

T.C.

KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT ROMANLARINDA SEMBOLLERİN DİLİ

Müjde ŞAMILOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR-2019



©2019-Müjde ŞAMİLOĞLU

T.C.

KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT ROMANLARINDA SEMBOLLERİN DİLİ

THE LANGUAGE OF THE SYMBOLS IN TANZİMAT

NOVELS

Hazırlayan

Müjde ŞAMILOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi. Fatih DİNÇER

KIRŞEHİR-2019

KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi, Müjde ŞAMILOĞLU tarafından hazırlanan "*Tanzimat Romanlarında Sembollerin Dili*" adlı tez çalışması ...29.04.2019... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman (İmza).

Dr. Öğr. Üyesi Fatih DİNÇER

Üye (İmza).

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Üye (İmza).

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

29/04/2019

(İmza).

Doç. Dr. Hüseyin ŞİMŞEK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.



29/04/2019

Müjde ŞAMİLOĞLU

İmza

ÖZET

TANZİMAT ROMANLARINDA SEMBOLLERİN DİLİ

YÜKSEK LİSANS

Hazırlayan: Müjde ŞAMİLOĞLU

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Fatih DİNÇER

2019 XIX–266

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Jüri

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Dr. Öğr. Üyesi Fatih DİNÇER

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

Osmanlı coğrafyası, 1860 yılında Şinasi ve Agâh Efendi tarafından çıkarılan Tercüman-ı Âhval gazetesi ile birlikte yönünü Doğu'dan Batı'ya çevirir. Tanzimat dönemi ile birlikte Türk edebiyatına yeni türler girmeye başlar. Bu türlerin başında roman gelir. Osmanlı aydınları bu dönemde çeviriler yaparlar ve matbaanın keşfiyle beraber de bu çeviriler hızla halk arasında yayılmaya başlar. Osmanlılarda dalga dalga yayılan aydınlanma hareketinde roman türünün payı büyük önem taşır. Tanzimat romanlarında geçen semboller ise karakterler vasıtasıyla dönemin yapısını, karakterlerin mizaçlarını, içinde buldukları sosyal ve kültürel şartların sembolü olmuştur.

Sembol kavramı, geçmişten günümüze kadar araştırılmış ve birçok esere ilham kaynağı olmuştur. İnsanlar günlük yaşamlarında bile çoğunlukla bilinçli ya da bilinçdışı olarak çeşitli semboller kullanırlar. Duygu, düşünce ve isteklerini çoğu zaman sembollerle ifade ederler. Sembol dili yüzeyden bakınca, anlaşılacak kadar derindir. Çünkü semboller, yazarın okuyucunun zihnine karşı kullandığı en etkili silahlardır. Kelimelerin kifayet edemeyeceği noktada yazarın imdadına yetişirler.

Tanzimat romanında ve Ara Nesil romanlarının bir kısmında kullanılan semboller dönemin ve karakterlerin profillerini çizmesi bakımından önemlidir. Romandaki semboller, kurgunun lokomotifidir. Romanlarda hemen her ismin, durumun ve betimlemenin kılavuzu sembollerdir.

Bu çalışma iki kısımdan meydana gelmiştir. Birinci kısımda sembol kavramı üzerinde durulmuştur. Sembol kavramı ile alakalı farklı araştırmacıların görüşlerine yer verilmiş ve bu görüşler araştırmacılardan alınan bilgiler ile örneklendirilmiştir. Çalışmanın ikinci kısmında ise sembol çeşitlerine ve Tanzimat ile Ara Nesil romanında geçen sembollere yer verilmiştir. Bu bölümde sembol çeşitleri metodik olarak açıklanmaya çalışılmış ve her sembol kendi adına bir başlığa alınıp açıklanmıştır. Romanlarda geçen sembol çeşitleri hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra bulunan semboller romanlardan alınan bilgilerle romanların kronolojik sırasına göre örneklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ara Nesil romanı, sembol dili, Tanzimat romanı.

ABSTRACT

THE LANGUAGE OF THE SYMBOLS IN TANZIMAT NOVELS

M.Sc.Thesis

Preparer: Müjde ŞAMILOĞLU

Advisor : Dr. Öğr. Üyesi Fatih DİNÇER

2019 XIX–266

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School Of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

Jury

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Dr. Öğr. Üyesi Fatih DİNÇER

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

THE LANGUAGE OF THE SYMBOLS IN TANZIMAT NOVELS

ABSTRACT

The Ottoman geography, along with the newspaper Tercuman-i Âhval, published by Şinasi and Agâh Efendi in 1860, turns its direction from East to West. With the Tanzimat period, new genres begin to enter Turkish literature. At the beginning of this genre comes the novel. Ottoman intellectuals make translations during this period, and these translations quickly begin to spread among the public with the discovery of the printing press. The share of the novel in the enlightenment movement, which spreads wave in the Ottomans, is of great importance.

The symbols used in the Tanzimat novels have become the symbol of the period, the temperament of the characters, the social and cultural conditions in which they exist. The symbol concept has been researched from the past to the present and has inspired many works. Even in their daily lives, people often use various symbols as conscious or unconscious. They often express their emotions, thoughts and wishes with symbols. The symbol language is too deep to be understood from the surface. Because symbols are the most effective weapons used by the author against the mind of the reader. At the point where words cannot be saved, they grow to the author's help.

The symbols used in the Tanzimat novel and some of the novels of Ara Nesil are important for drawing the profiles of the period and the characters. Symbols in the novel are like locomotives of fiction. In the novels, almost every name, status and description of symbols are symbols.

This study consists of two parts. In the first part, the concept of symbol is emphasized. The opinions of different researchers related to the symbol concept are given and these views are exemplified by the information received from the researchers.

In the second part of the study, symbol types and symbols of Tanzimat and Ara Nesil novels are given. In this section, the symbol types are tried to be explained methodically and each symbol is taken to a title in its own name and explained. After giving brief information about the types of symbols in the novels, the symbols are exemplified according to the chronological order of the novels.

Key Words: Ara Nesil novel, symbol language, Tanzimat novel.

ÖN SÖZ

Tanzimat dönemi eserlerinde yer alan semboller, romanlarda okura farklı farklı kapılar açar. Okuyucuları farklı kapılarda karşılayan yazarlar sembol dilini kullanarak eserlerindeki anlamı daha da zengin hale getirirler. Romanlarda yer alan sembol dili adeta yeni bir dil niteliği taşır.

Sembol kavramı geçmişten günümüze kadar araştırılmış ve birçok esere ilham kaynağı olmuştur. İnsanlar günlük yaşamlarında çoğunlukla bilinçli ya da bilinçdışı olarak çeşitli semboller kullanırlar. Çünkü semboller, yazarın okuyucunun zihnine karşı kullandığı en etkili silahlardır, kelimelerin kifayet edemeyeceği noktada yazarın imdadına yetişirler. İnsanlar, duygu, düşünce ve isteklerini kimi zaman sembollerle ifade ederler. Sembol dili yüzeyden bakınca anlaşılmayacak kadar derinliktedir. Sembol ile damla kastedilir ve okuyucunun okyanusu hayal etmesi istenir. Nasıl damla okyanusun bir parçasıysa ve ondan ayrı değilse sembolde kendinden ayrı değil veya kendisi değildir.

"Tanzimat Romanlarında Sembollerin Dili" adlı yüksek lisans çalışması iki bölümden oluşur. Çalışmanın birinci bölümde, sembol kavramı hakkında tanımlar ve farklı kişilerin görüşlerine yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Tanzimat romanında yer alan sembollere ve bu sembollerin romanlardaki örneklerine yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan sembol başlıkları şöyledir: İsimlerin sembolik değeri, renk sembolü, nesne sembolü, soyut semboller, davranış sembolleri, sanatsal semboller, faaliyet/merasim sembolleri, lisan ve mekân sembolleridir. Çalışmada sembol olarak gösterilen kavramlar hakkında teorik olarak bilgi verilmiş ve romanlarda ortaya çıkan semboller örneklerle desteklendirilmeye çalışılmıştır. Romanda yer alan sembol çeşitleri başlığı altında toplanılmış olup, romanlar kronolojik sıraya göre düzenlenmiştir.

Sonuç kısmında ise çalışmanın genel hatları hakkında bilgi verilmiştir. Birinci bölümde yer alan sembol kavramının ikinci bölümde çeşitlerinden bahsedilmiş olup, Tanzimat ve Ara Nesil romanlarından örneklerle semboller metodik olarak desteklenmeye çalışılmıştır. Sembollerin karakterleri ne doğrultuda şekillendirdiği ve romana katkıları irdelenmiştir. Tanzimat döneminde yer alan yazarları ve eserleri tespit edilirken 1860-1896 yılları arası esas alınmıştır. Döneme damgasını vuran yazarlar tespit edilmiş, bu tarihler içeriğinde sembol özelliği olan eserler üzerinden araştırma/inceleme yapılmıştır.

Araştırma grubunu oluşturan yazarlar öncelikle Tanzimat dönemine damgasını

vuran ve roman yazma konusunda öncü olan; Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Şemseddin Sami, Sami Paşazade Sezai, Recaiâde Mahmud Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Nabizâde Nazım, Fatma Aliye, Mehmet Celâl, Mustafa Reşid oluşturmuştur.

Bu tezi hazırlamamda bana yardımcı olan hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Fatih Dinçer ve Dr. Öğr. Üyesi Maksut Yiğitbaş'a saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Her daim yanımda olan ve bana yol gösteren, beni sonsuza dek kalbinde taşıyacak olan, ışığım annem Fatma Şamiloğlu'na sonsuz teşekkürler.

Tezimde yer alan tüm kaynak ihtiyacımı hızlı bir şekilde gideren ve her zaman desteğini kalbimde hissettiğim, kıymetli kardeşim Eren Şamiloğlu'na teşekkür ederim.

Tezin yazım aşamamda desteğini ve ilgisini benden esirgemeyen Burcu Sesli'ye ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Başta üniversite olmak üzere yaşamım boyunca fikirleriyle bana destek olan ve başarılı olmamdaki katkısı yadsınamayacak kadar çok olan Nurullah Yoldaş'a şükranlarımı sunarım.

Kırşehir-2019

Müjde ŞAMILOĞLU

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR	x
GİRİŞ	11
BÖLÜM I: SEMBOL KAVRAMI	14
BÖLÜM II: SEMBOL ÇEŞİTLERİ	35
2.1. İSİM SEMBOLİZMİ (İSİMLERİN SEMBOLİK DEĞERİ)	35
2.1.1. Mevsimlerin İsim Sembolizmi	52
2.1.2. Ağa- Bey-Efendi Unvanlarının Sembolü	54
2.2. RENK SEMBOLÜ	56
2.2.1. Sarı	59
2.2.2. Siyah	61
2.2.3. Mavi	65
2.2.4. Pembe	68
2.3. SOMUT/NESNE SEMBOLİZMİ	69
2.3.1. Sembolün Parmak Uçları ile Buluşması: Piyano	71
2.3.2. Ud	77
2.3.3. Kıyafet	78
2.3.4. Şapka / Palto	82
2.3.5. Fes	82
2.3.6. Kahve	83
2.3.7. Broş	84
2.3.8. Haberleşmenin Sembolü: Telefon	84
2.3.9. Çerge- Çarşaf	85

2.3.10. At.....	85
2.3.11. Mektup / Telgraf.....	87
2.3.12. Roman.....	102
2.3.13. Para.....	106
2.3.14. Mezar.....	107
2.3.15. Fotoğraf / Resim.....	108
2.3.16. Hançer.....	111
2.3.17. Satranç ve Dama.....	112
2.3.18. Kılıç.....	113
2.3.19. Mürebbiye Sembolü / Cariye / Dadı.....	114
2.3.20. Şarap / Rakı.....	119
2.3.21. Araba.....	119
2.4. SOYUT SEMBOLLER.....	120
2.4.1. Aşkın 'Bey-Cariye' Sembolü.....	122
2.4.2. Güzellik.....	124
2.4.3. Çirkinlik.....	132
2.4.4. Tasavvuf.....	132
2.5. DAVRANIŞSAL SEMBOLLER.....	133
2.5.1. Medeniyet Krizi ve Alafranga Davranış Sembolü.....	135
2.5.2. Erdemli Davranış.....	153
2.5.3. Düzenbaz Davranış.....	189
2.5.4. Don Kişot'un İronik Bir Sembol Olarak Kullanımı: Çengi.....	214
2.5.5. Tanzimat Romanında Kıskaçlığın Vücut Bulmuş İlk Sembolü: Zehra.....	217
2.5.6. Kılık Değişirme (Gizlenme).....	218
2.6. SANATSAL SEMBOLLER.....	224
2.6.1. Opera.....	225
2.6.2. Sembolün Dans ile Birleşmesi: Polka.....	226

2.6.3.Tiyatro	227
2.6.4.Balo	230
2.6.5.Müzik	232
2.6.6.Şiir	234
2.7. RİTÜEL / MERASİM SEMBOLLERİ.....	237
2.8. LİSAN SEMBOLÜ	237
2.9. MEKÂN SEMBOLÜ	244
2.9.1. İstanbul'un Paris'i: Beyoğlu.....	246
2.9.2.Çamlıca	250
2.9.3.Boğaziçi.....	251
2.9.4. Paris	251
SONUÇ	256
KAYNAKÇA.....	259
ÖZ GEÇMİŞ	263

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamalarıyla birlikte aşağıda sunulmuştur.¹

Kısaltmalar	Açıklamalar
C	Cilt
çev.	Çeviren
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
s.	:Sayfa
vs.	Vesaire
vb.	Ve benzeri

¹ Kısaltmalarda TDK kısaltmalar dizini esas alınmıştır.

GİRİŞ

Osmanlı aydınları uzun bir süre Doğu uyarlıklarının sanat, edebiyat ve sosyal yaşamını örnek alırlar. Divan edebiyatı döneminde Divan edebiyatı sanatçıları halktan kopuk ağır bir dil kullanırlar. Bu dönem sanatçılarının büyük çoğunluğu medrese eğitimi almış kişilerdir. Saray ve çevresinde gelişen bu edebiyatın pusulası Doğu medeniyetidir. Sosyal ve toplumsal hayatta yaşanan değişikliklerin edebiyata yansımaları kaçınılmazdır. Osmanlı Devleti, 16. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın padişahlığı sırasında en parlak dönemini yaşar. Bu dönemin kadısı Ebussuud Efendi, mimarı Mimar Sinan, veziri Sokullu Mehmet Paşa, önde gelen sanatçıları Bakî ve Fuzulî'dir. Dönem gerek padişahı gerekse aydın tebayı oluşturan nitelikli temsilcileri sayesinde en parlak dönemin yaşar. Ancak Kanuni Sultan Süleyman'dan sonra tahta geçen padişahların annelerine, eşlerine yönetimde söz hakkı vermeleri, padişahların yaşlarının küçük olması ve tecrübesiz olmaları gibi birçok sebep dönemin sosyal ve politik yönünü olumsuz etkiler. 1839'da imzalanan Tanzimat Fermanı'na kadar kendisini güçlü, yenilmez gören Osmanlı, girdiği savaşlarda yenilgi almaya başlar. İçişlerinde karışıklıklar ve ayaklanmalar olur. Son olarak 1699'da Karlofça Anlaşması ile birlikte Osmanlı ilk büyük toprak kaybını yaşar. Bu kayıp sadece fiziki manada olmaz. Osmanlı aydınının ve devlet yönetiminde başta padişah olmak üzere ileri gelen herkesin yönünü Batı'ya çevirmesine sebep olur. O sıralarda toprak kaybedip, Batı medeniyetlerinin gözünde hasta adam olan Osmanlı'nın karşısında; coğrafi keşifler yapan, bilim ve sanatta yeniliklerin adı olan Rönesans ve dinde değişimlerin adı olan Reform hareketlerini yaşayan ve sanayi devrimini başlatan Batı vardır.

3 Kasım 1839'da dönemin sultanı Abdülmecid tarafından imzalanan ve Hariciye nazırı Koca Mustafa Reşid Paşa tarafından Gülhane parkında okunan Tanzimat Fermanı ilan edilir. Bu fermanla birlikte herkesin can ve mal güvenliği koruma altına alınır, mahkemeler umuma açık hale getirilir, herkesin cezası yargılandıktan sonra verilir, askerlik, vergi gibi birçok alana düzenleme ve yenilikler getirilir. Tanzimat Fermanı ile birlikte yapılan en önemli değişim ise padişahın yetkilerinin sınırlandırılmasıdır. Padişah vereceği kararlarda halka sorumlu hale gelir. Osmanlı, yaşanan bu hadiseler neticesinde Batı'nın yeniliklerini, keşiflerini takip etmeye başlar. Edebiyat, sanat ve bilimsel alanda Batı'ya gözünü çevirir. Sosyal, toplumsal ve politik alanda yapılan yeniliklerden edebiyatın etkilenmemesi mümkün değildir. 1860 yılında Şinasi ve Ağâh Efendi tarafından çıkarılan Tercüman-ı Ahval gazetesi ile birlikte Tanzimat, edebiyatta bir dönem olarak fiilen başlar.

Batı'ya açılan kapının kilidi olan Tanzimat edebiyatı neticesinde Türk edebiyatına yeni türler girmeye başlar. Roman, hikâye, tiyatro, makale, eleştiri vs. gibi türler ilk kez Türk edebiyatına Batı'nın tesiri ile girer. Bu türlerin en önemlilerinden biri romandır. Roman ile birlikte Osmanlı aydını ve halkı hızla okuma-yazmasını geliştirir. İlk romanlar Batı'dan yapılan çeviriler, adapteler ile yapılır. Daha sonra yazarlar özgün eserler vermeye başlar. Dönemin en büyük romancısı şüphesiz yazı makinası olarak bilinen Ahmet Mithat Efendi'dir. Tanzimat'ın ikinci döneminde verilen eserler ilk dönemine göre teknik ve kurgu olarak biraz daha güçlüdür. Bu kusurun en güzel örneği Ahmet Mithat Efendi'de görülür. Gelenekten kopamayan Ahmet Mithat Efendi eserlerinde sürekli araya girerek (ey kari) okuyucunun muhayyilesine müdahale eder. Eserlerde yazarın kimliği gizlenmemiş ve bu da eserin objektif yapısını bozmuştur. Olaylar içinde tesadüflere yer verilmiş ve yazar okuyucuyla konuşur gibi bir üslup tercih etmiştir. Tüm bunlar metnin akışını bozar ve okumayı kısırlaştırır. Aynı durum diğer romancılarda da görülür. Tanzimat'ın birinci dönemindeki yazarlar (Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Nabizade Nazım) eserlerinde daha çok halka seslenirler. Tanzimat'ın ikinci dönemindeki yazarlar (Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai) eserlerinde aydın kesime seslenmeyi tercih eder. Bu dönemde yazılan eserlerin konusu genellikle yanlış Batılılaşma, kölelik, cariyelik, aşk, evliliklerdir.

İnsanın hayal dünyası zengindir. İnsanlar, kendilerini ifade etmeye çalıştıkları zaman bazen kelimeler yeterli olmayabilir. İnsanlar, anlatmaya çalıştıkları duygu ve düşünceleri en kestirme yoldan çeşitli sembollerle ifade etmeye çalışırlar. Semboller, kökleri yazarın mesajı olan ve gövde ile dalları okuyucunun emrine verilen tasavvurların özetidir. Semboller, çağrışımlarıyla okuyucuyu gitmek istediği menzile ulaştıracak duraklardır ve gidecekleri yere kadar okuyucuya rehberlik ederler. Galip Atasağın'un bu konudaki görüşü şöyledir: İnsanlar, semboller sayesinde hayal edilen bir evreni gerçekleştirebilirler. Sembol, işaret ettiği objeden yola çıkarak kökleri insan zihninde olan ve insan zihnini soyut bir eşığe yaklaştıran bir kavramdır. Semboller gerçeklere erişmede bir merdiven görevi üstlenir. Sembol, insanların önüne sadece düşünce ve inanma yönü güçlü olan şeyler koymaz aynı zamanda sezgi yönü güçlü olan şeffaf bir evrene de kapı aralar (Atasağın, 1996: 12).

Tanzimat döneminde eserlerde yer alan semboller dönemin sosyo-kültürel yapısını ve karakterlerin mizaçlarını göstermesi bakımından önemlidir. Romanlarda yer alan semboller sayesinde Osmanlı döneminde değişen algının Batılılaşma çabasının tezahürleri

görülür. Bu dönemde geçen sembollerin başlıcaları karakterlere verilen isimler, nesne, soyut, faaliyet, davranış, mekân ve renk sembolüdür. Bu çalışmada Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında geçen semboller başlıklar altında incelenmiş olup, her sembol ilgili eserden alıntılarla örneklendirilmiştir.



BÖLÜM I: SEMBOL KAVRAMI

Sembol kavramı geçmişten günümüze kadar araştırılmış ve birçok esere ilham kaynağı olmuştur. İnsanlar günlük yaşamlarında çoğunlukla bilinçli ya da bilinçdışı olarak çeşitli sembollerden yararlanırlar. Çünkü semboller, yazarın okuyucunun zihnine karşı kullandığı en etkili silahlardır, kelimelerin kifayet edemeyeceği noktada yazarın imdadına semboller yetişirler. İnsanlar, duygu, düşünce ve isteklerini kimi zaman sembollerle ifade ederler. Sembol, duyularla ifade edilemeyenleri belirten nesne, işaret, remiz, timsali olan simge anlamında kullanılır. Sembol sözcüğü, Latince de *sumbolus*'tan, Grekçe de ise *sumbolos*, Avrupa dillerinden de Türkçeye sembol olarak geçer. Gilbert Durand sembol hakkında şunları söyler: Sembolün temsil ettiği şeyi ima ve işaret etme anlamı vardır. Sembol, görülmeyen bir gerçeği yansıtan bir simgedir. Bu bakımdan semboller net olarak anlaşılabilen gizli olan duygu, his ve gözlemleri açığa çıkarırlar (Durand, 1998: 8).

Sembol kavramı birçok kişi tarafından yorumlanmıştır. Tillich: sembollerin insan zihninde kendisinin ötesinde ve dışında bir gerçeği işaret etme ve onun yerine geçme özelliğinin önemli olduğunu söyler (Tillich, 2000: 45).

İnsanın hayal dünyası zengindir. İnsanlar, kendilerini ifade etmeye çalıştıkları zaman bazen kelimeler yeterli olmayabilir. İnsanlar, anlatmaya çalıştıkları duygu ve düşünceleri en kestirme yoldan çeşitli sembollerle ifade etmeye çalışırlar. Semboller, kökleri yazarın mesajı olan ve gövde ile dalları okuyucunun emrine verilen tasavvurların özetidir. Semboller, çağrışımlarıyla okuyucuyu gitmek istediği menzile ulaştıracak duraklardır ve gidecekleri yere kadar okuyucuya rehberlik ederler. Galip Atasağın'un bu konudaki görüşü şöyledir: İnsanlar, semboller sayesinde hayal edilen bir evreni gerçekleştirebilirler. Sembol, işaret ettiği objeden yola çıkarak kökleri insan zihninde olan ve insan zihnini soyut bir eşığe yaklaştıran bir kavramdır. Semboller gerçeklere erişmede bir merdiven görevi üstlenir. Sembol, insanların önüne sadece düşünce ve inanma yönü güçlü olan şeyler koymaz aynı zamanda sezgi yönü güçlü olan şeffaf bir evrene de kapı aralar (Atasağın, 1996: 12).

Cassirer sembolün hemen her alanda insan yaşamında olduğunu düşünür. Sadece dilde değil aynı zamanda din, tarih, sanat gibi pek çok kolda da etkisini sürdürür. Bu nedenle semboller ses-çağrışım dışında görüntü-çağrışım düzleminde de ifade imkânı bulur. (Koca, 2012: 28).

İnsan zihni ucu bucağı olmayan, sayısız çağrışımları temsil eder. Sembolleri algılamak, algılayıp yorumlamak insanın zihin zincirlerini kırıp gökyüzünde özgür bırakması gibidir. Bir bakıma sembolleri anlayabilmek beyin jimnastiğidir. Bu konuda önemli çalışmaları olan G.C. Jung'un görüşü önemlidir "*Sembolleri yorumlamak, dürtülerin unutulmuş dilini yeniden anlamayı öğrenen bilinci zenginleştirir*" der (Jung, 2009: 52). Semboller aracılığıyla insanlar görünenin ardındaki bilinmeyene erişir. Bu bakımdan semboller birer merteye görevi üstlenir. Atasağun sembollerden faydalanarak insanların hayal edebildikleri dünyaya erişebileceklerini söyler. Sembol vasıtasıyla kökleri insan tasavvurunda olan soyut manevi hakikat basamaklarına yaklaşma olanağı sağlar. Semboller bir bakıma hakikate erişmek isteyen insanlar için bir köprü görevi üstlenir. Galip Atasağun, sembollerin insanlara sadece düşünce ve inanma olarak değil aynı zamanda sezgi yönü güçlü olan seçenekler de sunabileceğini söyler. Bu özellikleri ile semboller insanların önüne şeffaf bir dünya koyarlar (Atasağun, 1996: 12).

Guenon, sembollerin bir fikrin algılanabilir ve birbirinin muadili olan temsilleri olduğunu söyler: "*Bir fikrin olabildiğince algılanabilir ve benzeşik bir temsilidir*" (Guenon, 2004: 103).

Evrende hemen her şeyin simgesel bir anlamı vardır. Tarihin ilk çağlarında yaşayan ilkel toplumlarda taşların bile simgesel bir değeri vardır (Jung, 2009: 232). Sembol insan özünün bir parçasıdır. Sembol simgelediği kavram ile şey arasında ilgi kurar. Sembolün kendisi doğada somut olarak vardır ancak çağrışımları soyut olarak kişinin içindedir.

Sembol tüm evreni kavrayıp kuşatabilecek bir güce sahiptir. Sembol çevrelediği tüm fenomenlerin sadece duysal olarak değil kendi oluşumu ve kendisi ile ilgili bir anlamın gerçekleşmesi ve obje haline gelmesiyle meydana çıkar (Köktürk, 2001: 37).

Ernst Cassirer ise sembollerin kendi dışında gerçek bir anlamı karşıladığını ancak bunu yaparken yine kendi anlamını içinde barındırdığını düşünür: "*Sembol kendi içine yerleştirilmiş olan 'görünüş' ün dünyasını temsil eder; ama bu görünüş dünyası da kendine ilişkin gerçek zorunluluğu ve asıl hakikati kendine taşır*" (Cassirer, 2011: 174).

Mircea Eliade'ye göre ise sembol, objeye ya da bir davranışa yeni bir değer biçip, bu vesileyle de onların kendilerine has ve dolaylı olmayan değerlerine de etki etmemek anlamına gelir (Eliade, 1992:215).

Semboller hem görünen hem de görünmeyen unsurları ifade eder, bir araya getirir. Halk kültüründe sembolik kavramlar sıkça kullanılmıştır. Bayraklar, çadırlar kullanılan nesnelere, giysiler vs. sembolik olarak çeşitlilik arz etmektedirler. Carl Jung: "*İnsan, simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri sembollere dönüştürür*" diyerek sembollerin oluşumunu açıklar (Jung, 2009: 232).

Sembol kolları uzun bir sarmaşık gibidir. Anlamları birden fazla olabilir. Gilbert Durand, sembollerin tek bir şeye indirgenemeyeceğini birçok şeyi ifade edebileceğini söyleyerek sembollerin çok anlamlılığından bahseder (Durand,1998:9).

Semboller, insanların istek ve ihtiyaçları ışığında doğmuş ve şekillenmiştir. Sembol somut boyuttan daha çok soyut manaları içinde barındırır. Kimi araştırmacılara göre sembolün mistik boyutu yoğunluktadır. Sembol ile onun işaret ettiği gerçekler arasında insan mantığına zaman zaman uymayacak bir ilişki vardır. Sembolün gizli tuttuğu anlam açığa vurduğundan çoktur. Burada sembolü anlamak okuyucunun birikimine kalmış. Psikolog Allwohn'a göre sembollerin temelini mistik meydana getirir. Sembolü sadece maddi bir vaziyette görmeye çalışmak yanlış bir tespittir. Sembol ile sembolün işaret ettiği gerçeklik arasında insan aklının kavrayamayacağı gayr-i mantıkî bir ilişki vardır. Sembol, gerçek sembol ile görülen ancak ardından birçok şeyi barındıran ve görülmeyen gerçeğe işaret edip, insanın bilinçaltına kadar etki yapıp birçok fikir ve his uyandıracak kadar güçlüdür (Schimmel, 1954: 70). Semboller çok yönlüdür. Mistik, metafizik ve manevi olarak birçok anlamı içinde barındırırlar. Sembol görünen ile görünmeyen arasında bir köprü görevi üstlenir. Sembol, görünenin arkasındaki görünmeyen hakikattir (Mengeş, 2012: 24).

Foucault'a göre sembol metinlerin çözümlenme ve yorumlanmasında önemli bir yere sahiptir. Sembol, görünen ve görünmeyen şeyleri temsil etme sanatıdır:

"Dünya kendi üzerine dolanmaktaydı: yeryüzü gökyüzünü tekrarlamakta, çehreler yıldızlarda yansımakta ve bitki insana yarayan sırlarını sapsaplarında geliştirmekteydi. Resim mekânı taklit etmekteydi. Ve temsil -ister şenlik, ister bilgi olsun- kendini tekrar olarak sunmaktaydı: hayatın tiyatrosu veya dünyanın aynası; her dil onun kendini haber verme biçimine bu başlığı koyuyor ve onun konuşma hakkını böyle formüle ediyordu" (Foucault, 2001: 5).

Sembol ile alakalı bir diğer görüş Freud'a aittir. Freud, sembolü mecaza sahip ve çözümlenmesi kolay olmayan bir arzu ve çatışmanın ifadesi olarak görürken, sembolü

sözün, düşüncenin ve anın gizli kalmış anlamını imge ile bağlayan ilişkiler bütünü şeklinde izah etmeye çalışır (Kılıç, 2008:3).

Simge hakkında görüş bildirenlerden birisi de Freud'tur. Freud'a göre simge doğrudan değil de mecazî olarak anlaşılması kolay olmayan isteklerin çatışmasıdır. Simge, insanların duygu, davranış ve hislerinin ardında net olarak görülmeyen, gizli kalmış ve açıkça görülen yönleri arasında bir köprü görevi görür. Herhangi bir davranıştan eğer iki anlam çıkabiliyorsa, anlamlardan biri diğerinin önüne geçebiliyorsa aralarındaki ilişki simgeseldir (Sivri, 2008: 66).

Andre Breton, ilk bildirisinde imgenin iki uzak objenin yakınlaşmasından doğduğunu ve imgelerin birbirine uzak olduğu ölçüde yakın olduğunu öne sürer. Breton, yakınlaştırılan gerçeklik uzaklaştıkça daha güçlü bir imge yaratılacağını düşünür. Olağan dışı imgeler alışılmamışın dışındadır. Alışılmamışın dışında olan imgeler salt, tek anlamı ifade etmeyip, daha geniş anlamları ifade ederek, okuyucunun hayal gücüne bırakılır. Sembol işaret ettiği nesneden uzak anlamı çağrıştırmalıdır. Böylece okuyucunun zihin ufukları açılır ve sembolün çağrışım dünyasına doğru ilerler. Breton, gerçeküstü imgelerin şiirse olmasını arzu eder. Gerçeküstü imgelerin şiirsel ve duygusal olması onların şaşırtıcı olmasını sağlayacaktır:

"Alışılmamış durumlar, olaylar, nesnelere ya da düşünülmemiş uzak görüngüler birbirlerine yaklaştırılarak gittikçe daha mekanik ve daha kalıpcı bir şiir anlayışı geliştirilmiştir. Ancak bu alışılmadık bağdaştırmalarla şairler, imgenin iletim hızını arttırmakta, daha güçlü çağrışımlar yaratmaktadırlar. Paul Eluard'a göre, şairde, her şey duyum, duygulanma, sonuçta duygularla ilgilidir. Tüm somutluk o zaman imgelemenin beslenme kaynağı olur ve umut, umutsuzluk duygularla ve duygularla somuta dönüşür. Gerçeküstücülük, bir düşünme biçimidir, ruh halidir" (Sivri,2008:146).

Breton simgenin uzak objelerin yakınlaşmasından doğduğunu ve uzaklık yaklaştıkça simgenin de o ölçüde güçlü olduğunu düşünür. Lings ise simgenin daha büyük bir gerçekliğin çağrışımı olduğunu söyler (Lings, 2003: 9).

Simgelerin çeşitli işlevleri vardır. Chevalier ve Gheerbrant'a göre simgelerin işlevlerinin başında, keşfedici olması gelmektedir. İnsanın doğasında, yaşamında bilinmeyenleri keşfedip, onları ifade etmeye çalışır. Simge kimi zaman bildiğimiz fakat farkında olmadığımız duyguların dışı vurumudur. Simge bilinmeyene doğru çıkılan bir yolculuktur. İkinci olarak, simge ilkinin yerine geçme ve onu temsil etme görevine

sahiptir. İnsanların bilinçaltında gizlediği isteklerin ve sıkıntılarının çözümü ve yanıtıdır. Simge sansürlenerek düşüncelerimizde var olmayan şeyleri kamufule ederek düşüncelerimizde yer almalarını sağlar. Üçüncü olarak arabuluculuk görevi ve son olarak birleştirici olması simgenin temel işlevleri arasındadır. Simgenin son görevi olan birleştirici olması onun kavramlar arasında kurduğu köprüleri gösterir. Simgeler yerle gök, madde ve mana, düş ile gerçek, bilinçdışı ve bilinç arasında bir bağlantı kurar. Simgenin dördüncü görevi ise bütünleştirici olmasıdır. Simgeler insan ile doğa ve dünya arasında birleştirici bir rol üstlenirler. İnsanlara çok geniş ve derin bir çevre sunan simgeler, insanların dünyada yabancılaşma çekmelerine müsaade etmez (Sivri, 2008:168-169).

Baudelaire, evrenin imgeler ambarı olduğu görüşünü savunur. Evrende yer alan çoğu obje, renk imge atmosferinin malzemeleridir. *"Bütün evren, imgelem gücünün bir yer ve görece bir değer vereceği imgeler ve simgeler dağarcığından (ambarından) başka bir şey değildir"* (Sivri,2008: 66-67).

Nesneler insanların zihninde semboller sayesinde çok anlamlı bir yapıdadır. Nesnelere ve duygulara anlam kazandıran sembolü bulma, kullanma ve yayma işi yalnızca insanlara aittir. İnsanı insan yapan şey onun kullandığı semboller ve onlara yüklediği anlamlardır. Alman filozof Cassirer, insanın nesnelere olan bakış açısının değişmesinde ve gelişmesinde onları ve mitos, dil ve bilim gibi pek çok konuyu anlamlandırmasından dolayı insana simgeleştiren hayvan olarak tanımlar. İnsanlar yalnızca içine doğmuş oldukları somut dünyada yaşamazlar onlar aynı zamanda oluşturdukları simgesel bir dünyada yaşarlar (Cassirer, 2005: 36).

Cassirer sembolün bilinçsizce oluştuğunu düşünmez. Sembolün oluşumunda algının ve bilincin etkili olduğunu söyler. Cassirer sembolün bilinçten ayrı olarak meydana geldiğini düşünmez, sembolün aynı zamanda bir algı temeline de sahip olduğunu düşünür. Algı ve sembol arasında iki temel ilişki vardır. Bunlardan ilki sembolün oluşmasına ikincisi ise sembolün algılanmasında önemli bir rol oynar. Bilinç ise hem algının ve sembolün oluşumunda etkilidir. Bu sebeple sembol incelenirken algı ve bilinç dikkate alınır (Köktürk, 2001: 31).

Dil insanlar arasında duygu, düşünce ve iletişimi sağlayan temel iletişim araçlarından biridir. Dil, başlı başına semboller bütünü olarak görülür:

"Her dil bir semboldür. Dil (ana dil) bir milletin, bir devletin birliğinin ve bağımsızlığının simgesi olarak kabul edilmiştir. Bu

yüzden Karamanoğlu Mehmet Bey 1277 yılında tüm Türkmen boylarını toplayarak tarihe geçen 'Şimdiden gerü hiç gimesne divanda, dergahda, bergahda ve dahi yerde Türk dilinden özge söz söylemeye' sözleriyle dili bir simge olarak kullanmış ve dil birliğinin sağlanması gerektiğini vurgulamıştır" (Koca,2012: 44).

İnsanlar birbirleriyle iletişim kurarken, kendi duygu, düşünce ve isteklerini karşısındaki kişilere aktarımın en kolu yolu olarak sembol dilini kullanır. İnsanlar arasında iletişimin merkezini semboller oluşturur. Kişi beden dili ile (jest ve mimiklerle). ve ortak birtakım sembollerle birbirlerinin düşüncelerini anlamlandırır. Sembol dili görünmez bir dildir. Ancak çoğu insanın kullandığı evrensel bir dildir. Semboller nesnelere kavram haline dönüşmesi için birer araç olarak kullanılır. Semboller insan düşüncesinin birer ürünüdür ve tek bir nesne ya da kavramdan yola çıkarak birçok farklı kavramı karşılayabilir (Koca, 2012: 10). Dilde yer alan ünlemler insanlarda heyecan, korku, sevinç gibi duyguları ifade eden sembollerdir. Bir bakıma ünlemler insanların soyut duygularının dilde yer alan sembolleridir. Dilde yer alan her harfin, alfabenin karşılığı sembollerdir. Karaağaç, iki farklı nesneyi benzerlik ve farklılıklarıyla anlatmanın yalnızca insana özgü bir şey olduğunu söyler. Düşünceler dil ile sembolik bir biçimde açığa çıkarlar. Karaağaç, Cassirer'in insan akıllı hayvandır düşüncesini insan sembol kullanan ve bunu yaygınlaştıran bir hayvandır diyerek sembol kullanmada insanın önemini vurgular. (Karaağaç, 2008:2-3).

Sembol dili, üst dildir. Sembol dilini anlayabilmek için belli bir birikime ve donanıma sahip olmak gerekmektedir. Herkesin sembol dilini anlayabilmesi mümkün değildir. Bu dil tıpkı Ahmet Haşim ve Orhan Pamuk gibi fildişi kulede oturan şair ve yazarların anlayabileceği bir dildir. Tüten Özkaya'nın da ifade ettiği gibi: "*Symbolist şiir üslûbun ses tonu, okuru, kaba ve kısır gerçeklikten mümkün olduğunca uzaklara, hayal dünyasına, âyin dilinin duyulduğu 'fildişi' kuleye götürür*" (Özkaya, 2012: 415-416). Sembol dili yüzeyden bakınca anlaşılacak kadar derinliktedir. Sembol ile damla kastedilir ve okuyucunun okyanusu hayal etmesi istenir. Nasıl damla okyanusun bir parçasıysa ve ondan ayrı değilse sembolde kendinden ayrı değil veya kendisi değildir. Sembolün temel işlevi kendisi dışında bir gerçeği temsil etmektir (Tillich, 2000: 45).

Sembol dili pek çok alanda insanların yaşamını kolaylaştırmak açısından vardır. Bu alanlardan biri de beden dilinde tezahür bulan siyasal sembollerdir. İnsanların kollarını uzatarak ellerini düz bir şekilde tutması Nazileri, Sol kollarını yumruk yapıp havaya kaldırmaları solcuları, insanların ellerini havaya kaldırıp kurt işareti yapmaları ise Türk

İslam ülkücülerini sembolize eder (Koca,2012: 47). Sembol dili, insanlara sonsuz olanaklar dizisi sunar. İnsanların bildiği kelimelere yeni çağrışımlar yüklerler. Ortaya koymuş oldukları bu çağrışım zamanla evrensel bir boyut kazanır.

Erich Fromm'a göre insanlar fyaşamışlar ve ortak semboller kullanmışlardır. Bu durum sembolün insanlar üzerinde etkisi olan en evrensel dil olduğunu gösterir. Sembol, tarihi dönemler içerisinde oluşan kültürler açısından benzerlik gösterir. Masallara, mitoslara, rüyalara, halk hikâyelerine romanlara bakıldığında bu metinleri daha rahat kavrayabilmek için içerisinde yer alan sembol diline hâkim olmak gerekmektedir (Fromm,1992: 18). Sembol dili kendisi dışında pek çok şeye atfedilen bir kavramlar silsilesidir. Sembol diliyle birlikte insanlar duygu, düşünce ve hislerini somut bir algı olarak anlamlandırabilir ve çoğu şeyi temsili olarak ifade etmeye çalışabilir (Fromm,1992: 25). Sembol dilinde nesnenin kendisi değil, insan üzerinde bırakmış olduğu tasavvur önemlidir. Çünkü sembol olarak kullanılan nesne değil nesnenin çağrıştırdığı anlam sembolü çokanlamlı kılar. Sembol dilinde nesnenin kendisi değil, insan üzerinde bırakmış olduğu tasavvur önemlidir. Çünkü sembol olarak kullanılan nesne değil nesnenin çağrıştırdığı anlam sembolü çokanlamlı kılar. Eşya cansız bir varlıktır ama anlamlarının kolları uçsuz bucaksızdır:

"Eşya insanın karşısında değil, zihnindedir. Hayalde onlar görülür, işitilir, hissedilir. Zihindeki bu varlıklar, ya daha önce algılanan varlıkların bir kopyası veya bu kopyalardan istifadeyle zihnin oluşturduğu bir görüntüdür. Her iki halde de zihindeki görüntüler, kendilerinden başka bir şeyi temsil eden sembollerden ibarettir" (Durand, 1998: 7).

Konuşma eyleminde de sembol dili sıkça kullanılır. Nesneye verilen isimler kendileri dışında bir başka şeye anlam veren sembollerdir. "Ağaç" ismi o nesneye atfedilen ve duyulduğunda onu çağrıştıran bir semboldür. Nesnenin adı duyulduğunda insan aklına harfler (gösteren) değil, ağacın kendisi (gösterilen) gelir: "*Artık sembol ile nesne arasında içeriksel benzerlik talep edilmez; bu talebin yerini sembol-nesne arasında mantıki ilişki ifadesi alır*" (Köktürk, 2001: 35).

Sembol, bestesini ve güftesini içinde taşıyan sessiz bir ezgidir. Sadece bu ezgiyi bilen kavrayan insanların duyabileceği sessizliktedir. İnsanlar toplum içinde davranışlarıyla giysileriyle, tercih ettikleri renklerle sembolleri gün yüzüne çıkarmışlardır. Aile içinde anne-babanın çocuğuna yaramazlık yaptığında parmak sallaması, iş görüşmesine giden bir kişinin başvuracağı pozisyona uygun giyinip gitmesi, ruhunu koyu

renk giyince karanlık hissedenlerin açık renklere yönelmeleri, evli olan kişilerin yüzük takmaları bekârların takmaması gibi çeşitli semboller vardır. Sembollerin bazıları yazılı değildir ancak toplumdan topluma farklılık gösterip ihtiyaç olunan toplumda durup yerleşmiş olan semboller de vardır. Bu tarz semboller davranış biçimlerine yerleşmiş ve zamanla yaygınlık kazanmıştır. İnsanlar topluluk halinde yaşarlar. Topluluk halinde yaşayan insanların duygu, düşünce ve davranışları da birbirinden farklıdır. İnsanlar arasında görülen bu farklılıklar zaman zaman farklı sonuçlar doğurabilir ve yabancı kültüre sahip insanlarla anlaşabilmek gibi bir zorluk vücuda gelebilmektedir. Ancak, toplumlar tüm bu farklılıklarına rağmen ortak bir beden dili ve sembol dili oluşturabilirler. Bu dil ise toplumların daha kolay iletişim kurmasına vesile olur (Koca,2012: 46).

Sembol herkes tarafından bilinen genel bir işarettir. İnsanlar var oldukları müddetçe birbirleriyle sürekli etkileşim halinde olacaklardır. Zamanla birbirlerini daha kolay anlayabilmek için gizli bir anlaşma ile sembol dilini bulurlar ve bu dil zamanla yayılmaya başlar. Sembol dili herkes tarafından kendisine atfedilen ortak bir anlam kümesi, bir işaret haline gelerek yaygınlaşır (Akay, 2010:7).

Sembol su ve yağın karışımı misalidir. Bir karışımı temsil eder ancak o karışımın özüne nüfuz edip asla kendi maddesini kaybetmez. Özel bir gizem alfabesi ile oluşturduğu dilin herkes tarafından bilinmesini ister. Bu istek sembolün tüm insanlığa miras bırakılmasına sebep olur: "*Sembolün kendisi, farklı içeriklere rağmen, o içeriklere karışıp kaybolmadığı için, kendisi olarak kalır; içeriklerin düzenlenip yaygınlaşmasına, evrensel temsile ulaşmasına hizmet eder*" (Köktürk, 2001: 34).

Sembol dünyası geniş bir okyanustur ucu bucağı ulaşabildiği her yeri çevreler. İnsanların çevresindeki her şeyi anlamlandırma yetisiyle sembol dili zenginleşir. Doğal objelerin, insanların yaptığı yapıların, soyut kavramların dahi simgesel anlamları vardır. Dünyada yer alan her şey nesnelere ve kavramlar potansiyel birer simgesel nitelik taşır. İnsanlar bilinçli ya da bilinçsiz olarak simgeleri sembollere dönüştürürler. İnsanlar sembole dönüştürdüğü her şeyi din ya da görsel sanatlarda dışa vurabilir (Jung, 2009: 232).

Bir duruma sinirlendiğimizde başımızdan aşağı kaynar su döküldü, deriz. Duygu, düşünce ve hislerimizin durumu beden dilimize yansır. Beden dili insan ilişkilerinde o kadar etkilidir ki insanlar karşısındaki insanların davranışlarından ve işaretler yoluyla gösterdiği sembollerden duygu durumunu anlayabilir. Evrensel semboller ruh ve beden ilişkisi içersisindedir. İnsanların bazı bedensel davranışları insanın duygusal ve ruhsal

gerçeklerini temsile edebilir. Bu durumda insanlar duygularını bedenlerinin meydana getirdiği bir dil ile açıklama olanağına sahip olur (Fromm, 1992: 30).

İnsanların bilinçaltı, dağınık olmanın yanında sayısız görüntü ve duygularla doludur. Kimi insanlar düşüncülerini tam olarak kelimelerle ifade edemezler. Böyle durumlarda, zihin ve onun sonsuz çağrışımları devreye girer. İşte bu çağrışımların karşılığı sembollerdir. Jung, insanların bilinç ve algılarının ötesinde birçok şey yer aldığından, insanların tam algılayamadığı bazı kavramları temsil etmek için simgelere başvururlar. Tüm dinlerde görülen sembolik dil ve imgelerin yoğunlukla kullanılmasının da asıl sebebi budur. Semboller bilinçli ya da bilinçsiz olarak ortaya çıkabildiği gibi insan düşünce kendiliğinden de ortaya çıkabilir (Jung, 2009: 21). İnsanın anlayışında sınırsız öğrenme yetisi olduğu için tanımlayamadıkları kavramları ifade etmek için semboller terimini kullanır.

İnsanlık var olduğundan beri bir nesnelere düzlemi içerisindedir. İnsan fiziksel ve ruhsal olarak bu semboller dünyasının içinde yaşar. İnsanlar sembolik evren tarafından kuşatılmışlardır. İnsan bu sembolik evrende kendine bir dünya kurar. İnsan nesne dünyası içerisinde pasif -tüketici değil, aktif -üretici pozisyonundadır. İnsan üretici yönüyle zihinsel olarak sürekli dünyasını genişletir, zenginleştirir. İnsanların zihni sembolü kendi içerisinde objeye dönüştürebilir. İnsan zihninin bu davranışı, onun hem bireysel hem de salt varlığının dışına çıkar. Ayrıca insanın dış dünyaya ait kararlarında çeşitli açılardan düşünmesine sebep olur. Objenin gerçekliği ise insan zihninde yer alan sembollerin düzenli hale getirilmesiyle sistemli hale gelir. Bu şekilde oluşan semboller, hem insan bilincinin oluşturduğu hem de objeyi insan bilincine taşıyan ve insan bilincinin objeden onun duyuşal ve düşünsel boyutuna geçmesini sağlayan bir araç haline getirilir (Köktürk, 2001: 116). Sembolik etkileşimciliğe göre insan ve obje dünyası sembollerden meydana gelir. Bu objelerde sembolik etkileşimin bir ürünü haline gelirler (Akcan, 2011:7).

