

**CONSERVATIONS AND TRACES OF THE  
MOTIVE OF THE PICTURE LOVE IN THE  
MODERN TURKISH NOVEL**

**Resme Âşık Olma Motifinin Modern Türk Romanındaki  
Dönüşüm ve İzleri**

**Dilek ÇETİNDAS<sup>1</sup>**

**Abstract**

Folk tales of heroes dreamed after a crisis period, he gained a new personality and drinking bade or encounter hero sets out to look for him in this dream by seeing a picture of a girl in love. Separate deducted for various reasons, after many attempts to find her lover and lover of the hero in the struggle for. Ultimately, he would either have perfected a lover or tell the end with death. In the modern novel had seen a picture of the hero / image obtained / portrait of his / photograph taken by being in love with lover, to fight in his sake, this hero to reach the lover sees the image, and the last in love or death or to result in restoring motifs found in his works repeated in the same order. But the traditional life in the process leading to modern life, not love motif picture shows the change and transformation. In this article, the point to find the traces of the traditional elements in the modern novel, the motif will be examined in love with the image, starting from innovation during the Reforms in the comics until today, party world, theme, venue, in terms of fiction and reality, the figure fell in love with that pattern will be followed echoes in modern novels.

**Key words:** *The picture being in love, folk story, novel.*

**Özet**

Halk hikâyelerinde kahraman bir bunalım döneminin ardından rüya görüp, bade içerek yeni bir şahsiyet kazanır ve bu rüyada kahraman karşılaşma ya da resmini görme yoluyla bir kıza âşık olarak onu aramaya koyulur. Sevgiliyi bulduktan sonra çeşitli nedenlerle ayrı düşülür ve kahraman sevgilisi uğrunda pek çok mücadeleye girer. Nihayetinde ya kendisi kemale ermiş bir âşık olur ya da anlatının sonu ölüm ile biter. Modern romanlarda da kahramanın resmini gördüğü/bulduğu/yaptığı/çektığı sevgiliye âşık olması, ona ulaşmaya çalışması, mücadelesi, nihayetinde aşkın ölümle ya da kavuşma ile neticelenmesi motiflerinin aynı düzende tekrarlandığı eserlere rastlanır. Fakat geleneksel hayattan, modern hayata uzanan süreçte, resme âşık olma motifi de değişim ve dönüşüm gösterir. Bu makalede, modern romanda geleneksel unsurların izini bulma noktasında, resme âşık olma motifi incelenecek, Tanzimat ile başlayan yenileşme döneminden bugüne uzanan roman çizgisinde, şahıs dünyası, tema, mekân, kurgu ve gerçekçilik bakımından, resme âşık olma motifinin, modern romandaki yankıları takip edilecektir.

**Anahtar kelimeler:** *Resme âşık olma, halk hikâyesi, roman.*

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Erzurum Teknik Üniversitesi, e-posta: [dilekcetindas@hotmail.com](mailto:dilekcetindas@hotmail.com)

## Giriş

Roman, tüm dünya edebiyatları içerisinde önemli yer edinmiş ve gelişimini uzun süreç içerisinde tamamlamıştır. Türün doğuşu ve gelişiminde, siyasi ve sosyal zeminin etkileri yanında romana kaynaklık eden bazı türlerin varlığından da söz etmemiz gerekir. Batıda mitoloji ve romanslar romana kaynaklık ederken; Türk edebiyatında anlatılabilir türler olarak da adlandırabileceğimiz halk hikâyeleri, dinî kahramanlık hikâyeleri, mesneviler ve destanlar romanın hazırlayıcısı olur.<sup>2</sup>

Bir yandan dinleyici/okuyucu kitlesi hazırlayan bir yandan da roman teorisinin oluşmasına olanak veren bu öncü türlerden dinî kahramanlık hikâyeleri olan menakıpnameler, cenk nameler, battal nameler popüler roman türünün gelişmesini hızlandırırken; destanlar epik bütünlüğün kurulmasında ve tipolojinin oluşturulmasında romana hem tema hem içerik özellikleri getirir. Klasik Türk edebiyatının romanları olarak değerlendirilebileceğimiz mesneviler tahkiye türünün olgunlaşmasını hızlandırır. Ignacz Kunoş ve Otto Spies gibi araştırmacılar tarafından ‘şekli, hacmi ve tahkiesi noktasında roman olarak değerlendirilen halk hikâyeleri’ (Boratav, 2002: 53) ise romana tema ve motif değeri de yükler. “Milletimizin roman ihtiyacını karşılayan” (Elçin, 2000: 444) ve modern romanın ilk şekli kabul edilen halk hikâyeleri, ayrıca “bir insanın, hayatı boyunca mukadderatının tasviri, onun cemiyet içinde çarptığı engeller, cemiyetin dâhilindeki tezat ve mücadelelerde kahramanın aldığı sosyal vazife, yani çarpışan temayüllerden birini temsil etmesi” ve anlatıcı ile ilgili bilgiler noktasında da roman karakteri taşır (Boratav, 2002: 58).

Romanın ilk yerleşme ve yerleşme dönemi olan Tanzimat devrinin romancıları, “yenilikçi ve reformcu” tavırda olmalarına rağmen, “vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğin önüne geçirirler. “Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı” (Parla, 2004: 13-14). Bu nedenle sanatçılar, Batı kaynaklı bir roman formu oluşturmaya çalışsalar da, başlangıçta öncü türlerin etki sahasından kurtulmayı başaramazlar. Tanzimat’ın bilinçlendirme ve kamuoyu oluşturmayı merkeze alan yapısı, romancının türü kitlelere kabul ettirmesi noktasında geleneksel anlatılardan faydalanmasını gerekli kılar. Teknik kusurların kaynağı yine bu geleneksel anlatılar olmakla birlikte, “hikâye anlatıcısının içgüdüleriyle hareket eden roman yazarı, okurundan ziyade “dinleyici”sine hitap etmektedir (Kekeç, 2011: 27).

Modern roman kendi tekniğini ve tematik gücünü kazandıktan ve bağımsızlığını ilan ettikten sonra da tür atalarından olan halk hikâyelerinin kimi motifleri kullanılmaya devam edilir. Bu motifler içerisinde hemen her dönem yankı bulanı ise halk/âşık hikâyelerinin başlangıç formellerini oluşturan resme âşık olma motifidir. Dünya edebiyatında pek çok anlatıda var olduğunu bildiğimiz bu motif, zaman zaman rüya motifini de birleştirir. Rüya âşık olma, masalla roman/ “masalla destan” (Başgöz, 1986: 36) arası bir türde karşımıza çıkan motiftir ve kendinden geçme, ateşe düşme ve aklını yitirecek duruma gelme, bir yardımcı vasıtasıyla kızı bulmak için yollara düşme ve yaşanan maceralar şeklinde ilerleyen bir anlatı geleneğine sahiptir. Rüya motifini, Türk edebiyatında şaman törenlerinin kaynaklığında geliştirmiştir. “Şamanlığa giriş merasiminin üç sahnesi; sıkıntı, önceki şahsiyetin sembolik ölümü, yeni bir hayata farklı bir kimse

<sup>2</sup> Bu konuda bk. Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1954, s. 14. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, (haz.: Alpaz Kabacalı), İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 39-40. Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.

gibi başlamak, kompleks rüya motifinde de söz konusudur. Şamanlığa erişme ayinlerini rüya motifine bağlayan açık delillerden biri de şamanların sihirli seyahatlerinde dişi ruhların ortaya çıkışlarıdır. Bu dişi ruhlar, rüya motiflerindeki genç kızların asıl tipleri olarak yorumlanabilir” (Günay, 1999: 13). Rüyasında özel bir kişinin ya da sevgilinin elinden bade içen kahraman, kendisine ilham edilen, resmini gördüğü kıza âşık olur ve onu aramaya koyulur. Şamanizm etkisiyle doğan bu motif, zamanla insana dair aşka kapı aralar. “Dolu içen genç, hikâyelerimizde hemen daima, kıza sarılmak, onu öpmek ve kucaklamak ister. Sevgi Tanrı vergisi olsa da bu kadın artık göklerde yaşayan bir ruh değil, adı sanı belli, yeryüzünde herhangi bir memlekette yaşayan bir insanogludur” (Başgöz, 1986: 31). Modern romanlarda resme âşık olma geleneği, rüya motifinden bağımsız olarak işlenirse de geleneksel anlatılardaki kahramanın sembolik olarak ölümü ve yeniden doğuş evreleri, modern romanda eski kişiliğin kaybı ve yeni bir kişiye dönüşme çabaları olarak görünür. Kendisini değiştirme hususunda kahraman cismi aşka ihtiyaç duyar. Tıpkı bade geleneğinde olduğu gibi resminden âşık olduğu sevgiliye karşı tensel bir arzu da duyulur. Sevgili ile bağ koptuğu andan itibaren, kişi bir boşluk duygusunun içerisinde ve hem topluma hem şahsına karşı yabancılaşmaya başlar.

Resme âşık olma motifinin kullanıldığı halk hikâyelerinde ve romanlarda görülen bir diğer husus, kahramanların sosyal konumlarındaki belirleyici durumdur. Âşık hikâyelerinin asıl karakterinin kahraman ve diğerleri arasındaki sosyal farklılıklardan kaynaklandığını söyleyen Boratav, ya fakir bir âşıkla karşı karşıya olduğumuzu, ya âşığın babasını kaybedip fakirliğe düşen biri olduğunu ya da bade yoluyla gurbete düşüp, eski zengin hayatını yitiren bir âşık kahraman bulunduğunu belirtir (Boratav, 2002: 60). Romanlarda da bazen sosyal sınıf farklılıkları âşıkların kavuşmasına engel olur, bazen de kahraman, zenginlikten fakirliğe düşer yahut gurbete gider ve bu esnada servetini yitirir.

