

THE UNRELIABLE GUARDS OF MORALITY:
HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'S AMBIVALENT NARRATIVE UNIVERSE

ESRA YILDIZ

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2023

THE UNRELIABLE GUARDS OF MORALITY:
HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'S AMBIVALENT NARRATIVE UNIVERSE

This thesis is submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Esra Yıldız

Boğaziçi University

2023

AHLAKIN GÜVENİLMEZ BEKÇİLERİ:
HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN İKİRCİKLİ ANLATI EVRENİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora Tezi

Esra Yıldız

Boğaziçi University

2023

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Esra Yıldız, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....

ABSTRACT

The Unreliable Guards of Morality:

Hüseyin Rahmi Gürpınar's Ambivalent Narrative Universe

The aim of this dissertation is to reposition Hüseyin Rahmi Gürpınar in Turkish literature by showing the narrative techniques that he employs to undermine prominent social codes and discourses, especially morality. Most of the studies have associated the author with the tradition of Ahmet Mithat, and viewed him as a writer who writes to educate the public through his most striking feature, moralism. This critical attitude turns into an effort to read his texts by adapting them to certain ideologies, and at the points where the text contradicts these ideologies, researchers try to explain this situation with the inadequacy of the author's technique. I will challenge these established judgments in this dissertation. I will primarily focus on his novels *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1922), *Ben Deli Miyim* (1924), *Kaderin Cilvesi* (1925) and *Kokotlar Mektebi* (1927) written after World War I. The common feature of these novels is that they have an unreliable first-person narrator. Besides unreliable narrator, the carnivalesque elements formed by the combination of the incongruities causes the ambivalent moral universe to be destroyed while it is being established, and no value left intact in his novels. In addition to successful dialogues, the frequent use of different narrative types such as letters and newspapers creates a polyphonic atmosphere which results in narratives where different ideas chase each other, and their meanings get lost. (See the Appendix for an extended abstract.)

ÖZET

Ahlakın Güvenilmez Bekçileri:

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İkircikli Anlatı Evreni

Bu tezin amacı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın başta ahlak olmak üzere belirgin toplumsal söylemlerin altını oyan bir yazım biçim ve tekniğini bilinçli şekilde kullanan bir yazar olduğunu göstererek yazarı Türkçe edebiyat içerisinde yeniden konumlandırmaktır. Gürpınar üzerine yapılan çalışmalar istisnasız biçimde yazarı Ahmet Mithat geleneği ile ilişkilendirirler. Bu ilişkilendirmeye göre en dikkat çekici niteliği ahlakçılık olan Gürpınar, halkı bu yolda eğitmek için yazan bir yazardır. Bu eleştirel tutum, onun metinlerini belli ideolojilere uydurarak okuma çabasına dönüşmekte; metnin bu ideolojilerle çeliştiği noktalarda araştırmacılar, bu durumu yazarın teknik yetersizliği ile açıklamaya çalışmaktadırlar. Bu tür yerleşmiş yargılara meydan okuyan bu tezin her bir bölümünde yazarın özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında yazdığı *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1922), *Ben Deli Miyim* (1924), *Kaderin Cilvesi* (1925) ve *Kokotlar Mektebi* (1927) romanları yakın okuma tekniğiyle incelenmiştir. Bu romanların ortak özelliği, birinci tekil şahıs güvenilmez anlatıcıya sahip olmalarıdır. Güvenilmez anlatıcının yanı sıra uyumsuzlukların bir araya getirilmesiyle oluşan karnavalesk unsurlar da bu ikircikli ahlaki evreninin daha kurulurken yıkılmasına ve romanlarında yerinden edilmemiş hiçbir değer kalmamasına neden olmaktadır. Ayrıca başarılı diyalogların yanı sıra mektup, gazete gibi farklı anlatı türlerine sıklıkla yer verilmesi, çok sesli bir ortam sağlar. Böyle çok sesli bir atmosfer, farklı fikirlerin birbirini kovaladığı, mutlak anlamın yok olduğu anlatıları beraberinde getirir.

CURRICULUM VITAE

NAME: Esra Yıldız

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2023, Boğaziçi University

MA in Linguistics, 2014, Boğaziçi University

BA in English Language and Literature, 2011, Boğaziçi University

BA in Turkish Language and Literature, 2011, Boğaziçi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Novel in modern Turkish literature, narratology, women's writings, war narratives, language acquisition, second-language teaching

PROFESSIONAL EXPERIENCE

English Instructor, School of Foreign Languages, Yıldız Teknik University, 2018-present

Turkish Instructor, Department of Modern Languages, Kadir Has University, 2017-present (part-time)

English Instructor, School of Foreign Languages, Beykent University, 2015-2018

English Instructor, School of Foreign Languages, Plato College of Higher Education, 2014-2015

Research Assistant, Department of English Language and Literature, Boğaziçi University, 2012-2014

AWARDS AND HONOURS

Istanbul University, Pedagogical Formation Degree, 2014

Dean's Academic Honors Certificate, Boğaziçi University, 2011

3rd Rank in Class, Turkish Language and Literature, Boğaziçi University, 2011

EU Erasmus Programme, Uppsala University, 2010

PUBLICATIONS

Book Chapters

Arıkan, Z. & Yıldız, E. (2017). Kaan Arslanoğlu. In Ç. Günay Erkol & B. Alkan (Eds.), *Dictionary of Literary Biography: Turkish Novelists Since 1960 Second Series, Vol. 379* (pp. 22-29). Gale Cengage Learning.

Published Conference Proceedings

Nakipoğlu, M. & Yıldız, E. (2015). Complementation and Acquisition: The case of Turkish. In *Ankara Papers in Turkish and Turkic Linguistics*, Proceedings of the 16th International Conference on Turkish Linguistics (pp. 267-276). Turcologica. Wiesbaden: Harrassowitz.

Ketrez, F. N., Kamiloğlu, F., Özkul, A. & Yıldız, E. (2015). Early vocabulary size in Turkish: Twins vs. singletons. In *Ankara Papers in Turkish and Turkic Linguistics*, Proceedings of the 16th International Conference on Turkish Linguistics (pp. 257-266). Turcologica. Wiesbaden: Harrassowitz.

Yıldız, E. & Nakipoğlu, M. (2012). The negative of the Turkish aorist and the challenges it poses during acquisition. *Studia Uralo-Altaica*, 49, 581-591.

Yıldız, E. & Nakipoğlu, M. (2011). Edinimde genellemeler ve kişi ekleri [Generalization in language acquisition and person markers]. In *Proceedings of 25th National Conference on Turkish Linguistics* (pp. 201-210). Adana: Çukurova University Publications.

Yıldız, E. & Nakipoğlu, M. (2011). Türkçe geniş zamanda olumsuz ve edinim [Acquisition and the negative of the Turkish aorist]. In *Proceedings of 24th National Conference on Turkish Linguistics* (pp. 322-330). Ankara: METU Publications.

Conference Presentations

Yıldız, E. (2022, May). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Cemaat Tahayyülü: *Kaderin Cilvesi*'nin Salah Bey'i. [Hüseyin Rahmi Gürpınar's Imagined Community: Salah Bey in *Kaderin Cilvesi*]. Paper presented at a Symposium on Hüseyin Rahmi Gürpınar at Adalar Sanat İnsiyatifi, Istanbul, Turkey.

Yıldız, E. (2018, October). Hüseyin Rahmi Gürpınar'da ahlakçılık ve sosyal Darwinizm [Moralism and social Darwinism of Hüseyin Rahmi Gürpınar]. Paper presented at From Writing to Speech Symposium at Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.

Yıldız, E. (2016, December). Osmanlı'dan günümüze Fatma Aliye'nin alımlanışı: Erkeklerin gölgesinde edebiyat yapmak [Reception of Fatma Aliye from Ottoman times to today: Living in the shadow of men]. Paper presented at Symposium on Fatma Aliye at İstanbul Şehir Üniversitesi, Istanbul, Turkey.

Yıldız, E. (2016, May). A comparative analysis of Ahmet Mithat's Felsefe-i Zenan with its transliterations and its intralingual translation. Paper presented at Beyond Linguistic Plurality: The Trajectories of Multilingualism in Translation Conference at Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.

Yıldız, E. (2016, March). The others in Cyprus: Distinguishing between Rums as Turkish Greeks and Cyprus Greeks. Paper presented at American Literature Association at Harvard University, Boston, USA.

Nakipoğlu, M., Yıldız, E., & Yakut, A. B. (2014, September). Complementation and acquisition: The case of Turkish. Paper presented at the 17th International Conference on Turkish Linguistics (ICTL17), Rouen University, France.

Nakipoğlu, M. & Yıldız, E. (2012, September). Complementation and acquisition. Paper presented at the 16th International Conference on Turkish Linguistics at METU, Ankara, Turkey.

Nakipoğlu, M., Sarıgül, Ö., Yumrutaş, N., & Yıldız, E. (2012, September). Frequency of use and the acquisition of the Turkish causative. Paper presented at the 16th International Conference on Turkish Linguistics at METU, Ankara, Turkey.

Nakipoğlu, M., Sarıgül, Ö., & Yıldız, E. (2012, June). Rules, Frequency of Use and the Turkish Causative. Paper presented at LingDay at Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.

Nakipoğlu, M., Sarıgül, Ö., & Yıldız, E. (2012, April). Frequency of use and the Turkish causative. Poster presented at Boston University Conference on Language Development, MA, USA.

Nakipoğlu, M., Sarıgül, Ö., Yumrutaş, N., & Yıldız, E. (2011, July). The path children follow in the acquisition of the Turkish causative. Poster presented at 12th International Congress for the Study of Child Language, Montreal, Canada.

Yıldız, E. & Nakipoğlu, M. (2011, May). Edinimde genellemeler ve kişi ekleri [Generalization in language acquisition and person markers]. Paper presented at the 25th National Conference on Turkish Linguistics, Çukurova University, Adana, Turkey.

Yıldız, E. & Nakipoğlu, M. (2010, August). How do children acquire the negative of the Turkish aorist? Paper presented at the 15th International Conference on Turkish Linguistics in Szeged, Hungary.

Yıldız, E. & Nakipoğlu, M. (2010, May). Türkçe konuşan çocuklar geniş zamanın olumsuzunu nasıl edinir? [How do Turkish speaking children acquire the negated version of the aorist?] Paper presented at the 24th National Conference on Turkish Linguistics at METU, Ankara, Turkey

Other Publications

Yıldız, E. [Editor] (2018). *Panorama Khas: Science, Art, Culture*, 28.
<http://panorama.khas.edu.tr/uploads/pdf/28-sayi.pdf>

Yıldız, E. (2014). Reduplication as a compounding process: the case of [VV] converbs in Turkish (Unpublished MA Thesis). Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.

TEŞEKKÜR

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çelişki dolu metinleriyle boğuşurken her bocaladığımda bana tekrar yol gösteren sevgili tez danışmanım Veysel Öztürk'e beni daima cesaretlendirerek bu tezin ortaya çıkmasını sağladığı için minnetarım. Juri üyelerimden Olcay Akyıldız, Fatih Altuğ ve Murat Cankara tez izleme komiterinde sordukları sorularla bu tezi geliştirmemi ve yazabilmemi olanaklı kıldılar. Yine tez jurimde yer alan Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek, her görüşmemizde beni daima motive ederek destek oldu. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü hocalarımın bu tezin ortaya çıkabilmesinde çok büyük rolü vardır. Hepsine çok teşekkür ediyorum.

Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde doktora başladığım sevgili arkadaşlarım Zeynep Arıkan, Ömer Faruk Yekdeş ve Egem Atık'e yazdıklarına verdikleri geri dönütlerle düşüncelerimi geliştirebilmemi sağladıkları için çok teşekkür ederim.

Ve elbette tez yazma sürecimin başından sonuna kadar her daim yanımda olan ve bu tezin bitmesini yıllardır dört gözle bekleyen sevgili babam Mehmet Usta'ya, anneme, kardeşlerime ve tezle beraber büyüyen yeğenlerime teşekkürüm sonsuz.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Literatürde Hüseyin Rahmi Gürpınar.....	3
1.2 Çalışmanın teorik arka planı: güvenilir anlatıcı, karnaval ve çok seslilik.....	14
BÖLÜM 2: BİR GARİP AŞK-I MEMNU: <i>GÖNÜL BİR YELDEĞİRMENİDİR</i> <i>SEVDA ÖĞÜTÜR</i>	24
2.1 Aynı gemideyiz ey okur: Anlatıcı Şadan Bey	29
2.2 Kerhane ayininden ‘ <i>Einführung</i> ’a bir mizah şöleni.....	41
2.3 Kümes kucaklaşmalarından mektuplara bir kakofoni.....	51
BÖLÜM 3: BEYNİMİ KEMİREN ŞÜPHE: <i>BEN DELİ MİYİM?</i>	59
3.1 Hepimiz bir parça gizli deli değil miyiz?: Anlatıcı Şadan Bey.....	65
3.2 Cinnetten evliyalığa: Deli ama her şeye akli eren bir deli	84
3.3 Curcunabaz alayının çok sesli korusu	93
BÖLÜM 4: PİKARO’NUN SAHTE GÖZYAŞLARI: <i>KADERİN CİLVESİ</i>	101
4.1 Açlıkla başı dönen bir insan: Anlatıcı Salah Efendi.....	104
4.2 Fırınlardan genelevlere: İhtiyaçlar hiyerarşisine yeni bir bakış	125
4.3 Yeni ahlakın mektebinde Sokratik diyaloglar	139
BÖLÜM 5: METRESLİK KÜRSÜSÜ: <i>KOKOTLAR MEKTEBİ</i>	147
5.1 Tesadüfler aracılığıyla iyi yahut fena olmak: Anlatıcı Kudret Ali Bey	153
5.2 Fuhşu namuslandırmak: Asrî, bedî bir sınaaât olarak fuhş	165
5.3 Dünya tersine döndü: Kavuklu hocalar sustu karılar kürsüye çıktı.....	175
BÖLÜM 6: SONUÇ	184
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	189
KAYNAKÇA.....	195

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden Cumhuriyet yıllarına kadar uzanan uzun bir dönemde muhalif bir sesle metinler yazan, kırk küsur romanı ve pek çok hikâyesiyle oldukça üretken bir yazardır. Onun muhalif sesi kimi araştırmacılar tarafından Ahmet Mithat ile beraber anılmasına, halkı güldürerek eğitime amacında olduğu iddiasının sorgulanmaksızın benimsenmesine ve “halkın bilgisini genişletme, toplumsal eğitimi yükseltme amacı” taşıyan ahlakçı bir mizah yazarı olarak kabul edilmesine neden olur (Kudret, 1974, s. 10). Bu nedenle bugüne kadar Hüseyin Rahmi üzerine yapılan çalışmalar belli kalıplar çevresinde dönmekte ve birbirini tekrar etmektedir. Bu doktora tezi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1922), *Ben Deli Miyim?* (1924), *Kaderin Cilvesi* (1925) ve *Kokotlar Mektebi* (1927) romanlarının anlatı teknikleri vasıtasıyla detaylı bir analizini sunarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı Türkçe edebiyat içerisinde yeniden konumlandırmayı amaçlamaktadır. Bu çalışma, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın geniş külliyatı içerisinde yalnızca birinci tekil şahıs güvenilir anlatıcıya sahip bu dört romanı odağına almaktadır.¹ Seçilen romanlarda güvenilir anlatıcının ikircikli tutumu, metinlerin karnavalesk yapısı ve çok sesliliğin sunduğu olanaklar içerisinde Gürpınar metinlerinde duyulan bu muhalif

¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanları içerisinde birinci tekil şahıs anlatıcıya sahip romanlar küçük bir kümeyi oluşturmaktadır. Bu romanların arasından bir eleme yapılarak yukarıda sözü geçen dört romanın belirlenmesinde bazı kriterler kullanılmıştır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile başlayan ve daha sonra *Cadı* (1912) romanında olduğu gibi bir defter ya da kitabın bulunmasıyla birinci tekil şahıs ağzından hikâyelerin anlatıldığı metinler bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Bunun dışında *Eşkıya İninde* (1920) ve *Mezarından Kalkan Şehit* (1929) romanında olduğu gibi baştan sona birinci tekil şahıs anlatıcıya sahip, ancak güvenilir anlatıcı özellikleri taşımayan metinler de bu çalışmaya dahil edilmemiştir.

sesin yerini sabit bir anlam üretmeyen, bütün olası anlamların altını oyan, herhangi bir ders vermekten uzak metinler üretmeye bıraktığı iddia edilmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatına ilişkin genel kanı, onun halkı güldürerek eğitmeyi amaçlayan, pozitivist ve ahlakçı bir yazar olduğu yönündedir. İlk çalışmaları takip eden hemen hemen bütün Hüseyin Rahmi Gürpınar araştırmaları, aynı klişe iddiaları yeniden üretirken metin analizini daima ikinci planda bırakmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın edebiyat kamusundaki yazar kimliği, metinlerinin önüne geçmekte ve pek çok araştırmacı, kimi zaman metinlerinden bağımsız olarak Hüseyin Rahmi külliyyatını gazete yazılarına ya da onunla yapılan söyleşilere dayanarak yorumlamaktadır. Oysa Hüseyin Rahmi Gürpınar metinlerinin niyeti, araştırmacıların iddia ettiği gibi belli ideolojileri kurmacanın merkezine yerleştirmek ve bunların propogandasını yapmak değildir. Aksine kurmacaya dahil ettiği her ne varsa hepsini kurmacanın aracı haline getirir. Bu metinlerde asıl niyet, her türlü tez ve söylemi alaşağı ederek inşa edilen metnin kurmacalığıdır. Bir başka deyişle yazar metnin edebiliğini toplumsal mesaj veya tez gibi kurmaca dışı kaygı ve niyetlerin önüne koymakta, hatta metindeki toplumsal mesaj ve tezleri metnin edebi salahiyeti için faydalandığı birtakım söylemlere dönüştürmektedir. Bu nedenle tez çalışmamda anlatım teknikleri üzerinden güvenilir anlatıcıya ve çok sesliliğe odaklanarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından kaleme aldığı birinci tekil şahıs anlatıcıya sahip dört romanını yakın okuma tekniğiyle detaylı bir şekilde inceleyerek Hüseyin Rahmi edebiyatını salt metinleri üzerinden anlamlandırmayı hedefledim. İncelediğim dört roman, sık çalışılan ve mevcut Hüseyin Rahmi algısını şekillendiren kanonik metinler olduğundan çalışmamda bu metinleri merkeze almayı uygun buldum.

Bu tez çalışmasının literatürdeki büyük bir boşluğu doldurduğuna inanıyorum. Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine yapılan akademik çalışmaların temel sorunu, onun edebiyatını düz yazılarında beyan ettiği fikirlere veya romanlarının önsözündeki ifadelerle dayanarak yorumlamalarıdır. Metinlerinin detaylı bir yakın okumasının yapılmayışı, onun edebiyatına dair söylenenleri yüzeysel kılmaktadır. Bu doktora tez çalışması, Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatını bu klişe söylemlerden arındırarak metinleri üzerinden Gürpınar yazınına yeniden tartışmaya açmaktadır. Bu amaçla tezin bu bölümünde ilk olarak Hüseyin Rahmi edebiyatına dair genel yargıları ele alacağım. Ardından tez çalışmamda kullandığım teorik arka planı açıklayacağım. Son olarak tezin bölümleri hakkında bilgi vereceğim.

1.1 Literatürde Hüseyin Rahmi Gürpınar

Çoğu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın halkın anlayabileceği sade bir dilde yazmayı tercih ettiği vurgulanır (Kudret, 1974, s. 10). Dil mevzusunda öne çıkan bir diğer başlık ise karakterlerin mensup oldukları etnik veya sınıfsal gruba göre başarıyla konuşturulmasıdır. Enginün, Gürpınar'ın bu türden taklitlerle ve kelime oyunları ile ortaoyunu öğelerinden yararlandığını dile getirir (2013, s. 310).

Araştırmacıların neredeyse hemen hepsinin hemfikir olduğu bir diğer konu ise Hüseyin Rahmi'nin üslubunun görece yetersizliği iddiasıdır. Cevdet Kudret, üslubunu özensiz bulduğu Hüseyin Rahmi'nin bu durumunu yazarlık yaparak geçinmesine ve daha çok eser yetiştirmek için de üslup meselesine fazla kafa yormamasına bağlar (1974, s. 10). Taner Timur ise Hüseyin Rahmi'nin üslubuna bakarak onun bir romancıdan çok “düşünür” rolünü oynadığını iddia etmiştir (2002, s. 58). Edebiyat üzerine yazılarında geçen “Ben her eserimde kari’lerimi, avamî şathiyyat [eğlenceli fıkralar] arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeye uğraştım!”

gibi ifadelerinin Hüseyin Rahmi'nin bu şekilde alımlanmasında etkili olduğunu düşünüyorum (aktaran Moran, 2016a, s. 114). Zira Gürpınar'ın metinlerinde sunduğu tersine dünyayı, çarpık ilişkileri, herkesin birbirini aldattığı bozuk düzeni ulaşılmak istenen “yüksek felsefe” olarak algılamak mümkün görünmemektedir.

Roman tekniği açısından Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sorunlu olduğunu düşünen Berna Moran, “Şıpsevdi” başlıklı yazısında Gürpınar'ın *Şıpsevdi* romanında Meftun karakterine kendisinden duymayı beklemediğimiz olmadık sözler söyletmesini Gürpınar'ın romanın başında söylediklerini unutması ile açıklar. Hüseyin Rahmi'nin neredeyse bütün metinlerini kapsayan uyumsuzlukların bir arada olması halini yazarın her romanında ne dediğini ne yaptığını unutmasına bağlamak ne kadar doğru olur? Çok sayıda metin üreten yazarın yazdığı onlarca metinde yarattığı bu ikili uyumsuzluklar evreni roman tekniğindeki bir kusurdan ziyade bilinçli bir tercih olabilir mi? Tüm bu sorular, hiçbir doğrunun önerilmediği Hüseyin Rahmi Gürpınar metinlerinin karnavalesk unsurlar üzerinden okunup okunamayacağı sorusunu akla getirmektedir.

Üslup konusundaki bu ortak yargıların bir diğer çıkış noktası, romanların içsel bir bütünlük taşımadığı iddiasıdır (Kudret, 1974; Boratav, 1982, Akyüz, 1994; Naci, 1999; Kaplan, 1997; Moran, 2016b). Cevdet Kudret'e göre Hüseyin Rahmi'nin romanlarında “sayfalarca sürüp giden taklitli konuşmalar” metinleri eğlenceli hale getirirken aynı zamanda da kusurlu olmasına yol açar (1974, s. 9). Kudret'e göre Hüseyin Rahmi “en ağır eserlerini dahi, bu parçaların yardımıyla, her sınıf okuyucuya okutmak, onları kabul ettirmek olanağını” yakalamıştır (s. 9). Ancak başarılı olmasını sağlayan bu tekniğin, bir yandan da onun edebiyatını kusurlu bıraktığını, “parçaları, batı romancılarının yaptığı gibi, eserle kaynaştırma[dığını]”

ekler (s. 9).² Boratav, bazı metinlerde “çeşitli unsurları birbirine kaynaştırdığı ve ayrılmaz bir bütün haline getirmeye muvaffak olduğu[nu]”, ancak genelinde çoğunlukla metnin parçalarını “eklenmiş, eğreti tutturulmuş” görür (1982, s. 323). Benzer bir tespit yapan Fethi Naci’ye göre Hüseyin Rahmi’nin romanlarından herhangi bir kısmın çıkarılmasıyla “roman, değerinden bir şey kaybetmez” (1999, s. 43). Bu durumu, roman karakterlerinin “toplumsal gerçeklikleri göstermek için bir araç olarak kullanıl[masına]” bağlayan Naci’ye göre Gürpınar’ın romanlarında “bölümler arasında organik bir bağlılık yok[tur]” (s. 43). Kenan Akyüz de Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarındaki olay örgüsünü sorunlu bulur (1994, s. 142). Romanlarındaki olayların “roman tekniğinin gerektirdiği şekilde değil” aksine romanın eleştirdiği sosyal meseleye göre şekillendiğini iddia eder (s. 142). Karakterizasyon ve olay örgüsü bakımından “Ahmet Mithat’ın seviyesini aşabilmiş” olmadığını söyleyen Akyüz’e göre Hüseyin Rahmi’nin roman tekniği vasattır (s. 142). Bu ilk dönem araştırmacılarının iddiaları kendilerini takip eden çalışmalarda yinelenmiş, Hüseyin Rahmi’nin metinleri yakın okuma tekniğiyle incelendiğinde dahi bu söylemleri haklı çıkarmak için metin analizi eğilip bükülmüştür. Hüseyin Rahmi’nin metinlerinde tespit edilen bu parçalılığın kasıtlı bir tercih olabileceği göz ardı edilmiştir.

İlk romanı *Şık*’ı Ahmet Mithat Efendi’ye göndermesi ve birkaç gün sonra *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine çağrılarak Ahmet Mithat tarafından manevi evlat kabul edilmesiyle başlayan yazarlık serüveni, Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatının

² Cevdet Kudret, Hüseyin Rahmi’nin edebiyatının parçaları birleştirme yönünde kusurlu olduğunu iddia ettiği yazısında yine aynı sayfada tam aksi yönde fikir beyan eder: “Okuyucuyu eğlendirmek, belki biraz da gazete tefrika sayısını çoğaltmak kasdiyle uzatılan taklitli konuşmalarla, makale çeşnili felsefi düşünceler bir tarafa bırakılırsa, romanlarının çatısının çok ustalıklı kurulmuş olduğu görülür” (1974, s. 9) Bu türden bir çelişki Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın çalışmalarının çoğunda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ı belli şemalarla okuma eğiliminden kaynaklanır. Hüseyin Rahmi metinleri kendisine zorunlu kılınan bu şemaların dışında hareket ettiğinde bu durum, ya burada olduğu gibi araştırmacının kendisiyle çelişmesine ya da kolaya kaçarak Hüseyin Rahmi’yi teknik bakımdan kusurlu bulmasına yol açmaktadır.

yakasına yapışır kalır. En çok da bu yüzden farklı araştırmacılar tarafından Hüseyin Rahmi edebiyatı, Ahmet Mithat edebiyatının devamı olarak değerlendirilir (Kudret, 1974; Boratav, 1982; Akyüz, 1994; Göçgün, 1996; Kaplan, 1997; Enginün, 2013; İslam, 2013). Bir anlamda yazarın yaşam hikâyesi, onun edebiyatını anlamlandırmada metinlerinin önüne geçmiştir. Öyle ki metin analizi yapıldığında ve yerleşik yargıları çürütecek veriler tespit edildiğinde dahi üzerine gidilmemiş, Hüseyin Rahmi edebiyatı genelgeçer ifadelerin ötesinde ele alınmamıştır.

Gerçekten de literatürdeki araştırmaların hemen hepsinde Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Mithat'ın adı ile beraber anılır. Bu çalışmaların neredeyse hepsi Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı Ahmet Mithat yazınının devamı gibi görür (Kudret, 1974; Boratav, 1982; Akyüz, 1994; Göçgün, 1996; Kaplan, 1997; Enginün, 2013; İslam, 2013). Gürpınar metinlerinin “didaktik” olduğunu iddia eden Boratav'a göre Hüseyin Rahmi, “tıpkı ustası Ahmet Mithat gibi, romanlarını aynı zamanda bir mektep yapmasını bilmiştir” (1982, s. 323). Ayşenur Külahlıoğlu İslam da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı “halkın yaşama biçimi ve kıymet hükümleriyle ilgilen[en]” ve sosyal tenkit içeren metinler yazan “Ahmet Mithat okulunun bir takipçisi” olarak tanımlar (2013, s. 344). Mehmet Kaplan, Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde Ahmet Mithat'ta olduğu gibi “müsbet vasıflı kahramanların” olmadığını farkındadır (1997, s. 464). Ancak yine de onun Ahmet Mithat gibi “ders ve bilgi vermeyi vazife saydığını” dile getirir (s. 459). Cevdet Kudret de “Ahmet Mithat'ın tam bir izleyicisi” olarak gördüğü Hüseyin Rahmi'nin Ahmet Mithat'tan ayrıldığı noktaların farkındadır: “... Ahmet Mithat, bir sorun üzerinde bilgi vereceği zaman, vak'anın yürüyüşünü keser, onu kendi ağzından anlatırdı; Hüseyin Rahmi ise, bunu kendi ağzından değil, kahramanlarının birinin ağzından anlatır” (1974, s. 9). Ahmet Mithat ile Hüseyin Rahmi'nin tarzlarını benzer bulan Kenan Akyüz, Hüseyin Rahmi'nin Ahmet Mithat

gibi farklı roman anlayışlarını denemediğini daima natüralizm akımına uygun eserler verdiğini dile getirir (1994, s. 141). İnci Enginün de Hüseyin Rahmi'nin metinlerinin Ahmet Mithat'ın metinleri gibi "bol folklor" ögesi barındırdığı üzerinden bir benzerlik kurar (2013, s. 310). Ancak Enginün, Ahmet Mithat ile Hüseyin Rahmi'yi karşılaştırırken çok önemli bir saptamada bulunur: "Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat Efendi gibi, alafranganın karşısına kendi idealini çıkarmaz, gülünç alafranganın karşısında da gülünç alaturka vardır" (s. 312). Enginün, bu önemli tespitin üzerine gitmez. Oysa Hüseyin Rahmi edebiyatını anlamlandırma açısından bu tespit bir mihenk taşıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar metinlerinde olumsuzun karşısında olumlanan bir karakter veya görüş yoktur. Tüm karakterler ve fikirler birbirine eşit mesafededir. Dolayısıyla metinlerin iddia edildiği gibi bir ders verme amacı güttüğü, mutlak bir anlamı dile getirdiği söylenemez. Ancak bu durum, araştırmacılar tarafından fark edildiğinde dahi hemen savuşturulmuş olup kimse Hüseyin Rahmi'ye dair kalıplaşan çerçevenin dışına çıkarak farklı bir okuma yapmaya cesaret edememiştir.

Halkı güldürerek bir şeyler öğretmeye çalıştığı şeklindeki ifadeler Hüseyin Rahmi kurmacasının alametifarikası haline gelmiş, metinleri aksini söylediğinde dahi bu anlamlı ihlaller birkaç satırla geçiştirilmiştir. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi'ye dair yapılan çalışmalar, kendi içlerinde çelişkiler ve tutarsız ifadelerle doludur. Hüseyin Rahmi'nin düz yazılarından hareketle onun halkı eğitme amacı güttüğünü iddia eden Enginün yazısını bu ifadeye taban tabana zıt şu alıntıyla bitirir:

Yazarın bu olumsuz tiplerin karşısına olumlu, mücadeleci kimseyi çıkaramamasını, bir kusur gibi görenler olmakla birlikte, Hüseyin Rahmi'nin anlatış tarzında ve kurduğu dünyada olumluların yeri yoktur, çünkü o, olumlu görüşleri sunma amacında değildir. Onların mevcudiyeti ancak, bu romanların panayır havasından uzaklarda bir yerlerde aranmalıdır. Hüseyin Rahmi okuyucusunu, o olumlu dünyayı kendi kendine bulması için serbest bırakmıştır (2013, s. 323)

Enginün'ün yukarıdaki tespitleri çok önemlidir. Hüseyin Rahmi'nin panayır havasındaki romanlarında olumlu bir karakter aramanın nafiye olduğu görüşü, onun eserlerinin ders verme amacı güden metinler olduğu ifadesiyle taban tabana zıttır. Ancak Enginün bu durumu, Hüseyin Rahmi'nin doğrudan okura doğru olanı göstermektense onu doğruyu bulması için serbest bırakması şeklinde değerlendirir. İnci Enginün, yukarıda alıntılıdığım bu mühim tespitini Hüseyin Rahmi üzerine alışlageldik kalıplara uydurmak için eğip bükse de aslında Hüseyin Rahmi romanlarındaki “panayır havasına” ve burada “olumlu” bir karakter bulmanın imkânsızlığına değinerek benim tez çalışmamın hareket noktalarından birini oluşturur. Benim çalışmam Hüseyin Rahmi'nin yazarsal niyetini onun metinleri üzerinden yorumlamaya çalışırken Enginün'ün sözünü ettiği bu panayır havasını, metindeki karnavalesk öğeler üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Metinlerinde olumlu bir tipe rastlanmadığı iddia edilen Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatı araştırmalarında sık tekrarlanan bir iddia da onun pozitivist bir dünya görüşüne sahip olduğudur (Timur, 1991; İslam, 2013; Moran, 2016a; Eryılmaz ve Kalaycıoğulları, 2018; Gümüş, 2019). Bu iddiaların temel kaynağı onun romanlarında sıkça karşılaşılan bir tema olan batıl inançlardan kaynaklanmaktadır. İslam'a göre Hüseyin Rahmi'nin “pozitivist bir dikkati ve telkini vardır” (2013, s. 344). Berna Moran ise Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde halkın geleneksel düşüncelerine saldırarak “Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalış[tığı]” savunur (2016, s. 114). Osman Gündüz, Hüseyin Rahmi'nin pozitivismi romanlarında ön plana çıkararak “sosyal olayları, insanî davranışları doğaüstü güçlerle değil, akıl ve mantıkla ve bilimsel verilere dayanarak açıklayan yeni bir aydın tipi yaratma[yı]” amaçladığı iddiasındadır (2013, s. 419). Görüldüğü gibi Gürpınar üzerine çalışan araştırmacılar, Hüseyin Rahmi'nin

pozitivizmi öne çıkarmak uğruna romanı araçsallaştırdığını iddia etmekte, onun romandan çok fikre önem verdiğini savunmaktadır. Oysa Hüseyin Rahmi metinleri incelendiğinde bilimsel olanın da alaya alındığı bir anlatı evreni söz konusudur çünkü istisnasız bütün olumsuz karakterler, yaptıkları eylemleri meşrulaştırmak için neden-sonuca dayalı bir düşünce sistemi ya da bilimin araçlarını kullanırlar. Bu noktada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın “pozitivist bir aydın yaratma” uğruna romanı araçsallaştırdığı düşüncesi, dayanaksız görünmektedir.

Pozitivizmin yanı sıra Hüseyin Rahmi çalışmalarında sıkça karşılaşılan bir diğer tespit ise onun metinlerinde eski ile yeninin savaştığı iddiasıdır (Kudret, 1974; Moran, 2016a). Gümüş, Hüseyin Rahmi'nin “Eski, geleneksel kafa ile yeni, modern ve aklın yönettiği kafa arasındaki çatışma[ya]” yer verdiğini söyler (2019, s. 306). Bu çatışmada yazarın “halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalış[tığını]” söyleyerek Hüseyin Rahmi'nin eski-yeni çatışmasında hak verdiği tarafın yeni ve modern olduğunu imler (s. 307). Ancak Hüseyin Rahmi'nin bu tez çalışmasına konu edilen romanlarına baktığımızda metinlerin herhangi bir fikrin propagandasını yaptığını söylemek güçtür. Bu tür iddialar, metinlerin bütünlüklü değerlendirilmemesinden ve tek bir karakterin bir romandaki sözlerinden yola çıkarak bütün Hüseyin Rahmi külliyatına dair genel geçer yargılara varılmasından kaynaklanmaktadır. Oysa metinler anlatım teknikleri çerçevesinde analiz edildiğinde öne sürülen her fikrin iki satır sonra tekrar metnin imkânları içerisinde çürütüldüğü görülecektir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatı çalışmalarında belki de en sık tekrar edilen sözcük “ahlak”tır. Moran'a göre Hüseyin Rahmi, “toplumda yerleşmiş ahlak değerlerinin geçerliliğini irdele[r]” ve daha da önemlisi bu değerlerin yerine “yeni

değerler getirmeye çalışmaktadır” (2016a, s. 121). Hüseyin Rahmi’nin ahlaki değerleri sorunsallaştırdığı doğrudur. Ancak Moran, Hüseyin Rahmi’nin ne tür yeni değerler önerdiğini açıklamak konusunda yetersiz kalır. *Tutuşmuş Gönüller* romanında evli bir erkekle gizlice aşk yaşayan Lemiye’nin namus, dürüstlük gibi toplumsal değerleri yok saymasına rağmen Gürpınar’ın bu karakteri “ahlaksız” olarak damgalamadığını ve yine aynı romanın sonunda Lemiye’nin çalıştığı mağazada paraya pula önem vermeyen “başka bir tür namus anlayışıyla” olumlandığı örneğini verir. Bu örneğin söz konusu “yeni değerleri” açıklamada yetersiz olduğunun Berna Moran da farkındadır. Zira Hüseyin Rahmi’nin açık bir biçimde “kimden yana olduğunu belli et[mediğinin]” ayırında olduğunu söyler (1996a, s. 126-127). Dolayısıyla Berna Moran, Hüseyin Rahmi’de ahlak meselesine dair kendi çizdiği bir çemberin çevresinde dönmekten öteye gidemez.

Moran gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatında ahlak meselesini çalışmasına konu edinen bir diğer isim Ali Serdar’dır. Serdar’ın “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı” başlıklı tez çalışması, Gürpınar romanlarında ahlak meselesini detaylı bir biçimde ele alır. Serdar’a göre Gürpınar’ın romanlarında ahlak meselesinin “merkezi bir yeri” bulunmaktadır (2007, s. 144). Hüseyin Rahmi Gürpınar metinlerinin sosyal darvinci temayüller içerdiğini iddia eden Serdar’a göre doğal yaşamın yasaları ile ahlakın örtüşmediğini söyleyen Gürpınar edebiyatında “ahlakçılık” sadece bir söylemden ibarettir (s. 56). Ali Serdar’ın çalışması, Hüseyin Rahmi’yi anlamlandırmak açısından oldukça önemlidir. Hüseyin Rahmi’ye dair kalıplaşan iddiaları sorgulayan bu tez çalışması, bu kalıpların bir nebze dışına çıkarak farklı bir Hüseyin Rahmi okumasının mümkün olduğunu

göstermiştir.³ Moran'ın ahlak meselesine dair fark ettiği ancak açıklamakta güçlük çektiği meseleleri Serdar'ın bir adım öteye taşıdığını söyleyebiliriz. Ancak Serdar, Hüseyin Rahmi'yi hâlâ ahlak meselesi çevresinde okumakta ve söylemini “ahlakçı” bulmaktadır. Oysa bu çalışmaya konu edilen romanları incelerken detaylı bir şekilde açıkladığım gibi metinlerde ahlak, namus, dürüstlük gibi kutsal sayılan toplumsal değerler hiçe sayılmakta, metinlerde hiçe sayılan bu değerlerin yerine bir yenisini önerilmemektedir. *Kokotlar Mektebi* romanında bir süre sonra birbirinden sıkılacak olan evli çiftlerin birbirini aldatmasını önlemek için önerilen “kooperatif tipi evlilik” yeni yaşam düzeni olabilir mi? *Kaderin Cilvesi* romanındaki gibi modern zamanın düsturuna ayak uydurup aldatmak ve hayatta kalmak yeni ahlak kaidesi olmaya uygun mudur? Bu çalışmada incelenen romanlarda bu şekilde çoğaltılabilecek örnekler mevcuttur. Bu doğrultuda çalışmanın devamında göstermeye çalışacağım gibi Gürpınar romanlarının “ahlakçı” bir söylem benimsediğini söylemek mümkün değildir.

Kadın-erkek ilişkileri ve aldatma mevzusu da Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarını çalışan araştırmacıların dikkatini çekmiştir (Sevinçli, 1990; Serdar 2007; Moran, 2016a; Dimdik, 2014; Gürgen, 2019). Moran, Hüseyin Rahmi'nin doğa kanunları ile toplumsal yasalar arasındaki uyumsuzluk üzerinden kadın-erkek meselesinde “kökten değişiklikler” içeren “bir ahlak anlayışı” önerdiğini belirtir (2016a, s. 128). Bu iddianın kaynağı *Kaderin Cilvesi* romanındaki Seniha gibi genç kızların kendilerini metres tutan yaşlı erkekleri cezalandırması ve bir erkekle yetinmeyi saçma bulmasına dayanmaktadır. Moran, “köktenci değişiklikler” olarak yorumladığı bu yeni ahlak anlayışının uygulanabilirliğinden şüphelidir: “Gürpınar

³ Ali Serdar, literatürde iddia edildiği gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Ahmet Mithat'ın takipçisi olduğunu vurguladığı tezinde bir noktada aslında bu ifadenin tartışmaya açık olduğunu belirtir (2007, s. 100). Ancak önemli tespitler yapmasına rağmen bu tür noktaların üzerine tam olarak gitmez.

aşırı görüşlerini Türkiye’de uygulanmasını düşünerek yazmıyordu kuşkusuz. Bunlar teorik düzeyde ilgi duyduğu ve ancak fanteziye kaçır biçimde ele alabileceği konulardı” (s. 128). Aslında Moran, Hüseyin Rahmi’nin kadın-erkek eşitliği ve ahlak meselesinde fanteziye kaçtığı ve toplumsal sorunlara reçete olabilecek metinler yazmadığının bilincindedir. Ancak Hüseyin Rahmi’nin kadın-erkek eşitliğini savunan bir yazar olduğu klişesi, Moran’ın metinleri bu yargıya bağlı kalarak okumasına neden olmaktadır. Öyle ki bu çaba, Moran’ı neredeyse her evli çiftin birbirini aldattığı Hüseyin Rahmi anlatılarını yenilikçi ahlak önermesi olarak okumaya sürüklemektedir.

Ali Serdar, Hüseyin Rahmi’de kadın-erkek eşitliği meselesinin ikircikli olduğunu belirtir (2007, s. 131). Ancak Hüseyin Rahmi edebiyatını belli kalıplar içerisinde ele alma çabası onun da kadın-erkek eşitliği meselesinde diğer araştırmacılara bir yandan katılırken bir yandan da buna karşı çıkmasına neden olur: “[B]ütün bu eleştirmenlerin yargılarında kimi noktalarda tam haklı denemese de dikkate alınmayı gerektiren yönler olduğunu kabul etmek—üstelik Gürpınar’ın kendisi de kadınlardan yana olduğunu zaman zaman açıkça söylüyorken—gerekir” (s. 131). Görüldüğü gibi yazar Hüseyin Rahmi’nin düşünceleri, düz yazılarındaki söylemleri metinlerin önüne geçmiş, bu ikisi arasındaki uyumsuzluk fark edildiğinde dahi yazar Hüseyin Rahmi’nin görüşleri pahasına metinlerin ne söylediği göz ardı edilmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine yapılan araştırmaların temel sorunu, detaylı bir metin analizi yapmadan Hüseyin Rahmi edebiyatına dair genelgeçer bir yargıda bulunma amaç ve endişesi taşımalarıdır. Hüseyin Rahmi metinlerinin çelişkilerle dolu oluşu, farklı fikirlerin birbiri ardına sıralanması, alıştığımız dünya düzeninin dışında gelişen olaylar ve benzeri pek çok sebep araştırmacıların Hüseyin Rahmi

metinlerinden bir alıntıyı cımbazlayarak tekil bir örnek üzerinden bütün metni yorumlamaya girişmeleriyle sonuçlanmaktadır. Örneğin Berna Moran, Hüseyin Rahmi romanlarında karakterler arasındaki çatışmayı, sadece sınıflar arasında bir çatışma olarak görmekte ve aç kalmamak için çalmayı salık veren karakterlerin olduğu bu metinleri sosyalist düşünceler çerçevesinde açıklamaya çalışmaktadır (2016a, s. 114-115). Metinlerde, bu tür fikirlerle okunmaya müsait olmayan kısımlara rastladıkça Moran, önermesini Hüseyin Rahmi'nin "komünizm hakkında bilgisinin yüzeysel kaldığını" belirterek günceller (s. 122). Oysa daha önce vurguladığım gibi Hüseyin Rahmi metinlerinde herhangi bir ideolojinin öne çıkmadığı, aksine bütün ideolojilerin altının oyulduğu göze çarpar. Berna Moran'ın Hüseyin Rahmi'yi tam bir sosyalist olarak konumlandırılamaması ve romanın çelişkiler barındırması, Hüseyin Rahmi edebiyatının bir kalıba sokularak ya da belli bir ideoloji perspektifinden okunamayacağına göstergesidir. Agah Levend de Hüseyin Rahmi'nin bu yönüne işaret etmiş ve onun bütün akımlara karşı mesafeli ve seçmeci bir tavır sergilediğini dile getirmiştir: "O mesleklerin [akımların] en iyi yönlerini değil de kendine elverişli görünen yönlerini almış, hiçbir akıma bağlı kalmayarak büsbütün kişisel romanlar meydana getirmiştir" (1964, s. 48). Ben, Hüseyin Rahmi'nin hiçbir ideolojiye diğerinden fazla meyil etmediği konusunda Levend'e katılmakla beraber onun herhangi bir akımın iyi yanlarını dahi olsa öne çıkarmak isteyen metinler yazma amacında olmadığını iddia ediyorum.

Hüseyin Rahmi'yi belli ideolojiler üzerinden okuma eğiliminin kaynağı olarak metin analizinden kaçınılmasını ve düz yazıları ve röportajları üzerinden onun edebiyatının anlamlandırılmaya çalışılmasını görüyorum. Bu durum, Hüseyin Rahmi romanlarında konuşanın yazar Hüseyin Rahmi olduğu savını da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla anlatıcının ya da karakterlerin dile getirdiği tüm fikirler,

Hüseyin Rahmi'nin fikri gibi ele alınarak metin analizinden uzak, ezbere Hüseyin Rahmi okuması yapılmıştır. Bu anlamda, benim tez çalışmam Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatının yeniden farklı bir gözle ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Çalışmaya dahil edilen her bir romanın yakın okumasına dayanan bu tez çalışmasında metni anlamlandırmak için anlatı teknikleri kullanılmış ve sağlıklı bir metin analizi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tez çalışmamın içeriğine dair daha geniş bir bilgi sunmadan önce tezin teorik arka planında kullanılan teorik çalışmalardan söz etmek yerinde olacaktır.

1.2 Çalışmanın teorik arka planı: güvenilir anlatıcı, karnaval ve çok seslilik

Bu doktora tez çalışması, Hüseyin Rahmi Gürpınar metinlerini detaylı bir biçimde analiz ederken anlatı bilim tekniklerini esas almaktadır. Yukarıda tartıştığım gibi Hüseyin Rahmi çalışmaları aynı kısır döngünün içerisinde birbirini tekrar eden çalışmalara dönüşmüştür. Metin analizinin nadiren merkezde olduğu bu çalışmalarda metin, genel kanının aksini gösterdiğinde dahi genel kanıya karşı çıkmamak adına Gürpınar edebiyatı değersizleştirilmiştir. Ancak bu çalışma, Hüseyin Rahmi edebiyatını anlamak için onun edebî metinlerini odağa yerleştirmekte ve çalışmaya dahil edilen metinlerin seçiminde güvenilir anlatıcının varlığı dikkate almaktadır. Hüseyin Rahmi metinlerinde görülen uyumsuzlukların neden olduğu panayırı andıran anlatı evreni, Mikhail Bakhtin'in karnaval kavramı üzerinden ele alınmış olup metinlerde diyalog, mektup ve benzeri şekillerde karşımıza çıkan çok biçimli, çok sesli anlatım biçiminin de metnin anlam üretimindeki katkısı incelenmiştir. Bu bağlamda ilk olarak güvenilir anlatıcı konusunda kısaca bilgi verilecektir. Ardından Bakhtin'in karnaval terimi ve çok seslilik teorik anlamda açıklanacaktır.

Güvenilmez anlatıcı (*unreliable narrator*) kavramı ilk olarak Wayne C. Booth tarafından ortaya atılmıştır. Booth, *Kurmacanın Retoriği* adlı kitabında anlatıcının güvenilmez olması halinde metinde anlatılan hikâyenin yaratacağını etkinin farklı olacağını belirtir (2012, s. 170). Terminolojinin güvenilmez anlatıcıyı tanımlamak konusunda yetersiz olduğundan yakınan Booth, kavramı şu şekilde açıklar:

Daha iyi terimler olmadığı için, eserin normlarına (yani zımni yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya *güvenilir* diyorum, uygun olmayana da *güvenilmez* diyorum. Büyük güvenilir anlatıcılardan çoğunun bol miktarda tesadüfi ironiye başvurduğu, bu yüzden de aldaticılık potansiyeli taşımak bakımından “güvenilmez” olduğu doğrudur. Ama zor bir ironi bir anlatıcıyı güvenilmez yapmaya yetmez. Ayrıca, kasten aldaticı olan anlatıcılar bazı modern romancıların (Camus, *Düşüş*; Calder Willingham, *Natural Child* vs.) ana kaynaklarından biri olmasına rağmen, güvenilmezlik normalde yalan söylemekle de ilgili değildir. Güvenilmezlik çoğunlukla James’in bilinçsizlik (*inconscience*) dediği bir meseleyle ilgilidir; anlatıcı hatalıdır ya da yazarın ondan esirgediği niteliklere sahip olduğunu sanmaktadır. Veyahut da *Huckleberry Finn*’deki gibi anlatıcı doğuştan kötü olduğunu iddia ederken yazar arkasından sessizce onun erdemlerini övmektedir (s. 170-171).

Booth’un güvenilmez anlatıcıyı tanımlama çabası, yukarıda görüldüğü gibi yeterince açık değildir. Güvenilmez anlatıcının ne olduğundan çok ne olmadığına dair malumat verir. Ancak yine de Booth’un tanımı, kendisinden sonra bu konuyu çalışan araştırmacılar için başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Gerald Prince *Dictionary of Narratology* adlı anlatı bilim sözlüğünde güvenilmez anlatıcıyı, “normları ve davranışları zımni yazarın normlarına uymayan, değerleri zımni yazarın değerlerinden ayrılan ve güvenilirliği anlatısının bazı yönleriyle sarsılan anlatıcı” olarak tanımlar (2003, s. 103). Bu tanım, Booth’un söylediklerini bir adım daha öteye götürerek açıklık kazandırır da zımni yazar üzerinden tanımlamaya devam etmesi nedeniyle yetersiz kalır. Zira Booth’un tanımının bel kemiğini oluşturan zımni yazar (*implied author*) teriminin sorunlu olduğu bilinmektedir (Bal, 1981; Nünning, 1997). Mieke Bal, “The Laughing Mice:

Or: On Focalization” başlıklı makalesinde zımni yazar teriminin “teorinin sıkıştığı noktalarda kullandığı bir maymuncuk” olduğunu dile getirir (1981, s. 209). Kaldı ki bu terim tanımlansa dahi zımni yazarın norm ve değerlerinin ne olduğunu tespit etmek de müphemdir (Rimmon-Kenan, 1983, s. 101).

Güvenilmez anlatıcıya dair bu totolojik tanımlar, farklı araştırmacılar tarafından sorgulanmış ve teoriye eklemeler yapılmıştır (Nünning, 1997; Cohn, 2000; Olson, 2003; Hansen, 2007). Ansgar Nünning, “But will you say that I am mad?” başlıklı makalesinde güvenilmez anlatıcıyı “dramatik ironi” üzerinden tespit etmeyi önerir (1997, s. 87). Nünning, zımni yazar yerine anlatıcı sözcüğünü kullanır. Ona göre güvenilmez anlatıcının varlığı, anlatıcının değerleri ile okurun normları arasında tutarsızlık olma durumu yani dramatik ironiyi imler (s. 87). Anlatıcın söylediklerindeki tutarsızlığı ya da anlatıcının bakış açısı ile normal saydığı kendi bakış açısı arasında bir çelişki sezen okurun, güvenilmez anlatıcının varlığından şüphelenebileceğini iddia eden Nünning, Booth’un önerisini düzenler: “Güvenilmez anlatıcı, tüm metnin ya da okurun norm ve değerleriyle çelişki içerisinde olan anlatıcıdır” (s. 87). Nünning, zımni yazar ifadesini çıkararak güvenilmez anlatıcı tanımında değişiklik önerse de aslında Booth ile aynı malzemeleri kullanmaya devam etmektedir (Olson, 2003, s. 99).

Greta Olson, “Fallible and Untrustworthy Narrators” başlıklı makalesinde Booth ve Nünning’in modellerini anlatıcının aynı zamanda roman karakterleri olduğu durumlar üzerine kurduğunu ve dolayısıyla anlatıcıya “gerçek bir kişi” muamelesi yaptıklarını dile getirir (2003, s. 99).⁴ Olson’a göre okur, anlatıcının güvenilir olup olmadığını anlamak için karşılaştığı bu anlatıcıya “yeni bir tanıdık”

⁴ Dorrit Cohn, “Discordant Narration” başlıklı makalesinde üçüncü tekil anlatıcının olduğu metinlerin de birinci tekil anlatıcıya sahip metinler gibi anlatıcı ve yazar arasında ayrıma izin verdiğini, bu nedenle bu tür anlatılarda da güvenilmez anlatıcılarla karşılaşmanın mümkün olduğunu savunur (2000, s. 311).

gibi yaklaşır (s. 99). Güvenilmez anlatıcının iki farklı türü olabileceğini iddia eden Olson, güvenilir anlatıcıya dair bir tipoloji sunmayı hedefler: yanılabilir (*fallible*) ve güvenilir (*untrustworthy*) anlatıcılar (s. 99). Olson, yanılabilir anlatıcıların olayları güvenilir biçimde hikâye etme sebebinin hatalı yargılarından ya da olayları kavramalarındaki bir problemden ileri gelebileceğini söyler (s. 101). *Huckleberry Finn* romanında anlatıcının çocuk olması dolayısıyla eğitim ve deneyimdeki tecrübesizliği nedeniyle olayları kavramakta zorluk yaşadığını ve bu nedenle yanılabilir anlatıcı örneği olduğunu belirtir (s. 101). Bu nedenle, Olson okurun yanılabilir anlatıcıya karşı daha çok müsamaha gösterdiğini ve yaptıklarını anlatıcının içinde bulunduğu durum üzerinden değerlendirmeye çalıştığını ifade eder (s. 102). Güvenilmez anlatıcılar ise içselleştirdikleri davranışsal özellikler ya da kişisel çıkarları için güvenilir olmayı bile isteye seçmektedir (s. 102). Olson, güvenilir anlatıcıya karşı okurun tepkisinin yanılabilir anlatıcıya karşı olan tepkisinden farklı olacağını ve söylediği her şeye şüpheyle yaklaşacağını iddia eder (s. 102). Olson, sınıflandırmasında güvenilir anlatıcıyı bir spektrum üzerinde görür (s. 104). Her ne kadar Booth ve Nünning’in açıklamalarındaki problemlere çözüm getiremeye de metinde güvenilir anlatıcının belirlenmesinde okurun tepkilerine yer vermesi ve farklı güvenilir anlatıcı tiplerini örneklemesi açısından Olson’ın çalışması önemlidir.

Phelan ve Martin, “The Lessons of “Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day” başlıklı makalelerinde Booth’un güvenilir anlatıcı tanımı, zımni muhatap (*implied author*) terimini kullanarak yeniden düzenler. Phelan ve Martin’e göre güvenilir anlatıcının söylemi, zımni muhatabınkinden farklıdır ve zımni yazar anlatıcının kurmaca olduğunun farkındadır

(1999, s. 95).⁵ Kullanılan terminoloji değişse de güvenilirmez anlatıcının tanımlanmasında anlatıcı ile okurun hikâyeye bakışı arasında bir farklılık olması, hemen hemen bütün tanımlarda göze çarpar. Güvenilmez anlatıcının tanımından ziyade farklı araştırmacıların farklı tip güvenilirmez anlatılara dair yaptıkları saptamalar, güvenilirmez anlatıcının doğasını daha iyi anlamayı sağlar. Bu anlamda Phelan ve Martin, yanlış aktarma (*misreporting*), yanlış algılama (*misreading*), yanlış değerlendirme (*misevaluating*), eksik aktarım (*underreporting*), eksik algılama (*underreading*), eksik değerlendirme (*underregarding*) şeklinde altı tip güvenilirmezlik olduğunu öne sürer (s. 95). Olson’a göre Phelan ve Martin’in bu sınıflandırması, anlatıcının değerlendirmeleri ile okurun bu değerlendirmelere olan tepkisini esas alınmaktadır (2003, s. 101).

Güvenilmez anlatıcının farklı tipleri üzerine çalışan Monika Fludernik, “Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability” başlıklı makalesinde anlatıcıların üç farklı şekilde güvenilirmez olabileceğini iddia eder (1999, s. 75). Bunlardan ilki olan olgusal yanlışlık (*factual inaccuracy*), anlatıcının bazı kısımları çıkararak kasıtlı olarak yalan söylemesinden veya anlatıcının hikâyenin tamamına erişiminin kısıtlı olmasından kaynaklanmaktadır (s. 76). Fludernik’in öne sürdüğü diğer güvenilirmezlik çeşidi ise nesnel olmama (*lack of objectivity*) olarak karşımıza çıkar. Bu ikinci tip güvenilirmez anlatılarda anlatıcı ya epistemolojik olarak kısıtlıdır ya da ahlaki anlamda güvenilirmezdir (s. 76). İdeolojik güvenilirmezlik (*ideological unreliability*) adını verdiği son sınıflandırmada ise anlatıcının önerdiği dünya görüşü, okurun dünya görüşüyle örtüşmez.

⁵ Phelan ve Martin, zımnî muhatap (*authorial audience*) terimini yazarın ideal muhatabı olarak tanımlarken anlatıcının direkt hitap ettiği muhatap (*narratee*) ile arasında fark olduğunu belirtirler (1999, s. 108).

Per Krogh Hansen, “Reconsidering the unreliable narrator” makalesinde güvenilir anlatıları dört kategoriye ayırmaktadır: anlatı-içi (*intranarrational*) güvenilirlik, anlatıcılar arası (*internarrational*) güvenilirlik, metinlerarası (*intertextual*) güvenilirlik, metin dışı (*extratextual*) güvenilirlik (2007, s. 241). Anlatı-içi güvenilirlik, metnin anlatıcının tutarsız ifadeleriyle dolu olması durumudur (s. 241). Anlatıcılar arası güvenilirlik durumunda ise bir anlatıcının söyledikleri ile diğer anlatıcının söyledikleri çelişmektedir (s. 241). Metinlerarası güvenilirlik durumunda ise karakterler önceki varoluşlarında ya da yan metinsel öğelerde güvenilirliklerini açık ederler (s. 242). Okurun kendi bilgisini ve değerlerini metne doğrudan getirmesi sonucunda ise metin dışı güvenilirlik ortaya çıkar (s. 242-243). Hansen, kendi sınıflandırmasını güvenilir anlatıcıyı anlamak adına önemli bir teşebbüs olarak görür. Zira kendisinden önce güvenilir anlatıcıyı saptamak için Booth’un zımnî yazara, Chatman’ın zımnî okura ve Nünning’in deneysel okura sorumluluk yüklemesini hem doğru hem de yanlış bulur (s. 244). Hansen, kendisinin yaptığı türden sınıflandırmaların güvenilir anlatıcıyı anlamak için gerekli olduğuna dikkat çeker (s.244).

William Riggan, *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns The Unreliable First Person Narrator* başlıklı kitabında adından da anlaşılacağı üzere birinci tekil şahıs güvenilir anlatıcıları analiz etmektedir. Onun sınıflandırması, daha semantik bir perspektife dayanır. Riggan, dört tip güvenilir anlatıcının varlığından söz eder: pikaro, deli, naif ve soytarı (1981, s. 37). Zımnî yazar ve okurun bir araya gelerek anlatıcıyı bariz bir hicvin veya karmaşık bir ironinin konusu haline getirdiğini okurun da bu ironiyi yakaladığını iddia eden Riggan’ın sınıflandırması, Booth’un güvenilir anlatıcı tanımı üzerine kuruludur.

Tüm bu güveniliriz anlatıcıyı tanımlama ve sınıflandırma çabaları, birbirlerini değillemelerine ve modifiye etmelerine karşın benzerlikler taşıtmaktadırlar. Zımnı yazar, okur, anlatıcı gibi terimleri farklı şekillerde kullanan bu tanımlama ve sınıflandırmaların temelinde her zaman tutarsızlık yatmaktadır. Güvenilmez anlatıcının tespit edilmesinde okur odaklı bir yaklaşımı savunan Nünning, güveniliriz anlatıcının metindeki görünürlüğünü daha teknik unsurlar üzerinden saptamayı önerir: “metnin içsel tutarsızlıkları, anlatıcının sözel tuhafııkları ve bir metnin sunduğu dünya ile okuyucunun dünya bilgisi ve normallik standartları arasındaki tutarsızlıklar gibi bağlamsal ipuçları” (1997, s. 95-96). Örneğin anlatıcının söyledikleri ile yaptıklarının tutarsız olması ya da anlatıcının yorumlarının anlatılan sahneye ters düşmesi gibi durumlar metnin içsel tutarsızlığına işaret eder (s. 96). Anlatıcının cümlelerini tamamlamaması ya da ünlemler kullanması ya da muhabına hitap ederken *sen* ya da *siz* gibi zamirler kullanması anlatıcının güveniliriz olduğunu imleyen anlatıcıya özgü sözel tuhafııklar olabilir (s. 97). Nünning, okurun metne getirdiği kültürel kodların ve kavramların anlatıcının güvenilir olup olmadığına karar vermesini sağlayan bağlamsal ipuçları olduğunu iddia eder (s. 99). Bu tez çalışmasında ele alınan romanlarda anlatıcıların güvenilir olup olmadığı tespit edilirken ilerleyen bölümlerde daha detaylı şekilde ele alınan bu tür tekniklerden faydalanmıştır.

Yukarıda tartışıldığı gibi farklı terimler kullanılarak yapılan güveniliriz anlatıcı tanımlarının neredeyse hemen hepsi tutarsızlık meselesinde birleşmektedir. Bu tutarsızlık, okur olarak güveniliriz bir anlatıcı ile karşılaştığımızda metne mesafeli yaklaşmamıza ve hatta anlatıcının söylediklerinin tersini doğru kabul etmemize yol açmaktadır (Goyet, 2014, s. 155). Bu çalışmada yer alan romanların

güvenilmez anlatıcıları da anlattıkları hikâyelerin tutarsız oluşu yanı sıra metnin karnavalesk atmosferi sayesinde okurun zihninde soru işaretleri yaratırlar.