Sembol nesneyi önce soyut olarak algılar. Daha sonra nesneyi ve anlamlarını zihinsel olarak muhayyilesinde genişletir. Cassirer, nesne ile sembolün soyut ilişkide olmasının daha muhtemel olduğunu düşünür. Sembol ile obje arasında yer alan en mühim somut ilişki, sembolün meydana getirilmesinde insan algısıyla gerçekleşen dolaylı ilişkisi olabilir:

"Sembollerle nesnenin tek somut ilişkisi, sembolün oluşturulması aşamasında algı vasıtasıyla gerçekleşen dolaylı ilişki gibi görülebilir. Ancak

bu aşamada da yine zihinsel süreç egemendir. Sembol oluştuktan sonra ise, onun nesneyle, temsil ilişkisinden başka bir ilişkisi yoktur. Sembol ile nesne arasındaki böyle bir ilişki talebi, sembolü sırf yansıtıcı hale getirme isteği anlamına gelir. Bu da gerçekliğin temasını engeller. Cassirer'e göre düşünce nesneye ilişkin belirlemelerini sembolik hale getirince, varlığın mükemmel bir modelini, içyapı bütünlüğünü teorik olarak elde eder ve tek tek nesnelere, onların duyuşsal gerçekliğiyle uğraşmak zorunda olmaz. Bunu gerçekleştiren düşünce, ona tekillikler yerine yasaların dünyasını açan ilişkilerin bütünlüğünü kavrar. Nesne dünyasını kavramak için, sembolle nesnenin somut ilişkisi zorunlu değildir" (Köktürk, 2001: 102).

Topluluk üyelerinin birbirleri ile iletişimleri sonucunda nesnelere anlamları da çeşitlilik gösterir. Toplumlar nesnelere meydana getirir, kullanır ve dönüştürürler. İnsanların topluluk içerisindeki hareketlerini tanımlamak ve anlamak için nesnelere insanlar dünyasına etkisini bilmek gerekir. Çünkü insanlar, nesnelere kendileri için ifade ettikleri anlam ölçüsünde davranışlarını meydana getirirler. İnsanlar dünyaya geldiklerinde içinde doğmuş oldukları topluluğu tanıma, gelmiş oldukları topluluğun farkındalıklarını düşünme, öğrenme becerilerini ve sembollerini öğrenip, onları deneyimlerler. İlk insandan beri kişiler toplum içerisinde yaşamlarını kolaylaştırabilmek adına çeşitli sembollere başvururlar. Öncesinde jest ve mimiklerle elde edilen iletişim sonrasında dil ile birlikte hız kazanır. Ve dil insanlar arasında sembolik iletişimde kullanılan en önemli araçlardan biri haline gelir (Akcan, 2011: 8). İnsanların konuşmuş oldukları ortak dil onların ortak anlayış geliştirmelerine vesile olur. Bu ortak anlayış da beraberinde sembollerini getirir. İnsanlar topluluk halinde yaşarlar ve bunun sonucunda da etkileşim içerisinde olmak durumundadırlar. Bu etkileşimin özünde insanların sembollere yükledikleri anlamlar vardır: "*Sembollerin anlamları, o anlamın çağırıldığı eylemlerde gizlidir. Buna göre anlamlar sembollerin kullanımlarına ya da yol açtığı meşrulaştırılmış davranışlar çerçevesinde tanımlanırlar*" (Akcan, 2011: 8).

Semboller insanların onlara yüklemiş oldukları anlamlar neticesinde değer kazanırlar. İnsanın düşüncesi ile nesne arasında ilişki kurarlar. İnsanların sembole verdiği anlamlar onu düşünsel bir biçime kavuşturur. Kendilerine göre bir zihin dünyası meydana getirirler ve sembol de bu dünyanın anlama açılan kapısı olur. Bir bakıma sembol dış dünya ile kişinin iç dünyası arasında bir köprüdür. Sembol objeyi temsil eder, kendi bünyesinde taşımaz. Güzel manzara ifade obje için bir anlam ifade etmez, önemli olan öznenin güzel olan manzarayı şekillendirip, onunla ilişki kurması ve onun kendi oluşumuna zihinsel ve düşünsel bir boyut vermesidir. Manzara var oluşuyla yalnızca nesneyle kendi arasında bir temsil etme anlamı vardır (Köktürk, 2001: 101).

Sembolik ifade insanın kavramlaştırdığı şey ile nesne arasında bir ilişki oluşturmaz, bir ilişki kurar. Bu ilişkinin manası da oluşmuş olmayan kurulmuş olan semboller sistemi içerisinde. İnsan bilincinin oluşturduğu kavramlar ve işaretler obje ile ilişkilendirilir (Köktürk, 2001: 101).

Sembol pek çok kavrama kapı aralarken nesne ile kavram arasında içsel bir bağlantı kurmaz. Masa sözcüğü ile masa objesi arasında içsel bir benzerlik yoktur. Masa sözcüğünün masa objesini sembolize etmesinin sebebi herhangi bir objeyi herhangi bir sesle ya da sözcükle bağdaştırmak için oluşturduğumuz toplumsal anlaşmadır. İnsanlar henüz çocukken obje ile ses arasında bir ilişki kurarlar. Objelere çeşitli seslerle anılır bunu görerek büyüyen çocuklar, aynı objeleri aynı seslerle ifade ederler. Bu da alışkanlığa sebep olur bu alışkanlık vesilesiyle obje ve ses arasında herkesçe bilinen ve değişmeyen bir ilişki kurulur. Bu durum insanların yaşamını kolaylaştırır (Fromm,1992: 26).

Bazı durumlarda nesne ile onun çağrışımları arasında içsel bir bağlantı yokken bazı durumlarda da sembol ile duygu arasında ortak bir bağ kurulduğuna tanıklık ederiz. Bir ortamdan ya da durumdan sıkıldığımızı göstermek için 'off' diyebiliriz. Burada dudaklarımız duygularımızın sembolü olur. Sembol ile sembolün atfettiği duygu ve davranış arasında ortak bir ilişki vardır (Fromm,1992: 26).

İnsanın zihni nesneyi sembole dönüştürme noktasında çok işlevseldir. Bu işlevsellik öznenin nesneyi algılamasını sağlar: "*Cassirer'e göre zihin kendi kendini ve nesne oluşumunun gerçek yasalılığını birlikte kavrayarak, nesneyi kendi serbest tasarladığı imgesinde kavrar. Bu kendine özgü nüfuz etme, nesnellik gibi öznelğin de derinlemesine belirlenmesinin zeminini hazırlar*" (Köktürk, 2001: 102).

İnsanlar geçmişten günümüze zihinlerinde hayal ettikleri soyut manaları somut varlıklara yükleyerek sembolleştirmişlerdir. Somut varlıklar soyut varlıkların çağrıştırıcıları ve gölgeleri olmuşlardır (Tüzün, 2015: 8).

Sembol işaret ettiği nesne dışında pek çok kavramı içinde barındırabilir. Sembolde yer alan bu çok anlamlılık anlam ve nesne arasında bir çatışmayı da beraberinde getirecektir. Ateş pek çok manayı sembolize eden örneklerden biridir. Ateş hem yakıcı özelliği ile arındırıcı hem cehennem azabını hem de şehveti işaret eder. Sembol ilk başta iki fikri işaret eder ancak daha sonra birliği temsil eder. Somut bir sembol insanlara derin ve geniş anlamlar çağrıştırır. Sembolün anlamlandırıldığı sınırsız tasavvur dolayısı ile

sembol ve sembolize edilen anlam arasında bir çatışma ortaya çıkabilir (Büyükcinal, 2014: 2).

Semboller sembolize ettikleri kavramı, nesneyi bire bir temsil etmek yerine gizliden sezdirme görevi üstlenir. Bu şekilde sembol kendi anlamı dışına çıkarak yeni anlamlar kazanır, zenginleşir. Böylece çeşitli metinlerde kullanılan üst bir dil haline gelirler. Semboller kavram ve onu sembolize eden objeyi işaret ederek evrensel bir gerçeğe erişirler (İçli, 2009: 192). Simgeler, direkt olarak kavramı söylemeyip, kendini gizleyen ancak gerçeğin öne çıkmış şekilleridir. Semboller buzdağının ardını işaret eden ya da sezgi yoluyla ifade eden bir kavramdır (İçli, 2009: 193).

İnsanoğlu dünden bugüne yaşamını kolaylaştırmak için çeşitli yollar aramıştır. Semboller insanların yaşamlarını kolaylaştırmak için aradıkları bu dünyanın anahtarlarıdır. Sözcüklerle ifade edilmesi zor olan soyut kavramların ortaya çıkardığı karmaşık düşünceleri sembollerle ifade etmişlerdir. Bunun yanında insanlar, anlatı geleneğinin bir parçası olan efsaneler, mitler, hikâyeler, masallar ve destanlar gibi metinlerde de sembol diline başvururlar. Coomaswamy'ye göre gerçek sanat sembolik bir işaretin ifade ettiği, insan aklının dışında kavranılmasına olanak sağlanılmayan şeylerin işaret edildiği bir sanattır (Livingston, 1998: 110). Objeler âleminde var olan soyut şekiller insanların zihninden önceden kodlanmış somut resimler halinde görünür. Birçok kavramın yine birçok insan tarafından aynı şeyi ifade etmesi sembollerin varlığı ile doğrudan ilişkilidir. Sembol insan zihninde yer alan ve derin manalar içeren ve çoğunlukla kolektif şuuraltında yaşayan soyut kavramlardır.

Semboller genel anlamda somuttan soyuta gider. İnsanlar somut bir nesneden yola çıkarak binlerce soyut sembole kaynak oluşturabilirler. Neşe Işık'a göre sembol, başka bir objenin yerine geçen ve onu çağrıştıran bir unsurdur. Sembol, somut nesnelere mecazî görüntüleri olarak görülür. Işık, sembolün insanların duygu, düşünce ve isteklerini temsil ettiğini söyleyerek sembolün önemini gözler önüne serer (Işık, 2009: 3).

Sembollerin nasıl ve ne şekilde meydana geldiği konusu insanlar tarafından merak edilen bir durum olmuştur. Her millet aynı nesneyi farklı sözcüklerle ifade edebiliyor. Karaağaç insanların nesnelere verilen bu isimlerin farklılığını bilmenin mümkün olmayacağını söyler. Karaağaç kelimelerin manalarının (sözcük-kavram) saymaca bir ilişkiden ibaret olduğunu söyler. Örneğin: taş objesine aynı coğrafyada yaşayan herkes taş derken farklı dillerde farklı isimler verilir. Ancak insanlar bunun sebebini bilmezler.

Sözcükler ve varlıklar arasındaki ilişki sebepsiz bir ilişkidir ve sözcükte yer alan sesler ile sözcüğün anlamı değişmez. Sözcükler ve sözcüklerin anlamları birlikte meydana gelirler ve birlikte ölürler (Karaağaç, 2008: 11).

Bazı semboller her toplumda aynı çağrışımlara sebep olurlar. Örneğin: kırmızı ışık çoğu ülkede "dur" ihtarıdır. Bu sebeple herkeste uyandırdığı izlenim aynıdır. İnsanlığın ilk zamanlarından beri sembol kavramı insanlar arasında iletişimin aracı olmuş ve kimi insanlar vasıtasıyla bilinçli bir şekilde kullanılarak modern edebiyata yeni bir soluk kazandırmıştır. Artık edebi metinlerin solgun ve sıradanlaşan yüzü canlanmış ve farklılaşmıştır: "*Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir ve tarihin akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır. Mitolojiler kadim zamanlardan itibaren modern zamanlar içinde de aynı güçte etkisini sürdürmüş, ait olduğu toplumdaki bireylerin bilinçaltında şekillenen düşünce ve duyguları simgeler hâlinde açığa çıkarmıştır*" (Fromm, 2003: 19).

Dünyada yer alan her şey sembolik bir düzleme oturtulabilir: "*Gerçekte evrendeki bütün nesnelere simgeye dönüşme potansiyeline sahiptir*" (Koca, 2012: 12). Her şey sembol değeri taşıyabilir. Semboller insanlar tarafından anlam atfettirilen simgelerdir. Sembollerin çoğunun iki temel kuralı vardır biri sembol haline getirilen nesne (şey) diğeri ise nesnenin temsil ettiği mananın gerçeğidir. Gustav Menshing, evrende her şeyin sembol niteliği taşıyabileceğini ancak hiçbir şeyin kendiliğinden sembol olamayacağını söyler. Meydana gelen sembolün iki özelliği vardır. Sembollerin ilki, sembol değeri taşıyan obje sembollerin ikinci önemli özelliği ise sembol değeri taşıyan obje ile onun temsil ettiği soyut gerçeklerdir. Bu iki özellik, birleşimi ile oluşan sembol yaşamın her yerinde var olabilir ve oraya ait olabilir (Schimmel, 1954: 68). Bu şekilde ortaya çıkan sembol evrenin her yerinde vücuda getirilebilir. İnsanı her taraftan kavrayıp, kuşatabilir.

Semboller dış dünya ile kişi arasında bir köprü görevi üstlendiği gibi dış dünya, kişi ve nesnelere arasında da zihinsel bir ilişki üstlenir. İnsanların zihinlerinde yer alan soyut varlıkları daha iyi anlamlandırıp ifade etmesi için bazı söz sanatlarına ihtiyaçları vardır. Bunlardan birkaçı teşbih, istiare, kişileştirme gibi sanatlardır: Bu sanatlar Saussure'nin bakış açısıyla düşünülürse "*Kavram yani bilinç olguları*" göstergebilimsel işaretlere bağlıdır (Saussure, 2001: 41).

Semboller sadece somut nesnelere değil, duygu eylem ve davranışlar da birer semboldür. Sembol insanların da içinde var olduğu bir kültür evreninde insanların duygu,

düşünce, davranış ve eylemlerini gösteren bir kavrami deyim, obje ve insanlar içinde yaşayan bir bireydir (Kardaş, 1980: 417).

Sembolleri kavrayıp açıklamaya çalışırken yalnızca sembolü değil, onu meydana getiren bireyi de anlamaya çalışırız: "*Söz konusu semboller ruhsal yapımızın çok önemli parçalarıdır. İnsan toplumunun yapısında yaşamsal önemi olan güçlerdir ve ciddi zararlara yol açmaksızın sökülemezler. Bastırıldıkları ya da ihmal edildikleri zaman özgün enerjileri, hesaplanamayacak olası sonuçlarıyla birlikte bilinçaltına savuşup giderler*" (Jung, 2009: 93).

Sembol, soyut ve somut olguları karşılayan ve insanların zihninin derinliklerindeki düşünceleri ifade ve çağrışımların aktarılma yoludur. Semboller bir iletişim aracı olarak ihtiyaçtan meydana gelmişlerdir. Toplumlar değer yargılarına uygun işaretler oluşturmuş ve bunu kullanarak yaygınlaştırmışlardır. Her toplumun değer yargıları ortak iletişim araçları farklılık gösterir. Şayet Hıristiyanlar için haç ne kadar kutsalsa Müslümanlar için de Kur'an o derece kıymetlidir. Semboller toplumların değer yargılarına göre farklılık gösterebilir. Bu konuda Said Maden, Toplumların düşünce ve duygularını benimsemeleri ve alışmaları için birer simge uydurduklarını söyler. Toplumların kendi duygu, düşünce ve inançlarına uydurdukları bu simgeler ile konuya yaklaşırlar. Hıristiyanların haçı, İslam toplumunun hilali gibi semboller toplumların yaşamını kolaylaştırır (Koca, 2012: 9).

Toplumların değer yargıları birbirinden farklı olduğu için sembollerin anlamları da buna paralel olarak farklılık gösterir. Batı uygarlıklarında baykuş şans, talihin sembolü iken Doğu uygarlıklarında kötü olayların habercisi uğursuzluğun sembolüdür (Koca,2012: 11).

Semboller kültürel ve sosyal şifrelerimizdir. Aksoy'un bu konudaki görüşleri: "*Semboller-damgalar sosyo-kültürel yapının DNA'larıdır, yani sosyal genetiğimizin mimarlarıdır. Başka tabirle semboller-damgalar bir sosyal zihniyetin ifadesidir*" şeklindedir (Koca, 2012: 14).

Semboller, insan yaşamında önemli bir yere sahiptir. İnsanlar M.Ö. çağlarda birbirleriyle iletişime geçebilmek adına mağara duvarlarına çeşitli resimler, işaretler çizerler. İlk çağlardan günümüze dek uzanan bu sembol dizgisi insanların duygularının dışavurumu olarak görülür. Eski bir tarihe sahip olan semboller günümüzde de sanatın hemen her alanında (mimari, plastik sanatlar, minyatür, el sanatları vs.) kendini gösterir.

Özellikle görselliği zenginleştirmesi açısından sembol kullanmak ve sembol diline vakıf olmak günümüz toplumlarında tıpkı anadil bilmek kadar önemli bir duruma gelmiştir.

Semboller döneminin ürünleridir. Zamanla değişkenlik gösterip farklı anlamlara gelebilirler. Tarihin ilk çağlarında sarı renk Dünya'nın merkezi anlamına gelirken günümüzde hastalığın sembolü haline getirilmiştir. Eski dönemlerde aslan ve beyaz nilüferi sembol olarak kullanan bir halk, başka bir bölgeye göç ettiğinde, göç ettikleri bölgede aslan yaşamıyor ve beyaz nilüfer yetişmiyorsa kendilerine yeni bir sembol üretmek durumunda kalırlar. Farklı bir dönemde başka bir kuşak yaşadıkları bölgede yetişen bir başka renkteki nilüferi ve aslan yerine o bölgede yaşayan başka bir hayvanı kendi toplumunda sembol olarak kabul edebilir. Mayalar, Dogonlar, Eski Mısırlılar ve Hintlilerin sembol olarak kabul ettiği nilüfer farklıdır (Mengeş, 2012: 24). Sürekli değişim ve dönüşüm içerisinde olan toplumlar için bu durum kaçınılmazdır. Toplumlar göç ettikleri zaman sadece bölge değiştirmezler ortak işaret dili olan sembollerini de değiştirebilirler.

Sembollerin bir diğer önemli alanı da şüphesiz din üzerinde işaret ettiği anlamlarıdır. Sembol dinin kaburgasını oluştururken bilim de sembollerin açıklanması ve anlam bulması noktasında yardımcı olur. Sembollerin din ve bilimin ortasında bulunması zaman zaman düaliteye sebep olmaktadır. Bu sebeple de semboller yorumlanırken derin bir alt yapı ile yapılmalı ve bilim dili ile karıştırılmamalıdır: "*Din dili açısından bakıldığında, sembolizmin dini ifadelerin bel kemiğini oluşturduğunu görürüz. Bilim dili ise buna eşlik eder.... Oldukça farklı bir dil boyutu olarak ortaya çıkan sembolizm, lâfzî yorumlanmamalı ve bilimsel söylemlerle karıştırılmamalıdır*" (Büyükcünal, 2014: 2). Her coğrafyanın dini ritüelleri birbirinden farklıdır. İbadet ve dini programların temelinde sembolik nitelikler yatar. Müslümanların oruç tutması, namaz kılmazı İslamiyeti sembolize eden bir sembolken Hıristiyanlarda çocukların vaftiz edilmesi sembolik davranışlardır.

Hıristiyan toplumları için Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi bir sembol oluşturmuştur. Bu hadise yaşanmadan önce haç Hıristiyan toplumlarında yine vardı ancak bu kadar kutsal bir anlam ifade etmiyordu. Hz. İsa çarmıha gerildikten sonra haç Hıristiyanlar için bir sembol haline geldi. Sembol haline getirilen obje tarihi hadise yaşanmadan önce ortada yokken tarihi hadise yaşandıktan sonra aniden ortaya çıkıp bir sembole dönüşebilir (Atasağun, 1996: 8). Tarihte vuku bulmuş bazı olaylar sembollerin doğup insanlar arasında yaygınlık kazanmasına yardımcı olmuştur.

Hız. İsa olağanüstü bir şekilde dünyaya gelmiştir. İncir ağacı çiçek açmadan olgunlaşmıştır. İncir ağacı çiçek açmadan meyve verdiği için normal bir yaratılışta Hz. İsa'yı doğurmamış olan Hz. Meryem ile ilişki kurulur ve incir ağacı Hz. Meryem'in sembolü olur. Müslümanlar içinse Hz. Âdem'in çamurdan/balçıktan yaratılmasıyla toprak yaradılışın sembolü olur. Yine tarihten bir örnek daha verilecek olursa Hz. İbrahim Nemrut'un putlarını yok etmiş ve bu olay üzerine Nemrut Hz. İbrahim'in yakılarak öldürülmesini emreder. Odunlar ile Hz. İbrahim'in etrafı sarılır ve ateş yakılır ancak ateş düştüğü yeri ilk kez yakmamış ve ateş suya, odunlar ise balığa dönüşür. Bugün Şanlıurfa'da bulunan Balıklı Göl'ün kutsal sayılması bu olayı sembolize ettiği içindir.

Her toplum kendi kültür değeri çerçevesinde semboller oluşturur ve buna çeşitli anlamlar atfeder. Hindistan'da kutsal sayılan inek başka toplumlarda bir besin aracı olarak görülebilir ve aynı kutsallığı ifade etmeyebilir. Yine aynı şekilde domuz da bazı toplumlarda bir yiyecek olarak görülürken Müslüman toplumlar için yenmesi yasak olan bir besindir. Sembollerini bu açıdan Rahman Uygur, Halk Şiirindeki Kalıplaşmış Semboller ve Anlamları (2005) adlı çalışmasında şu şekilde ifade etmektedir. Semboller öncelikle tüm insanlık için ortak olan bir evrenselliği içinde barındırır da farklı kültürlere sahip insanların yaşadıkları toplumsal ve sosyal koşullar farklı olduğu için o toplumlar için milli bir öze sahiptir (Koca, 2012: 13). Semboller, evrenselliğe sahip olmasına rağmen, kültüre ve millete göre özgün de olabilir. Semboller, tarihin ortak mirasıdır.

Psikanalitik yaklaşıma göre rüyalar, bilinçdışımızın kayıt cihazlarıdır. Bastırdığımız dürtüler, korkular, mutluluklar, hüznler rüyalarda film şeridi gibi gözümüzün önüne gelirler. Rüyalar bizi uyurken izleyen kameralardır. Rüyalarda görülen sembollerin hayatımızın üzerinde etkisi vardır. Bu semboller öyle mühim bir mertebeye ulaşmışlardır ki günümüzde rüya yorumu bir meslek haline gelmiştir. Bunun için internet siteleri ve rüya tabirleri kitapları çıkarılmıştır. Rüyada görülen sembollerden yola çıkarak kişilerin hayatları hakkında yorumda bulunmak mümkün olmuştur.

Rüyalar insanların yaşamında önemli bir yere sahiptir. Eski çağlardan beri insanlar rüyalarını yorumlatarak kendilerine bir yol çizmeye çalışırlar. Hz. Yusuf'un görülen rüyaları çözümlemesi onu esaretinden kurtaran bir anahtar olmuştur. Yusuf'u Mısır'a köle yapan talihi Allah'ın ona rüyaları yorumlama kabiliyeti vermesiyle Yusuf'u Mısır'a sultan yapar. Erich Fromm'a göre insanların rüyaları okunmamış mektuba benzer. İnsanların ruhları insanlar uyurken onları terk eder ve insanların gördükleri rüyalar onların akıldışı

isteklerinin birer arayışı olarak vücuda gelir (Fromm 1992: 39). Rüyalar, insanların duygu, düşünce ve hayallerinin aynasıdır. İnsanlar gelecekte olması muhtemel olayları rüyalarında görebilirler. Rüyalarda görülen semboller rüyaların daha kolay yorumlanabilmesine ve insanların yaşamını daha iyi aydınlatması noktasında önemlidir. Bu sembollerle birlikte çözümlenen rüya sayesinde insanlar kötü bir olay yaşanacaksa önlem güzel bir rüyaya yorumlanmışsa da huzur duygusuyla bunu yaşamayı beklerler. İnsanlara ait geçekleri yansıtmayı gaye edinen edebi metinlerde yer alan karakterler, edebi eserlerde günlük yaşamında iç dünyasını herkese açmaz. Karakterlerin uyurken gördüğü rüyalar, yorumlandığı zaman sembolik anlamda okuyucuya yol gösterir. Kahramanın gördüğü rüya vesilesiyle onun sosyal yaşamına, bastırıldığı duygularına, ruhsal yapısına ve kişisel özelliklerine sembol dilinin çok anlamlı yapısı ile erişilebilir. Rüyaları yorumlama sayesinde insan ruhunun tüm açmazları ve dehlizleri açığa çıkarılır (Yılmaz, 2011: 47). Talmud rüya ile alakalı Erich Fromm ile aynı görüşe sahiptir. Talmud'ta Fromm gibi kişilerin gördüğü yorumlanmamış rüyaların okunmamış mektuba benzediğini söyler (Fromm,1992: 21). Mitoslar ve rüyalar bize bir şeylerin idrak edilmesinde yardımcı olan işaret gibidirler. Eğer biz rüyalar yoluyla bize gösterilen sembol dilini anlayamazsak insanların doğaya gözlerini ilk açtıklarından bu yana o çağlardan günümüze getirilen bilgileri kavrayamayız (Fromm,1992: 21).

Semboller gizemli bir kuyuya benzerler. Kuyuya inmek için belirli ipucular vardır ancak o kuyudaki gizemi çözmek için insanın belirli bir birikime sahip olması gerekir. Freud sembol ile rüya yorumculuğu arasında şifre ve anahtar olduğunu söyler. Rüyaların çözümlenmesinde sembollerin önemine dikkat çeker: "*Sembollerin amacının, ardında saklanmış olan arzuları değiştirmek ve farklılaştırmak olduğunu iddia eden Freud, sembol dilini bir çeşit gizli şifre ve rüya yorumculuğunu da bu şifrenin anahtarı olarak görmektedir*" (Fromm,1992: 90).

Sembolik etkileşimlerde anlam ile davranış arasındaki ilişki paraleldir. İnsanların nesnelere yönelik davranışlarının anlamı da değiştirebilir. Sembolik etkileşimciler, anlamın kişinin davranışlarının ardında saklandığını düşünürler. Bir davranışın anlamı mutlak değişmez değildir insan davranışlarının sebebi objeler karşısında gösterdikleri davranışlarda açıkça belirlenir. Eylem değişip, dönüştükçe eylemin anlamı da ona paralel olarak değişebilir (Akcan, 2011: 9). Bundan dolayı nesneye yönelik olan eylemin hep aynı şekilde olması şart değildir. Kişi nesneyi zihninde yeniden tanımlayıp farklı bir şekilde davranabilir. İnsanların nesnelere olan davranışları değiştikçe nesnelere anlamı da değişir.

Sembollerin kaynağı bilinçtir. İnsanlar bir şeyleri ifade etmemek için sembol diline başvururlar. Bu bir anlamda psikolojik ve psikanalitik yaklaşımdır. Bu alanın önemli ismi olan Freud'un öğrencisi olan Jung, sembol ve arketip ilişkisi bağlamında şunları kaydeder. Arketip kavramını insan algısında oluşturmak arketipin işlevini belli ölçüde yansıtan onun bilinçte yer alan oluşumunun bir imge olduğunu düşünen Jung, bazı kavramların somut olarak ifade edilemeyeceğini, farklı şekillerde meydana konulacağını söyler. İnsanların bilinçaltına iyiği his ve düşüncelerini arketipsel imgelerin ardına saklayarak sunması, edebî eserleri daha nitelikli hale getirir (Yılmaz,2011: 46). Arketip kavramı ile sembol arasında önemli bir temsil bağı vardır.

G.C. Jung'un psikoloji dünyasına kazandırdığı arketip kavramı ilk örnek anlamına gelir. Jung, arketiplerin başlangıçtan beri var olduklarını ve kolektif bilincin hâkimleri olduğunu söyler. Jung pek çok arketipten bahseder: anne, baba, gölge, aile arketipi gibi... Jung arketiplerin iki yüzü olduğunu bunlardan birinin karanlık birinin aydınlık yüz olduğundan ve insanların bu yüzlerden biriyle görülebileceğinden söz eder. Örneğin anne arketipi merhametiyle Hz. Meryem olarak kendini gösterebileceği gibi kötü anne de kendini Kali olarak görünüşe çıkarabilir. Yine hemen her cinste olan tamamlayıcı ruh imgesi kadınlarda animus erkeklerde ise anima olarak kendini gösterir. Bu kavramlar her erkte kadın hislerinin (anima), kadında ise erkek hislerinin (animus) olabileceğini ifade eder. Kadınların içinde bulunan animus ile erkeklerin içinde bulunan anima karakteri kendilerini günlük yaşamda gizler. Jung'un söz ettiği bir diğer arketip ise persona arketipidir. Persona maske anlamına gelir. İnsanların kendileri için oluşturdukları kurgusal kimliklerdir. Persona bastırılan yönler ve duygulardır. Her insanın hemen her ortamda değişen farklı yönleri vardır. İnsanlar işyerlerinde farklı davranış sergilerler, evde farklı, alışverişte vs. yerlerde farklı davranışlarda bulunurlar. Bir bakıma persona insanların toplum ve gelenek ile ilişkilerini düzenleyen bir maskedir. Jung'un gölge arketipi ise insanlar arasındaki sosyal ilişkileri düzenleyen personanın tersine, insanların kendileri ile olan ilişkilerini düzenler. İnsanların bilinçaltında bulunan ve bastırdıkları karanlık yönlerini temsil eder. Jung insanların kötü olmadan iyinin iyi olmadan da kötünün olamayacağını bilmesini ister. Doğa da her şeyin zıddı ile olduğunu söyler ve bu zıtlığın insanın bireysel kimliğine de yansıdığını ifade eder.

Arketip, bir kavramın ortaya konulmasında öne çıkan en etkili ifadedir. Reşat Nuri Gültekin'in Çalıkuşu adlı romanındaki Feride karakteri Cumhuriyet döneminde yer alan bir kadın öğretmen arketipidir. Çocukların annelerini babalarını örnek almaları da birer

arketiptir. Hikâye ve roman metinlerinde kişilerin ruhsal ve fiziksel değişim ve dönüşümleri okuyucuya arketipsel sembol olarak yansır. Anlatmaya bağlı türlerden olan hikâye ve roman, insanların bulunduğu psikolojik ve bireysel olayların ifade edilmesinde, bilinçaltına bağlı unsurları işaret eden arketipsel semboller kullanır (Yılmaz, 2011: 46).

Renkler geçmişten günümüze kadar kullanılagelmiş en derin sembollerdendir. İlk insandan başlayarak günümüze kadar insanlar arasında renk bir iletişim aracı olmuş hiç tanımadığımız kişiler hakkında bile fikir yürütebilmemize olanak tanımıştır. İnsanlar öncelikle renkleri estetik unsur olarak görmüşlerdir. İnsanların tabiat ile iç içe yaşamaları, tabiatla mücadele etmeleri onların tabiatı ruhlarına aşılmasını ve insanlara çevrelerindeki canlıları taklit edebilmeyi öğretmiştir. Kendilerini kötü güçlerden ve enerjilerden korumak için kullandıkları bir takım semboller, onlar için kalkan imgesi taşımıştır. Bu süreçte, ilham kaynakları renkler olmuştur. Böylelikle renkler, insanların üzerinde etkili bir imge olmuştur. Renkler kişilerin duygu dünyalarının örtüsüdür. Bilinçsizce ve aceleyle seçilen renkler bile aslında insanın kişiliği hakkında çevrelerine ipucu verebilecek niteliktedir. Her insan bir renktir.

Renklerin insanların duygu, düşünce ve hayallerinin giysileridir. İnsanlığın oluşmaya başladığı ilk zamanlardan beri renkler simgesel bir iletişim aracı olmuştur. Eski çağlarda yaşayan insanlar renkleri çeşitli şekillerde kullanırlar. Mesela: renk, insanlar tarafından büyüsel bir araç, insanların yaptığı özel törenlerde görsel bir etki, insanların güzel görünmek, beğenilmek ya da kötü görünmek için kullandıkları bir işaret ya da insanların kendilerini düşmanlardan gizleyebilmek için kullandıkları bir araç olmuştur (Sun, 1994: 145).

Semboller her coğrafyada vardır. Çevremizde görülen hemen her şeyin bir sembolik anlamı vardır. Sayı, renk, kıyafet, söz vs. Bazı semboller ilk oluşturulduklarında sembol değildir. Sonradan insan yaşantısı sonucunda sembolik anlamlar yüklenmiştir. Renk de sonradan yaşantılar sonucunda oluşturulmuş sembole örnektir. Renkler doğada bulduklarında ve insan zihninde önceleri sembolik bir kavram olarak oturmamıştır. İnsanların sonraki dönemlerinde renklere sembolik anlamlar yüklenmiştir. Tarihin en eski dönemlerinde Türkler, kırmızı, siyah, mavi, yeşil ve sarı renklerini temel almışlardır. Ve bu renkleri evrenin yönlerini ve merkezini bulmak adına kullanmışlardır (Mengeş, 2012: 38).

Sanatkâr eserini yaratırken yargıyı okuyucunun emrine vermelidir. Ve etkili bir eser ortaya çıkarmak için öncelikle etkili bir dil ve bunun içinde derin semboller kullanmak

gerekir. Ressam ve akademisyen Fikri Cantürk'e göre sanatçı eserini meydana getirirken, aklına gelen kavramlara görsel bir şekil vermek için deneyimlerinden ve içgüdülerinden yararlanır. Bu vesileyle eserinde vermek istediği mesajları okuyucuya daha etkin bir şekilde verir. Ancak sanat eseri bilinçli algılarla değil sezgilerle bir biçim yaratır. Bilinç, sezgi ve sanatçının içgüdülerini yönlendirme noktasında önemlidir. Ancak sanatçının asıl yaratıcı olan özelliği sezgileri ve içgüdüleridir. Sanat eseri sanatçının duygu, düşünce ve hisleriyle oluşur. Ancak sanatçının eserinde sunduğu gerçekliğin doğrudan ifadesinden çok oraya koyduğu sembol önemlidir (Sivri, 2008:121).

Edebi eserler insanların yaşamına büyük etki eder. Edebi eserde yer alan kahraman ile okuyucu arasında eser boyunca bir yakınlık kurulur. Okuyucu zaman zaman kendini kahramanın yerine koyar ve onunla çeşitli fiziksel ve ruhsal yolculuklara çıkar. Edebiyatta tip kavramı farklı eserlerde benzer ya da ortak değerleri olan karakterler arasındaki ilişkidir. Edebi karakterler zamanla tip haline dönüşür ve yaygınlık kazanarak toplumsal değerlerin birer sembolü haline gelir (Koca,2012: 50). Edebi tiplerin toplum içerisinde neyi sembolize ettiği önemlidir. Edebi metinler içerisinde karakterlerin sayısı fazla olmasına rağmen tiplerin sayısı sınırlıdır. Edebi metinlerde yer alan bu tipler kültürel ve toplumsal değerlerin taşınması noktasında önemli birer sembol ve örneklerdir.

Edebi metinlerde yazar tarafından okuyucuya sunulan kahramanın macerası, kendinden kaçışı kendini kimliğini oluşturmak amacıyla yaptığı yolculuklar sembolik birer düzleme oturtulur. Tek bir kahramanın üzerinden verilen örnekler aslında tüm insanlığa atfedilecek düzeydedir. Anlatmaya bağlı metinlerden olan masalarda yer alan kahramanlar zaman zaman metnin akışına göre büyülü bir objeye ulaşmak uğruna yolculuğa çıkarılabilmektedir. Aynı şekilde roman ve hikâyelerde de karakterler buldukları yerlerden uzaklaşmak ve kaçıp kendilerine sığınmak isteyen, kendilerini bulmaya çalışabilirler. İnsanların kendilerine kaçışlarının sebebi, insanların iç güçlerini tanıyarak bu güçlerle uyum içerisinde olmaktır.

İnsanların edebi metinlerde geçirdiği ruhsal büyüme süreci, bazen bir yolculuklar bazen kahramanın kaçışı ile bazen de içindeki gücün etkisiyle ortaya konur. Kişiler dışında kavram ve semboller sayesinde edebi karakterlerin bilinç dışında yer alan duygularının yansımaları anlamlandırılır (Yılmaz, 2011: 46).

Herkes için aynı anlamı ifade eden semboller ile çağrıştıran anlam arasında bir bağlantı vardır. Herkes tarafından kabul edilmiş olan semboller insanların yaşamlarında

yer alan deneyimlerine dayanır. Ocağın üzerinde yer alan ateş herkesi büyüleyebilir ve bir sembol oluşturabilir. Ocakta yanan ateş zaman zaman küçülür zaman zaman da büyüyerek yanmaya devam eder. Aslında ocaktaki ateş büyüüp küçülmesiyle hiçbir zaman aynı kalmaz sürekli değişir. Ancak, ateş hep aynı olandır. Ateşin en önemli özelliklerinin başında kuvvetli ve hareketli olması gelir. Ateş büyük bir güç kaynağı olarak görülür. Ateş bir sembol olarak kabul edilecekse şayet onun bu özelliklerine uyan duygular bilinmeli ve dikkate alınmalıdır. Kısacası güç, çeviklik, canlılık gibi duygular sembol vasıtasıyla ifade edebilen duygulardır (Fromm,1992: 29).

Benzer semboller değişik bölgelerde insanlar için farklı anlamlar içerebilir. Ateş soğuk havalarda bizi ısıtan, insanlara güven veren bir sembolken, ancak bir ev yandığı zaman insanın doğa karşısında güçsüzlüğü ortaya çıkar. Bu sebeplerle ateş hem sarıp kavrayıcı hem de güçsüzlüğün sembolü olarak gösterilir. ‘Su’da sembollerde yer alan çok anlamlı bir ögedir. Su temizliğin, saflığın, sakinliğin sembolüdür. Ancak sel durumunda su insanların yaşamını zorlaştıran kaosa sebep olan bir sembol haline dönüşebilir. Semboller çok anlamlı ifadelerdir. Sembollerin işaret ettiği kavramlar onu bireyselliğin dışına çıkarır. Ancak bu sembolik işaretin sebep olduğu çok anlamlılık bir karışıklığa yol açmaz. Aksine farklı anlamlara gelerek farklı sistemler içinde farklı anlamlar çıkarılmasına sebep olur (Köktürk, 2001: 73).

BÖLÜM II: SEMBOL ÇEŞİTLERİ

2.1. İSİM SEMBOLİZMİ (İSİMLERİN SEMBOLİK DEĞERİ)

Sembol çeşitleri içerisinde önemli bir yere sahip olan isim sembolizmi kişilerin karakterlerine etki eder. Bu sebeple kişilere verilen isimler, kişilerin yaşamında önemli bir yere sahiptir. Kişilere verilen isimler zamanla onların davranışlarına ve mizaçlarına yansiyabilir. İnsanlara verilen isimler onların yaşamlarını olumlu ya da olumsuz etkileyebilir. Türk-İslâm coğrafyasında çocuklara isim verilirken verilen ismin Kur'an-ı Kerim'de olmasına dikkat edilmektedir. İnsanlar, Kur'an'da yer alan peygamber, veli ve yol göstericilerin isimlerini çocuklarına verirler. Çocuklarının da yaşamları boyunca tıpkı isimlerini aldıkları veli ve peygamberler gibi bir süreçlerine inanırlar. İnsanlar bu isimlerindirmeyi yaparken bazen de yanlış düşerler. Bazı ebeveynler çocuklarına kutsal kitaptan isim vermeyi amaç edindiği için ismin anlamını zaman zaman geri planda tutabiliyorlar. Mesela Aleyna isminin bir anlamı yoktur sadece üzerimize anlamı vardır. Ancak çocuklara son zamanlarda verilen isimler arasında Aleyna isminin yaygınlık kazandığı görülmektedir. Kur'an'da geçen Firavun ismi yapmış olduğu kötülüklerden ve göstermediği imandan dolayı çocuklara verilmemektedir. Keziban ismi Kur'an'da Rahman Suresinde yalancı olarak geçmektedir. Öncesinde Kezban olarak yaygınlık kazanan bu isim kötü manalarından dolayı bugün kullanılmaktan imtina edilmektedir. "*Âsiye yerine Cemile, Berâ yerine Zeynep, Hazn(sert) yerine Sehl, Harb(Savaş) yerine Slim (Barış) isimlerini vermiştir*" (Canan, 1988:289).

Çocukların üzerindeki algısal ve yaşamsal olarak gösterdiği etkiden mütevellit onlara verilen isimlerde eğer çocuğun cevval olunması isteniyorsa Yavuz, Yaman, Celal eğer yumuşak huylu ve güzel olması isteniyorsa Cemal, Yusuf, Zehra gibi isimler verilmektedir. Hz. Muhammed çocuklara güzel isim koymanın önemini: "*Sizler kıyamet günü isimlerinizle ve babalarınızın isimleriyle çağrılacaksınız. Öyleyse isimlerinizi güzel yapın*" (Canan, 1988: 279).

Muhammed ismi İslam'ın son peygamberi olan Hz. Muhammed (güzel ahlâklı) ile özdeşleştirildiği için çocukların güzel ahlâklı olması temennisiyle bu ad verilmektedir. Ancak bazı İslam araştırmacıları çocuklara verilen peygamber isimlerinin peygambere saygısızlık olduğunu dile getirirler. Çünkü çocuğa Hz. Muhammed'in ismi olan Muhammed adını verilir ancak zaman zaman çocuklara kaba, kırıcı, aşağılayıcı sözcükler de kullanılabilir. Bu durum Peygamber Efendimize yapılan bir saygısızlık olarak algılanır. Bu sebeple çocuklara

isim verilirken dikkat edilmesi gerektiği yaygın bir görüştür. Eskiden Hz. Muhammed ismi kullanıldığı zaman insanlar çok hassas davranırlardı. Muhammed adını almış bir kişiye kırıcı ve kaba bir söz söylerken ismini anmadan ya da abdestsiz bir şekilde Muhammed ismini anmamaya dikkat ederlerdi. Rivayete göre Gazneli Mahmud'un Muhammed isminde bir yardımcısı vardı. Gazneli Mahmud bir gün yardımcısını çağırırken Muhammed ismi ile değil Muhammed'in babasının ismiyle çağırılmış. Sultan'ın yardımcısı olan Muhammed bu duruma içerlenip, üzülür ve bu durumun sebebini sorar. Bunun üzerine Gazneli Mahmud bu durumun sebebini açıklar: *"Evlâdım! Her gün sana isminle hitâb ediyordum. Zîrâ abdestli bulunuyordum. Şu anda ise bir abdestim yok. Bu sebeple ismini abdestsiz söylemekten hayâ ediyorum. Onun için seni babanın ismiyle çağırdım"* (Refik, 1992: 16).

Dede Korkut hikâyelerinde de isim önemli bir semboldür. Dede Korkut hikâyelerinin ilki olan Dirse Han Oğlu Buğaç Han Hikâyesi'nde Buğaç Han'a on beş yaşına kadar isim verilmemiştir. Çünkü eskiden Türk topluluklarında bir çocuğun isim alabilmesi için onbeş yaşına kadar bir kahramanlık göstermesi gerekirdi. Gösterdiği kahramanlığa göre o çocuğa isim verilir ve o topluluktaki bilge kişi (Dede Korkut) gelir çocuğun ismini herkese ilan eder. Bu hikâyede de Dirse Han'ın oğlu meydanda insanlara zarar veren bir boğayı hem akıl hem de fiziksel kuvvetiyle etkisiz hale getirdiği için Dede Korkut gelip ona Buğaç Han ismini koyar.

Sembol çeşitleri içerisinde önemli bir yere sahip olan isim sembolizmi kişilerin karakterlerine etki eder. Bu sebeple kişilere verilen isimler, kişilerin yaşamında önemli bir yere sahiptir. Kişilere verilen isimler zamanla onların davranışlarına ve mizaçlarına yansiyabilir. Geçmişten beri isim verme o isimlere yüklenmiş sembollerle ilişkilendirilmiş, Türklerin roman türüyle tanışmaları ve telif eserler üretmeleri sırasında bu isim sembol ilişkisi kurulmaya devam etmiş. Yukarıdaki isim sembolizmine örnek verilen kaynaklar geleneksel ve dini kaynaklardır. Toplumlar, geçmişte geleneksel inançları ile modern hayatta ise yaygınlaşan isim sembolizmi ile yakından ilgilendirirler.

Geçmişten günümüze isim kişilerin karakterleri ve mizaçları üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında ise karakterlere verilen isimlerin karakterlerin davranışları ve mizaçlarına yansımaları görülür.

Tanzimat romanlarından Ahmet Mithat Efendi'nin 1874 yılında kaleme aldığı *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında insanlara ve mekânlara isimleri üzerinden yüklenilmiş anlam katmanları bulunur. Romanın

başkarakterlerinden Osman ile Nergis'in çocukları Güngörmez'e verilen isim sembolik bir anlam taşır. Romanda Osman ile Nergis, mağaraya 7 yıl boyunca kapatılırlar ve Güngörmez adında bir çocukları olur. Ahmet Mithat Efendi, çocuğa Güngörmez adını sembolik olarak verir. Güngörmez dört yaşına kadar gün ışığı görmeden, mağaradan çıkmadan, kuşları bile görmeden bir çocukluk yaşar. Mağarada oyun oynamak için bulduğu ilk obje ise çakıl taşıdır. Güngörmez, mağarada babası ile kuş üzerine bir diyalogları olur. :

"-Evlâdım! Biz kuş gibi uçamayız ya?"

-Ne dedin baba?"

-Kuş gibi uçamayız diyorum oğlum.

-Kuş nedir?"

-Gördün mü bir kere. Kuş da bilmezsin haniye sinek yok mu sinek? İşte kuşlar şöyle somun kadar büyük sinektir. Onun gibi uçar.

-Aman baba o ne kadar büyük bir sinek somun kadar.

-Oğlum onun daha büyükleri de vardır. Senin kadar da bile vardır"
(Mithat Efendi, 2000: 62).

Güngörmez'in babası ile olan bu diyalog, Güngörmez'in romandaki dramatik halini okuyucuya daha net bir şekilde ifade etmesi açısından önemlidir. Nergis ve Osman'ın kapatıldığı mağara Hayırsız Ada'dadır. Hayırsız Ada Nergis ve Osman'ın çaresizlikleri ve yalnızlıklarını sembolize eder. Kimseden haber alamayan ve kimseye haber gönderemeyen roman karakterlerinin tek iletişim kaynağı onları bu mağaraya kapatan Mesut Ağa'dır. Adaya verilen isim ile romandaki karakterlerin davranışı arasında sembolik bir bağ vardır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında yazar tarafından karakterlere verilen isimler, karakterlerin yaşama bakış açıları ve yaşamları ile doğrudan ilişkilidir. Felâton Bey, Aristo'nun hocası, Sokrates'in öğrencisi olan Yunan bir filozofu sembolize eden bir karakterdir. "Felâton" ismi romanın başkarakterlerinden biri olan Felâton Bey'e kendisini Eflatun kadar bilgili zannettiği için, hayatın gerçekliğinden ve ekonomik yaşamdan haberdar olmadığı için verilir. Romanda karakter ile isim arasında sıkı bir ilişki olduğuna tanık oluruz. Yazar, Felâton Bey'in hayata bakış açısı ve yaşantısından ve onun Fransız kültürüne olan hayranlığından dolayı adını Felâton (Eflatun)'a bu adı verir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanda alafranga tipi temsil eden Felâton'a bu adı vermesi tesadüf değildir.

Fransız kültüründe yaygın olarak kullanılan kişi isimlerinin baş harfini marka olarak kullanma modası Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Felâton Bey'in bir kitapçıya uğramasıyla okuyucuya aktarılır. Felâton Bey'in bir diğer ismi Ahmet'tir. Felâton Bey, basılan hiçbir yeni yayını kaçırmaz ve üzerine A ve P harflerini bastırır:

"Fransızca bu iki harfi tanırırsınız ya! Biri medli "elif", biri "P" harfleridir. Evvelkisi Ahmet Felâton Bey'in ilk harfi ve ikincisi Felâton bilmecesinin Fransızcası olan Platon kelimesinin birinci harfidir. Alafrangada bir adamın isminin yahut isimlerinin böyle ilk harfi yahut harfleri konulmak vardır ki buna o adamın "markası" denilir" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 10).

Felâton Bey, kendisine bu ismi Batı'yı sembolize ettiği için alır ve amacı sadece alafranga yaşama özgü bu markayı taşımaktır.

