanda kavramlarla dile gelen kanaatlerimizi inşa edecektir. Bu yüzden de ideolojik edebiyatın en “yüce” malzemesidir. Öyleyse, Halide Edib'in *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu*'nda, seçilen vak'anın pragmatik bir anlamı vardır. Romanın vak'a itibarıyla tarihsel bir olayla ilgili olması, metni yazıldığı dönemin ve hatta romanın içine doğduğu dünyanın siyasi ve kültürel ideolojisiyle ilgili hale getirir.

Halide Edib'in bahsi geçen romanları üzerinde dururken tespite çalışacağımız ikinci husus, romanların olay örgüsüne ilişkin mantıkî süreçlerin kullanılıp kullanılmadığı hususudur. Halide Edip gibi “disiplinli” bir üslup sahibinin olay örgüsünü teşhir ederken, “aklılık” sürecini önemseydiği kabul edilmelidir. Bu varsayım, aynı zamanda onun romanlarında gördüğümüz “duyguya mesafeli” bakış açısının ve ideolojik sağlamlığın da gerekçesidir. Ancak kavramları alegoriye dönüştüren ve bu yolla ideoloji telkin eden romancı çoğu zaman “pratik” gereklilik ve uğruna tekniği feda eden bir anlayışla mantıkî/aklî süreçleri göz ardı edebilmektedir. Romanlardaki tesadüfî karşılaşmalar bir bakıma tekniğin ideolojiye feda edilmesidir. Romanın estetik değeri açısından *Yeni Turan*, *Handan*, *Kalp Ağrısı*, *Zeyno'nun Oğlu*, *Ateşten Gömlek*, *Sinekli Bakkal* gibi romanlarda, kavramsal alegori ne kadar mahsurlu ise aklî süreçleri dikkate alan düzen ve istikrar tutkunu rasyonalist bir romancı için “tesadüfî” süreçler de o kadar mahsurludur.



Paul Valery'nin şiir hakkında söylediği “uyanırken rüya görmek” cümlesini, şiir bağlamından çıkarıp güzel sanatların tamamı için kullanabiliriz. Sanatın doğasında “gerçeği” dönüştürmek/değiştirmek ve bu yolla yeniden inşa etmek olduğuna göre söz konusu çaba, bir çeşit “rüya görmek” durumudur. Elbette her sanat şekli rüyalaştırmayı kendi malzemesi ve formu aracılığıyla gerçekleştirecektir. Şiir ve roman arasındaki “rüyalaştırma” düzeyi, malzemenin –dil ve olguların- edebî sanatlarla ilişkisine bağlıdır. Bir bakıma gerçeklik “hayal havuzunun” sularıya münasebetine bağlı olarak, edebî metinde –ya da umumî olarak sanatta- rüyalaşır. Halide Edip Adıvar'ın roman dili, “sanatkârane” söyleyişi amaçlayan bir dil değildir; bireyin zihinsel süreçlerini bozmayacak düzeyde literal bir dildir. On dokuzuncu yüzyılın dil ve düşünce arasında kurduğu denklem, yirminci yüzyıl başındaki birçok Türk romancısında olduğu gibi Halide Edip'te de devam eder. Edebî sanatlar yoluyla kurulmuş bir dil, eşyanın formunu, doğal olarak rasyonel algılama sürecini bozan bir dildir. Halbuki baştan beri söylediğimiz gerçekliğe uygun bir vak'a; ilgili vak'ayı tahkiyelendiren determinist bir olay örgüsü ve bütün bu süreci okuyucuya aktaran dil, literal kaldığı sürece, okuyucu bilincinin eşya ile kurduğu münasebet rasyonel düzeyde kalacaktır:

“Sokak, geçmiş günlere nispeten daha çok sessizdir. Bu sadece kibar mahallelinin buradan göçmüş olmasından değil, arka mahallelerin yaramaz ve haylaz çocuklarının, oyunlarını, gürültülerini asfalt caddeli sokaklara nakletmiş olmalarından ileri gelir. Çünkü bu çocuklar arasında tahta parçalarından yaptıkları kızaklarla kaymak iptilası başladığı günden beri, hem asfalt, hem de meyilli yaya kaldırımlarına ihtiyaç vardır. Meyilli caddelerdeki beton apartmanların önünde çocuklar istedikleri kadar kızaklarını gıcırdata gıcırdata kayarlar, bağrışırılar, dövüşürler, çünkü kafa emeğine muhtaç olan yok gibidir. Erkekler bürolarında, ekseriyetle düşünmeğe ihtiyaç göstermeyen yeni biçim ticaretle meşguldürler. O yerlerde kol kafa yormadan milyonlar kazanılır. Oralarda, yeni, modern hayat denilen şeyin kökü gürültüdür, o yerlerde sokaklarda ses kesilirse içeriden radyolar bangır bangır bağırır, radyo susarsa merdivenlerde –eski tabirle- Kasımpaşa meydanını sindirecek tartışmalar, çekişmeler, bağrışmalar eksik değildir. Şayet, kazaen; burada kafasıyla çalışan biri pencereden çocukların gürültüsünü kesmek için seslenmek ihtiyatsızlığını yaparsa, vay haline!” (Adıvar, 1946: 65)

Yukarıdaki paragrafta tahkiye tutkunu bir romancının, olayları sıralamak arzusunu ve aynı zamanda, sıralama esnasında bakışının hangi noktalara yöneldiğini görüyoruz. Halide Edib'in tahayyülün olağanüstü verilerini kullanmak yerine, hayale mümkün olduğunca az yer veren dili, sadece tahkiye sırasında ve daha çok kronolojiyi gözeterek edebi bakımdan güçlenir.

Didaktik amacı önemseyen roman anlayışının şüphesiz dil ve düşünce arasında kurduğu / kurmaya çalıştığı ilişki, ister istemez edebî formlar yoluyla eşyayı değiştiren, kozmik algıyı absürtleştiren bir dili tercih etmeyecektir. Bu yüzden, romanlarda kahramanların rüya görme sıklığı, görülen rüyanın hikâye edilme dili, romandaki absürt olgu ve durumların miktarı, romancının eşya ile münasebetini hangi düzeyde tuttuğunu gösterdiği gibi okuyucunun zihnini de

-gerçekle münasebetini- hangi düzeyde tutmak istediğini gösterecektir. Halide Edib'in romanlarında sadece rüya görmemek değil, aynı zamanda görülen çok az sayıdaki rüyanın dili de literaldir. Görülen rüya ile roman figürünün yaşadığı arasında apaçık bir benzerlik vardır. Öyleyse Halide Edip, dile rüya gördüremez/ gördürmez. Dilin rüya görebilmesi için bilhassa hayal sanatlarının devreye girmesi gerekir. Onun *Kalp Ağrısı* isimli romanında, kahramanlardan birinin gördüğü "tek" rüyanın dili, yukarıdaki hükmümüzü destekleyici niteliktedir:

"Gece çok garip bir rüya gördüm. Galiba Diyarbakır'da imişiz. Çocukluğumda ihtiyar bir halanın anlattığı bu şehri, muhayyelem birdenbire kuruvermişti. Mehtap vardı. Geniş bir damda oturuyor, mavi göğün gümüş ayına bakarak sıcak havada uzak ve hasretli şarkılar söyleniyordu." (Adivar, 1943: 168-169)

Halide Edip Adivar'ın düşünce dünyası ile -geniş anlamda ideoloji; dar anlamda weltanschauung- edebi metinlerindeki vak'a, vak'anın kuruluşu, kullanılan dil, roman kahramanlarının güzel sanatlarla ilişkileri arasında, ideolojiyi açıkça ima eden göstergeler vardır. Halide Edip kendi neslinden birçok yazar gibi, Osmanlı'nın çöküş ve cumhuriyetin kuruluş şartları içinde doğmuş ve yaşamıştır; dolayısıyla roman tarihimizin ana paradigmalarından olan doğu-batı çatışmasını, farklı zıtlıklar düzeyinde yaşamış ve anlatmıştır. O doğu-batı çatışmasını, sadece bu iki kavram düzeyinde ele almaz; bu iki kavramın farklı görünüşleri anlamına gelen, hakikat ve rüya, akıl ve duygu gibi zıtlıklar şeklinde de ele alır.