Resme âşık olma motifinin kullanıldığı halk hikâyelerinde âşıkların arasında toplumsal farklılıklar, anne baba, rakip ya da arabozucu tipler vardır ve entrikaları doğuran bu kişiler olur. Bunların karşısında tematik güç olarak kahraman ve yardımcı kişiler bulunur. Modern romanda da aynı şahıs kadrosu korunur. Roman kahramanının karşısında engel olarak kimi zaman kahramanın, kimi zaman da sevgilinin ailesinin engeline rastlandığı gibi, kahramanın kendi karakterinin de engel olarak yansıyabildiğini görürüz. Rakip faktörü, gerek kahramanın hayal dünyasında var olduğunu sandığı ve kendisini harekettten alıkoyan bir hamlesizlik, gerekse gerçek entrik gücüyle roman kurgusu içerisinde yer eden önemli bir karşıt güç olabilir. Yardımcı rollerde aile, yakın arkadaşlar, iyi kalpli ağa/köle vb. yardımcıları vardır.

Resme âşık olma geleneğinin modern dönemdeki yankısı fotoğraf ve portreye, tabloya âşık olma biçiminde de değişiklik gösterir. “Geleneksel Türk hikâyesinde de bulunan resim ve 1850’li yıllardan sonra Osmanlı toplum hayatında yerini almaya başlayan fotoğraf, Tanzimat yazarlarının aşk ilişkilerinde sıkça başvurduğu araçlardan biri olmuştur.” (Gökçek, 2012: 89). Devamındaki süreçte ise resme/fotoğrafa âşık olma motifinde fotoğraf, kimi zaman ilham kaynağı, kimi zaman kahramanın karakter yenilenmesindeki dönüşümü sağlayıcı olan itki, bazen de kahramanın kendisini bulmasını kolaylaştıran ve modern epik türe kapı aralayan bir temsil olarak yer eder.

### 1. Modern Romanda Resme Âşık Olma Geleneği

İlk dönem romanlarımızda halk hikâyelerinden ve meddah geleneğinin unsurlarından sıklıkla yararlandığımızı görürüz.<sup>3</sup> “İlk romancıların gözünde bu hikâyelerin cazibesi iki yönlüydü: Popülerliği tamamen kanıtlanmış olan bir olay örgüsünün öğelerini sağlıyorlar; dahası, Türk kültürel atmosferine uygun tipler, durumlar ve çözümler sonucunda kolayca yararlanılabilecek bir envanter oluşturuyorlardı. Batı uygarlığı ile Türk kültürünün sentezini arayan ilk dönem popüler romancılar da, meddah hikâyelerinden Türk kültürünün değerlerini yansıtan öğeleri ödünç almakta ve bu öğeleri, Batı uygarlığının başarısını gösteren bir forma sahip edebi tür olarak bir roman çerçevesine oturtmakta hiç duraksamayacaklardı” (Evin, 2004: 33).

Bu minvalde, Tanzimat’tan bugüne seçilmiş bazı roman örnekleri üzerinde resme âşık olma motifinin izlerini sürdüğümüzde, “eski hikâyeden yeni hikâyeye geçmeye çalıştığımız yıllarda, batı edebiyatından yapılmış tercümelerin yanında, yeni hikâyemizi besleyen yerli kaynaklardan biri” (Duymaz, 1999: 137) olarak Muhayyelât’ın içerisindeki anlatılarda çoğunlukla bu motifin kullanıldığı ancak motifin gerçekçi değil, masalsi ifadelerle yürüdüğünü görürüz. Muhayyelât’ın oluşturduğu çerçeveden sonra Ahmet Mithat Efendi’den söz etmemiz gerekir. Ahmet Mithat Efendi, geleneği modern roman üzerinde inşa etmek ve sözlü kültürün yorum gücünü kullanmak noktasında, halk hikâyelerinin motif yapısını, modern romana geçiş sürecinde ve sırasında arama geleneğini başlatır. (Alpaslan, 2002: 16) Edebiyatımızın modern meddahlarından kabul edebileceğimiz Mithat Efendi, halk ve meddah hikâyeleri ile ilk romanlarımızın oluşmasında ve kabul görmesinde önemli faydalar sağlamıştır.

### 1.1. Antika Fotoğraftaki “Melek-simâ Çehre”: Hasan Mellâh

Roman okuyucusunun ve roman geleneğinin oluşmasında önemli payı olan Ahmet Mithat Efendi, geleneksel halk hikâyelerimiz ile romans türü arasında, geleneksel ve modern birleştirdiği Hasan Mellâh adlı eserinde “âşık hikâyelerinin yapısını, temasını ve kahramanlarını, bol serüvenli ve sürükleyici bir romana uygun biçimde” (Moran, 2002: 32) kullanarak, resme âşık olma motifinin bir dönüşümünü verir.

Romanslarda idealize bir kahramanın, aşk eksenli bir maceralar dizisi içerisindeki serüvenini takip ettiğimiz bir anlatım tarzı vardır. Sevgililer ya rakip ya da aileler nedeniyle ayrı düşerler ve kavuşmak için pek çok macera yaşarlar. Kadın her zaman sadık kalır. Nihayetinde kavuşurlar. Geleneksel aşk hikâyelerimizde de, düşte yahut resimde görme yoluyla, genellikle ilahi menşeli olan ya da birlikte büyümenin verdiği alışkanlıkla gelişen bir aşk ve devamında kavuşma çabaları vardır. Büyük maceralardan geçerek sonunda birlikte olurlar veya ölürler.

Hasan Mellâh romanında da Cuzella ve Hasan’ın macerasını takip ederiz. Cuzella, eline geçirdiği eski bir resimdeki simaya âşık olmuş, onun gibi birisini beklemektedir. Babası Alfons ise romanın karşı güç konumundaki Pavlos ile kızını evlendirmek istemektedir. Kendisine evlilik teklif eden Pavlos’u beğenmediğini dile getiren Cuzella, “üst kattaki kütüphanesine çıkıp bir yağlı boya küçük resim çerçevesini” getirerek, dadısından karşılaştırma yapmasını ister. Dadı, fotoğraftaki bu güzelliğin resimde ve ressam elinde yaşadığını söyleyerek Cuzella’nın ayaklarını yere bastırmaya çalışır. Cuzella ise “işte ben böyle melek-simâ çehre isterim. Yoksa ben babam gibi açgözlü değilim ki, paraya, zenginliğe tamah edeyim” (Ahmet Mithat, 2000: 42-43) diyerek tavrını baştan belli eder. “Kızın muallimesine gösterdiği resim on sekiz, on dokuz yaşlarında bir delikanlıydı ki,

<sup>3</sup>19. yüzyıl anlatılarında sözlü geleneğin yeri hususunda bk. Gonca Gökalp Alpaslan, *XIX. Yüzyıl Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, KB, Ankara 2002.

mekteb-i bahriye formasını lâbis olup, ister ressamın mahâret-i müdâhinesi sayesinde olsun, ister tabii bulunsun, hüsn ü ânı, kalıbı, kıyafeti, Cuzella gibi bir kızı meftun ve hayran edecek derecenin dahi fevkinde”dir (Ahmet Mithat, 2000: 43).

Bu resimdeki kişi Hasan Mellâh’tır. Hasan, Fas hükümdarı Mevla Sidi Muhammed’in çok yakın adamı olan Sidi Osman’ın oğludur. Babası, Yakup el Deca ve Pavlos tarafından öldürülmüş, onun hakkında da ölüm fermanı çıkarılmıştır. Evleri ve eşyaları yağmalanan ailenin bu eşyaları Faslı bir tacir eliyle Cartagena’ya kadar ulaşır ve Cuzella’nın eline geçer. İkilinin karşılaşma serüveni, Hasan’ın gizlice Fas’a giderek, Deca’dan babasının intikamını alması ve kaçarken bir uçurumdan düşerek bayılması neticesinde korsanların eline esir düşmesi ile başlar. Hasan, korsanlar tarafından soyulup, kıymetli eşyaları alındıktan sonra, çizmeleri için bacakları kesilmek üzereyken, bir zamanlar babasının yanında çalışan sadık Alonzo’nun kurnazlığı sayesinde kurtulur ve Alonzo bir yolunu bulup onu gemiden kaçırmayı kurar. Cuzella’nın evinin bulunduğu Cartagena’da bir soygun tertip eden korsanlar, Hasan’ı Cuzella’nın evine yollarlar. Hasan, görür görmez Cuzella’ya âşık olur. Cuzella ise resmini görüp âşık olduğu Hasan’ı karşısında görür görmez sadık bir âşık haline bürünür. “Madem ki bir seneden beri tapmakta olduğum resmin müşahhasını senden buldum, her nasıl teminat istersen verebilirim ki, bu gece sana gösterdiğim histen ayrılmayacağım.” (Ahmet Mithat, 2000: 89-90).

Hırsızlık ortaya çıkar ancak Cuzella Hasan’ı ele vermez. Böylece korsanların elinden kurtulan Hasan, Cuzella ve onun öğretmeni Rahibe Maria’nın desteği ile papaz kıyafetinde dolaşmaya başlar. Pavlos’un kulağına Cuzella’nın bir Müslüman’a âşık olduğu haberinin ulaşmasının ardından bir tertip ile kızı kaçıır. Cuzella’nın Pavlos’un hilesine kapılıp, Hasan ile buluşacağı zannıyla evden kaçarken de yanına Hasan’ın resmini alması, ona roman boyunca sadık kalacağına da kanıtıdır. Kızın peşine düşen Hasan, her adreste farklı bir ad ve kılık ile gizlenen Pavlos ile yaşadığı çeşitli maceraların ardından nihayetinde sevdiğine kavuşur, iyiler mutlu olurken, kötüler cezalarını çekerler.