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanın en mühim başkarakterlerinden biri olan Rakım Efendi'ye verilen isim de tıpkı Felâton Bey'e verilen isim gibi semboliktir. Rakım kelimesi : *"Yazan, çizen kimse"* anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 875). Bu ismi, cismi ile bütünleştiren Rakım Efendi'nin hayatı da yazmakla, öğretmekle, okumakla ve okutmakla geçer. Bu sebeple yazar tarafından ona verilen isim semboliktir. Ahmet Mithat Efendi, Felâton Bey'in davranışlarındaki kültürel değerler eksikliğini ön plana çıkarabilmek adına onun karşısına Doğu kültürü ile yetişmiş ancak Batı kültürünü de kendi içine sindirebilmiş ideal bir karakter olan Rakım Efendi'yi çıkarır. Felâton Bey'in hesapsız ve rastgele yaşamına karşın Rakım Efendi, hesap kitap yapan, çalışan üreten ve ürettiklerini çevresindekilerle paylaşıp onların yaşamına ışık tutan, maharetli bir kişi olarak romandaki varlığını sürdürür. Rakım Efendi romanda: *"hesap adamı, bir başka ifadeyle yazan adam"* olarak tanıtılır (Tanpınar,1997: 458).

Romanda bir diğer isim sembolizmi ise Felâton Bey'in babası, Mustafa Merakî Efendi'dir. Mustafa Merakî Efendi, eşinin ölümünden sonra oğlu ve kızı ile birlikte Beyoğlu'nda alafranga bir hayat yaşam sürer. Bunun yanında Felâton Bey'in babası Mustafa Efendi'ye verilen lakap olan "Meraki" lakabı ona meraklı olduğu için verilir:

"Zira bu adamın bazı garip halleri olup, örneğin kendi evinde yemeği durur iken bazı akşamlar gidip Beyoğlu'nda bir bakkal dükkânında çiroz ve zeytin gibi şeylerle akşam yemeğini geçiştirmesine arkadaşları itiraz ettikçe, Ne yapayım merakımdır!" sözleri kendisine Merakî lakabının verilmesine neden olur (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 8).

Mustafa Bey'e verilen Merakî lakabı onun yaşamı ve alışkanlıkları ile doğrudan örtüşür.

Romadaki bir diğer isim sembolizmi Rakım Efendi'yi büyüten Fedayî isimli Arap dadı kalfadır. Fedayî isminin anlamı: "1. Bir ülkü uğruna tehlikeli işlere girişerek canını esirgemeyen kimse, serdengeçti. 2. Bir kimse veya bir yeri koruyan kimse"dır (TDK, 2011: 856) Fedayî erken yaşta annesini kaybeden Rakım Efendi için, bir dadı kalfadan daha fazlasını ifade eder. Fedayî, romanda hayatını Rakım Efendi'ye adayan, onun düzgün bir şekilde yetiştirilmesi ve eğitilmesi için çaba gösteren ismi ile müsemma Fedayî (fedakâr) bir kadındır. Fedayî, Rakım Efendi'nin annesine sevgi, şefkat ve merhametle bakar. Hanımı öldükten sonra da ondan kendisine kalan emanete (Rakım Efendi'ye) ablalık ve annelik yapar. Bu sebeple Fedayî kalfaya verilen isim sembolik bir forma bürünür.

Romanda kendisine verilen sembolik ismi ile karakteri arasında sıkı bağ olan karakterlerden biri de Canan'dır. Rakım Efendi'nin cariye olarak satın alıp, eğitimi ile hususi olarak ilgilendiği roman sonunda da izdivaca uygun gördüğü Canan'a da ismi sembolik olarak verilir. Canan isminin anlamı: "Gönülden sevilen, gönül verilmiş olan kadın, sevgili" dir (TDK, 2011: 440). Canan, Rakım Efendi ile Fedayî cariyenin tekdüze ve yalnız geçen hayatlarına yoldaşlık için alınır. Fedayî'ye ev işlerinde yardım eder. Rakım Efendi'yi de mutlu eder. Sevgili anlamına gelen Canan romanda Rakım Efendi'nin sevdiği, sevgilisi ve eşi olur. Romanda Canan, Jozefino'nun, Fedayî Kalfa'nın sevdiği, merhamet duyduğu güzel bir kız olarak bulunur.

1875 yılında yayınlanan *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* romanında yer alan karakterlerden biri olan Hasan ismi Arapça'da "Güzellik, iyilik, iyi ve hayırlı iş" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 334). Romanda çevresindeki insanları kötülükten koruması, onlara öğüt vermesi ve mazlumun yanında olma kimliği ile var olan Hasan Mellâh'ın ismi ile yaşamı arasında sıkı bir ilişki vardır. Hasan Mellâh ve Cuzella'nın Melek adında bir kızı olur. Melek de ismi ile müsemma bir genç kızdır. Hasan Mellâh kızını Fas hükümdarının oğlu ile evlendirir. Yine Hasan Mellâh, Numan İbn-i Mutahhar'ın oğlu Yezdan'ı yanına alır, ona bakar ve eğitimini üstlenir. Yezdan'ı Madrid'e eğitim görmesi için gönderir. Yezdan'ın da ismi semboliktir. Yezdan Farsça : "İyilik Tanrısı" anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 1162). Yezdan ve Melek iyi ve güzel kişiler oldukları için yazar romanda onları hep iyilik ile buluşturur. Yazar, isimleri ile müsemma bir yaşam sürmelerini sağlar.

Romanda Numan İbn-i Mutahhar ismi de semboliktir. Mutahhar isminin anlamı: "*Temiz, kutsal, mübarek*" demektir (Devellioğlu, 2007: 839). Numan ismi: "*Gelincik, kan*" demektir (Devellioğlu, 2007: 845). Numan İbn-i Mutahhar romana Cruzella'nın dürbünü çevresine yöneltmesiyle girer. Casim Bey, Numan İbn-i Mutahhar'ın karısı İnşirah'a iftira atıp onların boşanmasına sebep olur. Karısını çok seven Numan İbn-i Mutahhar onunla ayrılmak istemez ve kendisini intihar etmek ister. Numan İbn-i Mutahhar, romanda yakışıklı olması ve gençliği ile tanınır:

"Cezayir mahallâtından bir küçürek hane derununda ve bir oda içinde, yirmi altı, yirmi yedi yaşlarında bir delikanlı gayet telâşla bir şeyler aranır, döner dolanırdı. Bu delikanlı uzun boylu, geniş sadırlı, ince belli, beyaz tenli, samur bıyıklı, gayet yakışıklı bir çocuk olduğundan, görmüş olsaydınız kendisini pek severdiniz" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 115).

Numan İbn-i Mutahhar ismi gibi temiz bir kalbe ve kendi halinde bir yaşam sürmeye muktedirdir. Hasan Mellâh sayesinde karısı ile barışıp yeniden evlenir ve zarar görmemek için karısını da alıp Şam'a taşınır. İsmi ile özdeş bir yaşam süren Numan İbn-i Mutahhar masum insanlara kötülük yapmaktan kaçınan bşr karakterdir. Burada ismin sembolik değerinin insanların kişiliği üzerindeki izlerine rastlarız.

İnşirah isminin anlamı: "*İç açılması, gönül açılması, ferahlık*" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 442). Romanda İnşirah, Numan İbn-i Mutahhar'ın çok sevdiği eşinin adıdır. İnşirah eşi Numan İbn-i Mutahhar ile ayrılır ve evi terk eder. Evi terk edip gitmesi ile Numan İbn-i Mutahhar'ın intihar etmesine sebep olan İnşirah, Numan İbn-i Mutahhar ile barışarak onun yaşamında bir ferahlığa ve genişliğe sebep olur: "*Ben kızı ahzüita esnasında göre göre sevmiş olduğum gibi, kız dahi beni sevmiş olduğunu ve şimdi muhabbetlerimiz pek berkemal idüğünü, benim birtakım medâyihimle beraber söylemiş"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 126). İnşirah isminin de romanda isminin anlamıyla var olduğunu görüyoruz.

1875 yılında yayınlanan *Hüseyin Fellâh* romanında yer alan karakterlerin isimleri ile rolleri arasında sembolik bir ilişki vardır. Şehlevend kelime anlamı: "*Leventlerin şahı, boylu boslu, canlı yakışıklı erkek*" (Devellioğlu, 2007: 985). Romanda yer alan Şehlevend karakteri yoksul ancak güçlü asilzade bir kadıdır. Annesine bakabilmek için dilencilik yapar. İffetini, güzelliğini herkesten sakınmak için sağır ve dilsiz numarası yaparak çeşitli kişilerin evinde cariyelik yapar. Şehlevend ve annesi kale içinde yeniçeriler tarafından yaralanan Mustafa Civelek'i eve götürüp ona bakarlar: "*Aman! Kulağıma bir ses geldi!*

Anacığım dediler. Allah aşkına olsun! Ana yüreği merhametlidir. Bu ana kim ise bana da merhamet etsin" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 17). Şehlevend, Hasan Fellâh'ın da hayatını kurtarır. Roman boyunca gösterdiği güç ve zekâ ile erkekçe bir yiğitlik sergiler.

Sabire ismi: "*Dayanan, sabreden*" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 905). Romanda Sabire geçmişte babasının karşı çıkmasından dolayı Hüseyin Fellâh ile evlenemeyen bir kızıdır. Sabire tüm engelleri aşarak Hüseyin Fellâh ile evlenmek için Hüseyin Fellâh'ın karşısına çıkar ancak Hüseyin Fellâh, gönlünde bir yandan Şehlevend'e duyduğu aşkın ateşiyle tutuşurken bir yanda da Sabire'ye duyduğu derin duygular arasında kalır. Hem Sabire'yi hem de Şehlevend'i seven, gönlünde iki aşkı birden barındıran Hüseyin Fellâh'a yazar örnekler sunar: "*Deriz ki yalnız kırmızı çiçeği severim de sair hiçbir rengi sevmem demek ifrattan ibarettir. Ben kendim âlemde her nevi çiçeği severim. Hem de hepsini başka başka severim vesselâm*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 209). Sabire karakteri ismi ile romanda özdeşleşmiştir. Sabretmiş beklemiştir. Yine sabırla Hüseyin Fellâh'ın karşısına çıkar ve duygularını dile getirir.

Hüseyin isminin anlamı: "*Sakin, durağan, ruh ve madde güzelliği*" anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 392). Hüseyin Fellâh, Ahmet Bey'in evine davet edildiğinde yazar tarafından tasvir edilir: "*Gayet uzun boylu, nahîfü'l- endam, fidan gibi bir delikanlı olup, eğerçi teni biraz esmerce idiyse de karakaşlar, kara gözler, ince kara bıyıklar, rengiyle mütenasip düşerek enzara küllî letâfet bahşedebilirdi. Sinin dahi yirmi sekize ancak varabilirdi*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:113). Hüseyin Fellâh da isminin sembolik anlamını taşır. Hüseyin Fellâh'ın tasviri, görünümü ile romandaki Hüseyin Fellâh tasviri birbiri ile örtüşür. Romanda Hüseyin Fellâh, merhametli, insanlara yardım eden, sakın ve fiziksel olarak güzel bir adam olarak anlatılır.

1875'te yayınlanan *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanındaki karakterlerden biri olan Talat isminin anlamı: "*Yüz, çehre, yüz güzelliği*" dir (Devellioğlu, 2007: 1029) Romanın girişinde Talat tasvir edilirken güzelliği de yazar tarafından okuyucuya aktarılır: "*On sekiz, on dokuz yaşında, yüzünde hâlâ tüy tüs yok, gayet güzel, gecelik elbisesini giyinmiş bir delikanlı*" (Şemsettin Sami, 2004: 5).

1876 yılında yayınlanan *Paris'te Bir Türk* romanında karakterlerin bazılarında verilen isimler, onların kişilikleri ve mizaçlarını yansıtmaları sebebiyle birer semboldür. Nasuh Efendi, romanda Türk aydınını sembolize eden millî bir şuurdur. İsmi anlamı olan: "*Nasihah veren, temiz ve halis*" ile karakteri özdeşdir (Devellioğlu, 2007: 809) Roman

boyunca pek çok kişiye yol göstermiş, akıl vermiş ve hayatlarına ışık tutmuştur. Nasuh Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanındaki Râkım Efendi gibi attığı adımları ölçerek, konuştuğu kelimeleri tartarak bir yaşam sürer. Çevresindeki herkes ile bilgisini paylaşır ve onlardan bilmediği konular hakkında bilgiler elde eder.

Müstehti ismin anlamı: "*Alay eden, alaycı*" anlamına gelen Arapça bir sözcüktür (Devellioğlu, 2007: 748). Nasuh, Zevzek ve Catherine kadın ve erkeklerin İslâm dinine göre izdivaçları hakkında konuşurken Müstehti araya girer ve ortaya atılan görüşleri ciddiye almayarak cevaplar verir: "*Ya acaba sizin hazret-i Kur'an bir kere de işin içini dışına çevirmemiş mi?*" diyerek konuşulanları ciddiye almadığını belirtir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 151). İnanç dâhil tüm konuları alaycı bir bakış açısıyla değerlendirmesi noktasında adı ile özdeşleşmiştir.

Sena Bey'in adının anlamı: "*övme*" anlamına gelir (TDK, 2011: 2065). Romanda Fransız şirketinin vapurunda seyahat eden ve Paris'e gitmekteki amacı eğitim olan bir Türk'tür. Yazar, Sena Bey'i: "*...on dokuz, yirmi yaşında güzelce, zekice bir şeydir ki...*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 6). Kendi halinde, olumlu ve naif bir kişi olarak tanıtılır ve Batı'nın sembollerinden biri haline getirilir.

İntibah romanındaki karakterlerden biri olan Dilâşup isminin anlamı: "*Gönlü karıştıran, gönül çalan güzel*" anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 185). Ali Bey'in annesi oğlunun peşini bırakmayan Mahpeyker'i sevmez ve oğlunu ondan kurtarmak ister. Bu sebeple Dilâşup adında güzel bir cariyeyi konağa alır. Ali Bey'in annesinin amacı Dilâşup'u Ali Bey'in odalığı yapıp, oğlunu Mahpeyker'in pençesinden kurtarmaktır. Dilâşup konağa ilk alındığında güzelliği ile dikkat çeker. Ancak Ali Bey'in aklında Mahpeyker olduğu için ilk zamanlar Dilâşup'u fark edemez. Ali Bey, Mahpeyker'in evine gidip onu bulamayınca onun kendisini kandırdığını görür ve ona verdiği değerden ötürü pişmanlık duyup evine döner. Ali Bey'in yaralarını Dilâşup sarar ve ona gönülden bağlanır. Dilâşup adının anlamındaki gibi gönül çalan bir güzel olarak romanda karşımıza çıkar. Ali Bey, Dilâşup ile Mahpeyker'i kıyas ettiğinde hem güzellik hem ahlâken Dilâşup'un Mahpeyker'den üstün olduğunu ifade eder:

"Dilâşup, Mahpeyker'den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğu gibi ismet ve sadakat-ı hüsn ve cemâlin kıymetini kat kat tezyit ettiği için bir gün evvel karşısında öyle envâr-ı letâfetten dökülmüş bir melek gezinip dururken onu görmeyecek ve sebab-i hayatı olan validesini tahkîr edecek kadar bir hainenin gafilâne esiri olduğuna

taaccüpler eder ve validesini eski fikrine çevirmek için lakırdı söylemeye bile lakırdı kalmadığından dolayı nihayet derecede müteessir olurdu" (Namık Kemal, 2015: 105).

1879'da yayınlanan *Yeryüzünde Bir Melek* romanında yer alan Raziye karakterinin ismi de semboliktir. Raziye, Arapça kökenli bir isim olup, anlam olarak: "*Boyun eğen, kabul eden, rıza gösteren*" dir (Devellioğlu, 2007: 880). Romanda Raziye, Şefik'i sever onun Paris'e gitmesine rıza gösterir. Babası Raziye'yi İskender Bey ile evlendirmek ister ona rıza gösterir, karşı çıkmaz. İskender Bey, Raziye'yi boşamak ister Raziye buna da ses çıkarmaz. Romanda yer alan Arife karakteri, Şefik ile Raziye'nin fuhuş yaptığını mahalleliye söyler. Kendini aklamaz yaşanan olaya itaat eder. Bu hadise üzerine Şefik, Vidin'e sürülür onu bulmak için çaba sarf etmez, kaderine rıza gösterir. Raziye yaşanan hadiselerle rıza göstermesinin yanı sıra güzel ve hoş bir kızdır. Şefik'in babası Hacı Hafız Mehmet Singapurî, Raziye'nin güzelliğini şu şekilde ifade eder: "*Bu insan değil mutlaka melektir. Cihanda bu kadar güzel bir mahlûk görülmuş değil tasavvur bile edilmemiştir*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Bu güzelliğinden ötürü Raziye'ye romanda Zühre adı da verilmiştir. Roma mitolojisinde Venüs, Orta Asya Türklerinde Çolpan, Türk coğrafyasında Zühre olarak bilinen yıldız, güzelliğin ve zerafetin sembolü haline gelmiştir. Romanın ismi olan *Yeryüzünde Bir Melek* adını Raziye'nin güzelliğinden alır.

Şefik ismi: "*Şefkatli, sevecen*" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 984). Romanda Şefik merhametli ve sevecen genç bir doktor olarak tanıtılır. Raziye'yi sever onunla evlenmek ister. Raziye başkasıyla evlenince dahi ona olan aşkıdan vazgeçmez ve onu sevmeye devam eder. Aşkına karşılık bulamayan Arife, Şefik ile Raziye'yi takip eder. Onların Süleymaniye'de bir evde görüştüğüne şahit olur ve tüm mahalleliye o evde fuhuş yapıldığı yalanını anlatır. Mahalleli evi basar Şefik, Vidin'e hapse gönderilir orada üç yıl kalır. İskender Bey'de Raziye'yi boşar. Şefik döndüğünde ise zengin varlıklı bir doktor olarak hayatına devam edip emekli olur. Yoksul bir kadın olarak gördüğü ve hala sevdiği Raziye ile karşılaşır ve onunla evlenir.

Lâ Bey Lâ sözcüğü madde ve şehvetle anılan kahramanın yok oluşunu çağrıştırıyor. Romanda ise Arife'nin ilk zamanlar âşık olduğu ve Arife'yi terk eden bir kişi olarak yer alır. Lâ Bey Tanzimat döneminin diğer gençleri olan Zekâ Bey, Felâtun Bey gibi eğlenceyi ve kadınları seven bir karakterdir. Müzik notası nasıl ki insanların ruhuna zaman zaman iyi gelir zaman zaman da onları hüznendirirse Lâ Bey de Arife'den hevesini aldıktan sonra onu terk etmiştir. Arife'nin hayatındayken onu mutlu eden hayatından çıkınca da onu

hastalığa terk eden mirasyedi bir kişi olarak lanse edilir: "*Bir mirasyedi idi ki lezâiz-i şehvâniye safa ve saadetini kendisine bir felâket ederek vücudunu o yolda mahvetmek mertebesine varan bu felâketi dahi pederinden kalma servet-i azîmesiyle satın almaktaydı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 74).

Şahbaz: "*Atılğan, becerikli, iş başaran*" anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 975). Romanın sonlarına doğru Arife'yi kandırıp tüm mal varlığını tüketen atılğan ve uyanık bir tip olarak ortaya çıkar: "*Şahbaz Efendi isminde bir adam türedi ki cin oğlu cin, şeytan oğlu şeytan bir heriffti*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 300). Burada karakterlerin yaşamlarıyla isimleri arasındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu görmekteyiz.

Cezmi romanının başkarakteri olan Cezmi isminin anlamı: "*Kesin karar veren, kararlı (kimse)*" dir (Devellioğlu, 2007: 139). Romanda Cezmi, Türk-İran savaşı ile yakından ilgilenir sipahilerin çıkardığı ayaklanmaya önderlik eder. İçine doğmuş olduğu coğrafyanın topraklarını muhafaza eden ve devletinin bekası için her türlü fedakârlığı yapan Cezmi bu uğurda kararlı ve istikrarlı davranır. Cezmi adının anlamı ile romandaki duruşu Cezmi'nin gösterdiği kararlılık açısından örtüşür: "*Hiçbir şeyden çekinmez, ölümden ve beladan hiç korkmazdı*" (Namık Kemal, 2010: 34).

Cezmi romanındaki Adil isminin anlamı: "*Doğruluktan ayrılmayan kimse. 2. Adaletli. 3. Hakka uygun, haklı*" dır (Devellioğlu, 2007: 10). Kırım'a han olarak yatin edilecek kişileri Osmanlı padişahları seçerdi. Adil Giray dürüst ve haklıdan yana olan biri olduğu için padişah bu kutsal görevi ona verir: "*Böyle bir yetkinin Osmanlılarda olması ve Kırım'da da Adil Giray gibi dürüstlük abidesi bir adamın olması, Mehmet Giray'ın kötü yanlarının gizlenmesine sebep oluyordu*" (Namık Kemal, 2010: 17).

Perihan isminin anlamı: "*Büyücü, perileri davet eden. Periler hükümdarı*" dır (Devellioğlu, 2007: 860). Perihan İran Şahı Tahmasp'ın kızıdır: "*Yirmi yaşına bile girmemiş olan Perihan, Allah'ın özenerek yarattığı eşsiz bir dünya güzeliydi. Ahlak ve huy bakımından bir örneği daha bulunmazdı. Çok cesur ve her yönden güçlüydü. Çelik gibi sağlam bir iradesi vardı*" (Namık Kemal, 2010: 18). Perihan bir peri kada güzel ve kusursuz olarak romanda tasvir edilir.

Hamza Mirza isminin anlamı: "*Aslan, güçlü adam*" dır (Devellioğlu, 2007: 323). Romanda Hamza Mirza cesur ve yiğit biri olarak anlatılır: "*Kendisi de kaplan gibi cesur ve*

mertti...Hamza Mirza çok cesur bir adamdı. Hayatta hiçbir tehlikeden kaçmaz, gözünü budaktan esirgemezdi" (Namık Kemal, 2010: 19).

1881'de yayınlanan *Karnaval* isminin anlamı:"*Hristiyanların belli dönemlerde renkli, komik ve şaşkırtıcı kılıklara girerek yaptıkları şenlik ve eğlence dönemi*" anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 1335). Karnaval ismi Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı Karnaval romanının içeriğinin izdüşümüdür. Karnaval daha çok Batı kültürünü yansıtan eğlencelere verilen isimdir. İstanbul'un Beyoğlu semtinde Rumların eğlenmek için çeşitli merasimler düzenlediği ve balolar yaptığı bir yerde karnavallar düzenlenir. Romanın konusu, içeriği ile karnaval adının anlamı arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu sebeple karnaval isim sembolizmine örnek verilebilir. Karnaval'ı genellikle Müslüman olmayan insanların düzenler. Müslüman olmayan insanların düzenlediği balo ve karnavallara hemen her etnik kökenden insan gelir. Beyoğlu'nda karnaval sezonunun gelmesi ile bambaşka bir görünüme eriştiği yazar tarafından şöyle açıklanır:

"Karnaval geldi. O bezm i nûşânûş tezyin olundu. Hem de ne suretle zinetlenmiş! Öyle yalnız bir oda içinde dört kadeh ve bir şişe ile birkaç tabak mezeden ibaret bir hazırlık değil! Bütün Beyoğlu ve Galata yekpare bir safahane kesilmiş. Balo verecek olan salonların önünde rengârenk bayraklar temevvüc ediyor ki dünya dünya yüzünde bayrağı olan ne kadar milletler varsa kâffesinin elvân-ı milliyesini buralarda görebilirsiniz. Yalnız bayraklar mı? Defne, şimşir, taflan gibi her zaman zümürüdü-âsâ yeşil bulunan dallar ile balohanelerin içleri dışları donatılmış. Geceleri rengârenk fenerler asılıyor. Kapıların önünde kapı kadar yaldızlı levhalar o gece orada bir büyük ve umumî balo verileceğini ve maskeli olsun ve maskesiz olsun gelinebileceğini vesaireyi âleme ilan ediyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 139).

Karnaval romanındaki karakterlerden biri olan Resmî isminin anlamı: "*1. Devletle ilgili olan/çok ciddi*" anlamlarına gelir. (Devellioğlu, 2007: 887). Romanda Resmi karakteri maharetli ve ağırbaşlı bir kişi olarak tasvir edilir: "*Ne güzel ve ne de çirkin addolunamayacak ve her hâlde bir tarafa mensubiyeti lâzım gelir ise çirkinlik tarafına takarrübü daha ziyade akla muvafık gelecek bir adamdır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 22). Fiziki özelliklerinin yanı sıra Resmî ismi ile de uyumludur. Romanda ağırbaşlı ve ciddi bir kişi profil çizer.

Zekâî isminin anlamı: "*Zekâyyla ilgili, zekâyaya ait*" demektir (Devellioğlu, 2007: 1176). *Karnaval* romanındaki Zekâî karakteri de ismi ile müsemma bir yaşam sürer. Yazar, Zekâî'nin fiziki özelliklerini verirken onun zekâsının kuvvetini de okuyucuyla paylaşır:

"Yaş yirmi yedi, yirmi sekiz. Cemali derece-i kemalde. İsmi müsemmasına mutabık olmak üzere zekâ-yı mücessem! Hâne-i pederde gördüğü talim ve terbiye ise gerçekten birçok kibarzâdelere kıyas bile kabul edilmez" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 18).

Hesna, Arapça kökenli bir kelime olup: "güzel" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 393). Romanda Resmi'nin annesinin yanına aldığı ve evlerinde kalan bir hizmetçidir. Resmi'nin annesi öldükten sonra Hesna, Bahtiyar Paşa'nın kızı Şehnaz'a yoldaşlık etmek üzere o konağa gönderilir. Hesna ismi gibi cismi de güzel olan bir kızdır. Şehnaz'ın aksine Hesna güzelliği ve ağırbaşlılığı ile dikkat çeker:

"Kendisi çirkin olduğu halde Hasna güzel, kendisi hoppa olduğu halde Hasna ağırbaşlı, kendisi bed-hûy olduğu halde Hasna melek tabiatlı bir kız olup muallimeler her dersi kendisine verdikleri halde kendisi mücerret hoppalığı ve tenbelliği seyyiesiyle derslerine dikkat etmemeyi mukabil Hasna güya o dersler doğrudan doğruya kendisine veriliyor imiş gibi hepsini ahz ve hıfz ediyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 52).

Şehnaz ismi Farsça kökenli bir sözcük olup: "Çok nazlı" manasına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 970). Romanda Bahtiyar Paşa'nın kızı olan şımarık, nazlı ve çirkin biridir:

"Şehnaz hanımefendi hadd-i zatında kudretin ol kadar özenerek tertip ve tezyin eylediği bir masnu olmadığından kız sekiz dokuz yaşlarına geldiği zaman sanki Sani-i teâlâ hazretleri bu masnu kendisi dahi beğenmemiş de tasvir-kerdesini beğenmeyen ressamların fırçalarını boyaya batırarak suretine doğru serpiverdikleri veçhile hatsız hesapsız çilleri ve çiçek bozuklarını bu kızın yüzüne serivermişti" varlık ve zenginlik içinde büyütülmüştür (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 51).

Ahmet Mithat Efendi'nin 1882 yılında yayınladığı *Vah* romanında yer alan Ferdane karakterinin ismi de semboliktir. Ferdane isminin anlamı: "*Birlik, teklilik ve eşsizlik*" demektir (Devellioğlu, 2007: 259). Romanda ismi ile müsemma olan Ferdane güzelliği ile eşsiz, bilgi kültür ve görgüsü ile tektir. Ferdane'nin güzelliğinden çok etkilenen Necati onun güzelliğini: "*Cemalinde olan kemali o kadar fevka't-tabîa bulmuştu ki Yunan mehere-i heykeltıraşlarının hüstün ve cemal mabudeleri için tasavvur eyledikleri cemalin dahi buna nispetle lâ-şey kalacağını*" şeklinde ifade eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 98).

Ahmet Mithat Efendi'nin 1882'de yayınladığı *Dürdane Hanım* romanında, Dürdane Hanım'ın Mergub Bey ile gayriresmi ilişkisinden dünyaya gelen Ataullah isminin anlamı: "*Allah'ın bağışladığı, hediye ettiği, ihsanı, lütfü*" anlamına gelir. (Devellioğlu,

2007: 49). Romanda Ataullah, Dürdane Hanım ile Mergub Bey'in gayriresmi ilişkisinden doğar. Mergub Bey çocuğun ölmesini ya da başkasına verilmesini ister. Ancak Dürdane Hanım, çocuğa sahip çıkar ve onu Mergub Bey'den korur. Çocuk isminin anlamı gibi Allah'ın bağısladığı ve romandaki karakterlerin kaderci bir bakış açısı ile normalleştirdikleri bir şahıs haline gelmiştir.

Ulviye ismi: "*Yüksek, yüce*" anlamına gelir. (Devellioğlu, 2007: 1120). Romanda ismiyle örtüşen davranışlar sergileyen Ulviye Hanım'ın tüm amacı Dürdane Hanım'ı kandıran Mergub Beyledir. Erkek kılığına girerek Mergub Bey ile görüşen ve onun niyetini anlayan Ulviye Hanım Dürdane Hanım'a yardım etmek ister. Dürdane Hanım'ın odasına merdiven dayar ve kimsenin tek başına kaldıramayacağı sandıkları tek başına taşır. Erkeklerle kavgaya tutuştuğunda da genellikle galip gelir: "*Öyleyse ben bir erkekten daha kuvvetliymişim*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 62). Dürdane Hanım, Mergub Bey'den bir çocuk beklemektedir. Ancak Mergub Bey, bu çocuğun dünyaya gelmesini istemez. Dürdane Hanım'ın odasını telefonla dinleyen Ulviye Hanım durumdan haberdar olur ve çocuğun öldürülmesine göz yummaz. Bir ebe getirir ve çocuk Ataullah adı ile dünyaya gelir. Ulviye Hanım Ataullah'a kendisi bakmaya başlar. Ulviye Hanım roman boyunca gösterdiği erdemli ve yüze davranışlarıyla isminin anlamına uygun yaşar. Ayrıca Mergub Bey'in mirasyedi, sorumsuz bir tip olduğunu öğrenir ve Dürdane Hanım'dan ayrılması için Mergub Bey'i kendi peşine takar. Mergub Bey, Ulviye Hanım'a mektuplar yazar. Ancak Ulviye Hanım'ın niyeti Mergub Bey'den intikam almaktır.

Mehmet Celal'in *Cemile* romanında yer alan Selim isminin anlamı: "*Sağlam, kusursuz, doğru. Selamete ermiş. Tehlikesiz, zararsız, kurtulmuş. Temiz, samimi*" demektir (Devellioğlu, 2007: 932). Romanda akli başında ve diğer karakterlere yön gösteren tutarlı ve erdemli bir kişi olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple isminin anlamı ile romandaki karakteri arasında sembolik bir ilişki vardır: "*Selim yakışıklı, latif çehreli bir genç idi. Kendine lazım olacak kadar tahsil-i ulûm eylemiş ve meramını ifade edecek derecede yazı öğrenmişti. Küçüklüğünden beri pederinin teveccühünü kazanan Ahdülkadifin evinden başka bir yere gitmez ve öyle ta'bma muvafık gelmeyen herifler ile görüşmezdi*" (Mehmet Celal, 1886: 12).

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli romanında bazı karakterlere verilen isimler semboliktir. Romanda gittiği evin hanımı tarafından halayığa Dilber ismi verilir: "*İsmi Dilber koymuşlardı*" (Samipaşazade Sezai, 2012: 13). Çerkez bir cariyeye olan ve daha sonra gittiği evin beyinin sevdiği kadın olan Dilber'e verilen isim semboliktir. Dilber

ismi: *"Alımlı, güzel kadın, genç kız, kadın ve gönül alıp götüren güzel"* anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 186). Romanda Dilber, halayık (cariye) olarak gittiği evin beyi olan Celâl Bey ile gönül ilişkisi kurar: *"Dilber, vücuden gördüğü rahat ve asayişin tesiriyle haftalar, aylar geçtikçe güzelleşiyordu. Endam-ı dilrübası fevkâlade bir intizamla itilâ etmekte ve çehresindeki renkler kesb-i letafet ve taravet ederek nazar-rüba bir hâle girmektedir"* (Samipaşazade Sezai, 2012: 46).

Celâl isminin anlamı: *"Büyüklik, ululuk, öfke, kızgınlık"* tır (Devellioğlu, 2007: 130). Dilber'e büyük bir aşkla bağlanan Celâl Bey, Dilber başkasına satıldığını öğrenir, çılgına döner ve aklını yitirir: *"Şimşek gibi parladığı anda biten cevap bu gencin yıldırım sürat ve dehşetiyle cümle-i asabiyesine verdiği ihtilal-i azîmden, dişleri kilitlenerek demevîsinin beynine is'ad ettiği kanın kesretinden devrilmiş bir istato gibi dimdik yere düştü"* (Samipaşazade Sezai, 2012: 80). Celâl Bey, Dilber'in satıldığını öğrendikten sonra her yerden onun izini arar. Yaşlı esirci bir kadınla bir evin kapısına gelir ve açılmayınca öfkesinden kapıyı kırar. Mahalle bekçisi Celâl Bey'in çılgına döndüğünü görünce yanına gelir ve ev sahiplerinin birkaç gün önce taşı ndığını söyler. *"Celâl Bey o anda birdenbire gelen bir tehevür-i mecnunâne ile zaten kuvve-i bâzuya yâra-yı mukavemeti olmayan evin kapısını birkaç yumrukta arka doğru devirdi. Çılgıncasına içeriye hücum etti"* (Sezai, 2012: 91).

Şık romanında Şöhret isminin anlamı: *"Tanınmış, ünlü kimse"* dir (Devellioğlu, 2007: 2230). Şık romanında Şatırzade Şöhret Bey'in ismi ile karakteri arasında sembolik bir bağ vardır: *"Şöhret pek şıktır. Ama nasıl şık? Bu kelime kötü anlam bakımından ne kadar genişletilebilirse, işte öylesine şıktır. Bilirsiniz ya? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Yaradılış bakımından da şık olmak gerekir"* (Gürpınar, 2015: 27). Şöhret çevresi tarafından tanınan ancak iyi yönleri ile değil alafrangavari davranışları ile tanınan bir kişi olur. Romanda Şöhret Bey, görünüm olarak bakımlı ve alafranga olmasına rağmen zihniyet olarak yozlaşmış bir karakterdir.

1890'da yayınlanan *Müşahedat* romanında Refet ve Feride ismi de sembolik anlam taşımaktadır. Refet ismi *"Acıma, koruma, şefkat etme"* anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 885). Romanda Agavni'yi sevdiği halde Seyit Mehmet Numan'ın çirkin kızı Feride'yi sırf kızın babasına olan saygısından, Feride'yle izdivacı ise kıza acıdığı için kabul eder. Bu sebeple Refet romanda ismiyle uyumlu bir karakter profili çizer.

Feride isminin anlamı "*kibirli, gururlu*" demektir (Devellioğlu, 2007: 260). Romanda Refet'e âşık olan Feride, ona yazdığı aşk mektubuna olumlu bir yanıt alamaz. Refet'in Agavni adında bir kadını sevdiğini öğrenir. Bu durumu gururuna yediremez ve yanlarında çalışan Yahudi bir uşağa Agavni vapura binerken onu öldürtür.

Muhaderat romanında Fazıla isminin anlamı: "*Erdemli, fazilet sahibi; üstün*" dır. (Devellioğlu, 2007: 253). *Muhaderat* romanında başkişi olan Fazıla erdemleri, faziletleri, zekâsı ve hüneriyle ön plana çıkarılır: "*Fazıla da görünen akıl ve zekâ gerçekten kolay kolay kimsede görülmeyecek derecede mükemmeldi*" (Fatma Aliye, 2005: 22).

Münevver isminin anlamı: "*Aydınlatılmış, seçkin*" demektir (Devellioğlu, 2007: 727). Romanda Fazıla ve Şefik'in anneleri öldükten sonra onların hayata tutunabilecekleri ve yaşamlarına ışık olan Münevver Hanım ismi ile romandaki davranışları ve konumu birbirine örtüşen sembollerdir. Münevver Hanım, Fazıla'nın yaşadığı iç sıkıntılarında ve oğlu Mukaddem'in yaşamındaki bunalımların hepsine ışık olmayı başarmış bir karakterdir: "*Münevver Hanım gerçekten Sai Efendi'nin dediği gibi mert ve cesur bir kadın olup oğlu Mukaddem Bey'in okul ve terbiyesi için hiç durmadan çalışıyordu*" (Fatma Aliye, 2005: 43).

Calibe isminin anlamı ise: "*Kendine çeken, celbeden, çekici*" demektir (Devellioğlu, 2007: 123). Romanda Calibe güzelliği ve şuhluğu ile Fazıla'nın babası Sai Efendi'nin aklını başından almış ve ona her dediğini yaptırmış bir kadındır. Sai Efendi'yi çocuklarından ayıran ve çeşitli iftiralarla Sai Efendi ve çocuklarını uzaklaştıran Calibe tüm bunları çekiciliği ve güzelliği ile başarır: "*Fazıla, üvey annesinin güzelliğini anlattığında abartmıştı. Güzelliği ve zarafeti insanı kiskandıracak kadar mükemmel olup, balıketinden biraz tombulluğa kaçmış fakat bu kendisine çok yakışmıştı. Kaşlar ve gözler, karakaşın ve kara gözün gayet güzeliydi*" (Topuz, Fatma Aliye, 2005: 16).

1893 yılında Mehmet Celâl tarafından yazılan *Bir Kadının Hayatı* romanının başkişisi Melek'tir. Melek isminin anlamı: "*Tanrı ile insan arasında aracılık yaptığına ve nurdan olduğuna inanılan manevi varlık, ferişte*" dir (Devellioğlu, 2007: 608). Romanda ismi ile yaşamı arasında benzerlik olan Melek romanın başından sonuna dek kimseye kötülüğü olmayan, iyiliği dokunan bir kadındır. Melek, Trabzon'da da yaşayan bir genç kızdır. Dr. Safvet tarafından kandırılır, hamile kalır ve ailesi tarafından reddedilince İstanbul'a gelip, yerleşir. Ancak sefalet, acı onun yakasından bir türlü düşmez. Romanda çocukları ve annesi ile beraber sefalet içinde yaşayan Melek'in adı ile yaşamı arasında

mutlak bir ilişki vardır. Romanda yoksulluğu ile ön plana çıkarılan bu karaktere verilen sefile sıfatı ve Melek ismi sembolik değer taşır: "*Darılmayın efendim. O hastalık bende de var. Verem. Sefalet. İkisi bir hastalıktır. Önceki sevgi yahut bulaşmadan dolayı zenginlere, ikincisi terk edilmişlik yahut zaruret sebebiyle fakirlere aittir*" (Mehmet Celâl, 2001: 46). Çektiği her türlü sıkıntıya göğüs geren ve çevresindeki insanlara iyiliği dokunan Melek, kimseye zarar vermez.

"Sonbahar güneşinin kırılmış, yere düşmüş bir cam parçası üstünde oluşturduğu manzarayı seyre dalmıştı. Entarisinin göğsüne tesadüf eden tarafının ötesi, birisi yırtılmış olduğundan balmumundan dökülmüş zannedilen göğsünün manzarası zavallının günlerce aç kaldığını ima edecek bir halde pek hafif, pek kansız, pek dermansız olduğunu gösterirdi. Yastığı içi ne ile doldurulduğu bilinmeyen bir torbadan, yorganı parça parça olmuş, zaman geçmesiyle esmerleşen pamukları dışarı fırlamış bir hırkadan, yatağı yünleri çıkmış ince bir şilte den ibaret görünüyordu. Hayat gözlerinin içinde, memat dudaklarının üstünde idi" (Celâl, 2001: 15).

Romanda Melek'ten sefile olarak bahsedilir. Ona verilen bu sıfat yaşamını sembolize ettiği için verilir.

Romandaki bir diğer karakter ise Ziya'dır. Ziya isminin anlamı: "*Işık*"tır (Devellioğlu, 2007: 1189). Ziya evlerindeki Nilüfer adındaki halayığı azat ettirerek onun yaşamına ışık olur. Melek'in mezar taşına yazar yazdırır ve iyi olmasını ister. Çevresindeki herkesin yaşamına olumlu etki ederek isminin anlamını sembolize eder: "*Güzel bir yüz ile güzel bir yaratılışın meydana getirdiği Ziya Bey roman kahramanlarının birincilerinden sayılmaya layıktır*" (Mehmet Celâl, 2001: 59).

Dilruba isminin anlamı: "*Gönül kapan, gönül alan*" dır (Devellioğlu, 2007: 187). Dülruba, Ziya Bey'in kardeşidir. Ziya'nın yakın arkadaşı gönlünü Dilruba'ya kaptırır ve onunla evlenmek ister ancak Dilruba'nın doğuştan nişanlı olduğu Zühdü Bey vardır. Ancak gönlüne söz geçiremeyen Cemâl Bey, Dilruba'yı izlemekten vazgeçmez. Dilruba romanda isminin anlamını sembolize eder.

Zehra romanının başkişisi olan Zehra'nın isminin anlamı: "*Yüzü pek beyaz ve parlak olan kimse*" anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 1175). Romanda Zehra karakteri kıskançlığı ve güzelliği ile ön plana çıkarılır. İsmi nin anlamında var olduğu gibi Zehra'nın kendisi de beyazdır: "*...entarisinin kolları dirseklerini pek de sarmıyor, beyaz kolları meydana...*" (Nabizade Nazım, 2012: 13). Zehra güzelliği ile romanda Suphi'nin başını

döndürür. Suphi'nin aklı ise Zehra'nın bedeninde dir: "*Fikri, yani benliği ise bir gülfidanı yanında duran güzel vücuttaydı*" (Nabizade Nazım, 2012: 14).

Münire isminin anlamı: "*Nurlandıran, ışık veren, parlak*" dır (Devellioğlu, 2007: 729). Romanda Subhi'nin annesi olan Münire Hanım iyi niyetli, latif ve kendi halinde bir kadındır. Evinde çalışan Nazikter dadıya yardımcı olması için Sırrı Cemal adında bir kadın alır ancak kadın oğlu Subhi ile gelini Zehra'nın arasını açar ve onların boşanmasına sebep olur. Münire Hanım işin bu aşamaya geleceğini bilmez ve bunun vicdan azabını ömrünün sonuna kadar yaşar. Dolayısıyla adına parlaklık veren ışık çocuklarının yaşamına onun isteği dışında karanlık olarak çöker: "*Subhî'nin annesi Münire Hanım, eski kafalı bir kadındır. Oğlunun ve gelininin huzuru uğruna düşünmediği çare yoktur. Bu sırada da hizmette Nazikter'e yardım etmesi için Sırrı Cemal adında bir hizmetçi aldı*" (Nabizade Nazım, 2012: 30).

Sırrı Cemal isminin anlamı ise: "*Yüz güzelliği, güzellik*" tir (Devellioğlu, 2007:137). Romanda Sırrı Cemal, Münire Hanım'ın Nazikter'e yardımcı olması için evlerine aldığı hizmetçidir. Gençliği, tazeliği ve güzelliği ile herkesin özellikle de Subhî Bey'in dikkatini çeker ve Zehra'nın kıskançlıkla diken üstünde yaşamasına sebep olur: "*Sırrı Cemal, çok güzel bir kızdı. Kafkas neslinin güzellik bakımından en meşhur şubesi fertlerinden bir kişi olduğu, en zor beğenenler tarafından bile ilk bakışta anlaşılabilirdi. Endamı gayet selvi boylu olup, 'kadın' dendiği zaman akla ne gelirse onda tamı tamına hepsi vardı*" (Nabizade Nazım, 2012: 30). Subhî için Sırrı Cemal, güzelliğin ve letafetin sembolüdür: "*Sırrı Cemal! Güzelliğin, nazın ve özellikle de lütuf ve nezaketin örneği olan bu nazik kız uğruna, en büyük emeklerini bile feda etmeyi göze alıyordu*" (Nabizade Nazım,2012: 60).

1895'de yayınlanan *Taaffüf* romanında romana adını veren Taaffüf sözcüğünün anlamı: "*İffetli olma ve iffetini korumak*" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2007: 1007). Saniha bu romanda başkarakterdir. Çok iyi bir eğitim almış ve bir babası tarafından Avrupalı olarak yetiştirilmiştir. Saniha kocasına sadık ve ona çok âşık bir hanımdır. Avrupalı bilgisinin yanı sıra Osmanlı kültürüne de vakıf olan Saniha'ya Tosun, mektup yazarak ilgisini dile getirir. Başta Tosun hakkında olumlu izlenimleri olan Saniha daha sonra kocasına olan sadakatini kaybetmek istemediğinden Tosun'un mektuplarına olumsuz yanıt verir ve evliliğini eşinin de gizli yardımları sayesinde uçurumun eşiğinden alır. Romana adını veren Taaffüf bu anlamda başından sonuna kadar kahramanları da etkisi altına alarak romanda isminin sembolü olur. Saniha, Rasih'e Tosun ile mektuplaşmasını

anlatır ve iffetini her durumda koruduğunu söyler: "*Maahaza iffetim için endişe edilecek hiçbir şey zaten yoktu*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 119). Metnin tamamını içine alan konu sadakat, iffet ve kadının itaati metnin geneline yayılmıştır. Bu sebeple romana ismi veren Taaffüf, Saniha karakteri üzerinde iffeti, itaati ve sadakati sembolize eder.

Rasih sözcüğünün anlamı: "*Temeli kuvvetli, sağlam*" dır (Devellioğlu, 2007: 877). Rasih, Saniha'nın eşidir. Bilgili, eğitilmiş ve karısına âşık bir adamdır. İsmi anlamı gibi romanda da sağlam adımlarla ilerleyen kuvvetli bir kişiliğe sahiptir. Eşi Saniha'nın Tosun'a yazdığı mektupları görür ve evin hizmetçisi Peyker ile işbirliği yaparak karısını ihanetin eşiğinden kurtarmayı başarır. Tosun'a eşinin yazdığı mektupları ulaştıran ve Tosun'dan eşine yazdığı mektupları getiren evin kâhyası ve kocasını işten attırır. Romanın sonunda da eşine gizli den gizliye onu takip ettiğini ve mektupları engellediğini anlatır. Böylelikle evliliğini kurtarmış olur.

Araba Sevdası romanında Periveş isminin anlamı: "*Peri gibi, çok güzel*" dır (Devellioğlu, 2007: 861). Periveş romanda Bihruz Bey'in dikkatini güzelliği ile çeker. İsmi anlamında olduğu gibidir. Periveş peri kadar güzel bir kadındır. Bu sebeple Bihruz onun tuzaklarına kolaylıkla düşer: "*Gerçekten fevkalâde denecek güzellerden olan Periveş Hanım*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 35).

Tanzimat romanlarında karakterlere verilen isimlerin çoğu semboliktir. Erkekler ve kadınlara verilen isimlerin romanlardaki ortak noktası her iki cinsinde hem fiziki hem de ruhî yapılarının isimlerine yansıyan sembolik anlamlarıdır.