Kendi neslinden birçok isim gibi Halide Edip de batı medeniyetinin zihniyet dünyasını, batı medeniyetinin arka planını anlamak ve kavramak arzusundadır. Haddizatında "medeniyet buhranı" sonucunda doğmuş bir edebiyatın mensuplarının, ilgili medeniyet buhranının sebepleri, şartları üzerinde düşünmemeleri kabul edilemez. Eğer böyleyse, sosyoloji esaslı bir edebiyatın, türün bütün imkânlarını sosyolojik çerçevede inşa etmesi gerekmektedir. Burada rasyonel algı biçiminin ikamesinin, bir medeniyetin buhranına çözüm ve çare olacağı kanaatinde olduğunu hatırlatalım.

Rasyonalite şüphesiz epistemolojiye ilişkin bir kavramdır. Bireyin eşya ile bağlantı kurma biçimini belirleyen bir zihniyetin adıdır rasyonalizm. Gerçeklik anlayışının bir yanını rasyonel düşünce, diğer yanını ise mistik düşünce teşkil eder. Mucizenin, tesadüflerin, absürdün, akıl dışı fantezilerin ve bütün bunlardan daha önemlisi dilde deformasyonun bulunmadığı süreç rasyonel bir süreçtir. Sadece sanatsal ifadeyi önemseyen ve bu yüzden şeyler arasındaki münasebeti akıl dışı süreçlerle dile getiren edebiyat metinleri, mistik algının metne dönüşen örnekleridir. Halide Edib'in ideolojik duruşunda rasyonaliteye dayalı bir medeniyetçiliğin olduğunu biyografisine ilişkin metinlerden biliyoruz.<sup>6</sup> Fakat zaten aynı bilgiyi, edebî metinlerindeki hem türe ilişkin teknik yaklaşımlarından hem de birinci derecedeki figürlerin dünyaya bakışlarından da edinmekteyiz. Ancak Halide Edip

<sup>6</sup> Halide Edib'in bilhassa modernleşme ve feminizm konularındaki düşünceleri için bkz: Durakbaşı, A., (2012). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (Beşinci Baskı). İstanbul: İletişim.

metinlerinin dilinin ve figüratif yapısının dünyaya bakışı onun, bilâ-kayd ü şart batı medeniyetinin rasyonel yanlarına bağlı olduğunu göstermez. Çünkü o “modern mistik”tir (Enginün, 1978: 9). Onun romanlarındaki figürlerin sık sık yaşadıkları akıl ve duygu çatışması, yazarın aklî olanı telkin ettiği anlamına gelmekle beraber, edebî dilinde gördüğümüz tasvirî kısımların imge içeren kabiliyeti ve bilhassa *Sinekli Bakkal*’ın mistik unsurları, rasyonel alanla mistik alanın, en azından entelektüel birer araç olarak, onun romanlarında yan yana yürüdüğünü akla getirmektedir. En azından Halide Edip romanlarında “*maske ve ruh*” un birer metafor olarak esas olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. *Maske ve Ruh*’un (1937) Halide Edib’e ait bir piyes olduğunu hatırlatarak, onun eşyayı ve insanı “maske ve ruh”tan ibaret birer olgu, birer “şeyler” kütlesi; doğal olarak bütün kozmosu “görünen ve görünmeyen” yanları ile ele alan, gören bir bakış açısının olduğunu söyleyelim. Eğer maske görünen kısım ise “hakikati” yansıtmıyor anlamına gelmektedir. Çünkü maske örter, gizler. Şeylerin aslını örten maskenin, büyü ile bir ilişkisi vardır. Maske de büyü gibi bizim hakikatle birebir ilişki kurmamızı engeller. O zaman “maske” sahte olandır; ruh da hakiki olan. Halide Edib’in roman karakterlerinde mistik özlem daima bir alternatif olarak vardır:

“Bu karanlık, tükenmez yeisler içinde Azize’nin mektupları işkencenin itmamı için Allah’ın en kadir tecrübesi gibi geldi. Kendimi bir nevi Hazret-i Eyyüp gibi görüyorum. Zayıflayan yüzümde, kararmış gözlerimde, kuruyan ağzımda bir tevekkül ve hezimet tebessümü vardı. Artık hayat beni yenmişti. Hasan beyle beraber kalmak kaç para ederdi! Kalbimdeki müzmin ve daimi sızıya nefislerini tecrübe için tenlerine kıl gömlek giyen ‘tarik-i dünyalar’ gibi alışmışım. Elimle sevgilimi vermişim. Benim hayat hissemle başka birisi, çocukluk arkadaşım Azize yaşıyor, mes’ut oluyordu. Ben öyle istememiştim? Kırmızı odada Hasan’ın altın gözlerine bu feragat ve vicdan borcunu telkin etmemiş miydim? Yalnız Azize’nin mektuplarındaki Hasan’ın ona taşkın muhabbetinde bir hasta kızı kurtarmak için yapılan zaruri bir koca vaziyetinden fazla bir şey görüyordum. Çok zaman mektuplarının bazı cümlelerini etimde, kanımda, kemiğimde yaşadım. ‘Tren sarmasın diye dizinde gittim’ cümlesi öyle hususi, öyle derin bir acı veriyordu ki, Sirkeci’den Viyana’ya kadar Hasan’ın dizinde oturan, kolları boynunda giden kadının lezzetli saadet titreyişi, benim bütün vücudumu parça parça ayıran bir acı şeklinde saatlerce duyuyordum. Kalbim bu imtihandan canlı çıkarsa bütün bu dünyada benden kavi bir kadın olmayacaktı.” (Adıvar, 1953: 159)

Halide Edib’in roman figürleri daima birbirlerini analiz ederler. *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno’nun Oğlu*’nda en dikkat çekici analist İstanbullu Zeyno’dur. Fakat Binbaşı Hasan Bey de, Azize de, Masume de; kısacası kahramanların hemen hepsi olayları ve ötekini analiz eder; fakat hiçbirini analizlerini dile getirmez. Sahte bir ilişki biçimini devam ettirirler. Onlardaki düşüncelerini gizleme alışkanlığı, görünenin, başka bir anlamının olduğuna olan inançlarını gösterir. Yani görüntü maske, aslolan ruhtur. Romancının hemen her romanında az ya da çok görebildiğimiz bu teknik kabiliyet, maske ve ruhtan başka bir şey değildir. Roman figürlerini birbirine analiz ettirmek suretiyle “nesnel” kimliğini koruyan anlatıcı, roman sonunda, çoğu zaman en aklî figürlerin istediklerini elde

etmesini sağlar. Duygularını kontrol edebilenlerin kazandığı Halide Edip roman dünyasında, kazanabilmenin başka bir yolu da “dejenerasyon” a mesafeli durmaktır.

Birçok on dokuzuncu asır romancısı gibi, kahramanları sahneye dâhil olduğunda önce, o kahramanın fiziğini tasvir eden Halide Edip Adivar, bir romancı için veya roman sanatı için, rüya dilini kullanmaya en müsait tema sayabileceğimiz “aşk”tan söz ederken bile, rüya dilini kurmaz/kuramaz. *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno’nun Oğlu*’nda, Hasan Bey ve İstanbullu Zeyno aşkı ile Azize’nin Hasan Bey’e olan karşılıksız aşkı ön planda sayabileceğimiz aşklardır. Diğer taraftan Saffet’in, İstanbullu Zeyno’ya aşkı ise zaten Saffet’in nazarından hiçbir zaman anlatılmaz. Hasan Bey ile İstanbullu Zeyno arasındaki aşk ise adeta bir irade savaşıdır. Romancı bu aşkın başlangıç aşamalarını tasvir ederken şu ifadeleri kullanır:

“Sessizce, beraberce yürüdük. Sarayburnu’na kadar gittik. Bir çocuk kadar müteheyyiç ve mes’uttum. Konuşmak istemiyordum; yanımda yürüyen insanın da kalbi aynı hislerle sarsılıyordu, biliyordum. Kalplerimiz büyük bir sanatkârın akort ettiği iki güzel keman gibi birbirleriyle tamamen ahenk-dâr, aynı teraneleri çalıyordu. Deniz kenarından dönerken ikimizde de biraz sonra bitecek olan bu sessiz saadetin matemi başlamıştı. Birbirimizden uzak yürümeye çalıştıkça mıknaş gibi birbirimizi çekiyorduk.” (Adivar, 1953: 36)