Mikhail Bakthin, *Rabelais and His World* başlıklı kitabında karnavalı merkezine kahkahayı alarak insanlara şenlik dolu ikinci bir hayat sunan festival olarak tanımlar (1984, s. 8). Karnaval sırasında tüm hiyerarşiler askıya alınmıştır ve herkes birbirine eşittir (s. 10). İdeal, gerçek ve hiyerarşik rütbelerin askıya alınışı, karnaval ruhunu yaratırken aynı zamanda karnaval dışı zamanlarda mümkün olmayan bir iletişimi de ortaya çıkarır (s. 10). Bakthin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında karnaval esnasında karnaval dışı dünyada “kendi içine kapanmış, bütünlüksüz ve karnaval-dışı bir hiyerarşik dünya görüşü tarafından aralarına mesafe konmuş her şey[in], karnavalın samimi teması ve birleşimlerine çekil[diğini] belirtir (2004, s. 185). Karnaval, alışlageldik kurulu düzenin bozulmasıdır (Emerson, 2011, s. 35). Bakthin, karnavala özgü unsurların edebiyat metinlerine yansımalarına değinir. Benzer şekilde bu tez çalışması, Hüseyin Rahmi Gürpınar metinlerindeki karnavalesk unsurların işlevine odaklanmaktadır.⁶ Kalabalık roman karakterlerine sahip bu romanların karnavalı andıran görünümünde tüm karakterlerin seslerinin farklı şekillerde duyulması ile beraber karnavalın dünyayı ters düz eden etkisi güçlenir.

Karnavalesk unsurların yanı sıra Hüseyin Rahmi metinlerindeki çok seslilik de ahlak gibi toplumsal değerlerin alaya alınıp içinin boşaltılmasında rol oynar. Bakthin, romanı “bir bütün olarak, biçem bakımından çokbiçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomen” olarak görür (2017, s. 36). Romanın farklı biçemler ve diller içerdiğinden söz eden Bakthin, bu öğelerin “bütünün

⁶ Fatih Ordu, “Toplumsal Bir Bellek Olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın İstanbul’u” adlı tez çalışmasında Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın metinlerinde karnavalesk unsurlar olduğunu tespit etmiştir. Ancak bu karnavalesk unsurların metinleri anlamlandırmadaki işlevine dair bir şey söylemez (2013, s. 69).

biçimine dahil ol[arak]” ve aynı zamanda “bütünlük tarafından” biçimlendirilerek “anlamın yapılandırılması[na]” katkı sağladığını iddia eder (s. 37). Çok seslilik, bir diğer adıyla polifoni, okurun aktif bir biçimde eşit bir düzlemde metne dahil olmasını mümkün kılar (Emerson, 2011, s. 5). Emerson’a göre çok seslilik üzerinde görüş birliğine varılması güç olan fikirleri tekrar gözden geçirmeye de olanak sağlar (s. 17). Bu doğrultuda Hüseyin Rahmi’nin diyalog, gazete yazısı, mektup gibi farklı türleri içine alan çok biçimli ve çok sesli romanlarında varolan tüm değerlerin yeniden gözden geçirilmesine ve okur tarafından anlamın sorgulanmasına bakılacaktır.

Bu tez çalışması, yukarıda tartıştığım teorik arka plan çerçevesinde Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatına dair genel yargıları tekrar gözden geçirmektedir. Sonuç bölümüne kadar giriş bölümünü takip eden her ana bölümde, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın birinci tekil anlatıcıya sahip dört romanının her biri tek tek üç alt bölüme ayrılarak incelenmiştir. Her romanda, güvenilir anlatıcının, karnavalesk unsurların ve çok sesliliğin metinde ahlak, namus gibi toplumsal değerlerin sorunsallaştırılmasında oynadığı rol irdelenmiştir. Bu doğrultuda her bölümde kronolojik sıraya göre ikinci bölümde *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1922), üçüncü bölümde *Ben Deli Miyim?* (1924), dördüncü bölümde *Kaderin Cilvesi* (1925) ve beşinci bölümde *Kokotlar Mektebi* (1927) romanları yukarıda sözü geçen teorik meseleleri kapsayacak şekilde ele alınmıştır. Romanların analizinde Hüseyin Rahmi Gürpınar’a dair kalıplaşmış yargılar, güvenilir anlatıcının işlevi ve karnavalesk unsurların yanı sıra romanların çok biçimli, çok sesli yapısının çözümlenmesi ile yeniden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın ahlakçı, pozitivist, eskiyle yeninin savaşında yeninin destekçi bir yazar olmadığı, en azından metinlerinde böyle bir söyleme rastlanmadığı metinleri

üzerinden gösterilmiştir. Doktora tez çalışmam anlatı tekniklerini odağına alarak farklı bir Hüseyin Rahmi Gürpınar okumasının mümkün olduğunu göstermektedir.

BÖLÜM 2

BİR GARİP AŞK-I MEMNU:

GÖNÜL BİR YELDEĞİRMENİDİR SEVDA ÖĞÜTÜR

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* adlı romanının “Karımı Nasıl Aldattım?” başlıklı ilk kısmı 1922’de 8970 numaralı *İkdam* gazetesinde, “Karım Beni Nasıl Aldattı?” başlıklı ikinci kısmı ise 9011 numaralı sayısında tefrika edilmiştir. Roman, 1943 yılında Tüccarzâde İbrahim Hilmi Bey tarafından İstanbul’da Hilmi Kitabevi’nde kitap olarak basılmıştır.⁷ Kitap haline getirilirken romanın başına 24 Kasım 1942 tarihli “Önce” başlıklı kısa bir yazı ilave edilmiştir.

Romanın 1942 tarihli baskısına eklenen “Önce” başlıklı önsöz niteliğindeki yazı bir yan metin (*paratext*) işlevi taşır. Bu kısımda metnin kısa bir özeti verilir. Olay zamanı ve hikâyenin nasıl sonuçlanacağına dair detaylı bilgilerin verildiği “Önce” başlıklı bu yazı, metnin inandırıcılığını arttırma çabasında görünmektedir.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür, 1922’de “Karımı Nasıl Aldattım?” ve “Karım Beni Nasıl Aldattı?” olmak üzere iki başlık altında tefrika edilir. Ancak “Karımı Nasıl Aldattım?” bölümüne bir üst başlık olarak “Kadına Doymaz Bir Çapkının Hikâyesi” başlığı eklenmiştir. Bu üst başlık, romana daha uygun görünmektedir. Zira “Karımı Nasıl Aldattım?” başlıklı bölümde çapkın bir genç olan Şadan Bey’in maceralarını ayrıntılı bir biçimde dinleriz. Romanın birinci tekil şahıs anlatıcısı Şadan Bey, farklı kadınlarla olan ilişkilerini, kimi zaman da cinsel

⁷ Bu tez çalışmasında incelenen Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarının tefrika ve ilk basım tarihleri için şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Mustafa Nihat Özön, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan Seçilmiş Parçalar*; Muzaffer Gökman, *Hüseyin Rahmi Gürpınar (Açıklamalı Bibliyografya)*, Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*.

münasebetlerini detaylı bir şekilde mizahi bir dille anlatır. Şadan Bey'in bu hovarda yaşamından endişe duyan ailesi onu oldukça entelektüel bir kadın olan Sabiha Hanım'la evlendirir. Şadan Bey, karısını sever ancak karısının entelektüelliği altında ezildiğini bahane ederek evdeki hizmetçilerle beraber olmaya başlar. Hizmetçilerle girdiği cinsel münasebetleri de mizahi bir dille anlatan Şadan Bey, bir süre sonra hizmetçilerle yetinmez. Yan konağa taşınan allâme Hurrem Bey'in eşi Cevher Hanım'la da beraber olur. Şadan Bey'in karısını evlenmeden hemen önce ve evlendikten sonra da defalarca nasıl aldattığını anlattığı bölümü, romanın ikinci ve son bölümü olan "Karım Beni Nasıl Aldattı?" takip eder. Bu bölümde de Şadan Bey, eşi Sabiha Hanım'ın kendisini Hurrem Bey'le nasıl aldattığını anlatır. Kendilerini aldatan eşlerini cezalandırmak için bir araya gelen Sabiha Hanım ve Hurrem Bey bir intikam planı yaparlar. Bir gece Şadan Bey ve Cevher Hanım buluştukları sırada Şadan Bey, karısı Sabiha Hanım'ın Hurrem Bey'le beraber oluşunu pencereden bir tiyatro oyunu gibi izler. Sabiha Hanım'ın Hurrem Bey'le cinsel münasebet kurmasına dayanamaz ve bu duruma son vermek için Hurrem Bey'le konuşur, bunun üzerine herkes kendi karısına döner. Görüldüğü gibi roman, 1942 tarihli "Önce" başlıklı bölümde belirtildiği gibi "Fantazist bir hevesle birbirini aldattıktan sonra meşru döşeklerine dönen" bir karı-kocanın hikâyesini anlatmaktadır (Gürpınar, 2008, s. 97).

Yazıldığı dönem içinde değerlendirdiğimizde *Gönül Bir Yeldeğirmenidir* *Sevda Öğütür* romanı, çağdaşı olan diğer metinlerden sonu itibarıyla oldukça farklıdır. Yoldan çıkan, aldatan kadınların cezalandırıldığı metinlerin yazıldığı bir dönemde kocasını aldattıktan sonra meşru döşegine dönen bir kadının hikâyesi, bu metni dönemi içinde ayrıksı bir yerde konumlandırır. Bir önceki bölümde sözünü ettiğim gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar çalışmalarında yazarın Ahmet Mithat'ın bir

takipçisi olarak halkı eğitmek amacıyla yazan ahlakçı bir yazar olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır (Kudret, 1974; Moran, 2016a; Koşar, 2005; İslam, 2013). Pek çok araştırmacı, Hüseyin Rahmi'nin pozitivist bir yazar olduğunu ve toplumdaki sorunların ancak eğitimle çözülebileceğine inandığını iddia eder (Moran, 2016a; Koşar, 2005; İldeş, 2009; Ordu, 2013). Ancak *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının sonundan da anlaşılacağı üzere Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyatı ahlakçı değil, aksine anlatım tekniklerini kullanarak yer yer ahlakı yüceltip yer yer ahlakın altını oyarak ahlakı yerle bir eden bir edebiyattır. Söz konusu roman, Hüseyin Rahmi Gürpınar'la ilgili literatürdeki genel yargıların sorunlu olduğunun bir ispatıdır. Yazar, edebi metne ahlakçı bir görev yüklemekten çok, ahlakı kurmacanın iç işleyişinde, kurmacanın özerk varlığı için bir roman malzemesi haline getirmektedir. Bu görünüşte kimi zaman ahlakçı bir pozisyon, kimi zaman alaycı bir biçimde ahlakın altını oyan bir yazarsal pozisyon alır. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın edebiyatı ahlakçı bir teze indirgenemeyecek nitelikte, romanın kendi edebi özerkliğini dert edinen bir edebiyattır. Bu özerk kurmaca yazını, kendisini anlatım tekniklerindeki inceliklerde görünür kılar.

Ahlaki normları sorgulatan bir roman olan *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanı üzerine çalışan araştırmacılar, metne yine ahlakçılık bağlamında yaklaşmakta ve Hüseyin Rahmi edebiyatı hakkındaki genel kanıyı sorgulamadan kabul etmektedir. Olcay Önertoy'a göre bu roman "Savaş sonrasında refah içinde yaşayan şımarık insanların delilik denebilecek davranışlarını yansıtmaktadır" (1964, s. 843). Niyazi Berkes de Önertoy'a ahlaki çöküş konusunda katılmaktadır: "[R]omanda harp sonrasında refah içinde yaşayan şımarık insanların deliliklerinin devamını görürüz. Buradaki damat, tam bir ahlâki çürüyüşün hududuna gelmiş dayanmıştır" (1945, s. 11). Önertoy da Berkes de romanın savaş sonrası yaşanan

ahlaki çöküşü gösterdiğini ve okuruna ahlak dersi vermek gibi bir amacı olduğunu iddia eder. Şevket Toker de benzer görüşlere sahiptir: “Romancının aşk ve evlilikte anlaşmazlık temasını işlediği *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* adlı romanında da Şark ve Garp arasında bocalayan Türkiye hakkındaki düşünceler ve alafranga muaşeret âdâbı konusundaki görüşlere yer verilmiştir” (1990, s. 77). Görüldüğü gibi, Hüseyin Rahmi romanlarının toplumun belli kesimlerini anlatmaya ayarlı bu canlı gerçekçiliği, onun romanlarının tezli oldukları algısını yaratmıştır. Oysa roman güvenilir anlatıcı, karnavalesk unsurlar ve çok seslilik gibi anlatım teknikleri bağlamında incelendiğinde metinlerin okurun dünyasına ait, doğru kabul edilen ahlaki normları da baltaladığı ve metnin ahlak dersi vermekten ziyade ahlak kavramını alaşağı etmeye uğraştığı görülür.

Ahlak kavramı, Hüseyin Rahmi metinlerinde edebiyat yapmanın aracı haline gelmektedir. Bu nedenle tezin bu bölümünde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanından başlayarak anlatım teknikleri vasıtasıyla ahlaki ve ahlaki normları sorunsallaştırdığını iddia ediyorum. Hüseyin Rahmi, birinci tekil şahıs anlatıcı kullandığı *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında güvenilir bir anlatıcı yaratarak okurla metin arasına dolayısıyla okurla ahlaki normlar arasına bir soru işareti yerleştirir. Bu çerçevede ilk olarak Şadan Bey’i güvenilir bir anlatıcı yapan unsurlara ve bu unsurların ahlaki değerleri nasıl sorunsallaştırdığına bakacağım. Ardından, romandaki karnavalesk unsurların ve sözcüklerin anlamca uyumsuz kullanılması sonucu ortaya çıkan ironinin toplum tarafından saygı duyulan, değer verilen pek çok değerın altın oyulmasında nasıl bir rol oynadığına değineceğim. Özellikle entelektüel olarak romandaki diğer karakterlerden farklı olarak kurgulanan Sabiha Hanım ve Hürrem Bey’in romandaki temsiline bakarak Hüseyin Rahmi’nin pozitivism ve eğitimle kurduğu diyaloga

odaklanacağı. Aynı zamanda karakterlerin karşılıklı diyalogları ve mektup gibi diğer türlerin metne girmesiyle beraber metinde oluşan çok sesli ortamda, ahlaka dair yapılan tartışmalar da okuru toplumsal normlara dair yeniden düşünmeye itmektir. Bu nedenle çok sesliliğin metne katkısı da bu bölümde ele alınacaktır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar edebiyatı üzerine yapılan çoğu çalışma kadın-erkek ilişkilerine ve çiftlerin birbirine karşı sadakatsiz oluşuna değinmektedir. Bazı çalışmalar, bu durumu Hüseyin Rahmi'nin natüralist ve ahlakçı bir yazar oluşuna bağlamaktadır (Alçıçek, 2010). *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanı da kadın-erkek ilişkilerinde yozlaşmayı anlatmaktadır. Ancak bu durum, metni ahlakçı yapmaz, çünkü metnin bu durumu tersine çevirme yahut mevcut soruna bir cevap üretme amacı yoktur. Metin, bu haliyle ahlaki sorunsallaştırırken aynı zamanda Sabiha Hanım ve Hurrem Bey üzerinden toplumdaki bütün dertlere çare olacağı düşünülen eğitilmiş, pozitivist bir birey olmanın da bu yozlaşmaya engel olmayacağını altını çizmektedir. Anlatım teknikleri bağlamında anlatıcı ve karakterler üzerinden ahlaki normların nasıl ihlal edildiğini incelerken Hüseyin Rahmi'nin literatürde iddia edildiği gibi ahlakçı, didaktik bir yazar olduğu ve toplumdaki sorunların ancak eğitimle çözüleceği fikrini savunduğuna karşı çıkıyorum. Bu amaçla ilk olarak güvenilir anlatıcı Şadan Bey'i mercek altına almak, onun muhatabıyla ve çevresindeki diğer karakterlerle kurduğu ilişkileri analiz etmek yerinde olacaktır.⁸

⁸ Güvenilmez anlatıcı üzerine çalışan araştırmacılar, genellikle anlatıcı ve okur terimlerini kullanarak meseleyi tartışmaktadır. Tezim giriş bölümünde belirtildiği gibi güvenilir anlatıcıyı tanımlarken de araştırmacıların üzerinde hem fikir oldukları terminoloji hemen hemen yok gibidir. Ben tezimde her romanda özellikle güvenilir anlatıcıyı tartıştığım bölümlerde anlatıcı ve muhatap terimlerini kullanmayı anlatıbilim açısından uygun buldum.

2.1 Aynı gemideyiz ey okur: Anlatıcı Şadan Bey

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanının birinci tekil şahıs anlatıcısı Şadan Bey'in romanda önemli bir ağırlığı vardır. Ahlaki normların altının oyulmasında Şadan Bey'in mizah dolu anlatısı kadar, yani hikâyenin kendisi kadar, onun güvenilir bir anlatıcı oluşu, yani hikâyeyi anlatma biçimi de ciddi bir rol oynamaktadır. Şadan Bey, evlenmeden önce de evlendikten sonra da çapkınlıktan vazgeçmeyen ahlaken yoksun bir anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Bu tip metinler pek çok çalışmanın Hüseyin Rahmi'yi toplumdaki yozlaşmayı, toplumun çürümüş yönlerini gösteren natüralist bir yazar olarak kodlamasına neden olmuştur (Gökçuoğlu, 2005; Alçiçek, 2010; Özgen, 2011). Ancak Hüseyin Rahmi metinleri incelendiğinde ilk bakışta natüralizm ve ahlakçılık ile açıklanabilen mesele, daha yakından bakıldığında aslında ahlakın ve ahlaki yozlaşmaya çare olarak görülen pozitivist yaklaşımın dahi yerle bir edilmesi olarak okunmaya imkân tanımaktadır. Bu anlamda ilk olarak Şadan Bey'in güvenilir bir anlatıcı olarak muhatabına kendini sempatik gösterme çabası üzerinde duruyorum. Anlatıcı Şadan Bey, işlediği suçta yalnız olmadığını ve muhatabının da en az kendisi kadar suçlu olduğunu vurgulamak suretiyle muhatabıyla kendini aynı ahlaki düzleme yerleştirerek kendisine karşı oluşabilecek ahlaki reaksiyonları önleme çabasıdadır. Romanın hiçbir ahlaki önermesinin olmaması, anlatıcının karısının kendisini aldatmasını - gözleriyle görmesine rağmen- kabul edişi romanın yazıldığı dönem açısından düşündüğümüzde çığır açıcudur.

Şadan Bey'in bir güvenilir anlatıcı olarak romanda muhatabıyla kurduğu ilişki üzerinden *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının genel kanının aksine ahlakçı bir metin olmadığını kanıtlamadan önce Şadan Bey'i kısaca tanıtmak istiyorum. Şadan Bey, bu tez çalışmasında ele alınacak diğer romanların anlatıcıları

gibi güvenilir bir anlatıcıdır. Şadan Bey'in güvenilir anlatıcı oluşunun romandaki ahlaksal sorgulamaya katkısına bakmadan önce güvenilir anlatıcı terimini kısaca hatırlatmak istiyorum. Daha öncede belirtildiği gibi pek çok araştırmacı, güvenilir anlatıcıyı tanımlamanın güçlüğüne dikkat çekmektedir (Stanzel, 1984; Riggan, 1981; Nünning, 1997). Ansgar Nünning, güvenilir anlatıcıya sahip metinleri ele aldığı anda bu metinlerin hemen hepsinde hikâyenin metinde aynı zamanda roman karakteri olan kişiler tarafından anlatıldığını dolayısıyla anlatıcının kimliğinin belli olduğunu dile getirir (1997, s. 84). Diğer yandan güvenilir anlatıcısı olan metinlerde yorum ve yargıların çokça olduğuna ve okura doğrudan seslenildiğine dikkat çeker (s. 84). Anlatıcının okura doğrudan sesleniyor oluşu, anlatıcı ve okur arasında da güçlü bir ilişkiye neden olur (s. 84). Nünning'e göre güvenilir anlatıcıların bir diğer özelliği ise sürekli kendilerinden bahsediyor oluşlarıdır ve bu tür anlatıcılar genellikle metnin odağına kendilerini yerleştirirler (s.84). *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının anlatıcısı Şadan Bey de muhatabıyla yakın ilişki kuran, onu yanına çekmeye çalışan bir anlatıcıdır.

Şadan Bey, işlediği cürümleri anlatmadan önce muhatabının sempatisini kazanmak isteyen ve yaptıklarını mazur göstermek için uğraşan bir laf cambazıdır. Booth, *Kurmacanın Retoriği* adlı kitabında güvenilir anlatıcıların yaptıklarını mazur göstermek için kendini savunan, aklamaya çalışan bir retorik kullandığına değinir (2012, s. 401). *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının anlatıcısı Şadan Bey de daha başından geçenleri anlatmaya başlamadan önce muhatabını dinleyeceği hikâyeye hazırlamak ister: “Karımı nasıl aldattım? Bu dehşetli başlık üzerine birçok evli muterizlerin öfkeli gözleri dikileceğini bilirim” (Gürpınar, 2009,

s. 99). Burada olduğu gibi Şadan Bey roman boyunca sık sık muhatabının tepkisini önceden kestirecek ve onu kendi masumiyetine inandırmanın yolunu arayacaktır.

Şadan Bey, herkesin onu ayıplayacağı endişesiyle anlatısına uzun bir savunmayla başlar. Amacı, kendisinin muhatabından farklı olmadığını göstermek, muhatabının da aslında masum olmadığını iddia ederek kendini temize çıkarmaktır: “Eğer bu büyük itirafım büyük bir kabahat ise bu cürümde âlemi kendimle müşterek görerek iri bir nefes alıyorum... Şu fark ile ki ben söylüyorum siz saklıyorsunuz.” (s. 100). Şadan Bey, daha romanın en başında muhatabına doğrudan hitap eder ve aynı gemide olduklarını hatırlatır. Hatta kendisinin daha dürüst olduğunu iddia ederek bir bakıma muhatabını domine eder. Anlatıcı, itiraf edebilme cesareti gösterdiği için kendini muhatabının üzerinde konumlandırarak onun zihninde oluşabilecek “ahlaksız Şadan” algısını söz oyunları ile tersine çevirmeye çalışmakta ve bunu yaparken de romanı, kendisine aracı kılmaktadır.

Nünning, güvenilir anlatıcının metindeki varlığını tespit etmek için bazı pragmatik göstergeler olduğunu dile getirir. Ona göre *ben*, *sen/siz* gibi zamirlerin kullanımı anlatıcı ve muhatap odaklı ifadelerdir (Nünning, 1997, s. 97). Şadan Bey’in muhatabına doğrudandirek seslenmesi ve *ben*, *siz* gibi zamirler kullanıyor olması onun güvenilir anlatıcı olduğunun bir diğer kanıtıdır. Romanın daha ilk satırından başlayarak Şadan Bey, muhatabına direkt hitap eder. Bu durum romanın sonunda da değişmez. Karısı Sabiha Hanım’ın Hurrem Bey’le kurduğu cinsel münasebeti tüm ayrıntılarıyla pencereden izledikten sonra hala Sabiha Hanım’la beraber oluşunun muhatabı tarafından yargılanabileceğini bilen anlatıcı bu duruma şöyle yanıt verir:

Şu satırları bitirirken işte bir daha söylüyorum: Belki bu itirafatıma gülenler, beni ahlaksızlıkla itham edenler olur. Bazı hususiyetlerinden tecrit edilirse bu macera içtimai hayatımız içinde ender bir vaka sayılmaz.

Yalnız, bu sergüzeştimde şarkın ananevi ismetini ebediyen lekeleyecek bir cihet var. Bu da karımın gözlerimle gördüğüm o müthiş rezaletini kendimin yine o neviden günahımla karşılaştırarak affetmiş olmamdır.

Bile bile bu hıyanete tahammül etmek her havsalaya sığmaz. Lakin bu hususta size vicdanımı söyleyeyim mi? Ben karılarının sadakatsizliklerine bilmeye bilmeye tahammül edenlere daha ziyade acırım. Çünkü bu ikinci nevi zavallılar birincilerden çok ziyadedir (s. 318).

Bu satırlarda Şadan Bey, doğrudan muhatabına seslenmekte ve kendisine gelebilecek tüm olumsuz tepkileri geri püskürtmeye çalışmaktadır. *Ben ve siz* zamirinin sıklıkla kullanıldığı bu alıntıda Şadan Bey, kendi davranışını ve dünya görüşünü haklı çıkarmaya uğraşmaktadır. Muhatabının onu hor görmesine izin vermek istemeyen anlatıcı, her şeyi bile bile karısını kabul etmesini muhatabına bir üstünlük olarak sunar. Anlatıcı Şadan Bey'in dünyasında herkes birbirini aldatmaktadır ve bu durum normaldir. Şadan Bey'in kurmaca dünyanın sınırları içerisinde normal gördüğü bu olay, herkesin başına gelmekte ama diğerleri yani muhatabı bunun farkına varmadan, kabul edip yaşayıp gitmektedir. Oysa Şadan Bey, muhatabı gibi aldatıldığının farkında olmayanlardan değildir. Zira kendisi kabahatini bilmekte, bir anlamda yaptıklarının diyeti olarak karısının kendisini aldattığı bilgisiyle yaşamaya hazır oluşuyla muhatabından daha onurlu olduğunu iddia etmektedir. Görüldüğü gibi anlatıcı Şadan Bey'in anlattığı kurmaca dünya, alışlageldik ahlaki normlardan oldukça farklıdır. Şadan Bey'in güvenilmez anlatıcı oluşu, muhatabının bu hikâyeyi birbirini aldatan ahlaksız çiftlerin hikâyesi olarak alımlamasına müsaade etmez. Dolayısıyla metnin muhatabı romandaki ahlaksızları görüp kendini aklayamaz çünkü güvenilmez anlatıcı, hem bu günahlarda ortak olduğunu hatırlatmakta hem de daha dürüst olduğu için muhatabından daha üstün olduğunu göze sokmaktadır. Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey'in muhatabıyla kurduğu bu yakın ilişki ve muhatabına doğrudan hitap etmesi, muhatabının kendi yaşadığı dünyaya farklı bir

gözle bakmasına ve bir anlamda rahatsız hissetmesine neden olacaktır. Rahatı bozulan muhatap, varolan düzeni sorgulamaya başlayacaktır.

Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey'in söyledikleri her ne kadar muhatabının dünya bilgisiyle ve toplumun normlarıyla uyuşmasa da anlatıcının kullandığı bu kendini savunma retoriği muhatabı arada bırakır. Şadan Bey, muhatabın bu arada kalan, gafil avlanan halinden yararlanır. Elbette eşini aldatmayanlar olabileceğini hesaba katan Şadan Bey, onlara da bir kulp takması ve kendisine karşı çıkabilecek herkesi alt etmesi gerektiğini bilir: “Eğer siz aldatmıyor iseniz bu sadakatinizin bir veya birkaç koskocaman sebepleri olacak... Affedersiniz ya kadınların sizden hoşlanmayacakları bir yaradılıştasınız veya kadın kalplerini teshir fennine hiç aşına değilsiniz... Veyahut ki tutmuyorsunuz” (s. 101). Şadan Bey, çetrefilli cinsel yaşamını anlatmadan evvel muhatabından gelebilecek her tür tepkiyi kestirir ve bunları bertaraf eder. Ya herkes onun gibidir ve eşini aldatıyordur ama Şadan Bey kadar dürüst olmadığından itiraf etmiyordur ya da aldatmıyorsa bunun ya fiziksel ya da maddi bir sebebi vardır. Böylelikle güvenilmez anlatıcı, kendisine toplumsal normlarla saldırabilecek muhatabına karşı gardını almış, onu geri püskürtmüş olur.

Şadan Bey'in metin boyunca sıklıkla başvurduğu bir diğer strateji ise yaptıklarının sorumluluğunu almaması ve suçu hep başkalarına atmasıdır. Kendi suçlarını başkalarına yansıtmak, güvenilmez anlatıcıların ortak özelliklerinden biridir (Fludernik, 1999, s. 83). Şadan Bey de evlendikten sonra karısını farklı kadınlarla aldatmasının suçunu karısına yükler. Bir gün zevcesi Sabiha Hanım'a neden tahsil bakımından kendine denk biriyle evlenmediğini sorar. Sabiha Hanım'ın bu soruya yanıtı oldukça ilginçtir: “Âlim bir koca, karşısındaki kadının muhazaratını zayıf görür. Dinlemek istemez. Daima kendisini dinletmeye bakar” (Gürpınar, 2009, s. 122). Sabiha Hanım'ın yanıtı Şadan Bey'i sinirlendirir ve ona aradığı kozu vermiş

olur: “Bu malumatlı, dirayetli, muhakemeli, mülahazalı kadını aldatmak, zekâca ona tevaffuk etmek sayılmaz mıydı? Ben cahil, o âlim... Bana bu suretle yenildikten sonra onun ilmi kaç para eder?” (s. 122). Böylelikle Şadan Bey, karısını aldatacak olmasında kendi suçunun olmadığına muhatabını ikna etmeye uğraşır. Ahlaken olumsuz bir davranışı, muhatabına kabul ettirebilmek için de tüm suçu karısının tavrına atarak muhatabını yine arada bırakır. Karısının kendisini hor gören tavrına karşı onu aldatarak alt etmeye, intikam almaya çalışmaktadır. Muhatap, dış dünyadan getirdiği bilgiyle bunu ahlaki bir zayıflık olarak görse de Şadan Bey’in sempatik tavırlarla kendini mağdur gösterme çabası muhatabın tepkisini belirler.

Şadan Bey’in muhatabına karşı sempatik görünme çabası, olan bitenin suçunu başkasına atması, kullandığı mizahi dil ve kendini savunmaya yönelik anlatısı bir noktaya kadar inandırıcı gelir. Ancak muhatabın aydınlanma yaşadığı bir an gelecek ve karşısında tam anlamıyla güvenilmez bir anlatıcı bulunduğunu keşfedecektir. Fludernik, farklı araştırmacıların güvenilmez anlatıcı üzerinde hemfikir oldukları kriterlerden birinin de okurun aydınlanma anı yaşaması olduğunu söyler (Fludernik, 1999, s. 78). Bu anlamda *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında bu aydınlanmanın okur tarafından yaşanması için birçok ipucu mevcuttur. Karısını aldatmasının nedeni olarak karısının ona “bir koca diye değil, adeta edebi dırıldır dinletmek için varmış” (Gürpınar, 2009, s. 122) olmasını bahane olarak gösteren Şadan Bey, fırsatını bulduğunda muhatabına gerçek yüzünü gösterecektir: “Bütün erkekler tıpkı tıpkısına benim gibi olmasalar bile, bilirim çoğu bana benzer. Bir çiçekle yaz edemezler” (s. 146). Anlatıcı Şadan Bey, birkaç sayfa sonra aslında kendine dair bir itirafta bulunur. Karısını aldatmak için sunduğu bahanenin gerçerliliğinin de altı oyulmuş olur. Ahlaken yoldan çıkışının suçu, karısına değil, bu kez de erkek olmanın omzuna yüklenir. Dolayısıyla ahlaklı olmaya dair normlar

metinde bir kez daha kökünden sarsılır. Şadan Bey, yine de muhatabına üstten bakmak fırsatını kaçırmaz ve kendini farklı konumlandırır, çünkü “tıpkı tıpkısına” ona benzeyen bir erkek yoktur.

Güvenilmez anlatıcının muhatabı karşısındaki dik duruşu, muhatabının ahlaki normları sorgulanmasına, tamamen Şadan Bey’le aynı fikre gelmese dahi yaşadığı dünyada var olan ahlaki düzene kafasında soru işaretiyle yaklaşmasına imkân sağlar. Hüseyin Rahmi’nin *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında ahlak, metnin kendini gerçekleştirme için bir araca dönüşür. Yer yer yüceltilen ahlaki normlar yer yer yerle bir edilerek ahlakın altı oyulur.

Hiçbir norma bağlı kalmaksızın özgürce herkesle cinsel münasebet kuran Şadan Bey, eşi Sabiha Hanım’ın erkek kardeşi Halis’e uzun nasihatler verir ve evli bir kadınla münasebet kurmanın doğru olmayacağını anlatır. Ancak bu verdiği nasihatleri kendisinin uygulamadığını bilen muhatabına bir açıklama yapması, daha doğrusu muhatabı karşısında kendi durumunu savunmaya girişmesi gerektiğinin farkındadır: “Bu nasihatlerimi ben de beğeniyordum ama Cenabıhak bu iyi sözlerle amel olmak ilham ve istidadından beni mahrum yaratmıştı. Dünyadaki insanların çoğu da benim gibi değil miydi?” (s. 241). Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey, bir kez daha işlediği suçta yalnız olmadığını iddia eder. Muhatabı da Şadan Bey’le beraber hüküm giyer. Bu sayede Şadan Bey’in metin boyunca yaptığı tutarsızlıklar ve ahlaki normları ihlal edişi, muhatabının da omzuna yüklenmiş olur. Burada olduğu gibi Şadan Bey’in muhatabı, gerçek dünya ile metnin dünyası arasındaki tutarsızlıkları keşfederken güvenilmez anlatıcı ile karşı karşıya olduğunu anlayacaktır. Metnin ahlak algısıyla oynaması, yer yer ahlaklı olanı önerirken yer yer herkesin ahlaksızlık mevzusunda aynı gemide olduğunu söylemesi, muhatabına ahlak dersi vermekten ziyade onun ahlakı sorgulamasına neden olmaktadır. Metindeki gülünç olayların

akışına kendini kaptıran okur için de bir süre sonra ahlak, metinden haz almak için bir araca dönüşecektir. Gerçek dünya ile metnin dünyası arasındaki tutarsızlıkları fark eden okur, ahlak meselesi karşısında köşeye sıkışacaktır.

Güvenilmez anlatıcı ile okur arasındaki bu ilişkiyi fark eden Ansgar Nünning, güvenilir anlatıcıyı tanımlarken okuru merkeze alır. Ona göre anlatıcının normları ile okurun dünya bilgisi ve normları arasındaki tutarsızlığın okur tarafından fark edilmesi, güvenilir anlatıcının varlığına işaret eder. Bir önceki bölümde tartışıldığı gibi Nünning, bu duruma dramatik ironi adını verir (s. 87). Nünning, güvenilir anlatıcının tespitinin yalnızca eleştirmenin sezgisine bağlı kalmaması gerektiğini düşündüğünden güvenilir anlatıcının varlığına işaret eden bazı metinsel unsurlar önerir (s. 95). Bunlardan ilki anlatıcının iç tutarsızlığı ve kendine has sözlü nitelikleridir. Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey'in kendine has bir anlatma biçimi olmasının yanı sıra anlattıklarında bir iç tutarsızlık göze çarpmaktadır.

Şadan Bey, eğitimine ve ne iş yaptığına dair malumat vermez, ancak çok fazla okumadığından ve karısı Sabiha Hanım kadar entelektüel olmadığından söz eder. Ancak okur olarak ilerleyen sayfalarda buradaki tutarsızlığın farkına varırız çünkü Şadan Bey, farklı konularda enine boyuna düşünen kendince fikirleri olan bir kişiliktir. Kendini göstermek istediği kadar içgüdülerinin peşinden koşan bir çapkın değildir. Dolayısıyla Şadan Bey'in kendisi hakkında söyledikleri ve metin içinde yaptıkları arasındaki tutarsızlığı fark eden okur, güvenilir bir anlatıcıyla karşı karşıya olduğunu görecektir. Güvenilmez anlatıcının varlığı, toplumda yerleşmiş ahlaki normların sorgulanmasına hatta kökünden sarsılmasına neden olacaktır. Anlatıcı Şadan Bey'in muhatabına kendini sempatik gösterme çabası ve muhatabına bizzat seslenerek metne dahil etmesi, muhatabın da ahlaki normları sorgulamasına ve bu normların absürd yanlarını keşfetmesine neden olur. Anlatıcının ahlaklı ile

ahlaksız, cahil ile alim arasında gidip gelerek yarattığı tutarsızlık, metni ahlakçı olmanın çok ötesine taşır.

Güvenilmez anlatıcının metinde neden olduğu tutarsızlık, ilkin Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'e kadar süregelen doğu-batı ikiliğinin altını oyar. Anlatıcı Şadan Bey'in maceralarını anlatmaya başlamazdan evvel kadın-erkek ilişkilerine ve medeniyete dair fikirlerine rastlarız. Şadan Bey'e göre erkeklerle kadınlar arasında uzun yıllardır devam eden mücadele artık "tam bir harp şeklini almıştır" (Gürpınar, 2009, s. 102). Kadın ve erkeğin bugün cephedeki iki düşman gibi karşı karşıya geldiğine inanan Şadan Bey, kadınların modern olma çabasıyla açılıp saçılmalarını da eleştirir:

Çünkü batımızda da bir Avrupa var ki din, âdet, ahlak, sanat, siyaset ve sair hiçbir şeyin bünyesinde örtülü bir sır bırakmak istemiyor. Doğumuzda da öyle değişmez memleketler duruyor ki oralarda her şey karanlık muammalara gömülü. Kadının yüzü nefesini tıkayan sık kıl peçelerle örtülü. Biz bu ifratla tefritin orta yerindeyiz. (s. 102)

Alıntıda görüldüğü üzere aslında Şadan Bey, arada kalmışlık mevzusunda döneminin aydınlarına benzer fikirleri dile getirmektedir. Batı ve Doğunun arasına sıkışıp kalmış bir toplumun el yordamıyla önünü görmeye çalıştığı bir ortamı anlatmaktadır. Yazar Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın edebiyatına bakıldığında onun bir ideolojiye bağlı kaldığını söylemek neredeyse imkânsızdır. Bir yanda övdüğünü, iki satır sonra alaşağı eden Hüseyin Rahmi'nin anlatı dünyasında elle tutulabilecek, bağlı kalınabilecek hiçbir düşünce hatta hiçbir karakter yoktur. Aynı durum anlatıcı Şadan Bey için de geçerlidir. Şadan Bey, yer yer batılı fikirleri ve alafranga davranışlarıyla karşımıza çıkarken bir yanda da doğulu fikirleriyle muhatabını şaşırtır. Dolayısıyla Şadan Bey'in anlatısındaki bu tutarsızlık muhatabın da metne ve anlatıcıya belli bir mesafeden bakmasını sağlar. Güvenilmez anlatıcı, Osmanlı aydınınının en büyük sorunsalı olan doğu-batı meselesini alaya almış, içini boşaltmış olur. Yukarıdaki alıntıya bakıldığında ahlakçı bir metin gibi görünen *Gönül Bir Yeldeğirmenidir*

Sevda Öğütür romanı, ahlaken yozlaşmış güvenilir anlatıcı tarafından anlatılırken ahlakçı bakış açısı değersizleştirilmiş olur.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanında karşımıza çıkan bu tutarsızlığın farklı bir işlevi daha vardır. Anlatıcı Şadan Bey, ilgili ilgisiz konudan konuya atlayarak yarı ciddi yarı mizahi her konuya değinerek laf salatası yapmaktadır. Anlatıcının bu gevezeliği karşısında bir türlü onun asıl niyetine dair bir karara varamayan muhatabı giderek bocalamaktadır. Anlatıcı, muhatabının bu kafa karışıklığından yararalanarak bir anlamda muhatabının metne getirdiği tüm değerleri sorgulamaya açmaktadır.

Batı ile Doğunun arasında kalmışlıktan yakınan Şadan Bey'in yaşadığı dönemde tartışılan pek çok ciddi meseleye dair de fikirleri vardır. Şadan Bey, her ne kadar kendini kadın peşinde koşan çapkın biri gibi göstermek istese de aslında karşımızda oldukça akıllı bir anlatıcı vardır. Kendini cahil, bilgisiz, başı boş göstermek istemesinin temel nedeni, yaptıklarının sorumluluğunu almak istememesidir. Bu sayede kendini muhatabının gözünde daha rahat aklayabilecek, hatta masum gösterebilecektir. Anlatıcının tüm çabalarına rağmen muhatabı, bir noktada güvenilir anlatıcıyla karşı karşıya olduğunu anladığında anlatıcı tarafından önüne konan her şeyi elbette sorgulayacaktır. Böylelikle ahlaklı olmaya dair atıp tutan anlatıcının aslında bir düzenbaz olduğunu anladığında muhatabı toplumda var olan ahlaki normlarla arasına bir soru işareti yerleştirmiş olur.

Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey'in metin boyunca sergilediği iç tutarsızlıklar, muhatabının güvenilir bir anlatıcı ile karşı karşıya olduğunu anlamasına yardımcı olur. Şadan Bey, “malumat cihetiyle” kendini Sabiha Hanım'a “layık bir koca” olarak görmez (s. 120). Karısıyla girdiği sohbetlerde yer yer bilgisizlikten küçük düştüğünü okura göstererek mizahi bir tutum sergileyen Şadan Bey'in döneminin

yazarları, filozofları hakkında bilgisi olduğunu çok geçmeden fark ederiz. Şadan Bey, karısı Sabiha Hanım’la yaşadığı dönemin âlimleri üzerine hararetle bir söz dalaşına girer:

“Ben cehlimi itiraf ediyorum. Bir şey bilmem. Fakat âlimlik taslayan cühelaya tutulurum. Daima koltuklarının altında birkaç iri cilt taşımadan sokağa çıkmayan öyle ukalamız vardır ki sırası gelince kendilerini Avrupa’nın büyük filozoflarına benzetmekte hiç fırsat kaçırmazlar. Fakat o büyük kafalara lafla benzerlik iddiası gülünç değil acıklı bir şeydir. ‘Onlarla boy ölçebilmek için şimdiye kadar memleketin irfan tarlasına saçtığınız fikir tohumları ne mahsul verdi? Hani eserleriniz?’ denildiği zaman bu mübarek varlıklar ne varlık gösterebilecekler? Güve yemiş eski kitaplarımız olmasa kütüphanelerimizin rafları tamtakır duracak.” (s. 131)

Şadan Bey, ısrarla kendini “cahil” olarak tanımlar, ancak dönemin meselelerine dair oldukça keskin görüşleri vardır. Karısı Sabiha Hanım dahi Şadan Bey’in fikirlerini, daha doğrusu bu tür meselelere yaklaşımını ilginç bulur. Şadan Bey’i daha önce bu tür bahislerde bu kadar hararetle konuşurken görmediğini söyler. Sadece Sabiha Hanım değil, muhatabı da Şadan Bey’i hiç böyle görmemiştir. Şadan Bey’in söylediklerini doğru kabul edip etmemek giderek zorlaşır çünkü muhatabının karşısında her anlamda tutarsız, güvenilmez bir anlatıcı vardır. Doğrunun ve yanlışın sınırları bulanıklaşırken Salah Bey’in muhatabı da kendini yine belirsizlik içerisinde bulur. Eski ve yeni tartışması dahi bu bulanıklığın içinde önemini yitirir. Metin tekrar kendi gerçekliğini dayatır, çünkü amacı ders vermek, eğitmek olmayan bir metin söz konusudur. Güvenilmez anlatıcının varlığı, metnin söylediklerinin ciddiye alınmasını da olanaksız kılmaktadır.

Anlatıcı Şadan Bey, karısı Sabiha Hanım’la edebiyat ve felsefe gibi meseleleri konuşurken daima alaycı bir tutum içindedir. Osmanlı son döneminde en çok tartışılan meselelerden biri dil ve edebiyattır. Şadan Bey, karısı Sabiha Hanım’la konuşurken bu meselelere değinir:

“Bu felsefe kitabından bir yerde bahsediyorlardı. İşittim. Arap’ın ne kadar çürümüş lügatı varsa buna doldurulmuş. Eğer her satırın arasında metni muvazzih, müfessir Fransızca ibareler olmasa kitabından mana çıkarmak

olmayacağını söylüyorlardı. Halbuki Türkçeyi Fransızca yardımıyla anladıktan sonra Frenkçede bu gibi eserlerin kıtlığı mı var?" (s. 132)

Şadan Bey, edebi ve felsefi eserlerde dil kargaşasından tıpkı dönemin aydınları gibi dem vurmaktadır. Oysa birkaç satır öncesinde edebiyattan, felsefeden pek anlamadığını söyleyen bir Şadan Bey vardır. Kaldı ki yaptığı ahlak dışı hareketleri de keyifle anlatan üçkağıtçı sayabileceğimiz bir anlatıcının bu tür ciddi tartışmalara girmesi, dönemin bazı aydınlarıyla paralel fikir beyan etmesi aslında tüm bu tartışmaları bir anlamda değersizleştirmektedir. Güvenilmez bir anlatıcının katıldığı ve savunduğu bu dilde sadeleşme yönündeki fikirler muhatabının gözünde sarsılmakta ve mizaha malzeme olmaktadır. Dönemin gazetelerinde hararetle tartışılan meseleler, güvenilmez bir anlatıcı tarafından seslendirildiğinde önemini yitirmekte, toplumun önemli saydığı kavramlar değersizleşmektedir.

Şadan Bey, sınırların bulanıklaştığı bu kurmaca dünyada ahlaklı olmayı sorgular ve bir anlamda muhatabına da sorguladır:

Sakalını boyayan, genç hizmetçiyi okşayan her ihtiyara ahlaksız diyebilecek miyiz? Evdeki güzel beslemeye sarılması Halis Didar Bey için affolunmaz bir cinayet sayılacak mı? Bu maceralar hemen her evde olağan şeylerdir. Ahlakın hudutları kati düsturlar ile tahdit olunmamış. Çok defa onlara herkes kendi keyfine göre mana veriyor. Herkes kendi vicdanına göre büyük bir cani değildir. Lakin evdeki hizmetçi kıza baba, oğul, damat üç erkek birden savlet ederse bu iştirakten ne çirkin ne vahim neticeler doğabilir. (s. 176)

Şadan Bey, önceleri alttan alta ahlaki normların dayanaklarını kurcalarken artık bunu açıktan yapmaya başlar. Ahlaki kuralların ve ahlaklı olmanın aslında bir tanımının olmadığını iddia eder. Hüseyin Rahmi'nin bütün metinlerinde bu söylem karşımıza çıkar. Ahlakın insanların elinde bir araca dönüşmesi ve aslında ahlakın altı boş bir kavram olması Hüseyin Rahmi edebiyatının temel söylemidir. Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey, bu söylemi yenilerken muhatabını da bu fikre ikna etmek ister. Anlattığı yozlaşmayı normal gösterme çabası, romanın muhatabına ahlak dersi vermekten çok uzak olduğunun kanıtıdır. Ahlakın varlığını reddeden bu anlatı, ahlak dersi

vermekten ziyade ahlak diye bir kavramın olmadığını okuruna haykırır. Böyle bir anlatı evreninde okur, güvenilir bir anlatıcının tutarsızlıkları arasında oradan oraya savrulurken dış dünyadan ahlaka dair metne getirdiği ne varsa hepsini sorgulayacaktır.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanında Şadan Bey'in işlevi, muhatabının metinde geçen ahlaklı olma ve ahlaken yozlaşma hallerine farklı bir gözle bakmasını sağlamaktır. Şadan Bey'in muhatabının, yaşadığı toplumun ahlaki normlarıyla metnin ahlaki dünyası arasındaki uçurumu fark etmesi, diğer yandan da güvenilir anlatıcı Şadan Bey'in yer yer ahlaklı olmayı savunması, metni ahlaki bir ders vermekten uzaklaştırır. Literatürde iddia edildiği gibi Hüseyin Rahmi edebiyatının amacı, ahlak dersi vermek değil, aksine ahlakı metnin salahiyeti için araçsallaştırmak ve yerle bir etmektir.

Hüseyin Rahmi'nin *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında ahlakın yerle bir edilişi yalnızca güvenilir anlatıcı üzerinden gerçekleşmez. Metindeki karnavalesk dil ve tüm karakterlerin metne kendi sesleriyle dahil oluşu, mektupların varlığı gibi unsurlar metindeki ahlaki düzenle dış dünyanın ahlaki normlarının çatışmasına daha geniş bir olanak sağlar. Bu nedenle sonraki bölümlerde metindeki karnavalesk unsurlar ve çok sesliliğin metne katkısına bakacağım. Hüseyin Rahmi metinlerine dair pozitivist olma ve her sorunun çözümünü eğitimde aramaya dair iddiaları anlatı tekniklerinin yardımıyla sorgulayacağım.

2.2 Kerhane ayininden 'Einführung'a bir mizah şöleni

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında karnaval imgesini barındıran pek çok unsur bulunmaktadır. Sibel Irzık'ın karnaval

meydanı tanımı, Gürpınar'ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Seveda Öğütür* romanı açısından önemlidir:

Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnaval meydanı (2001, s. 25).

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Seveda Öğütür romanı, pornografik diyebileceğimiz sahnelerin anlatımı, toplumda kutsal sayılan her şeyin tepetaklak edilmesi gibi unsurlar nedeniyle tam da bir karnaval meydanıdır.

Fatih Ordu'ya göre Hüseyin Rahmi metinlerinde ters yüz etme mevcuttur.

Ona göre bu ters yüz etme, Hüseyin Rahmi'de bazen kutsal olanın değersizleştirilmesi bazen de değersiz olanın kutsallaştırılması şeklinde karşımıza çıkar. (2013, s. 70). Yukarıda tartışıldığı üzere anlatıcı Şadan Bey, konudan konuya atlayarak ciddi konuların bir anlamda içini boşaltarak karnavalesk bir söylem benimsemektedir. Anlatıcı Şadan Bey'in gevezeliği nedeniyle metin, tekil bir söylemi mümkün kılmaz. Bu durum, metnin anlatı evreninde de hissedilir. Bu amaçla, tezin bu bölümünde anlatıcı Şadan Bey'in ve metindeki diğer karakterlerin toplumda üstün sayılan bazı değerleri aşağıya edişinin metne sağladığı karnaval havasına odaklanacağım. Şadan Bey'in özellikle Sabiha Hanım ve Hürrem Bey'le girdiği sohbetlerde toplumda kutsal sayılan değerleri alaya aldığını görürüz. Sabiha Hanım ve Hürrem Bey, metindeki tek entelektüel, çok okuyan tipler olmalarına rağmen diğerleri ile beraber ahlaki yozlaşmaya dahil oluşları ve alaya alınmaları nedeniyle Hüseyin Rahmi üzerine söylenegelen pozitivism ve eğitimle halkı eğitmek istemekte olduğu yönündeki iddiaların aslında bu tipler üzerinden nasıl değillendiğine odaklanacağım.

Anlatıcı Şadan Bey, roman boyunca kendi hikâyesini mizahi bir dille muhatabına anlatır. Karısını aldatmasının suçunu kendinde değil, çevresinde arar.

Hatta suçu ananelerimize dahi atar: “Eski kibarlarımızdaki, paşalarımızdaki odalıklar, sofalıklar, dörde ve daha ziyadeye kadar evlenme merağı hep bunlar erkeğin kadına doymazlığını gösteren anelerimizden değil mi?” (Gürpınar, 2009, s. 146). Bu satırlar ilk bakışta çok kadınla evliliğin eleştirisi gibi algılanabilir. Zaten Hüseyin Rahmi edebiyatına dair klişe haline gelmiş kalıpların nedeni metinlerde geçen bu türden ifadelerdir. Ancak daha dikkatli bakıldığında burada “anane” kelimesinin kendisine tamamen uyumsuz bir amaç için kullanıldığını görürüz. “Anane” sözcüğü toplumda yer eden gelenekleri ifade etmek için kullanılır ve genellikle olumlu bir anlamı vardır. Oysa yukarıdaki alıntıda “erkeğin kadına doymazlığını” gösteren adetleri sıralarken kullanılmakta ve değersizleştirilmektedir. Sibel Irzık, “bir söylem[in] ya da biçem[in] ödünç alınıp tümüyle uyumsuz, kendisinininkinin tam tersi bir amaca yönelik kullanıldığında” ortaya parodi çıktığını söyler (2001, s.23.) İlk bakışta çok eşle evlilik hedefte görünürken aslında yakından bakıldığında toplumsal değerlerin hedef alındığı göze çarpacaktır çünkü burada aslında toplum tarafından “kutsal” sayılan itibarsızlaştırılmaktadır. “Ananeler” ise parodinin bir parçası olmaktadır.

Kutsal olanın bu şekilde değersizleştirilmesi okuru güldürecektir çünkü Bergson’a göre belirli bir konumda olan kişinin rolünün ters çevrilmesi gülmeye sebep olur (2014, s. 62). Dolayısıyla *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında toplum yaşamında önemli bir yere sahip olan “ananeler”, metnin karnavalesk yapısı içinde ters düz edilerek gülmenin kaynağı olur. Bakhtin’e göre karnavalesk gülme “daha yüksek, daha yüce bir şeye yönelmiştir” (2017, s. 229). Gülme ile parodi arasında da bir bağ vardır çünkü “parodileştirme tahttan indirici bir benzerin yaratılmasıdır; aynı dünyanın içyüzünün ortaya çıkarılması, tersyüz

edilmesidir” (s. 230). Dolayısıyla kutsal sayılan ananeler, Şadan Bey’in tutasız söylemler bohçasında tersyüz edilmiş olur.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanındaki karnavalesk unsurların sağladığı gülme, aslında toplumda saygı gören kalıplaşmış normların değersizleştirilmesi ve yerle bir edilmesini sağlamaktadır. Gülmenin aslında devrimci bir yanı vardır (aktaran Bakhtin, 2017, s. 107). Hüseyin Rahmi’nin de güvenilir anlatıcı Şadan Bey ve metindeki diğer karakterler aracılığıyla yaptığı şey tam olarak budur. Ahlaki yozlaşmayı göstererek ahlak dersi vermekten ziyade gülme aracılığıyla aslında ahlaki yerle bir etmektedir. Anlatıcı Şadan Bey’in yerle bir ettiği sadece ahlak da değildir. Çağın saygı duyulan, yüceltilen tüm değerleri metinde bir bir irdelenmektedir.

Romanda Şadan Bey’in özellikle karısıyla ve allâme Hurrem Bey’le girdiği sohbetlerde âdet, ahlak, terbiyeden dönemin entelektüellerinin tutunduğu çoğu şeye kadar toplumda kutsal sayılan ne varsa itibarsızlaştırıldığını görürüz. Sabia Hanım ve Hurrem Bey, medeniyet ve beraberinde getirdiklerinin de mizaha boğularak gözden düşürülmesinde ciddi bir rol oynarlar. Allâme Hurrem Bey ve zevcesi Cevher Hanım, yan konağa taşınmışlardır, ama kendilerine gelen giden olmayınca haber göndererek Şadan Bey’lere misafir olurlar. Hurrem Bey, kimsenin gidip hal hatır sormaması üzerine “komşuluk anelerimizin de büsbütün değiştiğini görerek mahzun oldum” der (Gürpınar, 2009, s. 155). Şadan Bey’in cevabında ise o dönem tartışılan alafranga-aturka meselesini alaya alan bir ton vardır: “Malumualiniz âdet, ahlak ve terbiyeye bütün usullerimiz bozuldu. Bu kaybettiklerimizden hiçbirinin yerine henüz yeni ve sağlam bir şey koyamadık. Kimimiz alafranga gidiyor. Kimimiz aturka. Kimimiz uluorta” (s. 155). Şadan Bey, çevresindeki insanların ahlakın, adetlerin bozulduğu yönündeki görüşlerini aktarırken ahlakçı bir havada görünse de

aslında sonrasında kullandığı mizahi ve uygunsuz dil, alaturka-alafranga çatışmasını itibarsız hale getirmektedir. Aynı zamanda Şadan Bey'in uygunsuz ilişkilerini gayet iyi bilen okur, yukarıdaki "ahlakçı" sözcüklerin Şadan Bey tarafından söylendiğini gördüğünce ahlaka ve ahlakçılığa dair bildiklerini gözden geçirecektir.

Şadan Bey'in tersyüz ettiği şeyler sadece ananeler ya da ahlak gibi toplumda saygı gören şeyler değildir. Felsefeyi ve filozofları da hedef tahtasına koyar. Metnin karnaval havasının içinde filozofların ve felsefi fikirlerin de birer alay malzemesi olduğunu görürüz. Karısının kendisine uzun malumatlar verdiği bir günün sonunda Şadan Bey muhatabına dönerek "Kadınınemin masallarını ben şimdi yeni filozoflarımızın hikemiyatından çok yüksek buluyorum" der (s. 146). Sabiha Hanım gibi entelektüel, eğitilmiş bir kadının söylediklerini babaannesinin kendisine anlattığı kurbağa masalına benzeten Şadan Bey, aslında eğitilmiş ve entelektüel olmayı da alaşağı etmiş olur. Şadan Bey, tıpkı karnavallarda soytarının kral ilan edilmesine benzetebileceğimiz bir tersine çevirme sunmaktadır. 20. yüzyılda kutsal sayılan bilim, felsefe gibi değerler Şadan Bey'in satırlarında kocakarı masallarından aşağı konumlandırılır. Böyle bir ortamda ne ahlaklı olmanın ne pozitivistimin ne de eğitimin bir önemli kalmıştır. Tüm değerlerin altı oyulmuş, metin kendi salahiyeti için "kutsal" sayılan tüm değerleri mizahın aracı yapmıştır.

Şadan Bey'in felsefi değerleri alaşağı etmesi yukarıdaki örnekle de sınırlı kalmaz. Özellikle pozitivist, aydın olarak tanıtılan Sabiha Hanım'ın kendisine açıkladığı felsefi kavramları amacına uygunsuz bir şekilde kullanarak hem okuru güldürmeyi hem de bu kavramları itibarsızlaştırmayı başarır. Şadan Bey, hizmetçi kızlarla evin gizli köşelerinde çiftleşirken karısı daima odasında okumakta, düşünmektedir. Bu tür sahnelerin anlatımı, karısı üzerinden toplumda entellektüel olanın alaya alınmasını imlemektedir. Karısı tüm gün okurken Şadan Bey evde bir

hizmetçiden diğere koşarak “sevda muharebesinden” çıkıp her defasında karısının yanına “işlediği kabahatin anlaşılmasından korkan bir çocuk gibi süklüm püklüm” gider (s. 152). Karısını estetikçiler üzerine okuyup düşünürken bulur. Karısının okudukları hakkında söylediklerini az evvel kümeste iki hizmetçi kızla aynı anda çiftleşmesine göndermeler yaparak dinleyen Şadan Bey, bir kez daha kutsal sayılanı itibarızlaştırarak, adeta bir soytarıya çevirerek düzeni alt üst etmiş olur:

“Müellif, düşündüğü fikre ve düşünülen fikirde müellife girerek beyinlerinde *identification* hasıl olmalıdır. Yani sanat ruhu sanatkâra, sanatkâr ruhu sanata karışarak aralarında vahdet, ayniyet vaki olmalıdır.”

“Evet demin kuluçka sepetlerinin başında bu iki ruhun birleşmesi nazariyesini ben de düşündün amma... Zihnimde ilmi terbiye olmadığından meseleye böyle senin gibi fenni insicam veremedim” (s. 153).

Sabiha Hanım’ın giriştiği derin tartışmalar, Şadan Bey’in alaycı söyleminin içinde anlamını yitirmektedir. Eğitimli ve entelektüel olmanın bir anlamı kalmamaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın halkı eğitmek ve pozitivist bir anlayışa çekmek için yazdığı yönündeki iddialar, her şeyin alaşağı edildiği bu metinde çürütülmektedir:

“Ben follukta kuluçkaların arasında titreyerek mübadele-i ruh eylemesini daha bedii buluyor, işte yalnız bundan anlıyor ve hoşlanıyordum” (s. 154). Sabiha Hanım’ın odasına kapanıp uzun uzun okuyup düşündüğü sırada Şadan Bey, aynı konuyu pratikte gerçekleştirdiğini söyler. Ayrıca kendi eyleminin de daha üstün olduğunu dile getirerek dönemin entelektüellerinin kafa yordukları meseleleri hem alaya alır hem de değersizleştirir. Dolayısıyla metinde anlatılan ne ahlaki çöküştür ne de ahlaki çöküşün son verebilecek bir entelektüelite söz konusudur.

Şadan Bey, sadece karısı Sabiha Hanım’ın felsefi tartışmalarını alaya almaz. Aynı muameleyi karısı gibi bir entelektüel olan Hürrem Bey’e de yapar. Hürrem Bey’in *emföhlung* kavramı üzerine verdiği malumatlar da Şadan Bey’in alaycı ve alaşağı eden eylemi içinde önemini yitirir. Türkçe’ye *duyumsama* olarak çevirebileceğimiz *emföhlung* sözcüğü, Cumhuriyet sonrası yazarların edebi

tartışmalarda zaman zaman kullandığı bir sözcüktür. Hurrem Bey, *einführung*'u “sirayetle olan ihtisatımız” olarak tanımlar ve Romeo Juliet temsilinden örnek verir: “Mesela Romeo'nun temsilinde onun Juliet'e olan aşkını biz de onunla beraber yüreğimiz çarparak hissetmeliyiz. Kendi hesabımıza aşkın ne olduğunu bilmeliyiz. Bilmezsek bîhis kalırız...” (s. 203). Şadan Bey, Cevher Hanım'la balkonda ulu orta çiftleşmesini “*einführung*”a benzetir:

Tepemizde kanarya öter, öbür köşesinde zevç felsefi vaiz ederken benim zevceyi kollarımın arasında ezişim belki *einführung*'un daniskasıydı. Fakat ben bu marifeti şuuri olarak değil, farkına varmaksızın satırları arasına mecaz-ı mürsel düşüren cahil bir edebî gafletle yapmışım. Cevher Hanım keza kollarımın arasına gayri şuuri düşmüştü. (s. 203)

Şadan Bey, dönemin entelektüellerinin tartıştığı konuları alaya almakta ve karşısına çıkan hemen her şeye meydan okumaktadır. Hem kendisinin hem de Cevher Hanım'ın bu kucaklaşmaya şoursuzca itildiklerini söyleyen Şadan Bey, bu yönüyle Hurrem Bey'in tanımından uzaklaştıklarını söyler: “Hazret ise estetikte haz ve telezzüz için şuuru şart-ı evvel sayıyor” (s. 203). Şadan Bey'in aslında meseleyi kendi çiftleşme örneği üzerinden enine boyuna tartışması, hem meseleleri basite indirgemekte hem de yaptıklarını mazur göstermeye çalışmasına hizmet etmektedir. Şadan Bey, toplumda o anda değerli sayılan, hararetle tartışılan her meseleyi tersyüz edip amacına uygun olmayan bir biçimde kullanarak bir yandan bizi güldürürken bir yandan da mevcut değerleri tartışmaya açmaktadır. Bu tür bir yıkım, Hüseyin Rahmi edebiyatında daima söz konusudur.