2.1.1. Mevsimlerin İsim Sembolizmi

Paris'te Bir Türk romanında roman bölümlerine verilen mevsim isimleri ile romanın olay örgüsü arasında sıkı bir bağ kurulur. *Paris'te Bir Türk* romanı "Esnâ-yı Râhta, Paris'te Bir Kış, Mevsim-i Bahar, Mevsim-i Sayf ve Avdet" olmak üzere beş bölümden oluşur. Romandaki beş bölümde yer alan dört mevsim birer semboldür. *Paris'te Bir Türk* romanının ilk bölümü olan sonbahar, Avrupalıların Doğu'ya karşı olan yanlış izlenimleri ile doludur. Bu bölümde Batı ve Doğu'nun sosyal, toplumsal, dini yaşamının yanı sıra kadın-erkek ilişkileri, kılık kıyafet, sanat gibi çeşitli konular ele alınır. Batı'nın görüşlerine karşın Doğu'yu temsil eden ve millî değerlerinin sembolü olan Nasuh Efendi, onların karşısında Doğu'yu tüm incelikleriyle anlatmaya çalışır. Bunun yanında Zekâ Bey ise Doğu'yu anlamayan alafranga, hodbin bir tipin sembolüdür. Türk roplumu, Autrans'ın

seyahatnamesinde olumsuz lanse edilir. Nasuh Efendi, bu bilgilerin yanlışlığını tek tek Cartrisse, Kaliksberg ve Gardiyanski'ye açıklayıp, onlara Türklerin, hoşgörülü, misafirperver ve üstün bir millet olduğunu söyler. Vapurdakilerin birçoğu Nasuh Efendi'yi Doğu'nun çok eşlilik mevzusu yüzünden eleştirmeye çalışır. Avrupalılara göre Doğulu erkek kadını bir nesne olarak gören ona bir cinsel obje sıfatı yakıştıran bir millettir. Catherine ve Cartrisse kendi aralarında Nasuh Efendi ile alakalı sohbet ederlerken Nasuh Efendi'yi de o kulvara koyarlar:

"Catherine- Vay bu adam Türk ha? Cartrisse- Hem de hani ya şu gerçekten Türk olanlar yok mu? İşte onlardan. Öyle... Catherine- Hani ya şu dört karı, on sekiz cariye'nin aguş-ı şehvet ve muhasedelerinde top gibi atılıp deveran eden Türklerden. Cartrisse- Kaç karısı ve kaç cariyesi olduğunu bilemem. Catherine- Hani ya şu bir karıdan hevesi geçer geçmez onu sahife-i hatırdan silip çıkarmak için yalnız bir kelimeyi telaffuzdan başka hiçbir şeye muhtaç olmayan Türklerden" diye konuşarak Türk erkeklerinin çok eşli olduklarını ve kadınlara hor baktıklarını düşünürler (Ahmet Midhat, 2000: 44)

Ancak Nasuh Efendi onların bu görüşünü yıkar. Ayrıca karşılarında Doğu'nun canlı simgesi olan Nasuh Efendi dururken, düşüncelerini yıkmak zor olmaz.

Romanın ikinci kısmı "Paris'te Bir Kış" adlı bölümde Paris'teki yaşam anlatılır. Oradaki insanların durumu ve fiziki özellikleri anlatılır. Nasuh Efendi, buradaki bölümde daha çok kadınlarla muhatap olur. Nasuh Efendi, Batılı kadınların Doğulu kadınları bir esir olarak görmeleri ve onları yanlış tanımalarından ötürü düşüncelerini kıran açıklamalarda bulunur.

Paris'te Bir Türk romanının üçüncü kısmı "Mevsim-i Bahar" adlı bölümde krallık, hürriyet ve medeniyet konuları ile alakalı tartışmalar yaparlar. Doğu'nun yine Batılılarca bilinen yönetim şekli Nasuh Efendi tarafından düzeltilir.

Dördüncü bölüm "Mevsim-i Sahf" da ise Doğu'nun yönetim şekli kadınları, yaşayış tarzı, çevresi gibi bazı konularda göstermiş oldukları üstünlükler Doğu'ya teslim edilir.

Beşinci kısım ise "Avdet"tir. Bu bölümde amacına ulaşan ve sorumluluklarını fazlasıyla yerine getiren Nasuh Efendi, Virginie ile evlenir ve vatanına döner. Nasuh Efendi gibi romanın sonlarına doğru hakkı teslim edilmiş olan bir Türk milli sembolün Virginie gibi zavallı bir kız ile evlenmesi de semboliktir. Avrupalılar, Doğu'ya sahip olmanın kadınlara sahip olmak olduğunu düşünür. Ancak Nasuh Efendi, Virginie ile

evlenerek onu bir birey olarak kabul edip, din değiştirmesi için asla zorlamaz. Ve İstanbul'a Doğu'nun kalbine götürür.

Roman sonbaharda başlar. Garp'ın gözünde Şark muğlâk ve olumsuzdur. Orada birçok etnik kökenin bir arada olması ve hepsinin de Nasuh Efendi ile tanışıp, dost olmaları da semboliktir. Nasuh Efendi burada Şark'a açılan kapıdır. Bu sebeple temsil ettiği milleti doğru göstermeli ve dostluk kurduğu kişilere kendini iyi ifade etmelidir. İkinci bölüm kış mevsiminde geçer. Hava gibi konularda gittikçe çetrefillidir. Nasuh Efendi, burada Avrupalı kadınların gözünde Doğu'yu biçimlendirir. İlk bölümde yıkmaya çalıştığı yanlış Doğu algısını bu bölümde de devam ettirir. Üçüncü bölüme bahar mevsimi adını verilir. Artık buzların çözülmeye, gerçeklerin gün yüzüne çıkma zamanıdır. Kış ile beraber örtülen toprak (gerçekler), yaz ile beraber erir, toprağa nüfuz eder ve yeniden doğar. Son bölüm olan Avdet'te ise Nasuh Efendi, hedefine ulaşır ve Avrupa'nın gözünde Nasuh Efendi ile beraber Doğu yeniden şekillenir.

2.1.2. Ağa- Bey-Efendi Unvanlarının Sembolü

"Ağa" unvanı 19. Yüzyılda Osmanlı sarayında ve halk arasında kullanılan bir unvan olmuştur. Ağa unvanı toplumda mal varlığı olan, itibarlı kişilere verilir. Osmanlı'da Yeniçeri ocağında yer alan kişiler çoğunlukla ağa olarak isimlendirilirdi. Önceleri askeri bir unvan olarak verilen ağa sözcüğü sonrasında ise okuma yazma bilmeyen varlıklı kimseler için kullanılan bir unvan olur:

"Lehçe-i Osmanî"de ağa, isim olarak açmış, büyük, seyyit; sıfat olarak ise hanenin, her yerin büyüğü, amca, koca şeklinde verilmektedir. Ağa sözcüğünün unvan olarak kullanıldığı sözcükler ise "yeniçeri ağası, ağa yeri, çarşı ağası, han ağası, tomruk ağası. Hademe ve şubenin mümtaz takımı: iç ağası, hazine ağası, anahtar ağası, kapı ağası, kilerci ağa, kaftan ağası, kızlarağası, haremağası. Kale ağası; dizdar. Türkmen ağası, yaya ağası, ağayan-ı enderun; silahtar ağa, rikabdar ağa vesaire... Aynı zamanda, "askerîde küçük zabıt unvanıdır: Kolağası, bölük ağası, çavuş ağa. Büyükleri mektepten çıkıp efendi ve bey olur" (Akçam, 2015: 195).

Bahtiyarlık romanında Senai'nin babasına Yamalı Musa "Ağa" unvanı verilir. Musa Ağa köyde itibarlı, zengin bir kimse olduğu için kendisine verilen bu unvan semboliktir.

Bunun yanında Şinasi'nin babasına verilen Efendi unvanı da semboliktir. Şinasi'nin babası Semih Efendi, büyük memuriyetlerde bulunan, okuma yazması olan, saygın bir kimsedir. Eğitim alan askerlere "Efendi ve Bey" unvanı verilmektedir.

Romanda yer alan "Efendi" ve "Bey" unvanları da sembolik birer göstergelerdir. Bu unvanlar romanda Felâton Bey ile Rakım Efendi karakterlerinde vücut bulmuştur. Felâton Bey, Batılıdır ancak; Batı'ya yüzeysel yaklaşır, derinine nüfuz edememiştir. Eğitim bakımından da temellerini sağlam bir düzelmeme oturtamamıştır. Felâton Bey'in aksine, Rakım Efendi, Doğu'nun adetlerine ve yaşam tarzına nüfuz edip, yönünü Batı'ya çeviren eğitilmiş bir Osmanlı aydınıdır. Bu noktada Felâton Bey ile ayrılmaktadır.

Bizans'ın kullanmış olduğu "Bey" unvanı zamanla Selçuklulara geçmiştir. Oradan da Osmanlı'ya geçerek devlet memurlarının kullandığı bir unvan olmuştur. Günümüzde, orta sınıf halkı için kullanılmıştır. Bunun yanında saygınlığın da sembolü olmuştur. Osmanlı da XV. yüzyıldan sonra şehzadelere Çelebi de denilmekteydi. Örneğin; I Çelebi Mehmet, İsa Çelebi, Musa Çelebi vs. gibi zamanla "Çelebi" yerine Osmanlı'nın dağılma döneminde ise Şehzadeler "Efendi" unvanı kullanılmıştır. Genellikle tahsilli kişilere söylenmektedir. Efendi unvanı, I. Abdülmecit döneminden itibaren padişah oğullarına verilen bir unvan durumuna gelmiştir (Abdülhamit Efendi, Mehmet Vahdettin Efendi, Abdülaziz Efendi...gibi.). Ayrıca tarikatlarda da dereceyi simgeler. Molla Efendi, Ebusuud Efendi gibi.

Sahip, molla, çelebi manalarında kullanılan Efendi unvanı ise, okuyup yazması olan kişilere verilir:

"Efendi tâbiri, daha Selçuklular zamanında kullanılmaya başlamış olmakla beraber, en ziyâde Osmanlılar arasında ve XV. asrın yarısından sonra tahsil ve terbiye görmüş kimselere mahsus bir lâkap olarak kullanılmıştır ve yavaş yavaş çelebi kelimesinin yerini almıştır... Aynı zamanda, "devletin yüksek memurlarından bazılarında efendi unvanı verilmesi âdetti; örneğin: İstanbul Kadısına; İstanbul Efendisi denilirdi. XIX. asrın yarısından sonra bu unvan daha geniş bir suretle istimal edilir olmuştur... Şehzâdelere resmen efendi denilmesi bu devirde başlar. Padişahlar hakkında efendimiz şekli kullanılırdı. Bu şeklin halk arasında Peygamber için de kullanıldığı görülür" (Akçam, 2015: 197).

Müslüman ve din büyüklerine de verilen efendi unvanı orduda rütbe sahibi olan kişilere de verilen bir unvan halini alır. Anadolu'da okur - yazar oranının artmasından dolayı efendi unvanı saygın ve okuma yazması olan bilgin kişilere verilen bir unvan olmuştur. Bahtiyarlık romanının ilk sayfalarında İstanbul'da avukatlık tahsili gören Senai'ye "Senai Efendi" denilir. Şinasi'ye de "Şinasi Bey" denilir. Karakterlere verilen bu isimler semboliktir. Senai'ye verilen efendi unvanı onun okuma yazması olduğunu gösterir.

Şinasi'ye verilen bey unvanı da onun eğitilmiş bir kimse olduğunu göstermesi bakımından semboliktir.

Paris'te Bir Türk romanında yer alan "Efendi" ve "Bey" unvanları da *Felâtin Bey ile Rakım Efendi* romanında olduğu gibi sembolik birer göstergelerdir. Günümüzde, orta sınıf halkı için kullanılmıştır. Bunun yanında saygınlığın da sembolü olmuştur. Genellikle tahsilli kişilere söylenmektedir. Efendi unvanı, I. Abdülmecit döneminden itibaren padişah oğullarına verilen bir unvan durumuna gelmiştir (Abdülhamit Efendi, Mehmet Vahdettin Efendi, Abdülaziz Efendi...gibi) Ayrıca tarikatlarda da dereceyi simgeler. Molla Efendi, Ebusuud Efendi gibi.

2.2. RENK SEMBOLÜ

Renkler geçmişten günümüze kadar kullanılmış en derin sembollerdendir. İlk insandan başlayarak günümüze kadar insanlar arasında renk bir iletişim aracı olmuş hiç tanımadığımız kişiler hakkında bile fikir yürütebilmemize olanak tanımıştır. İnsanlar öncelikle renkleri estetik unsur olarak görmüşlerdir. Tabiat ile iç içe yaşamaları tabiatla mücadele etmeleri insanların ruhlarına aşılacak ve insanlara çevrelerindeki canlıları taklit edebilmeyi öğretmiştir. Kendilerini kötü güçlerden ve enerjilerden korumak için kullandıkları bir takım semboller, onlar için kalkan imgesi taşımıştır. İnsanların bu süreçte ilham kaynakları renkler olmuştur. Böylelikle renkler, insanların üzerinde etkili bir imge olmuştur. Renkler kişilerin duygu dünyalarının örtüsüdür. Bilinçsizce ve aceleyle seçilen renklerle bile aslında insanın kişiliği hakkında çevrelerine ipucu verebilecek niteliktedir. Her insan bir renktir. Kimi insanlar rengârenktir. Antik Çağ filozofların göre sanat doğayı taklitten doğar. İnsan dünyaya gözünü açtığı andan itibaren önce doğayla mücadele etmiş daha sonra yaşayabilmek ve ihtiyaçlarını giderebilmek için çalışmıştır. İnsan doğayla başa çıkabilmek için doğayı taklit etmiştir. Bu taklitler neticesinde insanlar kendilerini kötü ruhlardan koruduklarına inandıkları çeşitli nesnelere ve takılar kullanmışlardır. Tüm bunların ortaya çıkması ve şekillenmesinde doğadaki renklerin önemli olmuştur. İnsanlar giyinirken, evlerini kendi zevklerine göre dekore ederken doğadaki renklerden faydalanmışlardır. Hatta var olan tüm sanatların merkezinde olan uyum doğadaki renklerin uyumundan doğar. Geçmiş dönemde yaşayan toplumlar kültürlerin temelinde yer alan birçok yapısal değeri renk merkezli olarak tanımlamışlardır. İnsanlar günleri, bölgeleri ve lider isimlerini renk etmenine bağlı kalarak belirlemişlerdir (Sivri, 2008: 16).

Renklerin, kültürel tarihi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Tarih boyunca renkler sanatta, edebiyatta ve birçok alanda yaratıcılığın ifade aracı olmasının yanı sıra aynı zamanda insanların arasında duygu ve düşüncelerini açıklamak için kullanmış oldukları sembol olmuştur. Renkler, insanların duygu, düşünce ve ona verdikleri anlamın sembolü olmuştur. İnsanlar, hislerini renkler vasıtası ile çevreleriyle paylaşma imkânı bulmuşlardır. Bu sebeple bir yakınları vefat ettiğinde üzüntülerinin sembolü olarak siyah giysi giymeyi, huzurun sembolü olarak gökyüzündeki maviyi, masumiyetin, temizliğin sembolü olarak da beyaz gelinliği sembol olarak kullanmışlardır. Renkler yalnızca insan hayatına etki edip, bir iletişim aracı olmamakta, hayvanlar arasında da büyük önem taşımaktadır. Hayvanlar, eşlerini ve yavrularını renklerinden tanımaktadırlar. Renkler, hayvanlar arasında da bir iletişim aracı olmaktadır.

Yazarların, şairlerin, ressamın ve insanların kendileri ile özdeşleştirip, bütünleştirdikleri renkleri ve renklerin de kendine özgü dilleri vardır. Şairin sözcükleri, ressamın tuvalinde karakterlere giydirdikleri giysilerdir. İnsanlar bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde hayatlarının çeşitli alanlarında renklere yer verirler. Sanatçıların kullandığı renkler, onların iç dünyalarının yansımasıdır. Renkler, insanların çok katmanlı düşünce dünyalarının kapılarını aralayan birer anahtarlardır. Her rengin arkasında, şairin/sanatçının her dem kendini biriktirdiği ve gizlediği büyük bir dünya vardır.

Renkler insan yaşamının her alanında gölge gibi insanları takip etmektedirler. Teknolojinin geliştiği ve bilişim çağının yaşandığı modern çağda renkler vasıtasıyla bölgesel ve evrensel sembol oluşturulmaya çalışılmıştır. Örneğin; karayollarında kullanılan sarı şeritler mekanik bir tehlikeyi, kırmızı şeritler, yangın malzemesini işaret etmekte, beyaz şeritler trafiğin problemsiz devam etmesi için ve olası kazaları önlemek için kullanılmaktadır. Trafik ışıkları da aynı şekilde trafiğin normal seyrinde yaşanması için ve sarı hazır olunmasını, kırmızı durulmasını, yeşil ise geçilmesi gerektiğini sembolize eder. Renk, insanı canlandırır, heyecanlandırır, ısıtır, üşütür, güçlü veya zayıf kılar. Yaz günü giyilen koyu giysiler insanın içini karartmakta, kış günü giyilen açık renkli giysilerde insanın içine cıvıl cıvıl işlemektedir. Renklerin dilini çözmek tıpkı sembollerin dilini anlamak kadar zor ama zihni zenginleştirici bir faaliyettir. İnsanlar hatırlamaları unutmamaları gereken notları çalışma masalarının üzerinde dikkat çekebilmesi açısından renkli bir not kâğıdına yazarlar. Bu durum insanların renklerin dikkat çekici özellikleri kullandığını gösterir.

Renklerin insanlar tarafından kullanılmaya başlanması renklerin yaygınlaşmasına ve evrensel bir dile sahip olmasına sebep olmuştur. Renkler, insanlığın ilk zamanlarından beri var olagelmıştır. Bu sebeple insanlığın parçasıdır. Sivri, renklere yüklenen sembolik değerler hakkında şu ifadelere yer vermiştir. Renkler, insan yaşamında ve tüm kültürlerde önemli bir yere sahiptir. Renkler tarihsel süreç içerisinde toplumbilimsel, ruhbilimsel ve dinsel birçok alanda etkili olmuştur. Renklere geçmişten günümüze birçok sembolik anlam yüklenmiştir. Renkler doğanın, insanların ve insan duygularının önemli bir parçası ve etkileyicisidir (Sivri, 2008: 17).

Yaşayan her canlı simgeler dünyasından nasibini almaktadır. Simgeler, bir bulmaca misali yazarların ve şairlerin eserlerinde dile getirilmişlerdir. Çoğu insan simgeler dilini çözüp bulmacanın çözümüne erişmek ister. Simgeler, insanoğlunun evren ile kendisi arasında kurduğu birer köprü görevi üstlenirler. Simgeler arasında yer alan renk de hayal gücünü zenginleştirmekte, görselliğe canlılık katmakta son derece dikkat çekicidirler. Renkler bir takım nesnelere ile beraber kullanıldıklarında anlam kazanmaktadırlar. Renkler sosyal yaşamda, edebiyatta, sanatta, eğitimde, edebiyatta ve güzel sanatlarda imgesel değeri yüksek olan sembollerdir:

"Türkler tarihlerinin en eski zamanlarından başlayarak uzun zaman beş ana renk olarak kara, ak, kırmızı, yeşil ve sarı renkleri esas görmüş ve bu renklerden her birini dünyanın dört yönü ile merkezini ifade etmekte kullanmışlardır. Buna göre merkez; sarı, doğu; yeşil (veya gök renk günümüz Türkiye Türkçesi'nde de olduğu gibi bazen yeşil bazen de mavi anlamını ifade eder şekilde kullanılmaktadır) batı; ak, güney; kırmızı (kırmızı, al) ve kuzey; kara renklerle ifade edilir" (Demirel, 2002: 13).

Eski Türk toplumlarında renklerin insanlar üzerinde etkisi yadsınamayacak ölçüde büyüktür. İnsanlar renkler yoluyla birbirlerine mesaj vermişlerdir. Bu mesajlar insanların yaşamlarına aksetmiş ve onların toplum içerisindeki konumunu etkilemiştir. Dirse Han Oğlu Buğaç Han hikâyesinde Bayındır Han'ın düzenlemiş olduğu ve tüm Oğuz boylarının beylerini davet ettiği bir ziyafet düzenler. Bu ziyafette Oğuz beylerini ağırlamak için ak otağ, kara otağ ve kırmızı otağ kurdu. Kırmızı olan beyi kırmızı otağa, oğlu olan beyi ak otağa, oğlu ve kırmızı olmayanı ise kara otağa oturtur: *"Kimin ki oğlu kırmızı yok, kara otağa kondurun, kara keçe altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin, yerse yesin, yemezse kalksın gitsin demişti. Oğlu olanı ak otağa, kırmızı olanı kırmızı otağa kondurun, oğlu kırmızı olmayanı Allah Taâla beddua etmiştir, biz de beddua ederiz belli bilsin demiş idi"* (Ergin, 2005: 21-22). Bu hikâyedeki Bayındır Han'ın tutumu Dirse Han Türk toplumu

içerisindeki konumunu etkilemiştir. Hiç çocuğu olmayan Dirse Han kara otağa davet edilmiş ve bu davet üzerine gururu incinmiştir.

Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesinde Bamsı yanındaki otuz dokuz yiğitlerle Bayburt Tekfuru'na esir düşer. Bamsı'nın ailesi onu öldü bilir. Bunun üzerine Banu Çiçek karalar bağlar. "*Beyreğin yavuklusuna haber oldu, Banu Çiçek karalar giydi ak kaftanını çıkardı, güz elması gibi al yanağını çekti yırttı*" (Ergin, 2005: 71). Buradan yola çıkarak eski Türk toplumlarında renklerin sembolik değerinin önemine dikkat çekilebilir. Kadının ruhunun sembolü olan kara kıyafet üzüntüsünün, dünyadan soyutlanmanın ve hüznün sembolü olur.

Tanzimat romanlarını bazılarında renklerin sembolik bir kullanıma sahip olduğu anlaşılır. Renkler zaman zaman karakterler ile özdeşleşirken zaman zaman da karakterleri kategorize eden bir sembol haline dönüşür. Teleskop misali renkler, roman karakterinin içinde bulunduğu durum hakkında okuyucunun fikir sahibi olmasına vesile olur.

2.2.1.Sarı

Sarı rengi Türk toplumları için kutsallığın sembolüken Batı toplumları için mutluluğun ve eğlencenin sembolüdür. Sarı güneşi sembolize eder. Renkler arasında en uyarıcı ve ışıltılı olan renk sarıdır. Türk milleti için sarı, dünyanın merkezinin sembolüdür. Türklerin inancına göre iyilik Tanrısı Ülgen, altın kapılı sarayda, altın tahtında oturur. Ülgen'in tahtı nasıl ki sarayın, ülkenin, evrenin merkezindeyse, sarı renk de dünyanın merkezini sembolize eden bir renktir (Mazlum, 2011: 132).

Paris'te Bir Türk romanındaki karakterlerden Herr Kaliksberg'in sarışın olması renk sembolizmine örnektir. Ahmet Mithat Efendi'nin çoğu romanında olumsuz bir düzlem üzerinde gösterdiği Batılı karakterlerden Herr Kaliksberg nasibini almaz: "*Ancak Herr Kaliksberg'i öyle bira ile beslenmiş, boğaya dönmüş semiz Almanlardan kıyas etmemelidir. Gayet naif, sarı ve köse bir zat olup*" olarak romandaki yerini alır. Kaliksberg, sarışın, naif ve rahat olması sebebiyle Batı'yı sembolize eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 5).

İntibah romanında Dilâşup'un saç rengi sarıdır: "*Dilâşup'un saçları sırma gibi parlak sarı*" (Namık Kemal, 2015: 83). Sarı letafetin ve hassaslığın rengidir.

Cezmi romanındaki Kırım Han'ının şehzadesi Adil Giray'ın fiziksel özelliklerinde yer alan renkler onun ruhsal portresinin sembolleridir: "*Adil Giray'ın yüzü, saçları, kaşları*

ve bıyıkları sarı rengin tüm tonlarını aksettiriyordu" (Namık Kemal, 2010: 17). Sarı bu romanda da letafetin rengi olur.

Sergüzeşt romanında Dilber, hizmetini gördüğü evin hanımı tarafından sık sık azarlanır ve gittikçe mutsuzlaşır: "*Sarılar giymiş küçük halâyık!*" (Sezai, 2012: 44). Dilber'in giydiği renk onun duygularının sembolüdür. Dilber biçare ve naiftir.

Karabibik romanında Karabibik, tarlası için Linardi'den borç para almak ister. Evine gittiğinde Linardi'nin eşi Eftelya ile karşılaşır. Eftelya gayet rahat ve şuh bir kadındır. Onun saç rengi sembolize ettiği Batı'nın rengidir: "*Sarı saçlı güzelce olan bu kadın, Linardi'nin karısı Eftelya'ydı*" (Nabizade Nazım, 2015: 52).

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmiyen Bir Kıymet romanında Cevdet arkadaşı Behçet ile tiyatroya gider ve oradaki aktiristin güzelliğini Shakespeare'nin 'Romeo ve Juliet' eserindeki Jüliet'in güzelliğine benzetir. Adına kendince Jüliet der. Jüliet adındaki sarı saçlı kızı çok beğenir, Jüliet güzelliği ile Cevdet'i büyüler. Jüliet'in saç rengi olan sarı Batı'nın sembolüdür: "*Jüliet'in, sarı saçlara bürünmüş çehresini, beyaz tüllere girmiş vücudunu çiçekler içinde, elmaslar arasında bir esâtir perisi şeklinde arz etti*" (Mehmet Celâl, 2014: 98).

Muhaderat romanının başkişisi Fazıla sarışıdır. Sai Efendi'nin ölen eşi sarı saçlı mavi gözlüdür. Sai Efendi'nin rüyalarına girer. Sai Efendi'nin rüyasında eşi Fevziye Hanım kızı Fazıla'nın sarı saçlarını kendinden karakaşları ve kara gözlerini ise Sai Efendi'den aldığını söyler: "*Beyim bak! Fazıla karakaşlarını, kara kirpiklerini senden almış da sarı saçlarıyla mavi gözlerini de benden, Şefik ise tamamıyla bana benziyor*" (Fatma Aliye, 2005: 48).

Muhadarat romanında erdemli davranışa sahip olan karakterlerin saç renkleri genellikle sarıdır. Sarı romanda erdem, güvenin ve masumiyetin rengini sembolize eder. Yazar, Fazıla'yı bir düğün gecesinde okuyucu ile buluşturur. Düğün gecesini tasvir ettikten sonra Fazıla ve arkadaşı Fevkiye'yi anlatmayı sürdürür. Bu anlatımında Fazıla'nın saç rengine de değinir: "*Sarı saçlı güzelin masum tavrı ise uzaklardan fark ediliyordu*" (Fatma Aliye, 2005:9 9). Romanda Fazıla'nın kardeşi de sarı saçlıdır: "*Merdivenlerden aşağıya on yaşında sarı saçlı, mavi gözlü, kumral kaşlı, pembe beyaz bir erkek çocuk indi ki bunun kardeşi Şefik olduğunu söylemeye gerek yoktur zannederim*" (Fatma Aliye, 2005: 67).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey'in arabasının rengi sarıdır: "*Sarı arabasıyla kırları dolaşıyordu*" (Rezaizade Mahmut Ekrem, 2016: 81). *Araba Sevdası* romanında Periveş'in saç rengi de sarıdır. Bihruz Bey sarılara müptelidir. Onun dünyadaki en sevdiği varlık olan sarı bir araba iken yine çok sevdiği bir kadının saçları da sarıdır: "*Saçları şimdiki boyaaların verdiği kızıl renkte değil, gayet açık, tabii sarı*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 22). Bu anlamda sarı Bihruz Bey için önemli bir renk sembolüdür. Bihruz Bey Batı'yı ve Batılı olan her şeyi sever. Arabası Batının son modasına uygundur. Çok beğendiği ve sevdiğini düşündüğü Periveş'in de Batılı bir kadın olduğunu, bir kibarzade olduğunu düşündüğü için sever ve peşinden koşar. Tanzimat romanlarında sarı Batı'nın çekiciliğini sembolize eden bir renktir.

Tanzimat romanlarında karakterlere verilen sarı renk, Batılı karakterlerin güzelliğini, çekiciliğini ve aldaticılık yönünü sembolize etmesi yönüyle önemlidir.

2.2.2. Siyah

Siyah Batı toplumlarında olduğu kadar Doğu toplumlarında da matem, acının, karamsarlığın, resmiyetin, gizemin rengi olarak sembolize edilmektedir. Howard&Dorothy Sun, siyahı şöyle ifade eder. Siyah, Batı medeniyetlerinin genelinde karamsarlığı ve ölümü sembolize eder. Siyah rengi çoğunlukla toplum kurallarına uymayan kişiler tarafından kullanılır. Aydınlığı reddeden bir renktir. Çoğu işadamı, papaz, güvenlik görevlileri güç ve otorite ifadesi sayıldığı için siyah renkte giysi giymeyi tercih ederler. Siyah renkte giysi giyen insanlar genellikle gizemli kişiler olarak görülür (Howard & Dorothy Sun,1994:169).

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında Fitnat Hanım'ın saç, kaş rengi siyahtır. Siyah rengi Fitnat Hanım'ın üzüntü ile biten yaşamını sembolize eder. Sevdiği adam olan Talat'a kavuşamayan ve romanın sonunda bilmeden öz babası Ali Bey ile evlendirilen Fitnat Hanım, kendisini intihar eder. Talat Bey haslanıp ölür. Ali Bey'de aklını yitirir ve ölür. Roman kötü bir sonla biter. Fitnat Hanım'ın fiziki özelliklerinin rengi olan siyah onun kaderini de sembolize eden bir renk olur : "*Fitnat Hanım; ince yapılı, boyu orta, gözleri, kaşları simsiyah, örme saçları arkasından beline dek uzanmış*" (Şemsettin Sami, 2004: 38).

Cezmi romanında Şehriyar'ın Perihan'ın odasına girerken giydiği kıyafetin rengi siyahtır. Siyah gizemi sembolize eden bir renktir. Siyah renginin özelliğini taşıyan insanlar güven eksikliği, depresif bir ruh hali, kuralcı, içe kapanık ve net değillerdir. Nahit, roman boyunca iki defa kimlik değiştirmektedir. Bir gizem içerisindedir. Siyah genel olarak

matemin, acının, karamsarlığın, resmiyetin, gizemin rengi olarak sembolize edilmektedir. Şehriyar da asıl kimliğini saklamak için siyahlara bürünür: "*Perihan, tatlı bir rüyadayken, oda kapısı sessizce açıldı, siyah çarşafa bürünmüş bir kadın, elindeki şamdanla odanın içine doğru birkaç defa baktı, sonra şamdanı dışarı bırakarak içeriye girdi ve kapıyı kapattı*" (Namık Kemal, 2010: 195). *Cezmi* romanında karakterlerin kendilerini gizledikleri ve değiştirdikleri kimliklerin rengi olan siyah, romanda gizemin sembolü olur.

Henüz 17 Yaşında romanında yer alan Ahmet Efendi, Kalyopi'nin kaldığı randevu evine gidince kızın hüzünlü ve ağlamaklı olduğunu görür ve çok üzülür. Kıza şuan içinde bulunduğu perişan halinin sebebini sorar: "*Hakikaten pek güzelsin ama gece gündüz yorgunluktan solmuş, berbat olmuşsun*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 47). Kalyopi, kız kardeşinin öldürülmesinden duyduğu üzüntü sebebiyle bu halde olduğunu söyler. Kız kardeşi öldürüldüğü Kalyopi matem elbisesi giyer. Giydiği elbise siyahtır. Siyah matem rengidir. Renk insanların üzüntülerinin, korkularının, sevinçlerinin ve heyecanlarının sembolüdür. Romanda Kalyopi'nin ablası Maryola'nın nişanlısı Bulgaristan'da öldürülür, mahallelerinde yaşayan bakkal Ligor Maryola ile evlenmek istediğini söyler: "*Ya bana teslim olacaksın, ya sana kıyarım*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 93). Maryola, Ligor'un isteğini geri çevirir ve orada öldürülür. Bunun üzerine Kalyopi içinde bulunduğu hüznün sembolü olarak siyahlara bürünür ve matem elbisesini giyer.

Şık romanında Şöhret Bey esmerdir saçları siyahtır. Siyah, Doğu'yu sembolize eder: "*Efendim, Şık'ımda renk esmer... kara kaşlar...*" (Gürpınar, 2015: 29).

Sergüzeşt romanında Dilber'in saçının siyah rengi onun içine doğduğu coğrafyanın ve kaderinin sembolü olur: "*...arkasına dağınık surette dökülmüş koyu siyah saçları...*" (Samipaşazade Sezai, 2012: 48).

Müşahadat romanında Siranuş, Yahudi uşağın öldürerek denize attığı Agavni'nin ölümünden sonra üzüntü duyar ve yas tutar. Siranuş'un matem kıyafeti yazar tarafından tasvir edilir. Matem rengi siyah insanların üzüntülerinin sembolü olarak da karşımıza çıkar: "*Tepeden turnağa kadar siyahlar giymiş ama matem kıyafetinde olan kadınların tepelerinden dizlerine kadar indirdikleri mahud kalın siyah velû yok. Bir ince siyah tül takmış*" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 246).

Karabibik romanında Linardi'nin karısı Eftelya'nın sarı saçına karşın Karabibik'in kızı Huri'nin saçları siyahtır. Eftelya sarı saçları ile Batı'yı sembolize ederken Huri dizlerine

kadar uzanan siyah saçlarıyla Doğu'yu sembolize eder: "*Saçları kara ve dizlerine kadar uzundu*" (Nabizade Nazım, 2015: 33).

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmiyen Bir Kıymet romanında Cevdet'in sevdiği iki kadından biri olan Jüliet'in saçları Batı'yı sembolize eden sarı iken diğer sevdiği kadın Rabia Doğu'nun sembolü olan siyah saç rengine sahiptir:

"Birisi, sarı saçlarını çıplak omuzlarına dökmüş, mâi gözlerini Cevdet'in gözlerine atfetmiş, tebessüm ediyor! Diğeri, siyah saçlarına bürünmüş iri siyah gözleri yaşlarla dolmuş, solgun çehre, hüzn-engîz bir bakışla, garib bir halde görünüyor! Birincisi 'gidelim, kuşları dinleyelim, eğlenelim' ikincisi -sen benim istikbâlimi mahvettin" diyordu (Mehmet Celâl, 2014: 104).

Muhaderat romanında Calibe siyah saçlı siyah gözlüdür:

"Kaşlar ve gözler, karakaşın ve kara gözüün gayet güzeliydi. Ekseri koyu kestane renginde olan gözlere de kara diyorlar. Ama bunun gözleri tam karaydı. Saçları siyah fakat laciverde bakar soğuk siyah saçlardan değil. Gerçek siyah renkte ve ince telli olup gayet seyrek kıvrıcılık vardı ki buna kıvrıcık denmektense dalgalı demek daha uygun olur... Güzeli gözleri çok parlak ve bakışları çok keskindi" (Fatma Aliye, 2005: 16-17).

Sai Efendi'nin rüyasında eşi Fevziye Hanım'ı görür. Eski eşi Fevziye Hanım'ın sarı saçları ile mavi gözlerindeki hayalinin arasına siyah saçlı siyah gözlü bir kadın girmeye çalışır. Bu kadın Calibe'dir. Sarı saç Batı'nın eğlece ve mutluluk yönünü sembolize eden bir renk iken siyah saç rengi ise Doğu'nun olumsuz ve karanlı yönlerini sembolize eder. Yazar bu sembolizmi sarı saçlı Fevziye Hanım ile siyah saçlı Calibe Hanım arasında yapar. Eşi Fevziye Hanım ölmeden önce mutlu ve alafrangalığa mahsus bir yaşam süren Sai Efendi sarı saçlı ölen eşi Fevziye Hanım'dan sonra siyah saçlı Calibe Hanım ile evlenir ve siyah renginin sembolik değerinin verdiği mesajla zor ve çetrefilli bir yaşam sürmeye başlar. Calibe, Sai Efendi'nin evine geldikten sonra kötülükler, entrikalar ve riyalar bitmez. Denilebilir ki Sai Efendi'nin ölen eşi Fevziye Hanım Sai Efendi'nin ve çocuklarının hayatlarında saç renginin sarışınılığında olduğu gibi güneşi sembolize ederken, eşi öldükten sonra evlendiği siyah saçlı kadın Sai Efendi'nin ve çocuklarının yaşamlarına bir karanlık gibi çöker:

"Artık deminki hayal gitmiş, bitmiş. O zaman geçmiş. İnsanı büyüleyecek kadar güzel sarı saçlı yüzün berrak rengine benzeyen mavi gözlü hayalin yerine siyah saçları insana acı ve zulmü hatırlatan karanlık içinde parlayan, kömür gibi parlak gözlü Calibe hazır

bulunuyordu. Sanki doğumun ardından hemen ölüm gelmiş, Fevziye zamanı artık geçmiş, iş Calibe'ye kalmıştı" (Fatma Aliye, 2005: 48).

Fevziye saç rengiyle güneşin doğuşunu, iyiliği, naifliği sembolize ederken, Calibe saç rengiyle güneşin batışını, kötülüğü ve hırsı sembolize eder. Romanda Sai Efendi'nin saç rengi de siyahtır: "*Boylu poslu, güzel endamlı, yakışıklı, siyah saçlı, kara kaşlı ve kara gözlüydü" (Fatma Aliye, 2005: 73).*

1893 yılında yayımlanan *Bir Kadının Hayatı* romanında Melek'in saç rengi siyahtır. Melek'in saç renginin karalığı bahtının karalığını sembolize eder. Melek yoksul ve hasta bir kadındır. Çocukları ve annesiyle bir başına kalmış ve zorluklarla dolu bir yaşam sürmektedir:

"Rengi gül pembesinden daha açık olan dudaklarını hazin bir gülümseme kapladı. Güneşin ilk şuâından daha parlak, sırmadan daha nazik sarı saçları -kim bilir, kaç günden beri taranmadığından-darmadağınık sûrette, entarisinin yırtıklarından güzelce seçilebilen çıplak, beyaz omuzlarını örtüyordu. Alnı, mesûtların hayâl-i mesûdânesini ihlâl eden kederlerin üzerinden geçtiğine delâlet edecek birtakım çizgiler peydâ etmişti. Kaşlarının rengi saçlarının renginden daha koyuydu. Dudaklarında belirsiz bir şekilde dolaşan tebessüme karşı, uzun, kıvrıcık, altın kirpiklerinde çiğ tanesi gibi görünen iki damla gözyaşı yüzüne düşüvermek üzere titriyordu Koyu mavi gözleri mütefekkirâne, mahzûnâne bir halde, kırık taraflı eski bir paçavra ile örtülmüş olan pencereye mâtuftu" (Celal, 2001: 15).

Romanda Melek yangın esnasında yere düşüp bayıldığında ortada kalan iki çocuğu Afife ve Şefik'i bir esirci kaçıtır ve Salim Efendi çocuklara zulmeder: "*Salim Efendi'nin o meş'um çehresi görüldü. 'Buraya geliniz' dedi. İkisini de küçük odaya aldı. Elinde bir kırbaç sallıyordu. Elini tahrik etti. O siyah kırbaç evvel bir karayılan gibi Afife'nin koluna dolandı" (Mehmet Celâl, 2001: 126).*

Zehra romanında Sırrı Cemal, Kafkasyalıdır. Onun fiziki özellikleri ve saçının rengi de bağlı olduğu milletin izlerini taşır. Siyah, Doğu'yu sembolize eder: "*Kaşları, kirpikleri, saçları kapkaraydı" (Nabizade Nazım, 2012: 30).* Sırrı Cemal, Subhî 'den hamile kalıp başka bir evde onunla yaşamaya başlar. Subhî'nin aklını başından alarak onu çok sevdiği Zehra'sından boşatır. Saçını siyahı sembolize ettiği karamsar ve kötümser hayata işaret eder. Zehra'nın yaşamına karabasan gibi çöker ve onun saadet yuvasını karanlığa çevirir. Zehra'nın saçları da onun karanlık duygularının sembolü olan siyahtır: "*Hâlâ o kara saçlarına bürünüp de gönül rahatlığıyla uykuya daldığı zamanları hatırladıkça yüreği kabarıyordu" (Nabizade Nazım, 2012: 59).*

Urani tanışma bahanesiyle Subhi'nin mağazasına gidip onunla ilk görüştüğünde üzerinde siyah renkte bir elbise vardır. Urani'nin giydiği elbisenin rengi onun romandaki konumunu sembolize etmesi açısından önemlidir. Urani, Subhî'nin yaşamına gizemli bir geçmişle ve şeffaf olmayan duygularla girer. Amacı Zehra'nın ona verdiği talimatlara uymak ve bunun sonucunda parasını almaktır. Giydiği siyah elbise, eldiven ve şemsiyenin rengi ile önce Subhî'nin sonra Zehra'nın yaşamını karartır: "*Siyah, düz, sade, zarif bir fistan giymiş; eline aynı renkte bir şemsiye almış, mini mini ellerini siyah eldivenler içinde saklamıştı*" (Nabizade Nazım, 2012: 68).

Araba Sevdası romanında alafranga yaşama özenen Bihruz Bey'in saçları Doğu medeniyetini sembolize eden siyah renktir: "*Elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey...*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 7).

Tanzimat romanlarında yer alan siyah renk, sadece matem, yasın, karamsarlığın ve kötülüğün sembolü olmamıştır. Aynı zamanda doğrunun ve güzelliğin de sembolü olmuştur. Roman karakterlerinden siyah rengi tercih edenler biraz daha gizemli olan ve kötümser olanlardır. Ancak bu durum tüm karakterler için geçerli değildir. Örneğin: *Araba Sevdası* romanının başkişisi Bihruz Bey için siyah renk onun fiziksel özellikleri tasvir edilirken güzel ve pak giyinen bir bey olduğunu ön plana çıkarır.

2.2.3. Mavi

Mavi renk, Tanzimat dönemi romanlarının semboller dünyasında yer alan bir başka renktir. Romanda mavi rengi giyen ve kullanan kahramanlar üzerinden kahramanların ruhi yapısına gidilir. Mavi muhayyilenin, kırılmanın, gökyüzünün, okyanusun sembolüdür. Sonsuzluğu, derinliği, huzuru simgeler. Doğada yaygın olarak kullanılan bir renk olduğu için insana dinginlik verir. Çocukların zihinsel olarak sakinleşmeleri ve duygusal olarak dengeli olabilmeleri için mavi rengi tercih edilir. Mavi, hayalin, içtenliğin, sakinliğin ve sadakatin rengidir. (Sivri, 2008: 46).

İntibah romanında Mahpeyker'in aşkı sembolize eden pembe konağına karşın Ali Bey ve Dilâşup'un yaşadığı konak mavi renktedir. Mavi hayali, duygusallığı sembolize eder: "*Şu üç gün evvel önünden geçtiğimiz mavi konaktaki kız... Hani sağ tarafında bir harap mesçit, karşısında yoğurtçu kârhanesi, bahçesinin yanında mahut İstavri'nin bostanı olan mavi konak*" (Kemal, 2015: 120). Ali Bey seven sevdiğine sahip çıkan bir adamdır. Duygusal yönü ağır basan biridir: "*Hatta ufak bir emelinden meyus olunca günlerce*

hastalanır, geceleri gizli gizli ağlardı" (Namık Kemal, 2015: 10). Ali Bey'in rengi mavidir. Ali Bey'in romanda yaşadığı konağın rengi onun ruhsal mizacını sembolize etmesi bakımından önemlidir. Ali Bey, hayalci ve duygusal bir kişiyken âşık olduğu kadın Mahpeyker'in konağının rengi pembedir. Pembe ise tutkuyu ve aşkı sembolize ederç *İntibah* romanında Ali Bey'e âşık olan ancak çevirdiği entrikalar dolayısıyla Ali Bey'in güvenini sarsan ve terk edilen Mahpeyker'in rengi tutkunun rengi pembedir. Mahpeyker, Ali Bey'in kendisini terk etmesini hazmedemez ve Ali Bey'in Dilaşup'tan ayrılması için elinden geleni yapar.

Cezmi romanında Adil Giray'ın yüzünün rengi pembe, gözlerinin rengi mavi ve saçları ile kaşlarının rengi ise sarı olarak tasvir edilir. Pembe hayalin ve duyguların inceliğinin rengini sembolize eder. Mavi ise insanların hayal dünyasının sembolüdür. Mavi arzunun, sadakatin, düşün, huzura kavuşma isteğinin, içe kapanıklığın, hayallerle yaşamının ve hayale kavuşmanın rengidir. Bu sebeple mavi rengi Adil Giray'ın gözlerinde onun ulaşmaya çalıştığı yaşamın sembolüdür. İranlılara esir düşen Adil Giray İran Şah'ın kızına âşık olur tüm isteği oradan kurtulup Perihan'a kavuşmaktır. Perihan'a şiirler yazarak aşkını ilan eder. Perihan tarafından aşkına karşılık bulan Adil Giray sevdiğine mektuplar gönderir ve ondan mektuplar alır. Aldığı haberlerle heyecanlanır, üzülür, sevinir ama hep hayal kurar. Ancak hayalinin sonu sevdiği ile beraber ölmek ile sonuçlanır. "*Akılcı bağlardan çok duygusal bağlara odaklanırlar. Her kişilik rengi kendi güvensizliğini yaşar. Yine de, hiçbir kişilik bunu mavilerin yaptığı gibi açıkça yapmaz*" (Hartman, 97: 2008).

Sergüzeşt romanında Celâl Bey, oturduğu salonda mavi atlaslar vardır. Celâl Bey salonda oturur ve pencereden ormanın yeşil karanlığına doğru bakar. Celâl Bey'in oturduğu odadaki mavi atlasın rengi semboliktir. Celâl Bey, romanda hayalleri ve duyguları ön planda olan bir karakteri sembolize eder:

"Salonun pencerelere yakın küçük kapısından bir sere girilir, serden de yukarıda bahsettiğimiz bahçeye çıkılırdı ki yine alt kattaki salonun hizasındaki yemek odasının zemine kadar inmiş büyük pencerelerde uçları yerlere kadar sarkmış mavi atlastan perdenin bıraktıkları aralıklardan nazar çiçekler içinde dolaşır, lakın kenarında düşünür, ağaçların tepelerinde dalar, ormanın yeşil karanlığı içine kadar bitap olarak nüfuz ederdi" (Samipaşazade Sezai, 2012: 43).

Celâl Bey ile Dilber bahçede sohbet ederler. Celâl Bey'in Dilber'le kuracağı hayatın hayali rengi mavdir:

"Celâl Bey, Dilber'in elini tutarak:

-Üşüyor musun? Bu hafif rüzgâr çiçeklerin nefesidir. Sana dokunamaz, değil mi?

-Hayır, bana bu manzara, bu büyüklük dokunuyor.

Bu esnada semanın gittikçe açık mavi bir renk kesbetmiş sabahın takarrübünü bu iki yâr-ı muhabbetkâra ilân etmekteydi"
(Samipaşazade Sezai, 2012: 60).

Romanda Celâl Bey evlerine cariye olarak alınan Dilber'e âşık olur ve ailesinin istememesine rağmen onunla evlenmek ister. Ailesi, Celâl Bey'e bir beyin bir cariye ile evlenmesinin doğru olmayacağını söyler. Ancak Celâl Bey, hayallerinin peşinden koşar ve Dilber'in peşini bırakmaz.

Taaffüf romanında Saniha karakterinin giydiği elbisenin rengi onun duygularının sembolüdür. İnsanların duygularının ve ruh hallerinin sembolü olan renk, romanda Saniha karakterinin giydiği bir elbise üzerinde gösterilir. Saniha mavi bir etek giymiştir:

"Şu iskemleye oturmak için mutlaka yazıhanesinin sağ tarafından gelmiş ve bir "yarım sol" vaziyetiyle o iskemle üzerine oturmuş ki mavi grondan mamul uzun etekli rubasının eteği sağ cihetine doğru uzatarak bittevakkuf, sanki henüz denizden çıkan Venüs'e bir mevc-pârenin kemâl-i tahassür-i müştâkane ile zânû-pûş olmaya davrandığını tahayyül ettiriyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 10).

Saniha romanda kocasına âşık narin bir kadındır. Duyguları da hissiyatı da latiftir. Ancak bir ara Tosun'un kurlarına karşılık verecek duruma gelir ve hayal ile hakikati karıştırmaya başlar. Ancak yaptığı yanlışın farkına varır ve eşini aldatmaktan vazgeçer. Saniha'nın romanda giydiği eteğin rengi olan mavi onun hassas ruhunun ve hayalci bakış açısının da sembolü haline gelen bir renktir.

Araba Sevdası romanında Periveş mavi renk ferace giyer. Mavi hayali sembolize eden bir renktir. Periveş'in giydiği feracenin rengi Bihruz'un hayal âleminin sembolüdür. Bihruz Bey Periveş'in feracesinin mavisi ile hayal âlemine yaşmağındaki tozpembe ile taze hayallere, aşka yelken açarken, Periveş'in eldivenlerinin eflatun rengiyle de ona içinde bir güven duyar: "*Darca kesilmiş süt mavisi rengindeki atlas ferâcesi... Yaşmağı tozpembesi... Eflatun açığı eldivenleri...*" (Recaizade Mahmt Ekrem, 2016: 23). Romanda Periveş, Bihruz Bey'i aldatan hafifmeşrep bir kadındır. Ancak Periveş'in giydiği giysilerin rengi semboliktir. Üzerindeki ferace Bihruz Bey'in hayal âleminin kapılarını aralarken, başındaki tozpembe örtü tutkunun ve aşkın sembolü olur. Periveş'in eldiveninin rengi, Bihruz Bey'in Periveş'i sevip, ona güven duymasına yol açar.