Bu romanda, romans ile halk hikâyelerinin motifler bakımından harmanlandığını görürüz. Temelinde macera ve arayışlar olan romans türünü Frye, kolektif bilinçaltı anlatıları olarak değerlendirir ve kültürel bir zemine yerleştirir. Tanrının kahramanlığından insanın kahramanlığına uzanan çizgide, destanlar ve halk hikâyeleri arasında, gelenekli bir tür olarak gördüğü romansların, motif yapısı içerisinde yer alan gurbet, kavuşma, korsanlarca kaçırılma, büyü ve kehanet gibi unsurlar bulunur (Frye, 1976). “İnanç, itaat, saygı, sadakat ve diğer bütün erdemlerin bir bir gösterilmesi” rolünü yüklenen romanslarda aşk yanında ahlak da ön planda tutulur (Ong, 2003: 7). Bu anlamda ahlakın ön planda olması, gerek Hasan ve Cuzella, gerekse roman içerisindeki diğer hikâyelerde sadakatin ön planda tutulması, korsanlar tarafından kaçırılma ve iyilerin mükâfat bulması, neticede romandaki tüm sadık âşıkların kavuşması gibi motifler, anlatıyı romansa çekerken; resme âşık olma ve tesadüf halkaları halk hikâyelerinin etkisini getirir. Geleneksel anlatıların aksine resme âşık olma motifinin bu romanda yansıdığı kahraman, erkek değil kadın kahramandır ve en azından anlatının başında aşk tek taraflıdır. Tesadüf zinciri iki sevgiliyi kavuştururken, resme âşık olma motifi bu anlamda modernize edilerek sunulur. Tanzimat döneminin romans ve halk hikâyesi arasındaki geçişinin en yetkin örneğini Ahmet Mithat’ın Hasan Mellâh isimli romanında görürüz ve bu anlamda “Hasan Mellâh’ın gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası olduğu” bellidir (Moran, 2002: 32).

### 1.2. Resmin Aşk İlhamından Fotoğrafın Aşk İspatına: Sergüzeşt

Edebiyatımızın ilk realist romanı olarak kabul edilen Sergüzeşt, Batılı roman tekniğini realist bir tavır ve tema içerisinde yansıtmaya çalışmakla birlikte, Doğulu anlatı

motiflerine ve yerli halk hikâyelerine daha yakın durur. “Edebî hikayenüvisiğin ilk nümunesi” (Tevfik Fikret, 2000: 291) olarak değerlendirilen Sergüzeşt romanında, Kafkasya’da esir düşerek İstanbul’a getirilen Dilber’in hikâyesi anlatılır. Oldukça güzel ve kırılğan bir kız olan Dilber, henüz dokuz yaşında iken Mustafa Efendi’nin ailesine satılır ve bu evde oldukça zor günler geçirir, kötü muamelelere maruz kalır. Mustafa Efendi’nin başka bir şehre tayininin ardından Dilber, ikinci olarak Asaf Paşa’nın konağına satılır ve bu ev, onun ölümle sonuçlanacak aşk macerasının da başlangıcı olur. Evin tek oğlu olan Celâl, Avrupa’da okumuş, uçarı, resim eğitimi almış oldukça yetenekli bir ressamdır. En büyük zevki, seçtiği temalara göre farklı kıyafetlere büründüğü Dilber’in portrelerini yapmaktır. Dilber, modellikten sıkılmakta, kendisini bir “oyuncak” olarak görmekte ve hürriyetin önemini en çok bu zamanlarda anlamaktadır. “Özellikle Celâl Bey’in her türlü geçici isteklerine uyan, güçlü ressamın her saat değişen birtakım çocukça arzularına, eğlencelerine araç olmak, insanlık onurunu yaralıyordu. Bu küçük acı çeken varlık; genç, mutlu, yüce, mesut olan beyin bir ‘oyuncağı’ idi. Bazı günler oyuncagını eski Mısır kıyafetine sokar, başını çiçeklerle donatır; bir odaya kor, odanın deniz tarafındaki penceresini açarak Marmara’nın sonunda mavi, pembe birtakım sisler içinde batmakta olan güneşin, odanın içinde yansıyan birçok ruhu okşayan renkleriyle süslü görünen Dilber’in resmini yapardı. Dilber her türlü duygudan uzak olan bu ‘Romen’ heykelinin karşısında saatlerce oturarak; ikide bir de, ‘Yerinden kıvıldama! Çiçekleri dağıtma!’ ara sıra da sanatçıların büyük çalışmalarında rastladığı zorlukların verdiği zalimce bir kızgınlıkla ‘Nefes alma!’ tehditlerine uğradıkça sarayın en tenha bir köşesinde başını sallayarak ‘Of... Yarabbi!’ derdi” (Samipaşazade Sezai, 2004: 45-46). Başlangıçta Dilber’i sadece portreleri için bir model, bir obje olarak değerlendiren Celâl, her tabloda onun güzelliğini fark etmeye başlar. “Küçük! Ne güzel gözler bunlar! Yüz, ağız, dudaklar... Güzel. Güzel. Bu uçuk renk, bu gamlı bakış, bir hüznü artırıcı resme örnek olacak...” (Samipaşazade Sezai, 2004: 39) Bu masum duruş, Celâl’in aklında her gün farklı bir modele büründürdüğü Dilber’i reel anlamda fark etmesini geciktirir. Celâl, hiç farkında olmadan, güzelliğini gör(e)meden modellik yaptırdığı Dilber’e bir gün zorla dilenci kıyafeti giydirir. Bu esnada onun masumiyetini ve onurunu zedelediğinin farkına varamaz ve oldukça hoyrat davranır. Dilber’in kadere isyan yanında, incinmişliğinin de yansıması olarak akan gözyaşlarını Celâl, başlangıçta sanatı için bir hamle kabul eder. “O fildişinden dökülmüş gibi lekesiz, kusursuz, kollarını gösteren ve şafak tablosu gibi pembe beyaz şeffaf göğsünü örtmeyen bu parça parça entarinin içinde; omzunun üzerine, vücudunun çıplak yerlerine, arkasına dağınık şekilde dökülmüş koyu siyah saçları olan başını -kendisini savunmada yenildiğinden- gücü, kuvveti olmadığını anlatan bir şekilde, o yıkık sütuna dayanmış gayet sessiz bir halde ağlıyordu.” “Betimleme ve tasarlamaya model olarak seçilen bir dilenci kızın” gözyaşlarını “başarı sağlayan sanat araçlarından biri” olarak değerlendiren Celâl Bey, “neşeli bir ilkbahar sabahında mavi gökyüzüne karşı sabahın gül renkli kapılarını açar görünen ışıklı sütunları andıran” kolları, “aşağıya doğru eğikliği belli belirsiz yuvarlak omuzlar”ı ve “üzerinden geçen asırların darbelerinden kurtularak büyük bir tazelik ve rengiyle güzellik harikasını gösteren Yunan’ın mermerden heykellerinde görülebilen” göğsü ile Dilber’e bir sanat değeri yükler. (Samipaşazade Sezai, 2004: 48)

Genç kızın samimi bir ağlayış ile kendisine hitabı ve bu esnadaki görünüşü, onun sezdiği ama açıklayamadığı güzelliğini keşfetmesini ve Dilber’i insan olarak fark etmesini sağlar ve o gün Celâl, Dilber’e gerçek bir aşk ile bağlanır. “Cleopatra, Juliet’e dönüşmekte”dir ve Celâl, fırçayı kırar, ondan özür diler, “oyuncak” artık Celâl’i yeni bir evreye taşımaktadır (Samipaşazade Sezai, 2004: 49). Bir gece gizlice kızın odasına giren Celâl, Dilber’in elinde bir fotoğrafla ağlayarak uyuduğunu fark eder. “O anda dağınık saçlarının arasında, hayret ve beğeniyle açılmış gözlerine bir şey ilişerek dikkatini çekti. Bir resim! Kimin?” Onun maneviyatına saygısızlık olarak addetse de başka bir erkeğe ait olabilecek fotoğraf

fikrine kapılarak resmi alır. “Bu uyuyan güzeli şairane bir şekilde aydınlatan kandilin yanına götürüp de baktığı zaman yüzü kül gibi olmuştu. Kendisinin resmiydi! Hemen iki elini yüzüne kapayıp ağlaya ağlaya ayaklarına kapanmak istediye de uyandırmak ve belki gece yarısı odasına geldiği için gücendirmek korkusuyla resmi aldığı yere bırakarak odasına çıktı. Yatağına girdiği zaman yirmi üç senelik hayatı boyunca ilk defa büyüklüğü, dayanıklılığı ve belki de merhametsizliği gösteren gözlerinden kendini engelleyemez bir şekilde yaşlar dökülmeye başladı.” (Samipaşazade Sezai, 2004: 51). Duyarsız insandan, “insan” a dönüşme sürecinde bu fotoğraf sayesinde en önemli adımı atan Celâl, Dilber’e açılır ve iki genç arasında gizli bir ilişki başlar. Ailenin durumu fark etmesinin ardından, sessizce bir çare düşünülür ve Celâl’in haberi olmadan Dilber, esirciye satılır. Celâl, üzüntüyle yataklara düşüp, hastalanırsa da aile, uygunsuz buldukları bu ilişki karşısında taviz vermez. Celâl şehirde Dilber’in izini arar ancak ona hiçbir yerde ulaşamaz. Dilber, bu andan itibaren macerasına yalnız devam edecektir. Mısırlı bir zengine satılan ve onun haremine girmeyi reddeden Dilber, karanlık bir odaya kapatılır ve hapis hayatı yaşamaya başlar. Haremağası Cevher, Dilber’i hem sever hem de ona acır ve birlikte İstanbul’a kaçmalarını sağlayacak bir plan yapar, biletleri hazırlar ve bir gece yarısı odaya ip atarak Dilber’i dışarı çıkarmayı başarır, ancak kendisi dengesini kaybederek düşer ve ölür. Dilber, onsuz İstanbul’a gitmeye gücü olmadığını düşünerek, kendisini Nil nehrine atarak intihar eder.

Kurgusu bakımından halk hikâyelerinin kader anlayışına uygun bir son yaşansa da Sergüzeşt romanında resme âşık olma motifinin kullanımı geleneksel motifin realize edilmesi şeklinde görülür. Zaten roman boyunca Dilber, resim sanatı için model olacak nitelikte tanıtılır: “saçlarıyla kaşlarının arası biraz yakınca, ağzı gayet küçük, yuvarlak olan omuzlarına göre beli incecikti. Hele o siyah gözlerde zekâ parıltısı sonsuz bir güzellik gösterirdi. Usta bir elin çizgilerini ölçüyle çektiği, fakat renk vermediği bir resimdi” (Samipaşazade Sezai, 2004:6). Celâl Bey’in de Dilber’in bu kudretten gelen güzelliğini her bir portrede biraz daha fark ettiğini görürüz. Böylece anlatıcı portreler acılığıyla aşkı ideal şekle getirir. Başlangıçta belirsiz ve hatta imkânsız olan aşk, Celâl’in kendi resimleriyle, estetik zevk, hayret, beğeni ve nihayetinde aşk olarak görünür olur. Celâl, bir anlamda kendi sanatına ilham alma noktasında kullandığı ve portresinin modeli olarak seçtiği Dilber’e âşık olur. Yani Dilber, bir sanat objesi olarak varlık kazanır ve eserdeki duygudaşlık bu andan itibaren yoğunlaşır. Bu Batılı tavrın yanında Dilber, kucağında Celâl’in resmi ile uyumakta, Celâl’in bu resmin farkına varmasından sonra aşka karşılıklı olarak olabilirlik imkânı aranmaya başlanmaktadır. Dilber’in koynunda sakladığı fotoğraf ise, yine resim ve aşk arasındaki bağlantıyı kurma noktasında önemlidir.