Var olan her şeyi biteviye eleştiren Hüseyin Rahmi'nin pesimist olduğu bir noktaya kadar düşünülebilir. Ancak *Gönül Bir Yel Değirmenidir Seveda Öğütür* metnine yakından baktığımızda aslında o dönem Osmanlı aydınınının ortak duygusu olan pesimizmin de ciddiye alınmadığı görülmektedir. Allâme Hurrem Bey, yaşadığı zamanı eleştirmektedir. Dünyanın düzelmesi için yeniliklerin yapılması gerektiğine inanmakta, ancak insanlığın henüz bu sırrı çözemediğini ifade etmektedir. İçinde

bulunulan şartların kısa vadede çözümünü imkânsız gören Hurrem Bey'in sözleri oldukça karamsardır. Oysa Şadan Bey, Hurrem Bey'in fikirlerini çok sıradan bulur. Herhangi bir dergide okuyabileceği, sıradan fikirlere sahip olduğunu düşündüğü Hurrem Bey'i şu sözlerle eleştirir:

Kimsede iyiliğe, salaha itimat kalmamış olduğu için ümitsizlik, bedbinlik moda olmuştu. Halbuki arada bazı milletler ezilmekle beraber bu koca insaniyet kendine yeni hayat düsturları keşfederek, çürük fikirleri ayıklayarak mutlaka yaşayacaktı. Bir tabibin hazakati hastası hakkın ümitsiz bulunmakla değil onu kurtarmaya uğraşmakla tahakkuk eder. (s. 156).

Şadan Bey, bu sözleriyle dönemin aydınlarının karamsar fikirlerini eleştirmektedir.

Hüseyin Rahmi'nin başka metinlerine baktığımızda ilerleyen bölümlerde göreceğiniz üzere aslında her zaman dünyanın düzelmeyeceğine, her şeyin daha kötüye dair gideceğine dair bir inanç vardır. Ancak yukarıdaki satırlarda dönemin aydınlarındaki bu pessimist fikirler eleştirilmekte, hatta bunların sıradan, her yerde bulunabilecek fikirler olduğunu söylenerek değersizleştirilmektedir. Bu durum ilk bakışta Hüseyin Rahmi edebiyatı hakkında genelleme yapılamayacağını düşündürür. Oysa Hüseyin Rahmi edebiyatıyla ilgili yapılabilecek en doğru genelleme, onun metnlerinin bir ideolojiye hizmet etmediği ve metnin kendini gerçekleştirmek uğruna için önüne gelen her şeyi içine katarak, yerle bir ederek ilerlerken aslında genellemeye imkân vermiyor oluşudur.

Hiçbir görüşün, hiçbir ideolojinin barınmadığı ve hiçbir anlatsal söylemin ayakta duramadığı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında cinselliğin sıklıkla uluorta çiftleşme biçiminde yaşanması, metne karnavalesk hava katan unsurlardan bir diğeridir. Jale Parla'ya göre karnavalın en önemli unsurları yemek, içmek, sevişmek, doğurmak ve dışkılamaktır çünkü karnaval “manevi değerlerin maddi kazanımlara, ulvi aşkların cinselliğe, fantezinin yemeğe ve kusmaya indirildiği” grotesk bir gerçeklik olarak görür ve “saygın söylemlerin karnaval özgürlüğüyle bozulmasın[a]” dikkat çeker (2009, s. 61). Şadan

Bey'in sık sık evin çeşitli bölümlerinde, kümeste, tavan arasında ya da Cevher Hanımların balkonunda yaşadığı ulu orta cinsel birleşmeler de aynı karnaval meydanında yaşananlar gibidir:

“Karnaval, günlük yaşam dünyasıyla kökten karşıtlığı göz önünde tutularak, toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü, bir tür tersine çevirme ya da başkaldırma töreni olarak yorumlanmıştır. Günlük yaşamın kurulu düzeninin neredeyse ütopyacı bir anarşi karşısında çözüldüğü, bütün hiyerarşik yapıların tersyüz olduğu ve bütün insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir kahkaha, çılgınlık ve oyun dünyası olarak görülmüştür. Hepsinden önemlisi, normal yaşamın bastırma ve yasaklamalarının geçerliğini yitirdiği ve her tür zevk biçiminin birden olanaklı hale geldiği bir teni kutlama olarak anlaşılmıştır.” (Parker'dan aktaran Sanders s. 182)

Şadan Bey, roman boyunca çevresindeki kadınlarla tensel zevklerin peşinden gider.

Hurrem Bey'in Sabiha Hanım'la giriştiği uzun felsefi sohbetleri fırsat bilen Şadan Bey, içeridekilerin iki adım ötesinde balkon zemininde Cevher Hanım'la cinsel münasebet kurar. Sonra ikisi de hiçbir şey olmamış gibi Hurrem Bey ve Sabiha Hanım'ın yanına geri dönerler. Şadan Bey'in anlattığı tüm cinsel birleşmeler böyle bir karnaval havasında gerçekleşir. Aynı şekilde Şadan Bey, karısı Sabiha Hanım ve Hurrem Bey'in cinsel münasebetlerini tüm ayrıntılarıyla tiyatro izler gibi pencereden izler. Metin bu gibi pornografik sahnelerle doludur, cinsellik hemen her yerde tüm kuralları ihlal etmek pahasına yaşanmaktadır. Bu anlamda metin, gündelik yaşamın kurallarının ihlal edildiği, sınırların bulanıklaştığı, her şeyin her yerde mübah olduğu tensel zevklerin dünyasını anlatmaktadır.

Şadan Bey, karısını ilk aldatmaya karar verdiğinde gözünü evdeki hizmetçilerden Servinaz'a diker. Servinaz, “on sekiz yaşında, gayet kirli, pasaklı bir kız[dır]” (Gürpınar, 2009, s. 142). Böyle kirli pasaklı bir kızı arzuladığı için Şadan Bey, kendini “kokmuş et yiyen, mütaaffin, müstekreh şeylerden hoşlanan, zevkleri umumi psikolojiden inhiraf etmiş mariz ruhlu kimseler[e]” benzetir (s. 142). *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanı aslında müstehcen ifadelerle ve itiraflarla

dolu bir metindir: “Temiz kadın sevmez değildim, fakat anlayamadığım bir tiryakilikle bazen kirlisi için de içim titrer” (s. 142). Şadan Bey, bu hisler içerisinde önce Servinaz’la beraber olmaya başlar. Bir gün kayınvalidesinin evlatlığı Nerves, Servinaz ve Şadan Bey’i kümeste çiftleşirken yakalar. Metin, boyunca bu çiftleşmelerin yeri ve zamanı, düzene meydan okur niteliktedir. Şadan Bey, Nerves’in kendisinde gözü olduğunu anlayınca Servinaz’ın gözü önünde Nerves’e sarılır, kulağına bir şeyler fısıldar. Bir Servinaz’a bir Nerves’e sarılarak ikisinin de gönlünü alır. Kümesteki bu kucaklaşmalar da yine metnin karnaval havasına katkı sağlamaktadır. Bu karnavalda artık ahlaki kurallar, gündelik yaşamı sınırlayan tüm sınırlar ortadan kalkmıştır. Bu sahne, ahlakın yozlaşmasına dair hiçbir şey söylemez. Okuru güldüren, her şeyi ters yüz eden bu sahne aslında artık hiçbir ahlaki kuralın olmadığı bir dünyayı anımsatır. Metnin dünyası içinde dış dünyada kabul edilmeyecek tüm davranışlar, normalleştirilip akla mantığa uygun hale getirilir.

Şadan Bey’in yaşadığı tüm bu tensel yakınlaşmalar, bir karnaval havasında okura sunulur. Karnavalda nasıl ki değerler alt üst ediliyorsa ve amaç gülmeyse Şadan Bey’in anlattığı da ahlaki bir çıkarım yapmak için değil, var olan değerleri alaşağı etmek için oradadır. Şadan Bey’in evlenmeden önce ziyaret ettiği genelevde yaşadıkları da bir karnavalı çağrıştırmaktadır:

Diğer bir odanın ortasına tüller, çiçeklerle donatılmış bir cenaze döşegi yapmışlar. Etrafına mumlar yakmışlar. Beni üzerine yatırdılar. Ellerimi göğsüme koydular. Şarkılar okuyarak tavafa başladılar. Fahişelerin kimi okuyor, kimi gülmeden kırılıyordu.

Daha sonra öpüşme ayini oldu. Hepsi gelip birer defa yüzümden öpüyorlardı. Aşüftelerin en utanmazları kulağıma ağza alınmaz edepsizlikler fısıldıyorlar, en sarhoşları yüzümden ısıarak beni bağırtıyor, süküti durması lazım gelen ölüyü diriltiyorlardı...

Ben kerhane ayini üzere böyle vefat ettim. (s. 115-116).

Alıntılanan bölümde Şadan Bey, her şeyin mübah olduğu, tensel zevklerin sınır tanımadan yaşandığı bir karnavalı tasvir etmektedir. Bu karnavalı tasvir ederken dini

törenlere mahsus sözcükler kullanması ve yaşadıklarına “kerhane ayini” adını vermesi, Bakhtin’in *biçemleştirme* olarak adlandırdığı anlatım tekniğini akla getirir (Irzık, 2001, s. 23). Cenaze döşesinde yapılan kerhane ayini tasviri, dini törenlerin bir parodisidir. Bu satırlarda dine ait sözcüklerin kendilerine uyumsuz bir şekilde kullanılmasından doğan bir ironi ile karşı karşıya kalırız. Ahlaktan dine kadar toplumun inandığı, benimsediği ne kadar norm varsa hepsi karnaval havasının ve biçemleştirme stratejisinin etkisinde sarsılmakta; ahlak, sadece parodinin ve ironinin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Pozitivizm ve eğitim ise metnin alaycı havasının içinde önemini yitirmektedir. Metinde ahlaki önermelerin ve kutsal olan her şeyin yerle bir edilmesine metnin diyalojik yapısı da katkı sağlarken Hüseyin Rahmi edebiyatının ahlakçı olduğu yönündeki iddiaların yeniden sorgulanmasını zorunlu kılmaktadır.

2.3 Kümes kucaklaşmalarından mektuplara bir kakofoni

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanının anlatıcısı Şadan Bey olmasına rağmen romanda duyduğumuz tek ses ona ait değildir. Roman en az anlatıcı Şadan Bey kadar zeminsiz söylem üreten seslerle doludur. Her bir söylemin diğerini sıfırladığı, anlamın bir türlü yakalanamadığı bu yamalı söylemler bohçasında hizmetçiden komşu kadına, fahişeden allâmeye romandaki herkesin kendi sesini diyaloglar aracılığıyla duyarız. Şadan Bey, romandaki kişilerle kurduğu ilişkileri, diyaloglar aracılığıyla bize izletir. Herkesin kendince haklı olduğu, kendi ahlaksızlığını ahlaklılık olarak gösterdiği bu konuşmalar aracılığıyla okurun dış dünyadan getirdiği ahlaki normlara dair tüm düşünceleri bir kez daha gözden geçirmesi gerekir. Dolayısıyla bu bölümde bir anlatım tekniği olarak çok sesliliğin metni ahlakçı olmaktan nasıl uzaklaştırdığına odaklanacağım.

Mikhail Bakhtin, romanı “sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği” şeklinde tanımlar (2017, s. 37). Bakhtin’e göre romanı farklı bir tür kılan ses çeşitliliği ve heteroglossia’nın romandaki varlığıdır (s. 76). Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hemen hemen bütün romanları, kendilerini diğer edebi türlerden ayıran bu anlatım tekniklerinin olanaklarını kullanarak Bakhtin’in söz ettiği bireysel sesler çeşitliliği barındırmaktadır. Fatih Ordu da tez çalışmasında Hüseyin Rahmi metinlerindeki anlatım tekniklerinin çeşitliliğinin çok sesliliğine ve anlatım biçimlerinin çeşitliliğine dikkat çeker (2013, s. 63). Ordu’ya göre mektuplar, günlükler, konferans şeklindeki uzun monologlar ve cami imamı dili olarak adlandırdığı türde farklı karakterlerin seslerinin duyulması metni diyalojik, çok sesli bir anlatıya dönüştürmektedir (s. 64).

Hüseyin Rahmi’nin *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında da bu çok sesli ortam göze çarpmaktadır. Gürpınar’ın hemen hemen bütün metinlerinde farklı tiplerin kendilerine özgü şiveyle konuştuklarını, romandaki tüm karakterlerin kendilerini özgü biçimde metinde seslerini duyurduklarını görürüz. Ahmet Hamdi Tanpınar da Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarındaki bu çok sesliliği över:

Türk romanında hakiki konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi’nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabii muhitlerinde imiş gibi yaşarlar. Vâkıâ biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir (1977, s. 67)

Tanpınar’ın yanı sıra Berna Moran da *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* kitabında yer alan “Şıpsevdi” başlıklı bölümde Hüseyin Rahmi romanlarında karşımıza çıkan doğal konuşma sahnelerini Gürpınar öncesinde yazılan metinlerde aramanın nafiye olduğunu söyler (2016b, s. 135).

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanında da güvenilir anlatıcı Şadan Bey'in tutarsızlıklarla dolu anlatısına diyaloglar aracılığıyla diğer roman karakterlerinin sesleri de eşlik eder. Böylelikle romandaki diğer karakterlerin söylediklerine yer verilmesi metni çok sesli bir anlatıya dönüştürür. Anlatıcıların birden fazla oluşu, aynı olayın farklı karakterler açısından nasıl görüldüğü sunulduğunda, karakterleri ve olayları değerlendirmesi için okura daha çok bilgi verilmiş olur.⁹ *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında anlatıcı Şadan Bey'in diğer roman karakterleriyle yaptığı diyaloglar ayrıntılı bir biçimde verilir. Bu sayede diğer karakterleri de yakından tanıma şansı buluruz.

Şadan Bey'in evdeki hizmetçilerle kurduğu diyalogu yakından incelediğimizde okurun ahlaki normları sorgulamak zorunda bırakıldığı göze çarpar. Şadan Bey, karısı Sabiha Hanım'ı evin hizmetçisi Servinaz'la daha sonra da kayınvalidesinin evlatlığı Nerves'le aldatır. Bu kızlarla yüz göz olduktan sonra onlardan ev ahalisine dair bilgiler alır. Nerves'in hem evin beyiyle hem de beyin oğuluyla ilişkisi vardır. Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey gibi Nerves de kendini savunan bir güvenilir bir karakterdir: "A... Beyfendi biz kendimizi henüz anlar anlamaz küçük, hatta masum birer kız iken büyükbey okşar. Mahdum bey sever, damat bey sataşır. Sonra da bizden ne yüzle ahlak istersiniz?" (Gürpınar, 2009, s. 181). Evin evlatlığı Nerves, evdeki üç erkekle de cinsel münasebet kurmuştur. Ancak Nerves'in sözlerine baktığımızda okur olarak ona hak veririz. Güvenilmez anlatıcının istediği de budur, o da Nerves'in sözleri karşısında mahcup hisseder. Bu anlamda *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında okur, metnin sağladığı diyalojik

⁹Riggan, metinde birden fazla anlatıcının olması, güvenilir anlatıcının varlığına işaret ettiğini iddia eder (1981, s. 10). Farklı seslerin duyulması, anlatıcının tutarsızlığını ortaya çıkarır (s. 10). Nünning'e göre aynı olayın farklı perspektiflerden anlatılması, güvenilir anlatıcının tespitinde rol oynayan metindeki işaretlerden biridir (Nünning, 1997, s. 97).

dil aracılığıyla ahlaki normlara dair metne dışarıdan getirdiği bilgiyi sürekli revize etme ihtiyacı duyar. İyiyile kötünün ve ahlaklıyla ahlaksızın sınırları bir kez daha bulanıklaşmış olur. Herkesin kendince mağdur olduğu bir anlatı söz konudur. Ahlakı olarak bir karakteri yargılamanın mümkün olmadığı bir anlatı evreni karşımızdadır. Dolayısıyla metin de ahlak dersi vermekten ya da okuru belli bir düşünceye inandırmaktan ziyade var olan kavramların aslında içinin boş olduğunu göstermektedir.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanında sesini duyduğumuz karakterlerden biri de Şadan Bey’lerin komşusu Latife Hanım’dır. Yan köşke taşınan Cevher Hanım ve Hurrem Bey’e ait ilk bilgileri Latife Hanım’dan öğreniriz:

“Uğursuz köşke taşınanlar, Mısırlı mı diyorlar? Hasırlı mı diyorlar? Yeni biçim bir laf var. İşte o çeşit karı koca imişler. Beraber Faris’e gidip gelmişler... Herif karısını başka erkeklerden hiç kıskanmazmış. Frengistan’da fena hayvanın etini yemişler. O zıkkımı ziftlenen kocaların havsalları genişlermiş.” (s. 135)

Latife Hanım’ın konağı, uğursuz olarak adlandırmasının sebebi burada daha önce yaşayan Osman Sadık Bey’in başka bir erkekle bastıktan sonra karısı Raife’yi öldürmesidir. Bu olay üzerine konak uzun süre uğursuz olarak anılmış, kimse konağı kiralamaya cesaret edememiştir. Şimdi konağı kiralayan Hurrem Bey ve karısı Cevher Hanım da Latife Hanım’a göre ahlaken bozuk bir karı kocadır.

Latife Hanım’ın anlatıcı olarak itibarının diğer roman karakterleri tarafından bozulması, okurun da Latife Hanım tarafından söylenen her şeye ikircikli yaklaşmasına neden olur. Şadan Bey’in kayınvalidesi Nuriye Hanım, “yine sabahleyin insan eti çiğniyorsun” diyerek Latife Hanım’ı susturmaya çalışır (s. 135). Şadan Bey de Latife Hanım’ın söylediklerini yer yer alaya almaktadır. Latife Hanım’ı tanıtmadan önce halkın mübalağaya, yalan habere olan ilgisinden bahseder. Ancak sürpriz bir manevrayla yine bu çok sesli ortamda güvenilmez anlatıcının da etkisiyle okur, bocalar çünkü Şadan Bey’e göre Latife Hanım’ın “mübalağalı

tezyiflerin içinde bazı hakikatler de pırıldamıyor değil[r]” (s. 137). Metin, okurun bir gerçeğe ulaşmasını engelleyecek şekilde kurgulanmıştır. Amaç ne bir ahlak dersi vermek ne de belli fikri okura benimsetmektir. Ahlak da farklı ideolojiler de metnin kendini gerçekleştirmesini sağlayan, mizah uğruna feda edilen araçlardır.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür romanında diyalogların yanı sıra Cevher Hanım’ın Şadan Bey’e, Halis’in Hurrem Bey’e ve Nevres’in evin büyük hanımına yazdığı mektuplar metindeki çok sesliliğe katkı sağlayan diğer unsurlardır. Cevher Hanım’ın Şadan Bey’e yazdığı mektup sayesinde okur olarak Cevher Hanım’ı kendi cümleleriyle tanıma imkânı buluruz: “Bir allame zevcesi olmama rağmen çocuk akıllı, gayet saf bir kadını. . . Hile, sania bilmem. Düşündüğümü söylerim. Aldatmak ve aldanmak menfurumdur” (s. 232). Romanın anlatıcısı Şadan Bey gibi bu mektubun anlatıcısı da güvenilir bir anlatıcıdır. Mektuba kendini masum bir çocuk gibi göstererek giriş yapar. Aldatmaktan da aldanmaktan da nefret eden bu kadının mektubu, ilk başta bir daha görüşmeme talebinde bulunacağını düşündürür. Sık sık görüşen iki aile olduklarından görüşmeyi kesemeyeceklerini, bu nedenle en azından iki saat baş başa kalıp konuşmaları gerektiğini söyler ve mektup giderek farklı bir tona bürünür:

Vakıa eskiye nispetle hayatın serbest bir devresine girmiş bulunuyoruz. Lakin damarlarımızda elan şarkın koyu, halis kanı cevelan ediyor. Zevceniz yokken size gelemem. Zevcim bulunmadığı zaman sizi salonuma kabul edemem. . . . İnsana her cüreti veren, her fenalığı yaptıran zarurettir (s.232-233)

Cevher Hanım da doğu-batı arasında sıkışıp kalmalarına değinir. Ne yeterince batılı ne yeterince doğulu olabilmişlerdir. Doğulu tarafları nedeniyle istedikleri gibi buluşup görüşmelerine engel olduğundan Cevher Hanım, bir akşam gizlice eve gelmesini istediği Şadan Bey’e yatak odasına çıkan gizli yolu tarif eder. Romanın tüm karakterleri, kendilerini masum göstermeye çalışırken doğu-batı meselesine dillerine dolmaktadır. Bu tür söylemler, neyin iyi neyin kötü olduğunu anlamanın

belirsiz kılındığı bir anlatı evreni sunmaktadır. Ne doğu ne de batı üstün görülmektedir. “Hala şarkın koyu, halis kanı damarlarında cereyan etmesine rağmen” bir yabancı erkeğe yatak odasının yolunu tarif eden Cevher Hanım’a bakarak okurun ne batıyı ne de doğuyu diğerine üstün görmesi mümkündür (s. 232-233).

Metnin çok sesli havasında kendine yer bulan bir diğer mektup ise Cevher Hanım’la Şadan Bey arasındaki ilişkiyi sezen ve engel olmak isteyen Halis Bey tarafından kaleme alınır. Halis Bey, Cevher Hanım’la beraber olmak istemektedir. Eniştesinin Cevher Hanım’la olan ilişkisinden rahatsızdır ve bu durumu Hurrem Bey’e isimsiz bir mektup yazarak bildirmek ister. “Siz evde bulunmadığınız akşamlar mevki zevciyetinizi bir yabancının işgal ettiğine emin olunuz...” (s. 277) sözleriyle uyardığı Hurrem Bey’e yazdığı mektupta ilim ve medeniyet, birer metafora dönüşür. Karısının iffetini sorgulaması, kontrol etmesi gerektiğini belirtirken ilginç benzetmeler kullanmaktadır:

Şimdi ilim tecrübi yollardan gidiyor. Bu asri usulü niçin zevcenizin sadakatini tespitte kullanmıyorsunuz? Kimyevi cevherlerin basitliğinden şüphe edilen bu zamanda kendi cevherinizin mahz-ı iffet oluşuna nasıl itimat ediyorsunuz? Yoksa kıskançlık vahşet, bu büyük müsamahakârlık serbest fikirliliğin medeni bir nişanesi midir? Vahşi bir zevç olmayı bu medeni tahammüle tercih ederim. (s. 277)

Mektup sayesinde Halis Bey’in sesini güvenilir anlatıcı Şadan Bey’in aracılığı olmadan duymuş oluruz. Halis Bey, tüm zamanını hovardalık ederek geçiren zevkine düşkün bir gençtir. Ancak o da metindeki diğer karakterler gibi ilmi, medeniyeti, ahlakı işine geldiği gibi yontup kullanmaktadır. Evdeki hizmetçiden yan konaktaki evli kadına kadar herkesle beraber olmayı kendine hak gören Halis Bey’in Hurrem Bey’e yazdığı mektup, bir kez daha toplumda üstün görülen ilim, medeniyet, ahlak gibi kavramları değersizleştirmektedir. Bu hovardanın ağzında toplumda saygın görülen tüm değerler birer mizah ögesine dönüşmektedir.

Metindeki üçüncü ve son mektup ise hizmetçi Nevres tarafından yazılan Şadan Bey'in deyişiyile "ımlası bozuk yazıyla bırakılmış tezkere"dir (s. 283). Nevres bir gün evden kaçar ve arkasında kısa bir mektup bırakır. Nevres'in bıraktığı mektuptan hamile olduğunu öğreniriz. Mektupta evin hanımını yücelten Nevres, bebeğin babası olması ihtimaliyle evdeki üç erkeği zan altında bırakmaktadır: "O evde sizden başka (vycdanı) temiz kimse bilmiyorum. Allah (omorlor) versin, siz bana kızım dediniz, ben de sizi valide bildim. Fakat hanımcığim, beni berbat ettiler" (s. 283). Nevres'in evin hanımı Nuriye Hanım'ı muhatap alarak bıraktığı bu kısa mektup, aslında evdeki üç erkeği hedef almaktadır. Nuriye Hanım'ın eşi Didar Bey, oğlu Halis ve damadı Şadan Bey hepsi de Nevres'le hemen hemen aynı zamanda beraber olmuştur. Aslında Nevres'in bebeğin gerçek babasını bilemeyeceği bir durum söz konusudur. Nevres, daha önce arkadaşı Servinaz'a "Bir daha gebe kalırsam düşürmeyeceğim, hangi erkeği gönlüm sever babası işte odur diye üzerine atacağım" demiştir (s. 178). Mektubunda da çocuğun babasını söylemez, ancak yüzleşmek üzere evin üç erkeğini de kadı huzuruna çağırır. Bebeğin babasının kim olduğunu şeriatın önünde söyleyeceğini dile getirir. Romandaki diğer karakterler gibi Nevres de hem güvenilir bir anlatıcıdır hem de ahlak, vicdan, şeriat gibi kavramları işine geldiğinde amacına uygun kullanmaktadır. Bu anlamda Nevres üzerinden bir kez daha ahlakın ve toplumda üstün görülen normların romanda nasıl köklerinden sarsıldığını, ters yüz edildiğini görmüş oluruz.

Sonuç olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1922'de tefrika edilen *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanı güvenilir anlatıcı Şadan Bey'in tutarsızlıkları, saygı görülen tüm toplumsal değerlerin bir karnaval havası içinde parodiye dönüşmesi ve tüm karakterlerin en az anlatıcı kadar güvenilir olan anlatılarının mektup, diyalog gibi farklı anlatım teknikleri yoluyla metne dahil olması

sonucu ahlak, pozitivizm gibi toplum tarafından önemli sayılan kavramların altını oymaktadır. Metin ne ahlaklı olmanın ne de toplumdaki sorunların ancak eğitimle çözülebileceğinin propagandasını yapmaktadır. Metin, bir edebiyat metni olduğunun farkındadır. Hikâyesini anlatabilmek için önüne çıkan her şeyi mizah unsuru olarak kullanmaktadır. Metinde bazı karakterlerin yer yer ahlakçı cümleler ediyor olması, metni ahlakçı yapmaz. Çünkü tüm karakterler aslında ahlakı ağızlarına alamayacak kadar ahlaken düşkündür. Bu karakterlerin ahlakı yücelten ifadeler kullanması, aslında ahlak kavramını değersizleştirmekte ve altını oymaktadır. Yazar, toplumda üstün görülen bu değerlerin ters yüz edilmesine *Ben Deli Miyim* romanının mariz anlatıcısı ve çevresindekiler aracılığıyla devam eder.

BÖLÜM 3

BEYNİMİ KEMİREN ŞÜPHE:

BEN DELİ MİYİM?

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazıldığı dönemde tartışma yaratan ve mahkemelik olmasına neden olan *Ben Deli Miyim?* romanı, 1924 yılında 63 numaralı *Son Telgraf* gazetesinde tefrika edilmeye başlanmıştır. Roman, İstanbul'da Ma'rifet Matbaasında 1925 yılında Tüccarzâde İbrahim Hilmi Bey tarafından kitap olarak basılmıştır.

Ben Deli Miyim? romanının birinci tekil şahıs anlatıcısı Şadan Bey'dir. Bir önceki bölümde tartışılan *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının anlatıcısı Şadan Bey ile bir adaşlık söz konusu olsa da bu durum, sadece bir isim benzerliğidir. Bu anlamda birinci tekil güvenilir anlatıcıyla yazılan bu metinleri bir nehir roman olarak değerlendirmek mümkün değildir. Ancak birinci tekil güvenilir anlatıcı kullanarak yazdığı ikinci romanında da anlatıcıya Şadan Bey adını vermesi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın böyle bir fikirle yola çıkmış olabileceğini düşündürmektedir. Ya da yazar, sonradan devam etmese de başlangıçta geniş külliyatı içerisinde birinci tekil güvenilir anlatıcı içeren bu romanları diğerlerinden ayırmak adına böyle bir yol izlemiş olabilir.

Ben Deli Miyim? romanının tek anlatıcısı Şadan Bey değildir. Romanın sonunda Şadan Bey'den anlatıcılığı eşi Revan Hanım devralır. Revan Hanım'ın anlatısıyla beraber Şadan Bey'in gerçekten hasta olduğu ortaya çıkar. Ancak Revan Hanım'ın anlatıcı olduğu bölüme gelene kadar *Ben Deli Miyim?* romanının anlatıcısı Şadan Bey, muhatabının gözünde sık sık nöbetler geçiren delilikle dahilik arasında gidip gelen sıradışı bir karakterdir. Okur, her ne kadar ara ara Şadan Bey'in deliliğine

kanaat getirir gibi olsa da Revan Hanım'ın bizzat muhatabına hitap ettiği ana kadar hep ikircikli bir durumda kalır.

Deli olup olmadığı konusunda muhatabını kararsız bırakan anlatıcı Şadan Bey'in yakın arkadaşı Kalender Nuri de en az onun kadar sapkın ve kural tanımaz bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kalender Nuri, Revan isimli evli bir kadına âşık olur. Revan Hanım'ı kocasından ayırıp evlenmek için planlar yapar ve arkadaşı Şadan Bey'den yardım ister. Kalender Nuri ve Şadan Bey, Revan Hanım'ın erkek kardeşi Servet Bey'in de yardımıyla Revan Hanım'a iftira atıp kocasının onu boşamasını sağlarlar. Ancak Şadan Bey, son anda Kalender Nuri'yi denklemden çıkarır ve Revan Hanım'la kendisi evlenir. Delilikle dahilik arasında gelip giden Şadan Bey, Kalender Nuri'yle arasındaki çekişmeden dolayı paranoyaya kapılır ve onu öldürür. Kalender Nuri'yi öldürmesiyle birlikte nöbetleri artan Şadan Bey'in anlatısına Revan Hanım devam eder. Şadan Bey'in önce karısı Revan Hanım'a sonra kendine bir kurşun sıktığını Revan Hanım'ın yazdıklarından öğreniriz. Kurşun, Revan Hanım'ın saçlarını sıyırıp geçerken Şadan Bey'in ölümüne sebep olur.

Roman, baştan sona kadar Şadan Bey'in delilikle dahilik arasında gidip gelen sabuklamalarıyla doludur. Anlatıcı olarak Revan Hanım'ın sesinin duyulduğu ana kadar da metinde Şadan Bey'in akli dengesine dair kararsızlık devam eder. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın böylesi bir güvenilirmez anlatıcı tercihi, söylemek istediği her şeyi yeri geldiğinde “deli” olarak yaftalanacak bir karaktere rahatlıkla söyletebilmesine olanak tanır. Buna rağmen bu “deli” anlatıcı tercihi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı davalık olmaktan kurtaramaz. *Ben Deli Miyim* romanı, toplumun ahlakını bozduğu ve toplumu ahlaksızlığa teşvik ettiği gerekçesiyle henüz tefrika aşamasındayken dava konusu olmuştur. Halis Ahmet Özer, 2001 yılında sunduğu tez çalışmasında *Ben Deli Miyim* romanı hakkında dönemin gazetelerinde çıkan yazılara ve mahkeme

tutanaklarına yer verir. Özer'in tez çalışmasında Hüseyin Rahmi'nin hakkındaki suçlamalara verdiği dikkat çekici yanıtları görürüz. Diğer romanlarının *Ben Deli Miyim* romanından daha müstehcen sayılabileceğini iddia eden Hüseyin Rahmi, aynı zamanda romanını yazarken ünlü psikiyatrist Mazhar Osman'a danıştığından söz eder: "Mevzû u bahis romanımı gazeteye vermeden evvel Mazhar Osman'la mektuplaştık. Arzu ederseniz, kendisini çağırınız ve dinleyiniz" (aktaran Özer, 2001, s. 29-30). Hüseyin Rahmi'nin açıklamaları bir anlamda "yazar" ve "anlatıcı" kavramlarını birbirinden ayırmaya yöneliktir. Anlatıcısının akıl hastası olduğunu ve bu nedenle delice konuştuğunu dile getiren yazar Hüseyin Rahmi, mahkeme konusunu roman karakterinin delice davranışlarına indirger. Böylelikle roman karakterine dair verilecek bir karara psikiyatrist Mazhar Osman'ın da dahil olması gerektiğini belirtirken mahkemeyi alaya alarak bir anlamda sabotaj etmiş olur.

Söz konusu davalar sırasında Hüseyin Rahmi'nin romanını savunanlar da bu konuda gazetelerde yazmaya devam ederler. Halis Ahmet Özer, yüksek lisans tez çalışmasında Süleyman Nazif'in dava hakkında *Son Telgraf*'ta çıkan yazısına yer verir. Süleyman Nazif, Hüseyin Rahmi'nin toplumda var olan sorunlara işaret ettiğini savunur. Zola'nın edebiyat hakkındaki görüşlerini dile getiren Süleyman Nazif, Hüseyin Rahmi'yi temize çıkarmaya çalışır. Hüseyin Rahmi'nin bir anlamda Zola'yı takip ettiğini, onun öğretilerini dinleyerek "yarayı olduğu gibi göster[diğini]" söyler (s. 32). Zola referansı ile yetinmeyen Süleyman Nazif, Mazhar Osman'ın düzenlediği konferansa katıldığını belirtir ve orada geçen bir olayı da nakleder. Konferans sırasında doktorlardan biri hastasından bahsederken "erotizm" sözcüğünü kullanır. Bunun üzerine konferansı dinleyen iki genç doktor aralarında bu kelimenin anlamını tartışır: "Doktor bu kelimenin Türkçesini niçin söylemedi? Acaba Hüseyin Rahmi Bey'in akıbetine uğrayacağından mı korktu?" (s. 34). Süleyman Nazif'in de yazar

Hüseyin Rahmi gibi davaya mizahi bir noktadan yaklaştığını söylemek mümkündür. Aktardığı anektoda baktığımızda Süleyman Nazif, Hüseyin Rahmi’yi toplumdaki hastalıkları teşhis eden ve bunu yaparken de gördüğünü halkın anlayabileceği şekilde söyleyen bir doktor olarak resmetmektedir.

Süleyman Nazif gibi Hüseyin Rahmi’nin tarafında olanlar konuyu ayrıca edebiyatın işlevi üzerinden ele alırlar. *Son Telgraf* gazetesinin müdürü Fevzi Lütfü Bey’e göre de Hüseyin Rahmi’nin yargılanması aslında “realizmin” yargılanması anlamına gelmektedir (s. 37). Realist bir yazar olan Hüseyin Rahmi’nin eserini hayattan aldığını iddia eder: “Efendiler! Hüseyin Rahmi Bey terbiyeci, temiz bir insandır. Memleketin sanatına, fennine, ilmine ve nihayet fen, ilim, sanat mevhumlarına hürmetiniz varsa onu ve beni bırakınız!” (s. 37).

Açıkça görülüyor ki Hüseyin Rahmi’yi savunanlar, onun edebiyatının toplumda süregelen ahlaksızlığı teşhir ederek halkı terbiye etmek istediği fikrinde ortaklaşırlar. Bu yaklaşım, bugün halen Hüseyin Rahmi edebiyatı ile ilgili en temel ve kuşatıcı yargı olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan bu eleştirel yargı, Hüseyin Rahmi metinlerinin yakın okumasına dayanmaz. Hüseyin Rahmi edebiyatına dair üretilen ve her defasında yeniden tekrar edilen klişelerin sebebi, romanları üzerine yazılanlara verdiği cevaplardan ve burada sözü geçen mahkeme çerçevesinde yazılıp çizilenlerden kaynaklanmaktadır.

Aslında her ne kadar mahkeme, Hüseyin Rahmi’nin *Ben Deli Miyim?* romanındaki anlatımı müstehcen bulmuş olup dava sebebi olarak göstermiş olsa da romanı asıl mahkemelik yapan unsurları onun hükümeti eleştirdiği satırlarda aramak yerinde olacaktır. Özer’in tezinde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın dava sırasında yazdığı yazılar da mevcuttur. Bu yazılarından birinde Hüseyin Rahmi, “Abdülhamit zamanından beri bu memlekette susmanın mükâfatı, söylemenin mücazâtı vardır”

diyerek romandaki siyasi eleştirileri bir anlamda gündeme getirir (s. 42). Hüseyin Rahmi de dava üzerine yazan diğer isimler gibi konuyu edebiyatın hür olması gerektiği ve aslında hikâyeyi anlatan kişinin yazar olmadığı gibi edebi açılardan ele almaya çalışsa da aslında yazdıklarıyla romandaki siyasi eleştirilerin arkasında durduğunu gösterir. Roman, Cumhuriyet'in ilanından sonra tefrika edilmeye başlanmıştır. Romanda hem geçmişin hem de 1923 sonrası yeni kurulan Cumhuriyetin eleştirisi vardır. Hüseyin Rahmi, romandaki bu eleştirileri dava sonrası yazdığı gazete yazılarında da yineler: “Susmak, Abdülhamit devrinde bu, Meşrutiyet'te bu, Cumhuriyet'te de mi bu böyle olacak?” (s. 46). Kendisinin önemli bir “Türk yazarı” olduğunu söyleyen Hüseyin Rahmi'ye göre kendisine açılan bu dava aslında “Türklüğün ilim ve irfanına” yapılan bir saldırıdır (s. 49). Hüseyin Rahmi, kendisini savunmak üzere yazdığı yazılarda dava hakkında yazan diğer isimlere göre daha politik bir duruş sergiler. Bir anlamda mahkemenin de dava sebebi konusunda dürüst olmadığını bize ima etmiş olur.

Mehmet Kaygana, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarını detaylı bir biçimde ele aldığı tez çalışmasında 1924 yılında tefrika edilmeye başlanan ve 1925'te sona eren *Ben Deli Miyim?* romanının yazılma zamanında meydana gelen olaylara yer verdiğini belirtir (2008, s. 197). Bu durum, davanın müstehcenlikten ziyade romanın yeni kurulan Cumhuriyet'e yönelik eleştirilerinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Elbette *Ben Deli Miyim?* romanında eleştirilen sadece eski düzen ya da yeni hükümet değildir. Aynı zamanda romanda akıllılık ile deliliğin sınırlarının muğlaklığının vurgulandığına şahit oluruz. Şadan Bey ve kendisi gibi deli olan arkadaşı Kalender Nuri'nin çevresinde yer alanlar da en az onlar kadar delidirler. Ahlaklı ile ahlaksızın, deliyle akıllının sınırlarının hiç durmadan ihlal edildiği *Ben Deli Miyim?* romanı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın iddia edildiği gibi ahlak dersi

vermek gibi bir ajandasının olmadığını gösterirken metnin ahlaka dair tüm değerleri yıktığı bir anlatıdır. Her ne kadar metin, politik anlamda eleştirel görünse de aslında bu eleştirinin deli, ahlaken düşkün karakterlerden geliyor olması, metnin gerçek anlamda böyle bir maksadının olmadığını ima eder. Bu doğrultuda *Ben Deli Miyim?* Romanının herhangi bir tezi dert edinmeyen, salt anlatmak için anlatan bir roman olduğunu iddia ediyorum.

Ben Deli Miyim? romanı, akıllılığın ve deliliğin sınırlarını bulanıklaştıran, ahlaki normlara meydan okuyan bir romandır. Tezin bu bölümünde metinde kullanılan anlatım teknikleri incelenerek ahlaki normların nasıl sorunsallaştırıldığı ele alınacaktır. Bu nedenle ilk olarak Şadan Bey'i güvenilir anlatıcı yapan unsurlar ve bu unsurların, yani en başta onun deliliğinin (*madman*) ahlaki normları nasıl alt üst ettiği detaylandırılacaktır. Aynı zamanda Şadan Bey'in sabuklamalarını ve itiraflarını anlatıbilimsel açılarından analiz ederek güvenilir anlatıcının varlığının romanı, "ahlakçı" bir anlatı olmaktan nasıl uzaklaştırdığına odaklanacağım. Ardından çeşitli anlatım teknikleri ile metinde yaratılan ironinin didaktik bir anlatıma nasıl olanak vermediğini tartışacağım. Son bölümde ise romanı çok sesli kılan unsurların ve farklı türlerin metne dahil olmasının romanın hiçbir söylemi öne çıkarmayan aksine var olan bütün söylemleri alt üst eden doğasına nasıl hizmet ettiğini inceleyeceğim. Böylelikle bu bölümde *Ben Deli Miyim?* romanı üzerinden Hüseyin Rahmi'nin ahlakçı bir yazar olmadığını aksine anlatım tekniklerini kullanarak ahlaklı olmanın sınırlarını ihlal ettiğini iddia ediyorum. Aynı zamanda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazarsal niyetinin ahlaklıktan ziyade sadece yazmak olduğunu göstermeyi hedefliyorum.

3.1 Hepimiz bir parça gizli deli değil miyiz?: Anlatıcı Şadan Bey

Ben Deli Miyim? romanının anlatıcısı Şadan Bey, kendi akli dengesine dair sorgulamalarıyla metin boyunca farklı konularda uzun uzun konuşan ve oldukça sıradışı fikirler sunan bir karakterdir. İlk bakışta anlatı, Şadan Bey'in sabuklamalarından oluşuyor gibi görünse de aslında anlatının çok-sesli yapısı çevresindeki herkesin en az Şadan Bey kadar deli olduğunu ima eder. *Ben Deli Miyim?* romanının ahlak dersi veren bir metin olarak okuyamayacağımızı, aksine kutsal sayılan yerleşik tüm değerleri altüst eden bir metin olarak okumamız gerektiğini kanıtlamadan önce anlatıcı Şadan Bey'i tanıtmak ve onu deli güvenilirmez anlatıcı yapan unsurlara değinmek istiyorum.

Şadan Bey, anlatı boyunca muhatabına hitap eden ve mütemadiyen muhatabına sempatik görünmeye çalışan bir anlatıcıdır. Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi güvenilirmez anlatıcıyı tespit etmek için kullanılan metinsel işaretlerden biri anlatıcının muhatabıyla iletişim halinde olması ve kendini sempatik göstermeye çalışmasıdır (Olson, 2003, s. 98). Şadan Bey, romana muhatabıyla konuşarak başlar:

İşte birkaç zamandır beynimi kemiren şüphe... Ben deli miyim? Rica ederim gülmeyiniz. Mesele pek naziktir. Bahis, şaka götürmez. Pek az kimse nefesine karşı böyle bir hitapta bulunmak cesaretini gösterebilir. Çünkü tımarhane mukayyitlerinden darülfünun müderrislerine kadar her fert, her şeyden evvel kendi akıl ve zekâsının hayranıdır. Bütün mukaddesattan evvel bu noktaya imanlıdır. (Gürpınar, 2018, s. 381)

Anlatıcı, romana kendi akıl sağlığını sorgulayarak başlar ama daha sonra söyledikleriyle aslında kendisinden başka herkesin “deli” olduğunu ima eder. “Ben deli miyim”in cesaret isteyen bir soru olduğunu ifade eder. Herkesin kendi zekâsına hayran olduğunu ve kendi zekâlarına olan inançlarının kutsal olan her şeyin üstünde olduğunu söyleyerek aslında muhatabından kendini sorgulamasını istemektedir.

Kendisini sözde “deli” ilan ederken aslında alttan alta bu soruyu kendine sorabilme

cesaretini gösterip bu cesareti muhataba hissettirerek anlatıcı olarak kendini muhatabının üzerinde konumlandırmaktadır. Kurduğu bu otorite, muhatabının dinleyeceği hikâye ne olursa olsun anlatıcıyı sert bir şekilde yargılayamayacağı bir ortam yaratacaktır.

Muhatabına doğrudan hitap eden deli güvenilir anlatıcı Şadan Bey, akıllılık ve delilik arasında gidip gelerek romanın sonuna kadar onun akıl sağlığına dair kesin bir yargıya varmamıza engel olur. Şadan Bey'in yer yer akliselim yer yer sabuklama derecesine varan konuşmaları gerçeğe ulaşmamızı geciktirir. Nünning'e göre bağlamsal bilgi (*contextual information*) güvenilir anlatıcının tespitinde önem taşımaktadır (1997, s. 10). Sağduyudan ve genel dünya bilgisinden (*general world-knowledge*) uzaklaşan sapmalar güvenilir anlatıcının varlığına işaret etmektedir (s. 100). Örneğin anlatıcının psişik normallikten ayrıldığı noktalar, deli güvenilir anlatıcıyla karşı karşıya olduğumuzu imler (s. 100). Bu noktada Şadan Bey'in bastıramadığı akıl almaz cinsel dürtülerini itiraf ettiği bölüm akla gelir: "Haydi, Şadan sıkılma... Cesaret... Küçük cinayetlerinden birkaçını, en hafiflerini itiraf et. İlk cürmüm ipek tüylü zarif bir kadın manşonunun ırzına tecavüzle başlar" (Gürpınar, 2018, s. 399). Cinsel uyanışını cansız nesnelere üzerinden yaşayan Şadan Bey bu tercihinin sebebini, nesnelere onun isteklerini sessizce yerine getirmesi olarak açıklar. "Ana[sı] yerinde bir kadın"la beraber olana kadar "insanla cematat arasında bocaladı[ğımı]" söyleyen Şadan Bey, itiraflarına şöyle devam eder: "Pamuk kediye, sarı keçiye alakalarım buluş devrimin mühim vakalarındandır" (s. 400). Şadan Bey'in cinsel geçmişine dair itiraflarına bakarak onun Nünning'in deyişiyle "normal psikolojik davranıştan" uzaklaştığını söylemek mümkündür.

Şadan Bey'in yukarıda söz edilen türden itirafları romanın anlamlandırılması açısından önemlidir. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde itirafın işlevine

değmektedir. Hristiyanlıkta tövbe geleneğine bakarak günah çıkarmanın temel konularından birinin çoğunlukla cinsellik olduğunu söyleyen Foucault'a göre itiraf, "bir iktidar ilişkisi çerçevesinde gerçekleşen bir gelenektir" (2010, s. 51-52). Söz konusu iktidar ilişkisi, itiraf edenle muhatabı arasındadır:

[İ]nsan yalnızca hitap edilen değil, aynı zamanda itirafı gerekli kılan, dayatan, değerlendiren ve yargılamak, cezalandırmak, avutmak ya da uzaklaştırmak için müdahale eden bir muhatabın en azından sanal varlığı olmaksızın itiraf etmez; bu öyle bir gelenektir ki hakikat kendini göğüslemek zorunda kaldığı engel ve direnmelerle tanımlar; öyle bir gelenektir ki, salt dile getirme, dışsal sonuçlarından bağımsız olarak, dile getirende esasa ilişkin değişimler yaratır: Onu aklar, onun günahlarını bağışlar, onu temizler, hatalarından arındırır, azat eder, ona selamet vaat eder. (s. 52)

Şadan Bey'in itirafları da benzer bir iktidar ilişkisi çerçevesinde gerçekleşir çünkü "Siz" diye hitap ettiği muhatabının huzurunda itiraf etmektedir. Şadan Bey'in itiraf ettikleri ne kadar olumsuz dahi olsa itiraf ederek alttan alta arınmaya, kendini aklamaya çalışır görünmektedir. Bir güvenilir anlatıcı olarak amacı, elbette okurunun sempatisini kazanmak olduğundan okurunun kendisini yargılamasını istemez.

Anlatıcı Şadan Bey, Foucault'nun sözünü ettiği itiraf eden bireydeki değişimlerin keşfini muhatabına bırakma riskini almaz, doğrudan kendisi söyler:

Bazı gülünç, muayyep, hatta iğrenç taraflarımı hemen hiç örtmeyerek kendimi olduğum gibi göstermeye çalışacağım. Bütün sözlerinde muvazene iddia eden ağırbaşlı, ciddi muharrirler gibi kusurlarımı safsata macun ve boyasıyla kapatmaya uğraşmayacağım. O nevi sahte vakar satırların ağırlıklarından yorulmuş gözleriniz bu zırdeli, fakat riyasız sahifeler arasında dinleneceklerdir. (Gürpınar, 2018, s. 400)

Şadan Bey, bir güvenilir anlatıcı olarak itiraflarına devam etmeden önce muhatabının gözünde kendini aklamaya, arındırmaya çalışır. Kendini olduğu gibi göstermeyi göze alabilen dürüst bir anlatıcı olduğunu iddia eder. İtiraf eyleminin motivasyonu olan aklanma ve bağışlanma böylelikle anlatıcının kendisi tarafından dile getirilmiş olur. Foucault'nun sözünü ettiği anlatıcı-muhatab ilişkisi bir anlamda çarpıtılmış olur. *Ben Deli Miyim* romanında anlatıcı hem itiraf eden hem de

bağışlayandır. Muhatap ise manipüle edilen, neye inanması gerektiği kendisine empoze edilendir çünkü anlatıcı kendini sadece muhatabının değil, diğer tüm anlatıcıların üzerinde konumlandırarak kendi iktidarını dayatmaktadır. Dolayısıyla Şadan Bey'in itirafları, bu anlamda samimi bir şekilde muhatap tarafından bağışlanmayı değil, aksine muhatabının üzerinde iktidar kurmayı amaçlar.

Ben Deli Miyim? romanında anlatıcı Şadan Bey'in itiraflarının çok stratejik olduğunu iddia ediyorum. Anlatıcı, toplum tarafından kabul edilmeyecek, kendini küçük düşürecek itiraflarda bulunarak muhatabına bir yandan güven de telkin eder. Fakat bu güven metnin bütünü dikkate alındığında güven duyulmaması gereken bir güvendir. Şöyle ki Şadan Bey, bu tip itiraflar ile muhatabıyla arasında samimiyete dayanan bir ilişki kurup diğer söyleyeceklerinin de bunun kadar doğru olacağını ima eden bir strateji kullanır. Bu strateji, aslında anlatıcısının güvenilmeyecek oluşunun üstünü örter.

Şadan Bey'in itirafları sadece cinsellikle sınırlı kalmaz. Temiz bir yatak gördüğünde yatağı idrarıyla kirletmekten kendini alamaz. Kimsenin olmadığı zamanlarda “yalaktan hararetini söndüren köpek gibi bardaktan suyu şakır şukur dili[yle]” içen Şadan Bey, “yiyeyeği tabaktan doğrudan doğruya ağzı[na]” alır (s. 401). Bir diğer zaafı ise aynanın karşısına geçip aynadaki yansımasıyla kavga etmektir. Şadan Bey için ayna, “rüyeti tehlikeli bir âleme açılmış esrarlı bir penceredir” (s. 401).

Deli güvenilirmez anlatıcı Şadan Bey'in aynayla kurduğu ilişki, bebeğin kendi imgesini aynada bir bütün olarak gördüğü ana ilişkin Lacan'ın ayna evresi adını verdiği dönemi hatırlatmaktadır. Ayna evresinde bir bebek, kendi yansımasını aynada görerek hayranlık duyacak ve sevinç yaşayacaktır (Lacan, 2001, s.1). Şadan Bey de ayna karşısında kendi bedenini bir bütün olarak fark etmektedir ancak bir

süre sonra kendini seyretmenin verdiği haz yerini önce zihin bulanıklığına daha sonra ise aynadaki yansımayla kavgaya bırakacaktır:

Benden tamamıyla hariç fakat yine aynen benim kendim olan bu garip şekle gözlerimi dikerim. Ben bir iken nasıl ikileşiyorum? Ben kimim? O kim? Kendimde onu, onda kendimi ararım. Aklım karışır. Ayna bulanır... İkileşen birinin sırrını ararken kendimi kaybeder gibi olurum. O da karşımdan silinir. Helecanla kendimi bulmaya uğraşırım. (Gürpınar, 2018, s. 401)

Şadan Bey'in aynayla yaşadığı bu serüveni Lacan üzerinden okursak Şadan Bey, aynaya bakarak gördüğü yanılısama nedeniyle bir süre sonra buhrana kapılır.

Yansıyan imge ve gerçek arasında bocalayan anlatıcı, benliğini sorgulamaya başlar.

Bir delinin benliğinin ikiye bölünmesi gibi görünen bu bocalamayla aslında Şadan Bey'de öznenin kurulması ertelenmiş olur. Bir süre sonra aynada gördüğü artık kendi yansıması değil, bambaşka biridir. Bunun olabileceğine kendi de ihtimal vermeyen Şadan Bey, yine de karşısındaki görüntüyle kavga etmekten kendini alamaz.

“Cinnetin hududunda” olduğunu fark ettiğinde aynaya bakmaya bir son verir: “Onun takibinden kurtulup da kendimi yalnız bulunca bir de bakarım ki dilim ve gizli uzvum... Hâlâ ikisi de dışarıda..” (s. 402). Şadan Bey, aynanın baştan çıkarıcılığı karşısında kendini kaybeder. Ne zaman ki cinnete yaklaşır o zaman aynadan uzaklaşmaya karar verir.

Erman Kaçar, “Öznenin trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek” başlıklı makalesinde Lacan'ın ayna teorisi ışığında Narkissos mitinin ele alınışına odaklanır. Ona göre aynanın karşısındaki “aynaya her yaklaştığında onun dışına çıkma deneyimine de bir o kadar daha yaklaşmış olacaktır” (2019, s. 83). Nitekim Şadan Bey, yer yer aynadaki yansımayla kavga etmek suretiyle aynaya yaklaşır. Bu yakınlaşma, bir süre sonra onu korkutur ve “aklımı kaybedeceğim ve bir daha bulamayacağım” diyerek buna deneyime son verir (Gürpınar, 2018, s. 402). Oysa Kaçar'a göre bu yakınlaşmanın sonunda Narkissos mitinde olduğu gibi “özne olarak yapılanmaya başlayacak olan imajiner ben, son kertede uğruna kendini feda etme

noktasına kadar tutkusunun peşinden gidecek ve Lacanyen gerçekliğin (reality) içine atlayarak ideal-ben yanılması mecburen son verecektir” (2019, s. 83). Şadan Bey’in aynadan uzaklaşması ideal-ben yansımasına son vermesine engel olur. İdeal-ben’in varlığının farkında olan ama bir yandan da ondan vazgeçemeyen Şadan Bey, psikoza varan bir buhran geçirir. Lacan’ın ilk çocukluk evresi için kullandığı ayna evresi Şadan Bey’in bir türlü aşamadığı, dolayısıyla yetişkin olamadığı, toplumsal kaideleri içselleştiremediği bir ortam hazırlar. Şadan Bey’in aynayla ilişkisinin yanı sıra cinsellikten, yeme içmeye kadar farklı konularda yaptığı itiraflar onun deli olduğuna kanıt olarak okunabilir. Ancak anlatıcı, metnin sonuna kadar akli dengesine dair kesin bir kanıya varılmasına izin vermez.

İtiraf etmenin deli güvenilir anlatıcının özelliklerinden biri olduğunu belirten Riggan’a göre deli güvenilir anlatıcısı olan kurmacalarda anlatıcının tamamen aklını yitirmesi ve gerçekle hayali birbirinden ayırt edemez hale gelmesi kurmacanın sonunda gerçekleşir (1981, s. 142-143). Şadan Bey, geçirdiği nöbetleri detaylı bir biçimde anlatmasına ve kendi akli yeterliliğini sorgulamasına karşın muhatabının onun deli olarak yaftalamasına da romanın sonuna kadar izin vermez. Hatta onun deliliğinin kesin olarak kanıtlanması ancak anlatıcının değişik Revan Hanım’ın hikâyenin geri kalanını anlatmasıyla mümkün olur çünkü Şadan Bey, muhatabı onun deli olduğunu sezdiğinde her defasında bundan bir manevra ile kurtulmaya çalışan bir anlatıcıdır.

Revan Hanım’ın kardeşi Sermet Bey, Şadan Bey’in evine geldiğinde salonda gördüklerini “garaib müzesi”ne benzetir (Gürpınar, 2018, s. 571). Tablolar tavandan baş aşağı sarkmaktadır. Aynı şekilde tavandan aşağı sarkan kadın heykellerinin olduğu acayip bir oda tasvir edilir. Sermet Bey, gördüğü manzara ve duyduğu açıklamalar karşısında ürkünce Şadan Bey, “vakit vakit gelip giden akli zaafı[n]ı cici

beyden son derece itina ile gizlemek lazım” geldiğini söyler (s. 572). Deliliğin farkında oluşu ve bunu gizlemeye çalışıyor olması, anlatıcının gerçekten deli olup olmadığını bir kez daha muğlaklaştırır ve gerçeğin anlaşılmasını romanın sonuna erteler.

Roman boyunca Şadan Bey, yaptığı türlü garabetleri dile dökerken bir yandan da akıllılıkla deliliğin sınırlarını zorlamaktadır. Revan Hanım’la evlendikten sonra aynadaki yansımasıyla giriştiği tükürük düellosunu devam ettirir. Tam eşi Revan Hanım’a yakalanacağı anda bir bahane uydurmak suretiyle bu tehlikeyi def eder. Böyle durumlarda “Ben ne kadar akıllı bir deliyim” diyen Şadan Bey, akıllı ve deli sözcüklerinin içini boşaltmış olur (s. 587). Şadan Bey, geçirdiği nöbetler sırasında mütemadiyen akli dengesini sorgulamaktadır: “... deli kendi cinnetinden şüphelenerek marazını en ince elyafına kadar böyle tel tel tetkik ve tahlil edebilir mi? Buna şuur denmez mi? Şuur ile cinnet bir kafada içtima eder mi? Biri diğerini kovamaz mı? Sanıyorum ki bende ikisi de mevcut.” (s. 384). Anlatıcının art arda sorduğu sorular aslında birbirini yanıtlayan sorulardır. Genel kanı, şuur ile cinnetin bir arada bulunmayacağıdır ve hasta bir zihnin bu tür sorgulamalara girmeyecek olmasıdır. Anlatıcı da bu durumdan yararlanır. Bir delinin kendini analiz edebilmesi alışıldık değildir. Bu doğrultuda anlatıcı, kendisinin deli olup olmadığını sorgular görünürken aslında muhatabını manipüle etmektedir.

Monika Fludernik, “Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability” başlıklı makalesinde Charlotte Perkins Gilman’ın “The Yellow Wallpaper” adındaki kısa hikâyesindeki deli güvenilir anlatıcıya odaklanır. Fludernik, söz konusu hikâyede anlatıcının tekinsiz bir sinsilikle rasyonel görünmeye çalışarak hileye başvurduğunu ve okurun anlatıcının deliliğine ikna olduğu anlarda anlatıcının kendini akli selim göstermenin yollarını aradığını

ifade eder (1999, s. 80). Benzer bir durum Şadan Bey'in anlatısında da mevcuttur. Şadan Bey, eski dostu Kalender Nuri'yi öldürmeden evvel paranoyaya kapılır. Karısı Revan Hanım'la Kalender Nuri arasında bir şey olabileceğinden şüphelenir ve Kalender Nuri'yi ortadan kaldırmaya karar verir. Ancak Kalender Nuri'yi kuyuya attıktan sonra akıl sağlığı giderek kötüleşir ve bütün mahalleyi ayağa kaldıran bir cinnet geçirerek birkaç gün şuarsuz bir biçimde yatar. Tam bu noktada Şadan Bey'in deliliği ikna olunacak bir hal alır. Şadan Bey, karısının onu zehirlemeye çalıştığına dair halüsinasyonlar dahi görmeye başlar. Ancak Şadan Bey, yine bir manevra ile buradan kurtulur: “Ben deliliği kendime bir eğlence yapmış gibiydim. İşime gelen yerde akıllanıyor, gelmeyen yerde çıldırıyordum. Böyle ihtiyarıyla çıldıran, akıllanan bir deliye hiç tesadüf edilmiş midir?” (Gürpınar, 2018, s. 675). Delilik, Şadan Bey'in yönetebildiği, üzerinde iktidarının olduğu bir haldir. Deli olmak ya da olmamak Şadan Bey'in kendi elindedir. Bir kez daha muhatabının gözünde Şadan Bey'in deli olma ihtimali zayıflar. Muhatabın Şadan Bey'in deli olup olmadığına dair bir sonuca varmakta zorlanması, sürekli anlama yaklaştığını sanarken onu bir kez daha kaybediyor oluşu, anlatılanın ve söylenenlerin ciddiye alınmasını zorlaştırır.

Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey, kendini hem muhatabının hem de çevresindeki roman karakterlerinin üzerinde konumlandırır: “Beni deli sanan zavallı akıllıları aldatmaya muvaffak olmuşum” (s. 675). “Akıllı” olmanın içinin boşaltıldığı metinde güvenilir anlatıcının tutarsızlıkları aracılığıyla toplumsal normların da sorunsallaştırıldığına ve işlevsiz bırakıldığına şahit oluruz. Roman boyunca sık sık “cennet tozu” adını verdiği kokaini kullanan Şadan Bey'in her kokain macerası bir sabuklamayı beraberinde getirir. Her kokain alımından sonra tıpkı *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının güvenilir anlatıcısı gibi gezeze bir Şadan Bey'le karşı karşıya kalırız. Ancak bu kez güvenilir anlatıcının

zihni hem kokainin hem de deliliğin etkisiyle bulanıktır. Konudan konuya atlayan anlatıcı, toplumda değerli görülen ne varsa hepsini yıkarken bunu da oldukça rasyonel bir biçimde yapar. Bu anlamda romanın temel meselelerinden birinin “akıl” olduğunu söylemek mümkündür. Pozitivizmin yükseldiği 19. yüzyılda akıl ve bilim öne çıkmış, en yüksek değerler olarak görülmüştür. Bu durum, Osmanlı aydınları arasında da böyledir. Ancak Şadan Bey, “cennet tozu”nun da etkisiyle aklın yüceltilmesine karşı çıkar: “Akıllarını sadık bir rehber sanarak onun çizdiği harita üzerinde yürümeye uğraşan avanak insanlar, sizler tıpkı anaların, babaların hudut çizip de “Bundan öteye giderseniz sizi umacılar yer” tehdidiyle korkuttukları çocuklara benziyorsunuz” (s.574). Aklın rehberliği çağın bel kemiğini oluştururken burada anlatıcının ağzından aklı değersizleştiren sözler duyulur. İnsanların aklın sınırlarının dışına çıkmaktan korkmasını çocukların umacıdan korkmasına benzetir. Romanın yazıldığı dönemde çoğunluğun gözünde değerli olan ve karanlıktan tek çıkış olarak gösterilen “akıl”, aklını sorgulayan güvenilir bir anlatıcının elinde itibarsızlaştırılır.