Tanzimat romanlarında yer alan mavi rengi daha çok hayallerini ön planda tutarak yaşayan insanları sembolize eder. Mavi giyinen roman karakterleri onlarla tanışan ve yaşayan insanları mutlu eder ve karakterlere kendilerini iyi hissettirir.

2.2.4. Pembe

Pembe rengi insanların kendilerini iyi hissettikleri ve genellikle kızların tercih ettiği bir renktir. Sevginin ve tutkunun simgesi olan pembe Tanzimat romanlarında çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Pembe rengi uyum ve sevginin, hayallerin simgesidir. Bu renk de kırmızı gibi aşkı, romantizmi ve tutkuyu çağırır. Pembe, sağlığın, dinç kalmanın ifadesidir. Kırmızı rengi pembeden daha keskin ve serttir. Pembe kırmızıya göre daha yumuşaktır. İnsana dinginlik hissi veren çekici bir renktir. (Sivri, 2008: 47).

İntibah romanında Mahpeyker'in içinde yaşadığı köşkün rengi de pembedir: "*Mahpeyker derler, değil mi? Hani şu ufak körfezin yanındaki pembe yalıda oturur*" (Namık Kemal, 2015: 53). Ali Bey romanda Mahpeyker'e büyük bir aşk duyar. Mahpeyker romanda sevginin, çekiciliğin ve aşkın sembolüdür.

Cezmi romanında Adil Giray'ın çehresi pembedir. Perihan'a âşık olan Adil Giray, saf ve temiz aşkın sembolünü çehresinin renginde bulur: "*Çehresinin pembeye çalan sarı ve tatlı bir rengi vardı. Derinden bakan mavi gözleri ise o tatlı renklilik içinde, göklerin kayıp giden bulutları arasından zorlukla kendini gösterebilen iki parçası olduğu manasını veriyordu*" (Namık Kemal, 2010: 16).

Muhaderat romanında Fazıla'nın üvey annesi Calibe bir düğün merasiminde pembe renkte bir kıyafet giyer. Pembe aşkın rengidir. Calibe genç, güzel ve tutkulu bir kadındır. Onun bu duygularının sembolü giymiş olduğu kıyafette seçtiği renktir: "*Bu kalabalık içinde açık pembe gösterişli elbise giymiş*" (Fatma Aliye, 2005: 15).

Zehra romanında Zehra, Subhî ile Sırrı Cemal'in taşındıkları evi araştırır evin yerini bulur ve evin rengi pembedir. Pembe rengi bu romanda sembolik çağrışımlarıyla kullanılır: "*Araştırmış, Subhî ile ötekinin Makri köyünde Şimendifer istasyonunun yanı başında pembe boyalı bir evde oturduklarını mağazadaki uşaklardan haber almıştı. 'Şimendifer istasyonunun yanı başında. Pembe boyalı'*" (Nabizade Nazım, 2012: 65). Sırrı Cemal'in teni pembedir. Pembe romantizmin sembolü, aşkın habercisidir: "*Pembe renkli, elleri ayakları beyaz, ağzı ufak, yürüyüşü hoş, bakışları cazibeli, kısacası huzur verici, dinlendirici bir güzeldi*" (Nazım, 2012: 30). Sırrı Cemal, romanda Subhî Bey ve Zehra'nın

evine alınan bir cariyedir. Ancak eşi Zehra'nın kıskanç tavırlarından bunalan Subhî Bey için Sırrı Cemâl dinlendirici ve yatıştırıcı bir karakterdir. Sırrı Cemal'in ten renginin pembeliği aynı zamanda onun Subhî Bey'e duyduğu tutkunun ve aşkın da sembolü olan bir renktir. Sırrı Cemâl, Subhî Bey ile birlikte çalıştığı evden ayrılır ve Subhî Bey'in kendisine tuttuğu bir evde yaşar.

2.3. SOMUT/NESNE SEMBOLİZMİ

İnsanlar herhangi bir nesneye çeşitli manalar yükleyerek onu sembol haline getirebilirler. Bu manalar zamanla insanlar arasında sembol haline dönüşür. Kimi toplumlarda somut olan varlıkların manaları vardır. İnsanlar gözle görülen somut varlıklara gözle görülmeyen soyut anlamlar yükleyerek onları yaşamlarında birer sembol haline dönüştürüp, yaygınlaştırmışlardır. Toplumlar gözle görülmeyen soyut kavramları güzellik, din vs gibi sembollerini görmek, tanıtmak, anlamlandırmak ve hatırlamak ihtiyacı ile somut kavramlara anlam yüklemek ihtiyacı hissetmişlerdir: "*Hatta putperestliğin temelinde bu sembolleştirme ihtiyacının olduğu da söylenebilir*" (Tüzün, 2015: 9). Bir nesnenin sembol olabilmesi için o toplumun o nesneye tesis ettiği çeşitli anlamlar olmalıdır. Nesne sembolizmi insanların üzerinde ortak duygu düşünce ve anlaşmayı sağlamak için kullanılabilir.

Evrensel semboller de nesne sembolizminin önemli bir kısmıdır. Evrensel sembollerde, gösteren ile gösterilen yani nesne ile kavram arasında bir ilişki vardır: "*Evrensel semboller, insanların kişisel tecrübelerine dayanmaktadırlar*" (Fromm, 1992: 29).

Su somut bir sembol olarak düşünüldüğünde suyun arındırıcı, temizleyici ve dinlendirici özelliği herkes tarafından bilinmektedir. Su sembol olarak kullanıldığında arındırıcı, dinlendirici ve temizleyici özellikleri doğrultusunda bir sembol teşkil eder. Sadece su değil ateş de çeşitli anlamlar çağrıştırır. Herkes için aynı anlamı ifade eden semboller ile çağrıştırılan anlam arasında bir bağlantı vardır. Herkes için aynı anlamı ifade eden semboller ile çağrıştırılan anlam arasında bir bağlantı vardır. Herkes tarafından kabul edilmiş olan semboller insanların yaşamlarında yer alan deneyimlerine dayanır. Ocağın üzerinde yer alan ateş herkesi büyüleyebilir ve bir sembol oluşturabilir. Ocakta yanan ateş zaman zaman küçülür zaman zaman da büyüyerek yanmaya devam eder. Aslında ocaktaki ateş büyüüp küçülmesiyle hiçbir zaman aynı kalmaz sürekli değişir. Ancak, ateş hep aynı olandır. Ateşin en önemli özelliklerinin başında kuvvetli ve hareketli olması gelir. Ateş büyük bir güç kaynağı olarak görülür. Ateş bir sembol olarak kabul edilecekse şayet onun

bu özelliklerine uyan duygular bilinmeli ve dikkate alınmalıdır. Kısacası güç, çeviklik, canlılık gibi duygular sembol vasıtasıyla ifade edebilen duygulardır (Fromm,1992: 29).

İnsanlar evreni iki şekilde hayal eder. İlki nesnedir ve onunla sembolün ilişkisi doğrudandır. İkincisi ise dolaylıdır. İnsan zihnindeki yeri önemlidir. Sembolün ilk aşamasında (algılandığında) insanlar tarafından semboller görülür, hissedilir ve duyulur. İkinci aşamasında ise objeler yerini insanın zihnindeki şekline bırakır. İnsanların hayalinde gördükleri nesnelere duyulur, işitilir ve görülür ancak zihin tarafından algılanan bu varlıklar ya daha önceki varlıkların bir benzeri ya da zihnin oluşturduğu görüntüler şeklindedir. Her iki durumda da insan zihninde yer alan görüntüler kendilerinden başka bir şeyi çağrıştıran birer semboldürler (Tüzün, 2015: 3).

Semboller insanların onlara yüklemiş oldukları anlamlar neticesinde değer kazanırlar. İnsanın düşüncesi ile nesne arasında ilişki kurarlar. Semboller objeyi kendi içerisinde temsil ederler. Semboller, öznel ve nesnel kavramlar arasında olan bir köprüdürler (Köktürk, 2001: 101).

İnsanın zihni nesneyi sembole dönüştürme noktasında çok işlevseldir. Bu işlevsellik öznenin nesneyi algılamasını sağlar: "*Cassirer'e göre zihin kendi kendini ve nesne oluşumunun gerçek yasalılığını birlikte kavrayarak, nesneyi kendi serbest tasarladığı imgesinde kavrar. Bu kendine özgü nüfuz etme, nesnellik gibi öznelğin de derinlemesine belirlenmesinin zeminini hazırlar*" (Köktürk, 2001: 102).

Sembol nesneyi önce soyut olarak algılar. Daha sonra nesneyi ve anlamlarını zihinsel olarak muhayyilesinde genişletir. Cassirer, nesne ile sembolün soyut ilişkide olmasının daha muhtemel olduğunu düşünür.

Sembol ile obje arasındaki tek somut ilişki sembolün oluşum aşamasında algı aracılığıyla gerçekleşen doğrudan olmayan bir ilişkidir. Daha sonra sembolün obje ile temsil ilişkisi dışında başka bir ilişkisi yoktur. Cassirer, algı obje ile ilgili belirlemelerini sembol haline dönüştürdüğünde içyapı bütünlüğünü elde eder ve ayrı ayrı nesnelere ile onların duygusal gerçekliğiyle ilginlenmek zorunda kalmaz. Objeleri ya da onların dünyasını kavramak için sembol ile objenin soyut olmayan ilişkisini kavramak mecburi değildir (Köktürk, 2001: 102).

İnsanlar geçmişten günümüze nesnelere çeşitli anlamlar yüklerler. Bazı nesnelere kendilerine uğur getirdiklerine, bazılarının ise kendilerini kötülüklerden koruyacağına ve

uğur getireceğine inanırlar. İnsanlar giyinirken, evlerini kendi zevklerine göre dekore ederken doğadaki renklerden faydalanmışlardır. Hatta var olan tüm sanatların merkezinde olan uyum, doğadaki renklerin uyumundan doğar. Geçmiş dönemde yaşayan toplumlar kültürlerin temelinde yer alan birçok yapısal değeri renk merkezli olarak tanımlamışlardır. İnsanlar günleri, bölgeleri ve lider isimlerini renk etmenine bağlı kalarak belirlemişlerdir (Sivri, 2008: 16). Örneğin; bayrak, Türk milleti için bağımsızlığı ve bir milletin kimliğini sembolize eden bir nesne sembolüken haç da Hıristiyanlığı sembolize eder. Haç Hıristiyanlığı hilal ise İslâm'ın sembolüdür. Yine terazi adaleti, kalp sembolü sevgiyi sembolize eder. *"İlk insandan günümüze kadar insanlar, soyut olan duygu ve düşüncelerini, somut varlıklara yükleyerek, onları sembolleştirmişler, onları soyutun temsilcileri, çağrıştırmaları yapmışlardır"* (Tüzün, 2015:8).

Nesne ile onun çağrıştırmaya çalıştığı anlam arasında sıkı bir bağ vardır. Hz. Süleyman'ın mührü, Hz. Davud'un kalkanı, Hz. Musa'nın asası yahut hacrül esved nesne ile çağrışımlar arasında kurulan bağı gösteren dini sembollere örnek verilebilir.

2.3.1. Sembolün Parmak Uçları ile Buluşması: Piyano

Müzik insanlığın ilk duyduğu andan itibaren unutamadığı bir ezgidir. Kopuz, İslamiyet Öncesi Türk edebiyatı döneminden beri Türk edebiyatında var olagelmiştir. Kopuz, Türklerin çalmış olduğu ilk çalgılardan biridir. İnsanlar toplu törenlerde ya da destanlar, menkıbeler, halk hikâyeleri, kahramanlık hikâyeleri anlatmak ve dinlemek için bir araya geldiklerinde kopuz eşliğinde eğlenirlerdi. Bunun yanında Türkler Batı müziğinden de etkilenmişlerdir. *"Genel anlamlarıyla bakıldığında müzik, Selçuklulardan itibaren dört kısımda karşımıza çıkar. Bunlar; halk müziği, tasavvuf müziği, nevbet-mehter müziği ve klasik sanat müziğidir"* (Güner, 2007: 51). Türkler tarafından farklı coğrafyalara yayılan müzik Arap ve İran müziğinin etkisinde kalmış ancak tamamen özünden uzaklaşmamıştır.

Osmanlı padişahlarından müzik ile ilgilenen pek çok padişah vardır:

"Osman Gazi'den sonra, müziğe önem veren diğer padişahlar Yıldırım Bayezid, II. Murat ve II. Mahmud olmuştur. Saray'da içağalardan ve haremdeki kadınlardan oluşturulan iki müzik topluluğu olup, zamanla hanende ve sazendelerden ehl-i hiref denilen topluluğa sanatçı alınmaya başlanmıştır" (Güner, 2007: 53).

Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü coğrafyada musiki ile çoğu padişah ilgilenmiş hatta bazıları III. Selim gibi bestekârlık yapmıştır. Türklerin müzikle olan ilişkisi XVI. ve XVII. yüzyılda din adamların müziğe olan olumsuz bakış açılarından dolayı olumsuz

etkilenmiştir. Ancak, Türkler XVII. yüzyılda Batı müziğine ilgi duymuştur: "*III. Selim'den, Abdülhamid'e kadar çoğunlukla bütün sultanlar Batı müziği ile ilgilenmişler, batılı tarzda orkestralar kurup başlarına yurtdışından müzisyenler getirmişlerdir*" (Güner, 2007: 59). Devlet yöneticilerinin de müzik ile ilgilenmesi, müziğin gelişmesine katkı sağlar.

1876-1908 yılları arasında hüküm süren Sultan Abdülhamid, Batı müziğini sevmiş ve sarayda icra edilmesine müsaade etmiştir. Saraya konser vermek amacıyla gelen Leopold Auer'in belirttiğine göre Sultan alafranga müziği hakkında:

"Müziği pek severim. Hem de piyano vesair sazlardan çalarım. Nota bilmek şarttır. Güzel bilirim. Doğrusunu isterseniz ben Türk'üm amma, Türkçe havalardan ziyade, alafranga havalar, opera hoşuma gider. Çünkü Türkçe minördür. İnsana uyku getirir. Hem de bizim bizim Türkçe dediğimiz makamlar Türkçe değildir. Yunan'dan, Acem'den alınmıştır. Türk çalgısı: davul, zurnadır. Sözün doğrusu budur. Bizim ailede hemen hepsi bir saz çalar, istidat vardır. Ağabeyim Sultan Murat güzel keman çalar. Küçük kardeşim Burhanettin flavut çalar. Tevfik Efendi de piyano çalar. Naile Sultan fevkalade keman çalar" kendi görüşlerini bizzat belirtir (Güner, 2007: 68).

Devletin durumu topluma, toplumun durumu ise bireye sirayet etmektedir. Padişahların ilgi alanlarına bağlı olarak zaman zaman müziğe de ilgi artmış ve de azalmıştır. Ancak Tanzimat ile birlikte artarak devam etmiştir. Batı insanının ruhunu dinlendiren ve kanatlandıran müzik, Doğu insanına ve onun yaşam tarzına da sirayet etmiştir. Özellikle Tanzimat ile birlikte hızlı bir şekilde Batı'ya doğru yaşanan yönelişlerden birçok türün yanı sıra müzik de nasibini almıştır. Özellikle Batı'nın en mühim enstrümanlarından biri olan piyanonun ruhu şark coğrafyasına da sirayet etmiştir. Osmanlı aydınları özellikle de kadınlar için önemli bir kültür merhalesi durumuna getirilmiştir. Kadınlar için piyano eğitimi alıp, çalabilmek; dikiş nakış yapmak ve ev işleri ile ilgilenmekten ilgilenmekten daha önemli hale gelmiştir. "*Batı müziğinin en önemli enstrümanlarından biri olan piyano ise, Tanzimat'ın ilk padişahı olan Abdülmecid döneminde saraya girmiştir. Ünlü Macar piyanist Franz Liszt de konserini bu piyano üzerinde vermiştir*" (Güner, 2007: 69). Batı coğrafyasının ruhu olan piyano, Osmanlı'nın çatlayan iklimine sirayet etmiştir.

Batı'yı sembolize eden piyano, ilk olarak Floransa şehrinde ortaya çıkar. Piyano İtalyanca 'güçlü ve hafif' anlamlarına gelir. Piyano, Tanzimat ile birlikte Türk aydınlarının

da sıklıkla kullanmış olduğu bir enstrüman haline gelmiştir. Kadınlar ve erkekler balo salonlarında, toplanıp sohbet ettikleri zaman rahatlamak için ve şiirlerin, şarkıların yanında piyano çalarlar. Tanzimat ile birlikte piyano eğitimi almak Türk aydını için moda haline gelir.

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında piyano önemli bir nesne sembolüdür. Evde çalışanlarına önem vermeyip, onları sadece alafranga olmanın birer sembolü olarak gören Felâton Bey'in aksine Rakım Efendi Canan'a bir köle gibi değil, seçkin biri insan gibi davranır. Canan'ın kendisini iyi hissetmesini sağlar. Rakım Efendi, Canan'a Fransızca dersi, Türkçe dersi vermenin yanında; okumayı, yazmayı piyano çalmayı öğretir. Rakım Efendi, Canan piyanoya ilgi duyduğu için ona çok çalışıp bir piyano alır ve Yozefino adında bir hoca tutar. Yozefino Canan'a ders vermekten keyif alır. Canan, onun ders verdiği diğer öğrencilerin aksine gayet yetenekli ve başarılıdır: "*Beyin cariyeleri pek hoppa şeyler olduğundan hiçbir şey öğrenemezler idi. Canan ise kendisine bir kere gösterilen dersi derhal öğrendiğinden ileride...*" der (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 39). Canan'ın piyanoya göstermiş olduğu ilgi ve piyanoyu iyi çalıyor olması birer sembolik göstergedir. Tanzimat dönemi ile beraber yönünü Batı'ya çeviren Osmanlı aydınının eserlerinde geçen nesnelere de sembolik birer ifade taşıdığı unutulmamalıdır. Romanlarda geçen piyano da ilhak olunan yeni medeniyetin Batı'nın sembolüdür. Rakım Efendi'nin ders verdiği Margrit ve Can'da piyano çalar. Alafranga müziğinin en mühim sembollerinden biri olan piyano romanda iyi eğitim almak isteyen karakterleri etkilemiştir. Felâton Bey'in kardeşi Mihriban Hanım ise, alafranga yetiştirilmeye çalışılır. Doğu'yu temsil eden oyayı yapmayı, çorap örmeyi, nakış işlemeyi bilmez. Çamaşır yıkayıp, yemek yapmaz, hatta saçlarını dahi taramaz. Çünkü Mihriban Hanım'ın ilgi alanına girmeyen her şey Batı'dan çok uzak uğraşlardır. Mustafa Meraki Efendi, kızına ders vermesi için eve bir piyano hocası tutar. Ancak Mihriban, piyano çalmak konusunda Rakım Efendi'nin cariyesi Canan kadar maharetli değildir: "*Babası müzik eğitimi için iyi bir piyanocu madam getirmiş idi. Lakin madam çalıp babası dinlediği için Mihriban Hanım, "Taş altında bir yılan, kaşları durur divan" şarkısından başka bir şey öğrenemedi*" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 13). Mihriban, Batı'yı sembolize eden enstrümanlarından biri olan piyanoyu çalmayı başaramaz. Bunun yanında Doğu'nun yaşam tarzına ve enstrümanlarına da sırtını döner. Mihriban da abisi Felâton Bey gibi özüne uzak kalan bir karakterdir.

Paris'te Bir Türk romanında da karakterler arasında piyano önemli bir semboldür. Herkesin uyku saatinde olduğu bir zaman diliminde kendini 'feylesof' olarak adlandıran

James'in Batı'yı sembolize eden bir enstrümana piyanoya yönelmesi de semboliktir. Batı'yı sembolize eden bir enstrüman olan piyanoyu çalmaya başlar ve hoş olmayan sesi ile şarkı söyleyerek odada bulunan herkesi rahatsız eder: "*Deli İngilizin canı biraz da piyano çalmak ve şarkı çağırmak istemiş olduğundan ve feylesof olan bir adam ekseriya bu gibi arzularının icrasına hiçbir mani göremediğinden, hemen piyano başına geçmiş ve öküz gibi böğürmeye başlamıştır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 23). Mithat Efendi, James hakkında bu kadar malumata yer vererek değerlerine bağlı, toplum kurallarına saygılı olan Nasuh Efendi'nin karşısında James'in kendi milli değerlerinin sembolü olan ve onu da iyi çalmadığını okuyucunun gözleri önüne serer.

İntibah romanında Dilâşup, piyano çalar, kitap okur, terbiyeli, güzel ve çalışkandır. Ali Bey'in annesi, Dilâşup'u oğlu Ali'ye anlatır. Onun maharetlerinden bahseder: "*Yalnız güzel değil oğlum... Terbiyesi sîmasına fâik: Oldukça okumak yazmak biliyor, güzel sesi var, güzel piyano çalıyor. İğne işlerinin hepsinde Avrupa kızları kadar marifetli. Hele tabiatı melek gibi*" (Namık Kemal, 2015: 87). Romanda cariye olarak tanıtılan Dilâşup'un da Batılı bir nesne sembolü olan piyanoyu çalması da sembolik bir göstergedir.

Kafkas romanında Kaplan Bey, Madam dö Brano ve Katerina ile sohbet eder. Sohbet esnasında Katerina, piyano çalıp, şarkı söylemesinden bahseder: "*O gün az mı piyano çaldık? Az mı şarkı çağırdık? Hatta siz bile memnun oldunuz*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:28). Katerina'nın çaldığı piyano bir enstrüman olmanın ötesinde Batı'yı sembolize eden bir nesnedir.

Karnaval romanında önemli sembollerden biri olan piyano kahramanların müzik zevklerini gösterir. Piyano Batı kültürünü yansıtan en önemli enstrümanlardan biridir. Hamparson Arslangözyan'ın evindeki piyano bozular. Pianosunu tamir ettirmek ister ancak Avrupalı ustalar çok yüksek rakamlar talep ederler. Bunun üzerine tamir etme konularında mahir olan Resmi piyanoyu tamir etme işini üstlenir. Resmi piyanonun bozulmasına sebep olan parçaları değiştirir ve piyanoyu onarır. Ücret olarak da sadece Hamparson'un dostluğuna talip olur: "*Zira benim ücretim sizin dostluğunuz, muhabbetinizdir ki teknil kilise evkafını bana verseler onun kıymetini bulduramamış olurlar*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Romanda sembolik olarak var olan piyano Tanzimat dönemi içerisinde geçen romanların genelinde olan bir semboldür. Eserdeki karakterlerin yansıtmak istedikleri medeniyeti göstermesi açısından karakterlerin kullandığı nesnelere de sembolik bir ifadedir.

Bahtiyarlık romanında Nusret Hanım'ın küçük yaşlarda Fransız mürebbiye Madam Terniye'den aldığı eğitim ile Fransızca'yı çok iyi öğrenir. Batı kültürü ile özdeşleşen piyano ve kitara çalar. Nusret Hanım'ın özellikle piyano ve kitara çalıp, Fransızca öğrenmesi de Batı'yı sembolize eden davranışlardır. Abdülcabbar Bey, kızından kendisine piyano eşliğinde: "*Adile kız hopla da gel! Şalvarını topla da gel!*" şarkısını söylemesini ister (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 48). Bu şarkıyı piyano ile çalıp üstüne de babasının şarkıya el çırparak eşlik ettiğini gören Nusret Hanım, müziğe küfrettiğini düşünür. Nusret Hanım, Arapça ve Türkçe, musiki olmadığını söylese de babasına dinletemez ve kızgın bir şekilde bu şarkıları çalar. Abdülcabbar Bey'in bu davranışları da sembolik birer göstergedir. Nusret Hanım'ın babası Abdülcabbar Bey de tıpkı damadı gibi Batı'yı özümseyememiştir. Abdülcabbar Bey, dönem aydınlarında görülen yüzeyselliği romanda piyanoyu algılayışı ile gösterir.

Sergüzeşt romanında Batı'yı örnek alan ve alafranga bir yaşamı benimseyen Asaf Paşa konağında Asaf Paşa'nın eşinin piyano çalması Celal Bey'in ona eşlik etmesi ve dinlemesi de yine kullandığı enstrümanın yansıttığı kültürü göstermesi açısından semboliktir: "*Asaf Paşa haremiyle bazen kâğıt oynar, yukarıda dediğimiz gibi kerimesi de piyano çalar, Celâl Bey bir ihtiyar Fransız mürebbiyesiyle beraber resimli gazeteleri karıştırır, bir taraftan da piyanoyu dinlerdi*" (Samipaşazade Sezai, 2012: 42). Dilber Doğu kültürünün sembolü udu çalarken, Celâl Bey'in evinde piyano çalınır.

Müşahedat romanında da piyano sembolizmi vardır. Agavni piyano ve Siranuş piyanı çalıp, şarkı söyleme kabiliyetine sahiptir. Siranuş'un Beyoğlu'ndaki odasında piyanoya varıncaya kadar her şey mevcuttur. Piyano alafranga kültürü yansıtan bir nesne sembolüdür. Romanda piyanoyu Siranuş'un çalması da alafranga duyguları yansıtan bir hanım olduğunu gösterir: "*Piyanoya varıncaya kadar. Bir tarafta da karmakarışık bir hayli kitaplar yığılmış*" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 44).

Margerit romanında Margerit ve Oktav birbirlerini severler. Yedikleri yemekten sonra piyano çalıp güzel vakit geçirmek isterler:

"Yemek kahkahalarla, latifelerle, kadeh şakırtılarıyla, hâsılı kemal-i şetaretle yenildi. Yemekten sonra, yukarıdaki salona çıkıldı. Biraz konuşuldu, sonra Oktav ile Margerit piyanonun olduğu odaya girdiler. Oktav evvelce vermiş olduğu opera parçasını Margerit ile beraber bir kere daha meşk etti. Piyano meşki bittikten sonra ikisi bir

kanape üstüne oturarak konuşmaya başladılar" (Mehmet Celal, 1891: 15).

Yemek insan yaşamında ne kadar gündelik ve doğal bir eylemse piyano da Batılıların yaşam tarzının bir parçası haline gelmiştir. Batılı kültürüne aşina insanlar yemekten sonra günlük ve sıradan bir ihtiyaç gibi piyano çalıp şarkılar söylerler.

Muhaderat romanında Fazıla küçük yaşından beri piyano çalar çalan bir kahraman şeklinde gösterilir ve piyanoyu güzel çalması Fazıla'nın hiçbir şey beğenmeyen acımasız dadısının dahi onu beğenmesine yol açar: "*Fazıla Türkçeyi çok güzel yazıp okumaya başladığı gibi Fransızca'yı da bir yandan ilerletmekte, piyano resim derslerinde bile zalim dadısına beğendirecek derecede çalışmaktaydı*" (Fatma Aliye, 2005: 33). Fazıla'nın babası kızının piyano çalmasını çok beğenir ve onu dinlemekten zevk duyar:

"Sai Efendi'nin güzel müziğe merakı vardı. Fazıla'nın on seneden beri çalmaya devam ettiği piyano, zevk ve hayranlık içinde dinlenecek derecede güzel olduğundan ara sıra kızına piyano çaldırırdı. O akşam da öyle istekte bulundu ve Fazıla piyanonun önüne oturup birkaç parça çaldı. Sai Efendi kızını gururla dinledi" (Fatma Aliye, 2005: 76).

Lorans romanında Lorans Paris'te yetişmiş bir Batılıyı sembolize eder. Pertev Bey ile aralarında aşk vuku bulduktan sonra abasıyla Paris'e döndüğünde sık sık yaptığı uğraşların başında gelen piyano çalmaya ara verir: "*Can sıkıntısından verem olacağım zannederim. Ne kitap mütalaası, ne piyano, ne aşınalarla sohbet firakından hâsıl olan hüznü tadil edemiyorum*" (Mustafa Reşid, 1893: 91). Yine burada batılı yaşantısının bir parçası olarak gösterilen piyanoyu görmek mümkün aşk ile gündelik yaşayışından kopan bir Avrupalı görüyoruz.

Zehra romanında Şevket Bey, Zehra'nın babasıdır. Görmüş geçirmiş ve kızını çok iyi tanıyan biridir. Bu sebeple kızının kıskançlığını bilir ve bu huyunun uzun süreli bir evliliği sürdüremeyeceğini düşünür. Kızının farklı meziyetlere sahip olması için piyano ve kanun dersleri almasını ister:

"Düğün hazırlıkları büyük bir gayretle devam etmekteydi. Zehra, bu zamanları büyük bir ustadan piyano ve kanun dersi almakla geçiriyordu. Şevket kadar tedbirli, Şevket kadar tecrübeli bir adam, bir kızı bir erkekle nikâhlayıp bırakmakla onları mutlu etmenin mümkün olmayacağını hiç aklından çıkaramazdı... Müzikten hele

kanundan çok hoşlanan damadını memnun etmek için kızına kanun ve özellikle piyano çalıştırtması; kızını bilinen huylarını değiştirir ümidiyle damadına da işten el çekip büyük değer vermesi, bu ince düşüncenin sonuçlarıydı" (Nabizade Nazım, 2012: 22-23).

Zehra ile Subhî müzikten dem alırlar ve mutlu olurlar. Zehra kanun ve piyano çalar Subhi ise, fotoğrafçılıkla uğraşır: *"Bir müddet piyano ve kanun çalınır; birlikte fotoğraf işleriyle, resim yapmakla eğlenilirdi" (Nabizade Nazım, 2012: 26).*

Taaffüf romanında Rasih'in eşi Saniha'ya mektup gönderen ve sanatsal faaliyetleriyle dikkat çeken Tosun piyanoyu ustalıklı çalan bir piyanisttir: *"Emsali pek çok bulunmayacak derecede mahir piyanisttir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 65).* Tosun'un yaptığı müzikadan çevresindeki insanlar etkilenir. Tosun piyano çaldıkça ses her yere yayılacak duruma gelir: *"Tosun piyano çaldıkça, bir şeyler okudukça orta kapılar açılarak hareme kadar ses girmeye yol açılmış oluyordu" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 66).*

Tanzimat romanında piyano, Batı'yı sembolize eden bir enstrüman olur. Bu sebeple yazarlar eserlerinde yarattığı karakterlerin piyanoyu çalmasını ister.

2.3.2.Ud

Batı'yı sembolize eden piyanonun yanında Doğu'yu temsil eden en önemli enstrümanlardan biri olan ud romanlarda kullanılan sembolik bir enstrümandır.

Sergüzeşt romanında esirci cariyeleri daha fazla bir para ile satmak için onların çeşitli konularda mahir olmalarını ister. Bunların içerisinde dans etmek, resim çizmek, ud çalmak, şarkı söylemek, kitap okumak, dikiş dikmek vs. gibi: *"Bir başkası büyük minderin üzerinde dikiş dikiyor. Öteki istiğrak içinde bir kitap mütalâasıyla meşgul olduğu gibi, diğer iki esir de birbirleriyle konuşuyorlardı" (Sezai, 2012: 31).* Cariyelerin bu özelliklerden birine sahip olabilmesi için kaldıkları esirci evinde çeşitli eğitimlere tâbi tutulurlar. Esirci bu yüzden Dilber'den gidip ud çalmasını ister: *"Bir iyi yere satıl da hem sen rahat et, hem de para kazanayım. Haydi, git udunu çal" (Sezai, 2012: 31).* Dilber dışında diğer cariyeler de ud çalabiliyor: *"Odada mevcut bulunan kızlardan biri bağdaş kurarak oturduğu bir şilte, erkân minderlerinin üzerine hâl-i tabisinde olan saçları dizlerinin üzerine dökülmüş ud çalıyor" (Sezai, 2012: 31).* Romanda cariyelerden biri kaldığı evdeki paşayı sever ve evin hanımı, bey ile cariyenin ilişkisini görüp kızı esirciye satar. Bey'in âşık olduğu cariyenin de ud çaldığını görürüz: *"Ud çalan kız bir genç paşayı sevmekte, paşa da kendisine isbat-ı muhabbet eylemekte iken bu küçük mesele-i muhabbet*

hanımı tarafından haber alınarak satıldığını şimdi esirci evlerinde bir paşanın derdiyle ağlamak ne kadar müessir olduğunu teessüratından titrer bir sesle anlatıyordu" (Sezai, 2012: 33). Romanda Dilber, ud çalan bir cariyedir. Sergüzeşt romanında enstrüman olarak Batı'yı sembolize eden piyanoyu Dilber'in çalıştığı konağın beyi olan Celal Bey çalar. Buna karşın Dilber Doğu'nun sembolü olan udu çalar. Karakterlerin çalmayı tercih ettiği enstrümanlar da onların ilhak oldukları medeniyeti temsil eder.

2.3.3. Kıyafet

Kıyafetler, kullanılan nesnelere ve cansız varlıklar romandaki karakterlerin mizaçlarını ve ruh hallerini göstermeleri açısından önemlidir. Bu semboller kimi zaman yazar tarafından verilmek istenen mesajın aracı olarak kullanılırlar. Zaman zaman somut manadan soyut manaya aktarıldığı da görülür. Kıyafet insanların duygularının dışa vurumudur. Onların hayat tarzları, duygu, düşünce ve kültürleriyle alakalı okuyucuya bilgi verir. Romanlarda yer alan kıyafet tasviri, farklı kesimden olan insanların kıyafetleri hakkında bilgi vermesi kıyafet ile karakterin arasında sembol ilişkisi olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Felâton Bey, yine aynı davette Margrit ile polka havasında dans ederken giymiş olduğu bumar gibi olan pantolon çok dar olduğu için eğilirken yırtılır:

"Felâton Bey'in dans edişine söylenecek söz yoktur. Zaten ayağında bumar gibi bir pantolon olup, pantolonun izin vermeyişinden dolayı asla eğilmeyerek mum gibi dans eder idi. Ancak oyun arasında nasılsa kazara Margrit'in ayağına bastığından derhal kendisini toparlamak için hareket edince arka tarafından bir cayırtı hissedildi" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 62). Felâton Bey'in dans kıyafeti alafranga giyim tarzını sembolize eder.

Felâton Bey, alafrangalığın bir gereği olan pantolonu donsuz giymeyi bu sefer de yapmış olsa idi daha büyük bir rezalet yaşanmış olurdu: *"Zira Felâton Bey, pantolonun düzlüğü bozulmasın diye böyle büyücek bir yere geldiği zaman pantolonu donsuz giymek, - zira alafrangalığın gereği budur- alışkanlığı olduğundan eğer yine bu âdete uymuş olsa isi, işin içindeki en büyük sakatlık o zaman ortaya çıkar idi"* (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 63). Felâton Bey'in Batı'nın asıl ruhuna nüfuz edememiş olması her davranışı ve tutumu ile kendini açığa vurur.

Paris'te Bir Türk romanında Doğu kültüründe yetişmiş insanların kıyafetleri ile Batı kültüründe yetişmiş insanların kıyafetleri karşılaştırılır. Autrans'ın Mister James ile sohbet ettiği sırada, Mister James'in almış olduğu Türk eşyalarını sayar. Autrans'ın saymış olduğu eşyalar Türklerin kullanmış oldukları ve çoğu onlar ile özdeşleşen kıyafetleri sembolize eder. James: "*Şalvar, potur, sarık, kırmızı çizme, sarı çizme, yemeni, pabuç, zeybek rubası, Arnavut rubası, Bulgar rubası neler neler! Dört sandık dibine kadar dolu!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Bu düşünce Türklere ve Türklerin hâkim olduğu coğrafyada yaşayan halklara ait etnik kimliği ifade eden sembollerini zikreder.

İngiliz Mister James, Monsieur Autrans'ın kıyafetini değiştirir ve onun resmini çizer. Autrans'a kıyafet olarak Türklerin libaslarını giydirdiğini sanır:

"Monsieur Autrans ayağında sarı mest pabuç ve kışında bir Rumeli poturu, onun üzerinde bir âlâ Toska fistanı, daha üzerinde bir setri ve başında dahi bir zeybek külâhı olduğu hâlde put gibi bir vaz'-ı garîb ile durmuş İngiliz Mister James marifetiyle kara kalem resmini aldirmakta bulmuşlardı" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 21).

Nasuh Efendi Autrans'ı bu halde görünce hem güler hem de Türklere özgü kıyafet giydirildiği söylenince şaşırır. Nasuh Efendi, Mister James'e bu kıyafetin Türklere ait olmadığını söyler. Ancak, Mister James İstanbul'da bulunan bir fakiri resmettiğini söyler. Mister James'in Nasuh Efendi'ye gösterdiği üç tane kâğıtta çizdiği resimler de gülünecek durumdadır. Resimlerden bir tanesinde: "*Bunlardan birisi âlâ Arnavut rubası üzerine koca bir sarık oturtulmuş olup buna dair istenilen izah üzerine Monsieur Autrans: Efendim işte altına yazmışlar ya! Arnavut hocası! Evvelâ Arnavut iken başında koca püsküllü bir fes vardı. Hoca olduktan sonra ise elbet sarık saracaktır"* diyerek bilgisinin yüzeyselliğini gözler önüne serer (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 22). Sadece okumuş olduğu kaynaklardan Türkleri tanıdığını düşünen Mister James'e Nasuh Efendi, Türklerin kıyafetleri hakkında bilgi verir. Mister James'in okuduğu ve duyduğu şeylerin yanlış olduğu, bu kıyafetlerin hiçbirinin Türklere ait semboller olmadığını söyler. Nasuh Efendi itiraz eder: "*Canım Yanya'da hoca olan adam bu fistanı giyemez! Türklerin hocası gibi cübbe, şalvar giyer. Fistanı giyenler ise bu sarığı sarmazlar"* diyen Nasuh Efendi'nin dediklerine aldirmazlar ve bildiklerine inanmaya devam derler (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 22). Tüm bunlar gösterir ki Mister James, Türkleri yanlış algılamış ve yanlış resmetmiştir. Böylelikle bilmediği bir şeyi resmetmiş ve çizip olumsuz yansıttığı bu resimdekilerin Türkler olduğuna inanmıştır. Mister James, Türkler hakkında duyduğu olumsuz özellikler neticesinde bu duyduklarını araştırma gereği duymadan inmiştir. Bu inanma ihtiyacı

Mister James'in çaba göstermeden, zaman ayırıp incelemeyen kolay bir şekilde inanma ihtiyacından doğar. Orada bulunanlardan sadece Autrans ve kendisi dışında hiçkimse, gösterdiği resimlerin Türkleri sembolize ettiğine inanmamıştır. Sadece Mister James'in Türkler'i tanımadığına kanaat getirmişlerdir.

1882'de yayınlanan *Acâyip-i Âlem* romanında da kıyafet sembolizmi önemlidir. İnsanların duygularının dışavurum sembolü olan kıyafetlere bu romanda da yer verilir. Suphi ve Hicabi'nin Avrupa seyahatine çıkarken giymiş oldukları kıyafetler yazarın bu iki arkadaşa seyyah profili çizmek için önemlidir: *"İkisinin ayakları çizmeli, başları sargılı ve arkaları kıvrıcık kuzu kaplı paltolu olduklarından ve omuzlarından başlarına doğru çapraz olarak dürbün çanta asmış buldukları"* (Mithat Efendi, 2000: 49).

Bahtiyarlık romanında Şinasi, davranışları ve giyinişi ile Osmanlı'yı sembolize eder:

"Güçlü bir Şinasi ki bacaklarına abadan fakat biçimli güzel bir pantolon ve beline kocaman bir kırmızı kuşak sırtına kar gibi beyaz yelken bezinden gayet biçimli bir Frenk gömleği ve başına kalın keten bezinden bir takke uydurup ayağına dahi tulumbacı yemenisine şebih bir çift yemeni giydiğinden o kadar çevik ve çabuk basmakta ve yürümekteydi ki ayakları yere değmiyor zannolunurdu" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 21).

Şinasi, giydiği kıyafetlerle de doğup, büyüdüğü kültürü sembolize eder. Çiftçiler ve tarla çalışanları ile birlikte yediği yemekle de onlara uygun davranmayı bilmiştir: *"Şinasi dahi yarım somun yakalayarak ve bir baş soğanı bir yumrukla ezerek ameleyle beraber hem ekmek yiyip hem de kendilerine yeni bir şey söylemeğe başladı"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 22). Yanında çalıştırdıkları ile kendini eşit gören ve o şekilde davranan Şinasi, Senai gibi kendini beğenmiş bir Türk'ün karşısında oyucunun takdirini toplayan bir kişiyi sembolize eder. Şinasi, Yamalı Musa Ağa'dan yardım istemek için onunla konuşmaya gider. Ancak, Musa Ağa, Şinasi'nin gezmek için ilkbaharda gelmesi gerektiğini söyler. Şinasi'nin Musa Ağa'ya verdiği yanıt ise, onun şuurlu bir millî karakterin sembolü olduğunu bir kez daha kanıtlar niteliktedir: *"Hayır efendim! Ben buraya gezmeye gelmedim. Köylü olmağa geldim"* diyerek köylüye ve köylü olmaya verdiği değeri gözler önüne serer (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 24). Musa Ağa ise okumuş adamın köylü olamayacağını söyler. Şinasi, sürekli okur, araştırır, düşünür ve uygular.

Sergüzeşt romanında Asaf Paşa'nın eşi alafranga usullere göre giyinir: *"Bu yıl Paris'in son modasına takliden giydiği uzun etekli, açık mavi elbisesi ve boynuna taktığı iki*

üç sıra incilerle- Tamamiyle şarka mahsus hayalâtta değilse- sabaha karşı sönmek üzere olan yıldızlarıyla semaya benzemiş" (Samipaşazade Sezai, 2012: 53). Dilber'in Celâl Bey ile olan ilişkisi evin hanımı tarafından öğrenildiğinde Dilber gizlice evden kovulur ve satılır. Dilber'in kıyafeti romanda şöyle tasvir edilir: *"Dilber, odasındaki çekmecesinden yaşmağını, feracesini çıkarıp da, aynanın karşısında ağzından aldığı iğnelerle saçlarını kaldırdığı zaman, bu kadın yerinden kımıldamayıp duruyor, odanın köşesindeki Çaresaz ise artık sesi işitilecek surette ağlıyordu"* (Samipaşazade Sezai, 2012: 70).

Müşahadat romanında Avrupalı kadınların giyim kuşamlarına yer verilir:

"Fistanlar gayet açık yeşil renkli grondan idiler. Garnitürleri ondan biraz koyuca dantelalar ile kadifeden intihab olunmuşlar idi. Gündüzlük fistanlar dekolte olamazlar ise de boyunlarındaki madalyonlar birer çıplak sadr-ı sîmine sarkıyorlar idi. O zamanlar kısa kol moda idi ise de bu fistanların kolları modadan daha kısa idi. Eldivenler dahi lüzumundan pek çok kısa olarak bilekler âdeta bütün bütün çıplak idi. Şapkalar matmazellere mahsus olan kurdelasız şapkalardan olup fakat esmer için müteehhil kadınların takındıkları kurdelalardan birisi şapkaya merbut olmasını çeşm-i müdekkik arzu ediyor idi de fıkdanını nevakıdan sayıyor idi" (Ahmet Mithat Efendi, 1307:17).

Müşahadat romanında Siranuş, Yahudi uşağın öldürerek denize attığı Agavni'nin ölümünden sonra üzüntü duyar ve yas tutar. Siranuş'un matem kıyafeti yazar tarafından tasvir edilir. Matem rengi siyah insanların üzüntülerinin sembolü olarak da karşımıza çıkar: *"Tepeden turnağa kadar siyahlar giymiş ama matem kıyafetinde olan kadınların tepelerinden dizlerine kadar indirdikleri mahud kalın siyah velû yok. Bir ince siyah tül takmış"* (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 246).

Bir Kadının Hayatı romanında Sıtkı karakterinin giyimindeki ayrıntılara yer verilir. Sıtkı Doğu'yu sembolize eden fes ile Batı'yı sembolize eden Fransız pantolonunu giyer: *"Başında siyah, küçük bir fes vardı. Arkasında kırmızı kadifeden bir cepken bulunuyordu. Cepkenin üstünde bolca bir palto, belinde bir Trablus kuşağı, ayağında Fransız biçimi bir pantolon görünüyor ve ayaklarını yarım videla kunduralar örtüyordu"* (Mehmet Celâl, 2001:105).

Tanzimat romanlarında karakterterlerin giydiği kıyafetler karakterlerin kişisel özelliklerini sembolize etmesi açısından önemlidir. Kıyafetler eserlerde zaman zaman yazar tarafından verilmek istenen mesajın aracı olarak kullanılır.

2.3.4. Şapka / Palto

Batı'yı sembolize eden kıyafetlerin başında şapka, palto, şal gelir. Şapkanın tarihi, Yunan döneminde erkeklerin mezarlarında bulunan kıyafetlere rastlar. Eski Yunan zamanında şapkalar durumu iyi olmayan halk tarafından giyilir. Şapkalar önceleri insanları güneşten koruyan ve kafalarını sıcak tutan bir işleve sahipken sonraları şıklığın sembolü de olur. Buna karşın Eski Roma imparatorluğunda şapka, özgürlüğün sembolüdür. Kadınların da severek kullandıkları bir aksesuar haline gelen şapka, Batı'yı sembolize etmesi bakımından önemlidir. Atatürk'ün 1925'te yaptığı Şapka Devrimi ile de Doğu'da da yaygınlık kazanmaya başlar. İngilizler tüylü ve geniş kenarlı şapka kullanırlar. Şövalyelerden halka kadar şapka pek çok kişi tarafından tercih edilen bir simge haline gelir.

Palto ise bugünkü hali ile 19. yüzyılda kullanılmaya başlar. Gogol'un "Palto" hikâyesinde palto, hikâyenin kahramanı olan Akakiy Akakiyeviç'in ruhunu kuşatan, örten ve açığa çıkaran bir sembol niteliği gösterir. Eserlerde yer alan palto da karakterlerin ruhunu kuşatan ve açığa çıkaran sembollerden biridir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* romanının ilk başlarında vapurda olan yolcuların eşyaları ve şapkalarının asılmaları üzere dolaba konulur. Yine Nasuh Efendi ve De la Chaisne'in Paris'te gittikleri bir mekânda bulunan Avrupalıların eşyaları Batılıların kullandığı sembollerdir: "*Bu dairede huzzardan her çift için bir oda bulunup ilk vürut edenlerin paltolarını, şapkalarını, şallarını filânlarını çıkarıp âlem-i muhabbette bulacakları hâli takınmaları için evvel tenezzülen rağbetleri nadir olmadığı dava edilse kim itiraz eyleyecek? Paris bu!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 447-448). Catherine'nin giydiği tuvalet Avrupalıların kıyafetini sembolize eder: "*Catherine yatağından çıkmış idiyse de daha tuvaletini icra ve elbisesini telebbüs etmeyip sütlü kahvesini kabinesine celple orada tenâvül etmekte bulunmuştu*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 39). Catherine'in kıyafeti kendi kültüründen izler taşır.

Zehra romanında Zehra vasıtasıyla Subhî'nin mağazasına giden ve görevi Subhî'yi ayartmak olan Urani'nin başında şapka vardır: "*Başına büyük, tüylü, kadife bir şapka takmış, şapkasına bağlı beyaz tülü çenesine kadar indirmişti*" (Nazım, 2012: 68). Şapka Batı'yı sembolize eder.

2.3.5. Fes

Fesin eski Doğu toplumlarında köklü bir tarihi olduğu bilinmektedir. Şapkanın Batı'yı fesin ise Doğu'yu temsil ettiği söylenmektedir. Fes ilk kez II. Mahmut döneminde önce devlet memurlarının daha sonra ordudaki askerlerin taktığı bir giysidir.

Yeryüzünde Bir Melek romanında Şefik, Hintli Hacı Hafız Mehmet Singapurî'nin oğludur. Dolayısıyla Doğu kültürünü sembolize eden bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Temsil ettiği coğrafya dolayısıyla giydiği, taktığı hemen her şey de mensup olduğu coğrafyanın birer sembolü haline gelmektedir. Romanın başlarında yazar tarafından Şefik'in kafasında bir fes olduğu söylenir. "*Başında kardan bir fes! Arkasında kardan palto! Kaşları kardan, bıyıkları kardan!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 5).

Bir Kadının Hayatı romanında Sefile'nin oğlu Şefik'in başında Osmanlıyı sembolize eden fes vardır: "*Başında yağdan etrafi simsiyah olmuş püskülsüz bir fes duruyordu!*" (Celâl, 2001: 18).