Romanda resme âşık olma, ayrılık, namusunu korumak ve başkasına gönlünü kaptırmamak, yardımcı vasıtasıyla kurtuluşa ermek, kavuşmamak ve ölüm temaları vardır. Halk hikâyelerinde resmi görülen ancak öncesinde tanınmayan kahraman yerine, burada öncesinde tanınan ancak sosyal farklar nedeniyle, farkında olunmayan bir kız vardır. Dilber, keşfedilmeyi bekler. Bu keşfin gerçekleşmesi için Celâl’in sınıf farklarını yok sayması, elitist çevresinden kopması veya bu çevreye karşı gelmesi, eski hayatını değiştirerek hayatı ciddiye almayı öğrenmesi, yani bir anlamda züppelikten olgunluğa yürümesi gerekir. Celâl, bir noktaya kadar bunu başarır da Dilber’in peşinden gidip maceralar yaşayacak itkiyi kendisinde bulamaz. Tepkisi hastalık olarak yansır, mücadeleyi göze alamaz.

### 1.3. Kendini Buluş ve Kaybedişte Bir Portre Aşkı: Kürk Mantolu Madonna

Kahramanın vazgeçmişliği, pasif duruşu ve aylak kent insanı olması yanında resme âşık olma geleneğinin modernize edildiği bir diğer roman, Sabahattin Ali tarafından kaleme

alınan ve yazarın gerçek hayatındaki şahsi bir gönül macerasından hareketle oluşturulan Kürk Mantolu Madonna'dır. Yazarın Almanya'da tanıyıp âşık olduğu Frolayn Puder, "parmağının ucunu bile koklatmadığı hâlde" yazarı kırıp incitmez, aralarında "genişlemeyen ve daralmayan muayyen bir mesafe muhafaza etmesini gayet iyi bilir" (Sönmez, 2009: 234-235). Onun bu özellikleri romanın kadın kahramanı Maria Puder'in hareketlerine yansyacaktı. "Yine yazarın gri renkte kürk giyen bir Yahudi kemancı kadınla da kısa süreli bir gönül ilişkisi yaşadığı anlatılır ve romanda bu ilişkinin de tesirleri sezilir (Bezirci, 1992: 233).

Bir çerçeve ve bir iç hikâyeden oluşan Kürk Mantolu Madonna romanında anlatıcı, banka memuru iken işinden çıkarılır ve eski bir arkadaşının vesilesiyle bir şirkette iş bulur. Ofis arkadaşı olan Raif Efendi, yazar anlatıcının dikkatini çeker. Onun soyutlanmışlığı, itirazsızlığı, vazgeçmişliği ve resim çizimindeki başarısı, yazarda derinlikli bir insanla karşı karşıya olduğu hissini uyandırır. Hasta olduğu bir gün onu ziyarete giden anlatıcı, Raif Efendi'nin aile hayatını gözlemlene şansı bulur ve kalabalık bir aile içerisinde Raif Efendi'nin maddi manevi bir sürgün hayatı yaşadığını, herkesin geçimini sağladığını ancak evde saygı görmediğini fark eder. Raif Efendi daha uzun sürecek ikinci bir hastalık zamanında yazar anlatıcıdan bürodaki eşyalarını getirmesini rica eder. Kasanın içerisinde bir defter gören anlatıcı, çok sevdiği ve hayatına dâhil olmak istediği Raif Efendi'nin geçmişine bu defter vasıtasıyla hâkim olur, ona karşı derin bir sevgi besler ancak ertesi gün gittiğinde Raif Efendi'nin ölmüş olduğunu öğrenir. Romanın dış çerçevesi bu noktada sona ererken, okuyucu defter vasıtasıyla Raif Efendi'nin hayatından haberdar olur.

Havranlı, zengin bir ailenin çocuğu olan Raif Efendi, eğitim için önce İstanbul'a, ardından da sabun işini öğrenmesi için Almanya'ya gönderilir. Bir pansiyona yerleştikten sonra vaktini dil eğitimine, roman okumaya, sergileri gezmeye veren Raif, bohem bir hayatın ilk basamaklarını hızla çıkar. Katıldığı sergilerden birinde gördüğü Kürk Mantolu Madonna isimli portre ise onun hayatının birden değişmesine neden olur: "Büyük salonun kapıya yakın bir duvarının önünde birdenbire durdum. O andaki hislerimi, bilhassa aradan bu kadar seneler geçtikten sonra, anlatmama imkân yok. Yalnız orada, kürk mantolu bir kadın portresinin önünde, mihlanmış gibi durduğumu hatırlıyorum. Resimleri seyredip geçenler, vücutlarıyla beni sağa sola itiyorlar, fakat ben olduğum yerden ayrılamıyordum. Bu portrede ne vardı?.. Bunu izah edemeyeceğimi biliyorum; yalnız, o zamana kadar hiçbir kadında görmediğim garip, biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli bir ifade vardı. Bu çehreyi veya benzerini hiçbir yerde, hiçbir zaman görmediğimi ilk andan itibaren bilmeme rağmen, onunla aramızda bir tanışıklık varmış gibi bir hisse kapıldım" (Sabahattin Ali, 2004: 762). Raif, soluk yüzü, simsiyah gözleri ve kaşları, koyu kumral saçları ve "masumluk ile iradeyi, sonsuz bir melal ile kuvvetli bir şahsiyeti birleştiren" ifadesiyle bu kadını küçük yaştan itibaren okuduğu kitaplardan ve her defasında kendisini kapattığı hayal dünyasından tanıdığını söyler. Onda biraz Nihal, biraz Mehcure, Kleopatra ve hatta Hz. Amine'den birer parça bulunduğunu belirtir. "O benim hayalimdeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacıydı" (Sabahattin Ali, 2004: 762).

Her gün düzenli olarak gidip saatlerce tabloyu seyreden Raif Efendi'nin aklı bu tabloda takılı kalır. Sergi kapanıp eve döndüğünde, portreyi aklında canlı olarak yaşatır. Yüzünde sezdiği kuvvetli bir arama ve fakat bir yandan da kaçma hali taşıyan kadındaki "bu istigna ifadesi, biraz dolgun ve alttakisi daha irice olan dudaklarında tamamen açık bir hal alıyordu. Gözkapakları hafifçe şişti. Kaşları ne pek kalın, ne pek ince, fakat biraz kısaydı; koyu kumral saçları, köşeli ve oldukça geniş alnını çevreleyerek aşağı doğru uzanıyorlar ve yaban kedisinin tüylerine karışıyorlardı. Çenesi hafifçe öne doğru kıvrık ve sivriydi. İnce uzun ve kanatları biraz etli bir burnu vardı" (Sabahattin Ali, 2004:763).



Katalogdan resmin Maria Puder isimli ressamına ait olduğunu öğrenen Raif Bey, bu yabancı kedisini tüylü kürke bürünmüş kadının portresinden bir an bile ayıramaz. Gazete haberinde eserin “Andreas del Sarto'nun Madonna de le Arpie tablosundaki Meryemana tasvirine insanı şaşırtacak kadar çok benzediği” iddiası üzerine ertesi sabah resim kopyalarını satan bir mağazada adı anılan tabloyu bulur ve kötü bir baskı olmasına rağmen benzerliği kabul eder. Ressamın kendi resmini yaptığını öğrenmesi, bu tablodaki kadının canlı, gerçek bir insan olarak varlığını bir anda fark etmesini sağlar. Bu andan itibaren kahraman, arayışa başlayacaktır. “Öyle ya, ressam kendi resmini yapmış olduğuna göre, bu harikulade kadın aramızda dolaşmakta, siyah ve derin gözlerini toprağa veya karşısındakine çevirmekte, alt dudağı biraz büyükçe olan ağzını açarak konuşmakta, hulusa yaşamaktaydı. Onu herhangi bir yerde görmek mümkün olabilirdi... Bu ihtimali düşününce ilk duyduğum his, büyük bir korku oldu. Benim gibi hayatında hiç macerası olmayan bir erkeğin ilk defa böyle bir kadınla karşılaşması hakikaten korkunç olurdu” (Sabahattin Ali, 2004: 765).

O dönemde yirmi dört yaşında olan ancak kadınlarla hiçbir macerası olmayan kahraman, çekingendir. Kadını muhayyilesini besleyen, yaklaşılmaz bir varlık olarak görür; gerçek kadınlarla münasebeti ancak hayal noktasında kalır. “Fakat sergide gördüğüm bu kürk mantolu resim, ona hayalen dokunmama imkân vermeyecek derecede beni sarmıştı” (Ali, 2004: 766). Raif, ulviyet kattığı portredeki kadına dair umut ve cinsî bir arzu besleyememesine rağmen, resmi görmekten kendini bir türlü alamamaktadır. Tabloyu devamlı seyreden kahraman, oradaki ressamın dikkatini çeker ki bir gün yanına oldukça şık ve şuh bir kadın gelir. Raif onun yüzüne doğru dürüst bakamaz bile, kadın tabloya olan ilginin sebebini sorar ve Raif, oradaki kadının annesine benzediği yalanını uydurur. Kadın, sorularıyla onu tuzağa düşürür ve bu yalanı açığa çıkar. Bu utanmanın üzerine Raif bir daha sergiye gitmemeye karar verirse de onun hayatının şahsi mucizesi bir kez gerçekleşmiştir. “O resim aradığım insanı bulmanın mümkün olduğuna, hatta ona pek yakın bulunduğuma, bir müddet olsun beni inandırmış, içimde, bir daha uyutulması kabil olmayan bir ümit uyandırmıştı” (Sabahattin Ali, 2004:769).