Daha önce de vurguladığım gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine çalışan araştırmacıların ortak iddialarından biri de onun pozitivist bir yazar oluşudur. Pelin Aslan, “Osmanlı/Türk Modernleşmesinin Gölgesinde Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman (1876-1960)” başlıklı tez çalışmasında Hüseyin Rahmi’nin düz yazılarında ifade ettiği görüşlerden yola çıkarak onun pozitivist olduğunu iddia eder.¹⁰ Aslan, Hüseyin Rahmi romanlarındaki akıl almaz olayların en sonunda akıl ve

¹⁰ Pelin Aslan’a göre, Hüseyin Rahmi edebiyatı bilimsel bir edebiyattır (2010, s. 183). Aslan, bu iddiasını Hüseyin Rahmi’nin *Ben Deli Miyim?* romanı hakkında 1 Ekim 1924’te *Vakit* gazetesinde çıkan yazısına dayandırır:

“Bugün Naturalizm, Realizm’in fennî hududu dâhilinde bir hikâye yazmak büyük bir ihâtaya lüzum gösteren derin bir ilimdir. Güneşiyle havasıyla, ictimâiyâtı ve ahlâkiyle iyi kötü mizac ve adetleriyle, hâsılı bütün müessesâtıyla bir muhit alacaksınız. Sonra her tabakadan intihab edeceğiniz kahramanlarınızın ruhlarına hulûl ile, namuslu, namussuz, terbiyeli, terbiyesiz, mağdur, gaddar, zalim, mazlum şahsiyetleri bir vaka içinde, tabiatta gördüğünüz

mantığa uygun bir şekilde izah edildiğini belirtir (2010, s. 182-183). Arif Özgen de “Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öykülerinde konu/tema ve yapı” başlıklı tezinde Hüseyin Rahmi'nin Ahmet Mithat gibi toplum için sanat anlayışını benimsediğini ancak ondan farklı olarak İslam ideolojisine değil, pozitivistliğe bağlı olduğunu dile getirir (2011, s. 262). Özgen'in iddialarının kaynağı da Hüseyin Rahmi üzerine yazılanlar ve Hüseyin Rahmi'nin edebiyata dair düz yazılarındaki görüşleridir. Ancak *Ben Deli Miyim?* romanı yakın okuma tekniği ile mercek altına alındığında aslında ‘akıl’ yüceltilmediğine aksine durmaksızın içinin boşaltıldığına tanık olunur. Bu doğrultuda Hüseyin Rahmi'nin pozitivist bir yazar olduğunu söylemek güçtür.

Ben Deli Miyim? romanında “akıl” sözcüğü sık sık yinelenen ve her defasında değersizleştirilen bir kavramdır: “Akılsızlar aklın fazlasına cinnet diyorlar” (Gürpınar, 2018, s. 664). “Akıl” ve “delilik” sürekli birbiriyle kıyaslanarak, yer yer birbirinin yerine kullanılarak metin boyunca birbirine karışan, sınırları ihlal edilen sözcüklere dönüşmektedir. Delilik, aklın fazla gelmesi olarak tanımlanırken, deli olmayanlar da “akılsız” olarak tabir edilmektedir. Anlatıcı, “akıl” ile yakından ilişkili olan “bilim”i de itibarsız kılmaktadır: “İlim, fen, tababet hepsi uydurma, hepsi saçma, hepsi zırva... Sizin “sıhhat” dediğiniz şey gayritabii bir haldir. Tabii olan marazdır. Çünkü canlı cansız her mahlukun unsurunda, mayasında, bünyesinde türlü türlü hastalıklar uykudadır” (s. 664). Anlatıcı, bilimin zıvalık olduğunu iddia ederken neden-sonuç ilişkisi, tündengelim, tümevarım gibi bilimin yöntemlerini

gibi yaşatacaksınız. İctimâî, türlü türlü müşterek yaraları açacaksınız. Frengi, cinnet gibi feci emrâzın irsî te'siratını göstereceksiniz. Tabii beraber fahişelerin muayenesine gideceksiniz, morga gireceksiniz, teşri masasının başında çürümüş etleri, sinirleri karıştıracaksınız. Fenn-i hakikat namına yürüyecek ve insanlardan hiçbir şey gizlemeyeceksiniz. Hakiki hikâyecilik bütün ulûmu, fûnûnu ihtiva eden, her fenalığı, her marazı, her gizli fesadı, yarayı aydınlığa çıkaran yüksek bir kudrettir.” (s. 183)

Ancak düzyazıları üzerinden varılan bu kanı, metinleri analiz edildiğinde doğruluğunu koruyamaz.

kullanmaktadır. Bünyesinde hastalıkları barındıran insanın sağlıklı olduğu hali, “gayritabii” hal olarak adlandırırken muhatabını ikna etmek için düşüncesini nedensellik içinde açıklamış olur. Böylelikle o dönemde kutsal addedilen pozitivizmin altını oyarken yine pozitivizme ait olan neden-sonuç ilkesini kullanmaya devam etmektedir.

Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey yoluyla sadece “akıl” önemini yitirmez, aynı zamanda “delilik” de yüceltilir. Şadan Bey, hem kendisinin hem de arkadaşı Kalender Nuri’nin deli olduğunu düşünmektedir. Kalender Nuri’nin Revan Hanım’ı kocasından ayırmak için yaptığı planı zevkle dinler: “Yaşasın cinnet... Var olsun mecnunluk... Eğer Nuri’nin bu planıyla akıllılara galebe edersek deliliğe şeref kazandırmış olacaktık” (s. 534). Durmaksızın deli olup olmadığını sorgulayan ve buna kaygılanıyor gibi görünen güvenilir anlatıcı Şadan Bey’in nazarında delilik aslında övülen bir durumdur. Bir yandan deli olmaktan kaygılanması öbür yandan deliliği yüceltmesi güvenilir anlatıcının çelişkili ifadelerinden yalnızca bir tanesidir.

Bu türden tutarsızlıklar, güvenilir anlatıcıların ortak özelliklerinden biridir (Riggan, 1981, s. 143). Şadan Bey, metin boyunca yer yer deli olma ihtimali karşısında endişeli bir tavır takınırken bir yandan da muhatabını deli olmadığına, deli olmama ihtimalinin daha güçlü olduğuna inandırmak ister. Sermet Bey’e Kalender Nuri’yi öldürdükten sonra ceza almamak için deli rolü oynadığını söyledikten sonra rahatlar ve söylediklerine kendisi de inanmak ister: “Evet, ben deli değildim. Nuri’nin katli cezasından kurtulmak için adaleti iğfale yalandan çıldırıdım...Yaptıklarım da fart-1 zekâlarıyla müftehirlere yaya bırakacak incelikler, girintiler, çıkıntılar vardı” (Gürpınar, 2018, s. 679). Anlatıcı, sadece deli olmadığına inanmakla kalmaz aynı zamanda yaptığı eylemlerin üstün zekâları bile geride

bırakacak seviyede olduğunu iddia eder. Böylelikle *Ben Deli Miyim?* romanında “üstün zekâlı” olmanın zıddının “deli” olmaya indirgenliğini görüyoruz. “Akıllı” olmak ve “deli” olmak birbirine girift bir şekilde kullanılmakta ve bu sözcükler arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmaktadır. Muhatabının tüm değerlerini ve anlamlarını hiçe sayan bir anlatı ortaya çıkmaktadır.

Anlatıcı Şadan Bey, “akıllı” ve “deli” sözcüklerini bazen birbirinin yerine kullanarak metne getirdiğimiz dünya bilgisine ters düşen bir anlatı evreni yaratmaktadır. Şadan Bey, akıllı geçinenlerin ve akıl sağlığını sorgulama ihtiyacı duymayanların da akıllı olmadığını metin boyunca alttan alta ima etmektedir.

Romanda akıllı olmakla deli olma halinin sık sık aynı cümle içinde, anlamları birbirine karıştırılarak kullanıldığı dikkat çeker:

Eğer divanelerde azim bulunabilirse ikimizin yüzünde de ona benzer bir hal vardı. Masum bir kadının, belki de bütün bir ailenin felaketine sebep olacaktık. Fakat bu şey bizim hoşumuza gidiyordu. İnsanlarda hayırhahlık, bedhahlık denilen iki haslet vardır. İnsan, kendi nevi için ne vakit hayırlı, ne vakit hayırsız olur? Herhangi bir fert müstemirren iyi, müstemirren fena olamaz. Bu iki şekle isabet eden saatler vardır. Demek insan, zevkine giderse hayırhah, gitmezse bedhah oluyor. Her şey gibi bu da bir zevk işi. Hiç kimse kendini sıkarak arzusu hilafına hayırhah olamıyor, canı isterse oluyor... İşte görülüyor ki akıllılar da deliler gibi sinirlerinin fantezilerine tabi. (s. 458)

Şadan Bey, Kalender Nuri’yle giriştiği maceranın kötü sonuçlar doğurabileceğinin farkındadır. Ancak kendi suçluluğuna odaklanmaktansa meseleye farklı bir açıdan yaklaşmayı ve insanların iyi ve kötü olma hallerini analiz etmeyi tercih eder. Hiç kimsenin sürekli olarak iyi ya da kötü olamayacağını söyleyen Şadan Bey, aslından muhatabının da kendi vicdanını sorgulamasını ister. Anlatıcıya göre nasıl ki iyi olma hali sürekli değilse akıllı olmak da insan için kalıcı bir durum değildir. İyi-kötü ve akıllı-deli karşıtlığı zevklerinin peşinden gitmek üzerinden kurulurken aslında metne dışarıdan getirdiğimiz tüm bilgilerin de altı oyulmuş olur. Akıllıların da delilerden farkının olmadığını kanıtlamaya çalışan anlatıcı, bu durumu neden-sonuç ilişkisi içinde temellendirmeye çalışırken bir anlamda pozitivistin temel ilkesini

muhatapını ikna etmek için kullanır. Anlatıcı Şadan Bey, pozitivizmi övmek bir yana onun neden-sonuç, akıl gibi araçlarını hiçbir söylemi savunmayan, anlam üretmektense varolan tüm anlamların altını oymayı amaç edinen bir metin yaratmak için kullanmaktadır. Dolayısıyla güvenilmez manipülatif bir anlatıcı varlığı, muhatapının ayaklarının altındaki halıyı çekerek, geriye tutunabilecek hiçbir şey bırakmayan bir metinle bizi karşı karşıya bırakıyor.

Anlatıcı Şadan Bey, iyilikle kötülüğü, akıllılıkla deliliği sorgularken önemli sayılan yazar ve filozofları da hikâyeye dahil eder: “... namları küre-i arzı kuşak gibi sarmış öyle şöhret-gir feylesoflar vardır ki tımarhaneye girip çıkıp yazmışlar ve dimağları tecennün afetinden masun kalmış akıllılara okutmuşlardır” (s. 575). Akıllılık ve delilik metin de bu kez de filozofların üzerinden sorunsallaştırılmış olur. Akıl hastası filozofların yazdıklarını okuyanları ironik bir biçimde “akıllılar” olarak adlandıran Şadan Bey’in önermesi içerisinde tutarsızlıklar barındırır. Kimin “akıllı” kimin “deli” olduğu birbirine karışırken bu sözcüklerin içi de o kadar boşaltılmıştır ki artık birbirinin yerine kullanılabilir hale gelmiştir. Filozof olmanın deliliğe, deli olmanın akıllı olmaya delalet ettiği bu dünyada elle tutulur bir kavram kalmaz. Şadan Bey’in biteviye akıllı ve deli olma hallerine saldırıp durması bir yanda da bu kavramlar üzerinden kendi salahiyetini kanıtlamaya çalışması bir dilemadır.

Riggan’a göre anlatıcının çelişkili, tutarsız ifadeleri, bir kavrama saldırırken bir yandan o kavrama hala tutunmaya çalışması 19. yüzyıl aydınının hayattan kopuşu ve hiçbir kurtuluş aracı göremiyor oluşunu göstermektedir (1981, s. 126). *Ben Deli Miyim?* romanında Şadan Bey de iyinin kötüye, akıllının deliye karıştığı, düzelme alternatifini olmayan bir dünya sunar. Öyle ki Şadan Bey’e göre varolan sorunların çözülebilmek ihtimali yoktur:

Bu âlemde her ne varsa hiç değişmez. Daima tahavvüle uğrayan, sözüm ona, bu âlimlerin kafalarıdır. Bu yuvarlak küre-i arzın üzerinde bir tutamak yeri

ararlar. Her asırda bu fikir insanlarından birkaçı “Buldum... Buldum...” müjdesiyle bağırır. Etrafında gürültüler kopar. Bulduğu nedir? Hiç, kofti... (Gürpınar, 2018, s. 575)

Anlatıcı Şadan Bey, burada suyun kaldırma kuvvetini bulunca hamamdan “Evreka” diyerek koşan Arşimed’e gönderme yapmaktadır. Oysa anlatıcıya göre Arşimed’in kopardığı gürültünün yanında bulduğu bir hiçtir. Arşimed gibi diğer tüm “âlimler”in yaptıkları anlatıcının gözünde bir hiçtir. Dünyada tutunacak bir gerçeklik arayan âlimler ne yaparsa yapsın dünyanın değişmediğine inanan Şadan Bey için önerilen her fikir, ortaya atılan her iddia kuru gürültüden ibarettir. Dolayısıyla anlatıcı tarafından akıl yoluyla varılmaya çalışılan her şeyin değersizleştirildiğini söylemek mümkündür. Deli olup olmadığından kuşku duyan, doktorlara “şuuru hakkında “konsültasyon” yaptırt[an]” Şadan Bey için “akıllı” olmak da istenilen bir durum değildir (s. 404). Hatta çoğu zaman anlatıcı, muhatabına “akıllı” olmanın aslında “deli” olma halinin ta kendisi olduğunu vurgular.

Şadan Bey’in doktorlarla yaptığı görüşmeler, akıllı ve deli sözcükleri arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Doktorların kendisine “yarım şuurlu” adını verdiklerini söyleyen Şadan Bey, “sağlam vücutlular alelade insanlarmış” diyerek döneminin önemli isimlerinin de kendisi gibi “deli” olduğunu iddia eder (s. 404). Nietzsche’den Baudelaire’e kadar deli olduğu iddia edilen sayısız isme değinen Şadan Bey, “insanlar üzerinde büyük tesirler yaparak dâhi unvanına liyakat kazanan ve zekâ mikyasının bâlâsına kaydolunan” insanlarla kendini bir kefeye koyarak bir kez daha kendi deliliğinden gururla bahsetmiş olur (s. 407). Güvenilmez anlatıcının bu tür manipülatif tavırları muhatabının da deli anlatıcıya ve yaptığı “ahlaksızlıklara” şiddetle karşı çıkmasına fırsat vermez. Muhatap, anlatıcı tarafından sürekli kendi şuurunun yerinde olup olmadığını sorgulamaya davet edilir:

Diğer adamlardan ayrılan garip, marazi bazı hallerim var. Bu gibi asabi tuhafıklar az çok sizde de, ötekinde de, berikinde de bulunabilir. Lakin siz merak edip de benim gibi her dakika kendinizi dinlemiyorsunuz. Dinleseniz

dimağınızda, vücudunuzda merak hatta telaş edilecek çok şeyler bulursunuz.
(s. 412)

Şadan Bey, birkaç satır evvel sayıp döktüğü tüm garip hallerini normalleştirerek kendi tuhafıklarının herkeste az çok bulunma ihtimalinden söz eder. Kendi “aklını” temize çıkarmak için muhatabından aklını sorgulamasını ister.

Güvenilmez anlatıcı Şadan Bey, deli olmadığını göstermek için muhatabını da delilik mevzusuna dahil etmeye uğraşmaktadır. Ancak bu çabasında da samimi değildir, çünkü doktorları dinledikten sonra “bu koca dünyada tam akıllı bir adam yok” kanısına varır (s. 411). Dolayısıyla deli olmadığını iddia eden anlatıcı için “akıllı” olmak da arzu edilen bir hal değildir:

Doktorlar benim yarım delilerden olduğumu kendi aralarında söyletiler. O gün açılan bu izden yürüyerek dâhiliği bulacağım. Yüksek tepeye tırmanacağım. İşte o zaman bütün insanıyeti o hâkim noktadan süzerek aptallara güleceğim. Bütün âlem ahmak, ben ulvi deli... Onlar, solucanlar gibi topraklarda sürünüyorlar, ben deha kelebeği, yıldızdan yıldıza uçuyorum.
(s. 408)

Şadan Bey için “yarı deli” olmak, bir ucu deliliğe diğer ucu dahiliğe uzanan bir haldir. Dolayısıyla *Ben Deli Miyim?* romanında “delilik” bir kez daha olumlu bir mana kazanmış olur. Şadan Bey, deliliğin onaylanmasını bir adım daha öteye taşıyarak delilikten dahiliğe ulaşmayı ve aptallarla alay etmeyi hayal eder. Şadan Bey’in hayali karnavalesk öğeler barındırmaktadır. Yüce deli olarak en tepeye çıkmak ve oradan aşağıdaki aptallara gülmek istemesi, karnavala ait ters yüz etmeyi akla getirir. En delinin akıllı olması, romandaki bütün anlamı alt üst eder. Bu anlamda güvenilir anlatıcının sunduğu olanaklar sayesinde *Ben Deli Miyim?* romanı, modern bir metin gibi davranmaktadır. Romanda yarı-delilik, metindeki tüm anlamların ıskartaya çıkarılmasına, her söylemin içinin boşaltılmasına aracılık eden bir roman yazma aracına dönüşmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, her ne kadar dava sırasında romanını savunurken “romanım ahlakın aynasıdır” demiş olsa da roman yakın okumayla incelendiğinde

iddia edildiği gibi ahlakçı bir metin olduğunu söylemek güçtür. İster metinde kurulan ister okurun metne taşıdığı olsun tüm toplumsal kod ve söylemlerin yerle bir edildiği *Ben Deli Miyim?* romanının herhangi bir ahlaki önermesi de yoktur.

Giriş bölümünde belirttiğim gibi Ali Serdar, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı” başlıklı doktora tezinde Hüseyin Rahmi metinlerinde ahlakın merkezde olduğunu belirtir. Serdar, Hüseyin Rahmi çalışan araştırmacıların onun romanlarının ahlaki boyutuna dikkat çektiğini ancak yakın okumayla sistematik bir çalışma yapılmadığından söz eder (2007, s. 12). Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Ben Deli Miyim?* dahil olmak üzere on romanına odaklanan Serdar, “Gürpınar’ın dünyasının bazı ön kabuller üzerine kurulu” olduğunu iddia eder (s. 56). Serdar’a göre Hüseyin Rahmi metinlerinde ahlakın pozisyonu çelişkilidir. Gürpınar, bir yandan ahlakın bozulduğunu kadın-erkek ilişkileri gibi çeşitli noktalardan gösterirken öbür yandan insanın ahlak gibi toplumsal kaidelerden çok, doğanın yasalarına tabi olduğunu söyler (s. 56). Bu nedenle Serdar’a göre Hüseyin Rahmi’de ahlakçılık yalnızca sözde kalır (s. 56). Ali Serdar, farklı dönemlerde yazılmış metinleri inceleyerek Hüseyin Rahmi’nin temelde ahlaka dair görüşlerinde bir değişim olup olmadığı sorusuyla ilgilenir. Ona göre 1908’den sonra okuduğu metinler, Hüseyin Rahmi’nin varolan görüşlerini yalnızca kuvvetlendirmesine olanak tanır (s. 148). Tüm bu özellikleriyle Serdar’ın tez çalışması, Hüseyin Rahmi’nin ahlakla olan ilişkisini daha önceki araştırmacılardan farklı bir biçimde ele alır. Sadece ahlakçı sayılamayacağına, metinlerde ahlakın reddedildiği satırların da olduğuna dikkat çeker (s. 150). Serdar, hem ahlakın bozulduğuna dair ahlakçı bir yaklaşımın hem de ahlakın reddedilmesinin yazarın metinlerinde yan yana bulunmasını onun “iç dünyasındaki bölünme[ye]” indirger (s. 150).

Ali Serdar'a göre Hüseyin Rahmi'nin bir konu hakkında tutarlı bir fikri yoktur ve dünya görüşlerine her zaman iç dünyasındaki bölünmeden kaynaklanan çelişki hakimdir: "Gürpınar'ın kadın haklarını savunurken bir yandan da kadın düşmanı olması yine bu bölünmeyi yansıtır. Doğa kanunlarının geçerli olduğunu şiddetle savunurken adaletsizlikten, haktan, hukuktan söz etmesi de, ... sevdiği yazarlar konusundaki fikirlerinin değişimi de yine bu bölünmeyle ilgilidir" (s. 150). Serdar, Hüseyin Rahmi'nin "ahlakçı" olduğu yönündeki klişeyi ilk kez sorgular görünse de açıklaması tartışmaya açıktır çünkü Gürpınar'ın metinlerindeki çelişkili ifadeleri, onun psikolojisiyle açıklamaya çalışır (s. 150). Onun özel ilişkilerinde de benzer bir çelişkinin olduğunu, bunun mektuplarında yeğeni Saffer Hanım'a dair kullandığı ifadelerden anladığımızı iddia eder (s. 151). Böylelikle Serdar, romanlara yakın okuma tekniğiyle başladığı çalışmasını, yazar olarak Hüseyin Rahmi'nin özel yaşamındaki, psikolojik dünyasındaki bölünmeyle sonlandırarak analizini yarım bırakmış olur.

Ali Serdar, Hüseyin Rahmi'nin romanlarında ahlaka ve her türlü söyleme karşı olan ikircikli tutumu, onun biyografisiyle açıklamaya çalışır. Ancak ben tez çalışmamda Hüseyin Rahmi'nin yalnızca metinlerine odaklanarak onun hemen her romanda birbirini değilleyen anlam katmanlarına sahip kurmaca metinler yarattığını iddia ediyorum. Tekil bir anlam veya söylem yerine çoğul söylemlerin olduğu, zeminsiz, karnavalesk bir anlatı sunmasının Hüseyin Rahmi'yi modern bir yazar yaptığını öne sürüyorum. Örneğin *Ben Deli Miyim?* romanında ahlakın reddedildiği, altının oyulduğu gözlemlenir. Ancak bunu ahlakçı bir söylem olarak okumak ya da bir Hüseyin Rahmi'nin iç dünyasındaki tutarsızlık olarak görmek mümkün değildir. Metne biraz daha yakından bakınca ahlakın bozulduğundan dem vuranın da ahlakı reddedenin de güvenilmez deli anlatıcı olduğunu fark edilecektir. Manipülatif bir

anlatıcının muhatabıyla kurduğu senli benli ilişki, muhatabını yamalı bohçaya benzeyen, her kafadan bir sesin çıktığı, bir satır yukarıda söylenenin iki satır aşağıda yerle bir edildiği kakafonik bir anlatıda tüm verili değerleri alt üst etmeye davet eder.

Anlatıcı Şadan Bey, muhatabına sadece akıllılıkla deliliğin ne olduklarını sorgulatmaz, muhatabından ahlaklı ve ahlaksız olmanın ne demek olduğunu da yeniden gözden geçirmesini ister. Annesinin evlendiği Hidayet Efendi'den başından beri hoşnut olmayan Şadan Bey, “kadın yoksunluğu çekmiş ve henüz yobaz istihalesini tamamıyla geçirmemiş bu kaba adamın” annesiyle cinsel münasebet kurduğu anları düşündükçe bulantılar geçirir (Gürpınar, 2018, s. 394-395).

Muhatabına sık sık Hidayet Efendi'nin gözünün annesinin servetinde olduğunu ima eden anlatıcı, kokainin etkisiyle bir gün üvey babasıyla ağız dalaşına girer: “Ahlaklı bir adam olduğunu iddia ediyorsun, fakat için başka dışın başka... Delinin yüreği ve ağzı birdir efendi. Binaenaleyh deli, ahlaken senden çok yüksektir (s. 504). Şadan Bey'in bu iddiaları haricinde metinde Hidayet Efendi'nin kötü biri olduğuna dair elimizde bir kanıt yoktur. Manipülatif anlatıcı, üvey babanın olumsuz bir karakter olduğuna inanması için muhatabına somut bir delil sunamadığını bilir. Muhatabının onun üvey babası hakkındaki yargılarını sorgulama ihtimalini önceden sezer: “Bütün deliliğime, hafızamın bulutlu bulunmasına, muhakemelerimin bozukluğuna rağmen onun bakışındaki örtülü hileyi seziyordum” (s. 502). Böylelikle sezgisel olarak da olsa üvey babasının kötü niyetli olduğunu kanıtlamaya çalışır. Burada deliliği samimi bir itiraf gibi görünse de aslında tüm mental engellere rağmen üvey babasının hilekarlığının sezilebilir oluşunu vurgulamak için manipülatif bir hamledir. Bu sayede ahlaken bir deli olarak üvey babasından üstün olduğunu söylerken bir kez daha delilik ve ahlak sözcüklerinin içi boşaltılmış olur. Delilik, ahlaklı olmayı da içine alan olumlu manalar barındıran bir kelimeye dönüşür.

Anlatıcı Şadan Bey, dünya düzenine dair kaygılar taşıyan bir tutum sergiler.

Ancak bu durum, kendi deliliğini mazur ve hatta salih göstermek için başvurduğu bir manevradır:

Dünya bir akıl buhranı içinde ananevi esaslarının kökünden sarsılıyor. Umumi bir zelzele var. Yirminci asrın rubundayız. İki bin senedir medeniyetler, dinler, birbirini daima nakzeden felsefeler; insanıyeti hangi felahın şahikasına yükseltebilmiş? Kudüs'te, Beyt-i Lahm'da akidece birbirine zıt milletlerin türlü entrikaları dönüyor. Beytullah'ın kara donu al kanlara boyanıyor. Yalnız ben miyim çıldıran? Dünya kudurdu. Cemiyet denilen sürüler hep birbirine hısım zümrelerden müteşekkil (s. 642-643).

Şadan Bey, kendisinden bahsetmek için “deli”, “çıldırılmak” gibi sözcükler kullanırken çevresindekilerin bir “akıl buhranı” içinde olduklarını söyler. Böylelikle “akıl”, olumsuz bir çağrışımla kullanılırken çıldırmanın bir tek kendisi olmadığını söylediği kısımda aslında delilik bir anlamda bir kez daha aklanmış olur çünkü herkes deliyse delilik o kadar da kötü bir şey olamaz. Anlatıcı, dünyayı tam bir kaos ortamı olarak görmektedir. Daha da önemlisi geçmişten beri süregelen, kutsal sayılan değerlerin zarar görmesinden şikâyet etmektedir. Karacaoğlan'ın şiirine gönderme yaparak “Beytullah'ın kara donu” dediği Kabe'de yaşananları akıl dışı sayan anlatıcıya göre içinden çıkılmaz bu durumdan insanlığı ne felsefe ne de dinler kurtarabilmiştir. İlk bakışta ahlaki bozulmaya ağıt gibi görünen metin, dikkatli bakıldığında ahlak gibi var olan tüm genel geçer değerlere saldırmakta, hepsini kökünden söküp atmaktadır. Ahlakın elden gittiğine dair söyledikleri deliliği yüceltmek için bir araç olmaktan öteye gitmez. Güvenilmez anlatıcının manipülatif anlatısı içinde tutunacak gerçek bulamayan muhatap için geriye metinden çıkacak ne bir ahlak dersi ne de bir anlam kalmıştır. Metin, sadece edebi bir metin olarak karşımızdadır. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi'de yazarsal niyet, ahlak dersi vermek değildir. Amacı sadece yazmak olan yazar için roman ahlakı düzeltmek için bir araç değil, aksine ahlak roman için bir malzemedir ibarettir.

Ben Deli Miyim? romanında aklın ve ahlakın sorunsallaştırılmasında deli güvenilir anlatıcının rolü yadsınmaz. Anlatıcının dahilik ve delilik arasında biteviye yaşadığı gelgitler, metinden bir ders çıkarmayı engeller. Aksine metin, tüm düzeni eleştirirken var olan her şeyi yıkıp geçmekte daha da önemlisi yıktıklarının yerine yeni bir düzen önermemektedir. Her şeyin mübah olduğu bu metinde güvenilir anlatıcının yanı sıra metindeki karnavalesk unsurlar ve çok sesli anlatım tekniğinin de önemli bir rolü vardır. Bu nedenle sonraki bölümlerde metindeki karnavalesk dil ve çok sesliliğin ahlakın sorunsallaştırılmasındaki işlevine odaklanacağım.

3.2 Cinnetten evliyalığa: Deli ama her şeye akli eren bir deli

Ben Deli Miyim? romanında karnaval imgesi sıkça karşımıza çıkmakla kalmaz, romanda sık sık “karnaval” sözcüğü de geçer. Metinde karnavalesk yaşamı çağrıştıran sayısız öge de mevcuttur. Bakhtin’e göre “karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için” aslında “tersyüz edilmiş bir yaşamdır” (2017, s. 224). Bu ters yüz edilme, metinde çeşitli ikilikler üzerinden kurulur. Bakhtin, karnavalın zıt kutupları bünyesinde barındıran doğasından söz eder (s. 228).

Ben Deli Miyim? romanında “akıllı/dahi” ve “deli” sözcükleri üzerinden kurulan ikilik, bu sözcüklerin sık sık bir arada kullanılmasında gözlemlenir. Bu iki zıt kutup, metinde sık sık birbiri yerine kullanılırken birbirleriyle bütünleşmiş hale gelirler. Böylece metindeki karnavalesk unsurların bel kemiğini oluştururlar: “Delilerin iki türlü talihleri vardır: Akıllılara pek aykırı düşen ekstra mecnunane cüretlerinde muvaffak olurlarsa dâhi unvanını alırlar. Olamazlarsa doktorların ellerinde kalırlar” (Gürpınar, 2018, s. 382). Söz konusu “akıllı/dahi” ve “deli” ikiliği, alıntıda olduğu gibi bir araya getirilir ve zıtlıklar birbirine hercümerç edilir. Bakhtin,

bu durumu oyun kağıtlarının altında ve üstünde yer alan resimlere benzetir (2017, s. 292). Romanda, delilik ve akıllılık aynı oyun kartının üzerinde “aynı imgede üstün ve altın birbirinin yerini alacak biçimde resmedilmesi” şeklinde karşımıza çıkar (s. 292). Aynı zamanda delilik, bünyesinde akıllılığı ve dahiliği barındıran bir sözcük olarak tanımlanırken yüceltilmiş olur.

Bakhtin, edebiyatın karnavalesk doğasından söz ettiği “Dostoyevski’nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri” başlıklı makalesinde karnavalı “tümüyle yok edici ve tümüyle yenileyici zamanın şenliği” olarak tanımlar (2017, s. 226). Bu anlamda tahtan indirme ve tahta çıkarma ritüellerine değinen Bakhtin, karnavalın “hiçbir şeyi mutlaklaştırma[dığını]” aksine “her şeyin neşeli göreliliğini dile getir[dığını]” iddia eder (s. 227). Bu açıdan *Ben Deli Miyim?* romanı delilerin tahta çıkarıldığı bir karnaval meydanından farksızdır. Sık sık delilik yüceltilirken delilerin dünyası, hükümdarlığa ait sözcüklerle tasvir edilir:

Delilik dünyanın en büyük, en haşmetli hükümdarlıklarından yüksek, tantanalı bir şeydir. Nüfuzunun hududu payansızdır. Her şeyi hiçe sayar. Asar, biçer, keser... Mesuliyet bilmez. Çünkü kanun bu gayrimesulün önünde boyun eğer. Tacdarları siyaset meydanına sürükleyen adalet, delilere hürmetle onları cezadan muaf tutar. (Gürpınar, 2018, s. 398)

Deliliğe taç giydirilmek ile kalınmaz, romanda delilik sonsuz güce sahip bir otorite olarak resmedilir. Hatta bu otoritenin mevcut kraliyetlerle kıyaslanması ve onlardan daha ayrıcalıklı konumlandırılması söz konusudur.

Delilik ve akıllılığın birbirine geçtiği, alışıldık yaşamın seyrinin dışına çıkıldığı deliliğin “en haşmetli hükümdarlık” mertebesine yükseldiği *Ben Deli Miyim?* romanında birbirleriyle alakası olmayan sözcüklerin bir arada kullanımı da karnavalesk yapıya katkıda bulunur. Bakhtin, bu tür bir uygunsuz beraberliğin karnavala içkin olduğunu belirtir (2017, s. 287). Bu uygunsuz beraberlik, kimi zaman

“somut biçimde bedensel zevkleri çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil” olarak vücut bulur (s. 223).

Ben Deli Miyim? romanında randevu evi olduğunu anladığımız Madam Fedrona'nın evi, metinde bedensel zevklerin alanen bir karnaval meydanındaki gibi özgürce ve kural tanımaz biçimde yaşandığı ortamı sunar. Anlatıcı Şadan Bey, Madam Fedrona'yı “fuhşu bugün pek ince bir sanat haline getir[en]” kişi olarak tanımlarken karnavala ait uygunsuz beraberliği görünür kılar (Gürpınar, 2018, s. 418). Sanat ve fuhuş sözcüklerinin bir arada kullanımdaki uygunsuzluk tam da karnaval sırasında alışıldık normların göz ardı edilmesini akla getirmektedir. Sıradan dünyanın tüm kısıtlamaları karnaval sırasında ortadan kalkar (Bakhtin, 2017, s. 224). Böyle bir ortamda *Ben Deli Miyim?* romanındaki karnavalesk imgeler sayesinde metni ahlak dersi vermenin çok ötesinde bir romansal hakikate denk düşer. Artık burada anlatı, ahlak da dahil her türlü kod, hakikat, dizge ve sistemi alaşağa edip alaya alır ve tüm bunların parodisini yapar.

Ben Deli Miyim? romanına dikkatli bir bakış gerçekten metni ahlakçı olarak nitelemeyi güçleştirir. Romanda fuhuş, ahlaki bir yozlaşma olarak gösterilmez. Aksine fuhşun yapıldığı Madam Fedrona'nın evi, bedensel zevklerin özgürce yaşandığı bir karnaval meydanı olarak tasvir edilir: “Madam Fedrona'nın ticarethanesinde fuhşun alelade suretiyle kulamparalık, sevicilik, (...)lık, (...)lik, (...)lık şubeleri vardır. Zevkiniz her neyse icra-yı habaset edersiniz” (Gürpınar, 2018, s. 419). Fuhuş, şubeleri olan bir branş olarak konumlandırılır. Burada “zevk” sözcüğü oldukça önemlidir. Tıpkı karnaval sırasında tüm yasaklamaların ortadan kalkıp yerini arzuların alması gibi Madam Fedrona'nın randevu evinde de bedensel zevkler ön plana çıkar. Alışıldık her şeyin ters yüz edildiği bu evde fuhuş da “bir nevi fennî fuhuş” olarak icra edilir çünkü bu randevu evinde müşterileri muayene

eden Kişnof adında bir “fen adamı” mevcuttur (s. 419). Metinde karnavalın sunduğu özgürlük, “fuhuş”, “fennî”, “fen adamı” sözcüklerinin bir arada kullanılmasına olanak tanır. Böyle bir ortamda, muhatap dinleyeceği hikâyeye yargılayıcı yaklaşamaz çünkü karnavallaşma, muhatabı da metne dahil olmaya, metnin bir parçası olmaya davet edecektir. Muhatap da ister istemez kendini bu karnavalın bir parçası olarak bulacaktır. Bakhtin, karnavalın katılımcılarıyla olan ilişkisini şöyle açıklar:

Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnaval da herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edinimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. (2017, s. 224)

Ben Deli Miyim? romanında muhatap da kendini karnavalın bir katılımcısı olarak bulur. Metnin mizahi, eğlenceli dünyası var olan tüm değerleri tersine çevirirken muhatabından ahlaki bir çıkarım yapmasını da beklemez. Dolayısıyla muhatap, kendini “fennî fuhuş” yapılan anlatı evreninde bulur.

Karnavallaşma, muhatabın metinde anlatılan bir ahlaksızlık dahi olsa bunu yargılamasına ruhsat vermez. Her şeyin mübah olduğu, “bütün arzuların tatbik ed[ilebildiği]” Madam Fedrona’nın evinin karnaval meydanı olduğunu imleyen unsurlar metinde sıkça karşımıza çıkar (Gürpınar, 2018, s. 420): “... hayatın adiliğinden bıkmış olanları suni cennetlerde yaşatacak esrarların, kokainlerin, eterlerin ve daha isimleri avam diline düşmemiş yeni yenilerinin cümbüşleme yeri burasıdır” (s. 420). Burada Madam Fedrona’nın randevu evinin “hayatın adiliğinden bıkmış olanlar” için eğlence sunan bir mekân olarak tasvir edilmesi, karnavalın yüceyle aşağı olanı yan yana getirmesinin örneğidir (s. 420). Madam Fedrona’nın evi dış dünya karşıtlığında dış dünya bayağı ilan edilir. Muhatap, giderek anlatının karnavalesk doğasına kendini bırakırken metne dışarıdan getirdiği her şeyi

sorgulamaya da başlayacaktır. Bu sorgulamalar sırasında yaşadığı dünyanın kutsal sayılan değerleri ters yüz edilecektir.

Daha önce de belirttiğim gibi her ne kadar literatürde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın pozitivist, ilerlemeci, toplumdaki sorunlara akıl yoluyla çözümler arayan bir aydın olarak alınırsa da metinleri bu iddiayı kanıtlar nitelikte değildir. *Ben Deli Miyim?* romanında karnavallaşma yoluyla akla ve bilime dair değerlerin de alaşağı edildiğini görürüz. Madam Fedrona'nın evinin, “kerhaneciliğin asri tekamülü” olarak sunulduğu metinde gelişme, olgunlaşma anlamına gelen “tekâmül” sözcüğünün içi boşaltılır (s. 420). Sözcüklerin uygunsuz beraberliğiyle itibarsızlaştırılan kavramlar, muhatabın metinde sunulan tüm fikirlere belli bir mesafeden yaklaşmasına neden olur. Hüseyin Rahmi'nin pozitivist ve terakkiye inanan bir yazar olduğunu iddia eden literatürün aksine *Ben Deli Miyim?* romanının, bu kavramları anlatım teknikleri aracılığıyla muhatabına sorgulattığı aşıkardır.

Ben Deli Miyim? romanında yeni çağla beraber hayatımıza gelen unsurların her biri metinde mizahın bekası için gülünç duruma düşürülür: “Her şeye asrilik girdi, her şeye “teknik” karıştı. Artık gayriedebi şeyler bile bediiyat sahasında çiçek açıyor... Evet... Evet, bedii fuhuş, fennî çiftleşme...” (s. 421). Burada anlatıcı Şadan Bey, fuhuşun dahi artık asra uygun şekilde teknikle, bilimin dahilinde yapıldığını sevinçle anlatırken aslında “fennî”, “teknik”, “asri” sözcüklerini alaya almakta, itibarsızlaştırmaktadır. Aynı zamanda “çiftleşme” sözcüğünün varlığı, karnavalı akla getirmektedir. Karnavaldaki gibi cinsellik özgürce, norm yıkıcı bir “çiftleşme” şeklinde yaşanmaktadır ve fenni, asri, teknik gibi sözcüklerin içi boşaltılmaktadır. Hüseyin Rahmi metinleri incelendiğinde onun akılcı, pozitivist bir yazar olduğu yönündeki iddiaların dayanaksız olduğu görülmektedir. Metin, bütün ideolojilerden bağımsız olarak, hiçbir ders verme, öğretme amacı gütmeksizin karnavalesk bir

metin olarak karşımızdadır. Pozitivist olmadığı gibi pozitivismi de yermez. Romanın bekası için önüne çıkan tüm kavramları araçsallaştıran bir anlatı söz konusudur.

Metnin karnavalesk niteliği, *Ben Deli Miyim?* romanında herhangi bir fikrin öne çıkarılmasını, desteklenmesini engeller. Bu durum özellikle roman karakterlerinin kendilerinden hiç beklenmeyecek sözler ettiği satırlarda öne çıkar. Hüseyin Rahmi üzerine çalışan araştırmacılar, onun edebî anlamda başarılı sayılabilecek bir yazar olmadığından söz ederken metindeki bu tür tutarsızlıkları kaynak gösterirler. Oysa bu durum, yazarın teknik yetersizliğinden ziyade metnin karnavalesk unsurlar barındırmasından kaynaklanmaktadır çünkü karnavalın doğasında şaşkırtmacalar mevcuttur (Bakhtin, 2017, s. 290). Revan Hanım'ın erkek kardeşi Sermet, Kalender Nuri ile cennet tozu adını verdikleri kokaini kullandıktan sonra kendisinden hiç beklenmeyecek sözler eder ve bu durum Kalender Nuri'yi olduğu kadar bizi de şaşkırtır. Sermet, zevkine sefasına düşkün hatta cinsel arzularını tatmin edebilmek uğruna kendi ablasına tuzak kurup mutsuzluğuna sebep olacak kadar duyarsız biridir. Ancak metnin karnavalesk havası içerisinde kendinden beklenmeyen tuhaf bir tavır sergiler ve hükümetleri eleştirir: “[H]ükûmetler ağır vergilerle tabiatın bize pek bezdirici alın terleriyle verdiği bu mahsullerin fiyatlarını yükseltiyorlar. Çiftçilerin bellerini büsbütün kırıyorlar. Tabiatın insafsızlığına sonra beşerinki de karışıyor. Ah hâlbuki böyle yaşanmaz” (Gürpınar, 2018, s. 474). Anlatıcı Şadan Bey'in “cici bey” adını taktığı Sermet'in metin boyunca söylediği ve yaptığı hiçbir şeyle örtüşmeyen bu bölüm, metnin karnavala özgü şaşkırtmacalarla dolu oluşundandır. Bu durum, Kalender Nuri tarafından açık edilir: “Ben, bu şekvai konferasçı veyahut makaleci sözlerini bu küçük beyin miniminicik ağzına yakıştıramıyordum” (s. 474). Cici beyin kokain kullandıktan sonraki sözleri aslında oldukça mantıklıdır. Ancak bu sözlerin cici bey tarafından özellikle de madde

kullandıktan sonra söyleniyor oluşu, söylenenlerin önemini azaltır. Metin, bir noktaya kadar siyasi eleştiri yapıyor gibi görünse de uygunsuz bir karaktere söylenmesi nedeniyle bu işlevi tam olarak yerine getirmez. Siyasi eleştirinin de içi böylelikle boşaltılmış olur.

Hem siyasi hem toplumsal eleştiri, metin boyunca belli belirsiz kendini hissettirir. Özellikle Şadan Bey'in meyhanedeki konuşmaları aktardığı bölümde mizaha bulanmış eleştirel bir ton sezilir. Şadan Bey, Kalender Nuri'yi öldürmek için bir süre onun suyuna gitmeyi, güvenini kazanmayı uygun görür. Bu nedenle onunla beraber köhne bir meyhaneye gitmeye razı olur. Romanda meyhane, birbirinden farklı insanların bir araya geldiği kamuya açık meydanı temsil eder. Bakhtin, karnavalesk tezatın böyle farklı insanların bir araya geldiği kamuya açık alanlarda daha belirgin hale geldiğinden söz eder (2017, s. 289). *Ben Deli Miyim?* romanında meyhanede geçen konuşmalar, bir araya gelen farklı fikirler bu anlamda dikkat çekicidir. Birbirine bağlanmayan, farklı telden çalan tüm bu konuşmalar arka arkaya anlatıcı Şadan Bey tarafından anlatılır. Meyhanedeki ayyaşlardan biri Şadan Bey'in deyişiyle “kızının fahişeliğini etrafındakilere anlata anlata bitirem[ez]” (Gürpınar, 2018, s. 632). Ayyaş, kızının yaptığı işten gerçekten de mutludur ve mutluluğunu gerekçelendirir: “Keşke bir kızım daha olaydı. Kocaya verip de ne yapacaksın? Üst üste doğuracak; karı, koca, evlat birbirlerini yiyecekler” (s. 633). Meyhanedeki ayyaş, fahişeliği kızını evlendirmeye kıyaslayarak toplumda var olan, alışlageldik düzeni alaşağı ederken karnavalesk ters yüz edilmişliği kamuya açık alanda yeniden üretir. Şadan Bey, dinlediği konuşmayı aktarırken muhatabına “Haklı mı söylüyor? Haksız mı? Pek eşelemeye gelmez” derken aslında yaşlı ayyaşın söylediklerine arka çıkarak ahlaka dair bildiklerimizi de bize sorgulatır (s. 633).

Şadan Bey'in yaşlı genç farklı insanların buluştuğu bu meyhaneden aktardıkları aracılığıyla İstanbul'da toplumun alt kesimlerinde sürüp giden hayata dair bilgiler ediniriz. Genç ayyaşlardan biri çektiği sefalet sonucunda ilk soygununu yapmaya nasıl karar verdiğini anlatmadan evvel bu soygunun gerekçelerini anlatır. O da meyhanede onu dinleyenleri ikna etme niyetindedir. Bu nedenle toplumdaki ekonomik eşitsizlikten söz ederken açıklıktan intihar edenleri gündeme getirir: "Karnım tokken ben de namusluydum" diyen sarhoşa göre "lüzumundan fazla yiyenler pek eksik gıda alanların haklarını yiyorlar demektir" (s. 636-637). Dolayısıyla namus kavramı, metinde ortalama okurun ahlak kodlarına meydan okur şekilde temsil edilerek sorunsallaştırılmış olur. Toplumda kutsal sayılan namus, karnı tok olma koşuluna bağlanırken değersizleştirilmiş olur. Böylelikle icra ettiği soygunları gerekçelendiren sarhoş, yüzüne eski bir gazeteden yaptığı maskeyi takarak yaptığı ilk soygun sırasında kendini "karnavallarda maskara olan sokak çocuklarından farksız" hisseder (s. 640). Genç sarhoşun karnaval göndermesiyle beraber metin, kendi karnavalesk unsurlarını açığa çıkarmış olur.

Diğer yandan Şadan Bey, normalde bulunmayacağı adilikteki bu meyhanede kendi sosyoekonomik seviyesinden oldukça aşağı olan insanlarla meyhanenin karnavalı çağrıştıran ortamında bir araya gelir. Duyduğu sıradışı fikirleri hem yargılar hem onaylar görünen Şadan Bey'in de aracılığıyla toplumsal ve siyasi eleştiri bile maskara olur, önemini yitirir. Metin, ne ahlakın ne namusun ya da genç ayyaşın savunduğu sosyalist fikirlerin arkasındadır. Aksine metin, bu karnavalesk havanın içerisinde tüm bu kavram ve fikirleri itibarsızlaştırmanın derdindedir.

Ben Deli Miyim? romanında kamuya açık meydan sayabileceğimiz meyhanede geçen uygunsuz birleşmelerin bir diğer örneği ise Revan Hanım gibi akl-ı selim, düzgün bir aileden gelen birinin Şadan Bey'le hızlı bir biçimde evlenmeyi

kabul etmesinde gözlemlenir. Bu evlenme, o kadar beklenmedik şekilde gerçekleşir ki ilk bakışta bu romandaki teknik bir kusur olarak gözlemlenebilir. Ancak yeniden okunduğunda aslında bu durum, karnavalın doğasına uygundur. Toplumda kutsal sayılan evlenme, romanda oldu bittiye getirilmekle kalmaz, aynı zamanda evlilik öncesinde ve sonrasında yaşananlarla evlilik kurumu sorunsallaştırılır. Revan Hanım, ilk kocasına sadık, dürüst bir kadındır. Ancak Kalender Nuri'nin planları ile iftiraya uğrar ve kocasından boşanır. Sonrasında ise metinde adeta zamansal bir atlama yaşanır: “Şimdi Revan Hanım'ın zevciyim. Nasıl oldu? Ben de pek bilmiyorum” (s. 578). Akıllı olduğu düşünülen Revan Hanım'ın acele alınmış bir kararla zır deli Şadan Bey'le evlenmesi ilk bakışta yazarın yetersizliği olarak görülmeye müsaittir. Halbuki şaşırtmacalar, anilikler karnavalın doğasında mevcuttur. Dolayısıyla Revan Hanım'ın böyle bir karar vererek aniden Şadan Bey'le evlenmesi metnin karnavalesk unsurlarına katkı sağlar. Akıllı sandığımız Revan Hanım'ın bu şaşırtıcı kararı, metnin akıllılığın ve deliliğın altını oyan karnavalesk havasıyla uyum içindedir.

Bakhtin, Dostoyevski'nin metinleri üzerinden karnaval imgesini tanımlarken karnavalın gereklerinden biri olarak “eşikte olma” halinden söz eder (2017, s. 292). Bir arada durmaya çalışan ancak birbirine tezat olan durumlar bir arada, birbirinin sınırında yer alırlar. Benzer bir eşikte olma hali *Ben Deli Miyim?* romanında da mevcuttur. Şadan Bey, bazen oldukça akıllı başında bir adam gibi hareket ederken bazen de kendini kaybederek cinnet nöbetleri geçirir. Deliliğini saklayabilecek kadar akıllı olduğunu dile getiren Şadan Bey, metin boyunca muhatabını da akıllı ve deli olmanın sınırında gezdirir. Bu sınırda gezen yalnızca Şadan Bey değildir. Onun deliliğının parodileşmiş bir benzeri Kalender Nuri'de karşımıza çıkar.

Bakhtin, karnavallaşmış edebiyatta “parodileştiren çiftlerin” varlığından söz eder (s. 230). Yani karakterlerin benzerleri mevcuttur (s. 230). *Ben Deli Miyim?*

romanında Kalender Nuri, Şadan Bey'in deli olma halinin parodileşmiş bir çifti olarak okunmaya açıktır. Kalender Nuri, Şadan Bey'e kıyasla deliliğini saklamaya uğraşmaz, aklını sorgulama ihtiyacı dahi hissetmez. Bu tavrı onun roman boyunca aşırılıklara kaçmasına neden olur. Kalender Nuri ve Şadan Bey'in dışarıda vakit geçirdikleri bir gün yaşadıkları birbirini takip eden gülünç olaylar sırasında Kalender Nuri olumsuz bir karakter olarak çizilir. Sokakta yürüyen ve “donsuz” gezdiğini düşündüğü bir kadına “cigara ağızlığını” saplayan Kalender Nuri, topluma karıştığı her an başka sorunlara sebep olmaktadır (Gürpınar, 2018, s. 436). Kalender Nuri tramvayda yer kapmak için kadın hamal gördüğünü söyleyerek kaos yarattığında çevresindekiler bu yalana inanırlar. Hatta gerçekten hamal kadını gördüğünü iddia edenler bile çıkar. Bu gibi gülünç olaylar sırasında Şadan Bey, kendi deliliğini parodileştiren Kalender Nuri üzerinden aklanmış olur. Bu sayede aklından şüphe eden Şadan Bey, topluma karıştığı anlarda sorun yaratmayan, toplumla hareket edebilen olumlu bir karakter olarak temsil edilir. Parodileştirilen çiftler, aracılığıyla bir kez daha *Ben Deli Miyim?* metninin muhatabı akıllı ve deli olmanın sınırında dolanmış olur. Muhatap, bildiği tanımları, metne dışarıdan getirdiklerini sorgularken tüm bu kavramlar aslında sorunsallaştırılmış olur. Kalender Nuri ve diğer roman kişilerinin seslerini duyabildiğimiz bu çok sesli karnavalın içinde ahlak, namus gibi kavramların yanı sıra 19. yüzyılın pozitivist görüşü de tekrar tekrar sorgulanır.

3.3 Curcunabaz alayının çok sesli korusu

Ben Deli Miyim? romanı Şadan Bey'in anlattığı bir metin olarak başlasa da romanın son kısmında anlatıcılık rolü Revan Hanım'a geçer. Metin, bu anlamda tıpkı bir önceki bölümde tartışılan *Gönül Bir Yel Değirmenidir Sevda Öğütür* romanında olduğu gibi çok sesli bir metindir. Şadan Bey'i muayene eden doktordan

tramvaydaki yolcuya kadar romandaki herkesin sesi diyaloglar üzerinden duyulur. Romandaki farklı seslerin iletlediği görüŖler, her defasında birbiriyle arpıŖır ve bilinen tüm kavramlar yeniden sorgulanır. Bu doğrultuda çok biçimliliğin ve çok sesliliğin *Ben Deli Miyim?* romanını ahlakçı bir metin olmaktan nasıl uzaklaŖtırdıđına odaklanacağım.

Bakhtin, farklı seslerin metne dahil olmasıyla beraber söylemin diyalojikleŖmesinden söz eder. Bu diyalojikleŖme sonucu “sözcük kendi bağlamı ile baŖka, yabancı bir bağlam arasındaki sınırdaki yaşar” (2017, s. 59). Bakhtin, bu durumu gerçek diyalog örneği ile açıklar. KonuŖan kiŖinin ve partnerinin sözcükleri harmanlanır ancak yanıt, “anlam ve tını kaybına yol açmaksızın kesilip çıkarılamaz” (s. 59). *Ben Deli Miyim?* romanında da çok sesliliğin de benzer bir etkisi vardır. Söz konusu diyaloglarda yalnızca anlatıcının ya da karakterin söyledikleri cımbızlandığında metnin bütüncül anlamına ulaŖılmaz. Zaten Hüseyin Rahmi alıŖan çoğu araŖtırmacının düŖtüđü tuzak da budur. Oysa anlatıcının ya da karakterin söylediklerinin bazen sadece iki satır sonra yanlıŖlandığı bir metinde böyle anlam aramak yersizdir. Metinde yer alan diyaloglar, mektuplar ve metnin sonunun farklı bir anlatıcı tarafından anlatılması, anlamın bulanıklaŖmasına yol açar. Metin, çok sesli bir bohçaya dönüŖürken var olan alışılagedik tüm düşünce biçimleri deđersizleŖtirilip alaya alınmış olur.

Ben Deli Miyim? romanının anlatıcısı Ŗadan Bey, roman boyunca hem romandaki diğer kiŖilerle hem de muhatabıyla diyalog halindedir. Bu sayede Ŗadan Bey’in yanı sıra diğer roman kiŖilerinin de fikirlerini doğrudan öğreniriz. Ŗadan Bey’in annesiyle girdiği diyalog bu anlamda dikkat çekicidir. Annesi Ŗadan Bey’in delice tavırlarından ve sözlerinden kaygı duymaktadır. Oğlunu susturmak ve bu delice fikirlerden kurtarmak ister, bu nedenle aralarında ekiŖme yaşanmaktadır.

Annesinin “Biri duyarsa adın deliye çıkar. Sonra mebus olamazsın” diye uyardığı Şadan Bey, mebus olmayı bir hakaret olarak görür (Gürpınar, 2018, s. 388). Oysa Şadan Bey’in annesi oğlunun mebus olmasını arzu etmektedir: “Herkes mebus anası diye gelip eteğimi öper. Evimiz ricacılarla dolar. Bu zahire kıtlığında Anadolu’dan kimbilir ne kadar tereyağı, bal, pekmez, sucuk, pastırma gelir” (s. 389). Şadan Bey’in “saf kadın” diye seslendiği annesinin oğlunun mebus olmasını istemesinin arkasında yatan sebepler, Şadan Bey’in mebus olmayı hakir görmesine neden olan sebeplerdir. Annesine göre ise mebusluk pasosu, insanın “ahretten cennete kadar yolunu aç[maktadır]” (s. 389). Şadan Bey, annesinin yanıldığını savunur çünkü ona göre bu dünyada bolluk bereket içinde yaşayan mebuslar, öbür dünyada zorluk çekecektir: “Orada hesaba uymayan maslahatlarda meclisi feshetmek, kanunu değiştirmek kabil değildir” (s. 389). Anlatıcı Şadan Bey’in “saf kadın” diye hor gördüğü annesi, mebus olmayı överken romanın sonunda katil olan ve deli olduğu anlaşılan Şadan Bey, mebusları ve yaptıklarını eleştirmektedir. Ona göre mebuslar öldüklerinde sorgulamadan geçeceklerdir:

“Münkereyn, onlardan soracaklardır: “Dünyada müsavat ilanı ile padişahları, tacdarları kovduktan sonra ihtiramen, iktisaden bir mevki-i müstesneya tırmanmaktaki maksadınız nedir? Abdülhamit’in, Almanya İmparatoru’nun müşaşa unvanlarını kırarak bu iğrenç istibdat pırlıtlarıyla halka karşı yeniden heybetlenmek, gururlanmak mı istiyorsunuz?” Halk sizi sinesinden çıkardı. Daima kendi seviyesinde görmek ister. Bir karış yukarı fırlayan bir başa, cumhuriyeti ısırmaya uğraşan, bir canavar nazarıyla bakılır.” (s. 389)

Şadan Bey’in sözlerini işiten annesi oğlu için endişelenir, bu sözleri kimsenin duymasını istemez. “Evlatçığım gözlerin büyüyor, benzin sararıyor, bir şeyler oluyorsun...” diyerek uyardığı Şadan Bey’in akıl sağlığının yerinde olmadığı hatırlatılmış olur (s. 390). Annesiyle girdiği diyalog aracılığıyla Şadan Bey’in getirdiği siyasi eleştiriler duyulur. Ancak hasta bir adamın bu eleştiriyi getirmesi, eleştirinin dikkate alınmasını zorlaştırırken saf, cahil bir kadın gibi resmedilen Şadan Bey’in annesinin mebusluğu küçük çıkar hesabı odaklı övmesi de mebusluğun

değerini azaltmaktadır. Dolayısıyla bu diyalog sırasında farklı fikirlerin çarpıştığını görürüz ancak kazanan bir taraf yoktur. Görüldüğü gibi metin, bir fikri benimsetmeye çalışmaz, çok sesli kurgusu karnavalesk havanın devamını sağlar. Neyin iyi neyin kötü olduğunu gösteren ahlakçı bir anlatının yerine bütün fikirlere anlatım tekniklerinin yardımıyla mesafeli yaklaşan, her şeyin altını oyan bir metindir *Ben Deli Miyim?* romanı.

Siyasi eleştirilerin yanı sıra toplumun iki yüzlülüğü de metinde sözü geçen konular arasındadır. İlk bakışta metin, ahlak ve vicdan konularından bahsediyor oluşu nedeniyle ders veriyor gibi görünmektedir. Hüseyin Rahmi metinlerinin ahlakçı olarak adlandırılmasının ardında yatan sebep de bu yüzeysel bakıştır. Oysa *Ben Deli Miyim?* romanının dikkatli bir okuması, toplumun ahlak ve vicdan konusundaki iki yüzlülüğünün eleştirildiğini ya da metnin derdinin toplumu bu yönde eleştirmek olduğunu söylemeyi güçleştiriyor. Örneğin Kalender Nuri, Şadan Bey’le beraber Revan Hanım’ın kardeşi Sermet’i kendilerine yardım etmesi için kandırmaya çalışırken ahlak ve vicdanı “kaka lakırtılar” olarak tanımlar:

-...Sen bu ahlak, vicdan kelimelerini mahalle mektebi hocasından mı öğrendin? Bunlar medeni milletlerin lügat kitaplarına süs için kaydolunmuş fantazyalı kof lakırtılardır. Ben merak ettim, bunların manalarını okumuş adamlardan, feylesoflardan sordum. Hepsi başka türlü tarif ettiler. Hiçbiri birbirini tutmuyor. Bunların muayyen manaları yok. Mesela birine soralım. Bulutsuz zamanda gökyüzü ne renktedir? Mavidir cevabını alırız. Bin kişiye, yüz kişiye sorsak alacağımız cevap birbirinin aynıdır. (s. 520)

Alıntıdaki ifadeler, Kalender Nuri tarafından gerekçelendirilir. Öyle ki bu gerekçelendirme için bilim bile yardıma çağrılır. Gökyüzününün mavi olduğu tartışmasız bir gerçekken ahlak ve vicdan kavramlarının anlamı kişiden kişiye değişmektedir. Kalender Nuri, kendi cehaletini de saklamaz. Bilmediğinden öğrenmek için filozoflara danışır. Aldığı yanıt onu tatmin etmez. Kalender Nuri’nin anlatısı kendi içinde tutarlı ve ikna edici dahi olsa Kalender Nuri, tramvayda yok yere olay çıkaracak, sokakta gördüğü kadınları taciz edecek kadar olumsuz bir

karakterdir. Metinde diyalog aracılığıyla sesini ve fikirlerini duyduğumuz Kalender Nuri'nin söyledikleri onun ahlaken ve vicdanen düşük bir karakter olması nedeniyle anlamını ve tınısını kaybeder. Metin, eleştiri getirmeye çalışır görünürken aslında eleştiri, daha ortaya atıldığı anda kaybolur, hedefini şaşırır. Geriye sadece metnin kendisi kalır.

Ben Deli Miyim? metnindeki *heteroglossia* metni farklı sesler yumağına döndürür. Hemen her konuda herkesin bir fikrinin olduğunu ama bu fikirlerin muhataba empoze edilmeye çalışılmayan, aksine metinde serbestçe dolaşan bir yere varmayan fikirler olduğunu görürüz. Sadece anlatıcı Şadan Bey değil, metindeki bütün karakterler gevezedir. Bu gevezeliğin, varmaya çalıştığı bir hedef ya da okuru inandırmaya çalıştığı bir fikir yoktur: “Sermet- Oh Kalender, seni daima bir gün evvelinden daha zevzek görüyorum. Nuri- Yavrucuğum, hayat böyledir. Bir halde durmak yoktur. İnsan ya terakki eder ya geriler. Her gün biraz daha kederlenmedense zevzek olması çok karlı bir şeydir” (s. 519). Terakki, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından itibaren toplumda aydınların hedeflediği, gerçekleştirmeye çalıştığı bir hedefdir. Ancak Kalender Nuri gibi ahlaksız, ipe sapa gelmez bir karakterin ağzında “terakki” kavramı, zevzeklikle beraber kullanılırken değersizleşmektedir. Kalender Nuri, ne kadar olumsuz bir karakter olsa da söylediği her şeyi kendi absürt mantığı çerçevesinde gerekçelendirmeyi başarır. Terakki madem ki arzu edilen bir hedeftir o halde zevzekliğinin günden güne artması da olumludur Kalender Nuri'ye göre. Bir kez daha bu çok sesli anlatı bohçasının içinde metne dışarıdan getirdiğimiz, alışık olduğumuz tüm fikirlerin sarsıldığını görmüş oluruz.