Araba Sevdası romanının başkişisi olan Bihruz Bey, başına fes takar ve gümüş markalı bir bastonla gezer: "*Bihruz Bey başına hemen fesini giydi. Bir Frenk sigarası yakarak, dudaklarına kıstırdı. Bastonunu aldı*" (Ekrem, 2016: 76). Alafranga olmaya çalışan ve bunun için elinden geleni yapan ve kökü Şark coğrafyasından Bihruz Bey'in taktığı festen anlaşılacağı üzere hala o coğrafyadan kopamadığının sembolüdür.

2.3.6. Kahve

Kahvenin kökeninin Habeşistan (Güney Etiyopya) olduğu söylenir. Ancak bunlardan en yaygın olanı kahvenin keçiler tarafından bulunmasıdır. Hristiyan bir manastır çobanı bir hadise ile kahveyi bulur. Kahve daha sonra Arabistan Yarımadası'nın içlerine, Mekke'ye, Kahire'ye oradan da Mısır Seferi ile birlikte I. Selim ile de Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. Dolayısı ile kahve Doğu'yu sembolize eder. 1683 Viyana bozgunu ile beraber Viyana'da çeşitli yerlerde kahve dükkânları açılmıştır. Viyanalılar kahveye farklılık kazandırmak amacı ile onu süt ve şeker ile karıştırmışlar ve farklı tatlar elde etmeye çalışmışlardır. Bu sebeple kahve Doğu'ya ait bir sembol iken sütlü kahve Batı'yı sembolize eden bir simge haline gelmiştir.

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Felâton Bey, Beyoğlu'ndaki evinde bulunan hizmetçilerinden çorbaya 'supe' sütlü kahveye ise "*Kafe o le*" demelerini söyler (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 12). Felâton Bey'in sütlü kahve tutkusu elbette ki onun Batı kültürüne olan hayranlığından kaynaklanmaktadır.

Paris'te Bir Türk romanında kahve sembolü vardır. Katherine'nin içtiği kahvede Avrupa'nın sembolüdür. Romanda Catherine ve Cartrisse sohbet ederlerken onlara sadece kahve eşlik eder. İki arkadaşın muhabbetine muhabbet katar.

Zehra romanında Suphi sütlü kahve içmeyi tercih eder: "*Sütlü kahvesini içtiği zamansa kendinde, sevgiyle boğuşacak kadar güç buldu*" (Nabizade Nazım, 2012: 16). Karakterlerin içtikleri içecek de sembolik bir göstergedir.

2.3.7. Broş

Broş, iğne ile elbiseye tutturulan metal bir taştır. Oval, kare ve yuvarlak şekilleri genellikle tercih edilir. Broşlar, tarihin eski çağlarından beri kullanılmaktadır. Tarihte takı ve mücevher sahibi olmak zenginliğin sembolüydü. Takılar, Tanzimat ilân edildikten sonra da önemini kaybetmemiştir. Broş kıyafetin en değerli parçası olarak görülür. Osmanlı'da broşlar sultanlarında tercih ettiği bir takıdır. Tarihte krallar, padişahlar ve devlet büyükleri güçlerini sembolize etmek amacı ile takıları bir araç olarak görürler.

Bahtiyarlık romanında Senai zenginliğinin sembolü olarak Rizet'e broş alır. Senai, İstanbul'da Rizet adlı bir şarkıcı kızla münasebet kurar. Rizet, Senai'ye Yamalı Musa Ağa'nın zenginliğinden dolayı prens der. Rizet, Almanya'daki hükümdarların mal varlığının Senai'nin babasının bir köyü kadar bile olmadığını söyler. Bu sebeple ona Senai'nin de Avrupa'da bulunmuş olsaydı kendisine varlığının en ünlü olanının ismi ile 'Senai de Söğüt' ile çağrılacağını söyler. Senai bu ismi beğenmez kendisine Senai de Berrakpınar dedirtir. Senai, Rizet'e kendisine verdiği bu unvandan dolayı bir broş hediye eder. Senai'nin Rizet'e hediye ettiği broş bir taş parçasından öte, Senai'nin gücünü sembolize etmek için kullandığı bir araçtır.

2.3.8. Haberleşmenin Sembolü: Telefon

Dürdane Hanım romanında "*Telefonu İstanbul'da ilk kullanılan eser*" telefonun İstanbul'da kullanıldığı ilk roman olarak bilinmektedir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 472). Dürdane Hanım romanında onun meraklı komşusu Ulviye Hanım, Dürdane Hanım'ın yaşamını merak eder ve odasına ondan haberdar olmak ister. Ulviye Hanım, kılık değiştirerek Dürdane Hanım'ın kaldığı odaya merdiven dayar ve odadaki konuşmaları dinlemeye çalışır. Dürdane Hanım evde yokken penceresinin altındaki duvarı kazır ve oraya bir telefon koyar. Dürdane Hanım'ın odasına yerleştirdiği telefonda kendi odasına bir kablo çekerek konuşmaları dinlemeye başlar: "*Ulviye komşusunu (...). dinlemek*

merakına mücerret bir romanın sûret-i güzerân-ı sahihini görmek için düçar olmuştu. Hâlbuki merakın tezayüdü ve yeniden yeniye bazı ahvalin meydana çıkışı Ulviye'yi de bu hikâyenin azası meyanına ithal etmişti" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 83). Bu vesileyle Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'den gayrimeşru bir çocuk dünyaya getirmek üzere olduğunu öğrenir. Mergub Bey'in çocuğu istemediğini öğrenir ve Ayşe adını verdiği bir ebeyi alarak Dürdane Hanım'a doğum yaptırır. Romanda telefonla alakalı bilgi verilir:

"Bir gün Ulviye'nin baba dostu olan İngiliz tabip gelerek hanım ile sohbet ederken söz telefon yani nakil-i sadâ denilen ihtirâ-ı garîbe inital eyledi. O zaman bu alet pek yeni ihtirâ edilmiş olduğundan Avrupa'nın fennî gazetelerinin bunlara dair verdikleri malûmatı erbab-ı iktidar tecârib-i fîliyyeye tatbik ile eğlenirlerdi" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 64).

2.3.9. Çerge- Çarşaf

Çerge: kilim ya da çingene çadırına verilen bir isimdir. Çarşaf ise, yatağın üzerine serilen bez örtüye verilen isimdir.

Bahtiyarlık romanında Senâi'nin gözünde çerge köy; çarşaf ise şehri sembolize eder. Senâi, okulda Şinasi ile yaptığı sohbetlerde çoğunlukla köy ve şehir yaşamını çeşitli yönlerden kıyaslar: *"Meselâ sizin perestîş ettiğiniz köylülük âleminde pireli bir toprak üzerine serilmiş çerge üstünde yatmakta, şehirlerin şöyle sakız gibi çarşafı karyolaları üzerinde yatmak müsavi midir?"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 4). Senâi, çergenin toprağın üzerine serilen pireli bir örtü olduğunu bunun karşısında çarşafın karyolaya örtüldüğünü ve sakız gibi örtü olduğunu söyler.

2.3.10. At

At, eski kültürlerden beri insanlar için önemli bir varlıktır. Toplumlar savaşa gidecekleri zaman at onlara eşlik eden en büyük kahramandır. At, onu kullanan kişinin amacına göre değişir. Kişi hangi amaca hizmet ediyorsa at kişiyi oraya götürür. At , toprak kadar, eş kadar kutsal bir varlıktır. Tarih öncesi dönemlerde insanlar atları giysi yapmak için atların etlerini yemek için avlamışlardır. Bozkırda yaşayan beyler atları yolculuklarında yanlarına almışlardır. Daha sonraki dönemlerde atlar savaşlarda bir araç olarak kullanılmaya başlanır. Türk toplumlarında kişiler, bir kahramanlık yapınca yiğitliğin sembolü olarak bir ata sahip olur. At, kahramanlarla beraber ölür. Bu eskiden beri var olan bir inanıştır.

Kafkas romanında at önemli bir sembol olarak kullanılır. Kafkas ve Avrupalıların atları sürüş tarzı dahi karşılaştırılır. Hayvanları tırıs ettirmek konusunda Avrupalıların pek mahir olmadıkları, atları sürüş tarzlarının gülünç olduğu, ata yakışmadığından bahseder. Hayvan üzerinde silah tutmak şöyle dursun çiçek bile tutamayacaklarını:

"Hayvanı tırıs sevk etmekte Avrupalıların usûl-i rükubları dahi gayet çirkindir. Ahvalini tasvir eylediğimiz işbu süvari maazallah hayvanı dörtnala veyahut doludizgine kaldıracak olursa artık temâşa-yı nefret-efzâsı bütün bütün tahammül edilemeyecek dereceye varır. Bacakları kartal kanadı gibi açılıp vücudunda ol kadar temevvüçler, sallantılar peyda olur ki, bir mahir biniciyi kahkahalarla güldürür. ...hayvan üzerinde silah kullanmak gibi harekâta değil, hatta eline bir deste gül verseler bunu bile tutabilmeye muktedir olamaz" şeklinde ifade eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 371).

Bunun yanında Çerkezlerin askerlerinin atları sürüş şekli tasvir edilir. Sürdükleri at değil de at şekline girmiş bir salı andırdığını, ayrıca Avrupalılar gibi atı tırıs yürütmeye gerek duymadıklarını, at ile birleştiklerini üzerinde yarı insan ayrı hayvan bir görünüme ulaştıkları:

"Bir de o zarif Çerkez süvarisine dikkat ediniz. Hayvanı eşgin yürüttüğü zaman üzerinde o kadar doğru durur ki, insan veya yürüdüğü zaman bile bu kadar doğru durarak, bu derece lâtif bir hırâma muktedir olamaz. Vücudunuda hiçbir uzvu sallanmaz. Güya ata değil bir nehir üzerinde at şekline konulmuş bir sala binmiş de su ile beraber akıp gidiyormuş zannolunur. ...Zira hayvan üzerinde duruşları o kadar güzeldir ki, insan bu vaziyette olan letafeti muhafaza i.in her fedakârlığı göze aldirmek lazımdır. Çerkez süvarisi tırıs yürümeye o kadar itibar etmez....İnsan bir Çerkez süvarisini gözü önünde tecessüm ettirecek olur ise süvari başka, hayvan başka bir vücuttur diye hükmedemeyerek, bunu yarısı insan, yarısı at olmak üzere mahsus bir vücut zannedeceği geliyor" anlatılır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 370).

Romanda at, ona sahip olan karakter ile bütünleşir ve en az roman karakteri kadar önemli bir hale getirilir. At gücün, cesaretin ve varlığın sembolüdür.

Ahmet Mithat Efendi sonunda dayanamaz ve kendi düşüncesini giydirdiği karakterlere söyletmekten vazgeçerek bizzat kendi ağzından belirtir. Vatanına bir kadına duyduğu muhabbet sebebiyle sırtını dönen bir adamın alçaklığını, ona inanan binlerce insan varken o kendi bireysel sevdası uğruna milyonlarca insanı ateşe attığını ve bunun da bir Kafkas beyine yakışmayacağını söyler: *"Vay alçak vay! Kafkas'ın koskocaman bir beyi olsun altmış seksen bin nüfusa hükmü geçsin de bir Moskof kızının aşkı onu vatanperverliğin mukteziyatından çevirebilsin ha? Muharrir efendi! Sen alçaklıktan bir*

nümune olmak için mi bu Kaplan dediğin maymunu tasvir ettin?" (Mithat Efendi, 2000: 259). Muharrir diye kendisine seslenir ve tasvir ettiği adamın da bu özellikleri ile bir maymundan farksız olduğunu söyler.

Cezmi romanında Ferhat Ağa Cezmi'ye at, şair Nevi ise ona kılıç hediye eder. Kılıç devletlerarası şanın sembolüdür. İnsanlar gücünü ve kararlılığını göstermek için kılıç hediye ederler: "*Cezmi'nin ne kadar kültürlü olduğundan ve binicilikteki ustalığından söz ederek, Mustafa Paşa'ya birer tavsiye mektubu yazdılar. Cezmi'ye, Ferhat Ağa güzel bir cins at, Nevi de bir kara Horasan kılıcı hediye etti*" (Namık Kemal, 2010: 49). At romanda gücün ve şanın sembolüdür.

Derviş Ağa romanda "*Genç ve kahraman bir usta binici*" olarak anlatılır (Namık Kemal, 2010: 54). Cezmi, ikinci Vezir Ahmet Paşa'nın konağını ziyaret eder. Saray erkânı ve vezirlerin hane halkı konağın kapısında belirip at binip, cirit oynamaya başlarlar. Cezmi gözlemlerinin sonucunda at koşturan atlıların gerçek bir atlı olmadığını söyler. Ve arkadaşıyla aralarında şöyle bir diyalog geçer: "*Bunların içinde gerçek atlı yok!...*

Kardeş, sen ne diyorsun? Osmanlı atlısının en iyileri bunlardır. ' Diyince Cezmi:

Hiç öyle söz olur mu? Ben tımara sahip olan bir sipahiyim. Altına uyuz bir at versinler, bunların hepsiyle uğraşırım" (Namık Kemal,2010: 37-38). Bunun üzerine Cezmi'ye paşanın atlarından aksi bir at getirirler: "*Cezmi'yi meydana çıkardılar. Binmesi için Paşa'nın atlarından çok aksi bir yağız kurt atını çıkardılar....Hayvan aksiydi fakat o inatçıydı. Cezmi atın üstüne atlar atlamaz, efendisini gören acemi bir köle gibi uysallaştı"* (Namık Kemal, 2010: 38). Gerçek at binicileri bu işi ustalıkla yaparlar ve atla bütünleşirler. Ata sadece bir araç olarak bakanlarda ise at eğreti durur. Bu sebeple at gücün, cesaretin ve yiğitliğin sembolü olarak bu *Cezmi* romanında da okuyucunun karşısına çıkar.

2.3.11. Mektup / Telgraf

Mektup önemli bir nesne sembolüdür. Mektup türünün çok eski bir geçmişi bulunmaktadır. Ulaşımın ve iletişimin yaygın olmadığı dönemlerde insanlar arasında güçlü bir iletişim kaynağı olmuştur. Askerde olanlar ailelerine durumlarını haber vermek için, uzakta olan eşler ve sevgililer için haber kaynağıdır. Önceleri güvercinin ayaklarına bağlanan küçük haber yazıları ile kurulan iletişim ağı daha sonra posta telefon telgraf ağının kurulması ile yaygınlaşmış ve sistemleştirilmiştir. Edebiyat dünyasında yer alan mektuplar tarihi belge niteliği taşımaktadır. Sanatçılar arasındaki bu mektuplaşmalar

edebiyat tarihine de kaynaklık etmektedir. Bu mektuplarda sanatçıların edebi kişilikleri, eserleri, dönemin sosyal, siyasal, ekonomik olayları hakkında bilgilere ulaşmaktayız. Örneğin Ahmet Arif'in Leyla Erbil'e Mektupları, Kafka'nın Milana'ya Mektuplar'ı, Nazım Hikmet'in Kemal Tahir'in Mapushaneden Mektuplar'ı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplar, Cahit Sıtkı Tarancı'nın Ziya'ya Mektuplar adlı eserleri edebiyatta önemli bir yere sahiptir.

Hasan Mellâh romanında kahramanlar arasında yazılan mektuplar vakanın önemli bir merhalesini oluşturur. Korsan gemisinden çıkartılan Alonzo, Hasan Mellâh'ın en büyük yardımcısıdır. Alonzo ile konuşan Cruzella ondan Hasan Mellâh'ın ölmediği haberini alır. Hasan Mellâh'ın sağ kolu ve akıl hocası olan Alonzo Şam'da kaybolan Cruzella'nın bulunması için Hasan Mellâh'a yardım eder. Cruzella'ya gönderilecek mektupları kendisi yazmıştır. Cruzella bir iki mektupla aklını yitmediğini ve Hasan Mellâh'ı beklemek için deli rolü yaptığını söyler. Cruzella, saksının içine mektup saklar. Hasan Mellâh yanlışlıkla saksıya çarpar saksı göğsüne batar ve bayılır. Halk başına toplanınca da saksıdaki mektup Şam hükümetinin eline geçer. Mektup İspanyolcadır bu sebeple İspanyolca bilen birini ararlar. Cruzella, yazdığı mektupta Seyyit Ali'nin gayrimüslim olduğunu anlatır. Seyyit Ali Dominico Badia'nın kendisiydi. Kimliği ortaya çıkan Dominico Badia kaçar. Cruzella da Hasan Mellâh'a kavuşur. Cruzella'nın Dominico Badia tarafından alıkonunca sadece yazdığı bir mektup dışında kendisinden haber alınamaz. Bu romanda kullanılan mektupların bir kısmı iki kişi arasında aşkı ilan etmek için kullanılırken bir kısmı istihbarat verip alabilmek için kullanılmıştır. Şayet Dominico Badia'nın yerinin öğrenilmesi gönderdiği mektup sayesinde olur. Yine Şam'da Dominico Badia tarafından kaçırılan Cruzella'nın Hasan Mellâh ve Alonzo'ya yazdığı mektuplar gerçeklerin ortaya çıkmasında büyük bir rol oynar.

Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Hasan Mellâh, Domingo Badia Y Lebllich ve Casim'e mektup yazar. Mektup burada da insanların duygu, düşünce ve karlı tarafa vermek istediği mesajları içeren bir nesne sembolüdür. "*El hakku ya'lu velâ yu'la aleyh nükminün pek doğru olduğuna benim kaviyyen imanım olduğu gibi, seni dahi bu imana getireceğim*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 191). Hasan Mellâh, Casim Bey'in konağına casus olarak uşak olan Batul'u gönderir. Batul'a Domingo Badia Y Lebllich'in başına bir hançer ve mektup bırakmasını söyler. Domingo Badia Y Lebllich Cazayir'den kaçar. Buradaki mektubun nesne sembolleri arasında ne kadar etkili olduğuna şahit olunmaktadır. Batul, Hasan Mellâh'ın dediğini yapar. Mektubu okuyan Domingo Badia Y

Leblich Cazayir'den kaçar. *"Kendini ifrit kadar muktedir gördüğün halde, anla ne kadar ahmaksın ey biçare! Anla ki, karşında bulunan adam senin gibi cüz'i, hem de ıstırarî ve muhik bir denaeti kabul edecek olsa, sen hâbgâh-ı istirahatte yatıp uyurken, sîne-i pür-kînene hançer sokmaya muktedirdir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 190). Mektupta yazılanlar açıkça Domingo Badia Y Leblich'i öldürmeye muktedir olduğunu ancak bunu tercih etmediğini belirtmektedir. Buradaki mektubun nesne sembolleri arasında ne kadar etkili olduğuna şahit olunur. Günümüzde kullanılan telefonların yerini tutan mektup önemli bir belge niteliği taşımaktadır.

Hüseyin Fellâh romanında Ahmet Bey'in konağına cariye olarak alınan Şehlevend, aynı evde kâhyalık yapan Hüseyin Fellâh'ı iki kez ölümden kurtarır. Şehlevend'te bunun karşılığında Hüseyin Fellâh'tan annesi Hesna Hanım'a mektup ve para göndermesini ister. Şehlevend'in mektubuna Hüseyin Rahmi adında bir imam cevap verir ve annesi Hesna Hanım'ın bindiği geminin korsanlar tarafından kaçırıldığı haberini verir:

"Mektubun burasına gelince Hüseyin Fellâh'ın saçları dimdik kesilip Şehlevend'in halini görmek için kızın yüzüne baktıkça pancar gibi kıpkırmızı bir yanak üzerinden leblebi gibi iri ve ateş gibi sıcak gözyaşlarını tekerlemekte olduğunu gördü ve bunu görünce biçare oğlan bütün bütün buz gibi dondu kaldı" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 216). Burada mektup kişiler arasında iletişimi sağlayan bir nesneyi sembolize eder.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında mektup, romandaki olayların çözülüşü açısından oldukça önemlidir. Talat'ın annesi Saliha Hanım eşi Rifat Bey ile mektep arkadaşıdır. Altı sene gibi bir süre görüşmezler ve sadece birbirlerine göndermiş oldukları mektup yoluyla haberleşirler: *"Bu mektubu okudum, tekrar okudum; belki ezberledim. Her bir harfini gönlümce, uzun uzadıya yorumladım. Biraz müteselli oldum. Yüzüm biraz güldü, gönlüm biraz açıldı... Haberleşme, yarı yarıya kavuşma derler"* (Şemsettin Sami, 2004: 22). Beyazıt'ta bir tütüncü dükkânı olan Hacı Baba, Fitnat'ın üvey babasıdır. Hacı Baba, Fitnat'ın annesi Zekiye Hanım öldükten sonra kızının başını camdan dışarı çıkarmaz. Fitnat'ı gençliğinden ve güzelliğinden ötürü onu adeta eve hapseder. Hacı Baba'nın tütün dükkânının önünden birkaç kez geçerken Fitnat'ı cunda da görür. Fitnat da birkaç kez camdan bakarken gördüğü Talat'ı çok beğenir ancak babasının korkusundan dışarıya çıkamaz. Talat bu tutsaklığı bildiği için kadın kılığına girerek kadını Ragıbe olarak tanıtır Fitnat'a nakış öğretme bahanesiyle onun evine girmeyi başarır. Sonraki günlerde aralarında mektuplaşmalar olur ve duygularını ancak mektuplarla birbirlerine açabilirler: *"Çarşamba günü Şerife Kadın gelir, Fitnat Hanıma, bir zarfın içinde bir mektup da getirir,*

verir. *Fitnat Hanım zarfın üzerindeki yazıyı Tal'at Beyin yazısı olduğunu tanır, pek çok sevinir. Elleri titreyerek mektubu açar. Evvelâ imzasına bakar 'Ragıbe' Artık o sevinç..!'* (Şemsettin Sami, 2004: 83). Romanda Fitnat Hanım'ın üvey babası Hacı Baba Fitnat'ı Ali Bey adında varlıklı bir adamla evlendirmek ister. Fitnat bu evliliği yapmamak için ne kadar dirense de karşı gelemez ve Ali Bey ile evlendirilir. Ali Bey'in gerçek manada karısı olmayan ve ondan hep kaçan Fitnat Hanım bu kaçışmaların biri esnasında Ali Bey, Fitnat Hanım'ın boynundaki muskayı çekip, koparır. Fitnat gidince muskayı açar ve onun bir mektup olduğunu görür: "*Bakar ki... Ne baksın? Muska, muska değil adı bir mektup!..Ali Bey yazıya şöyle bir baktığı gibi, bir sarılık yüzünü kaplar*" (Şemsettin Sami, 2004: 102). Mektubu merakla açıp okur. Fitnat'ın kendi kızı olduğunu öğrenir. Mektubu Fitnat'ın annesi kızına bırakmıştır. Fitnat Hanım'ın annesi Zekiye Hanım kızının mektubu on sekiz yaşına geldiğinde okumasını ister. Fitnat tüm bunlardan habersiz muska zannettiği bu mektubu boynundan senelerce çıkarmaz. Mektupta Fitnat'ın annesi Zekiye Hanım kendisine atılan bir iftira sonucu çok sevdiği kocası Ali Bey tarafından terk edildiğini, Fitnat'ı doğurduğunu ve Fitnat'ın şimdiki üvey babası Hacı Baba ile evlendiğini ancak gönlü hala Ali Bey'de olduğu için kahrından hastalanıp, öleceğini yazar. Zekiye Hanım ölür. Tüm bunları öğrenen Ali Bey kızına koşar ancak Fitnat'ın kendini bıçakladığını görür. Bu duruma şahit olan Talat Bey üzüntüsünden ölür Ali Bey de aklını yitirip, altı ay sonra o da ölür. Romanda tüm çözümlenin yaşanmasına sebep olan mektup Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında önemli bir semboldür.

İntibah romanında Mahpeyker, Ali Bey'e mektup yazar. Yazdığı mektuba Ali Bey cevap verir. Ancak bu cevap onu mutlu etmez: "*Tezkireyi güya Bey karşısındaymış gibi nâzende bir tavır ile eline alarak ağır ağır birkaç kere çevirdikten ve meyil ve istiğnadan mürekkep bir nigâh ile ötesine berisine baktıktan sonra kendince münderecâtı evvelden malûmmuş gibi ehemmiyetsiz ehemmiyetsiz açmaya başladı*" (Namık Kemal, 2015: 111). Mahpeyker, Ali Bey'den aldığı bu mektupla Ali Bey'in gönlünü başkasına kaptırdığını okur: "*Ben gönlümü tevdi edecek bir câ-yi ismet buldum*" (Namık Kemal, 2015: 112). *İntibah* romanında mektup, olayların çözülmesini ve akışının değişmesine sebep olur. Bu yüzden mektup önemli bir haberleşme sembolüdür.

Süleyman Muslî romanında Süleyman Muslî karakteri, *Marie* Konstane'yi Alamut Kalesi'nden kurtarır. Ona mahrem el değmeğini öğrenir ve onu alıp Konya'ya dönmek ister. Alamut Kalesinin hâkimi olan Şeyhülcebel Hand Alâddin, Süleyman Muslî'nin Konya'ya gittiğini öğrenir ve tekrardan Alamut'a gelmesi için ona mektup gönderir.

Süleyman Muslî aldığı mektubu okur ancak Şeyhülcebel Hand Alâddin'in teklifini kabul etmez. Bizans kraliçesi Margerit de Süleyman Muslî'ye bir mektup yazar ve ondan Alamut Kalesine geri dönmemesini ister. Mektup Şeyhülcebel Hand Alâddin'in eline geçer ve Süleyman Muslî'nin ve Margerit'in öldürülme emrini verir. Bu hadiseden haberdar olan Süleyman Muslî Kürt aşiret lideri Mahmud Şeymûn'un yardımlarıyla gidip Margerit'i cellatların elinden kurtarır ve Konya'ya döner. Margerit, Leon di Burkinyon ile ilişki yaşar ve daha sonra onu terk edip Bizans kralı Robert di Kortney ile evlenir. Bunu gururuna yediremeyen Leon di Burkinyon, Margerit'ten intikam almak için Bizans kralı Robert di Kortney'e mektup gönderir: "*İşte seni öpen dudaklarla koklayan burnu yine gönderdim*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 144). Bizans kralı bu dudak ve burnun eşi Margerit'e ait olduğunu düşünür. Bu olay üzerine delirir ve tahtı küçük yaştaki oğluna bırakıp kaçar. Burada mektubun gizemi aşikâr etme, düzeni bozma, hile yapıp bir ülkenin geleceğini etkileme işlevine tanık oluruz. Mektup geçmişte, günümüzde ve birçok eserde somut bir semboldür.

Yeryüzünde Bir Melek romanında Şefik, Paris'e gittikten sonra sevdiği kız olan Raziye ile mektuplaşırlar. Mektup vasıtasıyla birbirlerinden haberdar olur ve durumlarını analiz ederler. Bir süre sonra aralarındaki tek iletişim kaynağı olan mektuplaşma kesilir ve Raziye, Şefik'ten haber alamayınca umutsuzluğa düşer. Bu hadise üzerine Raziye, İskender Bey adında bir âlim ile izdivaç eder. Şefik ilme olan hürmetinden ötürü Raziye'ye yazdığı mektupta önce ilmin geliştirilmesi gerektiğini sonrasında aşkın yüceltilmesi gerektiğini yazar ve mektup yazmaya ara verir: "*İnsan ikmâl-i tahsil etmedikten sonra insanlığını da ikmal etmemiş sayılır. Evvelâ insanlığımızı ikmal edelim de aşkla sonra uğraşalım*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 44). Şefik, Arife'nin kendisine attığı iftira ile Vidin'e sürüldüğünde Arife ona mektuplar yazar. Yazdığı mektupların birinde Raziye'nin kötü yola düştüğünü söyler. Bu haberi alan Şefik Arzuhalci İsmail ile durumu araştırır ve Şefik' mektup gönderir. Mektupta: "*Raziye'yi filânı bir ayak evvel unutmağa bakınız derim. İnşallah sağ ve salim İstanbul'a geliniz de sizin için Raziyeler de çoktur her şey de*" söyler ve hadisenin doğru olduğunu söyler. (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 232). Oysa Arife'nin Raziye diye insanlara gösterdiği kadın Raziye'ye çok benzeyen Cevriye karakteridir. Bu olay daha sonra açığa çıkar. Mektup bu romanda da yazılması ile kişilerin arasındaki iletişimi kuvvetlendirirken yazılmaması durumunda kişilerin hayati karar vermesine sebep olan önemli bir somut sembol haline getirilir.

Cezmi romanında da mektup önemli bir haberleşme sembolüdür. Cezmi aldığı tavsiye mektubunu komutanlarına gösterir ve bu mektup sayesinde askerler tarafından tanınır ve sevilir: "*Cezmi, Ferhat Ağa ve şair Nevi'nin tavsiye mektupları ile kendisinin sevimsizliği ve inceliği sayesinde karargâhın komutanlarına kendini sevdirmeyi bilmişti*" (Namık Kemal, 2010: 52). Romanda karakterlerin arasında en önemli iletişimi sağlayan araç mektuptur. Özellikle Adil Giray ile Perihan arasında mektup çok önemli bir yere sahiptir: "*Hemen kaleme kâğıda sarılarak Adil Giray'a bir cevap mektubu yazdı ve güvendiği nöbetçilerden biriyle gönderdi. PERİHAN'DAN ADİL GİRAY'A MEKTUP Şiirinizi özenle okudum....Bilmem beni nasıl bir büyü ile büyüledin. Peirhan*" (Namık Kemal, 2010: 128).

Adil Giray'a sırlıklam âşık olan ve bu uğurda evliliğini, çocuğunu hiçe sayan Şehriyar'da Adil Giray'a mektup yazar. Şehriyardan aldığı mektuplardan bıkan ve bu duruma bir son vermek isteyen Adil Giray, Şehriyar'a içinde kendisini değil Perihan'ı sevdiğinin yazıldığı bir mektup yollar:

"Hem, devamlı yükseklerde dolaşan bu gönül, Perihan gibi ilahi bir ışık dururken, ruhunun karanlığı yüzünün ruhsuz beyazlığı ile düzgünlü bir zenciye benzeyen, senin gibi tıpsız bir varlığı nasıl sevebilir? Şah'ın takdirini, oğlunuzun şerefini saçınızın beyazını ve doymak bilmez o arzunuzun alçaklığını düşününüz de benimle ve Perihan'la artık uğraşmayınız!" (Namık Kemal, 2010: 205).

Cezmi romanında mektup, sembolü karakterlerin birbirlerine yazdığı ve bu vesileyle duygu ve düşüncelerinden haberdar olup ona göre olayın akışını değiştiren bir semboldür.

Karnaval romanında Beyoğlu semtinde alafranga bir aileyi temsil eden Arslangözyan ailesinin evine sıklıkla girip çıktığı bilinen Zekâi Madame Arslangözyan'a aşkını ilan ettiği, duygularını dile getirdiği bir mektup yazar. Madame Arslangözyan, Zekâi'nin yazmış olduğu mektubu okur ancak duygularına olumlu bir yanıt vermez. Ayrıca Zekâi, Hamparson Arslangözyan'a eşi Madam Hamparson'un Resmi ile olan ilişkisini mektupla haber verir. Hamparson Arslangözyan bu mektup üzerine eşini takip eder ve onu evden kovar. Mektup burada da insanları gizli olan şeylerden haberdar etme işleviyle iletişim ve haberleşmenin sembolü olarak kullanılır. Madam Hamparson tarafından reddedilen Zekâi madamı Resmi'ye kaptırmış olmanın verdiği hırs ile Resmi'den intikam almak için Bahtiyar Paşa'nın konağında Şehnaz'a arkadaş olması için gelen Hesna'ya âşık olduğunu ifade eden bir mektup yazar. Hesna da mektubu Bahtiyar Paşa'nın kızı Şehnaz'a

verir ve Şehnaz bu ilan-ı aşka çok sevinip, kayıtsız kalmaz. Durumu babası Bahtiyar Paşa'ya haber verir ve Zekâi intikam için kazdığı bu tuzağa düşer. Şehnaz ile istemeyerek evlenir.

Vah romanında da mektup simbolizmi önemlidir. Ferdane Millet Bahçe'sinde gezintiye çıktığı bir gün üç genç tarafından tacize uğrar. Bu tacize şahit olan Necati, gençleri döver ve hapse girer. Despino Ferdane'ye ona yardım eden kişinin Necati olduğunu anlatır. Ferdane bunun üzerine Necati'ye bir teşekkür mektubu yazar:

"Hemen her hâli benim için mucib-i melâl ve hemen kâffe-i sekenesinin her etvârı müstelzim-i kelâl olan şu dünyada vazîfe-i insâniyeti tanır yalnız bir adam görmüş olduğumdan dolayı kendimi bahtiyar eddederek bu bahtiyarlığımdan dolayı arz eylediğim minnettarlığı ret buyurmamanızı istirham eylerim efendim hazretleri" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 82).

Bu mektuba karşılık Necati, Ferdane'ye gayet centilmen bir yanıt verir: *"Binaenaleyh gösterdiğiniz âsâr-ı teveccühe teşekkürden ziyade ettiğim küstahlıktan dolayı affımı istirham müsâraat eylerim efendim"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 84). Despino'nun, Ferdane gibi güzel ve alımlı bir kadının Talat gibi çirkin bir adamla mutsuz bir evlilik yaşamasına gönlü razı gelmez ve Ferdane'nin Necati ile görüşmesi için ısrar eder. Ferdane Batı kültürüne vakıf, Batı'nın ilim ve tekniğini bilen güzel bir kadındır. Bu durum Talat'ı olduğundan daha mutsuz hale getirir. Despino tüm bunları bildiği için Ferdane'nin Necati'ye görüşmek istemesini dile getirdiği bir mektup yazmasını ister. Ferdane, Necati'ye: *"Efendimiz! Dünyada mugayir-i âdâb olan ahvalden müteneffir olduğu kadar muvafık-ı de'b-i insaniyet olan vezaifin icrasını seven bir kadın cidden ve hakikaten minnettarı olduğu bir zât-ı kemâlât-sıfâtın yüzünü görmek istiyor"* yazarak onunla görüşmek istediğini belirtir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 96). Necati de Ferdane'nin mektubuna mektupla olumlu yanıt verir. Despino Necati'nin Ferdane'ye yazdığı mektubu yanlışlıkla Behçet'in evinde düşürür: *"Behçet Bey mektubun yazısına dikkat eyledikte kadın yazısı olduğunu derhal anladı. Hakikat! Yalnız Osmanlıcaya mahsus olmayarak sair lisanlarda dahi kadın yazısı besbelli olur. Cenabıhak bu nev'-i mübârekin her halini mümtaz olmak üzere halk etmiş!"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 81). Behçet mektuptan onların görüşeceği yeri ve saati öğrenir ve oraya gider. Despino'nun Behçet'in evine düşürdüğü bu mektup yüzünden romanın seyri değişir ve olaylar farklı sonuçlar doğurur. Bu sebeple mektubun işlevi gizemli durumları ortaya çıkarması durumuyla önemli bir nesne sembolüdür. Necati, Ferdane'nin Despino ile kendisine göndermiş olduğu yarı çıplak

fotoğraftan sonra onunla görüşmek istemediğini bir mektupla kendisine bildirir. Mektup ve fotoğraf tesadüfen Talat Bey'in eline geçer. Karısının kendisini aldatmasına dayanamaz ve üzüntüden ölür. Yine Necati'nin gerçeği öğrenmesi ve Ferdane'ye tüm bu kötülükleri yapanın Behçet olduğunu bildirmesi mektup vesilesiyle olur. Ancak Ferdane başına gelen tüm bu hadiselerin onun güzelliğinden kaynaklandığını düşünerek yüzüne kezzap dökerek yakar: "*Biçare Ferdane bu kadar beliyyatın asıl sebebi kendi hüsnü, kendi cemali olduğunu düşünerek hüsnünden intikam almak için bir sünger parçası ile yüzüne tîz-âb sürerek o nazik yüzünü yakıp kavurmuş. Bir hâle gelmiş ki yüzü teflere gerilen kursağa dönmüş!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 196). Necati, Behçet'in yaptıklarını yanına bırakmaz ve onu şikâyet ederek tutuklattırır. Kendisi de Ferdane ile evlenip, mutlu olur.

Dürdane Hanım romanında Mergub Bey, Ulviye Hanım'a mektuplar yazar. Ancak Ulviye Hanım'ın niyeti Mergub Bey'den intikam almaktır. Sohbet Ağa Ulviye Hanım'ın yanında çalışan bir yardımcısıdır. Ona her türlü konuda yardımcı olan sohbet Ağa Ulviye Hanım'ın isteği üzerine Dürdane Hanım'ın geçmişini araştırır ve onun Mergub Bey ile olan ilişkisinden haberdar olur. Ulviye Hanım ile Sohbet Ağa'nın aralarında iletişimi sağlayan haber mekanizması birbirlerine gönderdikleri mektuplardır.

Acâyip-i Âlem romanında Suphi Rus Prensesi Miss Haft ile evlenmek ister. Ancak Suphi Müslüman, Miss Haft ise Katoliktir. Suphi'nin Katolik bir kadınla evlenmesinde dinen bir sakınca olmamasına karşın Miss Haft'ın Müslüman bir erkekle evlenmesi mümkün görünmemektedir. Miss Haft yolculuk sırasında tanıştığı ve beğendiği Suphi'yi mektup yazarak halasına anlatır. Yazar, Miss Haft'ın halasına yazdığı mektuptan Suphi'nin bilgisinin olmayacağını ve İngilizce çok iyi bilmediği için anlayamayacağını söyler: "*Bu merak bizim için baîdce olsa bile Suphi Bey için pek tabîî idi. Lâkin hâll-i merakın yolu var mıdır? Bir kere Miss Haft mektubunu İngilizce yazacak. Veleve ki Fransızca yazsın kendi odasında ve âlem-i husûsiyeti içinde yazacağı bir safha üzerine nazar-ı cüst u cû vasıl olabilir mi?*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 189). Miss Haft'a bir mektup yazarak yeğenin bir Osmanlı bir erkekle evlenmesine karşı çıkar: "*Dünya yüzünde bahâyim-i müfteriseden hiç de farkları olmayarak yaşamakta bulunan birtakım mahlûkattan birisi*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 318). Miss Haft'ın halası mektubunda Türkleri aşığalar ve küçük görür. Miss Haft yazdığı mektupta eğer Suphi ile evlenmesine karşı çıkılması durumunda kendisini intihar edebileceğini söyler ve halasını bu evliliğe razı eder.

Cinli Han romanında da mektup sembolüne rastlanır. Salpetre, askere gittikten sonra ailesine ve sevgilisi Josephine'ye mektup gönderir. Uzakta olan bu iki sevgilinin tek iletişim kaynağı gönderilen bu mektuplardır: "*Salpetre askere gittikten üç ay sonra pederine bir mektubu geldi. İçinde bir de Josephine'e mektup vardı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 14). Askere yazılan ve asker gencin yazdığı mektubun derin anlamları vardır. Bu mektuplaşma iki sevgilinin birbirine verdiği ahdin sembolüdür: "*Bu mektuplardan babalara ve validelere olanların mealleri yalnız temîn-i sıhhat ve afiyetten ibaret olup sevdalılara gönderilenlerde ömrünün son gününe kadar sevdadan ayrılmayacağına ve asla hıyanet etmeyeceğine dair teminat dahi vardır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 14).

Tezkir-i Mazi romanında Matmazel babası ile birlikte Paris'e gidince Jak'a mektuplar yazar ve bu sayede haberleşirler: "*Bir ay zarfında üç mektup aldım. Ondan sonra yirmi gün kadar mektubu alamadım. Bir sabah bunun sebebini düşünmekte iken Mezu bir mektup getirdi. Ondan idi!*" (Mustafa Reşid, 1886: 68). Matmazel mektubunda Paris ile İstanbul'u kıysalar: "*Paris'e geldiğimiz günden beri davetlerden, ziyaretlerden usandım. Bugün birinci defa olarak kıra çıkabildim. Bu sakın ormanı o gürültülü şehre tercih ederim*" (Mustafa Reşid, 1886: 69). Matmazel mektubunda şaire artık iki âşık değil iki sadık dost olarak kalabileceklerini söyler: "*Fakat artık aşkınız değil bir dost sadıkınızım!*" (Mustafa Reşid, 1886: 72).

Mehmet Celal'in 1886 yılında yayınladığı *Venüs* romanında Venüs'e âşık olan ve yazar tarafından şair olarak adlandırılan bir genç vardır. Ancak genç kısa bir süre sevdiğinden ayrı kalmak durumunda kalır ve bir buçuk ay gibi bir sürede Venüs'ü göremez. Bu sırada Venüs kendisine başka biriyle bir ilişki yaşamaya başlar. Genç altı yedi tane mektup yazıp Venüs'e gönderse de mektuplarına cevap alamaz.

Demir Bey romanındaki sembollerden biri de mektuptur. Mustafa Paris'te mühendislik eğitimi alırken arkadaşlarıyla tatil için İsveç'e gider ve orada Polini adında bir kadınla tanışır. Polini çiçekçilik ile uğralan ve kendisine bakan Duran ailesi ile birlikte yaşar. Mustafa İsveç'ten ayrılacağı zaman Polini'ye adresini verir. Mustafa babasına ait özel mektup, madalya ve belgelere bakarken bir resim görür. Gördüğü resimdeki kadının Polini'nin annesi olduğunu ve Polini ile kendisinin kardeş olduğunu öğrenir. Mustafa Polini'nin hamili olan Duran ailesinin mektup yazar ve kızın ailesinin bulunduğunu, İslâmiyet'i kabul ettiğini mektubunda dile getirir.

Müşahedat romanında Seyit Mehmet Numan'ın çirkin, hastalıklı ve eğitimsiz kızı Feride, babasının yanında çalışan Refet'e âşık olur ve onunla evlenmek ister. Bu isteğini de Refet'e bir mektup göndererek bildirir. Eski zamanlarda bir kadının bir erkeğe mektupla hislerini ifşa etmesi, ayıp karşılanırdı. Kadının nefsinin kurbanı olduğu ve acınacak durumda olduğu düşünülürdü. Romanda bir kadın olan Feride de duygularını Refet'e bir mektup yoluyla açmış ve reddedilmiştir.

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmiyen Bir Kıymet romanında kendisini tiyatrodan gördüğü ve güzelliğinden etkilendiği bir aktivist uğruna terk eden Cevdet Bey'e Rabia mektup yazar. Yazdığı mektupta ise yüzüstü bırakıldığını, güveninin kırıldığını, Cevdet'in çocuğunu doğurup anne olacağını ve o çocukla mutlu olabileceğini yazar: "*Bir saat sonra bu mektubu aldı...Beni tek ettiniz! Âh! Sizin pek zâlim olduğunuzu anladım! ...Siz bir peder olacaksınız, ben de bir vâlide olacağım, ben yavrucağımın tebessümüyle müteselli olabilirim, fakat siz vicdânınızın husûle getirdiği azapların önünde dâimâ titrersiniz. Rabia*" (Mehmet Celâl, 2014: 104-105).

Margerit romanında Oktav ve Jilber ile mektuplaşır. Bu mektuplaşmalardan Margerit'in Oktav'a âşık olduğu anlaşılır. Margerit'in Oktav'ı sevdiği gibi Jilber'e de Margerit'i sever. Ancak Margerit İtalyan hocası Jilber'e sadece acır.

Muhaderat romanında mektup önemli bir semboldür. Romanın başlarında Calibe evlenmeden önce sevdiği ancak sahip olmayı arzu ettiği servet yüzünden Sai Efendi'yi terk edip reddettiği kuzeni Süha'yı yaşadığı konağa aldırır. Süha tahsilini bitirip konaktan ayrılmak istediğinde ise buna müsaade etmeyen Calibe türlü iftiralar ile Süha'yı konakta yaşamaya zorlar. Ona bir mektup yazdırır ve yazdırdığı mektubu Süha'ya koz olarak kullanmakla onu tehdit eder:

"Elbette odanı arayacaktır ki o esnada senin tüm soğukkanlılığınla bin lirayı yerleştirmek üzere bir dostuna yazıp onun da memnuniyetiyle ve her ikinizin de yakalanmamak için dikkatli davrandığınızdan imzalamamış olduğunuz halde her şeyi anlatan bir mektubu odanın bir köşesine bırakmak benim için hiç de zor olmayacak?" (Fatma Aliye, 2005: 64-65).

Yapmadığı bir şeyle suçlanmak istemeyen Süha mecburen konakta yaşamaya devam eder ve Caline'nin oyunlarına alet olur. Romanda olayların yönünü değiştiren bu ittifakın mektup sebebiyle olması önemlidir: "*Süha artık Calibe'den çok fazla nefret ediyordu. Nefret ettiği halde yakasını elinden kurtaramayacak bir şekilde tutulmuş ve*

tuzaga düşmüş olduğuna inanıyordu. Kendisini bu hale getiren hain kadından intikam almayı ve onun kendisine yaptığı gibi o da ona bir oyun oynamayı aklına koymuştu" (Fatma Aliye, 2005: 66). Romanda Fevkiye'nin annesi Nabi'nin kızına yazdığı mektupları bulur ve Fevkiye ile Nabi'nin ilişkisini öğrenir. Hizmetçisi Netfet ile dertleşir ve bu duruma çok üzülür. Çünkü Nabi'nin kızına gösterdiği gibi eğitilmiş bir alafranga beyefendisi olmadığını ve kızının parası için onunla birlikte olduğunu bilir:

"Ne dersin a kızım Netfet ne kadar mektuplar getirmişti resimler getirmiş de bizim haberimiz olmamış... Ben de kendisi odada yokken dolabın kilidini kırıp açtım. Mektuplarının hepsini okudum. Neler yazmış çapkın neler! Mektubun birinde sözde kim olduğunu bilmediği halde görüp âşık olmuş diye yazmış. Sonra kim olduğunu öğrenince kendisine vermeyeceklerini bildiği için, kendini öldürmeye karar vermiş de ölmeden önce sevdiğine elveda demek için o mektubu yazmış" (Fatma Aliye, 2005: 108).

Fazıla eşi Remzi'nin cebinden çıkan bir resim ve mektup ile eşinin onu başka kadınlarla aldattığını görür: *"Fazıla mektupla resmi Remzi'ye uzatırken, resme bir kez daha bakarak: Zavallı Remzi, ne kadar midesizmişsin"* (Fatma Aliye, 2005: 198). Diyerek artık eşine karşı duyduğu güven ve sevginin azaldığını görür. Fazıla kocası Remzi'nin eziyetlerine dayanamaz ve üzerine getirilen kumadan sonra o evde yaşamak istemez. Bu durumu babasına anlatır. Baba evine dönmek ister ancak Calibe'nin dolduruşuna gelen Sai Efendi, kızını evine kabul etmez. Bu durumda tek çaresi olduğunu düşünen Fazıla bir mektup yazarak intihar etmek ister. Kocası Fazıla'yı aldatmakta, aşağılamakta ve o bunları çaresizlik içerisinde seyredip kabullenmek zorunda kalmaktadır:

"Kocam beni evinden attı. Babam evine kabul etmedi! Tüm bu olanlardan sonra yapılacak tek şey eldeki birkaç parça mücevher ve eşyayı satıp, tek odalı bir eve sığınmak ve işleyip çalışmak veya bir yerlerde hizmetçilik yapmaktı (...) Kocasının evinden attığı, babasının kabul etmediği bir kadına insanların ne gözle bakacağını sen de bilirsin" (Fatma Aliye, 2005: 214).

İntihar mektubunda açıkça ifade ettiği gibi kadının dünyada yaşayacak bir evi dahi yoktur. Kadının baba ve koca evi dışında yaşayabilecek bir evi yoktur. İkisi de kadını kabul etmeyince yurtsuz kalır. Romanda Fazıla'yı Beyrut'ta gören Mukaddem ile Fazıla arasında mektuplaşmalar olur. Yine Beyrut'ta yaşayan Mukaddem ile İstanbul'da yaşayan annesi Münevver Hanım arasında da iletişimi sağlayan şey mektuptur.

Hayal ve Hakikat romanı 'Vedat' ve 'Vefa' adında iki bölümden ibarettir. Romanın ilk bölümü olan Vedat'a Vefa'da gelen bir mektupla başlar: *"Küçükten beri beraber*

yaşadığımız, kardeş gibi seviştiğimiz Vedat'tan bundan on beş gün evvel şu mektubu almıştım" (Ahmet Mithat Efendi & Fatma Aliye, 2017: 17).

Elvâh-ı Sevda romanında Anjel ile Cemil mektuplaşırlar: "Bir ay böyle mektuplaşmakla geçti" (Mehmet Celal, 1892: 39). Mektup vasıtasıyla karakterler birbirlerinden haberdar olurlar ve romandaki olaylar mektuplardaki duruma göre şekil alır.