Pansiyonda kalan Hollandalı dul Frau Tiedemann ile çıktıkları bir gecede kadının yolda kendisine sarılması ve öpmesini, sarhoşluğun da tesiriyle kabul eden kahraman, karşıdan olayı görüp gülümseyerek gelen Kürk Mantolu Madonna'yı görür ve şoke olur. Ona böyle yakalanmanın verdiği pişmanlık ve acıya rağmen arkasından giderse de izini kaybeder. Ertesi gün yine aynı yerde ve saatlerde kadını bekler. Nihayet Madonna görünür ve kahraman onu takip eder. Atlantik adlı bir gece kulübüne girerler. Kadın burada şarkıcılık yapmaktadır. Gösterisini tamamladıktan sonra kahramanın yanına gelir ve aslında sergi salonunda ona resimle ilgili yorumlar yaptıran bayan ressamın ta kendisi olduğu anlaşılır. Raif şaşkındır ve ne tepki vereceğini bilememektedir. Sergideki o neşeli ve alaycı kadını, “münekkitlerin “Madonna” dedikleri o ağırbaşlı, düşünceli, hatta biraz da kederli tabloya benzetme”nin güç olacağını söyler. “Sizi sergide tanıyamamakta bir parça da mazurdum! [...] O kadar neşeli, hatta alaycıydınız ki... Sonra, nasıl söyleyeyim, her haliniz tablodakinin aksineydi... saçlarınız kısa... eteğiniz de kısa ve elbiseniz daracıkta...” (Sabahattin Ali, 2004:784) Bu geceden sonra Maria ile Raif arasında, ruhsal yakınlaşmaya, ruh yalınlığına ve hatta bir ruh birleşmesine müsaade etmekle birlikte, hiçbir şekilde tensel yakınlaşma beklenti ve arzusu taşımayan bir ilişki başlar.

Raif, ruhun eşini bulduğu zaman sahiden yaşamaya başladığını, çekingenliklerin kaybolduğunu, ruhun çırılçıplak sevgilinin önüne serildiğini belirtir. “Maria Puder bana bir ruhum bulunduğunu öğretmişti ve ben de onun, şimdiye kadar rastladığım insanlar arasında ilk defa olarak, bir ruhu bulunduğunu tespit ediyordum”(Sabahattin Ali, 2004: 795). Resme âşık olan kahraman, kendisini tensel değil bu ruhi hazların tesirine bırakır.

Aşk öyle bir noktaya gelir ki sevilen, sevenin şahsında erir ve Maria, artık Raif'in hayatında olmasa bile, resmin hayali kendisine yetecektir. Raif ile sadece ruh yakınlığına bürünmüş iki arkadaş kalmak noktasında anlaşma yapsalar da bir gün tensel olarak da birlikte olurlar. Maria aşkın anlamını aramaktadır ve bu tensel yakınlıkta, kadının aşka olan güvenini sarsar. Büyünün bozulduğunu, bundan sonra yalnızlaşmanın başlayacağını düşünerek Raif'ten ayrılma kararı alır. Maria'nın ağır bir zatürre ile hastaneye yatmasının ardından yirmi beş günlük tedavi süresinde Raif, onunla ilgilenir ve taburcu edildiğinde de asla yanından ayrılmaz. Büyük bir ilgi ve özenle Maria'yı iyileştiren Raif ile kadın arasında bir sorun kalmamıştır ve aşklarına büyük bir hızla devam ederler. Derken Raif'in eniştesinden bir mektup gelir ve babasının ölüm haberi bildirilir. İşlerin başına geçmesi için ivedilikle çağrılan Raif, bu andan itibaren hem Maria ile olan engelleri aşmak hem kendisinden kaynaklanan sorun ve içe kapanıklığı yenmek hem de ailesinin kendisini aldatması sonucu karşı karşıya kaldığı servet sorunları ile mücadele etmek durumundadır. Raif, nedenini sonra çok düşünüp üzüleceği bir olay olarak Maria'ya gitme teklifinde bulunmaz. Maria'nın gelmeyeceğini düşünüp aklına bile getirmemiş olsa da kadının bunun sitemini yapması üzerine, işlerini yola koyup Türkiye'de buluşmak üzere anlaşılır. Bir süre mektuplaşırlar, ailesinin her türlü haksızlıkla Raif'i çok zor bir durumda bırakmasına ve maddi imkânsızlıklarına rağmen, o, Maria için, birlikte yaşayacakları evin her türlü dizaynını gerçekleştirmeye çalışır. Derken mektupların arkası kesilir, cevap alamaz olur ve bu durumdan şüphelenen Raif, Maria'nın artık bir başkasına gönül verdiğine, kendisini unuttuğuna hükmederek hayatını acıya katmerlenmiş biçimde yeniden düzenler. Evlenir, çocukları olur, mal mülkten vazgeçer, ufak memurluğuyla, fazlasını istemeden ama hep sessiz, mutsuz, beklentisiz olarak yaşar. Her olay karşısında tepkisi, tepkisizlik olarak görünür. On yıl sonra, yolda giderken tesadüfen Almanya'daki pansiyon arkadaşı ve aynı zamanda Maria'nın akrabası olan Frau van Tiedemann ile karşılaşır. Kadının yanında bir kız çocuğu vardır ve Maria bu çocuğu doğururken ölmüştür. Raif, her şeyi anlar, pişmanlık duyar ancak gerekli hamleyi yapıp kızına sahip çıkamaz ve çocuğu onu hiç tanıyamadan, akraba kadının elinden tutarak trene biner ve sonsuza dek babasının hayatından çıkar. Bu karşılaşmanın getirdiği travmanın ardından hayatı alt üst olan Raif Efendi, pişmanlıkları ile yüzleşir, gün yüzüne acı biçimde çıkan hatıralarını kaleme alır, sonrasında saatlerce sokakta dolaşır, bu sırada çok üşür ve hastalanır. Maria'nın ölümü, ona hayatın değersizliğini hatırlatır ve bir boşluk duygusu onu yıpratır. Defterde anlatılanların sonlanmasının ardından, yazar anlatıcı emaneti teslim etmek üzere evlerine gittiğinde, ailesi Raif Efendi'nin ölüm haberini verir. Sevgilinin vefatının ardından hayattan umudu kesiş ve ölümün getirdiği trajik son, resme âşık olma motifinden sonra kurgusal olarak da romanı halk hikâyelerine yaklaştırır.

Raif'in macerası, aşk ile hayatın anlamını bulmak noktasında entrik düğümüne ulaşırsa da aşkın yitimi, onu kendine ve hayata karşı yabancılaştırır. Bu anlamda kahramanın şu sözleri mühimdir: "Maria Puder ile tanışmadan evvelki boş, gayesiz, maksatsız günler, eskisinden çok daha ıstırap verici bir halde, yeniden başlamıştı. Arada bir fark vardı: Hayatın bundan ibaret olduğunu zannettiren bilgisizliğimin yerini şimdi, dünyada başka türlü de yaşanabileceğini bir kere öğrenmiş olmanın azabı tutuyordu. Etrafımın artık hiç frakında değildim. Hiçbir şeyden zevk almama imkân olmadığını hissediyordum. Bir müddet, kısa bir müddet, o kadın beni her zamanki aciz, miskin halimden kurtarmış; bana erkek, daha doğrusu insan olduğumu, benim de içimde, yaşamaya müstait taraflar bulunduğunu, dünyanın zannedildiği kadar manasız olmayabileceğini öğretmişti. Fakat ben, onunla aramdaki rabıtayı kaybeder etmez, tekrar eski halime dönmüştüm. Ona ne kadar muhtaç olduğumu şimdi anlıyordum. Ben hayatta yalnız başına yürüyecek bir insan değildim. Daima onun gibi bir desteğe muhtaçtım. Bunlardan mahrum olarak

yaşamam mümkün olamazdı. Buna rağmen yaşadım... ama, işte netice meydanda... Eğer buna yaşamak demek caizse, yaşadım..." (Sabahattin Ali, 2004:858-859)

Modern bir halk hikâyesi olarak değerlendirebileceğimiz eserde Raif'in "intibaksız kişiye" dönüşümü ve anlatının temel vasıfları, romanın "şu eski aşk romanlarının kalıplaşmış düzeni içinde" yürüdüğü'nün göstergesi olur (Alangu, 1959: 179). Romanın ismi, Batı ve Doğu'nun birleştiği bir yapının kodunu verir. Resimden âşık olma motifi ile teknik portre sanatı, bu romanda harmanlanır: "Kürk Mantolu Madonna'... Bu ad ona, kendi fırçasından çıkmış olan portresinden geliyor. Portre, Andreas del Sarto'nun 'Madonna'sına benzediği için, genç ve romantik Raif'in, eski Şark masallarında olduğu gibi, resminden âşık olduğu Maria Puder'e, arkadaşları 'Kürk Mantolu Madonna' demişlerdir" (Boratav,1982: 431).

"Bağımsız, yabancı, iç dünyası çalkantılı bir kadın tipinin bizim edebiyatımızda ilk ve seçkin örneği" (Behramoğlu, 2004: 889) olan Maria ile Raif'in tablo ve sanat vesilesiyle doğan aşklarının anlatıldığı roman, modern çerçevede bir yabancılaşma romanı olarak okunursa da öykünün çatı olarak halk hikâyeleri ekseninde kurulduğunu söyleyebiliriz (Özkırmı, 2004: 897). Resimden âşık olma motifini "eski halk masallarını hatırlatan bir yapıyla" (Korkmaz, 1991: 237) okuyucuya sunan romancı, bu motifin modernize edilmesinde başarılı olmuştur. Aslında gelenekli türe en çok yaklaşan roman örneklerinden biri sayabileceğimiz bu romanda Maria, kendisini adeta düş hali gibi bir boş vermişlik içerisinde eriten Raif'in kişiliğinde yeni bir sayfanın açılması noktasında mühim bir rol üstlenir. İlişkinin kesildiği dönemlerde Raif, adeta amaçsızlaşır. Maria'yı kaybettiğini sandığı andan itibaren de aylaklığın sınırına gelir. İş vardır ancak fazlasını istemez, itiraz etmez, adeta madden ve manen kendisine işkence ettirir. "Tutku ve fetiş derecesinde bir şeye bağlanarak insanın dış dünyadan kendisini soyutlaması manasına gelen *özel yabancılaşma*", Raif Efendi'nin yaşamında önce kitaplar, ardından resim ve sonrasında da Maria Puder'e olan aşkıyla varlığını gösterir (İlhan, 2012: 53). Ailesi tarafından pısrık ve naif, kırılabilir bilinen Raif Efendi, üzerine yapılandırılan bu "kız gibi"likten duyduğu rahatsızlığı bütünüyle içe kapanarak ve sanatın dünyasına sığınır. Maria ile hayata yeniden dönen Raif, Maria'nın kaybıyla sonsuza dek yabancılaşma, vurdumduymazlık ve tepkisizliğe dönecektir. Böylece, aşkı başlatan ve resme âşık olan geleneksel tarzda erkek olsa da, anlatı boyunca erkeğin pasif, kadının aktif halde bulunduğu bir aşk hikâyesi görürüz. Erkek, sevdiğinden uzaklaştıkça, yabancılaşmayı yaşar, mücadelesi zayıftır ve anlayış kadercidir.