Ben Deli Miyim? romanında farklı seslerin duyulmasına olanak veren anlatım tekniği sayesinde muhtelif fikirlerin yan yana durduğu, yer yer birbirleriyle çarpıştığı yer yer birbirine değmeden havada asılı kaldığı bir anlamlar bohçası karşımızdadır.

Belli siyasi ya da toplumsal eleştiriler getirmeye çalışsa da hepsi aslında her kafadan bir sesin çıktığı bu metinde dağılır, kaybolur ve önemini yitirir. Örneğin Kalender Nuri ve Sermet kokain kullandıkları sırada Sermet, “Cennet tozunun gözlerime getirdiği fer, kanatlarıma verdiği kuvvetle saadetin makarrına uçuyorum” der (s. 472). Bunun üzerine Kalender Nuri, Sermet’in Ankara’ya uçtuğunu düşünür: “Bu eski vilayet ve yeni payitahtımızın cennet olduğunu söylüyor” (s. 472). Burada madde altındaki iki kişinin sabuklamaları şeklinde karşımıza çıkan diyalogda Ankara’nın mizah malzemesi olduğu görülür. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Ankara’nın nasıl yüceltildiği göz önünde bulundurulduğunda metnin güldürü ögesi olarak Ankara’yı seçmesi, bir anlamda Ankara’yı itibarsızlaştırmaktadır. Zaten bu tez çalışmasında ele alınan romanlarda Cumhuriyet döneminin bürokratik kurumsallaşması ve modernleşmesinin tiye alınması çok karşılaşılan bir izlektir. Modernle ilişkilendirilen unsurlar, bu romanda Ankara örneğinde olduğu gibi parodize edilir. Ancak bunu yapan karakterlerin kokain müptelası olması, bu itibarsızlaştırmanın tam olarak yerine ulaşmasına engel olur. Dolayısıyla metin, farklı seslerin duyulduğu karnavalesk havasında akmaya devam eder. Karnaval sırasında tüm eleştiriler daha yerini bulmadan havada dağılmış olur.

Diyalogların yanı sıra metinde mektuplar da karşımıza çıkar. Bu mektuplar, ilk olarak Kalender Nuri tarafından Şadan Bey’e yazdırılan iftira mektuplarıdır. Amaç, Revan Hanım’ın kocasının bu mektuplar nedeniyle ihanete uğradığına inanması ve Revan Hanım’ı boşamasıdır. Mektuplardan ilkinin yazıldığı ve Revan Hanım’ın eşi Haşmet Bey’in ondan ayrılması için ortaya bırakılıp Haşmet Bey tarafından bulunmasının sağlandığı anlatılır. Birinci mektup, metinde yer almaz. Ancak ikinci mektubun tamamı, metne dahil edilir. Revan Hanım’ın aşığı olduğunu iddia eden mektup yazarı, sözde sevgilisi Revan Hanım’a hitap ederek yazdığı bu

mektupta Haşmet Bey’i Revan Hanım’dan ayrılmaya teşvik etmektedir:

“Asrileşiyoruz, asrileştik diyoruz. Fakat henüz çoğumuzun yürekleri ne kadar vahşi... Zevcesinin böyle bir sadakatsizliğine uğrayan erkeğin yapacağı şey hemen karılık kocalık muhasebesini keserek uzaklaşmaktır” (s. 498). Mektup, Kalender Nuri ve Şadan Bey tarafından yazılmıştır ve amacı hali hazırda mutlu olan bir çifti iftira yoluyla ayırmaktır. Ancak hem amacı hem de yazarları ahlaksız olan bu mektup, toplumun yeterince asrileşmediğinden ve vahşi kaldığından söz etmektedir. Benzer dönemde yazılan romanlarla karşılaştığımızda *Ben Deli Miyim?* romanının sıradışı olduğunu söylemek mümkündür. Bu mektupla beraber değerlendirince *Ben Deli Miyim?* romanı aldattığı için eşlerini öldüren erkekleri kınamakta görünür. Ancak mektubun aslından sahte oluşu ve mektubun yazarlarının Kalender Nuri ve Şadan Bey gibi deli, ahlaksız kişiler oluşu mektubu da söylediklerini de önemsizleştirmektedir. “Asrileşmek” bu olumsuz karakterlerin ağzında itibarını yitirmektedir. Bu doğrultuda *Ben Deli Miyim?* romanının ahlaka dair bir ders verme ya da asri olmaya teşvik etmek gibi bir iddiasının olduğunu söylemek güçtür. Literatürde iddia edildiği gibi Hüseyin Rahmi’nin topluma yön gösterme iddiası taşıdığını da söyleyemeyiz. Metin, karşısına çıkan tüm kavramları önüne katarak ilerleyen bir curcunabaz alayı gibidir. Farklı seslerin, farklı fikirleri tartıştıkları kavramlar metni eğlenceli kılmak, mizahı ayakta tutmak için kullanılan araçlardır.

Ben Deli Miyim? romanındaki çok seslilik, metnin sonunda yaşanan anlatıcı değişimiyle taçlanmış olur. Başından beri Şadan Bey’in sabuklamalarına, nöbetlerine göğüs geren Revan Hanım, “Bu elim hikâyenin son babını kapamak hüznü bana düştü” diyerek hikâyeyi devralır (s. 695). Revan Hanım’ın muhataba direkt hitap ettiği bu bölümle beraber Şadan Bey’in deli olduğu artık tescillenmiş olur: “Hayat

sahnesinden “Ben deli miyim?” sualini fırlatan zevcim Şadan nihayet kaderinden pek acı bir tasdik cevabı aldı” (s. 695).

Revan Hanım, *Ben Deli Miyim?* romanında olumlu sayılabilecek tek karakterdir. Ancak anlatıyı devraldığı kısımda onun da diğer karakterler gibi garip yönlerinin olduğunu görürüz. Şadan Bey’in öldürüp kuyuya attığı Kalender Nuri’ye uzun bir süredir ulaşamayan annesi, Kalender Nuri’nin küçük oğlunu da yanına alarak Revan Hanım’ın kapısını çalar. “Senin oğlun da elbette bir gün birdenbire meydana çıkar” diyerek teselliği ettiği kadının eline yüz lira sıkıştırıp başından savan Revan Hanım, kendi iki yüzlülüğünün farkındadır: “Müthiş hakikati bildiğim halde ben bu yalanı nasıl uyduruyordum? Kadını iğfalen teselli etmek insaniyetkarlık mıydı?” (s. 710). Anlatıcı değişiminin sağladığı çok seslilik sayesinde olumlu sayılabilecek tek karakter olan Revan Hanım’ın da karnaval alayına katıldığını ve kendi iki yüzlülük maskesini taktığını söyleyebiliriz.

1924 yılında tefrika edilmeye başlanan *Ben Deli Miyim?* romanı, güvenilmez deli anlatıcısı ve olay örgüsünün belli nitelikleri ile tutarsız bir anlatıdır. Şadan Bey, muhatabını sürekli zıtlıkların eşiğinde tutarak akıllığın ve deliliğin altını oyar. Uygunsuz sözcüklerin bir arada kullanılması, şaşırtmacalar aracılığıyla muhatabını karnavala dahil eden metin, çok seslilik sayesinde tüm karakterlerin sesinin duyulmasını mümkün kılar. Bu türden bir curcunabaz alayının içerisinde *Ben Deli Miyim?* romanının muhatabı, kutsal sayılan bilim, ahlak ve benzeri ne varsa hepsini sorgulamaya davet edilir. Bir sonraki bölümde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın tüm değerleri alt üst ettiği bir diğer metin olan *Kaderin Cilvesi* romanının dalavereci anlatıcısı Salah Bey ve metnin sunduğu karnavalesk unsurlar tartışılacaktır.

BÖLÜM 4

PİKARO'NUN SAHTE GÖZYAŞLARI:

KADERİN CİLVESİ

1925'te 231 numaralı *Son Telgraf* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan *Kaderin Cilvesi* romanı da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın birinci tekil güvenilir anlatıcı kullandığı romanlarından biridir. Roman, 1964'te Abdullah Tanrıku tarafından kitap olarak yayınlanmıştır. Romanın anlatıcısı, Salah Bey bu tezde ele alınan diğer birinci tekil şahıs anlatıcılar gibi muhatabına kendini sempatik göstermek için laf cambazlığı yapan bir karakterdir. Ancak diğerlerinden farklı olarak bu romanda giriş bölümünde açıkladığım Riggan'ın semantik perspektife dayanan güvenilir anlatıcı sınıflandırmasına göre pikaro adını verebileceğimiz bir güvenilir anlatıcı söz konusudur. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında yazılan bu metinde savaşın ardından kurulan yeni Cumhuriyet'te hayatta kalmak için her yolu kendine mübah gören bir anlatıcı ve kendisiyle aynı fikirde olan roman kişileriyle dolu bir anlatı dünyası sunulur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın geniş külliyatı içerisinde güvenilir birinci tekil şahıs anlatıcıyı tercih ettiği romanlarının kronolojik olarak üçüncüsü olan *Kaderin Cilvesi* romanının anlatıcısı Salah Bey'dir. Geçim derdi nedeniyle sıkıntı çekmekte olduğu ve ailesini geçindirmek için ne yapacağını bilmediği bir sırada anlatıcı Salah Bey'in karşısına çok da iyi yollardan geçimini sağlamadığını bildiği Şemi Efendi çıkar. Şemi Efendi, Salah Bey'in evinin boş olan odalarını kiralamaya talip olur ve anında üç yüz lira vererek bu işi bağlar. Bir süre sonra Salah Bey ve ev ahalisi, kiracıları Şemi Efendi'nin evi bir randevu evi olarak farklı kişilere kiraladığını fark

ederler. Salah Bey, başına gelen bu talihsiz olayların tüm sorumluluğunu hem kadere hem de çok aç gözlü bir kadın olarak tanıttığı kaynanası Halise Hanım ve Şemi Efendi'nin omuzlarına yükler. Ancak eline fırsat geçtiğinde dahi sürdürmekte olduğu bu randevu evi ya da kendi deyişiyle “muhabbet tellallığı işini” bırakmayı aklından dahi geçirmez. Roman, Salah Bey'in oğlu ve kızının da yoldan çıkararak ölmeleriyle son bulur. Ancak bu trajik olaylar büyük bir vehamet içinde anlatılmaz; mizah daima ön plandadır ve en önemlisi Baba Salah, çocuklarının ölümünden de çok fazla etkilenmemiştir. Onun tek derdi olan bitenin sorumluluğunu almamak ve suç kaderin ya da çevresindekilerin üstüne atmaktır.

1925 yılında tefrika edilmeye başlanan *Kaderin Cilvesi* romanı Önder Göçgün'e göre bu tez çalışmasında ele alınan *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanıyla beraber “Batılılaşmayı yanlış anlayan, davranışları Türk toplumunun gelenekleriyle tezat teşkil ettiği için gülünç durumlara düşen, alafranga, züppe ve dejenere tiplere yer veren” bir roman olarak gruplanmaktadır (1993, s. 603). Romanı yayına hazırlayan Abdullah Tanrıninkulu'na göre ise *Kaderin Cilvesi* romanı “toplumun huzurunu bozan ilim ve medeniyetle asla bağdaşamayan gericilik ve taassupla Hüseyin Rahmi'nin bu romanda savaştığı kadar hiçbir yazarın savaştığını[n]” bir göstergesidir (1964, s. 4). Oysa Mehmet Kaygana'nın geniş kapsamlı tez çalışmasında dile getirdiği gibi *Kaderin Cilvesi* romanını gericilik ve taassuba açılmış bir savaş olarak okumak güçtür (2008, s. 491). Kaygana'nın da belirttiği gibi Tanrıkulu'nun okumasına göre Salah Bey'i gerici, evini randevu evi haline getirerek çağa uyması gerektiğini söyleyen Şemi Efendi'yi ise olumlu bir karakter olarak konumlandırmak gerekmektedir ki böyle bir okuma mümkün değildir (s. 491). Bu noktada Tanrıkulu'nun *Kaderin Cilvesi* romanının anlam katmanlarını

göz ardı ederek Hüseyin Rahmi edebiyatı üzerine tekrar edilen yargıları yinelenildiğini söylemek yerinde olacaktır.

Kaderin Cilvesi romanı üzerine yazanlardan biri de Selim İleri'dir. Kaygana, İleri'nin romanı kapak fotoğrafı üzerinden ele aldığını belirtir:

“Birinci Dünya Savaşı'nın amansız koşullarında açlığa sürüklenen zavallı Salâh Bey, bu, güngörmüş, namuslu, işinde gücünde, çoluğunu çocuğunu yetiştirmek derdindeki aile babası, *Kaderin Cilvesi* kapağında, kaditi çıkmış, sırtında yıprak, etekleri tarazlanmış perdesüsü, başında fötr şapkası, boynunda çarpık kravatıyla kaygılara kapılıp gitmiş; harp zengini, saltanatlı Şem'i Bey'in karşısında duruyor” (aktaran Kaygana, 2008, s. 491)

İleri'nin romanın kapağı üzerinden yaptığı okuma, Salah Bey'i sefaletin batağa sürüklediği ön kabulü üzerine kuruludur. Alıntıya göre İleri, Hüseyin Rahmi'nin *Kaderin Cilvesi* romanını açlık ve ekonomik güçsüzlüğün insanı nelere sürükleyebileceğini gösteren bir metin olarak yorumlamaktadır. Ona göre Hüseyin Rahmi'yi diğer yazarlardan ayıran onun savaşın ekonomik boyutlarını ele almış olmasıdır. İleri'nin yanı sıra Mehmet Kaygana da “Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919-1944 Yılları Arasındaki Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım” başlıklı tez çalışmasında *Kaderin Cilvesi* romanının toplumdaki “kültürel değişim[i] ve bunun iktisadi yönü[nünü]” vurgulandığını belirtir (2008, s. 515). Salah Bey'in içine sürüklendiği durumu, Salah Bey'in sunduğu açlık meselesiyle ilişkilendiren araştırmacılar, romanı Birinci Dünya Savaşı sonrası halkın yaşadığı ekonomik sıkıntılar üzerinden okumaktadır. İlk bakışta roman böyle bir okumaya imkân verse de bu türden bir ön kabul ile başlayan okuma metin ilerledikçe çıkmaza girecektir.

Kaderin Cilvesi okumalarının genel sorunu, araştırmacıların anlatıcı Salah Bey'i ciddiye alarak metne yaklaşmalarından kaynaklanır. Ancak Hüseyin Rahmi'ye dair söylenegelen klişelerden uzaklaşıp sadece metne ve metinde birbirini takip eden olaylara odaklanarak metin analiz edildiğinde anlatıcı Salah Bey'in açlık meselesini öne sürerek muhatabına yaptıklarını mazur göstermeye çalışan güvenilmez bir

anlatıcı olduğu anlaşılacaktır. Bu anlamda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kaderin Cilvesi* romanı, savaş sonrası ekonomik çöküşü takip eden ahlaksızları gözler önüne sererek toplumsal mesaj verme amacı güden bir metin olmaktan fazlasıdır. Metinde karşımıza çıkan güveniliriz anlatıcı ve en az onun kadar başarılı bir laf cambazı olan diğer karakterler, metne ortalama okurun dışarıdan getirdiği, ahlak dahil kutsal saydığı ne varsa yıkmak üzere koşullanmışlardır. Bu yıkıcı tavidan pozitifizmden siyasete bürokratik kurumlara kadar ne varsa nasibini almaktadır.

Kaderin Cilvesi romanını analiz ettiğim tezin bu bölümünde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çeşitli anlatım teknikleri yoluyla ahlakı ve ahlaki normları sorunsallaştırdığını ileri sürüyorum. Ahlakın yanı sıra toplumda kabul edilen pek çok değerin mizah ögesi haline geldiği romanda birinci tekil şahıs anlatıcı Salah Bey'in güveniliriz oluşu, açlık nedeniyle yoldan çıkmak zorunda kaldığı iddiasını zayıflatarak bu manipülatif anlatıcının elinde ahlak dahil sosyal yaşamda kutsal sayılan ne varsa bir oyuncağı çevirmektedir. Bu nedenle ilk olarak Salah Bey'i pikaro güveniliriz anlatıcı yapan unsurlara değineceğim. Ardından, yaptıklarının sorumluluğunu almayan güveniliriz anlatıcının ahlaki normları nasıl sorunlaştırdığını ele alacağım. Anlatıcı Salah Bey'in analizini takip eden bölümde *Kaderin Cilvesi* romanındaki karnavalesk unsurları ve metnin çok sesli yapısını ayrı ayrı mercek altına alarak herhangi bir söylem üretmeyen, aksine bütün söylemlerin altını oyan bu romanı detaylı bir biçimde inceleyeceğim.

4.1 Açlıkla başı dönen bir insan: Anlatıcı Salah Efendi

Kaderin Cilvesi romanının anlatıcısı Salah Bey, kendisini roman boyunca başına gelen talihsiz olayları samimi bir şekilde muhatabıyla paylaşan bir anlatıcı gibi göstermeye uğraşır. Nitekim *Kaderin Cilvesi* romanı üzerine daha önce çalışan

araştırmacılar, Salah Bey'in anlatışına inanarak onu açlık ve sefalet nedeniyle ahlaken yoksunlaşmış bir karakter olarak değerlendirmişlerdir (Serdar, 2007; Kaygana, 2008). Oysa anlatıcı Salah Bey'in kullandığı mizahi dil gibi anlatım teknikleri ahlaktan bilime kadar toplumda değer atfedilen ne varsa hepsinin altını oymakta ve muhatabına toplumda kabul gören tüm normları sorgulatmaktadır. Ancak Salah Bey, varolan normları yıkmaları açısından bu tez çalışmasında ele alınan diğer güvenilir anlatıcılarla temelde benzer özellikler taşımasına rağmen pikaro güvenilir anlatıcı oluşuyla diğerlerinden ayrılır. Bu nedenle onu güvenilir anlatıcı yapan unsurların yanı sıra önce pikaro güvenilir anlatıcı kavramına ve Salah Bey'i pikaro kılan noktalara odaklanacağım.

Kaderin Cilvesi romanının birinci tekil şahıs anlatıcısı Salah Bey, daha romanın en başından muhatabına hitap ederek kendini kader karşısında mağdur düşmüş bir zavallı olarak göstermeye çalışır:

Bilir misiniz, hiçbir hayırsızın cilvesi, kaderinki kadar garip ve insafsız olamaz. Çünkü ona karşı şikayetinizi yükseltecek hiçbir makam, hiçbir mahkeme yoktur. Evrenin içinde yalnız o sorumsuzdur. Ona bir şey sorulamaz. Bu zalimin yüzünden her ne felakete uğrasanız, "Eh ne denir? Kaderim böyleymiş!" diyerek, boyun eğerek teselli yorganını başımıza çekip onun en ağır cilvelerinin mahkumiyeti altında ölünceye kadar ezilmekten başka bir çareye başvurabilir misiniz? (Gürpınar, 2015, s. 23)

Salah Bey bu şekilde sık sık muhatabıyla iletişim kurarak hikâyesini anlatmaktadır.

Anlatıcı ve muhatap odaklı ifadeler, metinde sık sık karşımıza çıkar. Anlatıcının muhatabına direkt olarak *sen* ya da *siz* şeklinde hitap etmesi ve kendini anlatırken sık sık *ben* zamirine başvurması güvenilir anlatıcının metindeki varlığına işaret eden öğelerden biridir (Fludernik, 1993; Nünning, 1997). Wall'a göre Kazuo Ishiguro'nun *The Remains of the Day* romanında güvenilir anlatıcının metinde *siz* diyerek hitap edebileceği fiziksel bir varlık olmamasına karşın sık sık *ben*, *siz* ya da *biri* gibi zamirleri kullanıyor oluşu, onun anlatısının defansif tonunu göstermektedir (1994, s. 24). Daha da önemlisi Wall, metinde görünür bir muhatap olmamasına karşın *siz*

diyerek başlayan cümleleri, anlatıcının öne çıkardığı değerler hakkındaki söylenmemiş, hatta bastırılmış şüpheleriyle açıklar (s. 24). Benzer şekilde *Kaderin Cilvesi* romanında Salah Bey'in muhatabına yönelttiği *sizle* başlayan retorik sorular da anlatıcının davranışlarını ve dünya görüşünü haklı gösterme çabasından kaynaklanan, defansif bir anlatı ile karşı karşıya olduğumuzu imler. Bu defansif anlatıcı, hikâyesini anlatmadan evvel muhatabını dinleyeceği hikâyeye hazırlamak istemektedir. Gerçekte eylemlerinin meşruluğu konusunda muhatabıyla benzer şüpheleri taşıyan ve muhatabından gelecek olası tepkileri sezerek bunları defansif bir dille bastırmaya çalışan Salah Bey, kendi davranışlarının sonucunda başına gelenlerin sorumluluğunu kaderin omuzlarına yüklerken muhatabına sorular sorarak muhatabının onunla empati kurmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda muhatabına doğrudan hitap ederek kurduğu bu samimi ilişki sayesinde muhatabının ona olan güvenini de arttırmaktadır.

Kaderin Cilvesi romanının anlatıcısı Salah Bey, kendi iradesi sonucunda başına gelen olayların sorumluluğunu almaktan kaçınan bir anlatıcıdır. Bu nedenle hayatında gelişen olayları daima tesadüflere, kaderin cilvesine atfederek muhatabında kendisine karşı merhamet uyandırmayı hedeflemektedir. Bir gün hiç hesapta yokken Şemi Efendi'ye rastlaması, Salah Bey'in hayatını değiştirir: "Şemi Efendi her zaman otomobillerde gezerken nasılsa ona bir gün tramvayda rastladım. Her yere girip çıkan bu yaman heriften bir akıl almak, bir şey öğrenmek ümidiyle bizim odaları boş duran evden, biraz da geçim sıkıntımından söz ettim" (Gürpınar, 2015, s. 25). Salah Bey'in "muhabbet tellallığına" başlamasına neden olan Şemi Bey'le karşılaşması, böylelikle şaşırtıcı bir tesadüfe bağlanmış olur.

Salah Bey, muhatabının onun güvenilirliğini sorgulama ihtimalinin farkındadır. Bu nedenle ne zaman köşeye sıkışsa yoksulluğundan, sefaletinden

bahsederek başka şansı olmadığı için bu yola düştüğünü muhatabına hatırlatır.

Örneğin geçim sıkıntısı derdini Şemi Bey'e açarken Salah Bey onunla tutacağı işin doğru bir iş olmayacağını bilmektedir ama yine de açlık onu bu girişimden alıkoymaz:

Uzaktan uzağa tanıdığım bir Şemi Efendi vardır. Şişko, karnının üzerinde sebilhane zinciri altın kordon taşır. Yakası samur palto, bıyıklar tıraşlı, başta kalpak, yanağına bir fiske vursanız kan fışkıracak sanırsınız. Öyle besili bir vücut. Dili hafifçe Arap'a çalar. Ama milliyeti nedir, ne cins kumaştır, bilmem...

Herkesin vadesi gelmiş sonbahar yaprağı ömürsüzlüğü ile sarardığı bu kıtlıkta böyle kanlı canlı insanlara rastladıkça doğrusu geçim tarzlarındaki sırları merak ediyorum.

Bu herifin biraz kumarbaz olduğunu biliyorum, ama bu oyuna dalanların sonu sefalet, düşkünlüktür. Çünkü kumarda devamlı olarak kazanılmaz, kazanılamaz. (s. 24-25)

İlk bakışta Şemi Efendi'nin anlatıcının gözündeki portresi son derece olumsuz görünmektedir. Romanın 1925 tarihinde tefrika edildiğini göz önünde bulundurursak Birinci Dünya Savaşı sonrası halk, yoksulluktan kırılırken ortalıkta böyle "besili" gezen Şemi Efendi, bir savaş zengini olarak okunabilir. Kumarbaz olduğunu düşünse de Salah Bey'in içten içe Şemi Efendi'ye özendiği ve onun "geçim tarzındaki sırları" merak ettiği göze çarpar. Alıntıda görüleceği üzere Salah Bey, bir yandan yerdiği bir yandan imrendiği Şemi Efendi'den yararlı bir şey çıkmayacağını bilen, iyiyi ve kötüyü ayırt edebilen, ne yaptığının farkında olacak kadar bilinçli biridir.

Anlatıcı Salah Bey, iddia ettiği gibi kader karşısında edilgen, seçme hakkı olmayan bir mağdur değildir. Ancak açlık meselesini bahane ederek, kader kurbanı rolü oynamayı tercih edecektir. Bu noktada Riggan'ın pikaro güvenilir anlatıcı kavramından bahsetmek yerinde olacaktır. Riggan, pikaro güvenilir anlatıcılığı sosyo-ekonomik basamakta altta yer alan ahlaksız bir anti kahraman olarak tanımlar

(1981, s. 40).¹¹ Gullien'e göre ise pikaresk roman da pikaro olarak adlandırdığımız kahramanın “sözde otobiyografisi” olarak değerlendirilebilir (aktaran Riggan, 1981, s. 40). Bu metinlerde hem hikâyenin kahramanı hem de metindeki bakış açısı pikaresktir yani suçla, hırsızlıkla ilişkilidir (s. 40).

Kaderin Cilvesi romanına baktığımızda Salah Bey'in romanın en başından “Adeta köpek sefaletine düştük...” diyerek yoksulluğun en alt basamağında olduğunu defaatle farklı şekillerde dile getirdiği gözlenir (Gürpınar, 2015, s. 24). Riggan'a göre pikaroların bir diğer ortak özelliği ise çevre tarafından bir suçlu haline getirilen, profesyonel suçlara karışmayan küçük suçların insanı olmalarıdır (1981, s. 41). *Kaderin Cilvesi* romanının anlatıcısı Salah Bey de sosyoekonomik sebeplerle ve çevresindekilerin de yönlendirmesiyle bile isteye kendini “muhabbet tellallığı” yaparken bulmuştur. Yaptığı cürümler, evinin boş odalarını “çiftleşmek” isteyenlere açmanın ya da metres arayan yaşlı bir erkekle genç bir kızın arasını yapmanın ötesine geçmez.

Pikaroların en temel özelliklerden biri de yaptığı eylemlerin motivasyonunu karın doyurmak gibi temel gereksinimlerden almalarıdır (Ricapito, 1966, s. 631). Peterson'a göre anlatıyı şekillendiren pikaronun bedensel ihtiyaçlarını karşılama arzudur ve açlık pikaronun eylemlerini gerekçelendirme işlevi görür (2016, s. 11).

¹¹ Pikaro güvenilir anlatıcı, adını pikaresk hikâyelerden almaktadır. Eisenberg, “Does the Picaresque Novel exist?” başlıklı makalesinde pikaresk roman kavramını tanımlamanın zorluğuna değinir (1979, s. 203). Pikaresk metinler, tarihsel olarak Yunan macera hikâyelerinin, Roma komedi ve hicvi gibi daha pek çok türün devamı olarak görülür (Riggan, 1981, s. 38). Riggan, pikaresk romanın başlangıcı olarak yoksulluğun ve keskin sınıf ayrımının olduğu 16. yüzyılda İspanyol toplumuna işaret eder (s. 38). Jeffers'a göre ise pikaresk roman Avrupa'da yaşanan büyük dönüşümler sırasında ortaya çıkmıştır ve pikaresk romanın doğuşu, feodalizmin çöküşüne ve burjuvazinin doğuşuna denk gelmektedir ve pikaresk roman da pikaroyu tam olarak böyle bir dönüşümün arasında kısırılmış bir şekilde göstermektedir (2017, s. 70). Katona da pikaresk romanın tanımını yapmanın zorluğundan bahsederken zaman içinde pikaresk roman ve pikaro kavramlarının bazen bir edebi türü, bazen sadece bir kahraman, bazen de metindeki atmosferi tasvir etmek için yanlış biçimlerde kullanıldığını anlatır (1969, s. 87). Ona göre pikaro, toplumdaki belirsizlik ve istikrarsızlık zamanlarında ortaya çıkmak zorunda kalmış olan bir çeşit hayduttur, ancak Katona pikaronun tam bir suçlu olmadığını da altını çizer (s. 87). 1554 yılında yazılan *La Vida de Lazarillo de Tormes* ilk İspanyol pikaresk roman olarak kabul edilmektedir (Shipley, 1982, s. 179).

Bu doğrultuda *Kaderin Cilvesi* romanında Salah Efendi pikaro güvenilir anlatıcı özellikleri taşımaktadır. Romanın başından itibaren muhatabına açlık ve sefaletten yakınan Salah Bey, Şemi Efendi'nin teklifi karşısında sevinir ancak evinin “modern bir ev biçimine koy[ulacağını]” öğrenince “kafasını bir çıkmazın duvarına çarpan çocuk gibi zıngadak dur[ur]” (Gürpınar, 2015, s. 27). Bu noktada evini kiraya vermekten vazgeçmesi gerektiğini bilir. Muhatabının da böyle düşüneceğini önceden öngören anlatıcı, masumiyetine inandırmak için kendini çocuğa benzetirken bir yandan da gereksinimlerini yeniden vurgular: “Aman Allahım, evde o kadar aç ve düşkünüz, yoksuluz ki, mercimek çorbası yemekten barsaklarımız yosun tuttu. Bu üç yüz lira, yoksullukla kararmış gözlerimin önünde üç yüz bin liralık tükenmez servet gibi parladı” (s. 28). Açlık, Salah Bey'in eylemlerinin meşruluğunu kanıtlamak için kullandığı bir kozdur. Böylelikle güvenilir anlatıcı Salah Bey, gereksinimlerini öne sürerek Şemi Efendi'nin teklifini kabul etmesi gerektiğine muhatabını ikna etmeye çalışır.

Salah Bey, uzun yıllardır açlıkla ve sefaletle boğuşan ailesinin karnını doyurma gerekçesiyle parayı almayı kabul ederken ne kendine ne de muhatabına karşı samimi değildir: “Nihayet alayım dedim. Alayım...Şu mübarek üç yüz liranın hiç olmazsa rüzgârı avcumdan geçsin. Eğer modern evin yorumu hoşuma gitmezse zor bir şey değil ya, bu kâğıt parçasını yine reddedebilirim” (s. 28). Salah Bey'in talihsizlikler sonucu kendini “muhabbet tellallığı” yaparken bulduğunu iddia ettiği serüveni de kendi iradesiyle karar verdiği böyle bir anda başlamış olur. Muhatabına kendini mağdur göstermek isteyen Salah Bey, temel motivasyonu olarak açlık ve sefaletten kurtulmayı öne çıkararak başına gelenlerin kendi seçimlerinin sonucu olduğunu kabul etmeyi reddeder.

Kaderin Cilvesi romanında Salah Bey'in daha önce ne iş yaptığı bilgisi metinde açık değildir: “[M]emurluk hayatım, kalemdeki hokka ile evimdeki canlı hokka arasında gidip gelmekle geçti. ... Kadro dışı bırakılınca insanlık dışına çıkmış gibi oldum.” (s. 147). Alıntıda Salah Bey'in geçmişte bir kalemde çalıştığını, ancak bir süre sonra kadro dışı bırakıldığını öğrenecek de bunun nedenini öğrenemeyiz. Güvenilmez anlatıcı Salah Bey'in izin verdiği ölçüde ona dair bilgi ediniriz. Sadece kadro dışı bırakıldıktan sonra değil, öncesinde de geçim sıkıntısı çektiğini anladığımız Salah Bey, konuyu her daim açlık, sefalet meselesine getirerek yaptığı ve yapacağı tüm eylemlerin de mazeretini sunmuş olur. Ancak sözde istemeden yapmak zorunda kaldığı “muhabbet tellallığı”ndan farklı bir işte çalışarak para kazanmak, metin boyunca Salah Bey'in sözünü ettiği bir durum değildir. Bu tutumu, onu tam olarak bir pikaro yapmaktadır çünkü pikaro güvenilmez anlatıcıların bir diğer ortak özelliği ise belirli bir mesleklerinin ya da sürdürülebilir bir hedeflerinin olmayışıdır (Ricapito, 1966, s. 632).

Kumrular, 16. ve 17. yüzyılda İspanya'da sosyal ve ahlaki çöküş sırasında ortaya çıkan yeni bir sosyal sınıf olarak gördüğü pikaroları incelediği tez çalışmasında pikaroların bedensel güç ve emek gerektiren işlerin onursuzluk olarak görüldüğü bir toplumda doğduğundan söz eder (1999, s. 2). Bjornson da pikaresk anlatılarda karşımıza çıkan pikaronun emek gerektiren bedensel işleri (*manual work*) reddeden bir karakter olduğundan söz eder (1977, s. 127). Bu nedenle Salah Bey'in geçim sıkıntısıyla mücadele ederken çalışmayı düşünmemesi ve elinde ne var ne yoksa satıp çaresiz beklemesi pikaro olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca Salah Bey'in romanın başında muhatabına seslendiği ve anlatacağı hikâyeyi önyargısız dinlemesini beklediği satırlarda onun “alın teri” gerektiren işlere karşı tutumunu da görebiliriz:

Ah efendim nasıl söyleyeyim, bana deselerdi ki, ocak süpürücüsü olacaksın. Gündelikle lağım ayıklayacaksın. Sokaklarda ayı oynatacaksın. Hiç şaşmaz ve kızmazdım. Hep bunlar da birer sanattır. Başa gelince ne çare nasibimmiş, eyvallah der geçerdim. Fakat ah bugün olduğum uğursuz şeyi olmak hiç mi hiç, zerre kadar aklımdan geçmezdi.

Ne olduğumu belki şimdi merak edersiniz. Yüzüm kızarmadan bunu size birdenbire söyleyemem. Çünkü “Tüh kepaze herif!” diyerek tiksintiyle elinizden bu satırları atıvermenizden korkarım. Bu maceramı, beni ayıplamamak için dişinizi sıkarak okumanızı çok rica ederim. (Gürpınar, 2015, s. 23)

Anlatıcı Salah Bey, muhatabına sempatik görünmeye çalıştığı bu alıntıda bir yandan bu tür işleri yapmakta beis olmadığını söylerken bir yandan da “nasipmiş” diye sineye çekmektedir. Bu noktada alttan alta bedensel efor gerektiren işleri hor görmekte olduğunu söylemek yanlış olmaz. Güvenilmez anlatıcının amacı, her ne kadar muhatabının sempatisini kazanmak olsa da ara ara burada olduğu gibi farkında olmadan samimiyetsizliğini ifşa etmiş olur.

Salah Bey, muhatabının onu yargılamasına izin vermemek için her yolu deneyen bir laf cambazı olarak karşımıza çıkar. Şemi Efendi'nin evin odalarını “çiftleşmek” isteyen çiftlere kiraladığını öğrendiği zaman olan bitene bir son vermeyi seçmez. Aksine bir kez daha “açlık” kartını muhatabının gözüne sokar ve bir anlamda bağışlanma bekler. Ona göre “açlıkla başı dönen bir insan[ın] bu yolda namus kazalarına uğrayabil[mesi]” normaldir (s. 46). Başına geleni bir kaza olarak yorumlasa da daha en başından Şemi Efendi'nin niyetinden şüphelidir. Dolayısıyla bu tam anlamıyla bir “kaza” olarak yorumlanamaz: “Önceleri bir mazeretim vardı. Gerçeği bilmiyordum. Fakat şimdi biliyorum. Bilerek susmak bu çirkin şeyi kabul etmek değil midir?” (s. 46). Muhatabının kendisine yöneltebileceği bu retorik soruyu kendine soran Salah Bey, böylelikle bir anlamda samimiyetini göstermeye çalışmaktadır. Oysa aksi eyleme geçmek ya da Şemi Efendi'yi hayatından çıkarmak istemez: “Parasını geri ver, herifi kov. Olacak şey değil. Katlan, bu hiç mümkün değil. Ben bu iki karşıt durum arasında galiba birkaç güne kadar tımarhanenin yolunu

tutacağım” (s. 46). Pikaro güvenilir anlatıcı Salah Bey, metin boyunca kendini çevresinde olup bitenler karşısında çaresiz kalmış, edilgen bir adam olarak göstermeye uğraşır. Oysa muhatabına sorduğu retorik sorulardan onun da her şeyin farkında olduğunu anlarız. Kendini göstermeye çalıştığı kişi ile olduğu kişi arasındaki tutarsızlık da Salah Bey’i güvenilir anlatıcı yapan unsurlardan biri haline gelir.

Romanda anlatıcı Salah Bey’in iddia ettiği çaresizlik ile eylemleri arasındaki çelişki dikkat çekicidir. Tüm yaptıklarının nedeni olarak öne sürdüğü “açlık”, çoğu zaman bir bahane olmaktan öteye geçemez. Salah Bey, çalışmadan, türlü hilelere başvurarak hayatta kalmanın yolunu aramaktadır. Onun için doğru ve yanlış, ahlaki ve ahlak dışı ikilikleri yoktur. Evinde fuhuş yapıldığını öğrendikten sonra bu durumu yargılar görünse de onun derdi daha çok maddidir:

Herif hiç düşünmeden üç yüz lirayı elime sayıverdi. Çünkü benim budalalığımın yararlanarak kendisi daha çok kazanacak. Evimin odalarını bir çiftleşme yeri gibi, her gün birkaç saatliğine kiraya verirse kendisi çok para alacak. O, benim namus patronluğumun koruyuculuğunda bu kirli sanatı pahalı yürütecek. Ben Allah’a, vicdanıma, halka karşı çok ucuza lekelenmiş olacağım. (s. 46)

Aslında Salah Bey’in derdi, evinde gerçekleşecek bir ahlaksızlığa aracı olmak yahut tanık etmek değildir. Onun derdi “namusunun çok ucuza lekelenen” olmasıdır.

Şemi Efendi bu ticaretten daha çok kazanırken Salah Efendi için ayda yüz liralık bir gelir söz konusu olacaktır. Her ne kadar muhatabına karşı, “kazaya” uğramış mağdur rolü oynamaya çalışsa da satır aralarında kendini ele veren bir güvenilir anlatıcı söz konusudur.

Kaderin Cilvesi’nin pikaro güvenilir anlatıcısı Salah Bey, eşi ve çocukları ile beraber yaşadığı evinde duruma vakıf olmasına rağmen fuhuş yapılmasına izin vermeye devam eder. Kendisi de bu durumun doğru olmadığını bilir. Bu nedenle hem kendini hem de muhatabını sözde teselli etmek ister:

Belki bizimkisi de fazla bir tutuculuk, pek çiy bir kuruntu... İşi gereğinden fazla büyüterek, evhama kapılarak üzülyorduk. Herhangi bir eve niyetleri bozuk kiracılar taşınabilir. Bunda mal sahibinin namusunu ciddi bir biçimde zedeleyecek, onarılması mümkün olmayan ne gibi bir fenalık vardır? Öyle namuslu insanlar tanıyorum ki, Beyoğlunda genelevcilere kiralananmış apartımanlarının geliriyle geçiniyorlar. Hükümet bile bu ticaretten vergi alıyor. (s. 48)

Birkaç satır evvel, Şemi Efendi'yi ve evinde vuku bulan fuhuşu nefretle anan Salah Bey, Şemi Efendi'nin tekrar evlerinin kapısını çalmasıyla geri adım atar. Evinde fuhuş yapılmasına karşı çıkmayı "tutuculuk" olarak değerlendiren Salah Bey'in sözleriyle yazar "modern" olmanın parodisini yapmaktadır. Salah Bey fuhuştan vergi alan hükümeti de eleştirir. Bu da tıpkı modernliğin parodisini yapmak üzere tutuculuğun alaycı bir şekilde tarifi gibi fuhuşu bir sektör haline getiren arz-talep ilişkisine dayalı modern tüketim toplumunun bir başka parodisidir. Ancak bu eleştirinin Salah Bey gibi oyunbaz bir güvenilmez anlatıcıdan gelmesi bu eleştiriye zayıflatır, metnin mizahi havasının kaybolmasına neden olur. Salah Bey, cürmünde yalnız olmadığını da altını çizer. Apartmanlarını bu tür insanlara kiraya veren pek çok insanın olması, onun yaptığı işin de kötü bir yanının olmadığına kanıt olarak sunulur. Sözde kendini teselliye uğraşan Salah Bey, gerçekte söz oyunları ile muhatabını kendi masumiyetine ikna etme çabası gütmektedir.

Güvenilmez anlatıcı Salah Bey'i roman boyunca Şemi Efendi ile fuhuş üzerine konuşurken görürüz. Şemi Efendi, fuhuşun gerekliliğine Salah Bey'i ikna etmeye uğraşır. Şemi Efendi'nin anlattıklarına ikna olmayan, hatta bunları "ahlaksızlık" olarak gören Salah Bey, "Ben niçin o melunun ağzını tokatlamadım? Niçin onu tekmelerle sokak kapısından dışarı atmadım?" diye hayıflanır (s. 67). Ancak bu hayıflanmalar, kazanılacak paraların hatırlanması ile yerini heyecana bırakır: "[B]u üç yüzü izleyecek dört yüzler... Beş yüzler... Oh oh, şimdi de kendi ağzımı yumruklamalıyım" (s. 67). Şemi Efendi'yi eleştirirken onun insanlığın ırzına, namusuna küfürler ettiğini iddia eden Salah Bey'in umrunda olan tek şey paradır.

Kendisini “ahlaklı”, “kazaya uğramış” talihsiz bir adam olarak resmetmeye çalışsa da satır aralarında gerçek niyeti su yüzüne çıkar.

Salah Bey’i heyecanlandıran sadece para da değildir. Ağır bir dille eleştirdiği Şemi Efendi’nin gizli kapaklı işlerini merak etmektedir. İlk zamanlar evinde dönen işlerin yalnızca seyircisi konumundayken bir gün durum değişir. Evinde gayri meşru bir çocuk dünyaya gelir. Bu esnada Şemi Efendi isteyeceği şeyi sorgulamadan kabul etmesi şartıyla Salah Bey’in de odaya girmesine ve bu hikâyenin detaylarını öğrenmesine müsaade eder: “[S]eyircilikten kendimin de sahneye çıkacağımı düşünerek hafif bir heyecan duyuyordum. Pek namussuzca bir maceraya benzeyen bu işte benim namusumdan yardım istenmesine de şaşırıyordum” (s. 82). Başına gelenleri ahlarla vahlarla anlatmaya girişen Salah Bey, yer yer içinde bulunduğu durumdan duyduğu hazzı bu alıntıda olduğu gibi saklayamaz. Olumsuz bir karakter olarak sunduğu Şemi Efendi’nin işlerine içten içe dahil olmak istemektedir. Bu Salah Bey’in pikaroluğunu bir kez daha görünür kılar. Pikarolar, hayatta kalmak için ufak hırsızlık, dilencilik ya da hilekarlık gibi üçkağıtçılıklara öykünerek sayısız maceraya dahil olurlar (aktaran Phillips, 1998, s. 177-178). Pikaro Salah Bey de geçim derdi yüzünden dahil olmak zorunda kaldığını iddia ettiği bu “muhabbet tellallığı” işine özenmekte ve bu işte daha görünür olmanın hayalini kurmaktadır. Böyle güvenilirmez bir anlatıcının elinde “namus” sözcüğü de anlamını yitirmekte ve metnin mizahi yapısında eriyip gitmektedir. “Namussuzca” gördüğü maceraya katılmak için açıkça can atan Salah Bey’in hem kendi namusluluğuna dair söyledikleri hem de sözde namusu yücelten halleri inandırıcılığını kaybederken *Kaderin Cilvesi* romanı da herhangi bir ahlak öğretisi olan bir metinden uzaklaşmaktadır. Ahlak da namus da metnin edebî salahiyeti için birer araca dönüşmektedir. Anlatıcının güvenilirmezliği her şeyin birbirini değillediği, zeminsiz bir ortam yaratmaktadır.

Güvenilmez anlatıcı Salah Bey'in kendi çıkarına göre bir görüşten diğerine savrulması ve metnin herhangi bir fikrin arkasında durmasını imkânsız bırakan anlatısında bir maceranın diğerine açıldığını görürüz. Miller'a göre pikaresk metinler, dünyanın kaotik bir yer olduğunu hissini ifade eden metinlerdir (1967, s. 10). Jeffers da pikaroların bir maceradan öbür maceraya açılan hikâyesinin sebep-sonuç ilişkisine vurgu yapar ve “bundan dolayı yapısı” (*hence structure*) gösterdiğini öne sürer (2017, s. 71). Ona göre pikaresk anlatılarda olaylar birbirini doğuracak şekilde sıralanmıştır, bir olayın metin bütünlüğünü bozmadan çıkarılması mümkün olmaz (s. 71). Salah Bey'in dünyası da benzer bir düzensizliği, zeminsizliği birbirine gebe olaylar bütünü biçiminde anlatır. Sürekli olarak masumiyetine, mağduriyetine vurgu yapan Salah Bey, aslında kaosun içinde kalmayı da kendi seçmektedir. Şemi Efendi, evinde doğan bu gayri meşru çocuğa bakması karşılığında Salah Bey'e para teklif eder. Salah Bey, düşünmesi, ailesine danışması gerektiğini bilir ancak “bu çapraşık işin ne olduğunu bilmeden kabule söz ver[ir]” (Gürpınar, 2015, s. 84).

Girdiği bu işin sonuçlarını önceden kestirebilecek kadar akli başında bir adamdır Salah Bey: “Bana belediyenin kadro dışı, adsız bir çocuk verecekler. Kucağımı para ile dolduracaklar. Kimseye boş yere para vermezler. Sonradan kim bilir başıma ne belalar çıkacak?” (s. 84). Tüm bu farkındalık, Salah Bey'i kaosun bir parçası olmaktan ve sözde savunduğu “namus”, “ahlak” gibi değerleri para uğruna terk etmekten geri bırakmaz. Hatta o kadar ki bu işte “o kadar büyük namussuzluk görmüyorum” diyecek kadar ileri dahi gider (s. 84). Böylece romana “namuslu, soylu bir ailenin ellilik babasıyım” diyerek başlayan Salah Bey, söylediği her şeyin tersini yaparak “namus” sözcüğünü değersizleştirmektedir (s. 24). Birbirini takip eden ve biri diğerine sebep olan bütün bu olaylar zinciri içinde Salah Bey, giderek iddia ettiği gibi “namuslu” bir adam olmaktan bunun tam zıddı olmaya yaklaşır. Dolayısıyla bu

güvenilmez anlatıcının muhatabı için de artık metnin namusa ve ahlaka dair söyledikleri herhangi bir zemini olmayan lakırdılardan ibaret hale gelmektedir.

Namuslu olduğuna dair muhatabını ikna etmeye çalışan Salah Bey, yaptıklarının sorumluluğunu metin boyunca üstüne almak istemez. Pikaresk roman türünün kurucu metni olarak kabul edilen *La Vida de Lazarillo de Tormes* incelemesinden yola çıkan Riggan'a göre pikaroların yer aldığı metinlerin ortak özelliklerinden biri de anlatının pikaronun kendini savunmasına ve aklamasına dayanmasıdır (1981, s. 48). Kendini aklamaya çalışan pikaronun sık başvurduğu yöntemlerden biri çevresindekilerin negatif özelliklerini vurgulamak ve suçu onların üzerine atmaktır (s. 44). Bu doğrultuda *Kaderin Cilvesi* romanının güvenilmez anlatıcısı Salah Bey de kendini “muhabbet tellallığı” yaparken bulmasının suçunu kendi üstüne almak istemez. Çevresindekilerin olumsuz yönlerini öne çıkararak kendini temize çekmeye çalışır. *Kaderin Cilvesi* romanında anlatıcı Salah Bey'e göre başına gelen talihsizliklerin sorumlularından biri kaynanası Halise Hanım diğeri ise Şemi Efendi'dir. Salah Bey, kaynanası Halise Hanım'ın “en önemli ibadet[inin] kar[nını] doyurmak” olduğunu söyler (Gürpınar, 2015, s. 33). “Savaşın en amansız kıtlık ve felaket zamanlarında bile” aç kalmayan Halise Hanım, Salah Bey'e göre evde bir “fare hayatı yaşa[maktadır]” (s. 32). Bu nedenle Şemi Efendi'yle eve giren paranın kesilmesinden korkan Halise Hanım, açıktan açığa Şemi Efendi'nin destekçisi olur ve ondan gelen her teklife derhal ve daima sıcak bakar. Bir gün Şemi Efendi, eve gelecek misafiri “yukarıda “çiftleşme” odalarından biri boşalınca kadar oyala[masını]” rica ettiği sırada Salah Bey, teklifi kabul etmeden önce Şemi Efendi'den gelecek kişiye dair detayları öğrenmeye çalışırken kaynanası “Bu hizmetine karşılık sana helalinden beş lira var” dendiğini duyunca onları dinlediği kapının ardından ortaya çıkar ve misafiri buyur eder (s. 103)-104. Salah Bey,

kaynanasının ve Şemi Efendi'nin onu "boğuntuya" getirdiğini ve teklifi kabul etmesine neden olduklarını iddia eder (s. 104). Oysa metne daha dikkatli bakıldığında Salah Bey'in gelecek misafiri zaten en başından beri reddetmediği, konuyu kestirip atmak yerine sorular sorarak malumat almaya çalıştığı görülür. Dolayısıyla "Ah Cehennem'lik kadın; Şeytan, yine bu sabah kulağına nasıl bir hutbe okudu?" diyerek seslendiği kaynanasıyla aslında Şemi Efendi'ye elbette para karşılığında yardım konusunda aynı fikirde olan Salah Bey, kaynanasını suçlayarak kendini temize çıkarır (s. 216).

Pikaro güvenilmez anlatıcı Salah Bey, muhatabından güvenilmezliğini gizlemek için türlü söz oyunlarına başvurmaktan çekinmez. Yargılanmak istemeyen anlatıcı, ayplanacağı noktaları önceden fark eder ve önlemini almaya uğraşır. Bu durum, pikaroların genellikle bir laf cambazı olarak karşımıza çıkmalarıyla örtüşür (Riggan, 1981, s. 72). Diğer yandan bu kurnaz laf cambazları, kendilerine gelecek tepkileri önceden sezerek muhataplarının zekâsını da hafife almamış olurlar (s. 59). Salah Bey de muhatabının onun hilekarlığını deşifre edebileceğini sezer ve retorik sorular sorarak samimiyetini ortaya koymaya çalışır: "Bu misafiri kabul etmekle Şemi'nin sanatına ortak oluyor muyum?" (Gürpınar, 2015, s. 104). Anlatıcı Salah Bey, muhatabının makul itirazlarını önce kendi dile getirip sonra bunları kendince açıklayarak muhtemel itirazlara önlem alma çabasındadır. Bu nedenle muhatabına durumunu kabul ettirmek için türlü laf oyunlarına girişir: "Elimize geçen bir kirli kayme bin türlü pis yerlerden, iğrenç ticaretlerden dolaşıp gelmiyor mu?" (s. 104). Tüm bu retorik soruların amacı, muhatabının gözünde kendini aklamaktır. Riggan, incelediği pikaresk romanlar üzerinden pikaroların kusurlu edimlerine bahane sunarken benzer bir rasyonalizasyona başvurduklarına değinir (1981, s. 65). Salah Bey de Şemi Efendi'nin ricası üzerine "ihtiyar zampara" dediği "saygı dışı misafiri"

ağırlayarak kazanacağı beş lirayı rasyonalize etmek için mevzuyu paranın zaten elden ele dolaşan kirli bir meta oluşuna bağlar (Gürpınar, 2015, s. 104). Rasyonalize düşünme biçimi bile güvenilir anlatıcının elinde form değiştirir, anlamını yitirir. Tutulacak, savunulacak bir anlamın kalmadığı metin, giderek okuruna ders verme ya da bir tezi savunma amacından uzaklaşır.

“Ahlaklı kalmak” ile “yoldan çıkmak” arasında gidip gelen anlatıcı Salah Bey, romanın sonuna kadar muhatabının kendi aleyhine bir karar vermesini türlü hilelere başvurarak geciktirmeye uğraşır. Kimi zaman ise *biz* diyerek ortak bir payda da buluşmaya çalıştığı muhatabını alttan alta eleştirerek gözdağı verdiğine şahit oluruz: “Rezilleri ayıplayanların arasında, ömründe bu rezaleti gizlice hiç irtikap etmemişlere rastlanabilir mi? İşte ben buna hiç ihtimal vermiyorum” (s. 124). Salah Bey, böylelikle *biz* çatısında birleşmeye çalıştığı muhatabına ufak bir manevrayla üstten bakan, eleştiren bir konuma geçmeye çalışır. Muhatabının kendi “ayıplanacak” hallerine odaklanmasını söyleyerek bir anlamda kendini temize çıkarmaya uğraşır.

Kendi yaptıklarının “rezalet” olduğunun bilincinde olan Salah Bey, olası suçlamalardan aklanmak istemektedir: “[T]utulduğu şeyin rezalet olduğunu bilmeyerek yapanlar var. Rezaleti ayıplamadan önce sebebini, böyle bir şeyin ne niyetle göze alındığını anlamak gerek. Yoksa yanılabilir, haksızlık etmiş olabiliriz” (s. 124). Anlatıcı Salah Bey, “rezalet” olarak adlandırılacak edimlerini sayıp dökmeden evvel her zamanki gibi muhatabını masumiyetine inandırmaya çalışmak istemektedir. Burada *biz* diyerek kendisini ve muhatabını kastetmesi de dikkat çekicidir. Muhatabıyla arasında kurmaya çalıştığı bağ sayesinde kendini mazur gösterebileceğini uman Salah Bey, satır aralarında güvenilirliğini ağızdan kaçırmadan edemez: “Beni insafsızca ayıplayacaklara karşı sayıp dökeceğim kuvvetli *mazeretlerim* [vurgu eklendi] var (s. 124). Güvenilmez anlatıcı Salah Bey’in

muhabatına sözde “çaresizliğini” anlatmak için seçtiği sözcükler, onun iki yüzlülüğünü ele verir. Alıntıda görüleceği üzere yaptıklarının “sebeplerinden” ziyade “mazeretlerinden” söz eder. Mazeret sözcüğünün sözlük anlamlarından birinin bahane olduğunu göz önünde bulundurursak pikaro anlatıcı Salah Bey’in zaman zaman kendini ifşa ettiğini söylemek mümkündür.

Monika Fludernik, *Towards a ‘Natural’ Narratology* kitabında okurun aktif bir biçimde gerçekleştirdiği anlam kurma edimini, insanların verili şemalar üzerinden gerçek yaşam deneyimlerini yorumlamalarına benzetir (1996, s. 12). Zerweck’e göre, bilişsel naratoloji “okuma süreci[ni], metinsel sinyallerin potansiyel anlamının okuyucu tarafından çözümlendiği hipotez ve şemaların inşası ve projeksiyonu olarak kavramsallaştır[ır]” (2001, s. 153). Benzer şekilde Chatman, metinde satır aralarını okuyarak olayların aslında anlatıldığı gibi olmamış olduğunu anlayan okurun anlatıcıdan şüphelenmesini güvenilir anlatıcının varlığıyla ilişkilendirir (1978, s. 233). Nünning ise bunun Chatman’ın iddia ettiği kadar sadece bir önseziye dayanmadığını aynı zamanda metinsel pek çok ögenin de anlatıcının güvenilir olmadığını ortaya çıkardığını savunur (1997, s.95). Bu metinsel öğelerden biri anlatıcının söyledikleri ile yaptıklarının birbirini tutmamasıdır (s. 96). *Kaderin Cilvesi* romanında Salah Bey, kendisinin ve ailesinin “namuslu” olduğunu ancak açlık meselesi nedeniyle batağa sürüklendiklerini tekrar tekrar dile getirmektedir:

Bugüne kadar namusuna toz kondurmayan, dürüstlüğünün sakatlanmasına imkân tasavvur edilmeyen yuvamızda şimdi çenemize kadar çıkan rezalet çirkefi içinde yüzüyoruz. Bütün bütün boğulacağımız bir saat gelecek mi? Bunu şimdiden bilemiyor, kestiremiyoruz. Fakat çabalıyoruz. Son gücümüzle debeleniyoruz. Balçıktan kurtulamıyoruz. Bütün saldırılarımızın ve çabalarımızın boş olduğunu düşünüyoruz. Üzerimize açılan felaketin karanlık ağzına nihayet lokma olacak mıyız?” (Gürpınar, 2015, s. 124-125)

Anlatıcı Salah Bey, Şemi Efendi’ye evini kiralamasıyla hayatlarında gelişen olaylar karşısındaki çaresizliğine muhabatını burada olduğu gibi roman boyunca inandırmak ister. Hatta çabalamasına rağmen içinden çıkamadığı bu “balçıktan” çıkmaya dair

ümidinin olmadığını söyler. Salah Bey'in "bu rezil adam" diyerek aşağılayarak söz ettiği Şemi Efendi'nin bir süreliğine İstanbul'dan ayrılması gerekir. Salah Bey de onun yokluğunda işleri sürdürmeyi kabul eder. Salah Bey her ne kadar "Herif, hileci çenesinin kuvvetiyle bin dereden su getirerek beni kandırmayı başardı" dese de aslında Salah Bey zaten kabul etmeye teşnedir (s. 129). Anlatıcı Salah Bey, sözde kandırılarak yapmayı kabul ettiği bu "muhabbet tellallığı" işine pek bir hevesle girer.

Şemi Efendi'den işleri bir süreliğine devraldıktan kısa bir süre sonra Semiha'nın annesi Rasibe Hanım, Salah Bey'in kapısını çalarak Şemi Efendi'nin "vekili" ile görüşmek ister (s. 129). Rasibe Hanım'ın ricası üzerine onunla beraber Semiha'yı görmeye giden Salah Bey, Semiha'nın bir aşıktan öbürüne koşan hoppa bir kız olduğunu öğrenir (s. 142). Bir yandan da büyük bir yoksullukla boğuşan bu aile, Semiha konusunda "emniyetiniz yüzünüzden belli" dedikleri Salah Bey'den yardım ister (s. 143-144). Her fırsatta ne kadar "namuslu" olduğunu anlatan Salah Bey ise aslında içinde bulunduğu durumdan memnundur. Hatta bu aileden evvel kendisinde "muhabbet tellallığı" istidadı görenler olduğunu hatırlar:

"[A]çlıktan ölümü göze alarak namusumu koruduğum günlerde Şemi yüzümü görür görmez, "Hah işte sen tam aradığım adamsın!" takdirini savurur muydu?" (s. 144).

Bu konudaki mahareti konusunda pohpohlandıkça Salah Bey, kendisine verilen Semiha vakasına dört elle sarılır ve utana sıkıla ne istediklerini anlatamayan ailenin derdini hemen kavrar: "Öyle bir yere gitmesini istiyorsunuz ki, hem sokak kadını olmaktan kurtulsun, hem ayakları bir nikâh urganı ile bağlanmasın. Hem kendi hayatını kazansın, hem de size az çok yardımı dokunsun. Öyle mi?" (s. 145).

Semiha'nın teyzesi Ratibe Hanım'dan "ne iyi keşfettiniz, tam bir kalp doktoru gibi..." övgüsünü alan Salah Bey giderek coşar ve bu durumdan "acayip bir gurur"

duyduğunu gizlemez (s. 145). Bu noktada anlatıcı Salah Bey'in metnin başından itibaren ileri sürdüğü gibi çaresizlikten kendini “muhabbet tellallığı” yaparken bulduğu ve bu çukurdan çıkamadığı iddiası sekteye uğrar. Anlatıcının söyledikleri ile yaptıkları arasındaki bu tutarsızlık, güvenilir bir anlatıcının metindeki varlığını imler. Dolayısıyla böyle güvenilir bir anlatıcının ahlaka, namusa, iyiye doğruya dair söyleyeceği her şey anlam kaybına uğrar.

Güvenilmez anlatıcı Salah Bey'in sık sık şeytana benzettiği kaynanası Halise Hanım ve Şemi Efendi her daim aynı fikirdedir. “Bu iki murdarın ağız kokularından artık boğulmaya başla[dığımı]” söyleyen Salah Bey, “kendilerini bu *iğrenç* [vurgu eklendi] sanatın ehli olarak ilan ediyorlar” diyerek kendini üste çıkarmaya çalışır (s. 182). Roman boyunca Salah Bey, hem Halise Hanım'ı hem de Şemi Efendi'yi gerek tasvir ederken gerek yaptıklarını değerlendirirken iğrenmeyi çağrıştıran ifadeler kullanmaktadır. Oysa Şemi'nin yokluğunda yaşlı bir zamparaya Semiha'yı metres olarak ayarlarken yaptığı işlerden “Şemi dinlese, dünkü saf, ahmak talebesini İstanbul çiftahanelerine yüksek rütbeli bir bakan tayin eder” diyerek gururla bahsetmektedir (s. 148). Willim Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* başlıklı çalışmasında iğrenmenin karmaşık ve hatta kimi zaman paradoksal olduğuna değinir ve iğrendiğimiz şeyin aynı zamanda bizi çeken bir doğası olduğuna dikkat çeker (1997, s. x). Julia Kristeva, Türkçe'ye *Korkunun Güçleri* olarak çevrilen *Powers of Horror: An Essay on Abjection* isimli kitabında iğrençliği, “bir çekme ve itme kutbu, musallat olduğu kişiyi sanki kaçılmaz bir bumerang gibi hiç durmadan, sözcüğün gerçek anlamıyla kendinden geçirir” diyerek tanımlar (2014, s.13). Dolayısıyla *abject*, yani iğrenç olan hem reddedilen hem de bizi kendine çekerdir. Salah Bey'in bir yandan yerden yere vurarak iğrendiği Şemi Efendi ve onun “sanatı” olan “muhabbet tellallığı”na özeniyor oluşu iğrenmenin nesnesi olan “muhabbet

tellallığını” ikircikli bir pozisyonda bırakır. Sara Ahmed’e göre “karşılaştığımız bir nesne bünyesi gereği iğrenç değildir” çünkü nesneyi iğrenç hale getiren “iğrenç olduğu belirlenmiş nesnelere ilişkisi[dir]” (2014, s. 113). Güvenilmez anlatıcı Salah Bey’in “muhabbet tellallığı” karşısındaki gelgitleri de “ahlak dışı” olarak yaftalandığı için abjekleştirilen “muhabbet tellallığını” muhatabına sorgulatmaktadır. Bu hareket, bir ahlak manifestosundan ziyade bir ahlaksızlık manifestosu olarak okunabilir. Bu anlamda Hüseyin Rahmi’nin güldürürken eğiten, ahlakçı ve didaktik bir edebiyatı olduğu iddiasını sürdürmek mümkün değildir. Anlatıcının kaypaklığı ve abjektin doğası karşısında muhatabın ayaklarının altından halı çekilmiş olur.