Zaten aynı romanın bir başka yerinde İstanbullu Zeyno, aşkı “muhtelif simalarla gelip dudaklarını yakan ve vücuduna, kalbine hâkim olan insan gölgesi! Bir nevi ateşten diğer nevi ateşe geçtim, gittim. Kalbimde iki müthiş zevk var. Biri Miralay Muhsin, diğeri çektiğim acının nihayet Hasan’dan alacağı intikam!” (Adivar, 1953: 170) şeklinde tanımlamaktadır. Halide Edib’in dilinde, yukarıdaki alıntıda geçen “gölge” kelimesinin özel bir yeri vardır. Halide Edip’te gölge, çoğu zaman akli tercihleri bozan ve bazen bize vicdan kılığında görünen “şüphe”ye ilişkin bir metafordur. *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno’nun Oğlu* adlı romanların birçok yerinde geçen “gölge”, çoğu zaman kahramanların davranışlarını sınırlayan bir baskı unsurudur. (Adivar, 1953: 84,148, 205, 215, 229)

Çünkü romancının figürlerinin kişiliklerini teşhiz ederken bakışı, zaafları ve meziyetleri görmeye ayarlanmıştır. Halide Edip romanlarındaki ideal figürlerin vasıfları, bu yüzden “duygusal” yanlarını bastırabilecek bir irade gücüne sahip olmaları ile ilgilidir. Figürler, arzu ve isteklerini aklî süreçlerden geçirerek çoğu zaman fedakârlık bile yapar; ancak sonuçta onlar mesut ve bahtiyar olacaktır. Bu yüzden iki ayrı romanda, bazen iki ayrı karakter, herhangi bir konuda aynı kanaatleri taşıyor olabilir:

“-Siz de iptidai düşüncelisiniz Hasan Bey! Aşk bir hastalıktır, izdivacın yahut müşterek hayatın zincir olmadığı, kadında, erkekte vefa yahut aşk bir hadise, milyonda bir insanın başına gelen, sanat ve tarihe mevzu olan bir hadisedir.

Bütün iptidai insanlarda olduğu gibi sizde de henüz hülya ve şiir var.

Aşkın tarihte ve dünyada bir tek örneği, alameti azizlerin insaniyete aşkıdır. Fakat bu milyonda bir insanın başına gelen bir hastalık, belki isteridir. Sevdığı fikir yahut insan için taşıdığı zincirin etlerine batarak kanayan yerlerini öpen, gerildiği çarmıhtan elleri ve göğsü kanarken; kalbini delen çivinin altında ölüirken, bu azap vereni takdis edersek, vecd içinde ölmek azizlerin ve pek ender âşıkların, o da tarihe karışmış âşıkların kârıdır.” (Adivar, 1953: 126)

İki ayrı roman figürüne ait olan bu konuşmalarda esas dikkat edilmesi gereken, onların “aşk” – yani bir duygu durumu- hakkındaki görüşleridir. Halide Edip, duygularının esiri olmayan, irade sahibi kahramanları tercih eder.

Bu konuşma *Kalp Ağrısı* adlı romanda, Matmazel Dora ile Hasan Bey arasında geçer. Ancak aynı romanın devamı niteliğinde olan *Zeyno'nun Oğlu*’nda da bu sefer Zeyno ile Muhsin Bey arasında geçmek kaydıyla aynı konuşma vardır:

“Zeyno söyledikçe Muhsin Bey, onun her vakitten ziyade bir erkek çocuğa benzeyen ince yüzünü arıyor ve vaktiyle kalplerinde birbirine akan ateşin, hararetin söndüğünü, Zeyno’nun ruhunda bir şeyin soğuduğunu, dimağından bir şeyin silindiğini hissediyordu. Aradığı şey, eksik olan şey ne idi? Bunu anlatmak ve şikâyet etmek istediği zaman Zeyno fikri bir münakaşaya girmiş, aşkın sevmekle münasebeti olmadığını, birinin bir hastalık, ötekinin bir gönül bağı olduğunu ispata kalkmış ve en nihayet güzel gözleri samimi, fakat harâretsiz ve heyecansız bir rikkatle Muhsin Bey’in gözlerine dalmış, onu evvelden daha çok ve hiçbir zaman sekteye uğratmayacak bir devamla sevdiğini iddia etmişti. Neden bu koyu, tatlı gözler bulutlanmıyor; ipek kirpikler kızarması lazım gelen düzgün ve solgun yanaklarını gölgelendirmiyor; niçin bu ince el, o kadar garip bir çarpıntı ile hatırladığı sinirli ve vahşi bir orman mahlûku gibi titremiyordu? Bunu bir izah edebilse, Muhsin Bey müsterih olacaktı. Fakat hislerini anlatmaya çalıştıkça kendini gülünç ve Zeyno’nun unuttuğu bir lisanda konuşuyor gibi hissediyordu. Bunlar yalnız insanın hisleriyle müşterek olan bir insanın dimağında iz yapabilir, mana ifade edebilirdi. Hâlbuki Zeyno’nun dost gözlerinde, sırf çok göreceği gelen bir arkadaşa bakar gibi, bulutsuz ve memnun. Muhsin Bey’den uzakta iken geçen her şeyi birden anlatmaya mütehalik ve kocasının şikâyet ve ıstırabını hiç de hissetmeyen bir hal vardı. Muhsin Bey, Zeyno’nun bu kendine acı gelen haline uymak için çok büyük bir irade sarf ettikten sonra o da, Zeyno’nun mevzuuyla alakadar görünmeye başladı.”(Adivar, 2010: 146-147)