#### 1.4. Aşığın Definesi Olarak Aşk: Fotoğraftaki Kadın

Kent aylaklığını ve sonuçsuz aşkı, resme âşık olma motifi ile harmanlayan romanlardan birisi de Hakan Yaman'a ait Fotoğraftaki Kadın isimli eserdir. Romanda aylak kahraman Suphi'nin tesadüfen fotoğrafını çektiği bir kadına âşık olması ve onu bulma mücadelesi konu edilir. Roman, birinci disk ve ikinci disk olarak adlandırılan iki bölümden meydana gelir. Yüz yüze konuşma ve iletişim gücünü çeken kahraman, çocukluğundan başlayarak hayat hikâyesini, fotoğraftaki kadına âşık oluşunu, duygularını, yanılıklarını psikiyatristine bu diskleri aracılığıyla iletir. Romanın sonunda âşık olunan kadının bu psikiyatrist olduğu anlaşılırsa da roman sonuca bağlanmaz. Bu anlamda kurgu noktasında halk hikâyelerinin tematik çerçevesinden uzaklaşılır.

Roman kahramanı Suphi'nin çocukluğu Niğde'de geçer. Çocukluk hatıralarında geleneksel bir anne ile ilgisiz, soğuk tavırlı bir baba ve Anadolu'nun küçük şehrinin geleneksel dokusunun verdiği çekingenlik vardır. Bu nedenle doktoruna açılmak için karşılıklı iletişim yerine disk gönderir. Babanın emekliliğinden sonra İstanbul'a yerleşen

aile, hayatını devam ettirirken, kahramanın dünyası da bu minvalde genişlemeye başlar ve hayatının tek anlamlı uğraşını edinir. Yakın arkadaşı Ejder'in ağabeyi Eşber'in bir karanlık odası vardır ve burada fotoğrafçılık yapmaktadır. Ondan etkilenen kahraman da böylece fotoğraf sanatına başlar. Bu sanat onların "hava atabilecekleri", övünecekleri ve kendilerini gösterebilecekleri tek sahadır. "Kuyruğu kopuk kertenkeleler gibi" "kara kuru çirkin" bedeninden, "kalın kaşları", "çiçekbozuğu yüzü", "kocaman burnu", "kalın dudakları", "kıllı bir hayvan pençesi gibi" gördüğü elleri, "iri parmakları" ile kendisinden şikâyetçi olan kahraman, fotoğrafın dünyasında aydınlandığını düşünür (Yaman, 2008: 34). Annesi namazında niyazında, sessiz sakin, geleneksel bir ev hanımı, teyzesi kahve falında uzman olduğunu iddia eden tipik bir mahalle kadını, dayısı define avcısı, inatçı bir hayalperest olan Suphi, hayatını aile fertlerinin içerisinde silik bir mahiyette devam ettirir. Gördüğü bir rüyanın tesiriyle İstanbul'un yedi tepesinden birinde define bularak zengin olacağına inanan Dayı Şahbender, gerekli hazırlıkları yapar, kitaplar okur, teçhizatı edinir, kahramanı da bu maceranın içine sürüklemek ister. Dayısını oyalayabilmek için bu yedi tepenin sur içi semtlerinde bulunduğunu söyleyen ve oraları fotoğraflama işini üzerine alan kahramanın macerası da bu noktada asıl mecrasına ulaşır. Geçmiş hayatları fotoğraf yoluyla hapsedtiğine ve kendine ait kıldığına inanarak mutlu olan kahraman, bir cumartesi günü öğleden sonra önce Ata Kapısı civarına, ardından da Cibali Kapısı'na gider. Fotoğrafı bir sanattan öte, yaşayan hayatlar olarak değerlendiren Suphi, "kapının önünden geçecek bir simitçi, ciğerci, pilavcı, çalgıcı, şerbetçi, olmadı çiçek satan bir Çingene, kısacası şu şehirde gezinip duran gölgelerden herhangi birinin gelip" kadraindaki "görüntüyü süslemesini" beklerken, aşık olacağı kadın ile karşılaşır. "Birden o geçti kapının önünden. Sadece fotoğrafımı değil, hayatımı da süsleyeceğini işte o an anladım. Çocukken saka, iskete, flurya avlamak için kurduğumuz kuş kapanlarından birinin ipini çeker gibi bastım deklanşöre" (Yaman, 2008: 77). Fotoğrafta cisimleşen bu hayal kadın, "Çok güzel bir kadındı. Uzun siyah saçlarını dağıtan ılık akşam rüzgârına aldırış etmeden dar sokaktan aşağıya yürümüş, sonra usulca küçülüp gözden kaybolmuştu" (Yaman, 2008: 78). Kadının arkasından var gücüyle bağıarak ılerlediğini sanan kahramanın sesi çıkmaz, arkasını döndürüp kendisini dinlemesini isteyemez ve kadını sokağın hengâmesinde kaybeder. Kadınlara yanaşamayan, bir türlü onlar karşısında cesaret gösteremeyen kahraman, tam bir aşk derdinin ve bunalımın içerisinde düşmüştür ancak kendisini gerçekleştirmek konusunda kişisel macerasını da yaşamaya başlar (Yaman, 2008: 83). Fotoğrafa duyulan aşkla birlikte kahramanın hayatında da köklü değişiklikler olur: "O fotoğrafı çektiğim an değil, asıl karanlık odamda anlamıştım hayatımın kökten değişeceğini; artık eski ben olamayacağımı, belki de bu yolda insanlıktan çıkacağımı, onu bulmak için İstanbul'u en köhnesinden en yenisine, en çirkefinden, en batağından, en lüksüne gezeceğimi biliyordum. Artık bir buselik fotoromandı hayatım. Öpülesi bir fotoğrafın peşinden buselik makamında şarkılar eşliğinde ağır aksak akıp giderken... Ben de hayalet çemberlerin ardından bakan siyah beyaz bir fotoroman kahramanı olmuştum" (Yaman, 2008: 97).

Roman birinci diskin sona erişi, Doktor Jale Korel ve Suphi'nin muayenehanede buluşması ile devam eder. Jale Hanım, Suphi için adeta bir "elektrik akımı"dır. Aralarındaki kısa sohbet, ikinci bir diskin varlığından söz eden Suphi'ye Jale Hanım bir hafta sonraya randevu vermesi ile sonlanır. Jale'yi ayakkabılarından saçlarına, kıyafetinden çorabına, adım atışından ıtrılı parfüm kokusuna varana dek, tüm gerçekliğiyle tanıtan Suphi'nin macerası ikinci diskte devam ederse de onun "çiçek bozuğu yüzü", "torbalanmış ensesi", "kalın ve demode gözlükleri", "bakımsız traşı" Jale Hanım tarafından etkileyici bulunmadığı okuyucuya hissettirilir. Kendisinin huzur mekânı olan karanlık odasının değişik yerlerine sevdiği kadının farklı ebatlardaki fotoğraf baskılarını asan kahraman, küçük ebattaki bir baskıyı da cebine koyar ve devamlı kadını

hayal eder. Şefika Hanım, kahramanın annesi ve dayısını falları ile etkilerken, aile artık Suphi'nin evlenmesi konusunda ısrar etmeye başlar. Suphi, dayısının evlilik ve define arama konusundaki ısrarları karşısında gerçeği onunla paylaşır. “Bak dayı, dedim. Geçenlerde bu resmi çektim ve bu kadını görür görmez de ona âşık oldum. Hayatımda ilk kez başıma gelen bir hal bu. Fakat kadını o şaşkınlıkla gözden kaybettim. Şimdi nereye gitsem gözlerim onu arıyor. Tesadüfen fotoğrafını çektiğim bu kadını bulabilmek için yanıp tutuşuyorum. Kafam buraya takılıp kalmışken seninle define arayamam, dedim. Benim definem bu. Fotoğraftaki kadın, dedim. Benim önce onu bulmam lazım” (Yaman, 2008:102). Dayısı başlangıçta bu ısrarı anlamaz ve onu vazgeçirmeye çalışır. Kadına, hayatına dair bazı varsayımlarda bulunur, evli olabileceğini ya da yanlış yolda bir kadın olabileceğini, bu işin tehlikeli olduğunu, vazgeçmesi gerektiğini söyler ve kendisinin vesilesiyle ona iyi bir kısmet bulunacağına söz verir.