Salah Bey, bir yandan düştüğü durumdan mahcup perişan bir adam olduğunu iddia ederken öbür yandan da içinde bulunduğu halden duyduğu hazzı ağzından kaçıran pikaro bir güvenilmez anlatıcıdır. Roman boyunca Salah Bey’in romanın yazıldığı dönemde oldukça mühim olan konular hakkında konuştuğuna ve yorum yaptığına şahit oluruz. Örneğin Semiha’nın annesi Rasibe Hanım’la beraber İstanbul’un yoksul şehirlerinden geçerken gördüğü manzarayı paylaşır: “Bazı büyük, medeni şehirlerde yangın, zelzele gibi felaketler oluyor. Ancak afet sahalarına derhal eskilerinden çok daha mükemmel binalar kuruluyor, insanlar doluyor. Medeniyet ortasında yıkıntıların hayata karşı böylesine üstünlüğü görülüyor” (Gürpınar, 2015, s. 134-135). Romanın tefrikasına başlanan 1925, İmparatorluk ile yeni kurulan Cumhuriyet arasında tam bir geçiş dönemi denk gelmektedir. Dönemin aydınlarının kendilerini sürekli olarak batıyla kıyaslamasına Salah Bey’in satırlarında da rastlarız. Ona göre “Kendisini ilmin, fennin, kültürün, sanayinin son teçhizatıyla karşılayanların arasına sefalet giremez” (s. 135). Salah Bey’in mevcut durumu izahında haklı gibi duran pek çok ifade olsa da anlatıcının güvenilmezliği ve toplumsal normlarla uyumsuz olan edimlerini nedeniyle bu ifadeler havada uçup

gitmekte ve herhangi bir ders verme, toplumu eğitme amacına hizmet etmemektedir. Hatta medeniyet, ilim, sanayi gibi unsurlar, laf cambazı anlatıcının ettiği laf kalabalıklarından biri haline gelip değersizleşmektedir.

Jeffers, pikaresk romanların genellikle birinci tekil şahıs tarafından anlatılması nedeniyle otobiyografik olduğuna ve *bildungsroman* ile karıştırıldığına değinir (2017, s. 71). Ancak pikaroların herhangi bir ahlaki öğretiyi muhataplarına ulaştırma amaçları yoktur. Sadece kendilerini içinde buldukları duruma sürükleyen “bahane” niteliğindeki sebepleri açıklamak için anlatırlar (s. 73). *Kaderin Cilvesi* romanının pikarosu Salah Bey’in de ne ahlak dersi verme ne de toplumu belli bir konuda bilgilendirme amacı vardır. Onun tek meselesi, muhatabını masumiyetine inandırmaktır. Bu nedenle metin boyunca muhatabıyla diyalog halindedir.

Muhatabının onu yargılayacağı her an, kendisinin de herkes gibi olduğunu vurgular: “İnsanlar içinde *rastlantıların* [vurgu eklendi] etkisine kapılmayacak, önlerine açılan yola tâbi olmayacak kadar azim ve irade sahibi bulunanları yok denecek kadar azdır sanıyorum” (Gürpınar, 2015, s. 126). Kendi iradesi sonucu birbirini doğuran bu olaylar silsilesine dahil olan Salah Bey, başına gelenleri rastlantıya indirger. Ona göre bu tür rastlantılar karşısında sağlam durabilecek hemen hemen kimse yoktur. Dolayısıyla muhatabına “benim yerimde olsan sen de aynısını yaparsın” mesajını vermektedir.

Metnin tamamında karşımıza çıkan tutarsızlık, anlatıcı Salah Bey’in muhatabıyla ilişkisinde de görünür. Romanın başında karşısında boynu bükük durarak anlatacaklarını sabırla dinlemesini istediği muhatabına karşı roman ilerledikçe yer yer üstten bakan onu da kendiyi aynı kefeye koyan bir anlatıcıya dönüşür: “Düşününüz, bana değil, kendi kendinize itiraf ediniz, siz de benim gibi değil misiniz?” (s. 149). Önceleri çevresindekiler nedeniyle ahlaksızlıklara

kalkıştığını söylerken metin ilerledikçe durumun muhatap tarafından anlaşılması karşısında ölçüyü arttıran Salah Bey, artık kendini aklamak için açık açık oklarını muhatabına çevirir.

Pek çok pikaro gibi ufak suçlara heves eden Salah Bey, roman boyunca maceradan maceraya koşar. Pikaresk romanların sonuna odaklanan Bjornson'a göre ilk pikaresk metinlerde pikaronun dalavereler çevirerek toplumda üst basamağa çıkma, refaha kavuşma gibi hedefleri amacına ulaşmaz (1977, s. 147). Ancak daha sonra gelen *Moll Flanders* gibi metinlerin “mutlu son” ile bittiği görülür (s. 147). Jeffers, *Moll Flanders* romanından yaklaşık iki yüz elli yıl sonra yazılan ve pikaresk roman kabul ettiği *No Mate for the Magpie* romanında pikaro anlatıcının hedeflerine ulaşamadığını söyler (2017, s. 70). Hüseyin Rahmi'nin *Kaderin Cilvesi* romanın sonuna baktığımızda Salah Bey'in kızının ve oğlunun evdeki “ahlaksızlıktan” etkilenerak evden kaçtıklarını görürüz. Bir süre çocuklarından haber alamayan Salah Bey ve ailesi bir gün kapılarını çalan bir kadından hem oğlunun hem de kızının öldüklerini öğrenir. Ancak Salah Bey'in bu durum karşısında samimi bir üzüntü duyduğunu ve bunu gerçek bir felaket gibi anlattığını söylemek güçtür: “Güya oğlum o anda öldürülmüş gibi bu kanlı haberin acısıyla evin içinde bir vaveyladır koptu. Anası, büyükanası halası matem yaşlarıyla dövülerek haykırıyorlardı. Ben de babalık ateşiyle bu acıklı konsere karıştım” (Gürpınar, 2015, s. 238). Kızının öldüğünü öğrenince “yine ahlarla vahlarla evin tavanları sarsılmaya başladı” diyen Salah Bey'e göre bunların “gidenin gelmesine bir yararı yoktur” (s. 238-239). Romanın sonunda çocuklarını kaybeden Baba Salah'ın samimiyetsiz üzüntüsü bir kez daha onun sadece hayatta kalmak için kurnazlıklara başvuran ve tek motivasyonu karnını doyurmak olan bir pikaro olduğunu doğrular niteliktedir.

Salah Bey, çocuklarının ölümünün ardından kendi edimlerinin sorumlusu olarak gördüğü Halise Hanım'a çıkışır: "Çocuklarımız bizim kötülüklerimize kurban gittiler. Kararmış vicdanın bu faciada hâlâ manevi bir ceza görmüyor mu? İlahi adaleti seçemiyor mu?" (s. 239). Salah Bey, bu sözlerle sadece günah çıkarmakla kalmaz, bir baba olarak evini randevu evine çevirmesinin suçunu kaynanası Halise Hanım'la paylaşır. Romanın sonunda çocuklarını kaybeden Salah Bey'in sonraki hayatına nasıl devam edeceğine dair malumat yoktur. Bir anlamda tamamlanmamış gibidir. Bu tamamlanmamışlık, metinde oldukça namuslu bir adamken kazaya uğradığını biteviye dile getiren Salah Bey'in hikâyesinin herhangi bir ahlaki söylem iletme amacı taşımaması ile uyumludur. Salah Bey için çocuklarının ölümü, ahlarla vahlarla dolu acıklı bir konserden ibarettir. Anlatıcının mizahi dili nedeniyle muhatap bunu gerçek bir "ceza" gibi okuyamaz. Dolayısıyla güvenilmez anlatıcının varlığı metnin ahlak dersi veren bir metin olarak okunmasına müsaade etmez. Dahası pikaro anlatıcının varlığı *Kaderin Cilvesi* romanını bir rezillik anlatısına dönüştürür. Bir sonraki bölümde metinde kullanılan karnavalesk unsurların kutsalı, norm sayılanın nasıl alaşağı ettiğine ve bu rezillik anlatısına nasıl katkıda bulunduğu odaklanacağım.

4.2 Fırınlardan genelevlere: İhtiyaçlar hiyerarşisine yeni bir bakış

Bu tez çalışmasına konu edilen romanların ortak özelliklerinden biri de karnavalesk unsurlar barındırmalarıdır. *Kaderin Cilvesi* romanının mizahi doğası, karnavallara özgü bu ters yüz etmeden kaynaklanmaktadır. Bakhtin, "Epik ve Roman" başlıklı denemesinde gülmeden ve etkisinden şöyle söz eder:

[K]omik dünyada, bellek ve geleneğin hiç işi yoktur. ... gülme kabalık demektir; kabalık da yumruklaşmaya yol açabilir. Temelde bu, alaşağı etmedir; yani bir nesnenin mesafelendirilmiş düzlemde çekilip çıkarılması, epik mesafenin yok edilmesi, genelde de mesafelendirilmiş bir düzleme bir

saldırı ve bu düzlemin yıkılması demektir. ... Nesne, parçalarına ayrılmış, çıplak bırakılmıştır (hiyerarşik süslemesi ortadan kaldırılmıştır): Çıplak bırakılmış nesne komiktir; kişisinden soyulmuş ve ayrılmış “içi boş” giysisi de keza gülünçtür (2017, s. 178-179).

Bakhtin’e göre nesnenin içinin boşaltılması ile ortaya çıkan gülünçlük ve alaşağı etme arasında sıkı bir ilişki vardır. *Kaderin Cilvesi* romanında toplumca “ahlaklı” ve “ahlaksız” olarak kabul edilen değerlerin metin boyunca alaşağı edildiğine tanık oluruz. Dolayısıyla metnin mizahi dünyasında toplum tarafından “ahlaklı” ve “ahlaksız” sayılan her şeyin sınırı bulanıklaşır ve birbirine geçer. İçi boşalan bu kavramlar, sadece gülme etkisi yaratmaktadır.

Kaderin Cilvesi romanında anlatıcı Salah Bey’in evinin boş odalarını Şemi Efendi’ye kiralaması ile beraber atıldığı “muhabbet tellallığı” kariyerinin ne kadar “ahlaklı” olduğu metinde farklı karakterler tarafından sık sık dile getirilir: “Mesela genelevcilik çok nefret edilen bir sanattır. Bundan yavaş sesle laf ederiz ama ihtiyaçlar sırasında fırınlardan sonra genelevler gelir” (Gürpınar, 2015, s. 88). Şemi Efendi’den hizmet alan Salim İzzet Bey’in bu sözleri, ortalama okurun ahlaki kodlarıyla ters düşmektedir. Bu sözler ilk bakışta topluma ya da toplumdaki ikiyüzlülüğe bir eleştiri olarak okunabilir. Ancak Salim İzzet Bey’in kafasında bambaşka bir ahlaki evren vardır ve burada Şemi Efendi gibiler yani muhabbet tellallarının meslekleriyle iftihar etmekte hakları vardır (s. 86).

Kaderin Cilvesi romanında bu alt üst etme, “ahlaklı” ile “ahlaksızın” yer değiştirmesi, geleneğin ters yüz edilmesi ve kutsal sayılanın saldırıya uğraması ile olur. Yeni kurulan Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleşme ve bilim önemli bir yere sahiptir. Cumhuriyet’in ilanından kısa bir süre sonra 1925’te tefrika edilen *Kaderin Cilvesi* romanı, var olan düzeni mutabakat sağlanmış ilerleme diliyle, onun normlarına saldırarak mizahın unsuru haline getirmektedir. Salim İzzet’in genelevcilik hakkındaki sıra dışı görüşleri bu anlamda dikkate değerdir: “Bugün

genelevlerde modern, sağlıklı, fenni, medeni eğitim kurallarına uyar bir idareye gücü yeten patronlar bulunsa fena mı olur?” (s. 89). Toplumda yüceltilen, teşvik edilen “modern”, “fenni”, “medeni” sözcükleri “genelev” sözcüğüyle beraber kullanılırken bu sözcüklerin de hiyerarşileri ortadan kaldırılmış olur.

Özge Dinler, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Din-Felsefe İlişkisine Yönelik Tartışmaların Edebi Yapıtlardaki İzdüşümleri (Hüseyin Rahmi Gürpınar Örneği)” başlıklı tez çalışmasında Hüseyin Rahmi Gürpınar’ı “bilim ve felsefeyi, bir diğer deyişle yeniliği, moderni” savunan “Cumhuriyet’in aydınlanma felsefesini benimsemiş bir düşünür” olarak tanımlar (2019, s. 121). Bu gibi Hüseyin Rahmi’nin ve dolayısıyla yazdığı metinlerin pozitivistin savunucusu olduğu iddiası metinler incelendiğinde daha önce de belirttiğim gibi zayıf görünmektedir. *Kaderin Cilvesi* romanında bilimle genelevlerin ilişkilendirilmesi, metnin herhangi bir pozitivist görüşü savunmadığını, aksine romanın bekası için önüne çıkan her fikri önüne katarak sürüklerken tüm değerleri alt üst ettiğini gösterir.

Salim İzzet’in genelevcilik ve genelevler hakkındaki görüşleri bir sonraki bölümde tartışılacak olan *Kokotlar Mektebi* romanının olay örgüsü ile benzerlik gösterir. Bu doğrultuda *Kaderin Cilvesi* romanının kendisinden sonra yazılan ve metres yetiştirmek için “mektep” açan Ulvi Melek karakterini anlatan *Kokotlar Mektebi* romanına zemin hazırladığı düşünülebilir. *Kaderin Cilvesi* romanında Salim İzzet, “evinde silahlı müşteri kabul et[meyen]”, “içeriye hasta müşteri al[mayan]”, “sermayelerini bütün illetlerden uzak, tertemiz bulundur[an]” genelevler patronları hayal etmektedir (s. 89). Tüm bu istekleri akla mantığa uygun bir biçimde sıralarken rasyonel kodları da değersizleştiren Salim İzzet’e göre “Bu sanat için hastabakıcılar gibi direktörler yetiştirmek ayıp değil gereklidir. Ve Anadolu’da buna her şeyden ziyade ihtiyaç vardır” (s. 89). *Kaderin Cilvesi*’nin tefrika edildiği 1925’te Anadolu,

yeni savaştan çıkmış, toparlanmaya çalışmaktadır. Aynı dönemde yazılan pek çok roman Anadolu'nun savaş sonrası içler acısı durumunu anlatırken *Kaderin Cilvesi* romanında Anadolu'nun tek ihtiyacı olan genelevler ve “becerikli” genelev patronlarıdır. Dolayısıyla savaş sonrası Anadolu bile Hüseyin Rahmi'nin romanında romanın edebi salâhiyeti uğruna mizah malzemesine dönüşür.

Kaderin Cilvesi romanında mizah ve dolayısıyla gülme uğruna dönemin önem atfedilen fikirleri ve ideolojileri de ters yüz edilerek alay malzemesine dönüşür. Bu fikirlerden biri de Bolşevikler ve felsefeleridir.¹² Romanda “Bolşevik” sözcüğü hiç olmadık karakterlerin ağzından çıkarken hiç olmadık bağlamlarda kullanılır. Şemi Efendi'nin Salah Bey'in boş odalarını kiralamasının ardından eve ilk gelenler Ülfet ile Nusret olurlar. Kapandıkları odada “ince ince inli[yerek]” beraber olan çifti bir süre sonra Ülfet'in kocası olduğunu iddia eden Felek Ali takip eder (s. 39). Bu ilk ziyaretin ardından Şemi Efendi'ye sözde hesap soran Salah Bey şu cevabı alır: “Bu Felek denilen herif bir panayır keratası... O Ülfet adındaki karı, koyu Bolşevik orospusu... Nusret bu iki pisliğin arasında onlardan daha aşağılık bir yaratık...” (s. 50). Salah Bey, ne “panayır keratasının” ne de “Bolşevik orospusunun” ne anlama geldiğini bilmediğini dile getirir. Ancak Şemi Efendi'nin

¹² Bolşevik İhtilali'nin Osmanlı Devleti üzerindeki etkisini çalışan araştırmacılar, Osmanlı aydınlarının ihtilalin içyüzü konusunda sınırlı bilgiye sahip olduklarını belirtmektedirler (Gündüz, 2005; Murgül, 2017; Günay, 2019). Günay, sınırlı bilgi sebebiyle Osmanlı aydınlarının da Bolşevik ihtilali karşısında kafalarının karışık olduğunu aktarır (2019, s. 359). Aynı zamanda Bolşeviklerin Çarlık döneminde Osmanlı'nın arkasından yapılan gizli antlaşmaları meydana dökmeleri (Gündüz, 2005; Günay, 2019) ve barış teklifleri nedeniyle Bolşeviklerin aydınlar tarafında olumlu karşılandığı dile getirilir (Günay, 2019, s.361). Tüm bunlara rağmen Osmanlı aydınlarının sosyalizm ve komünizm gibi fikirlere mesafeli yaklaştıkları da gözlenmektedir (Murgül, 2017; Günay, 2019). Hüseyin Rahmi'nin de Bolşevizmi eleştirmesi bu mesafeli tavırdan kaynaklanıyor gibidir. Aynı zamanda Hüseyin Rahmi'nin Rusya'da olup bitenle ilgili kısıtlı ve yalan yanlış bilgisi de böyle bir algıya yol açmış olabilir. Askeri sansür nedeniyle Osmanlı'ya Rusya'daki ihtilal konusundaki bilgiler geç ve dolayısıyla sansürlü bir biçimde ulaşıyordu (Gündüz, 2005; Günay, 2019). Bu nedenle Hüseyin Rahmi'nin Bolşevik olmayı, sansürlü, sınırlı bilgiden yola çıkarak kendince yorumladığını düşünmemiz mümkündür.

sözlerinden “Bolşevik” kelimesinin olumsuz çağrışımları olduğu anlaşılır. Burada yazarın, bolşevik devriminin ardından komünizmin kişisel mal edinmeye karşı tavrına saldırılırken hem dünyada hem Türkiye’de devrim aleyhtarlarının bolca kullandığı komünizmde kadınların da ortak mal olduğu propaganda söylemini kullandığını düşünüyorum. Ama burada maksadı bolşevizmi değersizleştirmek değil, sadece var olan yaygın bir söylemi zaten söylemler bohçasına döndürdüğü romana eklemektir.

Diğer yandan bu karmakarışık anlam bohçası metinde Şemi Efendi’nin Ülfet’i “Bolşevik orospusu” diye eleştirmesine rağmen “Bolşevik usulü serbest evlenme” ye sıcak baktığını Salah Bey’le arasında geçen soru cevap şeklindeki diyalogda görürüz:

- Söyledim ya... Bolşevik usulü serbest evlenme.
- Nasıl oluyor bu?
- Birbirlerinden hoşlanan erkek kadın çayır kuşu gibi rast geldikleri yuvada birleşiyorlar.
- Nikâhsız?
- Hoca, papaz, haham bütün dünya işlerinden ellerini çektikten sonra artık evlenme işlerine neden karıştırılınsınlar?
- Hiç imamsız, duasız nikâh olur mu?
- Dünya ile ahret işleri birbirinden ayrılmadı mı? (s. 61)

Şemi Efendi, “kocasız kalan kadınlar ve karısız kalan erkekler[in]” karşı karşıya oldukları “evlenme krizine” çare olarak “Bolşevik usulü serbest evlenme”ye başvurduklarından söz eder (s. 61). Alıntıda sadece Bolşevik ideolojisinin değil aynı zamanda evlilik kurumundan laikliğe kadar pek çok değer alaya alındığına tanık oluruz. Romanda toplumda kutsal sayılan evlilik kurumu, rast gelinen yerde yaşanan bir “çiftleşmeye” indirgenir. Hatırlanacağı üzere daha önceki bölümlerde karnaval ve “çiftleşme” motifinden bahsedilmişti. Aynı motif, *Kaderin Cilvesi* romanında da mevcuttur. Dolayısıyla cinsel birleşmeler, tıpkı bir panayırdaki karnavalda olduğu gibi rastgele ve çiftleşme biçiminde gerçekleşmektedir. Bunun için nikaha gerek yoktur.

Şemi Efendi'ye göre bu durum “dünya ve ahret işlerinin birbirinden ayrılma[sının]” yani “laikliğin” bir sonucudur. Romanın söyledikleri Taner Timur'un Hüseyin Rahmi hakkındaki iddiaları ile taban tabana zıttır. Timur'a göre Hüseyin Rahmi romanlarında “laik ve bireyci tezleri en radikal biçimde savun[muştur]” (1991, s. 49). Timur'un iddiasının aksine *Kaderin Cilvesi* romanında rast gele yaşanan çiftleşmelere dayanak gösterilen laiklik uyumsuz bir bağlamda kullanılarak değersizleştirilmiş olur.

Veli Uğur ise yüksek lisans tez çalışmasında Hüseyin Rahmi'nin “değişime öncülük edecek veya en azından onu destekleyecek fikirler öne sür[düğünü]” iddia eder (2000, s.38). Ancak görüldüğü gibi metin ne eskinin ne yeninin eleştirisini yapar. Eskiye ve yeniye, geleneğe ve moderne dair ne varsa bir sel gibi önüne katarak içine alan roman, farklı fikirlerin havada uçtuğu, uyumsuzlukların, tutarsızlıkların kol gezdiği bir söylemler bohçasıdır. Böyle bir ortamda Hüseyin Rahmi'nin edebiyat metni üretmekten başka amacının olduğunu söylemek imkânsızlaşır.

Özgür İldeş, “Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889-1919)” başlıklı tezinde Hüseyin Rahmi'nin “gelenek karşısında modern olanı tercih et[mekte]” olduğunu öne sürer (2009, s. 125). Tanpınar'a göre ise Hüseyin Rahmi'nin romanlarında “şu veya bu sebeplerle eskinin içinden çıkamayanlar gülünç ve biçare, yeniye doğru gidenler ise tabiatıyla sakat ve yarımdırlar” (1977, s. 119-120). Tanpınar, Hüseyin Rahmi edebiyatını eski-yeni çatışmasında değerlendirmiştir (s. 119). Ona göre Hüseyin Rahmi, “cemiyetin meseleleriyle meşgul olmasına rağmen hakiki bir derinlik koyamamıştır (s. 120). Oysa *Kaderin Cilvesi* romanında eskinin yeniye, yeninin de eskiye göre bir üstünlüğü yoktur. Dolayısıyla metnin amacı, bir eski yeni karşıtlığı kurarak

hangisinin iyi hangisinin kötü olduğunu göstermek değildir. Eski ve yeni ya da başka bir deyişle gelenek ve modern romanın karnavalesk havasında birbirine dolanan, içi boşalan kavramlara dönüşüp dururlar.

Kaderin Cilvesi romanında Şemi Efendi, kendini medeni, uygar bir adam olarak tanımlar. Geleneklerine bağlı olduğu için Salah Bey'i eleştirir: "Kafanın örümceklerini temizleyip modern bir adam yapacağım" (Gürpınar, 2015, s. 55). Oysa gerçekte Salah Bey, anlatıcının tartışıldığı bölümde belirtildiği gibi tutucu, geleneklere bağlı bir karakter değildir. Salah Bey, aslında "mış gibi yapan", işine geldiğinde çıkarına göre hareket eden güvenilmez bir anlatıcıdır. Aynı şekilde Şemi Efendi'nin de iddia ettiği gibi modern, uygar bir adam olduğunu söylemek güçtür. Dolayısıyla ikisi arasındaki sözde eski-yeni, gelenek-modern çatışması, dönemin çok tartışılan meselelerinin parodisinden ibarettir. Linda Hutcheon, parodiyi "ironik tersine çevirmenin karakterize ettiği bir taklit" olarak tanımlar (2000, s.6). Bu doğrultuda Şemi Efendi ile Salah Bey'in arasında geçen atışmalar, dönemin aydınları arasında yapılan hararetli eski-yeni tartışmalarının ironik bir taklidi olarak okunmaya müsaittir. Bu tartışmanın gerçek anlamda ne gelenekle ne de modernle ilgisi olan iki karakter arasında geçmesi, ironik tersine çevirmenin kendisidir. Şemi Efendi, yeniyi savunan ve eskiyi eleştiren aydınların dilini taklit eder: "Senin kafanda örümcek tutarak yıllanmış, kaskatı kalmış, ne kadar bayat, bunun için de hayatın gelişmesine zıt fikirler varsa, tehlikeli yüz yıllık bir bacanın kurumlarını ayıklar gibi bunları temizlemeye uğraşacağım. Sana uygarlığın en son silahlarıyla hücum edeceğim" (Gürpınar, 2015, s. 54-55). Yeniyi ve modernini savunan söylem, Şemi Efendi'nin elinde değersizleşir, anlamını yitirir. Böylece *Kaderin Cilvesi* romanı da herhangi bir öğretiyi ya da düşünceyi aşılmaktan bir kez daha uzaklaşmış olur. Metin, uyumsuz

birleşmelerin yarattığı karnaval havası içerisinde herhangi söylemi öne çıkarmaz ve romansal varlığını herhangi bir tezi savunmamakla mümkün kılar.

Bakhtin, karnavala özgün “uygunsuz birleşme”yi şöyle tanımlar: “[K]endi içine kapalı, bütünlüksüz olan ve karnavalesk olmayan hiyerarşik bir dünya görüşüyle birbirleri arasına mesafe konulmuş olan her şey, karnavalesk temaslara ve bileşimlere çekilmektedir” (2017, s. 225). Karnavalesk olmayan zaman ve mekânda kıyaslandığında birbiriyle uyumsuz olan durumlar, karnavalın teklifsizliğinde iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkarlar. *Kaderin Cilvesi* romanında Felek Efe’nin “modern evi” açıklamak için “randevu evi” demesi (Gürpınar, 2015, s. 40) ya da Şemi Efendi’nin başlı başına hiyerarşi yıkıcı karnavalesk olarak adlandırabileceğimiz, insanların sevişmesini hayvanlar gibi çiftleşmesine indirgediği düşünce biçimini aktarıken Salah Bey’den onu “nesnel bir kafa”yla dinlemesini istemesi (s. 64) hep bu uygunsuz birleşmelerin örneğidir. Karnavalesk olmayan dünyada büyük önem atfedilen “modern” ve “nesnel” sözcükleri *Kaderin Cilvesi* romanının karnavala özgü anlatı evreninde gülünç hale gelirler.

Bakhtin’e göre “tuhaflık, organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir” (2017, s. 224). Tuhaflık, sahip olunan hiyerarşik otoritenin karnavalın dünyasında zedelenmesi sonucu ortaya çıkar, çünkü Bakhtin’e göre böyle bir duruma karnavalesk olmayan yaşamdan bakıldığında her şey “tuhaf ve yakışsız hale gelmektedir” (s. 224). *Kaderin Cilvesi* romanında da kişilerin, nesnelere ve kavramların tuhaf ve yakışsız hale getirilmesi olağandır. Halise Hanım, Salah Bey’in bir şekilde eve para getirmesinden memnundur ve paranın nereden geldiğinin bir önemi yoktur: “Erkek eve para getirsin de nereden getirirse getirsin. Çalsın çırsın, ne yaparsa yapsın. ... Özellikle böyle bir zamanda... Böyle bir zamanda...” (s. Gürpınar, 2015, 33). Salah

Bey, kaynanası Halise Hanım'ın fikirlerini önemli düşünürlerin fikirleriyle kıyaslar: "Ah sevgili kaynanacığım, Bergson'u, Dürkhaym'ı okumadan anadan filozof doğmuşsun. Bütün hayatı, sosyal bilimi mide meselesi üzerinde topluyorsun" (s. 33). Tek derdi karnını doyumak olan ve para için ne gerekirse yapmaktan sakınmayan Halise Hanım'ın hayat "felsefesi"nin Bergson ve Durkheim'in felsefesiyle eşitlenirken karnavalesk olmayan dünyadan bakıldığında yakışsızlık söz konusudur. Bu durum, dikkatli bir okur tarafından metnin ciddiye alınmasına engel olur. Metin, karşısına çıkan toplumsal normları ve kavramları zeminsiz bırakmaktadır. Böyle bir anlatı evreninin okuruna herhangi bir öğüt verme amacı güttüğü söylenemez.

Kaderin Cilvesi romanı genel olarak bakıldığında gerçekten baştan sona uyumsuzlukların bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Sözcükler, kendilerine ait olmayan bağlamlarda yer alarak çoğu zaman değer kaybına uğrarlar. Şemi Efendi, hayat pahalılığı nedeniyle gençlerin "meşru bir evlenmeden ümitsizliğe düşünce tabii evlenmeye atıl[dıklarını]" dile getirir (s. 63). Ancak Salah Bey, bu durumdan rahatsızlık duyar. Şemi Efendi, "Sen ister hoşlan, ister hoşlanma. Bazı gençler evlenmeye karşı grev hazırlıyorlar. Böyle bir topluluk kuruluyor" diyerek Salah Bey'e çıkışır (s. 64). "Grev" ve "topluluk" üzerinden yapılan parodi, karnavalesk gülmeyi de beraberinde getirir. Bakhtin, parodinin "parodileştirilen nesnenin alenen reddi" olmadığını aslında "her şey[in] kendi parodisini, yani kendi gülme boyutunu barın[dırdığını]" söyler (2017, s. 230). *Kaderin Cilvesi* ne grevin savunucusu ne de karşıtıdır; sadece dilin ve edebiyatın sunduğu ölçüler içerisinde her imgeyi eğip büken, parodileştiren bir metindir. Dolayısıyla ne bir yeniliği aşılama ne de kötüleme gibi bir derdi vardır.

Parodileştirme ve sözcüklerin uyumsuz bir aradalığı, *Kaderin Cilvesi* romanında mizahın ortaya çıkış noktasıdır. Halise Hanım, Ülfet'in kocası Felek Ali kapıya dayanmışken Nusret'le çiftleşmesini yanlış bulur: “Dediler ya... Dünya tersine döndü diye... Bundan sonra bir kadının iki üç kocası olacak dedilerdi de ben inanmadıyım. Meğerse sahiymiş a dostlar...” (Gürpınar, 2015, s. 42). Dünyanın tersine dönmesi, bir imge olarak soytarının kral olduğu, bayalığın yüceldiği her şeyin zıddının yerine geçtiği bir karnavalı çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla beraberinde absürtlüğü de getirecektir. Halise Hanım'ın yakına dövüne söylediklerini Ülfet doğrular: “Bir kadın üç kocaya varacaksa genç kadınlar varacak. Sana ne? İşte ben denemesini yapıyorum. Arabaya koşulan çifte beygir gibi iki erkek kullanıyorum. Bugün dövüşürler. Yarın kavga ederler. Öbür gün elbette alışır” (s. 42). Nitekim Ülfet'in dediği gibi Felek Ali ve Nusret, evden kol kola ayrılır. Tüm bu absürtlük, Ülfet tarafından modern hayata dayandırılır: “Modern hayatta hukukça kadınla erkek birbirine eşit; ikisi de içiyor, ikisi de barda dans ediyor, ikisi de silah kullanıyor” (s. 43). Ülfet'in modern hukuku işine geldiği gibi ve yanlış yorumladığı açıktır. Özgür İldeş, tez çalışmasında Hüseyin Rahmi'nin batılılaşmayı yanlış anlayan kişilerle alay ettiğini iddia eder (2009, s. 27-28). İldeş'e göre Hüseyin Rahmi'nin romanları, “yanlış göstererek doğruyu sezdirmediği izlenimini vermektedir” (s. 785). Ancak romanın sonunda Ülfet'in koluna iki erkeği de takarak güle oynaya evden çıkması, metnin batılılaşmayı yanlış anlayanların hüsrana dolu sonunu gösteren bir ders verme anlatısı niteliğinde olmadığını işaret eder. Benzer dönemde yazılan pek çok metinde batılılaşmayı yanlış anlayanlar hazin bir sonla buluşurken Ülfet'in bölük pörçük anladığı “modern hukuk” teziyle amacını ulaşması *Kaderin Cilvesi* romanını ayrıksı bir yerde konumlandırır. Tüm bu karnavalesk, tersine dönmüş dünyanın içinde geriye eğrinin doğrunun olmadığı, her şeyin birbirine karıştığı bir anlatı evreni kalır.

Bu karnavalesk anlatı evreninde kadın-erkek eşitliğinin Ülfet tarafından bir kadının birden fazla erkekle münasebet kurabilmesine indirgenmesi, kadın haklarının meşruluğunu da zedeler. Oysa Hüseyin Rahmi edebiyatının kadın-erkek eşitliğini savunduğu yerleşmiş bir klişedir. Örneğin Ilgaz Güzelce, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Kadın Tipleri ve Kadın Eğitimi Unsuru” başlıklı yüksek lisans tezinde Hüseyin Rahmi’yi bir kadın hakları savunucusu olarak tanımlar (2006, s. iii). Oysa metinde kadın-erkek eşitliği de kadın hakları da Ülfet’in arzularını gerçekleştirmesinin bahaneleri olarak karşımıza çıkar: “Benim yere batası erkek güruhundan taa kadın ninemin kadın ninesinden kalma çıkarılacak hınçlarım var” (Gürpınar, 2015, s. 43). Ülfet’in kişisel hırslarına ve arzularına hizmet eden “kadın-erkek eşitliği” ve “kadın hakları” gibi kavramlar, basite indirgenmiş ve değersizleştirilmiş olur. Bu noktada Hüseyin Rahmi’nin kadın haklarının ne savunucusu olduğunu ne de karşısında olduğunu söylemek mümkündür. Karşımızda büyük meseleleri tartışmaktan ziyade bir edebiyat metni yaratmak için ne gerekiyorsa onu kullanan, roman yazmak için malzemeleri birbirine bulayarak mizah yaratan bir yazar vardır.

İmgelerin eğilip büküldüğü ve uysun uymasın birbirine bulandığı *Kaderin Cilvesi* romanında “namus” kavramı da karnavalın bir parçası olur. Şemi Efendi, Salah Bey’le girdiği diyaloglardan birinde namus kavramını sorunsallaştırır: “Namus... Evet bu çok lastikli bir kelimedir. Her memlekete göre anlama, kabul etme şekli başkalaşır. Burada namussuzluk sayılan bir hareket başka bir ülkede kahramanlık, erdemlilik sayılır” (s. 55). Bu sözleri duyan Salah Bey sararır ve “sen beni çok fena şeylere alıştırmak istiyorsun” diyerek sitem eder (s. 55). Şemi Efendi’nin söylediklerine katılan Salah Bey gibi okur da namus kavramını sorgulamaya başlar. Bir yerde “namuslu” sayılanın başka bir yerde “namussuz”

sayılmanın eşiğinde olması, karnavalı çağrıştırır. Tezatlıkların varlığı ve doğru bilinen durumların ihlali karnavalın tipik özelliklerindedir (Bakhtin, 2017, s. 228). Toplumda yüceltilen namus kavramının alaşağı edilmesi *Kaderin Cilvesi* metninin ahlakın ya da başka bir tezin savunucusu olma ihtimalini azaltmış olur.

Kaderin Cilvesi romanı, önüne çıkan her unsuru parodileştirme eğilimde olan bir metindir. Aşı gibi bilimsel buluşlar, metnin olumluyu olumsuzla bir araya getiren yapısı içinde mizahi bir öğeye indirgenir. Şemi Efendi, ahlaksızlığa bünyeyi alıştırmak için aşı uygulamak istemektedir: “Benim aşım ... gelecek fenalığa karşı idmanlı olmak, yani bünyeyi ahlakça korkulan marazla biraz ülfet ettirerek hastalığı o suretle önlemektir” (Gürpınar, 2015, s. 59). Şemi Efendi’ye göre hastalık, “ahlaklı” kalmaktır. “Gelecek olan yarın[ın], bugünü arataca[ğın]” söyleyen Şemi Efendi’ye göre aşı, insanları “ahlaksızlığa” alıştırmak için uygulanmalıdır.¹³ Ahlaksız olmanın ahlaklı olmaya yeğ sayıldığı romanda Şemi Efendi’nin sonu belirsizdir. Bir gün çeker gider, başına bir şey gelip gelmediğini bilmeyiz. Bu belirsizliğe dikkat çeken Mehmet Kaygana, bu durumu Şemi Efendi’nin makyavelist olmasıyla ilişkilendirir, ona göre bu belirsizlik kasti bir tercihtir (2008, s. 506). Oysa bu belirsizlik, Şemi Efendi’nin makyavelist olmasından çok metnin ahlaki bir söyleminin olmamasıyla ilgilidir. Hüseyin Rahmi’nin çağdaşlarının romanlarında görülen ahlaki yoldan sapanın ölümüyle sonlanan bir metin yoktur karşımızda. Aksine burada aklına geleni söyleyen, bir mesaj verme derdinde olmayan bir metin vardır.

¹³ Şemi Efendi’nin dile getirdiği fikirler, kültürel pesimizm fikrini çağrıştırır. *Sociology Faces Pessimism* adlı kitabında Bailey, 19. yüzyıldaki ilerleme fikrine bir protesto olarak doğan kültürel pesimizmin temelde kültürel alana yapılan bir eleştiri olduğunu söyler (1958, s. 53). Kültürel pesimizme göre dönemin koşulları, bireylerin davranışlarını ve ahlaki koşulları belirlemektedir. *Kaderin Cilvesi* romanında Şemi Efendi’nin kendi çıkarları uğruna önüne çıkan her şeyi kullanması, çıkarına uydurması söylediklerini gerçek anlamda ilerleme fikrine yapılan bir eleştiri olarak okumamıza imkân vermez.

Aslına bakılırsa *Kaderin Cilvesi* romanında Şemi Efendi'nin makyavelizmle ilişkilendirilebilecek ifadeleri oldukça fazladır. Bu durumun farkında olan Salah Bey, Şemi Efendi'yle vakit geçirdikçe “zamanın “geçim için her yol mübahtır” düsturu ile hareket edenler güruhuna katıl[maktan]” korkar (Gürpınar, 2005, s. 47). Şemi Efendi'ye göre hayatta kalmanın tek yolu aldatmaktır:

-...Aç kalanlar daima aldananlardır. Yaşamak için kesin aldatmak gerektir. Sanayide, ticarete, bütün alışverişlerde, politikada, aşkta, muhabbet, felsefede, hattâ ahlak ile ilgili konularda bile bu böyledir. Aldatmak bir rahvana biner gibi âlemin üstüne çıkmak, aldanmak altta kalarak dünya sıkıntılarını, dertlerini taşıyıp ezilmektir. Aldanmanın ahrete bir yararı olduğunu sanmak da büyük hatadır. Sana bunu söyleyenler seni aldatıyorlar demektir (s. 55).

Hayatta kalmanın aldatmaya muhtaç oluşu, bir anlamda aldatmanın başarmak sayıldığı bu yeni düzen alışageldiğimiz tüm sosyal değerleri alt üst etmektedir. Karnaval, kutsalı cisimle, yüceyi baya ile eş kılan bir teklifsizliği içinde barındırır (Bakhtin, 2017, s. 225). Aldatmanın tahta çıkarıldığı, aldanmanın dolayısıyla “ahlaklı” kalmanın indirildiği bir anlatı evreni söz konusudur. “Birbirinin kafalarına tekmeleri indirerek üst basamaklara tırmananların dövüşleri[yle]” dolup taşan bu anlatı evreninde dışarıdan getirdiğimiz tüm normaler ihlal edilir (Gürpınar, 2015, s. 57). Dolayısıyla hepsi sorgulamaya açılır, değersizleşir.

Ali Serdar, *Kaderin Cilvesi* romanı da dahil olmak üzere incelediği romanlarında güçlünün zayıfı aldatmasını Hüseyin Rahmi'nin sosyal darvinci düşüncelerden etkilenmiş olmasıyla açıklar (2007, s. 128).¹⁴ Serdar'a göre “Sosyal

¹⁴ Halliday, sosyal darvinizmi 19. yüzyılda daha olumlu özellikleri aktarmak için doğal ayıklanmacı evrimin toplumsal tekamül sürecine uygulanması olarak tanımlar (1971, s. 389). Rogers, 20. yüzyılın ilk yarısında daha popüler hale gelen sosyal darvinizmi Halliday gibi Darwin'in doğal seleksiyon teorisinin sosyal tekamüle adapte edilmesi olarak değerlendirirken sosyal darvinistlerin de toplumu Darwin'in hayvan teorisi perspektifinden gördüğünü iddia eder (1972, s. 265). Ruse da sosyal darvinizmi biyolojik evrim teorilerinden ilham alarak toplumsal/sosyal ilerlemeyi ve sürekliliği sağlayan teorilerin genel adı olarak tanımlar (1980, s. 23). Ruse, sosyal darvinizmin Darwin ve Herbert Spencer olmak üzere iki kaynağı olduğundan söz eder (s.23). Hangi kaynağın daha önemli olduğu sorusunun ise sosyal darvinistleri ortadan ikiye ayırdığına değinir (s. 23). Rogers da Spencer'in 1852'de en uyumlu/uygun olanın hayatta kalması (*survival of the fittest*) ifadesini kullandığından ve bu ifadenin ilerleyen yıllarda sosyal darvinistlerin en büyük sloganlarından biri haline geldiğinden söz eder (1972, s. 266). 19. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran sosyal

Darvencilik Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ahlak tasarımının anlaşılabilmesi için gözden kaçırılmaması gereken önemli bir düşünce akımıdır” (s. 9). *Kaderin Cilvesi* romanında Salah Bey, yaşadığı dünyayı güçlü olanın güçsüzü ezdiği bir “kıyamet kargaşalığı” olarak betimler: “Geçim meydanı, ... birbirinin suratına yumruk sallayarak haykırıyan borsa çığırkanlıklarının gürültülü yerine döndü. Kemiği kapan kaçıyor. Kapamayan pataklanıyor. Çiğneniyor” (Gürpınar, 2015, s. 236). İlk bakışta Ali Serdar'ın ifade ettiği şekilde Hüseyin Rahmi, sosyal darvinci görüşü vurguluyor gözükür. Oysa *Kaderin Cilvesi* romanının sonunda Salah Bey'in ve Şemi Efendi'nin durumuna bakıldığında sosyal darvinizmin ne olumlandığı ne de yerildiği söylenebilir. Her iki karakterin de sonu belirsizdir. Bu durumda romanda sosyal darvinizmin romanın kendini gerçekleştirme için kullanılan bir malzemeden ibaret olduğunu söylemek yerinde olur. Kısacası Hüseyin Rahmi, farklı ideolojileri, toplumsal normları ve hatta aş gibi bilimin araçlarını romanının karnavalesk dünyasına çekerek ters yüz ederken herhangi bir söylemi öne çıkarma amacı gütmeyiz. Anlatıcı ve karnavalesk atmosferin yanı sıra çok seslilik de *Kaderin Cilvesi* romanının herhangi bir görüş veya öğretiye hizmet etmesine engel olan unsurlardandır.

darvinizm fikri, Osmanlı İmparatorluğu'nda aydınların fazlasıyla ilgisini çekmiştir. Atilla Doğan'ın *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm* adlı kitabında belirttiği gibi “Osmanlı Türk modernleşmesinde de pozitivism olarak değerlendirilen arka plan aslında ağırlıklı olarak sosyal Darwinist temaları içermektedir” (2012, s. 14). Doğan'a göre “evrimci düşünce ve doğal ayıklanmacı yaklaşım, sağlıklı tartışma zemininin olmadığı, bilimsel düşünce geleneğinin tam olarak yerleşmediği Osmanlı toplumunda, aydınların düşünce dünyasında bir dizi kavramsal çıkmazı da beraberinde getirmiştir” (s. 16). Batı'da Darwin'in doğal ayıklanmacı görüşüne bir alternatif olarak geliştirilen ve hayatta kalmak için doğaya uyumu savunan Lamarckçı düşünce, Osmanlı aydınları arasında Darwin'in doğal ayıklanmacı görüşüyle beraber bir bütün olarak benimsenmiştir. Lamarck'ın anlayışı, doğanın kanunlarına boyun eğerek canlıların çevreye uyum sağlamasını zorunlu görmektedir (s. 37). Atilla Doğan'a göre Lamarck'ın “çevreye adaptasyoncu evrim düşüncesi”ni sosyal Darwinist düşüncelerini benimseyen Osmanlı aydınlarının eserlerinde bir çelişki göze çarpmaktadır (s. 288). Örneğin Hakkı Behic, bir yandan “hiçbir kural tanımadan menfaat peşinde koşmayı” gerekli görürken öbür yandan “toplumsal huzuru ve tekâmülü toplumsal birliktelikte görmektedir” (s. 253).

4.3 Yeni ahlakın mektebinde Sokratik diyaloglar

Kaderin Cilvesi romanı birinci şahıs tekil anlatıcıya sahip olmasına karşın farklı roman kişilerinin seslerinin de yoğun bir biçimde duyulduğu çok sesli bir metindir. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* adlı anlatı bilim sözlüğünde polifonik anlatıyı “hiçbiri bir diğeriyle bütünleşmeyen ya da bir diğere üstün olmayan birkaç sesin, bilincin veya dünya görüşünün etkileşimi ile karakterize edilen bir anlatı” olarak tanımlar (2003, s.19). *Kaderin Cilvesi* romanında da anlatıcı Salah Bey’le diyaloga giren roman kişilerinin seslerini en az anlatıcının sesi kadar gür bir şekilde duyarız. Eşit otoriteye sahip bu seslerin birbirinin sesini bastırmadan konuşması ne anlatıcının ne de karakterlerin fikirlerinin diğere üstün gelmesi hali, *Kaderin Cilvesi* romanının herhangi bir tezin savunucusu olma ihtimalinin önüne geçer. Bu nedenle *Kaderin Cilvesi* romanı farklı görüşlerin oradan oraya savrulduğu, bu savrulma sırasında anlamını yitirdiği ya da hiç değilse sorgulandığı bir metin olduğunu iddia ediyorum.

Romanda özellikle Salah Bey ve Şemi Efendi arasında geçen diyaloglar sokratik diyalogları anımsatır. Şemi Efendi’nin laf kalabalığı yaparak Salah Bey’i kendi fikirlerinin doğruluğuna inandırmaya çalıştığı bu diyaloglarda Şemi Efendi Salah Bey’den gelen her itirazı çürütmenin bir yolunu arar. Bu da akla sokratik çürütmeyi getirir. Sokratik çürütme sonucunda kişi ne yaptığını bilmediğini kabul ederken bir yandan da bildiğini sandığını bilmediğini kavrar (Moore, 2018, s. 517). Bu kabul, kişinin fikirlerinin doğruluğunu araştırmasına ve sorgulamasına neden olur (s. 517). Benzer bir durum, Salah Bey’in zaten teşne olduğu ama bir yandan burun kıvırır görüldüğü muhabbet tellallığı konusuna ikna sürecinde de göze çarpar. Salah Bey, muhafazakar bir adam edasıyla “serbest evlenmelere” karşı çıktıkça Şemi Efendi onu bu durumun gerekliliğine inandırmak ister:

-Azizim, tabiatta lodos, poyraz, gündeğusu gibi türlü türlü rüzgarlar eder. Bu havaların insanlar, hayvanlar, ağaclar, bitkiler üzerinde yararlı ve zararlı çeşit çeşit etkileri vardır. İnsan toplulukları da çevrenin işte böyle iyi, fena birtakım akımlarına tabirdirler. Ortada herhangi bir hali doğuran sebepler varken bunların ortadan kaldırılmaları çarelerini bulamayarak yalnız yaptıkları kötü etkileri yok etmeye uğraşmak boşuna bir yorgunluktur.

İnsan aç kalınca çalar. Bir genç sevince yüreğinin eğilimine kapılarak her şeyi göze aldırır. Bir hırslı kişi sosyal bir merdiven görünce hemen tırmanır. Bunlar çok tabii hadiselerdir. Fenalıkların kapılarını apaçık bırakıp da sonra kabahati büsbütün buraya dalanlardan bulmak doğru değildir.

Evet bugün fuhuş çoktur. Daha da çoğalacaktır. Erkek evlenecek para, kadın varacak koca bulamayınca zannediyor musunuz ki, tabiat bu mazeret önünde iki cinsin üzerindeki sevda baskısını azaltacaktır? Hayır, o, yine daima erkekleri baba, kadınları ana olmaya zorlayacaktır. Onlar yine sevişeceklerdir. Fakat cinayet işlermişcesine, öyle bir biçimde...Döl yetiştirmek, bu yolda hizmet etmek için değil, kanlarının ateşlerini söndürmek için...

Alınan her türlü ihtiyat tedbirlerine rağmen bu yasak aşktan kazara bir ürün dünyaya gelecek olursa ya boğulacak, ya bir yere atılacaktır. İşlenen cinayetin cezası böylece her şeyden habersiz bu zavallı masuma çektirilecektir.

Her yıl dünyaya ters kapıdan gelip de yine derhal geldikleri yere geri çevrilen piçlerin sayıları hakkında istatistikler tutulsa bunların çokluğuna acıyarak hayret hissedersiniz. Günden güne artan zorluklardan ötürü meşru evlenmeler azalıyor. Meşru olmayan ilişkiler çoğalıyor. Bütün insan toplulukları bir uçurumun önündedir. İnsanlar hayvanlar gibi evlenip çoğalabilirler mi? Erkek bir boğa gibi dişiyi aşılansın, sonra da savuşup gitsin. Durum böyle olunca aile kavramı, yuva, evlat muhabbeti ne olur? Bu işin sonu nereye varacak, söyleyiniz bakayım. Ne çare düşünüyorsunuz? (Gürpınar, 2015, s. 53-54)

Şemi Efendi, Salah Bey'i serbest evlenmenin gereklerine ikna etmeye uğraşırken sık sık doğanın işleyişine gönderme yapar. Şemi Efendi'nin söyledikleri yer yer abartılı olsa da aslında belirli noktalarda oldukça önemli meselelere değinmektedir. Bir anlamda sokratik çürütme aracılığıyla Salah Bey'in itirazları bertaraf edilir. Salah Bey ile beraber okur da hiç değilse Şemi Efendi'nin söyledikleri üzerinden bildiklerini yeniden sorgulamak durumunda kalır. Hatta belki de bildiğini sandığını bilmediğinin ayırdına varır.

Emily Dalgarno, "Virginia Woolf Reinvents the Socratic Dialogue" başlıklı makalesinde Woolf'un Sokrat okumasından ve Sokratik diyalogu yazdığı üç

makalede nasıl kullandığından söz eder. Özellikle *aporia* terimi üzerinden duran Dalgarno, *aporia* kavramını “sınırları sorgulayan ve tartışmayı diğer konuşmacılara/okuyuculara açan bir araç” olarak tanımlar (2016, s. 2).¹⁵ Dalgarno’ya göre Woolf, Sokratik diyalogu kabul edilen görüşleri felsefi sorgulamaya dönüştürmenin ve okuyucuya yeni bir yetki vermenin yolu olarak kullanır (s. 2). Benzer bir durum Hüseyin Rahmi’nin *Kaderin Cilvesi* romanında da söz konusudur. Salah Bey ile Şemi Efendi arasındaki diyalog bir yere varmaz. Aksine okuyucuya bildiği her şeyi sorgulatır ve kabul edilen görüşler üzerine düşünmeye davet eder. Hüseyin Rahmi de Şemi ve Salah arasındaki Sokratik diyaloglar aracılığıyla bize namus, ahlak gibi kavramları yeniden gözden geçirmemiz için imkân tanır. *Aporia* sayesinde okurun ayaklarının altındaki zemini kayganlaştıran Gürpınar, bu kavramlara dair herhangi bir ders verme amacında da görünmez. Diyaloglar aracılığıyla bildiklerimize dair bir kafa karışıklığı yaratan Gürpınar, farklı anlatım teknikleri aracılığıyla bildiğimiz tüm kavramların altını üstüne getirir.

Anlatıcı Salah Bey’in diyaloga girdiği roman kişilerinden biri de kaynanası Halise Hanım’dır. Halise Hanım, para için her şeyi yapmaya göze alan ve bunu da açıkça bahanelere dayandırmadan dile getiren bir karakterdir. Salah Bey, sözde “namuslu” kalmaya çalışırken sık sık Halise Hanım’la söz dalaşına girer. İki çocuğunun ölüm haberini aldıktan sonra dahi üzüntüsünde çok da samimi olmayan Salah Bey, bunu ilahi bir ceza olarak gördüğünü dile getirir. Kaynanası Halise Hanım ise buna şiddetle karşı çıkar:

-Eğer geçer hareketlerimiz birer kötülük, birer melunluksa onları biz işledik. Tanrı bizim cezamızı çocuklara niçin çektiriyor. Bu nasıl adalet?

¹⁵ Anthony Preus, *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy* başlıklı sözlüğünde *aporianın* Sokratik sorgulama sonucu ortaya çıktığından söz eder. Bu sorgulamanın sonunda insanlar, bilmediklerini keşfederler ve bu diyaloglar aslında *aporianın* yani bir çıkmazın doğmasına gebe dir. Sokratik diyaloglar genellikle *aporia* şeklinde son bulur. Bir başka deyişle diyalog bittiğinde neyin ne olduğundan emin değildir (2015, s. 58).

Geçenlerde komşumuz Şeyh Veysi'nin torunu kuyuya düştü, boğuldu. Hâşâ dedesinin pezevenkliği için mi çocuk bu cezaya uğradı. Bu türlü işlerde bulunanları hemen ölümle cezalandırıyorlar mı? Sen de bilirsin, Şevkiye Hanım küçük kızının namusunu iki bin liraya sattı. Sonra bu bozuk kızı telledi, pulladı, kocaya verdi. Vardığı adamla mis gibi geçiniyorlar. Çoluk çocuk sahibi oldular. Şimdi öyle kızlık mızlık soran yok. O eski zaman âdetleri takımıyla ortadan kalktı. İşte senin hesabınca, Tanrının gazabına gelecek bir aile. Fakat bir şeycik olmadılar. Hepsi memnun ve mutlu yaşayıp gidiyorlar. (Gürpınar, 2015, s. 239)

Halise Hanım'ın Salah Bey'le girdiği diyaloglarda verdiği cevaplar, okur olarak metne dışarıdan getirdiğimiz ne varsa hepsini sorgulamamıza, üzerine düşünmemize neden olur. Kendimizi bir muamma karşısında kilitlenmiş halde buluruz ki bu da Sokratik diyalogun yol açtığı *aporia* etkisidir. Şeyhin torunu boğulup ölürlen kızını satan bir annenin hanesi mutluluk içinde yaşamaktadır. Dolayısıyla eğrinin doğrunun kalmadığı, her şeyin rast gele yaşandığı bir dünya anlatır Halise Hanım. Böyle bir karnavalesk dünya, okuru metne davet ederken yeni anlamlar üretmeye, bildiklerini yeniden gözden geçirmeye zorlayacaktır.

Bütün karakterlerin birer ideolog olduğu *Kaderin Cilvesi* romanında her bir diyalog “hakikat” üzerine kendi fikrini sunar. Bakhtin'in Sokratik diyalog çözümlemesi, bu hakikat arayışı üzerine kuruludur. “Hazır bir hakikate sahipmiş havası takınan resmi monolojizmin ve bir şey bildiğini zanneden, yani belli hakikatlere sahip olduğunu düşünen insanların naif özgüvenlerinin karşısına hakikati aramaya yönelik diyalojik araçlar koyul[duğunu]” belirten Bakhtin'e göre Sokratik diyalog “hakikat[in] tek bir kişinin zihninden doğmadığı[nı]” iddia eder (2004, s. 169). Ona göre hakikat “[onu] hep birlikte arayan insanlar arasında, onların diyalojik etkileşim süreci içinde doğar yalnızca” (s. 169). *Kaderin Cilvesi* romanında da anlatıcı Salah Bey'in girdiği diyaloglar aracılığıyla hakikati arayışına tanık oluruz. Ancak Hüseyin Rahmi'nin Sokratik diyalogun araçlarını da alt üst ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Bakhtin, Sokrates'in baş ideolog olduğunu ancak çevresindekileri de diyaloga davet ederek onları da birer ideolog kıldığını iddia eder (s. 170). Ancak

burada Salah Bey, daha çok Şemi Efendi ile Halise Hanım'ın öğrencisi gibidir. Öğrenen tarafta gördüğümüz Salah Bey'in ahlak dersinden ziyade “ahlaksızlık” dersi aldığına tanık oluruz. Salah Bey, Şemi Efendi'ye “yeni ahlakın mektebine beni başlatmaya uğraşmaktansa kendine bu yolda kararlı başka bir öğrenci bulsan” derken Şemi Efendi karşısında öğrenci konumunda olduğunu da ima etmiş olur (Gürpınar, 2015, s. 57). Salah Bey, kendisine “ahrette cayır cayır yanmayı göze alarak bu dünyanın adamakıllı zevkini çıkarmalı” diyen kaynanası Halise Hanım karşısında da bir mektep talebesidir (s. 216). Dolayısıyla her bir diyalog, Salah Bey'in “ahlaksızlık” ile aşılmasını beraberinde getirmektedir. Ancak ilk bakışta “ahlaksızlık” olarak görülen fikirlerin Şemi Efendi ve Halise Hanım tarafında neden-sonuç ilişkisi içinde açıklanması ve bir anlamda rasyonalize edilmesi söz konusudur.

Kaderin Cilvesi romanında okurun ahlaki kodlarına aykırı düşen roman kişileri söylediklerini akla ve neden-sonuç ilişkisine dayandırır. Bu sayede okurun rasyonel kodlarını harekete geçirmiş olurlar. Bu da rasyonelliğin ve bir diğer anlamda pozitivismin altını oymak olarak okunabilir. Hem anlatıcı Salah Bey hem de Halise Hanım ve Şemi Efendi Mephisto gibi kötülüğü rasyonalize etmektedir. Tüm bunlar *Kaderin Cilvesi* romanını, hakikatin eğilip büküldüğü sıra dışı bir metin yapmaktadır.

Romanda sesini duyduğumuz kişilerden bir diğeri Semiha'dır. Semiha da Salah Bey'in diyaloga girdiği diğer karakterler gibi sıra dışıdır. Toplumun benimsediği normlara şiddetle karşıdır: “Bir kızın geleceği... Onun önce kadın, sonra anne, daha sonra kaynana olması demektir. Ben bunların hiçbirini istemiyorum” (s. 150). Semiha'nın bu ve benzeri konuşmalarına bakıldığında onun kadın hareketinin başını çektiği düşünülebilir:

-Sizin sözlüğünüzde hareketimin adına orospuluk derler. Aklınızca erkekle kadının ilişkisi meşru olabilmek için bir kavuğun sallanmasına ihtiyaç vardır.

Ben Fehmi ile seviştim. Onunla birlikte yaşadım. Sonra ondan bıktım. Ferruh'a gittim. Biz işte iki tarafın isteğiyle meydana gelen bu birleşmelere, bu ayrılmalara *namusun asıl gerekleridir* [vurgu eklendi] diyoruz. Duaya, amine, şerbete lüzum görmüyoruz. Hele ağırlık, yüzgörümlüğü, nikâh kıyılmadan önce verilecek paraya, nikâh kıyıldıktan sonra boşanma olursa ödenecek şeylere, bu tür pazarlıklara hiç tenezzül etmiyoruz. Asla da etmeyeceğiz tamam mı? (s. 153)

Semiha'nın "biz" diyerek arkasına aldığı bu güruh şüphesiz çağının kadınlarıdır.

Kendi yaşam tarzını başarılı bir şekilde rasyonalize eden Semiha, toplumun adetlerini eleştirmektedir. Bu eleştirinin yaşadığı muhitte adı kötüye çıkmış, içgüdüleriyile hareket etmeyi meşru gören Semiha'dan gelmesi ise metnin karnavalesk bir görünüm kazanmasına katkı sağlar. Zira mevcut kadın haklarının Semiha tarafından sorgulanması ve tamamen içgüdüsellğe dayandırılması, bu ciddi sayılan meselenin de içini boşaltır, karnavalın soytarısına çevirir.

Semiha, sıra dışı yaşam biçimini açıklarken hemen daima toplumda var olan ve kutsal sayılan kavramları sarsmaktadır. Fakir olan ailesine destek olmak isteyen Semiha'nın amacı, zengin biriyle evlenmek değildir. Aksine o zengin birinin metresi olmak ister:

-[Ç]ok ama çok zengin olmalı. Kursağı patlamış bir şişirme düdük ancak bu şartla ağıza alınabilir. Üçüncüsü oğlu kızı olmamalı. Bu arzum miras yemek isteğinden doğmuş değildir. Anlıyormusunuz? Eğer evli ise karısının son derece namuslu, yumuşak tabiatlı, uysal, pırlanta gibi tertemiz bir hanım olması gereklidir. Ben şeriat üzere evlenmiş bazı kadınlar gibi tek nikahla hem kocama, hem ortağıma, hem de üvey oğluma varmak istemiyorum (s. 154).

Şeriat kanunlarına göre evlenip buna aykırı yaşayan insanların iki yüzlülüğüne dikkat çeken Semiha, kendi durumunu onlardan üstün saymaktadır. Ancak kendisinin metres olacağı erkeğe dair özellikleri sıralarken "evli olmasını daha üstün sayarım" dediğini göz önünde bulundurursak Semiha'nın da tam olarak olumlu bir karakter olduğunu iddia edemeyiz (s. 154). Dolayısıyla *Kaderin Cilvesi* romanı, belli gelenekleri ve insanların iki yüzlülüğünü eleştirir görünse de eleştirilerin yine

olumsuz sayılabilecek karakterlerden gelmesi metnin bir ders verme amacıyla olmadığını, olsa dahi bu ahlak dersinin yerini bulmadığına işaret eder.