Aşkın başlangıç anlarını anlatan sahneleri bile çok mekanik bir dille anlatan Halide Edip, jest, mimik, ses ve daha önemlisi duygu durumlarının hâkim olduğu psikoloji ile eşya bakıldığında, eşyanın nasıl form değiştirdiğini görmez/anlatmaz. Çünkü onun dili, roman kahramanının duygunun değil, aklın emrinde olmasını arzu eden bir dildir ve böyle bir akli devreye sokabilmek için “pathetic” olanı ön plana çıkaracaktır. Nitekim Azize’nin intihar teşebbüsü, İstanbullu Zeyno’nun çok sevdiği Hasan Bey’i, Azize’ye bırakmasına sebep olur. Böylece pathetic olan ethosu inşa etmiş olur. Halide Edib’in romanlarındaki birinci derecedeki kadın figürlerinin asıl amacı şüphesiz “ideal kadın” (Adivar, 2010: 68) olmaktır. Duygularının emrinde hareket etmek ise ideal

kadın olmayı engelleyen faktörlerden biridir. Onlar âşık olduklarında bütün iradelerini kullanarak, duygusal taraflarını kontrol etmek zorundadırlar:

“Tıpkı akşamki gibi iki kudretli tel muhalif istikametlere kalbimi çekiyor, ikiye bölüyordu. Artık açıkça biliyorum ki, hayatta Saffet ve yahut Hasan Bey'i intihapla mes'ut olmak imkânı yoktu, daima mevcut olmayan taraf için hasret çekecektim. Birisi kalbim, kafam, bütün hayatımdı, öteki cümle-i asabiyem, kadınlığımla, hayır vücudumla, doğan zaaf ve seyyiat, bütün gençliğin münferit ateşi, ihtiras ve belki de günahı. Demek beni mustarip eden aşk değildi, kalbimi ağrıtan sevdiğim adamın benim olmaması değildi, benim ıstırabım, hiçbir kadına müyesser olmayan bir ıstıraptı; kalbimin, varlığımın ikiyüzlülüğünden gelen bir ıstıraptı. Eğer hayatta iki erkek mevcudiyetini aynı zamanda tanıyan kadınlardan olsam, hiçbir mesele yoktu.” (Adıvar, 2010: 69)

Elbette roman figürünün kendisiyle hesaplaşabilmesinin asgari şartı entelektüel birikimdir. *Handan* ve *Yeni Turan*'dan başlayarak, onun diğer romanlarında ve aynı neslin başka romancılarında da entelektüelin birinci derecede figür olarak seçildiğini görürüz. Bunun sebebi cemiyet meselelerinin ancak entelektüelin birikimiyle yorumlanabileceğine inanç olduğu gibi bizatihi romancıların kendilerinde “mütefekkir” kabiliyeti görmelerindendir. Nasıl ki Halide Edib'in Peyami Safa'nın, Yakup Kadri'nin, Refik Halit'in romanlarında olumsuz figürlerin daima şekilci bir modernleşmeye karşı duyarlılığı varsa, aynı romanları üreten romancıların da benzeri bir batı/medeniyet anlayışına karşı tepkileri söz konusudur. Entelektüelin ideolojisi ile ilgili olan bu tavır, bizde “mütefekkir romancı”yı üretmiştir. Halide Edip'te de mizaçların teşekkül tarzı aynı sürecin birer örneğidir. Nasıl ki entelektüel, kavramın anlamı gereğince soyutlama yeteneğine sahip ise ve soyutlama sonucunda elde edilen kavramlarla hayata ve insanlara bakabilirse, onun kahramanları da yaşadıklarından ve hissettiklerinden kavramlara ulaşırlar. Metni yer yer didaktize eden bu yöntem, ilgili neslin birçok romanında bir kusur olarak fark edilecektir.