Bir Kadının Hayatı romanında Fevzi ile Münire'nin mektuplaşmaları mevcuttur. Münire, Fevzi'ye artık evlenmek istediğini mektuplarla iletir: "Diyorsunuz ki 'Sizi sevdim'. Ben de cevap veriyorum 'Ben de sizi sevdim'. Lâkin emin olunuz ki beni bundan sonra görmeyeceksiniz. İkinci defa sizin karşınıza çıktığım zaman zevce-i meşruanız olduğum halde çıkmak isterim! Mektubuma son veriyorum" (Mehmet Celâl, 2001: 89). Romanın bir diğer karakterlerinden biri olan Reşid zengin olmaya umuduyla romanda Zübeyde'ye mektuplar yazar:

"Küçük çocuğu elde etmek için zahmet çekmedi. Mektubunu da yazdı. Mektupta bütün mazinin güzelliklerinden, sevinçlerinden bahsetti. Mektubu göndermişti. Cevabını bekliyordu. Reşit hayal kuruyordu. Zübeyde mektubu aldığı vakit birdenbire titreyecek, kalbindeki sevinci yüzüyle belli etmemeye çalışacak, çocuğu dışarı çıkardıktan sonra mektubu öpecek, koynuna koyacaktı" (Mehmet Celâl, 2001: 102).

Oysa durum Reşid'in hayali kurduğu gibi gerçekleşmez ve Zübeyde mektubu önemsemez. Mektubu götüren çocuğu ümitle bekleyen Reşid beklediği haberi almaz ve zenginlik hayalleri suya düştüğü için üzüntü duyar:

"-Ne o? Ne haber? Dedi. -Götürdüm. -Eee? Ne oldu? -Açtı, okudu... Sonra 'Git, o köpeğe söyle, velinimetinin kızına böyle bir gözle bakmanın ne kadar tehlikeli olduğunu anlatsın. Bu seferlik kismetine mani olmamak için affediyorum. İkinci defa böyle bir şeye cesaret ederse, yazdığını babamın elinde görür' dedi. Mektubu alıp parça parça etti. Çocuk boşuna söyleniyordu. Reşit çocuğun söylediğini anlamıyordu. Çünkü gözünün önünde açılan bir elmas çekmecesini gözlerini kamaştırmaya başlıyordu" (Mehmet Celâl, 2001: 102).

Muhabbet-i Mâder-âne romanında Nesibe Hanım tüm sevdiklerini erken yaşta kaybeden bir annedir. Hayatta yalnızca kızı Fahri kalır. Nesibe Hanım, kızı Fahriye'nin Fikri isminde bir gence âşık olduğunu öğrenir ve annelik içgüdüğü ile kızıyla mektuplaşan bu gencin yaşamını araştırır:

"Mendil satmakla iştigâl eden bir Hristiyan kadın bir gün Nesibe Hanım'ın evine geldiği zaman –pek gizli olarak- Fahriye'ye bir mektup verdi. Bir saat sonra, kızcağızın çekmecesine koyduğu bu

lavantalarla testîr olunmuş mektub, bu birkaç satır, perestîş derecesindeki bir aşkın hararetli gözyaşlarıyla yazılmış, -belki- pek sâdık bir kalbin tercümân-ı ihtisâsâtı olmuştu" (Mehmet Celâl, 2014: 68).

Nesibe Hanım, Fikri'nin kötü alışkanlıklarının olduğunu öğrenir ancak kızına bu gençle evlenmemesi noktasında engel olmaz. Fahriye ile Fikri izdivaca nail olurlar.

Lorans romanında Matmazel Lorans Paris'te doğup, büyümüş ve Batı kültürüyle yetişmiş bir hanımefendidir. Babasının işleri sebebiyle kısa süreliğine İstanbul'a gelir. Lorans, İstanbul'da Pertev Bey ile tanışır ve onunla ortak olan birçok özelliği olduğunu fark eder. Lorans Pertev Bey ile vakit geçirdikten sonraki babasıyla birlikte Paris'e gider. Paris'ten Pertev Bey'e mektuplar gönderir: "*Matmazel Loran'ın Paris'e visalinde Pertev Bey'e şu mektubunu gönderdi. Azizim! Bugün Paris'e vasil olduk. Pederim beni hotelde bırakıp işlerini tavsiyeye gitti... Bana her gün mektup yaz" (Mustafa Reşid, 1893: 91).* Pertev Bey de sevdiği kadının mektuplarına karşılık verir: "*Pertev Bey'den Lorans'a mektup Sevgili Loransım! Mektubunu aldım. Can sıkıntısından bahsediyorsun. Benim halimi hiç sorma! Gündüzleri... Şurada burada geziyorum. Uzun uzadıya bir işle meşgul olamıyorum. Zihnim pek perişan! Geceleri yalnızlık köşküne çıkıp oradan sizin yalıya bakıyorum" (Mustafa Reşid, 1893: 92-93).* Mektuplarda Lorans ile evlenmek istediğini açıklayan Pertev Bey Lorans'ın babasıyla bir aracı vasıtasıyla bu isteğini dile getirir. Ancak Lorans'ın babası kızının kendisi gibi bir Fransız ile evlenmesini ister ve bu izdivaca mani olur. Sevdiğine kavuşamayacağını anlayan Lorans akli dengesini yitirir ve bir süre sonra da ölür.

Romanlarda önemli bir sembol olan mektup *Zehra* romanında da vardır. Zehra, Sırrı Cemal'in kendisine yaşattığının aynısını ona yaşatmak için bir plan kurar. Planında Urani adında bir kadını eski kocası Subhî'ye musallat etmek vardır. Urani, Subhî'nin mağazasına bir yakınına mektup vermek bahanesiyle gider: "*Şu mektup var, ona gönderecek... Daha da var bir emanet" (Nabizade Nazım, 2012: 68).* Suphî parasını harcayıp bitirdikten sonra her kapıyı çalar ama tüm kapılar yüzüne kapanır. Bu yüzden çareyi Urani'ye mektup yazarak durumu anlatmakta ve ondan yardım istemekte bulur: "*Benim canımdan çok sevdiğim, bendeniz sizin en alçak kulunuzum ve sizi can u gönülden seviyorum. Merhametinize muhtaç kaldım; sevdiğim, artık bu kadar eziyet yeter....Sadık köleniz Subhî" (Nabizade Nazım, 2012:119).*

Subhî'nin yazmış olduğu mektup Osmanlıca olduğu için Urani mektubu anlayamaz: "*Mektup Osmanlıca yazılmış hâlbuki o Osmanlıca okuyamazmış. Subhî'nin şimdi aklı başına geldi. Bunu bir türlü akıl edememişti. Öyle ya... Urani Türkçe yazıyı nasıl okusun?*" (Nabizade Nazım, 2012: 120).

Subhî, beş parasız kalıp, her şeyini yitirince Urani onu terk eder ve başka adamlarla ilişki yaşamaya başlar. Subhî bu adamlardan biriyle Urani'ye rast gelir ve onu takip edip, bıçaklayarak öldürür. Bunun üzerine polisler onu yakalar ancak Subhî suçunu inkâr eder. Polisler de delil olarak Subhî'nin yazıp Urani'ye gönderdiği mektubu delil olarak gösterirler: "*Sorgu hâkimi bir iki ay önce Urani'ye yazıp göndermiş olduğu mektubu gösterince Subhî'nin rengi attı. Dili dolaşmaya başladı... Subhî ifadesini istemeyerek de olsa yazıp imzaladı. Sorgu hâkimi, bu yazılı ifadedeki yazıyla mektubun yazısını yan yana getirip Subhî'ye gösterdi*" (Nabizade Nazım, 2012: 132).

Zehra romanında telgraf da mektup işlevi görür. Subhî'nin eve gidemeyeceği günleri kendisini merak etmemesi için Sırrı Cemal'e telgraf yoluyla haber vermesi bu iletişimin sembolüdür: "*Sırrı Cemal'e bir telgraf! Makri köyü. Subhî beyin evine. Ben bu gece gelemeyeceğim, işim var. Merak etme. 5 Şubat... Subhî*" (Nabizade Nazım, 2012: 70).

Mehmet Celal'in yazdığı *Zehra* romanında Zehra'nın ona ihanet ettiğini bir mektup vasıtasıyla haber alan Rıza karısı ile ilgili atılan bir iftiranın gerçekliğini sorgulamadan eşini '*talak-ı selase*' ile boşar (Mehmet Celal, 1894: 73).

"İkinci defa mektubu gözden geçirdi. Kâğıt elinden düştü. Pencereden -muzlim bir nazarla- baktı. Bu bakış beş dakika devam etti. Sonra mecnunane güldü. Müteakiben müthiş, derin bir sükûnete daldı. Bu sükûnet-i müthişe arasında bir kere haykırdı. ' Zehra, bu nadire-i iffet olan Zehra benim on beş... Yalnız on beş gün gaybubetimden istifade ederek, bu ihaneti etsin?' dedi. Birden beyninden uçan bir fikri tutacakmış gibi elini alnına götürdü. İlâce etti: ' Ha anladım: Zaten evvelce onu Hamdi Bey istemişti. Demek ona meyli var imiş! Ya bana niçin itiraf-ı muhabbet etti? Ah bu kadınlar, bu kadınlar!' Artık ağlamaya başladı" (Mehmet Celal, 1894: 71-72).

Taaffüf romanında mektup sembolizmi önemlidir. Saniha'nın Rasih ile güzel giden bir evliliği varken konaklarında gelip saz çalıp, şiir okuyan Şık Tosnun ile yaşamları değişir. Şık Tosun Saniha'ya mektuplar yazar. Saniha ise başta görüşüp, tanışmadığı Tosun'un mektuplarına cevap verir:

"Zaten Sâniha için Tosun'a mektup yazmak ile mukabele etmek ve aklınca onun hamlelerine bu suretle müdafaa da bulunmak bir mağlûbiyet demek değil midir? Meramı nedir? Tosun tarafından hamlelerin bilküllüye münkatı' olması mı? Öyleyse hiçbir şey yazmamalı. O zaman herif de kat'-ı ümid ederek susar. Mademki cevaplar yazılıyor müdafaa yolunda yazılsalar bile herifi hep mukabeleye davet maksadı anlaşılıyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 70).

Saniha'nın Tosun'a yazdığı mektup onun arzularının ve arayışlarının dışı vurumunun sembolüdür. Saniha, Tosun'un ilgisine olumlu yanıt verecekken küçük oğlu Nurullah'ın kendisine 'anne' diye seslenmesiyle heyecana kapılır :

"Râsihim! Maahaza iffetim için endişe edilecek hiçbir şey zaten yoktu. Ben o parçalanmış mektubu son kelimesine kadar yazdığım zaman meğer şu Venüs aşüftesinin imlâ ve ihsasıyla yazıyormuşum. O aralık oğlum Nurullah "Anne!" diye bir ses çıkardı. [...] Râsihim! Sevgili kocacığım meğer o "Anne!" sedası oğlum Nurullah'ın ağzından Minerva'nın isdar eylediği bir âvâze imiş" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 119).

Sonunda mektubu yırtar. Rasih ise, karısının yazdığı mektubun yırtık parçalarına rastlar:

"Evet o gün Râsih'in halı üzerinden parçalarını topladığı kâğıt böyle bir muâhede-i teslimiyye müsveddesi idi. Bunda bîçare Sâniha evvelâ kocasının tebdil-i ahvâlinde müştekiyâne bir lisanla bahsediyordu. [...] Hem de hep Tosun'un muhacematına karşı müdafaa suretinde! [...] Zavallı kadının Râsih'den ne kadar da çok şikâyeti varmış. Her günün yirmi dört saatinde her işiyle iştigale ve hatta yeniden yeniye aleddevam mübayaa eylediği kitapları mütalâaya vakit ve zaman buluyormuş da, eski muâşakat-ı müştâkane zamanına avdet için günde bir iki saat olsun vakit bulamıyormuş!.. Eğer haftada birkaç defa gelip Tosun Bey o sehârâne parmaklarıyla piyano perdelerine dokundukça kendi urûk ve asabını dahi bu sûret-i lezîzde ve lâtifede tahrik etmeyecek olsaymış iç sıkıntısından boğulmak işten bile değilmiş" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 76).

Ancak eşi Saniha'ya hiçbir şey söylemeden evliliğini devam ettirmek ister. Bu mektuplaşmanın aracı olan evinde çalışan kâhya kadın ile kocasının işine son verir. Kocasının sevgisi ve merhameti karşısında ezilen Saniha, Tosun'a bir daha kendisine mektup yazmamasını ona yazdığı bir mektupla bildirir ve evlilikleri kurtulur.

Araba Sevdası romanında da mektup önemli bir sembol olarak karşımıza çıkar. Bihruz Bey, Periveş'e mektup gönderir: "Kenarı yaldızlı, bir ucu gonceli pembe bir gül resmolunmuş, misk gibi kokar bir kâğıt, bir de zarf çıkardı" (Ekrem,2016: 63). Bihruz Bey,

çok güzel zannettiği ve kendisini güzel ifade ettiği yarı Türkçe yarı Fransızca mektubunu Perives'e gönderir ancak yanındaki kadınlar mektubu alırlar. Sadece güzel kokusuna bakarlar, bir şey anlamaz bir kenara atarlar: "*Mektup okunmadı; yalnız açıldı, bakıldı. İçindeki çiçeğin zarifliğinden, kâğıdın misk gibi koktuğundan bahsolundu... iki parça edilip büküldükten sonra, Bağlarbaşı'ndan bülbül dereseine... mevdu'-i mahrumiyet-i hâmuşan edildi*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 109-110). Recaizâde Mahmud Ekrem alafranga bir adamın gönderdiği mektubun dahi şekilden ibaret olduğunu ve içerikten yoksun olduğunu gösterir. Yine Bihruz Bey'e arabasının taksitlerini hatırlatan Jan Kondoraki mektup gönderir. Mektubu Bihruz Bey'e hizmetçisi Mişel iletir: "*Fransızca bir mektup vardı. Maktubu beye arzetti*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 86).

Tanzimat romanlarında mektup, olayların çözülmesinin, roman kurgusunda akışın değişmesine sebep olur. Karakterlerin birbirleri arasında duygu, düşünce ve hislerini karşılıklı olarak aktarmasına ve bu sebeple de mektup romanlarda önemli bir haberleşme sembolü olur.

2.3.12. Roman

Tanzimat edebiyatı ile birlikte Avrupa'dan Osmanlı'ya taşınan yeni türler arasında roman da vardır. Roman okuyucuları yazarlar vasıtasıyla romanının yazıldığı dönemin sosyo-politik durumuna ilişkin fikir sahibi olabilirler. İnsanlar okudukları romanlarda kendileri ile ortak bir takım yönler bulabilir ve romanlar okuyucunun muhayyilesinin gelişmesi için önemli bir okul durumunda olabilir. Edebiyatın her döneminde vücuda gelen önemli eserler vardır. Meydana gelen bu eserler vasıtasıyla okuyucu, başka kültürler hakkında bilgi sahibi olabilir ve okuyucunun okuduğu eserler okuyucunun hayatından izler taşıyabilir. Roman gelişimin, değişimin ve kültürel zenginliğin sembolüdür. Kimi romanlar okuyucunun ruhuna seslenirken kimi romanlar da okuyucunun zihin coğrafyasını geliştirebilir.

Gadamer, okunan bir metnin yorumlanmak istenmesi durumunda, metnin hayal dünyası ile yazarın hayal dünyasının karşılaşacağını ve bu karşılaşmadan sonra okuyucunun ve yazarın hayal gücünün ortak mahsullerinin ortaya çıkabileceğini söyler. Bir metin anlaşılacak istendiği zaman metin ile okuyucunun muhayyilesi ile karşılaşır. Gadamer hermeneutiğinin hermeneutik çabasını bir ufuklar karşılaşması olarak görür. (Özlem,2011: 30).

İnsan zihni o kadar güçlüdür ki istediği an kendini istediği yerde hissedebilir.

İsteddiği karakterin kılığına girip, istediği an da çıkabilecek kadar kuvvetlidir. Fazıla ve Fevkiye zihni de bu kuvvetle hayal eder. Yazarlar ve şairler okuyucuya vermek istediği mesajı hissettirmeden karakterler vasıtası ile verirler: "*Şairler ve romancılar bizi hayal etmeyi hayal etmemiz için yönlendirirken, kendilerinin bol bol faydalandıkları kuralların açığa çıkmasına hemen hiç izin vermezler*" (Scarry, 2006: 24).

Sartre, muhayyilesindeki insanı hareket ettirmenin zor olduğunu söyler. Okuyucu bir koltukta dahi otursa kahramanları ve okuduklarını istedikleri gibi hareket ettirebilirler (Scarry,2006: 29).

Yazar, okuyucuya sözcükler ve karakterler vasıtasıyla talimatlar verirler. Okuyucu önce talimatları ne kadar üzerine alınmayıp, kurgu karaktere atfetse de sonrasında karakterle kendini bütünleştirip, içeriğin bir parçası olmaya çalışır. Kurmaca kişiler okuyucunun zihin tuvalinde istediği fırça darbeleriyle, istediği resmi nakşetmektedirler. Resmi zaman zaman canlandırıp, zaman zaman solgunlaştırabilirler: "*Okuma, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektirir*" (Scarry,2006: 46).

Leonardo da Vinci, Salvador Dali ve Picasso gibi ressamlar nasıl ki resimde yeni bir dünya oluşturmuşsa yazarlarda eserlerinde yarattığı karakterlerle ve söz simyagerliği ile sözcüklerin sınırsız olanaklarından faydalanıp, okuyucuya yeni bir dünyanın kapılarını açar. Formel bilimlerdeki sayıların oluşturduğu dünyayı sosyal bilimlerde harflerin gizli dünyası oluşturur. Edebiyat okuyucuya okuduğundan çok daha geniş bir dünya kurgusu sunar. Edebiyatçı gösteren-gösterilen arasındaki ilgiyi kurarak okuyucuyu hayal ettiği dünyaya götürür. Edebiyatçılar söz büyücüleridir. Edebiyatçıların eser verirken kullandıkları kalemler savaşlarda kullanılan kılıçtan daha keskindir (Sivri, 2008: 72).

Yazarlar, şairler söz simyagerleridir. Sözcüklerin sınırsız olanaklarından faydalanarak ölümsüz eserler meydana getirirler. Edebiyat, insanlara düşündüklerinden çok daha fazla ve farklı bir hayat sunar. Tanzimat romanında karakterler bilinçli olarak yaratılır. Yaratılan karakter ile okuyucu arasında roman boyunca derin bir ilişki doğar ve karakter okuyucunun ellerini metin boyunca bırakmaz. Okuyucu, karakter ile heyecanlanıp, onunla hüzünlenir. Yazar neyi hayal ettirmek istiyorsa okuyucular onu hayal etmektedirler. Bunda yazarların okuyucunun zihninin tüm kıvrımlarına vakıf olması önemli bir etkidir. Yazar okuyucuya vermek istediği mesajı sadece yarattığı karakter vasıtasıyla vermez. Aynı zamanda romanda kullandığı çeşitli semboller ile de yazar, mesajını okuyucuya ulaştırır. Bu anlamda semboller yazarın okuyucuya karşı kullandığı önemli bir mesaj aracıdır. Yazarların karakterleri verdiği özellikler de karakterler kadar

önemlidir. Okuyucu, karakterlerin davranışları, kullandığı nesnelere, lisanları, karakterlerin kullandığı renklerden türlü anlamlar çıkarabilir.

Karnaval romanında yer alan Şehnaz, Bahtiyar Paşa'nın kızıdır. Kıskanç, çirkin ve katı bir kız olarak romanda resmedilir. Zekâî'nin kendisini sevdiğini düşünür ve Zekâî'nin aldatıcı kurlarına kanar. Mithat Efendi Şehnaz'ın bu saflığını kimse görmeden okuduğu romanlara bağlar. Roman Osmanlı coğrafyasına Avrupa vasıtasıyla aktarılan bir türdür. Roman, hayal gücünü zenginleştirmek isteyen, kendilerine dost edinmek isteyen, farklı kültürlerle tanışmak isteyen kişilerin okuyabileceği bir nesne sembolüdür. Bilginin, birikimin, hayalin ve gerçeğin sembolü olan roman romanda Şehnaz'ın özendiği alafranga hayata ulaşmanın nesnesi olur.

"Malûmdur ki alafrangada kızlara roman okutmak memnudur. Bu memnûiyyetin hükmünü kızlaraheva vü heves ne olduğuna dair misaller göstermemek kazıyyesi olacak ise de memnûiyyet-i mezkûreden hiçbir memleketçe fevâid-i muntazırta istihsal olunamamaktadır. Zira bu hal, bu memnûiyyet bilâkis kızların romanlar için daha ziyade hırs ve inhimaklarını mucib olduğundan meydân-ı tedâvülde gezen romanları kâmilten okumaya kızlar yol bulduktan maada meydân-ı tedâvülde kadınlar hatta erkekler için bile memnu olan birtakım kütüb-i muzırta da ele geçirip tamâmî-i hırs ve hevesle okurlar. Pek çok kızların en gizli yerlerinde öyle kitaplar bulunmuştur ki bunlar bir kızın değil bir erkeğin bile elinde görülse münderecatını okumak değil resimlerine göz gezdirmek bile o erkek için pek büyük meâyibden sayılır. Vakıta Şehnaz Hanımın muallimesi Madame Mirsak dahi terbiye-kerdesine roman ve tiyatro misillü asarı asla göstermezdi. Ancak kütüphanesinde türlü türlü romanlar ve tiyatrolar mevcut olduğundan Şehnaz habersizce olarak bunları çalıp gece odasında okurdu" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 55).

Şehnaz'ın okumayı tercih ettiği romanlar cinsel içerikli romanlardır. Şehnaz için roman okumak onun merak duygusunu kamçılar. Roman sayesinde merak ettiği şeyleri öğrenir.

Muhaderat romanında roman önemli bir semboldür. Romandaki karakterler okuduğu roman karakterlerine benzetilir ve romanlardan hayat dersleri alınır. Fevkıye ile Fazıla sohbet ederlerken Fevkıye arkadaşını okuduğu roman karakterlerinden birine benzetir: *"Ha! Bak şimdi arkadaşım 'Les sept peches capitoux'un La le Kesveur kısmındaki Madeleine'in şekil ve simasını tıpkı sana benzettim. Sen onu okudun mu?"* (Fatma Aliye, 2005: 96). Diyerek okuduğu romanlardaki karakter ile gerçek yaşamdaki karakter arasında bağlantı kurar. Romanlar okuyucularına ders verir:

"Evet! Roman bir ahlak dersidir. Hem de nasıl ders? Okuyucuların seve seve, eğlene eğlene öğrenecekleri ve bir daha unutmayacakları bir derstir. Hani ders vardır ki çocuklara tokat, azar ve hatta büyüklerle de öğretmenlerine ve arkadaşlarına mahcup olma korkusu yaşatmasın. Kendi isteğiyle çalışan öğrenci yüzde bir oranındadır. Fakat romanı çocukların okumaması için tokat atılsa bile onlar bundan vazgeçirilemezler. Yine okurlar. Bulur buluşturur okurlar. Anlaşılan o ki azarlamak ve uzak tutmaya çalışmak okuyucuyu vazgeçirmiyor. En çok satılan kitap romanlar oluyor. Gençlerin öğretici ve hikâye tarzındaki yazılanlarından öğrendikleri mâlûmât o kadar güzel akıllarında kalıyor ki, öğretmenleri bunları kendi metotlarıyla binlerce kere ezberletseler bu kadar kalıcı bir şekilde öğretiliyorlar" (Fatma Aliye, 2005: 98).

İnsanların okuduğu romanlar onların yaşamına olumlu ya da olumsuz etki eder. Kişiler okuduğu roman karakterleriyle kendilerini özdeşleştirir ve bir süre sonra gerçek ile hayali ayırt edemez duruma gelirler:

"Roman bir kısım gençleri kötüye sevk ediyor ve yok ediyor. Hayal dünyasında yaşamalarını sağlayarak gerçek dünyadan kopmalarını sağlıyor. Bunu nasıl inkâr edebilirim ki roman kurbanlarının bir kaçını gözümle gördüm. Descartes 'Roman bir zehirdir. Fakat öyle bir zehirdir ki bazı zehrin panzehiri olduğu halde roman ile zehirlenene panzehir olmaz.' demiş olsa da roman düşkünleri onu aramazlar. Düşünce ve davranışlarını o romanlardaki hayal dünyasına uydurmak isterler" (Fatma Aliye, 2005: 98).

Lorans romanında Pertev Bey eğitilmiş ve görgülü bir kişidir. Tiyatroya, konserlere gitmekten ve roman okumaktan feyz alır: "Pertev Bey yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında idi. Mektepte sırasıyla tahsil görerek fûnun vaad beyat şehadetnamamesini haiz olup bir daireye devam ediyordu. Daima asar-ı edebiyeyi tatbi eder, hele roman okumaktan pek ziyade hoşlanır idi" (Mustafa Reşid, 1893:5). Cemil Meriç'in deyimiyle, kitap zekâyı kibarlaştırır. Lorans romanında da Pertev Bey roman okumaktan mutluluk duyan bir karakter olarak okuyucuya tanıtılır. Roman Pertev Bey için de hayal, bilgi zenginliğinin ve huzurun sembolü olur.

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey çeşitli yabancı romanlar okur: "Lâ Dam o Kamelya...Alfons Kar'ın Ihlamlar Altında" (Recaizade Mahut Ekrem, 2016: 49). Romanlarını okur. Bu romanlardan etkilendiği için Keşfi Bey Perives'in ölüm haberini verince alafranga usule uyduğu için onun mezarını bulmaya çalışır. Araba Sevdası eserinde de roman önemli bir yer tutar. Roman okurları zaman zaman kendilerini karakterlerle bütünleştirirler ve günlük yaşamlarında romandaki kişileri arayabilirler. Keşfi Bey,

okuduğu romanlardaki karakterlerin ve romandaki bilgilerin etkisiyle Periveş'in mezarını alafranga usule uygun inşa ettirmek ister. Bunda okuduğu romanın etkisi vardır.

Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında yer alan karakterlerin okuduğu romanlar karakterler için mutluluğun, dostluğun, bilginin ve dönüşümün sembolü olur. Ayrıca roman, Osmanlıların Avrupa aracılığıyla tanıştığı bir tür olduğu için bu dönemde karakterlerin okuduğu romanlarda alafrangalığın sembolü olarak da ifade edilebilir.

2.3.13. Para

Para maddi olan bir kaynaktır. İnsanlar daha rahat bir yaşam sürebilmek için para kazanmaya gayret ederler. Ne kadar çok para kazanırlarsa o kadar çok mutlu olacaklarına inanırlar. Para geçmişten bugüne bazı insanların efendisi bazıların ise kölesi olmuştur.

Dünya'ya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş romanında zenginliğin sembolü olan Karun yer alır. Karun, Hz. Musa'nın amcaoğludur. Karun önceleri çok fakirdir. Allah'a ibadet eder, gündüzleri oruç tutar, geceleri de namaz kılar, dua eder. Duası kabul olur ve Hz. Musa'nın duasının neticesinde ona simyâ yani değerli madenleri yapma öğretilir. Simyâ ilmini öğrenir öğrenmez asıl ibadetin mal, mülk olduğunu öğrenir ve tüm ibadetlerini terk eder. Firavun'un yanındaki kötülüğün temsilcisi olur. Karun dünya sevgisi sebebiyle helâk olur. Romanda, Mesut Ağa ile Veysel Efendi'nin mal varlıkları ve zenginlikleri Karun'u sembolize eder: "*Mütevelli Veysel Efendi diye halkın nazarında Karun kadar zengin zannolunan pederinizin variyeti işte şu küçük varildir. Ben ise babanızın beş yüz kuruşa mübâyaa eylediği bir hadım köle iken ve hususiyetle para kazanmaya on sekiz yaşımdan sonra başladığım halde işte şu büyük varilin içindeki hazineyi kazandım*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 102). Veysel Efendi ve Mesut Ağa da Karun gibi paraya, mala mülke tapıp tıpkı onun gibi helak olmuşlardır.

Hüseyin Fellâh romanında Şehlevend'in Hüseyin Fellâh vasıtasıyla annesi Hesna Hanım'a gönderdiği para da somut bir semboldür. Şehlevend annesinin ihtiyaçlarını karşılamak ve onu refaha ulaştırmak amacıyla para göndermiştir.

Karnaval romanında Madam Hamparson tarafından aşkına karşılık bulamayan Zekâî, Arslangözyanların evinde hizmetçi olarak çalışan Mariyanko'ya yüklü miktarda para verir ve karşılığında Madam Hamparson ile Resmi hakkında kendisine bilgi vermesini ister. Burada da paranın insanları da tıpkı eşyalar gibi satın alabilen gücüne tanık oluruz. Şehnaz'ın elindeki mücevherler de zenginliğin sembolüdür. Zekâî eşi Şehnaz'ın

mücevherlerini daha sonra çalacaktır. Çünkü amacı kendisinin zengin olmasıdır. Bunun yolunun da daha çok para ve mücevherle olacağını düşünür. Para zenginliğin ve gücün sembolüdür.

2.3.14. Mezar

Karnaval romanında mezarlık Şark ve Garb'ın mezarlarında yer alan farklılıkları göstermesi bakımından önemli bir semboldür. Romanda Zekâî, Benli Helana ile babasının tüm servetini bitirir. Oğlunun kendi evindeki kasada yer alan tüm paraları haber vermeden çaldığını: "*Eyvah! Hüsn-i terbiye dâhilinde büyütmek istediğim evlât en nihayet hırsız olarak babasının kasasını soymak terbiyesini almış. Öyle mi?*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 276) gören Zekâî'nin babası Uzletî Efendi kahrından üç gün sonra ölür. Zekâî babasını Türk geleneklerine uygun değil de Frenk geleneklerine uygun defnetmek ister. Bu sebeple babasına Frenk mezarı yaptırır: "*Uzletî Efendi gibi kibâr-ı ulemadan bir zatın böyle Frenk mezarında yatması uyamaz!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 276). Ancak Uzletî Efendi gibi ilim, irfan sahibi bir velinin böyle bir mezarda yatmasına gönlü razı olmayan Uzletî Efendi'nin dostları Zekâî'nin yüklü paralarla Roma'dan getirttiği mezar taşlarını, mermerleri bir kenara atarlar. Zekâî'nin uğruna babasının bile ölümüne sebep olan alafranga tutkusu babasının mezarında da kendisini göstermiştir:

"En küçüğünden en büyüğümüze varıncaya kadar herkesin mezar taşları birkaç yüz yıldan veri bu san'at ile işgal eden esnaf tarafından yapılırken Zekâî" Efendim! Üskütlülük (mermertraşlık), bozar (sany-i nefise) kısmındandır. Bizim eşek heriflerin sany-i nefisece ne kadar gustoları olabilir. Pederime bir Şedövr (enfes-i âsâr) yaptırmalıyım" diye en mâhir bir ressama şeklini tersim ve Roma'da suret-i mahsusada imâl ettirdiği bir mezar sandukası hiç de bir Müslüman mezarına benzemediği halde birkaç bin liraya mal olmuş ve dostlarının "Uzletî Efendi gibi kibâr-ı ulemâdan bir zatın böyle Frenk mezarında yatması uymaz" diye ısrarları üzerine Roma'dan gelen mermerler bir tarafa atılarak yeniden sanduka imaline mecburiyet elvermiştir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 255).

Ara Nesil Ve Tanzimat romanında görülen alafranga semboller *Karnaval* romanında da kendisini gösterir. Romanda yer alan Zekâî'nin akarakteri babası öldüğünde babasını doğup büyüdüğü coğrafyanın usullerine göre değil de alafranga usule göre defnetmek ister. Bu Tanzimat dönemi eserlerinde görülen yaygın bir algıdır. Osmanlı aydınının tanıştığı Avrupa kültürü dönem romanlarında hemen her nesne ve davranışta kendisini hissettirir.

2.3.15. Fotoğraf / Resim

Fotoğraf önemli bir nesne sembolüdür. Türklerin eski dönemlerden beri halk hikâyelerinde yer alan sevgililerin birbirlerini tanıma ve sevme sembolü olan fotoğraf kişinin anını kalıcı kılmasının önemli bir sembolüdür. İnsanlar içinde buldukları anın fotoğraflarını çekerek anlarını ölümsüzleştirebiliyorlar.

Vah romanında fotoğraf sembolizmi vardır. Ferdane'yi vapurda gören Behçet ve Necati ondan hoşlanır. Behçet Ferdane'nin peşine düşer ve onu takip etmesi için Despino adından bir hizmetçi bulur. Necati, Ferdane Millet Bahçe'sinde gezintiye çıktığı esnada ona sarkıntılık eden beyleri döver ve hapse girer. Beylerin kendisinden şikâyetçi olmamaları üzerinde de hapisten çıkar. Ferdane'nin gönlünde yer edinmeyi başarır. Despino, Ferdane'nin yazdığı mektubu Necati'ye götürür. Yanına da Ferdaneye söylemeden onun bir fotoğrafını ilişitir. Necati, Ferdane'nin fotoğrafına hayran kalır: "*Necati resmi temaşa eylediği zaman tavrına ürküntü alâmeti gibi bir şeyler geldi. Hakikatte ise Ferdane'nin cemalinde olan kemâli o kadar fevka't-tabîa bulmuştu ki Yunan mehere-i heykeltıraşlarının hüsun ve cemal mabudeleri için tasavvur eyledikleri cemalin dahi buna nispetle lâ-şey kalacağını derhal hükmeylemişti*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 98). Despino, Necati'nin Ferdane'nin mektubuna cevaben yazdığı mektubu götüreceken Ferdane'nin resmini ve mektubu yanlışlıkla Behçet'in evinde düşürür. Behçet, eline geçirdiği fotoğraf ve mektupla Ferdane'yi tehdit eder ve onu birlikte olmaya ikna etmeye çalışır ancak red cevabını alır. Dönemin fotomontaj hilelerini yaparak Ferdane'nin fotoğrafını çıplak bir kadının vücuduna yapıştırıp Necati'ye gönderir. Necati fotoğrafı görür görmez Ferdaneye bir mektup yazar:

"Allah'dan bulunuz hanım! Cümlelerin cezâ-yı amelini vermek şân-ı adaletinden olan Cenab-ı Allah elbette sizin dahi cezâ-yı sezânızı verecektir. Kendinizi melek gösterip de benim gibi bir bîgünahın aklını başından almaya cesaret ettiniz ki hakikatte en mübtezel kadınların dahi en mübtezeli imişsiniz! Ne mal olduğunuzu vaktiyle anlatmış olsaydınız öyle emtia-i mülevveden daima müteneffir olan gönlüm filhal sizden istikrah edeceği cihetle bilahare böyle acınacak hallere düçar olmaz idik" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 182).

Ferdane'ye hakaret içeren bu mektubu yazdıktan sonra Ferdane'nin fotomontajlı mayolu fotoğrafını mektupla birlikte bir mukavvaya koyarak mahallenin bakkalına Ferdane'ye teslim edilmek üzere verir. Bakkal bu zarfi yanlışlıkla Talat'a verir. Mektubu ve fotoğrafı gören Talat, Ferdane'yi boşar ve üzüntüden ölür: "*Sanki bir gecede yirmi beş sene kadar yaşamış da hâlet-i pîri tamamıyla kendisini istilâ eylemiş gibi bir halde*"

(Mithat Efendi, 2000: 188). Necati daha sonraki mektubunda Ferdane'den ayrılmak istediğini de yine bir mektupla dile getirir: *"Ve bundan böyle sizi taciz edecek hiçbir kusurum vukua gelmeyeceğini dahi kaviyyen ve kat'iiyyen temin eylerim"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 153). Romanda fotoğraf öncelikle Necati'nin Ferdane'den hoşlanmasına ve aklında yer edinmesine sebep olur. Behçet ise Ferdane'den yüz bulamayınca onun fotoğrafını montajla değiştirir. Fotoğraflar Ferdane'nin eşi Talat'ın eline geçer ve Talat eşi Ferdane'yi boşar. Fotoğraf romanda fotoğrafı kullanan kişinin amacına göre bazen iyiye bazen kötüye hizmet edebilir.

Acâyip-i Âlem romanında Suphi, Kuzey Avrupa'yı gezdiği esnada gördüğü ve etkilendiği şeylerin resmini çizer. Romanda Suphi, gördüğü şeylerin hatırasının yaşaması için onların resmini çizmeyi tercih eder. Resim burada kalıcılığın sembolü olarak görülür.

Tezkir-i Mazi romanında Jak, Tepebaşı Venüs'ü olarak tanınan Matmazel adında kadın bir ressamı âşık olur. Şair Jak'ın çok beğendiği bir resmi ona hediye eder:

"Güzel ressam gülererek o resmi albümden çıkardı..."

-Matmazel: Buyrunuz..!Değersiz bir yadigâr!

- Jak: Cihana değer bir yadigâr! Bunu hiçbir vakit gözümün önünden ayırmayacağım" (Mustafa Reşid, 1886: 60). Romanda hediye edilen resim hediye eden kişiyi hatırlatması bakımından bir nesne sembolüdür.

Sergüzeşt romanında Celâl Bey, Paris'te beş altı sene resim dersleri alır. Celâl Bey vaktinin büyük bölümünü resim çizerek geçirir ve kendini mutlu hisseder:

"Resamlık sanat-ı âliyesine olan istidat-ı fevkalâdesi, medeniyetin terbiye-i icazkâranesi sayesinde namzet olduğu mevki-i mümtazı ihraz ile Boğaziçi'nin bir hüzn-i sevdavi içinde cereyan eden sularına peyrev olmuş bir üç çifte kayak, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları, kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı şalla mestur olan kayığın arkasında bir harem ağası tasvir ve tersim ederek Salon'a takdim etmişti" (Samipaşazade Sezai, 2012: 40).

Celâl Bey, Dilber'i gördükten sonra onun resimlerini çizmeye başlar: *"Dilber'in resmini yapardı...Yerinden kımludama! Çiçekleri dağıtma! Ara sıra da erbab-ı sanayin âliyesinde tesadüf ettiği müşkülâtın verdiği bir hiddet-i zalimane ile nefes alma tehdidatına uğradıkça sarayının en münzevi bir köşesinde yalnız yalnız başını sallayarak of..Yarabbi*

derdi" (Samipaşazade Sezai, 2012: 45-46). Celâl Bey, resim çizerek kendini mutlu hisseder ve hayalini kurduğu şeyleri resmeder. Dilber de Celâl Bey'in resmini çizdiği esnada güzelliğini fark ettiği ve âşık olduğu bir cariyedir. Resim romanda karakterlerin birbirine âşık olup romanın akışının değişmesine sebep olur.

Çoğu romanda karşımıza çıkan resim sembolizmi Muhaderat romanında da karşımıza çıkar. Fazıla'nın elinde annesinin ölümünden sonra onu yâd etmek için tek hatıra olarak bir resim kalır. Calibe'nin emriyle Madam Oiselle resmi duvardan kaldırmak istediğinde evin uysal kızı Fazıla yırtıcı bir varlığa dönüşür ve buna müsaade etmez: *"Afedersiniz! Madam Oiselle, siz o resmi kaldıramayacaksınız"* (Fatma Aliye, 2005: 51). Diyerek madamı ikaz eder. Resim bu romanda Fazıla'nın annesinin tek hatırasıdır ve ona dokunulmasını istemez. Resim romanda Sai Efendi'nin kendisine eş çocuklarına anne olarak seçtiği Calibe Hanım ile Sai Efendi'nin ölen eşi Fevziye Hanım'ı kıyaslamaya götürmesi noktasında da önemli bir anıyı sembolize eder. Sai Efendi, eşinin ölümünden sonra evlerindeki değişim ve karışıklıktan bir nebze de olsun kaçıp, kurtulmak için eski eşi Fevziye Hanım'ın resmine sarılır ve eski eşi ile şimdiki eşini kıyaslar:

"Artık deminki hayal gitmiş, bitmiş. O zaman geçmiş. İnsanı büyüleyecek kadar güzel sarı saçlı yüzün berrak rengine benzeyen mavi gözlü hayalin yerine siyah saçları insana acı ve zulmü hatırlatan karanlık içinde parlayan, kömür gibi parlak gözlü Calibe hazır bulunuyordu. Sanki doğumun ardından hemen ölüm gelmiş, Fevziye zamanı artık geçmiş, iş Calibe'ye kalmıştı" (Fatma Aliye, 2005: 48).

Romanda Fevkiye'nin annesi Nabi'nin kızına yazdığı mektupları ve gönderdiği resimleri bulur ve Fevkiye ile Nabi'nin ilişkisini öğrenir: *"Resimleri de gördüm! Bazısı başı açık! Alafranga, bazısı fesli. Hele birisinde yakası bağı açık. Anlıyorsun ya?"* (Fatma Aliye, 2005: 108).

Türk Edebiyatında halk hikâyelerinde sıkça görülen sevgilinin resmine bakma sembolizmi Zehra romanında da vardır. Suphi ile Zehra birbirlerini çok severler. Bir süre sonra nikâhlanırlar ve birbirlerine fotoğraf verip, düğüne dek o fotoğrafla hasret giderirler: *"Nikâh sonrası iki genç birbirlerine fotoğraf verdiler. Artık birbirlerinin hiç olmazsa resmine doya doya bakma fırsatı bulurlar"* (Nabizade Nazım, 2012: 22). Subhi boş zamanlarını hatırlarını kaleme almak ve fotoğrafçılıkla meşgul olmaya adanmıştı: *"Subhî, bazı hâtıratını kaleme alır, biraz fotoğrafçılıkla uğraşır"* (Nabizade Nazım, 2012: 25). Subhî'nin Sırrı Cemal ile birlikte yaşadığı evin duvarlarında yağlı boya resimleri vardır:

"Duvarlara kalın yaldız çerçevesi yağlı boya resimler asılmıştı" (Nabizade Nazım, 2012: 51).

Fotoğraf eski Halk hikâyelerinden modern Türk yaşamına etki etmiş bir semboldür. Halk hikâyelerinde âşıklar onlara gösterilen fotoğraftaki kişiye âşık olup hikâye boyunca onları aramaya başlar. Fotoğraflar nesnel semboldür. Günümüzdeki toplumlarda insanlar güzel vakit geçirmekten ziyade güzel fotoğraflar çekip bu fotoğrafları sosyal medya hesaplarından insanlarla paylaşırlar. Fotoğraflar insanların hüznünü, neşesini, hayallerini ve ruhlarını yansıtır. Bazen bir fotoğraf insanları geçmişe götürür. Bazen bir fotoğraf insana istikbalini fısıldar. Tanzimat ve Ara Nesil romanlarının genelinde fotoğraf ve resim geçmiş hatıranın, somut delilin, sevgilinin hatırasının canlı tutmasının sembolüdür.

2.3.16. Hançer

Nesne sembolü içerisine dâhil edebileceğimiz hançer, geçmişten günümüze kullanılan bir araçtır. Hançer kesiciliği ve parçalayıcı özelliği ile ön plandadır. Hançer sembolizmi daha çok insanı beklenmedik bir anda arkadan vurmaya, insanların zayıf zamanında onlara yapılan kötülüğü sembolize eder. Hançer, namert insanların insanın arkasından sinsice kullandığı mert insanların ise düşmanlarını âşikâr bir şekilde göstererek bıçaklayacağını ifade eder. Ömer Bedrettin Uşaklı'nın da dediği gibi: "Yiğitçe saplanacak bir hançer istiyorum" sözü hançerin mert insanlar tarafından kullanılan bir nesne olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Hasan Mellâh romanında Hasan Mellâh'ın Batul adındaki uşakla hançer ve mektup göndermesi sembolik bir mesaj içerir. Mektupta düşüncelerini açıklayan Hasan Mellâh eğer tercih etmiş olsaydı mektupla değil hançeri Domingo Badia Y Lebllich'e saplayarak mesajını o şekilde de göndereceğini göstermek ister. Hasan Mellâh her türlü güce hâsıl olduğunu ancak kalleşlik yapıp düşmanını hançerle öldürmek yerine mektup ile mesaj verip uyarmak ister. Hançer eserlerde daha çok düşman uyurken kalbine saplanan bir araç olarak kullanılır. Burada hançer düşmana gözdağı vermek için kullanılan somut bir semboldür. "*Kendini ifrit kadar muktedir gördüğün halde, anla ne kadar ahmaksın ey biçare! Anla ki, karşında bulunan adam senin gibi cüz'i, hem de ıstırarî ve muhik bir denaeti kabul edecek olsa, sen hâbgâh-ı istirahatte yatıp uyurken, sîne-i pür-kînene hançer sokmaya muktedirdir*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 190).

Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Domingo Badia Y Lebllich, Şam'da kendisini Ali Abbas adında saygın bir tüccar olarak tanıtır. Daha sonra Fransızlarla işbirliği yaptığı ve Müslüman olmadığı da ortaya çıkınca halk tarafından evinin etrafı sarılır. Burada halkın Domingo Badia Y Lebllich(Ali Abbas)'ı öldürmek için kullandıkları silah da hançer olacaktır. Hançerin burada hilebazlık yapan birini ortadan kaldırmak için kullanılan bir sembol olduğu görülür: " *On beş, yirmi adet hançer bir hamlede mel'unun vücudu üzerine indiği gibi, yalnız ifritçesine bir çığılığı işitilebilip, her taraftan çeşme gibi boşanan kanı içinde boğulmuş gitmişti*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 397).

Bir Kadının Hayatı romanında Reşit beklediği haberi alamayınca Zübeyde'nin mücevherlerine zorla sahip olmak ister ve gece evine girer. Zübeyde'nin bağırması üzerine onu hançerle öldürür: "*Reşit döndü. Zübeyde'ye bir hançer gösterdikten sonra elini dudakları üstüne koydu...O imdat çığılığı üzerine odaya girenler Zübeyde'yi kanlar içinde gördüler*" (Celâl, 2001: 104). Kardeşi Münire ve Fevzi'yi birlikte gören Sıtkı da Fevzi'yi hançerle öldürür: "*Her şey, her cinayet meydandaydı. Bağırmasına meydan vermedim; koynumdaki hançeri göğsüne soktum*" (Mehmet Celâl, 2001: 116).

Hançer romanlarda düşmanı namertçe öldürmek isteyen kişilerin kullandığı ya da düşmanıya mertçe vuruşan kişilerce kullanılan bir nesne sembolü olarak görülür. Hançer onu kullanan kişinin mizacına göre iyiye de kötüye de hizmet eden bir sembol olabilir.

2.3.17. Satranç ve Dama

Satranç oyununun tarihi eski zamanlara dayanmaktadır. Satrançın Hindistan'dan, İran'a oradan Araplara oradan da Avrupa'ya yayılan bir zekâ oyunudur. Satranç dikkatli ve hızlı düşünmenin bir adım atmadan önce sonraki atılacak adımların da hesaba katılmasını gerektiren bir oyundur. Satranç sayesinde rakibinizin neyi nasıl düşündüğünü de keşfedebilirsiniz. Satrançın stratejik bir oyun olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Şah'ın kazandığı Mat'ın ise yenildiği bir rekabetin bilançosudur. Satrançta at, kale, vezir ve fil ve piyon ile iki kişilik bir oyundur. Satranç oyununda oynanan alana savaş meydanı gözüyle bakılırsa kişi, kıvrak zekâsı ile birlikte galip de olabilir, küçük bir zayıflığında mağlup da olabilir.

Dama oyununun Afganistan ya da Hindistan'da ortaya çıktığı ve Haçlı Seferleri ile dünyaya yayıldığı söylenir. Dama oyunu da satranç oyununa benzer şekilde zekâ ile kazanılabilecek bir oyundur.

Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında tarihi karakterlere de yer verilir. Kavalalı Mehmed Ali Paşa kurnazlığı ve öngörüsü ile tanıtılır. Romanda satranç ve dama oyunlarına olan ilgisi ve başarısı da söz konusudur. "*Mehmed Ali satranç ve dama oyunlarının sûret-i icrâsında mehamm-ı umur için düstûrü'l-amel tutulacak bir büyük hikmet bulmuş ve her muamelesini daima ona tevfiik etmekte bulunmuştu*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 234).

Satranç ve dama Doğu kültürüne ait birer oyundur. İnsanların zekâlarını geliştirmek ve değerli vakitlerini geçirmek için kullandıkları bu oyunlar, aklı, zekâyı ve rekabeti sembolize eder.