Sevdiğini aramak için zaten kıt kanaat geçinmelerini sağlayan işini bırakmaya kalkan Suphi, annesinin yalvarmaya varan ısrarları neticesinde bu fikrinden vazgeçer. “Hafta sonları arıyordum onu, dayımla define avına çıkmadığımız dolunaylı gecelerde arıyordum. Gecelerin çoğunda yorgunluktan bitap düşüp yattığımda bu defa o gezmeye başlıyordu rüyalarım. Onu karanlık odadaki banyo küveti yerine kitreli suyla dolu bir ebru teknesinde lale gibi, sümbül gibi görüyordum. Lahor mavisi noktalar konduruyordu yüzünü göremediğim bir sanatçının eli suya. Diğer renkler de geliyordu ardından. Sonra ince fırçasıyla dağıtıyordu bunları. Kıvrım kıvrım sümbüllerin, lalelerin arasından onun yüzü çıkıyordu” (Yaman, 2008:116). Zaman zaman umutsuzluk, zaman zaman da hissedişle, kadını aramaya devam eden kahraman, yalnızlığa, sevgiye, emeğe dair pek çok yeni duygusunu fark eder. Kadını aramaktan bir an bile vazgeçmez. Fotoğrafi çektiği yerin etrafında ve insanlara sora sora ilerleyen kahraman, bir sonuca ulaşamaz. Arkadaşlarına fotoğrafın birer kopyasını vererek yardım etmelerini beklerken kahramana bir gün haber gelir. Uzak mahallelerden birindeki bayan iç giyim dükkânında, kadını tanıyan bir tezgâhtar bulunduğu haberini alır. Tezgâhtar Feridun, aradığı kadının adının Leyla olduğunu ve bekâr olduğunu söyler. Bu sırada kahramanın aklında, hayalinde onca güzelleştirdiği kadının, gerçekte nasıl olduğu fikri de heyecanla yer etmeye başlar. Leyla'nın bir hayat kadını olduğu anlaşılırsa da Suphi, onu görme ısrarından vazgeçmez, ancak Leyla ile buluştukları gün, Leyla'yı gördükten, kendisinin şiddete varan cinsî bir iştiha ile ona yaklaşmasından ve bunun üzerine kadının şirretçe tavır, söz ve hücumlarından kaçarken, onun fotoğraftaki kadına benzemekle birlikte, o olmadığından emin olur.

“Marazi” olarak değerlendirdiği bu aşkın kaynağını ararken, kadını bir sanat objesi, mitolojik bir varlık ya da kusursuz güzelliğin yansıma potası olarak değerlendirir. “Şayet yetenekli bir ressam olsaydım mutlaka oturur fotoğrafa bakarak onun yağlıboya bir portresini yapardım tuvale diye düşünüyordum. Bu fotoğraftan bir Mona Lisa yarattırdım. Şayet yaratıcılığımı biraz daha zorlasam tüm vücudunun detaylarını hayal eder, onu bir *Milo Venüs*'üne, *Jartiyerini Düzelten Kadın*'a ya da *Ağlayan Kadın*'a dönüştürür, sonra da tuvalin karşısına geçer fırçamı dişlerimin arasına sıkıştırıp arsızca bakardım yarattığım güzelliğe” (Yaman, 2008:170).

Ulaşılmaz oldukça değer kazanan aşkın kaderi olacağına ve kendisini bir efsane kahramanına dönüştüreceğine inanan Suphi, kendi hikâyesini de düşünmeye başlar. Bazen onu hiç bulamayacağını düşünüp endişeleniyordum. Fakat hemen ardından tuhaf bir teselli hissi kaplıyordu her yanıma. Onu hiç bulamasam da sanki seneler sonra bile ruhum bu şehrin sokaklarında gezecekmiş gibi, şehrin her noktasında sanki soluğum ve kokum kalacak, birileri beni tanıyacak, bilecek gibi bir rahatlık, bir güven duygusu doluyordu içime” (Yaman, 2008:174). Sakin bir parkta heykelinin olduğunu hayal eden

Suphi, bir torunun ninesinden onu sorduğunu kurar. Ninenin torununa verdiği cevap, romanımızda efsaneye ulaşma motifinin kanıtı olarak değerlendirilmelidir. “Babaanne bu kim diye soracaktı bir velet. Elindeki parlak elma şekeriyle gösterecekti beni parkta soluklanan yaşlı ninesine. Evladım, diyecekti nine, bu Suphi’dir. Vaktiyle fotoğrafını çektiği bir kadına aşık olmuş. İstanbul’un dört bir yanında günlerce, aylarca onu aramış. Ama izine rastlayamamış kızın. İstanbul kazan, o kepçe her yanı dolaşmış, ama bu karanlık dipli koca kazan saklanmış, göstermemiş sevdiğini bu garibe. Karlı bir gün yine o kadını arayıp bulamayınca akşama doğru gelip bu parkta dinlenmek istemiş. Bir süre sonra sıcacık mutlu bir uyku sarıp sarmalamış her yanını, ardından gözünün önünde sevdiği kadının hayaliyle uyuyup kalmış yattığı bankın üzerinde. Bir daha da kalkamamış. Yıllar sonra bu hikâyeyi öğrenen ‘Gönül Yaralıları Derneği’ üyeleri aralarında para toplayıp bu heykeli yaptırmışlar diye anlatacaktı torununa benim hikâyemi” (Yaman, 2008:174-175).

Hislerini kaybettiği ve hayat sevgisini yitirdiği bir zamanda aşkı bulan kahraman “tutkuyla, saplantılı bir takibin içinde” (Yaman, 2008:176) koştururken, fotoğrafın derin sessizliğine aldırmadan onunla konuşur, kadın hakkında tahminler yürütür, yüz hatlarına bakarak ona bir isim yakıştırmaya çalışsa da başaramaz ve sevdiği kadının adı “fotoğraftaki kadın” olarak kalır. Onun hayatını her gün yeni bir yakıştırma ile değiştirir, portresinden ruh halini çözümlenmeye çalışır, kokusunu tahmin eder, rüyalarında onunla birlikte uyur. Zaman zaman kendisiyle, aklı ve gönülüyle de hesaplaşmalara girer. “Bazen o hale gelirdim, o kadar ümitsizliğe kapılırdım ki artık o çektiğim fotoğrafta bir kadın olmadığına inanmaya başladım. Bunu benim kendi kendime uydurduğumu düşünür, bu yüzden de sürekli cebimden çıkarıp aynı fotoğrafa bakardım. Sizin yüzünüzle karşılaşamayacağım korkusuyla resmi cebimden titreyen ellerimle çekip çıkarır, o güzel yüzünüzü görünce rahatlardım” (Yaman, 2008:226). Umudunu hiçbir zaman kaybetmemeye çalışsa da kendisini hayat karşısında yetersiz gören ve atıl kalan kahraman, ailesinin görücü usulü bir evliliğin uygunluğu noktasındaki telkinlerinden de bunalınca çareyi şehirden kaçmakta bulur ve Niğde’ye gider. “Başarısızlığım, zayıflıklarım, yenilgilerimden, çirkinliğimden, şişmanlığımdan, beceriksizliğimden, iri parmaklı, kıllı ellerimden, babamın çatık kaşlarından, güzel kızlardan kaçırıyordum” (Yaman, 2008:192). Şehre tekrar döndüğünde oldukça mutsuz olan ve kendisini kaldığı yerden kadının hayallerine kaptıran kahraman, artık aile için de büyük bir sorundur. Şahbender Dayı, bu kadını bulmaya azmeder. Suphi, kendisini sevdiğine götürecektir olan asıl bilgi kaynağını, otoparkı gözünden kaçırmıştır. Definecilğin bir gereği olarak bakmasını bilen Dayı, parkçılardan kadının arabasını buraya sıklıkla park ettiğini, arabanın rengini, markasını, modelini öğrenir. Evde adeta bayram havası esmektedir. Kahramanın işten ayrılmasına ve gelecek maddi sıkıntılara rağmen, aile anlayışlıdır. Aşkın kaynağı olan fotoğraf, artık evde hemen herkesin elinde dolaşmaktadır. “Annem namaz kılarken ters çevirse de fotoğraf hep tespihi ile seccadesini koyduğu sandığın üzerindeki kristal vazoya dayanmış duruyordu” (Yaman, 2008:211).

Otoparkta onun gelmesini bekleyen kahraman, mahalle sakinleri tarafından fark edilir ve birisi şikâyet eder. Karakolda durumu anlatan Suphi, polislerin anlayışları sayesinde kurtulup yerine döner ve bu esnada onunla karşılaşır. Peşine düşen ve kadını takip eden kahraman, aslında ideal ile gerçek aşk arasındaki farkın da ayrımına varır: “İlk kez bu kadar yakındım ona. Yüzünü ilk kez bu kadar yakından görüyordum. [...] Ne kadar da farklıydı. Fotoğraf beni nasıl bu kadar yanıltmıştı? Onu görünce fotoğraftaki görüntüyü hayalimde nasıl şekilden şekle soktuğumu, nasıl kendime göre yordduğumu görüp hayrete düşmüştüm. Çünkü tahminlerimin, hayallerimin ve çektiğim fotoğraftaki görüntünün çok ötesinde güzeldi.” Bu güzellik kahramanı ürkütür ve kadını ulaşılmaz olarak görür. “Asla benim birlikte olamayacağım kadar, elimi sürmeye cesaret edemeyeceğim, karşısına geçip

iki kelimeyi bir araya getiremeyeceğim kadar güzeldi” (Yaman, 2008: 221). Giyim kuşamdan hal ve tavrına varana kadar kahramanı etkileyen ve arada sosyal bir uçurum olduğunu hissettiren kadını takibe devam eden Suphi, nihayetinde kadının Psikolog Jale Korel olduğunu açıklar. “Evet, günün birinde tesadüfen fotoğrafını çekip âşık olduğum ve uğruna işimi bırakıp modern bir şehir divanesi gibi bütün İstanbul’da günlerce izini aradığım, sonra bulunca da buruk bir sevinçle kapısına kadar izlediğim fotoğraftaki kadın sizdiniz” (Yaman, 2008: 223). Annesinin dualarda, teyzesinin kahve fallarında aradığı ve tüm ailenin umudunda olan kadın, kahramanı ciddi bir uzaklık duygusuna gark eder. Fotoğraftaki kadına karşı anne sevgi ve yakınlığına benzer bir sıcaklıktan bahseden kahraman, ruhunun tüm açıklığıyla kendisini anlatır. İki hafta boyunca evden çıkmadan ve anlık duygu değişimlerine içinden geleni disklere çekerek anlatma yolunu seçen kahraman, “bunca kâbusların biteceğine, her şeyin daha güzel olacağına” kendisini inandırmışken, aradaki fiziki ve sosyal dengesizlik nedeniyle çökmüş olsa da itirafını yapmıştır. Roman aşkın sonucu karşısında bir belirsizlikle sonlanır. (Yaman, 2008: 228).