Kaderin Cilvesi romanında çok seslilik sadece farklı karakterlerin sesini ve dünyaya görüşlerini duymamızı sağlamaz. Aynı zamanda çok seslilik, anlatıcının güvenilmezliğini meydana çıkaran bir anlatı tekniği olarak işlev görür. Romanın sonunda Halise Hanım ve Şemi Efendi, Salah Bey'in iki yüzlülüğünü ve samimiyetsizliğini ortaya çıkarırlar. Şemi Efendi kısa bir aranın ardında Salah Bey'lere geri döndüğünde yokluğunda yapılan işlerden payını talep eder. Salah Bey ise vermeye yanaşmaz. Bunun üzerine hem Şemi Efendi hem de Halise Hanım Salah Bey'e yüklenirler. Şemi Efendi, "Gizli namussuzluk, açıktan açığa namussuzluktan bin kat beterdur" diyerek bir kez daha namuslu olmaya dair bildiğimiz ne varsa bizi sorgulamaya çağırır (s. 180). Roman boyunca anlatıcı Salah Bey'in olumsuz bir şekilde resmettiği kaynana Halise Hanım ise "Fenalar kendilerine iyi dedirtmeyi başardıkça bu dünya düzelmez" diyerek Şemi Efendi'ye katılır (s. 181). Böylelikle dürüstlük ve namus, Şemi ve Halise gibi hilekar ama bir o kadar da "dürüst ve namuslu" karakterlerin elinde oyuncığa döner.

Kısacası Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1925 tarihinde tefrika edilen *Kaderin Cilvesi* romanı pikaro güvenilmez anlatıcı Salah Bey'in düzenbazlıkları, metnin karnaval havası içerisinde tüm değerlerin ters yüz edilmesi ve anlatıcı kadar laf cambazı olan karakterlerin diyaloglar aracılığıyla seslerini duyurması gibi anlatım teknikleri yoluyla toplumda yüce sayılan her türlü değerın yıkılmasına, en azından yeniden tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra kaleme alınan bu metin, topluma bir fikri, bir davranış biçimini veya bir ideolojiyi empoze etmekten uzaktır. Eğitme gibi bir amacı olmayan metin, farklı anlatım tekniklerinin yanı sıra önüne çıkan her değeri eğip bükerek kendine malzeme

yapmaktadır. Bu bağlamda *Kaderin Cilvesi* romanının bir fikri aşılmaktan ziyade yalnızca metin olmak için yazılan bir metin olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Hiçbir söylemin romanın merkezine yerleşmediği, söylemlerin daha ortaya atıldığı anda anlatım teknikleri yoluyla maskara edildiği, bir meseleden diğerine yalnızca laf kalabalığı yaratmak amacıyla değinen bir metinle karşı karşıyayızdır. Konudan konuya atlayan metinde savrulan anlamlar ve söylemler boşlukta kaybolurken geriye yalnızca metnin kendisi kalmaktadır. Ahlaklı olmanın ahlaksızlıklar tarafından savrulması, kadın haklarının gönlünün istediği ile istediği yerde çiftleşmeye indirgenmesi gibi parodiler metnin sabit bir anlamın arkasında durmasını imkansız kılar. Hüseyin Rahmi'nin varolan her şeyi alt üst eden bu anarşist tavrına *Kokotlar Mektebi* romanında da rastlamak mümkündür.

BÖLÜM 5

METRESLİK KÜRSÜSÜ:

KOKOTLAR MEKTEBİ

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın birinci tekil şahıs güvenilir anlatıcı kullandığı metinlerinin dördüncü ve son romanı olan *Kokotlar Mektebi*'nin tefrikasına 1927'de 3532 numaralı *Vakit* gazetesinde başlanır. Roman, Tüccarzâde İbrahim Hilmi Bey tarafından 1929'da Ma'rifet Matbaasında kitap olarak basılmıştır.

Kokotlar Mektebi romanının başında “Bir İtiraf”, “Lazım Bir İhtar” ve “Başlamazdan Evvel” başlıklı ve kurmacadışı gibi gözükten üç bölüm yer almaktadır. Birbirini değilleyen bu bölümler oysa kurmacanın bir parçasıdır. “Bir İtiraf” başlıklı kısa giriş yazısında, romanda söz edilen Kokotlar Mektebi adında bir yerin gerçekte olmadığı dile getirilirken muhatap boş yere böyle bir yer aramaması konusunda uyarılır: “Her zaman aynen tabiattan alınmaz ya... Bazen de fantezimize göre hikâyeye biçemez miyiz?” (Gürpınar, 2010, s. v). Böylelikle muhatap anlatılan hikâyenin sadece hayal ürünü olduğuna inandırılmaya çalışılır. Aynı zamanda burada edebiyatın yöntemlerine dair bir yorum da getirilmiş olur.

“Lazım Bir İhtar” bölümünde anlatıcı tarafından iyi yazar ve kötü yazar nitelikleri tartışılır. Kötü yazarların okurlarına cinayet hikâyeleri naklettiği dile getirilir. Ancak bu romanın böyle cinayet hikâyeleri anlatmayacağı vurgulanır: “Günün romanı, günün ahlak ve şeniyetlerinin aynası olmalı imiş. İyi, fakat bu defa müsaadenizle *tez*’i biraz değiştiremez miyiz?” (s. viii). *Kokotlar Mektebi* romanının anlatıcısı, yan metinsel öğelerle (*paratextual elements*) edebiyatın ahlaki işlevi olması gerektiği yönündeki savı tartışmaya açar. Bu anlamda anlatıcı metnin sıra

dışılığını da imler. Edebiyatla ahlakın ilişki içinde olması gerektiği yönündeki genel kanının aksine aktaracağı metnin ahlaki kaygılardan uzak olduğunu belirten anlatıcı, atacağı bu yeni adımın önündeki tehlikelerin farkındadır çünkü bütün romanlar, cinayet sayfaları ile süslüyken kendi hikâye aktarma girişiminin farklı olması, “Ya kimse anlamazsa?” kaygısını beraberinde getirecektir (viii). Sorduğu soruya kendi yanıt veren anlatıcıya göre bir eserin anlaşılması, yazarın becerisinden ziyade okurun bilinç bakımından zayıf olmasından kaynaklanmaktadır (viii). Bu anlamda anlatıcı, anlatacağı hikâyeyi daha anlatmadan evvel savunmasını yaparak gerekçelendirmektedir.

“Bir İtiraf” ve “Lazım Bir İhtar” bölümlerini takip eden “Başlamazdan Evvel” bölümü ise “Heybeli 25 Teşrinievvel 1927” imzasıyla nihayete ermektedir. Bu durum, bu bölümün yazar, Hüseyin Rahmi Gürpınar’a ait olduğunu düşündürse de metne dahil olan her unsur, bir bakıma aslında kurmacanın bir parçasıdır. Sonunda herhangi bir imza bulunmayan “Bir İtiraf” ve “Lazım Bir İhtar” bölümleri, *Kokotlar Mektebi*’nin fantezi ürünü olduğunu kanıtlamaya çalışırken Heybeli imzası taşıyan “Başlamazdan Evvel” bölümü anlatılan hikâyenin doğru olduğu tezini savunur: “Geçenlerde bir gün mübrem meselelerden biri bütün dehşetiyle kendi kendine önüme çıktı. Evvela tiksinerem vakadan kaçmak istedim. Fakat sonradan merak sevkiyle maceraya karışır gibi oldum” (s. xvii). Önsöz niteliği taşıyan bu üç bölümün birbirleriyle çelişen ifadeleri, bu bölümlerin iddialarını ciddiye almamızı engeller.¹⁶ Bu metinlerin biri *Kokotlar Mektebi* romanının kurmaca olduğunu vurgularken diğeri gerçek bir olaya dayandığını söylemektedir. Dolayısıyla

¹⁶ Ali Serdar da doktora tez çalışmasında *Kokotlar Mektebi* romanının önsözlerini incelemiştir. Önsözlerdeki bu çelişkili ifadelerle dikkat çeken Ali Serdar, bu metinleri analiz ederken bu önsözlerin yazarı olarak Hüseyin Rahmi ön kabulü üzerinden ilerlemiş ve bu önsözlerin de kurmacaya dahil olduğunu, dolayısıyla anlatıcısının farklı olabileceğini göz ardı etmiştir (2007, s. 66-67).

tutarsızlık daha en baştan muhatabı, metni ve metinde duyduğu her kavramı sorgulamaya davet etmektedir. Anlatıcısının kim olduğu muğlak olan bu üç önsöz niteliğindeki metinlerin birbirlerini değilleyen söylemleri, yarattıkları kakofoniye varan çok seslilik, anlatıcı Kudret Ali Bey'in güvenilir anlatısı ile örtüşmektedir. Tam da benim bu metinlere baktığım yerden, yani Hüseyin Rahmi'nin bütün söylemleri ve kodları alaşağı ettiği bir kurmaca dünyasından meseleye bakarsak bu yan metinsel öğelerin de aynı şeye, yani metnin her türlü anlamı alaşağı ettiği kurmaca evrenine hizmet eden birer kurmaca parçası olduğunu düşünmek gayet makul bir yaklaşımdır. Metni okuyup bitiren bir okur, her türlü söylem ve anlamın alaşağı edildiği, tutarsızlığı ile tutarlılık arz eden bu anlatı evreninden dönüp metnin bütününe baktığında romanın başındaki yan metinsel öğelerin aslında sözünü ettiğim bu anlatı evrenine hizmet ettiğini görür. Öyle ki bu yan metinsel öğeler metnin kurmacalığına hizmet edilecek şekilde dizayn edildiğinden yan metinsel öğe niteliklerini yitirerek kurmacalaşmış ve muğlak anlatı evreninin bir parçası haline gelmiştir. Böylece metnin başındaki yan metinsel öğeler yani "yazar"ın önsözleri, birden romanın anlatıcısının bir başka kurmaca parçasına dönüşüverir. Nitekim romanın bütünündeki anlatı sesiyle bu "önsöz"lerin ses örtüşürlüğü de bu okumayı tasdikler.

Bu tez çalışmasında ele alınan diğer romanların aksine birinci tekil şahıs güvenilir anlatıcı Kudret Ali Bey, diğer anlatıcı karakterler kadar görünür değildir. İsmi dahi romanın 277. sayfasında ilk ve son kez duyduğumuz güvenilir anlatıcı Kudret Ali Bey, daha çok gözlemci konumundadır. Çevresinde tanık olduklarını aktaran Kudret Ali Bey, romanda bir yazar olarak karşımıza çıkar. Bir gün Ulviye Melek, beraberindeki iki güzel genç kızla ve kendini "*Fehametlû Prens Nasrullah Hazretleri'nin sabık metresi ve elhatü hazihi Kokotlar Mektebi Müdiresi*" olarak

tanıttığı kartvizitiyle yazar Kudret Ali Bey'i görmeye gelir (s. 4). İlk başta bu misafirleri kabul etmek istemeyen Kudret Ali Bey, yeğeni İrfan Yekta'nın ricası üzerine görüşmeyi kabul eder. Ulviye Melek, kendi deyişiyile namus kazasına uğrayan genç kızlara asrî bir eğitim vererek onları metres olarak topluma kazandırmayı amaçlamaktadır. Kudret Ali Bey'le kendi tezini gerekçelendirmek için uzun uzun sohbet eden Ulviye Melek'in ricası, yazar Kudret Ali Bey'in müdiresi olduğu Kokotlar Mektebi hakkında bir roman yazmasıdır. Ziyaretin ardından bu tür bir roman yazıp yazmamak arasında gidip gelen Kudret Ali Bey, bir süre sonra yeğeni İrfan Yekta'nın Ulviye Melek'in yanında getirdiği güzellerden Şefkat'e vurulduğunu ve onunla beraber bazı geceleri Ulviye Melek'in evinde geçirdiğini öğrenir. Ancak İrfan Yekta'yı kendi haline bırakmayı uygun görür. Bir süre sonra İrfan Yekta aracılığıyla Ulviye Melek'ten bir davet alır ve böylece Kokotlar Mektebi'ni ziyaret etmeye başlar. Kudret Ali Bey, bu evde yaşananlara şahsen dahil olmaz. Yeğenin Şefkat'le yaşadığı aşk üzerinden olaylara biraz karışır görünse de aslında gözlemci ve aktaran konumundadır. Evde yaşayan ve metres olacakları beyi bekleyen kızların sohbetlerine yer veren Kudret Ali Bey, Kokotlar Mektebinin işleyişini, orada verilen dersleri paylaşır. Kudret Ali Bey'in eşi, İrfan Yekta'yı Şefkat'in aşkından kurtarmak için uzak akrabaları Nevber'i bir gelin adayı olarak öne sürse de İrfan Yekta aşkından vazgeçmez. Romanın sonunda Kudret Ali Bey'in sosyal deneyine kobay olarak seçtiği İrfan Yekta'nın Şefkat'le beraber Paris'e kaçtığını görürüz. Geride gözü yaşlı Nevber kalır. Kendi eliyle eve aldığı Ulviye Melek nedeniyle Kokotlar Mektebinin müdavimi olan yeğeni İrfan Yekta'yı kendi haline bırakarak bu kaçınılmaz sonu hazırlayan Kudret Ali Bey, üzüntüsünde pek samimi gözükmeyen bir anlatıcıdır.

Kokotlar Mektebi romanının kişi kadrosu oldukça kalabalıktır. Metinde Ulviye Melek'in evindeki kızlar ve onları metres olarak tutmak isteyen erkeklerin yanı sıra kızlara ders veren Prenses Diçenksi'ye kadar uzanan çok sayıda roman karakteri yer alır. Önder Göçgün de *Kokotlar Mektebi* romanının “bir yığın insanın, birbiri peşi sıra türlü maceralarını sergilendiği, onun için de muhtevasına giren konuları oldukça karışık ve baştan sona kadar tamamıyla ‘action’a dayanan, hareketli bir roman” olduğunu dile getirir (1993, s. 366). Gerçekten de metinde olaylar birbirini izlemekte, metin bu haliyle farklı karakterlerin farklı maceralarıyla dolup taşmaktadır.

Kokotlar Mektebi'ni ele alan araştırmacılar, metnin ahlaka ya da kadınların toplum içindeki konumlarına dair söyleyecekleri olduğunu iddia etmektedirler. Media Berkes'e göre *Kokotlar Mektebi* romanı “birçok aile düzensizliklerini, cemiyetin kirli taraflarını teşhir e[tmektedir]” (1945, s. 29). Önder Göçgün ise *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu* adlı kitabında *Kokotlar Mektebi* romanını “cemiyeti temelinden sarsan sosyal meselelerin en mühimlerinden birini teşkil eden fuhuşu, son derece realist ölçüler içerisinde gözler önüne seren eserler[den]” biri olarak sınıflandırmaktadır (1993, s. 603). Halide Şeyma Kuzgun, “Peyami Safa'nın Sözde Kızlar Romanı ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kokotlar Mektebi Romanında Kadına Bakış” başlıklı makalesinde Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* romanını kadınların toplumdaki yeri dolayısıyla özel bir yerde konumlandırmaktadır:

Hüseyin Rahmi; *Kokotlar Mektebi* isimli romanında kadınların toplum tarafından dışlanmasını, birey olarak ötekileştirilmesini, zevk ve eğlence kadınları denilen kimselerin yaşamayı bile hak etmeyen kimseler olarak görülmesini eleştirel bir gözle ele almaktadır. Toplumun kadına yakıştırdığı bir takım rencide edici cinsiyet odaklı etiketlerin bireyde ne derece sıkıntılara yol açtığını düşündürmektedir. Dönemin hâkim zihniyetine inatla kadınları anlamaya çalışıp onların gözünden bakan bir eser ortaya koyulması genel kabule karşı bir başkaldırı mahiyetindedir. (2021, s. 34)

Gerçekten de roman diğer Hüseyin Rahmi romanları gibi genel bir okumada bu tür yargıları doğrulayacak bir hikâye sunar. Diğer taraftan romana biraz daha yakından bakıldığında metnin önüne gelen her fikri bünyesine alarak hallaç pamuğu gibi attığı gözlenir. Dolayısıyla metnin farklı okumalara imkân sağlayacak şekilde inşa edildiğini söylemek mümkündür. Çeşitli fikirlerin ve görüşlerin çarpıştığı metin, herhangi bir ahlak dersi vermekle ya da bir ideolojik duruş sergilemek ile ilgisi olmayan bir metin olarak okunmaya da müsaittir.

Kokotlar Mektebi romanı ahlakın yanı sıra toplumda kutsal sayılan ne varsa hemen hepsinin altını oyarak ilerleyen bir metindir. Literatürde iddia edildiği gibi toplumun sorunlu yönlerini teşhir etme ya da kadının toplumdaki yerine dair bir iddiada bulunma amacı yoktur. Aksine güveniliriz anlatıcı Kudret Bey'in tutarsızlıkları, metnin karnavalı andıran doğal olmayan anlatı (*unnatural narrative*) evreni ve her biri farklı telden çalan roman kişilerinin seslerinin duyulması *Kokotlar Mektebi* romanını tüm bu iddiaların karşısında bir yerde konumlandırır.

Kokotlar Mektebi romanı, toplumsal değerleri ve ideolojileri mizah unsurunun aracı haline getirirken bu kavramların altını da oymaktadır. Bu anlamda ilk olarak güveniliriz anlatıcı Kudret Ali Bey'e odaklanacağım. Ardından *Kokotlar Mektebi* romanında karnavalı çağrıştıran unsurlar üzerinden böyle karnavalesk bir anlatı dünyasının metni anlamlandırmadaki işlevini öne çıkaracağım. *Kokotlar Mektebi* Müdüresi Ulviye Melek olmak üzere farklı roman kişilerinin birbiriyle kurdukları diyalogların metinde önemli bir yer teşkil etmesi nedeniyle son bölümde *Kokotlar Mektebi* romanında çok sesliliğin fonksiyonunu ele alacağım.

5.1 Tesadüfler aracılığıyla iyi yahut fena olmak: Anlatıcı Kudret Ali Bey

Romanın birinci tekil anlatıcısı Kudret Ali Bey, bu tez çalışmasında ele alınan diğer üç romanın anlatıcısı kadar metnin merkezinde yer almaz. Daha çok gözlemlerini aktaran bir anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Ancak tıpkı *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür*, *Ben Deli Miyim?* ve *Kaderin Cilvesi* romanının anlatıcısı gibi tutarsız, eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmeyen bir anlatıcı ile karşı karşıyayızdır. *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanında anlatıcı Şadan Bey, çapkınlığını mazur göstermeye çalışır. *Ben Deli Miyim?* romanında ise akıllılık ve delilik arasında gelip giden tutarsız bir anlatıcı vardır. *Kaderin Cilvesi* romanının Salah Bey'i ise türlü dalaverelere karışan, sözde geçim derdini bahane ederek muhatabını manipüle etmeye çalışan bir anlatıcıdır. Bu anlatıcıların ortak özelliği, amaçlarını gerçekleştirmek uğruna türlü maceralara atılmaktan çekinmemeleridir.

Kokotlar Mektebi romanının anlatıcısı Kudret Ali Bey de mesleği olan yazarlığı gerçekleştirmek uğruna iğrenç bulduğu Kokotlar Mektebini sayısız kereler ziyaret etmekten, bu yolda yeğeni İrfan Yekta'yı bir anlamda kurban vermekten kendini alamaz. Dolayısıyla bu tez çalışmasında ele alınan diğer anlatıcılar gibi Kudret Ali Bey de isteklerini gerçekleştirmek uğruna her şeyi göze alabilen ve muhatabını kendi masumiyetine ikna etmeye çalışan güvenilmez bir anlatıcıdır. Ancak Hüseyin Rahmi, güvenilmez ben anlatıcıya sahip romanları arasında kronolojik olarak sonuncu olan *Kokotlar Mektebi* romanında güvenilmez anlatıcıyı daha az görünür kılmayı tercih etmiştir. *Kokotlar Mektebi* romanında diğer romanlarda olduğu kadar aktif, hareket halinde türlü dolaplar çeviren bir anlatıcıdan ziyade, seyirci konumunda bir anlatıcı mevcuttur. Anlatıcı Kudret Ali Bey'in mesleğinin yazarlık olması, Hüseyin Rahmi'yi diğer metinlerde yarattığı bayağılıkta güvenilmez bir anlatıcı yaratmaktan alıkoymuş olabilir.

Kokotlar Mektebi romanında anlatıcının birinci tekil şahıs anlatıcıya sahip diğer romanlarda olduğu kadar görünür olmayışı, bazı araştırmacıların *Kokotlar Mektebi*'ni anlatıcı açısından sorunlu bulmasına yol açmıştır (Serdar, 2007, s. 96). Serdar, romanın birinci tekil şahıs anlatıcısı Kudret Bey'in anlatısıyla başladığını ancak ilerleyen bölümlerde *Kokotlar Mektebindeki* kızların sohbetlerine, mektepteki derslere, *Kokotlar Mektebi* ile ilişki içinde olan diğer roman kişilerinin hikâyelerine yer verilen bölümlerde anlatıcının üçüncü tekil anlatıcıya dönüştüğünü iddia eder (s. 98). Her ne kadar bu iddiasının sebebi Kudret Ali Bey'in teknik olarak anlatamayacağını düşündüğü olayları aktarmasından kaynaklansa da Ali Serdar da romanın genelinde anlatıcının "söyleminin yer yer Kudret Ali Bey'inki ile örtüştüğü[nü]" ifade eder (s. 98). Mehmet Kaygana'ya göre ise Kudret Ali Bey, *Kokotlar Mektebinde* tanık olduğu olayları aktarırken müşahit anlatıcıya dönüşmektedir. Kaygana, anlatıcının aktardığı olaya uygun olarak yer yer gözlemci konumuna geçtiğini ima etmiş olur (2008, s. 347-348). Kaygana'nın tespiti, *Kokotlar Mektebi*'nin olay örgüsü ile de uyum göstermektedir. Zira Ulviye Melek'in ziyaretiyle başlayan roman, Ulviye Melek'in *Kokotlar Mektebi* hakkında bir roman yazılması ricasının kabulü ile devam etmekte, anlatıcı Kudret Ali Bey, bu sıradışı *Kokotlar Mektebi* hakkında romanın içerisinde bir roman yazmaktadır. Bu anlamda metin, bir üstkurmaca niteliği taşımakta, kendi yazılış gerekçesini ve hikâyesini anlatmaktadır.

Hüseyin Rahmi üzerinden kalıplaşan yargılardan biri, onun metinlerinin teknik açıdan sorunlar barındırması ve ideolojik fikirlerle dolu olmasıdır. Kaygana, *Kokotlar Mektebi* romanında farklı ideolojik fikirlerin yoğun bir biçimde ifade edilişiyle beraber romanın anlatıcısına dair muğlaklığı, romanın teknik açıdan sorunlu olduğu şeklinde açıklamayı uygun görür (s. 348). Oysa anlatıcının konudan

konuya atlaması, farklı konularda uzun fikir tartışmalarına yer vermesi, metninin ideolojik bir duruşu olduğu anlamına gelmez. Her fikir, metnin içinde tekrar çürütülerek metnin kendini gerçekleştirme aracı haline gelmektedir. Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* romanında anlatıcının konumuna dair önsözlerden başlanarak metnin devamında da devam eden muğlaklık, teknik bir aksaklıktan ziyade maksatlı bir tercih olarak görülmelidir.

Kokotlar Mektebi romanının önsözündeki anlatıcının muğlaklığı meselesi metinde de hissedilmekte ve metnin tamamen bir hayal ürünü mü yoksa gerçekten yaşanan bir olaya mı dayandığı sorusu metinde anlatıcının seyirci konumunda bırakılmasıyla cevaplanmadan varlığını korumaktadır. Dolayısıyla romanda anlatıcının teknik anlamda sorunlu olduğunu söyleyemeyiz. Aksine anlatıcının önsözde başlayan muğlak, gizemli tutumunu metinde de takip ettiğini iddia etmek mümkündür. Anlatılanların hayal mi yoksa gerçek mi olduğu ikilemi böylelikle metinde de çözümsüz bırakılır. Bu anlamda Ali Serdar'ın ve Mehmet Kaygana'nın anlatıcının konumuna dair dikkat çektiği bu durum, teknik bir sorundan ziyade aslında metnin okurun kararsızlıkta salınmasına neden olan güven vermekten uzak anlatı evreni ile uyum içerisindedir.

Kokotlar Mektebi romanının anlatıcısı Kudret Ali Bey, metnin olay kalabalığına bizzat dahil olmaz. Ancak bir gözlemci konumunda olan biteni anlattığı iddiasındadır. Ancak dikkatli bakıldığında Kudret Ali Bey'in bir yazar olarak kendine malzeme toplama isteği ve merakı aslında davranışlarının temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Bu tez çalışmasında ele alınan diğer güvenilirmez Hüseyin Rahmi anlatıcıları gibi Kudret Ali Bey de olan biteni tesadüflere bağlama eğilimindedir. Ulviye Melek'in kartvizitini ve kartvizitin arkasındaki ricayı okuduktan sonra kartı parçalamak ve çöpe atmak ister. Ancak tam bu esnada odaya

Kudret Ali Bey'in yeğeni İrfan Yekta girer. İrfan Yekta, amcası Kudret Ali Bey'den Ulviye Melek'i ve yanındaki iki güzel genç kızı buyur etmesini rica eder: "İrfan yüreğinin gençlik feveranıyla kızlara karşı fazlaca heyecanlanmış gibiydi. Kokotlar Mektebi müdiresinin maceralarını dinlemeye can atıyordu" (s. 7). Birinci tekil şahıs anlatıcı Kudret Ali Bey kendi merakını yeğenine yansıtmaktadır. Anna Freud, *Ben ve Savunma Mekanizmaları* başlıklı kitabında yansıtmayı bir savunma mekanizması olarak sınıflandırmaktadır (2002, s. 37). Kudret Ali Bey, Ulviye Melek'in kartvizitini okuduktan sonra meraklanmış, zihninde "Fuhuşta da bir talim ve tedris şubesi mi açıldı?" şeklinde sorular peyda olmuştur (Gürpınar, 2010, s. 5). Anlatıcı yoğun biçimde hissettiği merak duygusunu yeğenine yükleyerek savunma mekanizmasını harekete geçirmekte ve muhatabı karşısında dik duruşunu korumaya çalışmaktadır. Böylelikle Kudret Ali Bey, "hiddet ve nefret" duymak istediği, bayağı bulduğu bu okula karşı duyduğu merakı gizlemek için yeğeni İrfan'ın aniden odaya girmesini kullanmaktadır (s. 6).

Kudret Ali Bey, daha Ulviye Melek'le tanışmadan onun niyeti anlayacak kadar öngörülü bir karakterdir. Ulviye Melek'in kendisiyle görüşerek kendisine "parlak bir reklam çıkarmak hilekârlığı[nda]" olduğunu sezer. "Kendi elimizle hiç yoktan başımıza dert çıkarmayalım" dese de Kudret Ali Bey, merakına yenik düşer (s. 7). Görüldüğü gibi Kudret Ali Bey, yaptıklarının sonuçlarını önceden görebilecek sağduyuya sahip bir karakterdir. Ancak Ulviye Melek'in ziyaretini kabulünü yeğeni İrfan Yekta'nın merakına ve ısrarına bağlayarak muhatabından gelebilecek ayıplanmalara karşı kendini korumaktadır.

İrfan Yekta, amcası Kudret Ali Bey'i ikna etmek için Ulviye Melek'in pek çokları gibi "aslımı saklayıp sureti halktan görün[mediğini]" aksine "mertçe hareket et[tiğini]" dile getirir (s. 7). Böylelikle Kudret Ali Bey, kendisinden yaşça küçük

yeğeni İrfan Yekta'nın söyledikleriyle teskin olmuş görünür ve görüşmeyi kabul eder. Aslında en başından beri belki de en çok mesleği olan yazarlığın icabı gereği Ulviye Melek'le görüşmeye teşne anlatıcı, yeğeni İrfan Yekta'nın sözlerinden sonra merak duyduğunu biraz olsun itiraf ederek misafirleri buyur eder (s. 7).

Ulviye Melek'in ziyaretini izleyen günlerde İrfan Yekta bir süre ortadan kaybolur. Daha sonra Ulviye Melek'in mektebindeki “namus kazasına uğramış” kızlardan biri olan Şefkat'le beraber olduğu anlaşılır. Kudret Ali Bey, bu duruma hayıflanır: “Fahişeliğini pek mağrur bir eda ile anlatan bu bayat metresin o ateşli maceralarını İrfan'a niçin dinlettim?” (s. 62). Ancak güvenilirmez anlatıcı Kudret Bey'in duyduğu suçluluk duygusu dahi ikirciklidir:

Şimdi biraz da kendimi mesul görüyordum. Fakat her günah ve kabahatte mesul aramak âdetimizdir. Mesullerin mesuliyetlerini mucip sebepleri karıştırırsak feylesofların bocaladıkları vadilere düşeriz. Ahlak denilen divan yolu nerede başlar? Nereye müntehi olur? Bu şeh-rahı takibe uğraşan sürülerden bazı fertleri hayat fırtınaları sağa sola fırlatmıyor mu? Ulviye Melek şikâyetlerinin her cümlesinde haksız mıdır? Fazl ve ahlakın muakkiplerinden ziyade müdahilleri vardır. Hep, birçok ahlaqsızlıkların aleni düşmanı, gizli dostu gibiyiz. Fuhşu idame ettirenler bu günâhkarlığın haricinde görünmeye uğraşanlar değil midirler? (s. 62)

İrfan'ı Ulviye Melek'e maruz bırakarak yoldan çıkmasına neden olduğunu düşünen Kudret Ali Bey, kısa bir süre için suçluluk hisseder gözüktür. Diğer yandan itiraf ve savunma ile okurla arasında bir samimiyet kurarak kendini temize çıkarmasını da sağlayan bu ifadelerin hemen ardından konuyu hemen değiştiren anlatıcı, meseleyi ahlak kavramının muğlaklığına kadar vardırır. Hatta o kadar ki ilk karşılaşmalarında hor gördüğü, “fuhşun avukatı” adını verdiği Ulviye Melek'e hak dahi verir.

Dolayısıyla Kudret Ali Bey, İrfan'ın düştüğü durumdan mesul tutulmaya tahammül edemediğinden kendini aklamak için başta alenen yargıladığı Ulviye Melek'in düşüncelerini onaylamayı göze alır. Bu tür bir tutarsızlık, *Kokotlar Mektebi* romanında güvenilirmez bir anlatıcıyla karşı karşıya olduğumuzu imler. Anlatıcının söylem ve tutumundaki çelişki barındıran ifadelerin varlığı, güvenilirmez anlatıcının

tespitinde önemli bir rol oynamaktadır (Smith, 1991, s. 16). Bu doğrultuda *Kokotlar Mektebi*'nin anlatıcısı Kudret Ali Bey, söyledikleriyle eylemleri yer yer çelişen bir güvenilir anlatıcı olarak okunmaya müsaittir.

Kudret Ali Bey'in zevcesi, İrfan Yekta'nın sık sık Ulviye Melek'in evinde konaklaması nedeniyle eşini suçlar: “Yanında iki tane güzel fakat bozuk kızla buraya fuhuşhanesine reklam yapmaya geldi. Niçin kabul ettiniz? Sizi avladı. Çocuğu büsbütün esareti altına aldı. Buraya birkaç defa daha ayak atarsa kim bilir başımıza ne tür felaketler getirecek!” (Gürpınar, 2010, s. 62). Zevcesinin serzenişlerinde haklı olduğunun farkında olan anlatıcı Kudret Ali Bey, muhatabının sempatisini kazanmak, biraz da durumu kendi lehine çevirmek için ahlaklı kalabilmeyi tesadüflere bağlar: “Adam, elinde olmayan tesadüfler icabıyla iyi yahut fena oluyor” (s. 63). Ulviye Melek'in ahlaka dair felsefesini benimsemeye başlayan anlatıcı Kudret Ali Bey, ahlaka dair zihninde gelişen fikirlerin sorumluluğunu da almak istemez. Bu fikirleri, Ulviye Melek'in “saçtığı müfsit tohumlarla” kendisini “zehirle[mesine]” bağlar (s. 63). Sürekli olarak kendini savunma halinde olan anlatıcı, türlü laf oyunlarına girerek metni de konudan konuya, olaydan olaya sıçrayan bir anlatıya dönüştürür. Güvenilmez anlatıcısı olan bu anlatının eğilip bükülen malzemesi de bu örnekte olduğu gibi ahlak kavramı olur.

Kudret Ali Bey, yeğeni İrfan Yekta'nın Kokotlar Mektebi talebesi Şefkat'le münasebetine aracılık ettiğini kabul etmek istemez. Kendini bu meselede temize çıkarmak için bugüne kadar inandığı her şeyi sorgulamaya başlar: “... karanlık olmazsa aydınlığı takdir edemeyiz. Bu lazım-melzumluk arasında kıvranıp duruyoruz. Kötülük iyiliğin melzumu olunca kötüye ne salahiyetle buğz ediyoruz? Her şeyi zıddıyla taayyün etmek zaruretinde bulununca dünyadan yekpare bir huzur ve asayiş nasıl beklenir?” (s. 63). Suçlanma kaygısı, anlatıcı Kudret Ali Bey'i iyilik

ve kötülüğü sorgulamaya iter. Anlatıcının bu iyilik ve kötülüğün doğasına dair sorgulamalarında kullandığı dil, muhatabının da rasyonel kodlarını harekete geçirmekte, dolayısıyla muhatabı da anlatıcıyla beraber bildiği her şeyi sorgulamaya başlamaktadır. Güvenilmez anlatıcıların söylemlerinde kendini savunma tonu benzer metinlerde karşımıza sık çıkan bir durumdur (Dwyer, 1974, s. 157). Wang, “A Cognitive Pragmatic Study of Rhetorical Questions” başlıklı makalesinde retorik soruların işlevine odaklanır. Wang’a göre retorik sorular genellikle savunma anlarında karşı saldırıya geçmek amacıyla kullanılmaktadır (2014, s. 46). Güvenilmez anlatıcı Kudret Ali Bey’in kendini temize çıkarmak ve savunma yapmak amacıyla retorik sorular sorarak giriştiği bu derin sorgulamalar, metnin ahlaki bir boyutunun olmasına izin vermediği gibi anlatıcının muhatabının gözünde kendini aklamaya çalıştığını gösterir.

Amit Marcus, Albert Camus’nün *The Fall* romanında güvenilmez anlatıcıyı analiz ettiği makalesinde retorik araçlara başvuran güvenilmez anlatıcının kendi hayatını gözden geçirirken aslında okurunu da benzer bir gözden geçirmeye dahil etmek istediğinden bahseder (2006, s. 315). *Kokotlar Mektebi* romanında anlatıcı Kudret Ali Bey’in sorduğu bu retorik sorular, görünürde kendi yaşam felsefesine dair bir gözden geçirme teşebbüsü gibi görünse de aslında güvenilmez anlatıcı muhatabını da benzer bir sorgulamaya dahil etmektedir. Anlatıcının iyilik-kötülük karşıtlığındaki ikircikli tutumu, metnin ahlaka dair bir tezinin olmadığını bir kanıttır.

Kudret Ali Bey, iyilik kötülük kavramları arasında bocalarken yer yer Ulviye Melek’e hak verir, yer yer de onu ve yaptığı işi hakir görür. Hakir gördüğü bu işe bile isteye bulaşmaktansa geri durmaz. Türlü bahanelerle muhatabına eylemlerinin doğruluğunu kabul ettirmeye çalışır. İrfan Yekta, Ulviye Melek’in evinde zaman

geçirmeye başlamasıyla “manen, maddeten gittikçe bozul[duğunu]” fark etmesine karşın durumu değiştirmek için hiçbir şey yapmaz: “Bu sahada ‘etüt’ yapmak için onu karşımda mühim bir suje mevkiinde görüyordum” dediği yeğeni İrfan Yekta’ya yazacağı romana malzeme toplamak için düzenlediği bu sosyal deneyin bir nesnesi haline getirir (Gürpınar, 2010, s. 63). Meseleyi anlamak için İrfan Yekta ile beraber “bu kuyunun karanlığına ben de bir parça inmeliydim” diyen Kudret Ali Bey, yeğenin bu eve devamını kendi araştırması açısından bir fırsat olarak görmektedir. Shunami’nin de vurguladığı gibi güveniliriz anlatıcılar, kendi aksiyonlarını haklı çıkarmak uğruna olayların akışını işlerine geldiği gibi yönlendirme eğilimindedirler (Shunami, 1973, s. 458). Kudret Ali Bey, mesleği olan yazarlık dolayısıyla fazlaca merak saldığı Kokotlar Mektebine yeğeni İrfan Yekta aracılığıyla bağlanmış olurken eylemini de meşru göstermeye çalışmaktadır. Sözde yeğenin bu çukurdan kendi kendine çıkararak ders almasını isteyen anlatıcı, bu mektebe yapacağı ziyaretleri yeğenin iyiliği için yaptığını ima ederek kendi merakını muhatabından saklamaya çalışır.

Anlatıcı Kudret Ali Bey, yeğeni İrfan Yekta’nın Ulviye Melek’in evine yaptığı ziyaretler sonucu günden güne eridiğini, solduğunu izler. Bir gün İrfan Yekta aracılığıyla bu eve davet edildiğinde bu daveti kabulünün muhatabı tarafından hoş karşılanmayacağını sezer. “Zavallı yeğenimi kurtarmak için onun düştüğü bu kuyunun dibini yakından ölçüp biçmek elbette faydalı olacaktır” diyerek Kudret Ali Bey, bu davete icabetini ulvi bir hedefe bağlar (Gürpınar, 2010, s. 67). Muhatabına retorik sorular soran güveniliriz anlatıcı Kudret Ali Bey, eylemini meşru kılmak için tıpkı bu tez çalışmasında incelenen diğer güveniliriz anlatıcılar gibi başkalarının tanıklığına başvurur: “Bazı feylesoflar edebi, edepsizlerden öğrenmenin daha kestirme bir yol olduğunu söylemiyorlar mı?” (s. 67). Sözde hem yeğenini kurtarmak

hem de ahlakı ahlsızlardan öğrenme gayesiyle yola çıkan Kudret Ali Bey'e zevcesi itiraz eder. Zevcesini ikna için de benzer bir dil kullanan anlatıcı, bu ziyaretinden "zavallılar için faideler um[duğunu]" öne sürer (s. 67). Hem muhatabına hem de zevcesine çeşitli bahaneler öne sürerek Kokotlar Mektebine olan ziyaretlerini gerekçelendiren anlatıcı Kudret Ali Bey, zevcesine rağmen bu "şehvet fabrikası"na "sayısız kereler" gittiğini oraya "en parlak numaralarına elyak müstait bir şakirdi çalışkanlığıyla devam etti[ğini]" dile getirir (s. 68). Per Krogh Hansen "Reconsidering the unreliable narrator" başlıklı makalesinde, anlatıcının söyledikleriyle yaptıkları arasında söyleminde tutarsızlıklar olması durumunu anlatı içi güvenilmezlik (intranarrational unreliability) olarak adlandırılmaktadır (2007, s. 241). Anlatıcı, ilk duyduğunda tiksinierek yaklaştığı bu mektebin yetenekli bir talebesi haline geldiğini iddia edip bundan gururla bahsederken söylemleri ve edimleri arasındaki bu tutarsızlık, onun güvenilmezliğine işaret etmektedir.

Kudret Ali Bey, yeğeni İrfan Yekta'yı Şefkat'le muhabbetinde serbest bırakmasının muhatabı tarafından yadırganacağını bilen güvenilmez bir anlatıcıdır: "Karşıdan seyrediyorum. Yeğenim başını en sert kayaya vuruncaya kadar bekleyecektim. Belki bu şiddetli müsademin sarsıntısıyla zavallı kafasından boşanacak gafletin yerine akıl kaim olur" (Gürpınar, 2010, s. 192). Eylemlerinin ve sonuçlarının farkında olan anlatıcı Kudret Ali Bey, bile isteye yeğenin Kokotlar Mektebi ile ilişki halinde kalmasına müsaade eder. Bu müsaadenin gerekliliğine muhatabını da ikna etmesi gerektiğinin ayırdındadır. Nasihat vermektense onu kendi haline bırakmasının nedeni olarak İrfan Yekta'nın "hayatı öğrenme[si]" bahanesini öne sürer. Oysa Kudret Ali Bey'in tek derdi adını İrfan Yekta aracılığıyla ilk duyduğu andan beri merak ettiği Kokotlar Mektebi hakkında daha fazla malumat

almak istemesidir. Dolayısıyla bu mektep ile organik bağı kaybetmeyi göze alamamaktadır.

Kudret Ali Bey'in yeğenin durumu karşısında samimi bir biçimde endişelendiği söylenemez. Şefkat'in aşkı nedeniyle deliye dönen, kıskançlık krizlerine giren, cebinde revolverle dolaşmaya başlayan İrfan Yekta, bazı geceler aile evine dönerek odasında saatlerce ağlamaktadır. Ancak amcası Kudret Ali Bey, yeğenini hâlâ bir seyir objesi olarak görmekte, ona yardım etmemektedir. İrfan Yekta, çaresizlik içinde amcasıyla konuşmak, derdine derman aramak istediğinde dahi anlatıcı Kudret Ali Bey onu dinlemek istemez: "Önümde boşanarak biraz hafiflemeye uğraşıyordu. Lakin hayır... Söylemeyecektim. Ateş onun kalbindeki muhabbet usaresini kavursun... Bir çilekeş derviş gibi onu iyice pişirip adam etsin" (s. 65). Gerçek anlamda yardımcı olmadığı yeğeni İrfan Yekta'nın kaçınılmaz sonunu hazırlayan güvenilmez anlatıcı Kudret Ali Bey, muhababını yeğeni için doğru olanı yapmaya çalıştığına inandırmaya çalışır.

Mesleği olan yazarlığın getirdiği hayal gücüyle anlatıcı Kudret Ali Bey, yeğeni İrfan Yekta için trajik bir son beklemektedir: "İstirabı gayeyi bulunca beynine bir kurşun gömmezden evvel son bir dertleşme için elbette bana müracaat edecektir" (s. 192). Yeğeni İrfan Yekta gün geçtikçe daha çok bunalıma girerken anlatıcı Kudret Ali Bey sakince "o vakte kadar boş durmayayım" diyerek "Ulviye Melek'in ... tavsiye ettiği *Meşru Metres* kitabını oku[maya]" karar verir (s. 192). Yeğeni İrfan Yekta için böyle acı bir son tahayyül eden Kudret Ali Bey'in yeğeni için samimi bir üzüntü duymazken bir bilim adamı soğukkanlılığı ile deneyine ve araştırmasına odaklanmaktadır.

Anlatıcı Kudret Ali Bey, yeğeni üzerinden Kokotlar Mektebi ile ilişkilendikçe ahlak, fazilet gibi kavramlara olan inancını sorgulamaya başlar. Ulviye

Melek'in önerdiği kitabı okuduktan sonra bu kitaptan uygun gördüğü yerleri alıntılaman Kudret Ali Bey, okudukları üzerine zihninde gelişen düşünceleri muhatabıyla paylaşır: “Şu kavim nezdinde makbul olan bir telakki ötesinde mezmum...” (s. 195). Böylelikle ahlakî düsturların göreceli oluşuna değinen anlatıcı Kudret Ali Bey, iki satır sonra ahlakta bozulmaya değinerek muhatabının algısıyla oynar: “Ahlakiyâтта da elbise modaları gibi akıl ermez bir fanteziye rüzgârı esiyor. Şimdi hicabın adına riyâkarlık diyorlar. Ahlak, donunu çıkarmak üzeredir” (s. 195). Anlatıcı Kudret Ali Bey'in ahlak kavramıyla ilgili gelgitleri metnin ahlaka dair söylemini bulanıklaştırıp zeminsiz kılar.

Anlatıcı Kudret Ali Bey'in söylemlerindeki temelsizlik, onun çevresindekilerle kurduğu ilişkilerde de kendi gösterir. Zevcesi, İrfan Yekta'yı kurtarmak için türlü çareler ararken Kudret Ali Bey daha pasif bir tavır takınmayı tercih eder. Bu pasif tavrını haklı göstermek için zevcesini hilekârlıkla yaftalayarak kendini onun üzerinde konumlandırır ve zevcesine daha sakin kalması konusunda nasihatte bulunur: “Böyle müşkül illetleri tabiatın ağır tedavisine bırakmak en doğru bir usul değil midir?” (s. 301). Zaten başından beri İrfan Yekta'yı olayların akışına bırakan ve müdahale etmeyen anlatıcı Kudret Ali Bey, yeğenini bulunduğu vaziyetten kurtarmak için herhangi bir hamle yapmayı muhatabına hile olarak göstererek kendini temize çıkarır.

Romanın sonunda İrfan Yekta'nın ortadan kayboluşu ile beraber evde bir matem havası hissedilir. Anlatıcı Kudret Ali Bey, yengesinin döktüğü gözyaşlarını anlatırken kendi duygularına dair bir aktarımda bulunmaz. Metinde anlatıcının İrfan Yekta'nın uzun süren bu gaybubetine üzüldüğünü gösteren bir ifadeye rastlanmaz. Anlatıcı, yazdığı romanın kahramanına karşı tepkisiz bir yerde durur ve seyirci konumunu asla bırakmaz. Daha evvel sözünü ettiğim gibi anlatıcı Kudret Ali Bey'in

yazarlık mesleği ile iştiğal etmesi, İrfan Yekta için sonu ölümle bitecek bir hikâyeyi zihninde kurgulamasına neden olmuştur. İrfan Yekta'nın kayboluşunun ardından gelen Paris damgalı mektup, onun yeğenine karşı ne kadar kayıtsız olduğunu gösterir: “Benim İrfan'a ait endişelerimden çoğu, en müziçleri zail oldu” (s. 317). İrfan'a romanın sonunda ölmeyi uygun gören anlatıcının karşılaştığı son onu şaşırır. Romanın başındaki önsözlerle beraber düşündüğümüzde aslında anlatıcının ne kadar güvenilmez olduğunu bir kez daha görürüz. Önsözde muhatabına gazete sütunlarını dolduran cinayet, intihar ve benzeri facialarla dolu bir hikâyeye okutmak istemediğinin sözünü veren anlatıcı Kudret Ali Bey, İrfan Yekta için sonu intihar ya da cinayetle biten bir son biçmiştir.

Güvenilmez anlatıcının konudan konuya atlayışı, olayların ardından ahlaka, iyiliğe ve kötülüğe dair yaptığı yorumların havada kalışı metnin yazar tarafından bilinçli olarak kurulan zeminsizliğini arttıran unsurlardandır. İrfan Yekta'dan gelen mektubu okuyan Kudret Ali Bey'in gencin hayalleriyle dalga geçer ve Şefkat'in sinema yıldızı, İrfan'ın ise Valentino sanatkarlığı göstermesi fikrini “ağlanacak bir nikbinlik” olarak değerlendirir (s. 317). İrfan'ın durumuna dair yorum yaparken anlatıcı Kudret Ali Bey, bir kez daha iyilik ve kötülük kavramlarını sorgular ve muhatabına da sorguladır: “Bir kötü kadının evimize ayak basmasıyla bakınız ne şeametlere uğradık. Bu âlemde iyi kimdir? Kötü kimdir?” (s. 317). Alıntıda Ulviye Melek, önce “kötü kadın” olarak adlandırılır, ancak hemen arkasından gelen cümlede iyilik ve kötülük kavramları anlatıcı tarafından sorgulanır. Bir anlamda bu sorgulama Ulviye Melek'i “kötü” olarak nitelemenin de altını oyar. Dolayısıyla anlatıcı, söylemlerindeki tutarsızlıkla muhatabının bildiği, genel geçer kabul ettiği ne varsa hepsini yerle bir eden bir anlatı sunar.

Kokotlar Mektebi romanında ahlakın, iyilik ve kötülük gibi kavramların sorunsallaştırılması güvenilir anlatıcı Kudret Ali Bey'in tutarsız ifadeleri, retorik soruları ve kendini aklama çabaları ile gerçekleşir. Anlatıcının ahlaksız bulduğunu hemen iki satır sonra ahlakın göreceli oluşunu söyleyerek geçersiz kılması, metnin ahlaka dair herhangi bir öğreti sunma amacının olduğu iddiasını mesnetsiz kılar. Kudret Ali Bey, iyinin ve kötünün göreceli olduğunu söyleyerek ahlaka dair bildiğimiz her şeyi temelinden sarsar, ancak mevcut durumu iyileştirmek adına bir önermede de bulunmaz. *Kokotlar Mektebi* romanında tutarsız anlatıcının bu türden sorgulamalarına eşlik eden karnavalesk güvenilir anlatı evreninin ve çok sesliliğin de metinde ahlaki düsturların altının oyulmasına katkısı vardır. Bu nedenle bir sonraki bölümde metinde karnavalesk unsurların bu sıra dışı anlatı evrenindeki rolüne odaklanacağım.

5.2 Fuhşu namuslandırmak: Asrî, bedîî bir sınaaât olarak fuhuş

Kokotlar Mektebi romanında okurun ahlaki kodlarıyla uyuşmayan yeni bir anlatı evreninin karşısında buluruz kendimizi. Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* başlıklı kitabında kurmaca metnin dünyasına dahil olabilmek için okurun bilişsel duruşunu kurmacaya göre yeniden düzenlenmesinin gerekliliğinden söz eder (1998, s. 181). *Kokotlar Mektebi*'nin anlatı evreni sadece bir karnavalı andırmakla kalmaz, aynı zamanda sunduğu alışılmadık anlatı dünyasına zihnimizdeki çerçeveyi uyarlayarak katılmaya bizi davet eder. Bu nedenle bu bölümde öncelikle doğal olmayan anlatı (*unnatural narrative*) kavramını tartışacağım. Ardından *Kokotlar Mektebi* romanındaki karnavalesk öğeleri ve bunların yarattığı uygunsuz birliktelikler ortamı üzerinden bu metnin doğal olmayan anlatı olarak okunup

okunamayacağını ve bu durumun metnin ahlak gibi kutsal sayılan değerlere dair söylemini nasıl etkilediğini ele alacağım.

Doğal olmayan anlatı kavramı farklı araştırmacılar tarafından farklı şekillerde tanımlanır.¹⁷ Jan Alber, “Impossible Storyworlds-and What to Do with Them” başlıklı makalesinde doğal olmayan anlatıyı, “bizi insan bilişselliğinin limitlerine götüren fiziksel ya da mantıksal olarak doğal dışı olan senaryolar” olarak ifade eder (2009, s. 79). Alber’e göre “fiziksel olağandışılık, metindeki olayların yaşadığımız fiziksel dünyayı yöneten yasalara” ters düşmesiyle “mantıksal olağandışılık” ise “kabul edilen mantık yasaları açısından metindeki olayların imkânsız oluşu” anlamına gelmektedir (s. 80).

Stefan Iverson “Unnatural Minds” başlıklı yazısında Kafka’nın *Dönüşüm* romanı örneği üzerinden doğal olmayan zihni (*unnatural mind*), içinde yaşadığımız dünyanın yasalarını ihlal eden, sınırlarını zorlayan bir bilinç olarak tanımlar (2013, s. 97). Iverson’ın tanımı, Jan Alber’in doğal olmayan anlatı tanımıyla benzerlik gösterse de ayrıldığı noktalar vardır. Iverson, doğal olmayan anlatıların türe ve geleneğe göre aykırı, doğal dışı oluşlarına dikkat çeker. Dolayısıyla bu tür metinlerin doğallaştırmaya (*naturalization*) ve konvasiyonalizasyona (*conventionalization*) direnç gösterdiğinden söz eder (s. 97-98).

Henrik Skov Nielsen, “Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited” başlıklı makalesinde doğal olmayan anlatıyı, doğal anlatı üzerinden tanımlar (2013, s. 70). Ona göre bu anlatılar, kurmaca anlatıların bir alt grubunu oluşturmaktadır. Doğal olmayan anlatıların tamamının kurmaca

¹⁷ Doğal olmayan anlatı (*unnatural narratology*) kavramı, genellikle postmodernist metinlerin analizinde kullanılsa da Brian Richardson tarafında post-modern öncesi erken dönemde yer alan Gogol ve Conrad gibi yazarların metinlerinin analizinde de kullanılmıştır. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

sayıldığıının, ancak bütün kurmacaların doğal olmayan anlatı olamayacağıının altını çizer (s. 72). Nielsen, doğal olmayan anlatıların fiziksel veya mantıksal imkânsızlıklarına rağmen okur tarafından yorumlama stratejilerinin devreye sokulması ile anlaşılacağını iddia eder (s. 72).

“What Really Is Unnatural Narratology?” başlıklı makalelerinde adından da anlaşılacağı üzere doğal olmayan anlatı kavramını tanımlamaya çalışan Alber, Iversen, Nielsen ve Richardson birbirinden farklı görünse de tüm tanımlamaların ortak bir paydada buluştuğunu iddia eder: Bu tür “anlatıların son derece mantıksız, imkânsız, gerçek dışı ve ısrarla kurgusal olarak gerçek dünyadaki çerçevelerden saptığı anlatılar” olduklarını dile getirirler (2013, s.104). Bu tanım ışığında *Kokotlar Mektebi* romanını ele aldığımızda romanda sözü edilen bu mektebin gerçek olma ihtimalinin imkânsızlığı ve kurgusallığı göze çarpar. *Kokotlar Mektebi* diye bir oluşum kurarak “Fuhşu saran çirkin tırtılları temizleyip intanî sirayetlerini *dezenfekte* ederek onu asrî, bedî, bir sınaât haline getirmek istedim” mottosuyla yola çıkan Ulviye Melek’in metindeki varlığı, metni doğal olmayan anlatı statüsüne taşır (Gürpınar, 2010, s. 26). Böyle bir yerin gerçek hayatta karşımıza çıkamayacağı ilk önsözde anlatıcı tarafından teyit edilmiştir. İmza taşıyan son önsözde ise varlığı doğrulanan bu mektebe dair okuyacaklarını anlamlandırmak için okurun zihnindeki çerçeveleri (*frames*) yenilemesi gerekmektedir. Roger C. Schrank’a göre verili bir durumu “anlamaya çalışırken, önce deneyimleri içeren bilgi yapılarını kullanarak yeni deneyimlerimizi önceki deneyimlerimizle ilişkilendirme” yeteneğimiz bulunmaktadır. Bu bilgi yapılarının dinamik doğasına dikkat çeken Schrank gerektiğinde yenilenebildiklerine dikkat çeker (1986, s. 7). Dolayısıyla *Kokotlar Mektebi* romanının okuru olarak biz de bilgi yapılarımızı yeniden gözden geçirerek fuhşu namuslandırmak iddiasıyla kurulan *Kokotlar Mektebinin* dünyasına kendimizi

bırakırız.¹⁸ Güvenilmez anlatıcı Kudret Bey'in okura anlattığı bu hikâye, ne kadar imkânsız ve sıra dışı da olsa okur, bu dünyaya adapte olarak gerçek yaşamdan bir kesit olarak değerlendirmeye meyilli olur. Monika Fludernik, "New Wine In Old Bottles?" başlıklı makalesinde okurun bir anlatı metni ile karşılaştığında malzemesine "gerçek yaşam parametrelerini" yansıtarak hem metindeki anlatıcı karakteri hem de okuduğu hikâyeyi gerçek gibi yorumladığını iddia eder (2001, s. 623). Dolayısıyla *Kokotlar Mektebi* ne kadar absürtlükler, imkânsızlıklar ve karnavalesk öğelerle dolu olsa da metnin var olan tüm değerleri sorgulatan tavrı, okuru tarafından ciddiye alınacaktır.

Kokotlar Mektebi romanının gerçek dünyanın ölçüleri içerisindeki imkânsızlığı, metnin karnavalesk öğeleri yoğun biçimde kullanmasıyla daha da güçlenir. Karnavala özgü tersine çevirme metnin tamamına hakimdir. Özellikle uygunsuz sözcüklerin bir arada kullanılması ile toplumda kabul edilen pek çok değer önemini yitirir. Gulnara Karimova, "Interpretive Methodology from Literary Criticism: Carnavalesque Analysis of Popular Culture: "Jackass, South Park", and 'Everyday' Culture" başlıklı makalesinde sosyal değerlerin tezyif edilmesinin karnavala içkin olduğunu ifade eder (2010, s. 41). *Kokotlar Mektebi* romanında

¹⁸ *Kokotlar Mektebi* romanı, doğal olmayan anlatı (*unnatural narrative*) olarak okunduğunda metinde anlatıcının birinci tekil anlatıcı mı yoksa üçüncü tekil anlatıcı mı olduğuna dair tartışmalar da çözüme kavuşmuş olur. Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* başlıklı kitabında birinci tekil şahıs anlatıcının, üçüncü tekil anlatıcı gibi karakterlerin zihninden geçenleri aktarması durumunu doğal dışı bulur (2006, S. 6-7). *Kokotlar Mektebi* romanında birinci tekil anlatıcı Kudret Ali Bey'in yer yer birinci tekil anlatıcının imkânları zorlayan tavrı, metnin doğal olmayan anlatı olmasıyla açıklanabilir. Oysa bu teze karşı çıkan Herman'a göre ise Richardson'ın doğal olmayan olarak adlandırdığı bu durum zihnin nasıl çalıştığına dair günümüz anlayışıyla örtüşmektedir (2011, s. 34). Ancak Herman'ın bilişsel süreçler açısından bakıldığında doğrulanabilen bu iddiasının, Ali Serdar ve Mehmet Kaygana'nın tez çalışmalarına baktığımızda zayıf kaldığını görürüz çünkü Serdar da Kaygana da anlatıcının yer yer üçüncü tekil şahıs gibi davranması nedeniyle romanda anlatıcıyı sorunlu bulmayı tercih etmiş ve Herman'ın beklediği yeni zihinsel çerçeveyi oluşturmada güçlük yaşamıştır.

uygunsuz sözcüklerin birlikte kullanılmasıyla toplumsal değerlerin alaya alınarak bir anlamda yok sayılması, metnin ahlakçı bir tavrı olmadığından göstergelerinden biridir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi* romanında fuhuş ve namus sözcüklerinin sık sık birlikte ve hatta bazen birbirinin yerine geçecek kadar yakın kullanımı, metnin ahlak ve namus gibi kavramları sorgulatmasıyla açıklanabilir.

Ulviye Melek, anlatıcı Kudret Ali Bey'e kapısına “Bî-kes Kızları Sıyanet Yurdu” tabelası astığını, ancak aslında Kokotlar Mektebi olarak tasarladığı okulunun toplumsal gerekliliğini anlatır. Ulviye Melek'e göre böyle bir mektebin varlığı, fuhşun namuslandırılması için bir ihtiyaçtır:

“Fuhuştan bahsedeceğim. Fuhuştan... Erkek kadının müştereken irtikap edip de rezilliği yalnız dişiye yükletilen fuhuştan... Fakat ben bundan, kürsülerden telinlerle bağırarak vaizler, riya tiksintileri içinde sahifeler karalayan *moralist*'ler gibi bahsetmeyeceğim. Fuhuş en ziyade onun gizli mürtekipleri tarafından zem ve kadha uğrar. Fuhuş! Bu müthiş kelime dünya yüzünden kalkmalıdır beyfendi... Fuhuş... Fahişelik... Havva kızlarından birçok bedbahtın alınlarına vurulan bu damgayı hangi günah çıkarıcı bıçakla kazıyabileceğiz? Bu nasıl kalkar, nasıl? Fuhuş namuslandırılmaz mı beyfendi?” (Gürpınar, 2010, s. 27)

Anlatıcı Kudret Ali Bey'in Ulviye Melek'ten aktardığı bu alıntı, ahlak, namus gibi kavramları eğip büken, yaşadığımız dünyanın kodlarını ciddiye almayan bir tavrın göstergesidir. “Fuhuş” sözcüğünün önem atfedilen bir kavram gibi sürekli tekrarlanması dikkat çekicidir. Bu tekrarların ardından fuhşun namuslandırılmasının teklifiyle beraber absürtlük zirveye taşınır. Sözcüklerin bu uygunsuz kullanımı, tersine çevirmenin, alt üst etmenin sınırlarını zorlar. Olumlu değere haiz bir kavramın sık sık zıttıyla beraber kullanımı, bu olumlu değer de anlamını yitirmesine neden olur. Ulviye Melek'in “fuhşu namuslandırmak *moral*'i” karşısında Kudret Ali Bey şaşkına döner. Ancak Ulviye Melek, “bugünkü müttekâmil milletlerin terakkilerini, dehalarını, saadetlerini, refahlarını husule getiren birçok şeyler[in]” geçmişte yasak, günah, ahaksız olarak nitelendiğini söyleyerek onu iknaya uğraşır (s. 28-29). Böylelikle bugün ileri sayılan milletlerinin ilerlemesinin kaynağı da

eskinin ayıbına, günahına indirgenmiş olur. Olumlu anlamı olduğu varsayılan ahlak, namus, terakki, refah gibi sözcüklerin fuhuşla ilişkilendirilmesi, “fuhuş” sözcüğünün metinde sık sık mühim bir mefhum gibi tekrarıyla metin, karnavalesk bir havaya bürünür. Bu karnavalesk havanın içerisinde ahlak ve namus gibi kavramlar, tahtan indirilirken bir anlamda fuhuş yüceltilmiş olur. Ya da hiç değilse bütün bu kavramlar toplumda taşıdıkları anlam değerlerini yitirip değersizlikleriyle bir eşitlikte buluşurlar.

“Namuslu beylere afif metresler yetiştirmek” ülküsüyle yola çıkan Ulviye Melek, “suçlu suçsuz talihin bu gadrine uğraya[rak]” bekaretini kaybeden kızları “uçurumun başlangıcında” durdurarak onları en azından daha çok batağa saplanmaktan kurtaran “müşfik bir ana” olarak kendini konumlandırır (s. 84-85). Bu müşfik ana, kapısına gelen kızlara yalnız ekmek vermekle kalmaz, “devamlı erkek” de bulur: “Gayrikanunî, fakat izdivaca çok yakın bir rabıta ile başgöz etmeye çalışıyorum” (s. 85). Birbiriyle zıt anlamlı ya da uygunsuz olan sözcükleri sık sık bir araya getirilmesi, bu karnavalesk metnin yıkıcı gücünü göstermektedir. Zerrin Eren, “Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç’un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi” başlıklı makalesinde karnavaleskin doğru varsaydığımız yasaların ve düzenin alaşağı edip bir süreliğine de olsa kendini dayatmasına vurgu yapar (2011, s. 210). *Kokotlar Mektebi* romanında kendine metres arayan beyler “namuslu” adledilirken kendilerine metres alacakları kızların da “afif” yani namuslu olması beklenmektedir. Ahlak, namus, izdivaç gibi toplumsal değerlerin böylesi bir tersine çevirmenin olduğu karnavalesk anlatı evreninde buhar olup uçmaktadır.