Öyleyse, romancımız, kendi kahramanlarına “eksik hayat” yaşatır. Çünkü insan kelimenin hem sözlük anlamıyla hem de hayatı rüya gibi algılamak anlamında, rüya görmeden yaşa(ya)maz. Hayatı bir perdenin arkasından izleyen ve nesneleri ve olguları birer sembol gibi gören “rüya gören insan” tabiatı itibarıyla, insanî duyuş ve düşünüşe daha yakındır. Güzel sanatları sadece entelektüelin birikiminin bir ögesi, taşra sıkıntısını alt etmenin bir aracı yahut “dejenerasyonun” bir göstergesi olarak kullanmak hem insanı hem de romanı eksik bırakmak anlamına gelmektedir. Rüya kelimesini yer yer hayal karşılığı kullandığımız yukarıdaki cümleden anlaşılır olmalıdır. Kaldı ki rüya ile hayal arasında kaynak ve dil itibarıyla şüphesiz ki bir mesafe vardır. Ancak hayal ve düşünce hatta tasavvur arasında da fark vardır. Halide Edip'te çoğu zaman düşünce ve yer yer hayal ve tasavvur vardır; rüya yoktur. Çünkü rüyanın dili renk, koku, atmosfer, arta kalan duygu durumu ve nesneler bakımından daima semboliktir. Hayal, düşüncenin ve doğal olarak somut izlenimlerin üzerinde yürür. Halide Edip, bir entelektüelin soyutlama kabiliyeti üzerinden romanlarını kaleme alırken, gözlem ve tecrübeyi kullanmıştır; rüyayı değil. Gözlem ve tecrübe – yani başımıza gelenler- kronolojik bir süreçle tahkiyelendirildiğinde, topyekûn insanı anlatması

gereken roman eksik kalacaktır. Önce gözlem ve tecrübe, sonra soyutlama ve kavramsallaştırma ve son olarak ilgili kavramsallaştırmanın olgularla tahkiyesini kaleme almak realist edebiyatın klasik tekniğidir. Halide Edip dilindeki seküler kabiliyet, olgular düzeyindeki gözlem ve tecrübe malzemesi, romancının zihninin hangi amaçla hangi düzlemde çalıştığını göstermektedir. Üstelik tesadüflerin bolluğu vasıtasıyla didaktik amaçlar için sürpriz hazırlayan romancının, roman sanatının icabı diyebileceğimiz doğallığını da bozar. Onun kahramanları çok nadir olarak birlikte dinledikleri bir musiki formunun ya da birlikte okudukları bir romanın kaynaklık ettiği hülyalara kendilerini bırakırlar. Daima iradeyi ön planda tutan esas figürlerin vazifesi, engellenmiş arzu vasıtasıyla, dostları için fedakârlık yapmaktır. Cemiyeti yüceltmek manasına gelen bu tavır romandan beklenen edebî haz sürecini engelleyen didaktik bir amaca hizmet eder. Halide Edip, “rüya” yerine, hakikati ideoloji kılarak roman dilini inşa ettiğine göre, onun için saadet, sadece ve ancak “maskeli balodur.” (Adivar, 2010: 329)

### Kaynakça

- Enginün, İ. (1978). *Halide Edib'in Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh.
- Adivar, H. E., (1943). *Kalp Ağrısı* (İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Adivar, H. E. (1946). *Sonsuz Panayır* (İkinci Baskı), Remzi Kitabevi yayınları, İstanbul.
- Adivar, H. E., (2010). *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: Can.
- Mardin Ş., (1982). *İdeoloji*. Ankara: Turhan.
- Durakbaşı, A., (2012). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (Beşinci Baskı). İstanbul: İletişim.