Suphi, iç sıkıntıları olan, hayata bağlandığı pamuk ipliği kopup kopmamak arasında gidip gelen; aile, fiziksel özellikler, meslek ve sosyal hayatında başarıyı bulamayan; kadınlara karşı mesafeli, utangaç, vazgeçmiş ve bastırılmış duygularının ağırlığı altında ezilen bir karakterdir. En bunaldığı ve yalnızlaştığı anda çektiği bir fotoğrafla aşka düşen kahraman, hem utangaçlığının hem cesaretsizliğinin üzerine gitmeye başlar ve roman boyunca onun mücadelesinde adım adım cesarete doğru ilerlediğini, kendini gerçekleştirme uğrunda mücadele verdiğini görürüz. Kahramanın sosyal bir cesareti olmamasına rağmen sevgiliyi araması, bulması ve teknik bir yardımla ona açılması aşamaları tamamlansa da kendisini değiştirme ve geliştirme yolunda bir adım attığını söyleyemeyiz. “Bulaşıcı bir virüs” gibi, tüm hayatını etkileyen iç sıkıntısının yenilebilmesi ve kahramanın belki de toplumsallaşabilmesi için mutlu bir sona ihtiyacı vardır.

### Sonuç

Otto Spish, “birçok iptidai kavimlerde görülen, insan ruhunun kendi resminde bulunduğu tasavvuru” (Spish, 1941: 25) ile açıkladığı resimden âşık olma, geleneksel anlatılarda olağanüstülük barındıran, zaman zaman dinî nitelik de taşıyabilen bir mahiyetteyken, modern romana uzanan çizgide olağanüstülüğü önce tesadüflüğe, ardından günlük hayatın olabirliğine bağlanırsa da bu motif daima anlatının ağırlık merkezini oluşturur. Kader algısı da değişir ve halk hikâyelerinin kaderci mantığı, pasif âşıklara, kendisini aşamadığı için yarım kalan ve sonu olmayan ilişkilere, kaderin takip edilmediği bir eylemsizliğe doğru ilerler.

“Evrensel bir motif olan” resme âşık olma (Boratav, 1984: 82-83), modern edebiyatta ilk yankılarını “eski hikâye ve masal türü ve roman özelliklerinin karıştığı” (Enginün, 2006: 168) Muhayyelat gibi anlatılarda, devamında “daha romanesk biçimde” (Perin 1946: 113) Ahmet Mithat Efendi’de fotoğraf gerçekliğiyle görülür. Hasan Mellâh romanında motifi taşıyan kahraman geleneğin aksine kadındır. Sergüzeşt ile batılı unsur olarak tablo biçiminde yenilenen motif, Kürk Mantolu Madonna romanında portreye aşk ekseninde görülür. Bu romanda aşka sebep olan portreyi yapan ressam, yönlendirici güç, selefi olan Dilber gibi, macerayı yaşayan, haksızlığa uğrayan ve vefat ederek anlatıdan çıkan yine kadın kahramandır. Fotoğraftaki Kadın romanında ise fotoğrafı çeken, tek taraflı bir aşka düşen, aşk uğrunda türlü maceralar yaşayan, bir zaman gurbete düşen, modern hayat için mühim bir gereklilik olan işini dahi bu uğurda terk ederek mücadele eden erkek kahraman olmakla birlikte, ideal bir kahramandan değil, yırtık çoraplarını düşünen, sevdiği kadının ofisinde burnundaki pislikleri çıkarıp onlarla ilgilenen modern bir şehir aylağından söz ederiz ve bu romanın sonunda belirsizlik vardır.

Stith Thompson, tüm dünya anlatılarında ortaklık gösteren motif indeksinde, halk hikâyelerinin planını verir.<sup>4</sup> Buna göre geleneksel anlatılarda aşk, sevgilinin resmini görmek, sevgiliyi düşte görmek, sevgilinin methini duymak, tasvirini duymak, kullandığı bir nesneyi görerek âşık olmak ya da ilk görüşte aşk biçiminde yansır. Resme âşık olan kahraman, sevgilisini bulmak için uzun bir arayış ve mücadele neticesinde ona kavuşur ya da ikisi birlikte ölürlür. Kahramanın maddî durumu çoğunlukla zayıf ve yetersizdir, sosyal hayat da âşıkların birleşmelerine engel olacak pek çok unsur barındırır. Kahraman bir bunalım döneminin ardından, yeni bir kişiliğin inşası noktasında da resmini gördüğü sevgiliyi arar. Modern edebiyatta ise geleneksel türlerin motifleri kullanılmakla birlikte, bu anlatıların teknik kusurları reddedilir. Aynı motifi işleyen romanlarımızda, Tanzimat devri biraz dışarıda tutulmak suretiyle, daha realist bir çerçeve çizilir. Resmi ilk gören veya aşkı başlatan her zaman erkek kahraman olmayabilir. Erkek kahraman, resminden âşık olduğu kadın uğrunda, daha gerçekçi bir arama mücadelesi verir. Modern romanın kahramanı, gündelik hayatın baskıları karşısında, geleneksel anlatının rakiple karşı karşıya olan, ancak olağanüstünlüklere sahip yardımcıların desteğini alan kahramanıdır, daha zor durumdadır ve genellikle modern hayat, aşklar üzerinde galip olur. Hasan Mellâh, bir romans örneği olduğu için kavuşma elzem olsa da anlatıların büyük bir kısmı ayrılık ve/veya ölüm ile sonlanır.

Modern edebiyatta kahramanın sosyal, ruhsal ve fiziksel portresi, geleneksel anlatının idealist, güçlü, kararlı kahraman özelliklerinden farklı biçimde kurgulanır. Modern hayatın içerisinde yaşayan bu kahraman, ya öncesinde şımarık diğer insanların acılarını tanımayan zengin bir ev oğludur ve aslında güzelliğini zamanla fark edip kendisini bütünüyle değiştirecek fakir kız ile aşkı keşsettikten sonra değişim geçirir ya da hayatın içerisinde tutunamayan, fiziksel bakımdan kusurlu, sefil ve idealsiz bir kişi iken resmine âşık olduğu sevgili uğrunda gerçek hayata uygun mücadele eden ve kent hayatının tesadüflerini iyi yorumlayabilen, nihayetinde sevgiliye açılarak insanlaşmada ilerlemeyi hedefleyen idsel aylak ya da zengin babanın mirasyedi oğlu olarak gurbete çıkan ve ruhundaki tekinsiz, karanlık, yabancı tarafları kültür, sanat ve kitaplar ile doldurmaya çalışan bir modern yalnızken, sevgilinin resmini görüp onunla bir karakter değişimi yaşamaya çalışsa da cesaretsiz ve güvensiz yapısıyla âşkından vazgeçerek hayatını kösnüllüğe bağlayıp nihayetinde ölüme ulaşan bir dram çizer.

Modern romanda resme âşık olma geleneği, Tanzimat dönemi için okuyucu kitlesi oluşturma ve realist anlatıya geçiş basamağı olma noktasında önem taşıırken, Cumhuriyet devri romanlarında kahramanın kendisini gerçekleştirme mücadelesi, yabancılaşma ve etkisizleşmeye giden anlatının entrik motifleri ve bunlara ilaveten nostaljik bir fon olarak değer kazanır.

#### **Kaynakça**

- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Hasan Mellâh ya da Sır İçinde Esrar*, Ankara: TDK.
- Alangu, T. (1959). *Cumhuriyet'ten sonra hikâye ve roman*, C.1, İstanbul.
- Alpaslan, G. G. (2002). *XIX. Yüzyıl anlatılarında sözlü kültür etkileri*, Ankara: KB.
- Artun, E. (2001). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

<sup>4</sup> Bunun için bk. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, İndiana University Press, İndiana, 1955.



- Başgöz, İ. (1986). "Türk halk hikâyelerinde düş motifi", *Folklor Yazıları*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Behramoğlu, A. (2004). "Kürk Mantolu Madonna' ve 'Halkalı Köle", Sabahattin Ali, *Bütün Romanları*, İstanbul: YKY.
- Bezirci, A. (1992). *Sabahattin Ali*, İstanbul: Çınar Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*, İstanbul: TETTV.
- Boratav, P. N. (1984). *Koroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve edebiyat 1*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Dino, G. (1954). *Tanzimattan sonra edebiyatta gerçekçiliğe doğru*, Ankara: AÜ Yayınları.
- Duymaz, R. (1999). *Muhayyelât üzerinde bir inceleme*, İstanbul: Arma Yayınları.
- Elçin, Ş. (2000). *Halk edebiyatına giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk romanının kökenleri ve gelişimi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Frye, N. (1976). *The secular scripture*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Gökçek, F. (2012). *Küllerinden doğan Anka*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Günay, U. (1999). *Türkiye'de âşık tarzı rüya motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İlhan, N. (2012). "Yabancılaşma olgusu ve Kürk Mantolu Madonna romanı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 5, S. 20.
- Kekeç, N. (2011). "Sözlü edebiyattan Tanzimat romanına giderken 'Anlatı', 'Anlatıcı' ve 'Aşk Olgusu'nun Dönüşümü", *Millî Folklor*, 2011, Yıl 23, Sayı 92, s. 27-33. Ankara
- Korkmaz, R. (1991). *Sabahattin Ali insan ve eser*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ
- Moran, B. (2002). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Özkırımlı, A. (2004). "Kürk mantolu madonna üzerine", Sabahattin Ali, *Bütün Romanları*, İstanbul: YKY.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parla, J. (2004). *Babalar ve oğullar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Perin, C. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız tesiri*, İstanbul: Devlet Kitapları.
- Sabahattin Ali, (2004). *Bütün romanları*, İstanbul: YKY.
- Samipaşazade Sezai, (2004), İstanbul: Klas Yayıncılık.
- Sönmez, S. (2009). *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, İstanbul: YKY.
- Spish, O. (1941). *Türk Halk Kitapları*, (Çev.: Behçet Gönül), İstanbul:
- Tevfik Fikret, (2000). *Dil ve edebiyat yazıları*, Ankara: TDK.
- Thompson, S. (1955). *Motif-İindex of folk literature*, Indiana: İndiana University Press.
- Yaman, H. (2008). *Fotoğraftaki kadın*, İstanbul: Doğan Kitap.