Kokotlar Mektebi romanında metreslik üzerinden evlilik kurumunun sorunsallaştırıldığı görülür. Evli çiftlerin bir süre sonra gözlerinin dışarıya kaydığı, ahlakın laftan ibaret kaldığı dile getirilir: “Ahlak bu müptelâhğın ayıplarını örtmeye

memur mürâî, sersemce bir jandarmadır” (Gürpınar, 2010, s. 229). Bu kez ahlakın anlamı dışında kullanılarak değersizleştirildiğine tanık oluruz. Ahlak, burada olduğu gibi ahlaksızlık yerine kullanıldığında okur olarak metne dışarıdan getirdiğimiz tüm bilgilerin sarsılmasına neden olur. Evli çiftlerin zevk aramak için evlilik dışı ilişkilere meyl etmesini engelleyeceği düşünülen ahlaki normlar “sersemce bir jandarma” olarak nitelenmekte ve bu tür arzuları örtmeye ahlakın gücünün yetmeyeceği vurgulanmaktadır. Ahlaksızlığı örtmenin yolunun ahlaktan geçtiği dolayısıyla zıt anlamlı bu durumların birbirinin yerine geçerek anlamın kaybolduğu bir anlatıyla karşı karşıyayızdır.

Micheal Gardiner, “Bakhtin’s Carnival: Utopia as Critique” başlıklı makalesinde karnavaleski “hegemonik türlerin, ideolojilerin ve sembollerin tuhaf hale getirilmesi” olarak nitelendirir (1992, s. 32). Gardiner’e göre karnavala özgü uygunsuzluk, birbirine denk olmayan her şeyin yan yana gelişi dilsel ve edebi geleneğin yanı sıra tarihten cinselliğe kadar sosyal rollerin ve kurumsal düzenlemelerin keyfi (*arbitrary*) olduğunu gösterir (s. 32). *Kokotlar Mektebi* romanında da bu keyfilik, Ulviye Melek’in “adeta sendikamsı” olarak adlandırdığı Kokotlar Mektebi adı verilen bu kurum üzerinden izlenir (Gürpınar, 2010, s. 47). Her mesleğe uygun bir terbiye olduğunu söyleyen Ulviye Melek, bu sayede fuhşu namuslandıracağına inanır. Fuhşun önüne geçilemiyorsa en azından bunun zararlarını en aza indirmeyi “daha akıllı, daha medeni, daha insanî bir hareket” olarak gören Ulviye Melek’in akıllı, medeni gibi sözcükleri fuhşu namuslandırma ile aynı bağlamda kullanması, bu sözcüklerin karnavala özgü tuhaflaştırmadan payını almasıyla sonuçlanır.

Toplumsal değerler, metnin karnavalesk havası içerisinde biteviye saldırıya uğrayan, yaralanan, maskara olan unsurlara dönüşür. Ulviye Melek’in Kokotlar

Mektebinin kızları “sanatının kokusunu hiç sezdirmeye[n], sözü sohbeti yerinde, israftan müctenip, can sıkmaz, muamelesi yüksek bir ev hanımı” olarak yetiştirilir (s. 47). Metres ve zevce, ev hanımı gibi sözcüklerin beraber kullanımı ile kurulu düzenin unsurları bir kez daha alaya alınmış olur.

Kokotlar Mektebi romanında kadın-erkek eşitliği ve medeniyet sık sık tartışılan konular arasındadır. Kadınlarda kesik saç modasının başlaması, “saç uzunluğunun hakikaten akıl kısılalığından ileri geldiği[nin] nihayet son nesil kadınları[nın] idrak et[mesine]” bağlanır (s. 99). Kısa saç modasının, çok da ulvi kavramlara bağlanmasıyla karnavala içkin tuhaflaştırma, ilerleme, akıl gibi mefhumları alaşağı eder, değersizleştirir. Böyle bir anlatı dünyasında artık eğrinin doğrunun kaldığını söylemek mümkün değildir. Olumlu ile olumsuz yer değiştirirken geriye hiçbir şeyin kalmadığı bu metinde, medeniyet kavramı da bir “kıl tüy” meselesiyle örneklenir: “Medeni duygu iki cinsi şeklen birbirini yaklaştırıyor. Erkek, yüzünün tüylerini kazıdı. Kadın saçlarını kırttı. Fazla kıl daima vahşete alamettir” (s. 99). Bu türden ifadeler, Hüseyin Rahmi’nin *Kokotlar Mektebi* romanının kadın meselesine dair söyleyecek sözü olan bir metin olarak okunmasına izin vermez. Aksine kadın-erkek eşitliği ve medenilik, alaya alınır, mizahın malzemesi haline getirilir, içleri boşaltılır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Kokotlar Mektebi* romanının çok kalabalık bir şahıs kadrosu vardır. Bu kalabalık da bir karnaval meydanını andırmaktadır. Bakhtin, *Rabelais and His World* adlı kitabında karnaval meydanında bir araya gelen farklı insanların bir süreliğine “askıya alınan sosyoekonomik ve politik oluşumların” dışına çıkarak bir bütün gibi davrandığını ifade eder (1984, s. 255). Karnaval meydanında izdiham nedeniyle birbiriyle fiziksel olarak ilişki kuran bedenler için bir olma duygusu anlam kazanır (s. 255). *Kokotlar Mektebi* romanında karnavalı andıran ve

ilk bakışta birbiriyle alakasız görünen kalabalık, bedensel yakınlaşma yani cinsellik üzerinden birbirine bağlanır. Kokotlar Mektebi'ne başvurarak kendine bir metres arayan Ragıp Şeyda Bey, Nevvare'yi alarak mektepten ayrılır. Bir süre sonra kocası Ragıp Şeyda'nın Ulviye Melek'in yardımıyla kendine metres tuttuğunu öğrenen Fahire Hanım, Kokotlar Mektebinin kapısına dayanır. Ulviye Melek, Fahire Hanım'ı pohpolayarak gönlünü alır ve yaşı geçkin kadınlara “erkek metres” hizmeti sunan Cevherizade Baha ile dolaylı yoldan aralarını yapar. Sonradan Nevvare ve Baha'nın gizlice buluşup aşk yaşamalarıyla bu kişiler, birbirlerine cinsellik üzerinden bağlanmış olurlar.

Karnavalesk öğelerin havada uçtuğu Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi*'nde küfürlü, argoya varan bir dil kullanımına rastlanır. Aşağılayıcı ifadeler özellikle zengin bir Arap'a metres olan Anafor'dan gelen mektupta karşımıza çıkar. Gulnara Karimova, küfürlü, aşağılayıcı dilin karnavala içkin olduğunu iddia eder (2010, s. 39). Karimova, bu dil kullanımının bazen kendini bedensel formlar üzerinden gösterdiğini dile getirir (s. 42). *Kokotlar Mektebi* romanında Anafor'un beraber yaşadığı Arap'ı anlatırken kullandığı ifadeler, aşağılayıcı dilin bedensel formlar yoluyla nasıl aktarıldığını örnekler: “Kendimi iri bir yengecin kısıkaçları arasında bulurum. O, kuru Arap'ın dudaklarından o kadar mebzul salya boşanır ki suratıma bir bulamaç çanağı dökülmüş sanırım” (Gürpınar, 2010, s. 223). Öpüşme, yemek yeme, kusma ve bedensel sıvıların birbirine bulandığı bu alıntıda Anafor'un “Arapçığım” diyerek seslendiği zoraki sevgilisini küçük gördüğüne tanık oluruz. Sevgilisini Avrupa'da yaşatan, bir dediğini iki etmeyen, bu zengin Arap, Anafor'da tiksinti uyandırmaktadır: “Kendi mübarek vücuduna pastırma diyor. ... Evet, pastırma fakat bunu tek mil çemeniyle, keskin sarımsaklı kokusuyla tasavvur ediniz” (s. 224). Bu adamla yaşadığı cinsel münasebetleri anlatırken bir kez daha yemek

metaforu kullanan Anafor, kokuyu da işin içine katarak hem Arap'ı aşağılamakta hem de cinsellik ve yemeğin birbirine geçtiği bir karnaval görüntüsünü akla getirmektedir. Yeme-içme ve cinsellik, tıpkı bir karnaval meydanında olduğu gibi Anafor'un Arap'la geçirdiği günlerde de birbirine eklenmektedir: “Meşin gibi vücudun da başka tadı var. Arap'ımı öptükçe ağzımı 'Porto' ile, şampanya ile çalkalaya çalkalaya bu sevdaya idman ettim” (s. 225). Küfürlü, aşağılayıcı dilin metinde kullanımı ile farklı insani dürtülerin birbirine karışması, *Kokotlar Mektebi* romanını karnavalesk kılan özelliklerden biridir.

Defalarca işaret ettiğim gibi böyle bir anlatı evreninde söylenen her söz anlamını yitirecektir. Anafor'un bu karnavalesk söyleminde batı-doğu karşılaşmasının izlerine bile rastlanır: “Avrupalı kadınlar tayyare ile Bahr-i muhiti geçmek için tecrübeler yaparken biz Yeşilköy'le Pendik arasında dolaşmayı devriâlem seyahati sanacak kadar uykuda imişiz” (s. 222). Avrupalı kadınlarla İstanbullu kadınları karşılaştırması, başka bir metinde doğu-batı, geri-ileri karşıtlığı gibi okunabilecekken Anafor'un kullandığı aşağılayıcı ifadelerle beraber okunduğunda hiçbir yere varmayan, söylenmiş olmak için söylenen sözlere dönüşür. Karnavalda amaç, gülmektir, dolayısıyla burada da söylenen her şey bir süre sonra mizah unsuruna dönüşmektedir. Mesele ne kadar ciddi olursa olsun karnavalın curcunası içinde tüm ehemmiyetini yitirerek karnavalın bir parçasına dönüşmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi* romanı doğal olmayan anlatı evreninde beliren karnavalesk öğeleriyle beraber okunduğunda metnin ne ahlak ne de kadın-erkek meselesi üzerine söyleyecek bir sözü vardır. Uygunsuz birlikteliklerin, kalabalıkların olduğu bu anlatı evreninde toplumsal anlamda önem atfedilen kavramların alaşağı edildiği, gülme uğruna yok sayıldığı görülür. Aynı zamanda metinde yer alan bu kalabalığın sesini gerek diyaloglar gerek mektuplar gerek

kitaplardan alıntılar şeklinde duyarız. Bu çok sesliliğin içinde ahlak, namus, bilim gibi kavramları yeniden düşündürdüğünü görürüz.

5.3 Dünya tersine döndü: Kavuklu hocalar sustu karılar kürsüye çıktı

Anlatıcısı Kudret Ali Bey olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi* romanına metindeki diğer roman kişilerinin de anlatıya kendi sesleriyle çeşitli şekillerde eşlik ettiği görülür. *Kokotlar Mektebi* romanı, bu tez çalışmasında ele alınan birinci tekil şahıs güvenilmez anlatıcıya sahip *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür*, *Ben Deli Miyim?* ve *Kaderin Cilvesi* romanlarında olduğu gibi çok sesli bir romandır. Farklı seslerin mektup, kitaplardan alıntı, diyalog gibi anlatı teknikleriyle duyulduğu metinde ahlak, namus gibi değerler çok seslilik aracılığıyla sorunsallaştırılır.

David Lodge, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* başlıklı kitabında çok sesli romanı, farklı ideolojilerin birbiriyle çatıştığı bir anlatı olarak tanımlar (1990, s. 76). Lodge'a göre bu farklı fikirler, çok seslilik sayesinde otoriter bir yazarsal ses olmaksızın metinde seslendirilmiş olur (s. 76). Emre Yeşilbaş da "The Polyphonic Novel in Contemporary British Fiction: Neoliberal Individualism and Collective Narratives" başlıklı tez çalışmasında Bakhtin'in çok seslilik kavramının aynı meseleye farklı açılardan yaklaşmaya olanak sağladığını belirtir (2020, s. 37). Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* romanında çok sesliliğin benzer bir işlevi vardır. Farklı roman kişilerinin kendi sesleriyle metne dahil olması, ahlak, namus ve benzeri toplumsal açıdan değer taşıyan mefhumlara dair görüş bildirmeleri metinde farklı görüşlerin çarpışmasına alan açar. Özellikle Ulviye Melek'in sesini en az anlatıcı Kudret Ali Bey kadar rahat ve gür duyarız. Geçmişte "Osmanlı sülalesinden bir prense metres ol[arak]" Osmanlı hanedanıyla bir anlamda

ilişkilenmiş olan Ulviye Melek'in Osmanlı İmparatorluğu hakkında söyleyecekleri vardır:

“...Osmanlı hanedanı, zürriyetinden hoşlanmaz. Tarihlerinin bütün sayfaları masum çocuk kanlarıyla kıpkızıdır. Benimkini babası kabul etmedi. Çünkü nikâhsızmış... Rica ederim efendim, hanedan çocuklarının hangisi nikâhlı anadan doğmuştur? Babası sultan veya sultan-zade, anası Çerkes ve esir olmalı... O zaman evladın meşruiyetini peygamber tasdik ve Allah kabul ediyor” (Gürpınar, 2010, s. 20)

“Meşru metres” yetiştirmek isteyen Ulviye Melek'in Osmanlı hanedanında yaşanan mantıksızlıklara değinmesi ve bu konuda görüş bildirmesi şaşırtıcıdır. Zira kendi ülküleri mantık sınırlarını zorlayan Ulviye Melek'in başkalarını benzer bir konuda eleştirmesi yaptığı eleştirinin gücünü azaltmaktadır. Gerçek adı Charlotte Prunier olan İstanbul'a geldikten sonra Ulviye Melek adını alan bu kadının değer yargıları, anlatıcı Kudret Ali Bey tarafından batının doğuya bakışı olarak değerlendirilmesi ile beraber Ulviye Melek'in söylediklerinin güvenilirliğini iyice sarsmaktadır: “... memleketimize, hayatımıza bigâne Frenklerin Şark hakkında uydurdukları masalları andıran hikâyesinin üzerimde ne tesir yaptığını anlamak için zeki gözleriyle beni tetkik ediyordu” (s. 20). Böylelikle Ulviye Melek'in iddialardaki doğruluk payı, başka seslerin araya girmesiyle eksilir, önemsizleşir. Dahası Ulviye Melek karakterinin yaşadığımız dünyanın değer yargılarıyla örtüşmeyen bir yaşam biçiminin savunucusu olması, onun görüşlerini de ciddiye almayı zorlaştırır. Metin, muhatabını farklı fikirler karşısında hep muallakta bırakarak belli bir anlamın destekleyicisi olmaz.

Metinde çok seslilik yoluyla tartışılan kavramlardan biri de hürriyettir.

Anlatıcı Kudret Ali Bey ve Ulviye Melek arasında geçen diyalog, hürriyete dair farklı bakış açıları sunmaktadır:

“Efendim, bendeniz diyorum ki polis, jandarma, mahkeme, hapisane bulunan memleketlerde hürriyet olamaz. Bunlardan hâli bana bir diyar gösteriniz, orada hürriyetin varlığına iman edeyim...”

“Çok yanılıyorsunuz. Bu saydığınız şeyler bilakis hürriyetin zâmanıdır. Bunlarsız hiçbir yerde hürriyet tesisi kabil olamaz. İnsanlar kurtların, ayıların hudutsuz vahşi hürriyetleriyle yaşayamazlar...” (s. 21)

Ulviye Melek, hürriyet davasının çokça tartışılan bir mesele olmasına rağmen, insanlık arasında lafta kaldığına inanmaktadır. Ona göre hürriyet, yalnızca doğada hayvanlar dünyasında mevcuttur. Ulviye Melek’e göre “hürriyet” ve “icbar”, “birbiriyle tos vuruşan iki kelime[dir]” (s. 22). Metin boyunca “namus”, “fuhuş” ve “meşru”, “metres” gibi birbiriyle yan yana gelmesi mümkün olmayan kelimeleri birleştirip duran Ulviye Melek’in “hürriyet” ve “icbar”ı uygunsuz görmesi ile beraber ironi ortaya çıkar. Hürriyetin ateşli savunucusu Kudret Ali Bey’le, hürriyeti mümteni gören Ulviye Melek’in ideolojik çarpışması bir yere bağlanmaz. Fikirler sadece söylenmek için vardır, metnin varoluşuna hizmet ederler. Muhatap, ne güvenilir anlatıcı Kudret Ali Bey’in ne de en az onun kadar güvenilir olan roman kişisi Ulviye Melek’in söylediklerine itimat edebilir.¹⁹

Çok sesli anlatım tekniği sayesinde farklı fikirlerin birbirine değmeden havada uçtuğu, hiçbir tartışmanın çözüme kavuşmadığı *Kokotlar Mektebi* romanında Ulviye Melek karakterinin sık sık toplumsal olarak değer atfedilen “riya” sözcüğüne gönderme yaptığı gözlemlenir: “Eski zaman umacıları yeni sahnenin kulislerinden kaçarken asırlardan beri ruhumuzu geveleyen o muzır riyayı da elbette beraber alıp götürmüşlerdir” (s. 25). Eski-yeni tartışması, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın edebiyatının popüler konularından biridir. *Kokotlar Mektebi* romanında da Ulviye Melek aracılığıyla eski-yeni meselesi “riya” üzerinden tartışılır. Romanda eski-yeni tartışması ikiyüzlülüğün ortadan kalkmasına indirgenirken Ulviye Melek karakterinin de topluma ahlak konusunda ahkam kesen bir rol üstlendiği görülür:

¹⁹ Metinlerde sadece güvenilir anlatıcıların olmadığı iddia edilir. Güvenilmez konuşmacılar ve düşünürler de metinde mevcuttur (aktaran Goyet, 2014, s. 155).

“İnsanların birbirlerine karşı içleri başka, dışları başka oldukça bu dünyadan salah, samimiyet beklenir mi? Bu, birbirimizi aldatmak ve birbirimize bile bile aldanmak değil midir? Mevzumuz fuhuştur. Dibeğin altına koyup döveceğim malzeme budur. *Sujet*’min ismini değiştirerek işe başlarsam ben hangi salim neticeye varabilirim?...” (s. 27)

Bu türden bir ahlak dersinin Ulviye Melek’ten gelmesi bir anlamda ahlaka indirilmiş başka bir darbedir. Dürüst olmak, ikiyüzlü olmamak toplumda olumlu sayılan bir meziyetken Ulviye Melek’in bunu “fuhuş”tan açık açık bahsedebilmek için kullanması ikiyüzlülüğü bırakıp dürüst olma önermesinin otoritesini zedelemiş olur.

Kokotlar Mektebi romanında metres adayları yetiştiren Prens Diçeski’nin sesi verdiği dersler aracılığıyla aktarılır. “Asıl ihtisası şuhluk” olan Prens Diçeski, “metreslik yetiştirileceklerin içinde çabuk imlaya gelecekleri ve hışır kalacakları birkaç fiskede anla[yan]” bir kadındır (s. 100). Kokotluğu, “âli” bir şey olarak tanımlayan Prens Diçeski’ye göre “bu tabirde büyük bir fen, bir âlem, bir medeniyet gizlidir” (s. 100). Roman kişisi Prens Diçeski’nin birbiriyle beraber düşünülmemeyecek bu sözcükleri yan yana kullanması muhatabının hem bu kavramlara hem de bir konuşmacı olarak Diçeski’ye mesafeli yaklaşmasına neden olur.

Kokot olmanın sırlarına öğrencilerini de vakıf etmeye uğraşan bu muallime, tıpkı Ulviye Melek gibi bir batılıdır ve onun gibi Batı’nın bakış açısıyla Türkiye’nin bir analizini yapar: “İstanbul’un yerli edebiyat, tiyatro, Dârülelhan dırılıtları para etmez. Oh, Türkiye’de tiyatro temelinden çatısına kadar mevcut olmayan bir şeydir. Fakat Türkler bu sanatın bütün tetimmâtına kendilerini malik zannederler” (s. 108). Prens Diçeski’nin kokotluk mektebinde Türk tiyatrosuna dair yorumunun teşkil ettiği absürtlüğü yanı sıra doğu-batı karşılaştırmasının da kokotluğu “âli” gören bu muallimenin elinde etkisini yitirdiği göze çarpar.

Prens Diçeski, tiyatronun yanı sıra dönemin popüler konularından biri olan edebiyata dair fikirlerini de paylaşır. Kokotlar Mektebinde yetiştirdiği talebelerine

“İyi bir aman’a düşmesi, hayırlı bir koca bulmak kadar zordur” telkininde bulunan Diçeski’nin aynı kızları metres olacakları beye hazırlarken tiyatrodan ve edebiyattan bahsetmesi, edebiyat tartışmasını da tezyif etmiş olur: “Edebiyata gelince, bu zavallı şey kendilerini dâhi sanan birkaç çocuğun elinde oyuncak olmuştur. Çünkü Türkiye’de insan dâhi olmazsa budala kalır. Vasat yoktur...” (s. 108). Edebiyata ve topluma dair tüm bu eleştirilerin şuhluk uzmanı Prens Diçeski’den geliyor olması, söylenenlere kani olmaya izin vermez. Oysa bu tür ifadelerin varlığı, bugüne kadar yapılan Hüseyin Rahmi okumalarında onun sosyal tenkit yaptığı şeklinde yorumlanmıştır (Dere, 2022, s. 36). Diçeski, yaşadığımız dünyanın kodlarıyla ele alındığında olumsuz bir karakterdir. Dolayısıyla söylediklerine muhatabı bir parça hak verse bile ona tamamen katılması mümkün olmayacaktır.

Prens Diçeski’nin Türkiye’de gördüğü sorunlara kendince bir çözümü vardır: “Türkiye’nin marifet çöplüğünde şaşkın tavuk gibi boş yere inci aramaya uğraşmaktansa bu yüksek fikir işleri için yüzümüzü Avrupa’ya dönelim” (Gürpınar, 2010, s. 108). Edebiyat ve tiyatro bağlamında Türkiye’de gördüğü sorunlara çözümün Prens Diçeski’den gelmesi ironiktir. Romanın Cumhuriyet’in ilanından sonra yazıldığı göz önünde bulundurulursa o dönemin hâkim söylemi olan “yüzümüzü batıya dönmek” Prens Diçeski tarafından tekrar edildiğinde mizah unsuruna dönüşmektedir. Yaşam felsefesi gerçek dünyanın yasalarına ters düşen bu karakterin söyledikleri, “olumlu” dahi olsa güven teşkil etmez. Aynı zamanda bu söylemin Prens Diçeski tarafından kullanılması, söylemin de değerini azaltır, sorguladır.

Kokotlar Mektebi romanında Ulviye Melek’in Kudret Ali Bey’e okumasını salık verdiği Mösyö George Angetil adlı yazarın kitabından alıntılar vardır. Metnin

çok sesli, çok biçimli aurasına dahil olan bu kitaptan seçilen alıntılar, evlilik kurumunu sorunsallaştıran sıra dışı fikirler ihtiva eder:

“Taaddüd-i zevcât, kadının hürriyetine karşı büyük bir tecavüzdür. Bu da medeniyeten geri kalınmış olmaktan ileri geliyor. İki kişinin birleşmesi bir şirket akdi demek olduğu prensibinden hareket edersek bir tip şirket numunesi görmek için hayat-ı içtimaiyeye bakmak kifayet eder. Komandit ve anonim şirketlerini tetebbuyla keyfiyeti ‘standartlaştırarak’ istikbal için bir ‘formül’ tipi tasavvur edebiliriz ki o da ‘kooperatif’tir” (s. 196)

Alıntılanan bu kısımda pek çok konuya birden değinilmektedir. Evliliği kadının özgürlüğüne saldırı olarak görülürken evlilik kurumuna şirket gibi yaklaşılması tavsiye edilir. Komandit şirket tipi evlilikte eğer zevçlerden biri diğerinin arzularını yerine getiremezse bu şirketin diğer hissedarları zevci ya da zevceyi tatmin etmekten mesuldür. Anonim şirket tipi evlilikte ise zevç de zevce de kendine metres tutarak evliliği sürdürürler. Önerilen kooperatif tipi evlilik ise kadın ve erkeklerden oluşan bir grup insanın “bir hepsi için ve hepsi bir için” şeklinde bir araya gelmesini ifade eder (s. 196-197). Bu tip bir yaşam biçiminin benimsenmesi sonucu “kadın çokluğu, erkek azlığı meselesi[nin] bir hal suresine iktiran edece[ğine]” öne sürülür (s. 197).

Kokotlar Mektebi romanında tüm bu alıntıların basılı bir kitaptan yapıldığı iddiası ilk bakışta muhatabına bilimsel veya en azından ciddi bir mesele dinleyeceğini düşündürtür. Ancak bu absürt evlilik önermesiyle karşılaşan okur, Mösyö Angetil’in *Meşru Metres* kitabına başlarken vaat ettiği önermeyi hatırlayarak bocalar: “Dimağımızı yeni telakkilere açmak için çocukluğumuzdan beri kâzip medeniyetin ve sahte terbiyenin oraya doldurmuş olduğu asılsız fasılsız, muzır fikirlerden, itikatlardan kafalarımızı temizlemeliyiz” (s. 194). Telakkinin kooperatif evlilik olarak sunulduğu bu alıntılarda telakki de evlilik de anlamını kaybeder. Bu doğrultuda *Kokotlar Mektebi* romanının ne ahlak ne de telakki gibi toplum tarafından kıymetli sayılan herhangi bir kavramı onayladığı, öne çıkardığı iddia edilemez.

Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* romanında sesini duyduğumuz roman kişilerinin kendilerine özgü birer “felsefeleri” vardır. Her biri kendi “felsefesini” dayatmak, muhatabını inandırmak için sayfalarca konuşur. Bunlardan biri de Ali Vahit adındaki bir gençtir. İrfan Yekta, kıskançlık nedeniyle Şefkat’i terk ettiğinde Ulviye Melek, kızı onu isteyen Ali Vahit adındaki gence verir. Şefkat, onun yanında duramaz ve kaçar. İrfan Yekta, bir süre sonra pişman olup Şefkat’e döndüğünde olan biteni öğrenir ve Şefkat’i aramaya koyulur. Ali Vahit’le tanışıp ondan kooperatif evlilik şirketi hakkında bilgi almaya çalışır. Ali Vahit’in evlilik yorumu da yaşadığımız dünyanın sınırlarını zorlar:

“Kadınla erkeğin birleşmesi için iki suret vardır. Meşru, gayrimeşru... Bu iki nevin mahzurlarını birbirine yedirerek bunların ortasında biz bir üçüncü şekil icat ettik. Nasıl? Biz şimdi on beş kadın, dokuz erkeğiz. Büyük cemiyet âleminde de böyle değil mi? Kadın çok, erkek az... Bu yirmi dört kişi cinsî, hayatî, maaşî teavün üzere yaşarız. Birbirini tercih eden kadın-erkek istedikleri müddetçe eş olurlar. Fakat iki cins arasındaki bu çiftlik çok devam edemiyor. Daima değiştiriliyor. Çünkü cemiyetimizin esas kanununca her kadın her erkeğin zevcesi ve her erkek her kadının zevcidir. ... Şimdiye kadar medeniyet tabiattan uzaklaşır, yani onun fevkine çıkmaya uğraşır bir tarzda gidiyordu. Bunun hata olduğu anlaşıldı. Biz tabiatı tashih edemeyiz. Kendimizi ona uydurmak mecburiyetindeyiz” (s. 267-268)

Ali Vahit, Mösyö Angetil’in kitabındaki kooperatif tipi evliliğin maddi ve manevi olumlu yönlerini sıralayarak muhatabını yanına çekmeye çalışır. Bunu yaparken bir yandan da aslında doğal olanın, olması gerekenin bu tür bir yaşam olduğunu öne sürer. Ali Vahit, meşru evliliğin de gayrimeşru evliliğinde sorunlarına değinir. Kendi bulduğu bu üçüncü yol, onun nazarında dahiliktir. Kendi “felsefesinin” yadırganacağını bilen Ali Vahit, dâhilerin “milyonlarca halkın nesilden nesle çiğnedikleri yapışkan çamuru bir hamlede atlayarak zihinlerinin hendesediyle açtıkları yeni tarikten henüz gidilmemiş vadilere doğru yürü[düğünü] söyleyerek kendini haklı göstermeye uğraşır (s. 266). Ali Vahit’in belli bir neden-sonuç ilişkisi çevresinde rasyonalize etmeye uğraştığı kooperatif evlilik, yaşadığımız dünyanın ahlaki kodlarıyla uyumsuzdur. Akla ve mantığa uyarak olumlu yönleri anlatılan bu

evlilikle ahlaki kodlar arasına sıkışan okur için artık anlam da anlam arayışı da kalmaz. Ahlak ve ahlaksızlığın, meşru ve gayrimeşrunun sınırları bulanıklaşır.

Kooperatif, mektep, sendika ve benzeri sözcüklerin *Kokotlar Mektebi* romanında olmadık yerlerde kullanımı bu kurumların alaya alındığını ve parodize edildiğini gösterir. Bu durum bir bakıma Cumhuriyet'in hemen ardından yazılan bu romanda Cumhuriyet modernleşmesinin ve bürokratik kurumsallaşmanın dilindeki olumlu anlamları olan kurumları metnin hamuruna katarak birbirine karıştırırken değersizleştirmesini de beraberinde getirir. Dolayısıyla bu tez çalışmasında elen alınan ilk roman olan *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanından başlayarak *Kokotlar Mektebi* romanına gelindiğinde önceden inceden bir alay şeklinde kendini gösteren bürokratik kurumsallaşmayla alay etme hali *Kokotlar Mektebi* romanında zirveye ulaşır. Dolayısıyla bu metinde yerinden edilen söylemlerden biri de Cumhuriyet modernleşmesinin bürokratik kurumsallaşmasıdır. Çok seslilik sayesinde roman kişilerinin kollektif bir biçimde bu söylemi alaya aldıklarına tanık oluruz.

Romanda hemen hemen bütün roman kişilerinin toplumsal yaşamdan önem atfedilen değerlere karşı düşüncelerini yüksek sesle söyleyebildiği dikkat çeker. Bu kişilerden biri de “mirasını dibine kadar yemiş bir Ermeni asilzadesi” Aram Tefeciyan'dır (s. 103). Aram Tefeciyan, kullandığı Ermeni şivesiyle ve tüm roman kişilerine üç beş kuruş koparmak için yaltaklanması ile mizahın unsuru olur. Son derece olumsuz resmedilen bu karakter de kendince bir ideolog olarak karşımıza çıkar. Aram Tefeciyan'ın bilinç akışını andıran konuşması, *Kokotlar Mektebi* romanı dahil olmak üzere bu tez çalışmasında incelenen diğer üç romanın da ahlak, bilim ve benzeri değerlerle kurduğu ilişkinin bir özeti gibidir:

“Dinleyorum madam... Ah dünya tersine döndü. Kavuklu hocalar sustuysalar karılar kürsüye çıktılar. Bakalım neler duyacağız... Kıyamet bu yuvarlak

dünyamıza kuyruklu çarpar ise bu iş olacak diyorlardı. He geçenlerde hemen de hemen çarpıyor idi. Kuyruklunun kuyruğu bütüne bütün zehirli gaz imiş... İngilizler çarpsın deyi beklemişler. Çünkü bu zehirli gazları muharebelerde kullanmak için depo edecekler imiş... Hiç de taaccübe kalmayınız. Şeytanın fikrine gelmeyen İngilizlerin kafasına gelir. Kuyruklu dediysem ben demiyorum. Büyük âlimlerin lafıdır. ...” (s. 106).

Aram Tefeciyan’ın içerisinde bir parça doğru, bir parça saçma barındıran bu karman çorman söylemi, bu tez çalışmasında ele alınan romanların tamamında görülmektedir. Kadınlara yeni haklar verilmesinden kuyruklu yıldıza, kuyruklu yıldızdan İngilizlere ve en nihayetinde büyük âlimlerin tanıklığına kadar uzanan Aram Tefeciyan’ın sözcükler yığını komik olmanın ötesinde bir mana taşımaz. Burada olduğu gibi hakikat sayılanın absürtleştirilmesi, laf kalabalığına boğulması ve kutsal sayılanın iğfal edilmesi, Hüseyin Rahmi edebiyatının özeti gibidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın birinci tekil şahıs güvenilir anlatıcı ile yazılan romanlarının dördüncüsü ve sonuncusu olan *Kokotlar Mektebi* romanı, güvenilir anlatıcı Kudret Ali Bey’in kurgusu, metinde olduğu iddia edilen Kokotlar Mektebinin imkânsızlığı, “fuhuş” ve “namus” gibi uygunsuz sözcüklerin birbirinin yerine kullanılmasıyla yaratılan karnavalesk dünya ve metindeki tüm karakterlerin kendilerince bir “ideoloji” olarak kodladıkları yamalı bohça fikirlerini dikte etmeleriyle anlamın tamamen kaybolduğu, geriye sadece metnin kendisinin kaldığı bir roman dünyası sunar.

BÖLÜM 6

SONUÇ

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1922), *Ben Deli Miyim?* (1924), *Kaderin Cilvesi* (1925) ve *Kokotlar Mektebi* (1927) adlı romanlarının her birini ayrı bölümlerde detaylı bir şekilde ele alan tez çalışmam, ön kabullere dayalı olmayan, farklı bir Hüseyin Rahmi Gürpınar okumasının mümkün olduğunu göstermiştir. Bu tez çalışmasında romanların yakın okuma tekniğiyle analiz edilmesi, Gürpınar külliyyatına dair genel geçer yargıların aslında yazarın metinlerinde ihlal edildiğini ve metinlerin “ahlakçı”, “didaktik”, “halkı eğitme amacı” güden metinler olmanın çok ötesinde durduğunu açığa çıkarmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın birinci tekil güvenilir anlatıcı kullanmayı tercih ettiği bu dört roman, güvenilir anlatıcı, karnavalesk unsurlar ve çok seslilik tekniklerini kullanarak başta ahlak olmak üzere namus, evlilik, bilim gibi toplumca önemli olduğu varsayılan değerlerin altını üstüne getirerek, sorgulamaya açmaktadır. Metinler, kendi başlarına hiç bir ideolojiyi veya söylemi benimsemez. Farklı fikirlerin havada uçtuğu, en çok da bu yüzden farklı Hüseyin Rahmi Gürpınar okumalarının mümkün olduğu bir anlatı evreni sunarlar.

Tezin ikinci bölümünde *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* romanının analizi, güvenilir anlatıcı Şadan Bey'in laf cambazlığı yaparak yamalı anlatı bohçasına dönüştürdüğü metinde farklı söylemlerin –toplumca ne kadar önemli adledilirse edilsin- nasıl alaya alındığı ve kimi zaman kümesteki çiftleşmelere indirgendini gösterir. Karnavalesk öğeler barındıran metinde bahsedilen çoğu değer ve kavramın cinsel yönden aktif, zampara bir anlatıcının ya da en az onun kadar

ahlaksız diğer roman karakterlerinin söz oyunlarıyla oyuncak edilmesi, Hüseyin Rahmi edebiyatını tartışmak için yeni bir zemin oluşturur.

Ben Deli Miyim? romanının incelendiği tezin üçüncü bölümünde, deli anlatıcı Şadan Bey'in sabuklamalar dolu anlatısıyla muhatabının aklını bulandırdığı ve onu deliliğin ve akıllığın sınırlarında dolaştırdığı saptanmıştır. Güvenilmez anlatıcının metne dahil olan farklı söylemlerin sorunsallaştırmasında etkin bir rol oynadığı belirtilmiştir. Metinde mekanların karnavalı çağrıştıran yapıların ve parodinin hemen her yerde kendini ifşa edişinin metnin herhangi bir anlam üretmesine izin vermediği açıklanmıştır. Anlatıcının romanın sonunda değişmesiyle iki anlatıcılı hale gelen romanda diyaloglar, mektuplar üzerinden farklı roman kişilerinin seslerinin duyulması, metindeki uygunsuzluğu ve tutarsızlığı artırır. Zira her bir söylem diğerinin altını oymakta, bir karakterin söylediği, birkaç satır sonra başka bir karakter tarafından rasyonalize şekilde çürütölmektedir. En saçma fikirlerin en mantıklı biçimde savunulduğu *Ben Deli Miyim?* romanının farklı söylem katmanlarının bir araya gelmesiyle oluşan bir laf kalabalığı oluşu ve bu durumun farklı bir Hüseyin Rahmi okumasını nasıl mümkün kıldığı irdelenmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kaderin Cilvesi* romanı ele alınmıştır. Romanın güvenilmez anlatıcısı Salah Bey'in pikaresk özellikleri ele alınmıştır. Birinci dünya savaşının hemen ardından, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan romanda böyle bir zamanda hayatta kalmak için her yolu meşru gören anlatıcının tüm değer ve kavramları nasıl işine geldiği gibi dolaşıma soktuğu örneklenmiştir. Ahlaklı olanın ahlaksızla yer değiştirdiği, karnavalesk tahta çıkarma ve indirmelerin yinelendiği *Kaderin Cilvesi*'nde anlam daima geriye ötelenmiş, metin salahiyeti için önüne çıkan her kavram ve değeri araçsallaştırmıştır. Farklı roman kişilerinin seslerinin, anlatıcının sesiyle aynı baskınlıkta duyulması herhangi

bir söylemin metni domine etmesine izin vermez. Aksine metin, her kafadan bir sesin çıktığı, fikirlerin daha söylenirken buharlaştığı, metnin ideolojik bir yazarsal niyete haiz olduğunu iddia etmenin olanaksız hale geldiği karnavalesk bir anlatı evreni sunar.

Anlattığı dünya açısından doğal olmayan anlatı evrenine sahip olduğunu iddia ettiğim *Kokotlar Mektebi* romanı tezin beşinci bölümünde incelenmiştir. Bu bölümde önce güvenilir anlatıcının metindeki işlevi ele alınmış, ardından metnin anlatı evrenini doğal dışı kılan unsurlara odaklanılmıştır. Doğal olmayan bu anlatı evreninde güvenilir anlatıcı Kudret Ali Bey, yazacağı romana malzeme toplamak amacıyla yeğeni İrfan Yekta'yı sosyal bir deneye kurban etmektedir. Anlatıcının aynı zamanda yazar olmasıyla bir üstkurmaca niteliği taşıyan bu roman, Kudret Ali Bey'in romanda yazdığı bu diğer romanın niyetini ve hikâyesini de gösterir. Ulviye Melek gibi roman kişilerinin diyaloglar, mektuplar, yer yer vaazlar sayesinde sesini en az güvenilir anlatıcı kadar baskın bir biçimde kullanması, yaşadığımız dünyanın kodlarıyla ahlaksız sayılabilecek her şeyin bir anlamda aklanması metni karnavalesk kılmaktadır. Bu karnavalesk anlatı evreninde anlam aramaya çalışmanın nafi oluşu, anlatım teknikleri vasıtasıyla tezin bu bölümünde ele alınmıştır.

Tez çalışmasına dahil edilen güvenilir birinci tekil şahıs anlatıcıya sahip dört romanın 1922-1927 aralığına sıkışmış olması önemlidir. Birinci Dünya Savaşının bitimine ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına denk gelen bu romanlarda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çağdaşlarının aksine İstanbul'daki yaşamı "ahlakçı" olmayan bir bakış açısıyla ele aldığı görülür. Özellikle romanların sonunda ahlaksızlık yapan karakterlerin çağdaşı romanlarda olduğu gibi cezalandırılmayışı dikkat çekicidir. Bu durum, Hüseyin Rahmi'yi Türkçe edebiyat içerisinde çağdaşlarından ayrıksı bir yerde konumlandırmamızı gerektirir.

Güvenilmez anlatıcının varlığı, bu tezde çalışılan dört romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bu ayrıksılığını daha görünür kılmaktadır. Anlatıcının tutarsızlıkları aslında metnin bir söylemler bohçası olduğunu görmemizi sağlar ve metnin bir tezi kalmaz. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanı *Şık* ile başlayan, herhangi bir tezi empoze etmeyen metinler üretme çabası, 1920'lerde yazmaya başladığı romanlarda güvenilmez anlatıcıyı teknik olarak benimsemesiyle zirveye ulaşmaktadır. Yazarın diğer romanlarında da fark edilen çelişkili fikirler, özellikle güvenilmez anlatıcının birinci tekil şahıs olduğu bu teze konu olan romanlarda belirgin hale gelir.

Güvenilmez anlatıcıların geveze oluşları, roman karakterlerinin de bir o kadar güvenilmez oluşuyla birleşince metinde farklı fikirlerin birbirine meydan okuduğu bir düello söz konusu olur. Ancak bu düelloda kazanan taraf yoktur. Her fikrin eşit derecede anlamlı ve anlamsız olduğu birinci tekil şahıs güvenilmez anlatıcıya sahip bu metinlerin tek derdi kendisidir. Tüm toplumsal değer ve kavramları kendi bekası için araçsallaştırmaktan çekinmeyen bu metinler, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yeniden değerlendirilmesini gerekli kılar.

Benim tez çalışmam Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı ön kabuller üzerinden okumayı reddederek, metinlerinin yakın okuması ile onun edebiyatını yeniden değerlendirmiştir. Bu tarz bir Hüseyin Rahmi okuması, onun literatürde iddia edildiği gibi tezli romanlar yazmadığını ortaya koymuştur. Medeniyetten kadın-erkek eşitliğine, ahlaktan evliliğe, eski-yeni çatışmasından bürokratik kurumsallaşmaya kadar toplumsal tüm değer ve kavramlar, metnin kendisi uğruna araç olarak kullanılmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın geniş külliyatı içerisinde sadece birinci tekil şahıs güvenilmez anlatıcıya odaklanan çalışmam, yazarın diğer roman ve hikâyelerini kapsayacak şekilde genişletilerek bu tez çalışmasında sorunsallaştırıldığı

iddia edilen ahlak gibi toplumsal değerlerin diğer metinlerdeki temsillerine bakılması, Huseyin Rahmi'yi Türkçe edebiyat içerisinde yeniden konumlandırmak için önemlidir. Bu tez çalışması, yazarın üslubu bozuk, halkı bilgilendirmek amacıyla yazan bir yazardan ziyade metnin salahiyyeti için farklı anlatım tekniklerini başarılı bir Şekilde kullandığını göstererek bir anlamda Huseyin Rahmi Gürpınar'a iadei itibar etmektedir.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation aims to reposition Hüseyin Rahmi Gürpınar in Turkish literature by showing that he consciously employs certain narrative techniques that undermine prominent social discourses, notably morality. Almost all studies on Gürpınar regard him as the follower of Ahmet Mithat's literary tradition. According to this view, Gürpınar writes to educate the public by concentrating on moralism. This attitude even turns into an effort to read his texts by adapting them to certain ideologies, and at the points where the text contradicts these ideologies, researchers try to explain this situation with the inadequacy of the author's technique. On the other hand, this thesis challenges such established judgements. For this reason, in each part of this thesis, the novels *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1922), *Ben Deli Miyim* (1924), *Kaderin Cilvesi* (1925) and *Kokotlar Mektebi* (1927) written by the author especially following the First World War, are analyzed with close reading technique.

Most studies on Hüseyin Rahmi Gürpınar repeat each other's views without investigating in detail the validity of these common interpretations in his literature. It is common that Hüseyin Rahmi Gürpınar's literary texts are ignored, and judgements on his literature are made based upon his interviews, newspaper articles or prefaces in his books. Another problem is that all the narrative voices in his fictions are considered to belong to the writer. Such an analysis is against the fact that the text offers us a fictional world, and all the narrators and characters are fictional even if they claim to be the opposite. This problematic analysis prevents researchers from scrutinizing his texts by looking at the function of the narrator. Most of the previous

studies on Gürpınar views the narrator in his texts as the actual writer, Hüseyin Rahmi Gürpınar. Not only the narrator but also some of the characters are seen as the reflection of the writer, Gürpınar. As a result, most researchers attempt to associate his texts with social criticism or certain ideologies such as socialism. To do so, they focus only on one of the character's discourse, and disregard the rest of the text even if the text as a whole is in contradiction with what this character says. This thesis adopts close reading techniques to investigate the functions of narrative elements, namely unreliable narrator, polyphony and carnivalesque fictive universe in the examination of Hüseyin Rahmi Gürpınar's works.

To provide such a detailed analysis, only the novels which have first person unreliable narrators have been included in this thesis. In each chapter, a different novel is examined in terms of the function of the narrator, carnivalesque universe and polyphony. In the introduction chapter, the previous studies on Hüseyin Rahmi Gürpınar have been discussed by pointing out their problematic approach. In addition, the theoretical framework, which I benefited from, has also been explained.

The second chapter elaborates on the novel *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Seveda Öğütür* which was serialized in 1922. The narrator, Şadan Bey, is a womanizer, and he cheats on his wife several times. He defends his deeds by using various, awkward excuses and tries to prove his audience that he is actually innocent. As a result, his narrative is full of inconsistencies. Besides, the text transforms all respected social values such as marriage and morality into parody in a carnival atmosphere.

Moreover, the inclusion of the narratives of all the characters, which are as unreliable as the narrator, into the text through different narrative techniques such as letters and dialogues, results in the devaluation of concepts such as morality and positivism, which are considered important by the society. For instance, Sabiha Hanım and

Hürrem Bey are both interested in reading philosophy and literature. On the other hand, how they find solutions for the problems are almost the same as the ill-educated characters do in the novel. Therefore, the novel, *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür*, does not propagate that problems in society can only be solved by education and science. Instead, the novel uses everything that comes his way as an element of humor in order to tell the story. The fact that some characters in the text use moralistic statements from time to time does not make the text moralist. On the other hand, all the characters are, in fact, too immoral to mention morality in this novel. This irony, which stems from the usage of expressions that glorify morality by these characters, actually devalues and undermines the concept of morality.

The third chapter provides a detailed analysis of the novel, *Ben Deli Miyim?*, which was serialized in 1922. While serializing this novel, Hüseyin Rahmi Gürpınar was sued because the novel was considered to be immoral. During the trials, he defended himself by saying that the speaker in this novel was not himself, but a mentally sick narrator. The unreliable narrator's name is also Şadan Bey in this novel. However, he is totally different from the unreliable narrator, Şadan Bey, in the novel, *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür*. As the name of the novel suggests, the unreliable narrator, Şadan Bey, in *Ben Deli Miyim?* is actually insane. However, his audience can not feel sure about his sanity until the end of the novel when the second narrator, Revan Hanım, Şadan Bey's wife, explains the truth about her husband's mental situation. Until that point, Şadan Bey drags his audience in the borders of sanity and insanity. While doing so, he attacks socially valued concepts such as morality, freedom, art, etc. He even criticizes the government. Because of the unreliability of the narrator's mental case, the audience can neither follow nor criticize anything suggested by him. In addition to the unreliable narrator, there is a

remarkable carnivalesque atmosphere reigning in the text. The brothel, which Şadan Bey and his best friend Kalender Nuri visits very often, is represented as a carnival square where people can mate with no limits after being examined by a doctor who enables the prostitution in this brothel to be conducted scientifically. In the carnivalesque atmosphere of this brothel, every social value from science to morality has been dismissed. Furthermore, the polyphonic nature of the novel plays a crucial role in the destruction of social norms. Kalender Nuri's letters, newspaper articles and also the second narrator Revan Hanım's narrative demolish all the established truths by showing that each and every value is, in fact, constructed, and therefore, they are all vulnerable to be questioned even by insane characters of the society.

In the fourth chapter, *Kaderin Cilvesi*, another novel by Hüseyin Rahmi, which was serialized in 1924, was examined by focusing on the narrative elements. The unreliable narrator, Salah Bey, displays picaresque behaviors. He voluntarily gets involved in petty crimes and is eager to do everything for money no matter how wrong his duty is. Salah Bey lets Şemi Efendi run a brothel in some rooms of his house where he lives with his family. He shows his poverty as an excuse to defend himself against the possible judgements by his audience. Instead of taking responsibility for his deeds, he keeps blaming others such as Şemi Efendi and his mother-in-law, Halise Hanım. Although Salah Bey intervenes in morally wrong adventures throughout the novel, he always considers other characters to be immoral. Such textual environment brings about questioning the world-knowledge of the audience. In a narrative, where an unreliable narrator, who is claiming to be moral, makes immoral deeds, the audience cannot decide what is moral and not. In addition, the carnivalesque elements are in charge of the destruction of any moral proposition. The dream of making brothels as scientific as possible, the interpretation of

modernity as prostitution, and parodies of some institutions contribute to this carnivalesque atmosphere in the novel. Through dialogues, the audience can hear both parties' ideas about every issue discussed in the text. All these characters, though they are morally wrong, behave as an expert on the morality issue. Their inconsistent ideas make it impossible for the audience to decide what morality is. As a result, it is completely futile to claim that *Kaderin Cilvesi* provides moral lessons.

The fourth chapter explores the role of narrative elements in the novel called *Kokotlar Mektebi*, which was serialized in 1927. Compared to the other novels investigated in this study, the unreliable narrator, Kudret Ali Bey, is more like an observer rather than a doer. This stems from the fact that Kudret Ali Bey is a writer, and he writes about his observations of the other characters who are somehow engaged in this special school named *Kokotlar Mektebi*. This unique school educates girls who either willingly or unwillingly lost their virginity to become a proper mistress for a rich man. The existence of such a school presents an unreal narrative universe. In order to keep in contact with this school, the narrator, Kudret Ali Bey, allows his nephew to have an affair with one of the girls from that school. As an unreliable narrator, he legitimizes his decision by claiming that he wants his nephew to learn by trial and error. The school itself is like a carnival square with its students and the visitors looking for a mistress. The director of the school, Ulviye Melek, believes that her service is quite significant for the society. Her students will be suitable mistresses for the "honest" rich men. Ulviye Melek justifies her peculiar ideas by using cause-effect relation, and as a result, the respected values are being questioned through her discourse in the text. Also, the voices of the other characters can be heard through dialogues and letters in the novel. Each and every character distorts the established social values to vindicate their misdeeds. The exploration of

the narrative techniques proves that Hüseyin Rahmi Gürpınar is not a writer who wants to educate his audience. Instead, he uses every opinion to enhance his narrative, and is not in favor of any ideology or philosophy.

This thesis is an attempt to read Hüseyin Rahmi Gürpınar's literary corpus through his novels, and it paves the way for a more detailed analysis for Hüseyin Rahmi Gürpınar's literary texts. In this thesis, I showed that Gürpınar created a narrative universe by using certain narrative techniques, and this narrative universe undermines every established concept in society rather than praising them.

KAYNAKÇA

- Ahmed, S. (2014). *Duyguların Kültürel Politikası* (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akyüz, K. (1994). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Alçıçek, E. (2010). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Hikâyeciliği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Alber, J. (2009). Impossible Storyworlds—and What to Do with Them. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 1, 79–96.
- Alber, J., Iversen, S., Nielsen, H. S. ve Richardson, B. (2013). What Really Is Unnatural Narratology? *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 5, 101–118.
- Aslan, P. (2010). *Osmanlı Türk Modernleşmesinin Gölgesinde Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman (1876-1960)* (Doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. (H. Iswolsky, Çev.). Bloomington: Indiana University Press.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2017). *Karnaval dan Romana*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bailey, R. B. (1958). *Sociology Faces Pessimism: A Study of European Sociological Thought Amidst a Fading Optimism*. Tennessee: The Hague Martinus Nijhoff.
- Bal, M. (1981). The Laughing Mice: Or: On Focalization. *Poetics Today*, 2(2), 202–210.
- Bergson, H. (2014). *Gülme* (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berkes, M. (1945). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aile ve Kadın. *DTCF Dergisi*, C. 3, S. 3 Mart-Nisan, s. 19-32.
- Berkes, N. (1945). Hüseyin Rahmi'nin Sosyal Görüşleri. *DTCF Dergisi*, C. 3, S. 3 Mart-Nisan, s. 3-17.
- Bjornson, R. (1977). The Picaresque Novel in France, England, and Germany. *Comparative Literature*, 29(2), 124–147.

- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Boratav, P. N. (1982). Hüseyin Rahmi'nin Romancılığı. *Folklor ve Edebiyat (1982) I* içinde, (s. 320-328). İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Dalgarno, E. (2016). Virginia Woolf Reinvents the Socratic Dialogue. *Woolf Studies Annual*, 22, 1–20.
- Dere, M. (2022). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Sosyal Tenkit*. Konya: Palet Yayınları.
- Dimdik, P. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Kadın-Erkek Meselesi. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Dinler, Ö. (2019). *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Din-Felsefe İlişkisine Yönelik Tartışmaların Edebi Yapıtlardaki İzdüşümleri (Hüseyin Rahmi Gürpınar Örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Doğan, A. (2012). *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Doležel, Lubomír (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dwyer, J. P. (1977). DOM CASMURRO AND THE OPERA APERTA. *INTI*, 5/6, 157–162.
- Eisenberg, D. (1979). Does the Picaresque Novel Exist?, *Kentucky Romance Quarterly*, 26:2, 203-219.
- Emerson, C. (2011). Polyphony and the Carnavalesque: Introducing the Terms. *All the Same The Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition* içinde (s. 3–41). Academic Studies Press.
- Enginün, İ. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eren, Z. (2011). Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 51 (2), 207-229.
- Eryılmaz, D. ve Kalaycıoğulları, İ. (2018). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Bilimsel ve Felsefi Unsurlar. *Dört Öge*, 13, 125-136.
- Freud, A. (2002). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, M. (1999). Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. W. Grünzweig ve A. Solbach (Der.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* içinde (s. 75-95). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fludernik, M. (2001). New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing. *New Literary History*, 32(3), 619–638.
- Foucault, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gardiner, M. (1992). Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique. *Utopian Studies*, 3(2), 21–49.
- Goyet, F. (2014). The Narrator, the Reflector and the Reader. *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre* içinde (s. 153–164). doi: 10.11647/OBP.0039.10.
- Göçgün, Ö. (1993). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1996). Hüseyin Rahmi Gürpınar. *İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 324-326). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gökçüoğlu, T. (2005). *Türk ve Japon Romanında natüralizm akımı: Shimazaki Töson - Hüseyin Rahmi Gürpınar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Gökman, M. (1966). *Hüseyin Rahmi Gürpınar (Açıklamalı Bibliyografya)*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gümüş, P. D. (2019). Türk Edebiyatında Pozitivist Yönelimler: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Deli Filozof* Romanı Üzerine Felsefi Bir Bakış. 9. Uluslararası Çin'den Adriyatik'e Sosyal Bilimler Kongresi Kongre Tam Metni El Kitabı içinde (s. 304-314). Türkiye: İKSAD Yayınları.
- Günay, N. (2019). Bolşevik İhtilali'nin Ardından Osmanlı Devleti'nin Rusya'daki Yeni Rejime Bakışı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Güz, S100, 353-376.
- Gündüz, A. (2005). 1917 BOLŞEVİK İHTİLÂLİNİN TÜRK DÜNYASINDAKİ YANSIMALARI. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(1), 1-12.

- Gündüz, Osman. (2013). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. R. Korkmaz (Der.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, (s. 399-544). Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Gürgen, G. An evaluation on the life of prostitutes in the late Ottoman Istanbul through the novels of Ahmed Midhat Efendi and Hüseyin Rahmi Gürpınar. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Gürpınar, H. R. (2009). *Efsuncu Baba-Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2010). *Kokotlar Mektebi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2015). *Kaderin Cilvesi*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2018). *Ben Deli Miyim?*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Güzelce, I. (2006). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kadın Tipleri ve Kadın Eğitimi Unsuru* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Halliday, R. J. (1971). Social Darwinism: A Definition. *Victorian Studies*, 14(4), 389-405.
- Hansen, P. K. (2007). Reconsidering the unreliable narrator. *Semiotica*, 165(1/4), 227-246.
- Herman, D. (2011). Introduction. D. Herman (Der.), *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English* içinde, s. 1-40. Lincoln: University of Nebraska.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- İrzık, Sibel. (2001). Önsöz S. İrzık (Der.), *Karnaval'dan Romana* içinde (s. 9-32). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Iversan, S. (2013). Unnatural Minds. J. Alber, H. S. Nielsen ve B. Richardson (Der.), *A Poetics of Unnatural Narrative* içinde (s. 94-112). Columbus: The Ohio State University Press.
- İldeş, Ö. (2009). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889-1919)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- İslam, A. K. (2013). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi. R. Korkmaz (Der.), *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı* içinde (s. 341-378). Ankara: Grafiker Yayınları.

- Jeffers, J. M. (2017). "No Way Out" of Ireland: Frances Molloy's "No Mate for the Magpie" and the Picaresque Novel. *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, 21(3), 66–82.
- Kaçar, E. (2019). Öznenin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek. *Dört Öge*, 15, s. 75-84. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/48449/582750>.
- Kaplan, M. (1997). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslı Tipler. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* içinde. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karimova, G. (2010). Interpretive Methodology from Literary Criticism: Carnavalesque Analysis of Popular Culture: "Jackass, South Park", and 'Everyday' Culture. *Studies in Popular Culture*, 33(1), 37–51.
- Katona, A. (1969). From Lazarillo to Augie March: A study into some picaresque attitudes. *Angol Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English*, 4, 87–103.
- Kaygana, M. (2008). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919-1944 Yılları Arasındaki Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Koşar, E. (2005). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Batıl İnançlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri* (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kudret, C. (1974). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kuzgun, H. Ş. (2021). Peyami Safa'nın Sözde Kızlar Romanı ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kokotlar Mektebi Romanında Kadına Bakış. *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (4), s. 33-42.
- Lacan, J. (2001). *Écrits* (A. Sherida, Çev.). London, New York: Routledge.
- Levend, A. S. (1964). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Lodge, D. (1990). *After Bakhtin : Essays on Fiction and Criticism*. London, New York: Routledge.
- Marcus, A. (2006). Camus's *The Fall*: The Dynamics of Narrative Unreliability. *Style*, 40(4), 314–333.
- Miller, S. (1967). *The Picaresque Novel*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.
- Miller, W. I. (1997). *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Moore, C. (2018). Xenophon's Socratic Education in *Memorabilia* Book 4. A. Stavru & C. Moore (Der.), *Socrates and the Socratic Dialogue* içinde. (s. 500-529). Leiden: Brill.
- Moran, B. (2016a). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yüksek Felsefesi. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* içinde (s. 113-131). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2016b). Şıpsevdi. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* içinde (s. 133-152). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murgül, Y. (2017). Osmanlı Devleti İçin Bolşevik İhtilali Neyi İfade ediyordu? *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Güz, Yıl 13, Sayı 16, 4-36.
- Naci, F. (1999). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş.
- Nielsen, H. S. (2013). Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited. J. Alber, H. S. Nielsen ve B. Richardson (Der.), . A Poetics of Unnatural Narrative içinde (s. 67-93). Columbus: The Ohio State University Press.
- Nünning, A. (1997). "But why will you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 22(1), 83–105.
- Olson, G. (2003). Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, 11(1), 93–109.
- Ordu, F. (2013). *Toplumsal Bir Bellek Olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İstanbul'u*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Önertoy, O. (1964). Doğumunun 100. Yıldönümünde: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romancılığı. *Türk Dili*, XIII (155), 842-849.
- Özer, H. A. (2001). *Roman tenkidleri: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar ve Reşat Nuri Güntekin'in romanları hakkında yazılan makaleler (1923-1928)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özgen, A. (2011). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öykülerinde konu/tema ve yapı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ardahan Üniversitesi, Ardahan.
- Özön, M. N. (1945). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Parla, J. (2009). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Peterson, N. (2016). *Picaresque Necessity: Episodic Narrative and Causality in the Long Eighteenth Century*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of New Jersey, New Brunswick.
- Phalan, J. ve Martin, M. P. (1999). The Lessons of “Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. D. Herman (Der.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* içinde (s. 88-109). Columbus: Ohio State University Press.
- Phillips, B. (1998). «THERE MUST BE SOME WAY OUT OF HERE»: THE PICARESQUE HERO OF THE GOSPELS. *Atlantis*, 20(2), 177–182.
- Preus, A. (2015). *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: the University of Nebraska Press.
- Ricapito, J. V. (1966). *Toward a Definition of the Picaresque: A study of the evolution of the genre together with a critical and annotated bibliography of La Vida De Lazarillo De Tormes, Vida De Guzmán De Alfarache and Vida Del Buscón*. (Doktora tezi). University of California, Los Angeles.
- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Riggan, W. (1981). *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen.
- Rogers, J. A. (1972). Darwinism and Social Darwinism. *Journal of the History of Ideas*, 33(2), 265–280.
- Ruse, M. (1980). Social Darwinism: The Two Sources. *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 12(1), 23–36.
- Sanders, B. (2001), *Kahkahanın zaferi: Yıkıcı tarih olarak gülme* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schank, R. C. (1986). *Explanation Patterns: Understanding Mechanically and Creatively*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Serdar, A. (2007). *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı* (Yayımlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Sevinçli, E. (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Yaşamı, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Arba Yayınları.

- Shipley, G. A. (1982). The Critic as Witness for the Prosecution: Making the Case against Lázaro de Tormes. *PMLA*, 97(2), 179–194.
- Shunami, G. (1973). The Unreliable Narrator in Wuthering Heights. *Nineteenth-Century Fiction*, 27(4), 449–468.
- Smith, M. W. (1991). *Understanding Unreliable Narrators*. Urbana: NCTE.
- Stanzel, F. K. (1984). *A Theory of Narrative* (C. Goedsche, Çev.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıninkulu, A. (1964). Bu eser hakkında. *Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler)* içinde. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Timur, T. (1991). *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Toker, Ş. (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Uğur, V. (2000). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinin Popüler Edebiyat Teorisiyle İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Wall, K. (1994). *The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *Journal of Narrative Technique* 24, 18-42.
- Wang, X. (2014). A cognitive pragmatic study of rhetorical questions. *English Language and Literature Studies*, 4(1), 42.
- Yacobi, T. (1981). Fictional Reliability as a Communicative Problem. *Poetics Today*, 2(2), 113–126.
- Yeşilbaş, E. (1990). The Polyphonic Novel in Contemporary British Fiction: Neoliberal Individualism and Collective Narratives. (Doktora tezi). Rockstock Üniversitesi, Almanya.
- Zerweck, B. (2001). Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style*, 35(1), 151–176.