2.3.18. Kılıç

Kılıç tarihine eski çağlarından beri önemli bir savaş aletidir. Düşmanı yok etmek için kullanılan, askerlerin daha güçlü ve çevik olması için meydanlarda cengâverliklerini sergiledikleri önemli bir savunma sembolüdür. Doğu'da ve Barı'da devletlerin topraklarına toprak katmalarını sağlayan bir nesnedir. Bazı kılıçlar sembolleşmiş ve mensup oldukları inancı simgelemiştir. Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar'da böyle bir sembole örnektir. Zülfikar hem savaş meydanlarına korku salan bir kılıç hem de Hz. Muhammed'in Uhud savaşından sonra damadı Hz. Ali'ye verdiği ve Müslümanlar için kutsal kabul edilen bir semboldür. Hz. Ali bu kılıçla katıldığı savaşlardan zaferle dönmüş ve kılıç mucizeler yaratmıştır.

Cezmi romanında Cezmi'nin babası vefat ettiğinde oğlunun kendisini kötülüklerden koruması için ona bir kılıç bırakır: "*Bünyesi hiç yaşlanmayacak kadar güçlü, babasından miras olarak kalan kılıç ise, kendisini düşmanların kötülüğünden koruyabilecek kadar keskindi*" (Namık Kemal, 2010: 34). Sarayda at bakımı ve atlara binen kişilerin eğitimi ile ilgilenen Ferhat Ağa Cezmi'ye at, şair Nevi ise ona kılıç hediye eder. Kılıç devletlerarası şanın da sembolüdür. İnsanlar gücünü ve kararlılığını göstermek için kılıç hediye ederler: "*Cezmi'nin ne kadar kültürlü olduğundan ve binicilikteki ustalığından söz ederek, Mustafa Paşa'ya birer tavsiye mektubu yazdılar. Cezmi'ye, Ferhat Ağa güzel bir cins at, Nevi de bir kara Horasan kılıcı hediye etti*" (Namık Kemal, 2010: 49).

Türk toplumları için at kadar kılıç da önemli bir yiğitlik sembolüdür. Savaşta askerlerin kalkını olan, düşmanın korkulu rüyası olan kılıç, ona sahip olan kişinin kullanımına hizmet eder. Eski Türk toplumlarında devletlerarası şanın, zenginliğin

sembolü olarak kullanılan kılıç, Tanzimat ve Ara Nesil romanlarından *Cezmi* romanında da kullanılan bir sembol olur.

2.3.19. Mürebbiye Sembolü / Cariye / Dadı

Tanzimat'ın ilânı ile birlikte Osmanlı aydınları içerisinde çocukların mürebbiyeler tarafından yetiştirilmesi moda haline gelir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı eserinde Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserdeki Anjelik karakteri üzerinden mürebbiyeleri olumsuz bir kerteğe oturtur. Türk aile yapısına uygun olmayan bir tarz ile çocukların üzerinde etki etmeye çalışan mürebbiye yüzünden çocuklar kötü bir eğitim alır. Bunun sonucu olarak da ailenin ahlaki yapısında zafiyetler oluşur. Oysa Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında Fedayi dadı kalfa yapıcı yönüyle ön plana çıkarır.

Hüseyin Fellâh romanında da mürebbiye yapıcı yönüyle ön plana çıkarılır. Şehlevend güzel ve genç bir cariye olarak Ahmet Bey'in konağına satılır. Ahmet Bey Şehlevend'i beğendiği için onu odasına almak ister ancak Şehlevend'in tokadı ile karşılaşır. Civelek Mustafa da Şehlevend'i beğenir ve onu öpmek ister ancak o da Ahmet Bey gibi aynı muamele ile karşılaşır. Hüseyin Fellâh da birkaç kez Şehlevend'i taciz ettikten sonra artık pes eder ve umudunu keser. Burada Tanzimat döneminde cariyelerin cinsel bir sembol olarak kullanılmak istenmelerini görülür.

Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Domingo Badia Y Lebligh, Şehame'yi cariye kılığında ajan olarak Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın sarayına yerleştirir. Şehame sarayda Kavalalı Mehmed Ali Paşa'ya hizmet ettiği esnada Badia'dan aldığı talimatla onu zehirlemek ister. Ancak bu teşebbüsü anlaşılır ve zindana atılır. Romanda cariyelerin saraylarda ajanlık işlevine sahip olduğunu görülür.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanındaki Talat, annesi Saliha Hanım ve Arap dadısıyla yaşar. Romanda annesi ölen ve üvey babası Hacı Baba ile yaşayan Fitnat Hanım'ın da Emine Kadın adında bir dadısı vardır. Ona masallar okuyan ve derdini dinleyen yardımcı bir karakterdir: "*Emine Kadın Fitnat Hanımı çok sevdiğinden, sabahleyin, kalktığı gibi, odasına gidip masala başlardı ve masal söylemeye dalardı ki Fitnat Hanım hatırına getirip mecbur etmeyeydi hiçbir vakit masalı bırakıp işle meşgul olmak hatırına gelmezdi*" (Şemsettin Sami, 2004: 37).

Çengi romanında da mürebbiye yapıcı yönüyle ön plana çıkar. Arap dadı Daniş Çelebi'nin dadısıdır ve onun peri masallarından uyanmasına sebep olur ve gerçekleri görmesini sağlar. Yine Canbert Bey'in evinde kızı Melek'e dadılık eden Hesna (Ak Arap) da romanda karakterlere olumlu etki eder. Canbert Bey evlilikten korkan bir bey olmasına rağmen onu evliliğe ikna eder ve Canbert Bey, Hüveyda adında bir kadın ile evlenip mutlu olmasına vesile olur. Aynı şekilde bakıp, büyüttüğü Melek'in eğitiminde ve evliliğinde de olumlu katkıları ön plana çıkarılır. Romandaki mürebbiyeler karakterlere yardımcı olma hususunda dönüştürücü birer semboldür.

Hemen her romanda dikkat çeken bohçacı kadın sembolü *İntibah* romanında da karşımıza çıkar. Bohçacı kadınlar Abdullah ve Mahpeyker'in istediği ile Ali Bey'in konağına girip çıkarlar. Bohçacı kadınlar Dilâşup'u takip etmek için orada olurlar. Onun hamama gideceğini Mahpeyker ve Abdullah'a haber verir ve Dilâşup'un Ali Bey ile ayrılmasına sebep olur: "*Bir taraftan vukuat-ı cariyeyi tahkik etmek ve mümkün olursa cariyelerden birini casusluğa almak için bohçacı kadınları Bey'in hanesine musallat ettiği gibi bir taraftan dahi kendisi o civarda bulunan hamamları dolaşmaya başladı*" (Namık Kemal, 2015: 117).

Tanzimat romanlarında sıkça görülen bir sembol de bohçacı kadın sembolüdür. Kadın ve erkeğin bir arada bulunmaya elverişli olmadığı bu dönemlerde kadın ve erkek arasındaki iletişimi sağlayan bohçacı kadınlar vardır. Kadından aldığı haberi ya da mektubu erkek tarafına aktaran cevaben erkekten aldığı haber ya da mektubu kadın tarafına aktaran bir köprü işlevindedir. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında da evli olan Raziye ile Doktor Şefik arasında iletişimi bohçacı kadın sağlar. Şefik'ten aldığı mektupları Raziye'ye, Raziye'den aldığı mektupları da Şefik'e götürür.

Tanzimat dönemi romanlarında bir mektup görevi üstlenen hizmetçilerin önemi büyüktür. Evin içinde her şeyden haberi olan meşru olmayan durumları aşikâr eden ya da örtbas eden evin içi ile dışı arasında haber getirip götüren canlı bir semboldür. *Karnaval* romanında romanında Küpeliyan Arslangözyanların evinde çalışan bir hizmetçidir. Madam Arslangözyan Resmi'ye âşık olunca ilk olarak bu durumu Küpeliyan ile paylaşır. Resmi'nin geceleri gizlice Arslangözyanların evine gelmesine yardımcı olan hanımı Madam Arslangözyan için her türlü fedakârlığı yapan bir hizmetçidir. Madam Arslangözyan'ın Resmi ile olan ilişkisi ortaya çıkınca da onunla birlikte evden gitmiş, sefil bir hayat yaşamıştır. Bunun dışında yine Arslangözyanların evinde hizmetçi olan

Mariyanko ise Zekâi ile işbirliği yapıp para karşılığında ona haber getirip götüren biridir. Madam Mirsak, Bahtiyar Paşa'nın kızı Şehnaz'ın eğitmesi için tuttuğu Fransız bir mürebbiyedir. Fransız Dili ve Edebiyat'ına son derece hâkim olan Madam Mirsak bilgilerini Şehnaz ile paylaşır ve ona Fransızca öğretir.

Dürdane Hanım romanında Dürdane Hanım'ın annesi öldükten sonra onu Gülbeyaz Kalfa adında yanlarında çalışan bir kadın büyütür. Gülbeyaz Kalfa "*Orta yaşlı ve sevimli yüzlü bir kadındır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 42). Dürdane Hanım'ın babası başka bir kadınla evlenir. Üvey annesi Dürdane'nin rızası olmadan onu sevmediği Memduh Bey ile nişanlar. Bu durumdan rahatsız olan Dürdane Hanım yalısının önünde balık avlayan Mergub Bey'e kur yapar ve onunla yasak aşk yaşar. Bu yasak aşk noktasında Gülbeyaz Kalfa, Dürdane'nin üzülmemesi için ona teselli verir. Mergub Bey'in aşağılık bir insan olduğunu görür ve bunu Dürdane Hanım ile paylaşır. Mergub Bey, Gülbeyaz Kalfa'yı bunaklıkla suçlar ve aralarında tartışma çıkar. Bunun üzerine Dürdane Hanım Gülbeyaz Kalfa'yı evden kovar. Bir süre sonra eve geri dönen Gülbeyaz Kalfa üzüntüyle olcakları seyreder.

Ahmet Mithat Efendi, *Bahtiyarlık* romanında da mürebbiye karakterine yer verir. Mithat Efendi, kız çocuklarının iyi bir eğitim almasını ister. Çünkü bir milleti yetiştiren, değiştiren ve geliştiren varlıkların kadınlar olduğunu bilir. Kadınlar ne kadar eğitimli, kültürlü ve bilinçli olurlarsa yetiştirecekleri tohumlar da o kadar köküne kuvvetle bağlanan ve filizlenip meyve veren bir orman haline gelir:

"Kadınlar erkeklerin ilk mürebbi ve muallimleridir. Binaenaleyh Darülmualimîn'de müstait hocalar yetiştirilmedikten sonra nasıl ki mekâtibin ıslahı çaresi bulunmamışsa terbiyehanelerden müstait valideler yetiştirilmeyince terbiye-i umûmiyyenin dahi asıl terakkiyyâtı-ı asriyyeye muvafik olacak bir surette ıslahı kabil olamaz. İşte bu hakikate nazaran evlâd-ı inâsın talim ve terbiyelerine ne kadar ehemmiyet verilirse asla istiksar edilemez" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:43).

Yazar, nasıl okullarda maharetli hocalar yetiştirilmeden öğrencilerin iyi olması beklenilemezse annesi tarafından iyi eğitilemeyen bir çocuğun da iyi bir neslin öncüsü olamayacağını aşikâr olduğu görüşündedir. Romanda Abdülcabbar Bey, çocuklarına geleneksel, dinî eğitimin yanı sıra modern eğitim verilmesini de ister. Madam Terniye adında Fransız mürebbiyeyi de bu amaca hizmet etmesi için

evine alır. Mithat Efendi, Abdülcabbar Bey'in evine gelen hocaların farkını okuyucuya davranışsal sembollerle verir:

"İki saat kadar Türkçe ve Arapça tedarik edecek olan hoca efendiye mahsus olmakla hoca efendinin düşman üzerine kılıç sallarcasına değnek sallayarak çocukların tehdit ve ihafesi bunları kendisinden ne kadar soğutursa muallim Madam Terniye'nin nazikâne ve muhibbâne muameleleri çocukları kendisine o nispette ısındırır, gerek Mansur Bey ve gerek Nusret Hanım hoca efendinin yanına sanki asılmaya giden mahkûm gibi gittikleri hâlde Madam Terniye'nin yanına bilâkis bir dost bir penah nezdine gelen biçareler gibi gelip sığınarlardı" (Mithat Efendi, 2000: 44).

Mithat Efendi burada Şark coğrafyasının hocalarının baskıcı ve despot olduklarının mesajını okuyucuya bu şekilde vermeye çalışır. Çocuklar, evlerine gelen hoca efendiden korkup, ondan kaçtıkça madama yaklaşırlar ve onu daha çok severler. Yazar tarafından yapılan bu karşılaştırma hocaların davranışsal sembolleridir. Hocalardan biri Doğu'yu biri de Batı'yı sembolize eder ve davranışları da o yönde olumlanır ve olumsuzlanır. Nusret Hanım, yıllarca Madam Terniye'den aldığı dersler neticesinde bazı olumsuz huylara da sahip olur. Nusret Hanım, alafranga yaşama özenen bir karakter haline gelir. Kendisine gelen tüm görücüleri elinin tersiyle iter ve onları Avrupalı olmadıkları için beğenmez. Kendisine gelen görücülerin karşısına çıkmayı bir cariye ile eşit görür ve çıkmaz.

Tezkir-i Mazi romanında Büyükdere Venüs'ü adı ile tanınan Matmazelin yaşlı bir mürebbiyesi vardır: *"Bu kız ekseriya küçük küçüğü ihtiyar mürebbiyesi ile beraber gezmeye çıkmışlardı"* (Mustafa Reşid, 1886: 53). Şair ile Matmazel görüştüğü zaman mürebbiye yanlarında olmayınca daha rahat olurlar: *"Mürebbiye yanımızda olmadığı vakit bahçenin en tenha, en mazlum, bir noktasında otururduk. Böyle zaman ve mekânlarda aramızda cereyan eden muhavereler şairane olmaktan ziyade âşıkane olurdu"* (Mustafa Reşid, 1886: 62).

Samipaşazâde Sezâi'nin *Sergüzeşt* adlı romanında Esirci Hacı Ömer tarafından 8 yaşında varlıklı bir eve satılan Dilber'e evin hanımı ve Arap halayık ona kötü davranıp, aşağılayıp, döverler. Küçücük bedeni tüm bu eziyetlere dayanamaz ve evden kaçır. Gittiği evdeki yaşlı kadın onu tekrar kaldığı konağa getirir: *"Kızım, senin cariyen kaçmadı, bendedir"* der (Samipaşazade Sezai, 2012: 23).

Hemen her romanda karşımıza çıkan dadı sembolizmi *Muhaderat* romanında da karşımıza çıkar. Küçük yaşlarda annesini kaybeden Fazıla ve Şefik'in eğitilmesi için

babaları Sai Efendi evlerine dadı alır. Alınan dadılar genellikle evlere alınış amaçlarını unuttur ve evin hanımı olan Calibe'nin entrikalarına kapılıp çocuklara kötü davranırlar: *"Fazıla Türkçeyi çok güzel yazıp okumaya başladığı gibi Fransızca'yı da bir yandan iletmekte, piyano resim derslerinde bile zalim dadısına beğendirecek derecede çalışmaktaydı"* (Fatma Aliye, 2005: 33). Fazıla'nın dadısı madam Oisselle'dir. Ancak dadılar Fazıla'nın üvey annesi Calibe tarafından sürekli değiştirilir.

Madam Oiselle sık sık Fazıla'nın kardeşi Şefik'i suçu olmadığı halde döver. Bu duruma şahit olan Fazıla madama karşı gelir ve onu ikaz eder. Madama görevlerini hatırlatır. Asıl görevinin dövmek değil, eğitmek olduğunu söyler: *"Madam Oiselle! Hemen elinizi aşağıya indiriniz. Önce sebebini söyleyiniz... Bundan sonra ben o çocuğu sana dövdürmeyeceğim. Senin görevin bize dayak atmak değil, terbiyemize yön vermek ve bize ders vermektir. Biz onda kusur etmezsek bizi uyarmaya bile hakkın yoktur"* (Fatma Aliye, 2005: 53) Diyerek madama yerini ve kim olduğunu hatırlatır. Madam Oiselle, Calibe'den aldığı güçle Fazıla ve Şefik'e kötü davranmaya devam eder. Oiselle'nin çocuklar üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyet yine Fazıla'nın erdemli davranışına çarpar:

"Bak madam Oiselle, ben sana karşı gelmeyi ya da bu küçük yaşımla sana nasihat vermeyi de istemem. Sen bizi okut. Terbiyemize terbiyenle örnek ol. Yani yalnız dadılık görevini yap bize karşı. Fazla olan maaşını da al. Fakat bize eziyet etme, bize kötü davranıp bizi ağlatma. Biz senin iyiliğinden vazgeçtik kötülüğünü istemiyoruz. Ben artık kendime de bakabilirim Şefik'e de" (Fatma Aliye, 2005: 55).

Romanda Sai Efendi'nin yanında uzun yıllar çalışan Reftar, Calibe'nin maşası olur ve çocuklara hizmet edeceğine roman boyunca Calibe Hanım ile entrika peşinde koşar: *"Reftar Calibe'ye herkes tarafından laf taşımak ve kapıları dinleyip haber getirmek gibi çok çok hizmetlerde bulunduğu gibi, hanımın söylediği her sözü her davranışı desteklemekle de gözüne girmişti"* (Fatma Aliye, 2005: 72).

Tanzimat romanında dadı, mürebbiye ve kalfa çok önemli bir role sahiptir. Romandaki kişinin hayatında değişime sebep olan, onlara yol gösteren ya da onlardan habersiz onların kuyusunu kazan kişilerdir. Zehra romanında da Nazikter, Zehra'nın dadısıdır. Zehra onunla birlikte Çamlıca da yürüyüşlere çıkar: *"Zehra da yanına dadısı ihtiyar Nazikter'i alıp Libâde yolundan Büyük Çamlıca'ya doğru gezmeye niyetlenmişti"* (Nabizade Nazım, 2012: 27). Zehra ile Subhi evlendiklerinde, Subhi'nin annesi Münire Hanım ev işlerinde yardımcı olsun diye Nazikter'e Sırrı Cemal adında bir yardımcı alır.

Sırrı Cemal, Subhi ile ilişki kurunca bu ilişkiyi ve sonrasını takip etmesi noktasında Zehra'ya Nazikter de yardımcı olur.

Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında görülen cariye, mürebbiye ve dadılar romanın işleyişi açısından önemli bir yere sahiptir. Romanda başkarakterin destekçisi olan yardımcıları bazen hizmet ettikleri kişinin sırlarını para karşılığı başkalarına satan bazen de onlara yol gösterip eğitim ve ahlâkları ile ilgilenen kişiler olur. Bu yardımcıların verdiği bilgiler dâhilinde romanda kurgunun seyri değişir ve olaylar çözülmeye başlayabilir. Romanlarda cariye, dadı ve mürebbiyeler Batı'nın sembolü olarak görülür. Çocuklarının alafranga eğitim görmelerini isteyen aileler yurt dışından mürebbiye getirtir ve Batılı usullere göre çocuklarının büyütülmesini isterler. Batı'dan getirtilen kimi mürebbiyeler çocukların eğitimine olumlu kimisi de olumsuz etki ederler. Bazen de eğitiminden sorumlu oldukları çocukların kendi kültürlerine yabancı olmalarını tamamen gözlerini Batı'ya çevirmelerine sebep olurlar. Bu anlamda romanlardaki mürebbiye ve buna yakın sınıfta olan kişiler kurgunun seyrinin değiştirilmesine yardımcı olmalarının yanında Batı'nın da sembolü olarak okuyucunun karşısına çıkarlar.

2.3.20. Şarap / Rakı

Edebî eserlerde yer alan rakı Doğu'nun şarap ise Batı'nın sembolüdür. *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında Yozefino Doğu'nun sembolü olan rakıyı içer. Kültür genellikle etkilendiği ve etkilediği millet ile etkileşim içerisindedir. Yozefino'nun Canan'a öğrettiği Batı'yı sembolize eden piyanonun yanında Yozefino da Doğu'ya özgü birer içecek olan mastika ve rakı içer: "*Her akşam Türkler gibi ben de mastika içiyorum*" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 57). Yozefino Batı ile özdeşleşen şaraptan çok Doğu'yu sembolize eden rakıyı içmeyi tercih eder.

Zehra romanında Doğu'yu sembolize eden Subhî karakteri ile Batı'yı sembolize eden Urani karakterinin içtikleri de onların medeniyet algılarını sembolize eder. Subhî Doğu'nun sembolü olan rakıyı içerken Urani Batı'yı sembolize eden şarabı içer: "*Akşam için iyisinden Cebre rakısı ile Fener şarabı, levrek tavası hazırlandı*" (Nabizade Nazım, 2012: 106).

Tanzimat dönemi romanlarında karakterlerin içtikleri içecekler de onların ilhak oldukları ya da olmak istedikleri medeniyetin sembolüdür.

2.3.21. Araba

Araba Sevdası romanına adını veren araba Bihruz Bey için önemli bir varlık sembolüdür. Romanın çekirdeğini oluşturan ve Bihruz Bey'in adeta tek dostu olan özenerek baktığı onunla gösteriş yapmaktan hoşlandığı bir semboldür. Bihruz Bey'in arabasının rengi sarıdır: *"Bu bey efendi en son modaya muvâfık sûrette giyinmiş olduğu hâlde bazen yağız ve bazen kır bir çift beygir koşulu dört tekerlek üzerinde, üstü ve yanları açık, süslü bir peykeden ibaret olan"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 10-11). Bihruz Bey arabasını o senenin moda rengi olan sarıya boyar: *"Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık, tatlı sarıya boyanmış; yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yıldızlı birer marka ile müveşşih...âmiyâne bir tâbir ile kız gibi bir şey idi"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 13).

2.4. SOYUT SEMBOLLER

İnsanlar evreni iki şekilde hayal eder. İlki nesnedir ve onunla sembolün ilişkisi doğrudandır. İkincisi ise dolaylıdır. Bu sembol ise soyut sembol çeşidine girer ve insan zihnindeki yeri önemlidir:

"Birincisi doğrudandır. Bu durumda eşya, obje olarak bizzat insanın karşısındadır. Onları görür, işitir ve hisseder. İkincisi dolaylıdır. Bu durumda eşya insanın karşısında değil, zihnindedir. Hayalde onlar görülür, işitilir, hissedilir. Zihindeki bu varlıklar, ya daha önce algılanan varlıkların bir kopyası veya bu kopyalardan istifadeyle zihnin oluşturduğu bir görüntüdür. Her iki halde de zihindeki görüntüler, kendilerinden başka bir şeyi temsil eden sembollerden ibarettir" (Tüzün, 2015: 3).

Sembollerin zihinsel yönleri de vardır. İnsanoğlu pek çok şey öğrenir, kavrar ve zamanı gelince de öğrendiği ve gördüğü bilgiyi kullanır. İnsanların gördüğü ve duyduğu her şeyi aklında tutması sembolik kodlamalarla mümkündür. İnsanın bu sınırsız bilme yetisi ve hemen her şeyi hafızasında depolama durumu sembolik kodlama sayesinde gerçekleşir. Kişi masa, tahta, ağaç vs. görmüş ve öğrenmiştir. Sonrasında bu nesnelere gördüğü zaman yabancılaşmaz ve zihninde yapmış olduğu kodlama sayesinde neyin ne olduğunu bilir:

"Bilgi/bilişim üzerinde duran psikologlar, bilginin zihinde sembollerin kullanılmasıyla ortaya çıktığını söylerler. Onlara göre; insan gördüğü veya işittiği her şeyi kodlayarak hafızasına depo eder. Bu zihindeki kodlamayla, dış âlemden masa, sandalye gibi varlıklar arasında bir bağ kurulur. Sembol, başka bir şeyin yerini tutan şey olduğuna göre, zihindeki bu kodlama işlemi de bir tür sembolleştirme faaliyetidir. İşte insan düşünme esnasında bu kodlayarak depo ettiği nesnelere kullanır,

bu sayede içinde bulunduğu anın ve çevrenin esiri olmaktan kurtulur, geçmişe veya geleceğe gidebilir" (Tüzün, 2015: 3).

Semboller insanın dış dünyada öncesinde görülmemiş şeyleri zihninde tasarlayıp hayal etmesini ve yeni şeyler üretilmesini sağlar. Kırmızı penguen olmadığı halde böyle bir şeyin varlığı tasavvur edilebilir ve insanın zihninde canlanabilir. Sembollerin kendileri kadar insan zihninde kullanım alanı da önemlidir: *"Matematik, fizik, kimya ve müzikte bir ilişkiyi temsil için kullanılan yazılı işaret, harf ve figürler de zihinsel sembollerdir" (Tüzün, 2015: 3).*

Sembol sadece somut varlıklarda ortaya çıkan bir durum değildir. Aynı zamanda soyut kavramları da içinde taşıyan, dönüştüren ve yaygınlaştıran bir olanağa sahiptir. Örneğin; bir duruma sinirlendiğimizde başımızdan aşağı kaynar su döküldü, deriz. Duygu, düşünce ve hislerimizin durumu beden dilimize yansır. Beden dili insan ilişkilerinde o kadar etkilidir ki insanlar karşısındaki insanların davranışlarından ve işaretler yoluyla gösterdiği sembollerden duygu durumunu anlayabilir: *"İşte evrensel sembollerde de, böyle bir ruh ve beden ilişkisi görebiliriz. Çünkü bazı bedensel olaylar, bir takım duygusal ve ruhsal gerçeklere işaret etmektedirler. Durum böyle olunca da duygularımızı, bedenimizin oluşturduğu bir dil ile açıklayabilme imkânına kavuşmuş oluruz" (Fromm, 1992: 30).*

Bu sembol türleri içerisinde insanların yaygın olarak kullandığı ve nesnelere de zaman zaman içerisine alan geleneksel semboller vardır. İnsanlar günlük yaşamlarında geleneksel sembollerini kullanırlar. Mesela; koltuk kelimesini okuduğumuzda k-o-l-t-u-k harfleri başka bir şeyin yerini temsil ederler. Sembol olarak işaret ettikleri şey ise kullandığımız, oturduğumuz ve günlük yaşamda teması geçtiğimiz bir koltuktur. Koltuk harflerinden meydana gelen kelime ile koltuk nesnesi arasında içsel bir bağ yoktur. Koltuk kelimesinin koltuk nesnesini sembolize etmesinin sebebi toplumda insanlar arasında yapılan gizli ortak dil sözleşmesidir. Bu kelime ve nesne arasındaki ilişki bir süre sonra herkes tarafından kullanılarak yaygınlaşmaya başlar ve ikisi arasında sürekli bir bağlantı kurulur. Dolayısıyla koltuk kelimesini tekrar duyduğumuzda ilk kez duyduğumuz haldeki gibi kendimizi zora sokmaz zihnimize kaydettiğimiz şekliyle hemen hatırlarız.

Bazı durumlarda nesne ile onun çağrışımları arasında içsel bir bağlantı yokken bazı durumlarda da sembol ile duygu arasında ortak bir bağ kurulduğuna tanıklık ederiz. Bir ortamdan ya da durumdan sıkıldığımızı göstermek için 'off' diyebiliriz. Burada

dudaklarımız duygularımızın sembolü olur: *"Sembol ile duygu arasında ortak bir bağ vardır"* (Fromm,1992: 26).

2.4.1. Aşkın 'Bey-Cariye' Sembolü

Tanzimat romanında çok tezahür eden bey-cariye aşkı, *Dünya'ya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında da Osman ve Nergis arasında da vuku bulur. 8 yaşından Osman'ın babası Veysel Efendi'nin konağına verilen Nergis, Osman ile birlikte büyümüş, önceleri birbirine kardeş gözüyle bakan Osman ile Nergis sonrasında birbirlerine sonsuz bir aşk ile bağlanırlar: *"Osman Bey ile büyümüş olduğundan çocukların birbirini kız karındaş gibi sevdikleri hâlde nev civan oldukları zaman yekdiğerine can ve canan gibi sevdiler"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 12). Birbirlerine olan bağlarını Güngörmez adını verdikleri çocukları ile taçlandırırılar.

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında da Rakım Efendi, Fedayi dadıya yardımcı olması için evlerine Canan adında bir cariye alır. Rakım Efendi Canan'a köle muamelesi yapmaz. Canan, bir köle gibi ev işi yapan, dışarı ile ilgisi olmayan bir kişiden çok Rakım Efendi tarafından eğitime önem verilen, zevkleri ve istekleri önemsenen evin kıymetli biri haline gelir:

"İstanbul'da moda olarak ne çıkar ise en güzel evvel yapanlardan biri Canan olur idi. Bundan başka Canan'ın dolabında en iyi yapma çiçekler var olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü de eksik değil idi. Hafta geçmez idi ki, Rakım, Canan'a kendisine ait olmak üzere en güzel çil paralardan altın, gümüş seksen yüz kuruş vermesin" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 67). Romanın sonunda Rakım Efendi Canan ile mutlu bir birliktelik yaşar.

İntibah romanında Ali Bey'in annesi oğlunu Mahpeyker adındaki hafifmeşreb kadının pençesinden kurtarmak için eve Dilâşup adında bir cariye alır. Kısa bir süre sonra Ali Bey, Dilâşup'a gönül verir ve aralarında derin bir sevgi yaşanır. Ali Bey ve Dilâşup bir süre sonra Mahpeyker'in attığı iftiralarla ayrılırlar. Mahpeyker, bir katil ile anlaşarak Ali Bey'i öldürtmek ister. Ancak bu ölüme Ali Bey'i canından canından çok seven Dilâşup aşkını siper ederek engel olur. Dilâşup, Ali Bey'in paltosunu ısınmak için giyer ve Ali Bey sanılıp öldürülür. Son nefesinde dahi Ali Bey'e olan aşkını sadakatini dile getirir. Ali Bey ise yaptığı hatanın farkına varır ve pişmanlık duyar:

"Dilâşup! Seni bu halde görmekten ise zebaniler elinde ilelebet azap çekmek bin kat hayırlıdır. Sana ben kıydım. Allah bin türlü belâmı vereydi de dünyaya gelmeyeydim. Kör olaydım da vaktiyle seni

görmeyeydim! Yok, yok! Sana bir şey olmadı, inşallah kurtulacaksın. Çektiğimiz belâların hepsini unutacağız, değil mi? Ah! Bir lakırdı söylemiyor. Niçin söylesin? Niçin söylesin? Ben onu öldürmek istedim. O benim yoluma can verdi de giderken yüzüne bile bakmadım. Dilâşup ben sana merhamet etmedim, sen de bana merhamet etmeyecek misin?" (Namık Kemal, 2015: 163-164).

Sergüzeşt romanında Asaf Paşa konağına Dilber adı verilen bir cariye alınır. Konağın beyi Celâl'in dikkatini çeken Dilber, kısa sürede evin beyine aşkla bağlanır. Celâl Bey, Dilber'i gördükten sonra onun resimlerini çizmeye başlar: "*Dilber'in resmini yapardı...Yerinden kııldama! Çiçekleri dağıtma! Ara sıra da erbab-ı sanayin âliyesinde tesadüf ettiği müşkülâtın verdiği bir hiddet-i zalimane ile nefes alma tehdidatına uğradıkça sarayının en münzevi bir köşesinde yalnız yalnız başını sallayarak of..Yarabbi derdi"* (Samipaşazade Sezai, 2012: 45-46). Celâl Bey, Dilber'in Zühre yıldızından güzel olduğunu söyler: "*Zühre'ye söylemek için ufuklara doğru uzaklaşan iki beyaz güvercini andırıyor mu? Bunlar güzel. Hepsi güzel. Fakat sen onlardan daha güzelsin"* der (Samipaşazade Sezai, 2012: 59). Celâl Bey'in annesi Dilber ile Cel'al Bey'in aşkına engel olmak ister. Dilber'i Celâl Bey'den habersiz başka bir konağa satar. Bunu duyan Celâl Bey ise hastalanır ve ölür.

Zehra romanında ise Sırrı Cemal adındaki cariye, Subhî Beylerin konağına alınır. Subhî'nin annesi Münire Hanım evlerindeki hizmetçi Nazikter'e yardımcı olması için Sırrı Cemal'i evlerine alır. Sırrı Cemal güzelliği ile karısı Zehra'nın kıskançlıklarından bıkmış olan Subhî'nin dikkatini çeker ve bir süre sonra birlikte olmaya başlarlar: "*Sırrı Cemal, çok güzel bir kızdı. Kafkas neslinin güzellik bakımından en meşhur şubesi fertlerinden bir kişi olduğu, en zor beğenenler tarafından bile ilk bakışta anlaşılabilirdi. Endamı gayet selvi boylu olup, 'kadın' dediği zaman akla ne gelirse onda tamı tamına hepsi vardı"* (Nabizade Nazım, 2012: 30). Subhî, Sırrı Cemal'e bir ev tutar ve ondan bir çocuk bekler. Ancak romanın sonunda Zehra'nın yardımıyla başka bir kadına aşık olan Subhî yaptıklarından dolayı üzüntü duyar. Münire Hanım oğlu Subhî ile gelini Zehra'nın evliliklerinin evlerine aldırıldığı Sırrı Cemal yüzünden bitmesiyle büyük üzüntü duyar: "*Zavallı Zehra, zavallı oğlu!.. Ah, o Sırrı Cemal kahpesi yok mu? Bu işler hep onun yüzünden olmuştu... Ocaklarına incir diken, yuvalarını bozan, yıkan hep o aşıftaydı"* (Nabizade Nazım, 2012: 65).

Tanzimat romanlarında görülen bey ile cariye aşkı yaygındır. Romanlarda görülen aşk sembolü soyut sembol çeşidine girer.

2.4.2. Güzellik

Güzellik kavramı soyut bir semboldür. Herkes güzel tanımı kendisine göre değişiklik gösterir. Herkes güzeli başka bir kavramın, nesnenin içinde arar.

Dünya'ya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş romanında sekiz yaşında Çeşm-i Afet ile birlikte Veysel Efendi'nin konağına verilen Nergis, Çerkez bir cariyedir. Nergis romanda:

"Fidan gibi boy! Etine dolgun beyaz ten! Uzun, gümrah, kumral saçlar! Az basıkçı kaş! Çerkezlere mahsus olan çukurca fakat gayet güzel elâ gözler. Yuvarlakça burun, yuvarlakça çene hatta yumru çenesinin orta yerinde de bir çukur ki tebessüm edip de yüzü buruştuğu zaman güya çenesi çukurun içine gömülüp gidecek gibi bir hal gösteriyor. Gerdanın sağ cihetinde de çitlenbikten büyük bir siyah ben" şeklinde tasvir edilir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 7).

'Siyah ben' tasviri geleneksel bir niteliktir. Ahmet Mithat Efendi'nin annesi Nefise Hanım aslen Çerkez olduğu için Çerkez tasviri Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında olumlanır. Nitekim Mithat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında Çerkez Canan, Hasan Mellâh'ta Çerkez Esmâ karakteri *Dünya'ya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanındaki Nergis tipi aynı kaynağın sembolüdür. Nergis, Çerkez asıllı olduğu için roman boyunca sevdiğine sadık davranır, ahlaki değerlerinden ödün vermez, güçlü ve kuvvetli iradesi ile eşi Osman ile birlik olup Mesut Ağa'dan intikam almak için onu evin mahzeninde tutsak ederler. Nergis romanda kusursuz güzelliği ve akli ile Osman'ı sürekli yönlendirir. Nergis, cariyeye olarak girdiği konağa başkışının yoldaşı, evin hanımı olarak yerleşir.

Hüseyin Fellâh romanında Şehlevend romanda güzelliği ile de ön plana çıkarılır. Mustafa Civelek, Hüseyin Fellâh ve Ömer, Şehlevend'e âşık olur: "*Aralık buldukça kızın yüzüne doya doya bakar ve bazı kere dahi baka baka dalıp giderek Şehlevend yahut Civelek kendisine hitap eyledikleri zaman uykudan uyanır gibi uyanırdı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:171). Hüseyin Fellâh, Şehlevend'e olan aşkını : "*Ah! Velinimetim! Sebeb-i hayatım! Şehlevend! Söylemeğe cesaret edemiyorum ama beni mademki ölümden kurtardın, şimdi de kendine kul kabul et demek istiyorum. Yüreğimin derece-i meylini bir türlü tarif edemem*" şeklinde dile getirir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 172). Ancak o Hüseyin Fellâh'ın çiftliğinde üç erkek bir kız kardeş olarak yaşamayı teklif eder. Mustafa Civelek bu acıya dayanamaz kendisini öldürür ve ölümünden sonra Şehlevend'in Ömer ile evlenmesini ister. Şehlevend, Ömer ile evlenir. Civelek Mustafa, Şehlevend'e olan aşkını

şu sözlerle dile getirir: "*Evet! Ben Şehlevend Hanım'a âşığıım (...). Şehlevend'i seviyorum be! Şehlevend'e âşık olmak affolunmaz bir kabahat ise, işte ben o kabahati işledim*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 339- 340).

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında Fitnat Hanım güzelliğinin sembolü olur. Güzelliği yüzünden üvey babası Hacı Baba tarafından sokağa çıkarılmaz ve cundada oturduğu camının ardından bile yoldan geçen Talat Bey'in dikkatini çeker: "*Kafesin içinde bir güzel çehre görünür. Kafes de seyrettikçe, içindeki pekâlâ fark olunur. Talat Bey'in gözleri kamaşır*" (Samipaşazade Sami, 2004: 33). Romanda yazar tarafından Fitnat Hanım'ın güzelliği tasvir edilir: "*Saçları beline dek uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayet düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lâ'l gibi iki dudak, inci gibi beyaz ve ufak dişlerle süslenmiş kısacası, baştan ayağa güzelliğinin ta kendisi denmeye lâyık on beş yaşında bir kızdı*" (Şemsettin Sami, 2004: 38).

Paris'te Bir Türk romanında Catherine güzelliği ile ön plana çıkan Roma mitolojisinde aşk ve sevgi Tanrıçası olan Venüs'ün Türklerde karşılığı olan Zühre Yıldızını sembolize eder:

"Ahmet Mithat Efendi, Paris'te Bir Türk romanında yer alan Catherine karakterinin güzelliğini Venüs'e, De la Chaisne'in güzelliğini ise Jüpiter'e benzetir: Pek çok bir kere kemâl-i hüsn ü letafetiyle benât nev'ine elhak tefavvuk etmiş olan en güzel bir karıyı kemâl-i hüsn ve gazabı içinde görmekteyim ki kıymetini bilenlere bu zevk-i cihân değer. Saniyen haberdar olmadığım cürmümü itiraf ederek hakk-ı galibiyetinizi bitteslim sizi tavr-ı galibâne ile görmekteyim ki bu halâvet-i muzafferâne hüsn ü cemâl ilâhesi Venüs'te dahi yoktu" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 76).

Ahmet Mithat Efendi, romanda Catherine ile beraber olmak isteyen kişilerin Zühre'nin gazabına uğradıklarını söyler. Nasuh Efendi ve De la Chaisne, Paris'te sekiz orman ve doğa ile iç içe oldukları bir yere giderler. Gittikleri bu yer sekiz çift misafirden başkasını içine alamayacak durumda olmasına rağmen içerisinde kırk çifte yakın müşterisi olur. Orada bulunan beşinci çift ve onlara verilen isimler de mitolojik birer sembollerdir. Beşinci çiftlerden kadın Venüs'e erkek ise Jüpiter'e benzetilir: "*Vieille*" *Venus yani zühre-i acûze isminde şüphesiz altmış yaşını geçmiş saçları ağarmış, yüzünün etleri ve derileri katmerlenmiş sade giyinmiş bir karı ile 'Juene Jupiter' yani genç Müşteri diye tesmiye edilir gayet genç, güzel, nazik, nahif, sevimli bir delikanlıydı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 444). Geleneklerine bağlı bir yazar olan Mithat Efendi, Zühre Yıldızının insanlığa aşılması olduğu hırs, yalan ve içip kendinden geçen insanların intikamını almak ister. Romanda bu

beşinci kısımdaki çiftteki kızı cezalandırmak ister. Zühre Yıldızı çevresindekileri güzelliği ile sarhoş edecek alımlı olmasına rağmen romanda saçları beyazlaşmış, yüzü buruşmuş, yaşı ilerlemiş acuze bir kadındır. Bu çizilen kadın portresi Zühre'nin insanlığa atmış olduğu kötülük tohumunun karşılığını göstermesi bakımından semboliktir. Zühre, bir rivayete göre; Zühre zarif ve çok güzel bir kadındır. Semada bulunan Harut ile Marut, insanların zaaflarına, hırs ve tutkularına yenik düşmelerini eleştirirlerdi. Allah, bu iki varlığı gündüz yeryüzüne gece ise sihirli bir söz ile gökyüzüne gönderir. İnsanların arasına karışan Harut ile Marut, Zühre'nin güzelliği karşısında büyülenirler. Zühre, afyon içen ve şarap içen, güzelliği ile herkesi kendine hayran bırakan, şuh bir kadındır. Zühre'ye söylememeleri gereken sihirli bir duayı söylerler. Sonunda tıpkı insanlar gibi nefislerine yenik düşüp ceza olarak kıyamete kadar Lut çukurunda asılı kalmaya mahkûm edilirler. *"Bu Fransız karısına gayet güzel değişimiz mübalağa değildir. Gerçekten gayet güzeldi. Kaşların, gözlerin, burun ve ağzın ve çenenin velhasıl vechini teşkil eden a'zâ-yı malûmenin cümlesi birer birer güzel haniya şu ressamların teslim eyledikleri yolda güzel oldukları gibi hey'ey-i mecmua ve umumiyetleri dahi güzeldi. Boy pos da yerinde"* diyerek güzelliği ile baş döndüren Catherine insanların, tanrıların ve tüm varlıkların hayranlık duyduğu bir tanrıçaydı (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 20). Venüs'in güzelliği ile birlikte susuz toprak yeşerir. Nasuh Efendi'nin Monsieur Melange ve ihtiyar şair ile De la Chaisne hakkında yapmış olduğu sohbet esnasında Nasuh Efendi'nin mitolojik bilgisi ortaya çıkar: *"Zira İskender otuz üç yaşında olup 33 x 3=99 eder"* deyince huzzar bir kahkaha-i inbisat ve neşe koparıp Nasuh'un mitoloji (esatir-i evvelîn) esrarına dahi vukufunu tahöin eylediler" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 289). Nasuh Efendi, ihtiyar şair ile De la Chaisne'in polka dansı yapmasını kıskanarak izler. O sırada kendisini yaşadığı yıllarda ülkesinin yarısını on üç yılda fetheden Büyük İskender'e benzetir ve: *"Zira bu güzel karı ile polka oynamak için itiraf eylediği hırs ve tehalük bunu icap eder"* der (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 289). Dansı izleyen Monsieur Melange'deki hevesi görünce onun kendisinden üç kat daha hevesli olduğunu görür. Jüpiter'e ulaşmak kolay değildir. Jüpiter, herkesi kıskandıracak güzelliği sembolize eder. Nasuh, Paris'e yolculuk ettiği trende bir kaza gerçekleşir. Romana ilk girişinde adı Madame Mapercine olarak tanıtılan Madame De La Chaisne'nin yaşamını Nasuh ve Gardiyanski kurtarır ve ona yardım ederler. Madame De La Chaisne de tıpkı Catherine gibi güzel bir kadındır. Mithat Efendi De la Chaisne'i Roma mitolojisindeki Jüpiter'e benzetir: *"Ama bu kadın şimdiye kadar tanımış olduğumuz kadınlardan değildir. Onlardan başka bir kadındır ki sini otuz mütecaviz ve endamı, hüsnü oldukça yerinde olup hâl ü şânından dahi öyle pek bayağı bir şey olmadığı anlaşılır"*

(Ahmet Mithat Efendi, 2000: 112). Mademe de la Chaisne romanda Roma mitolojisindeki Jupiter'in karşılığıdır: "*Ey firişte! Ey peri! Bu kadar naz ve eda ile salınma! Jüpiter'in nazar-ı perî- perestânesinden seni kıskanırım!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 289). De la Chaisne'nin Nasuh Efendi ile Paris'te gezintiye çıktığı bir yerde onun karşılanması, parolayı bilip içeriye o şekilde girmesi ve saygınlıkla karşılanması Roma mitolojisindeki Jüpiter'in, Yunan mitolojisindeki Zeus gibi her yere hâkim olmasını sembolize eder. Fransız bir asilzade olan Mademe de la Chaisne, başlangıçta bir bahçıvan ile evlidir. Ancak güzelliği, gençliği ve zerafeti ile Monsieur de la Chaisne'in dikkatini celp eder. Monsieur, Chaisne'i kiliseye kızı olarak aldırır ve onu çok sever. Eşi olan bahçıvandan ayırır. Dışarıdan bakan herkes onları baba-kız zanneder. Ancak, gerçekte onlar evlidir. Kocası ölünce ona ömrünü rahat bir şekilde sürdürebilmesi için büyük bir miras kalır. Tren kazasından sonra Nasuh'a âşık olur. Onu evine davet eder. Ancak, Nasuh, bir asilzadeyi dahi reddederek, Türkleri bir kez daha sembolize etmiş olur. Mademe De La Chaisne, Nasuh'un kendisine önerdiği Alexandre ile aşk yaşar. Cinsel olarak doyumsuz bir tip olan Madame de la Chaisne romanda herkese sahip olacağını düşünen, Yunan mitolojisindeki Zeus'un adı Roma mitolojisinde Jüpiter'dir. Romanda Jüpiter'e benzetilen De La Chaisne, Yunan mitolojisindeki Zeus'tur.

İntibah romanında Dilâşup güzelliği ile Ali Bey'in ve annesinin dikkatini çeker:

"Dilâşup'un saçları sırma gibi parlak sarı, alını saffet-i vicdanın âyine-i in'itâfi denilecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nisbet biraz kumrala mail ve biraz kalın olmakla beraber, biraz da mukavves gözleri mutedil maî ve fevk-el-gaye tahrîk-i sevda edecek yolda mahmûr, çehresi âşıkâne bir soluk beyaz üzerine gül-i zibâ pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, burnunun rengindeki saffet ile tenasübündeki letâfet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncesine benzer, dudakları gerek rikkati ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarında inci dişleri jâle damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunurdu" (Namık Kemal, 2015: 83-84).

Kafkas romanında Katerina dö Branoviç, Mösyö dö Brano'nun kızıdır. Ailenin ilk çocuğu olduğu için özenle yetiştirilmiştir. Uzun boylu, iri yapılı ve Gürcü neslinden olan, açık lepiska saçlı ve maî gözlü fiziksel özelliklere sahip olmasının yanı sıra kendisi güzel, ahlâkı güzel zekâ ve irfanı güzel bir kızdır.

Karnaval romanında Madam Hamparson çok güzel ve zarif bir kadın olarak tasvir edilir o kadar güzeldir ki piyano tamir etmek için evlerine gelen Resmi elindeki çekici

düşürür: *"Boyca boy, vücutça vücut, endamca endam bir kadında ne kadar mükemmel olmak üzere tasavvur olunursa olunsun o kadın yine Madam Arslangözyaiin'in ka'bına bile vasıl olmuş addolunamaz"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 32). Hesna, Bahtiyar Paşa'nın kızı Şehnaz'a yoldaşlık etmek üzere o konağa gönderilir. Hesna ismi gibi cismi de güzel olan bir kızdır. Şehnaz'ın aksine Hesna güzelliği ve ağırbaşlılığı ile dikkat çeker:

"Kendisi çirkin olduğu halde Hasna güzel, kendisi hoppa olduğu halde Hasna ağırbaşlı, kendisi bed-hûy olduğu halde Hasna melek tabiatlı bir kız olup muallimeler her dersi kendisine verdikleri halde kendisi mücerret hoppalığı ve tenbelliği seyyiesiyle derslerine dikkat etmemeyi mukabil Hasna güya o dersler doğrudan doğruya kendisine veriliyor imiş gibi hepsini ahz ve hıfz ediyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 52).

Henüz 17 Yaşında romanında Kalyopi, yazarın tasvirine göre güzel bir Rum kızdır: *"Eğer o kadar zayıf olmasa değirmi çehreli addolunacak saçları, kaşları kumral, gözleri koyu elâ, kirpikleri bayağı uzun ve gözlerinin letâfetini arttıracak derecelerde kaşlarla mütenasip ve burnu gayet güzel mürtesim, hele ağzı ve çenesi pek mini mini, orta boylu, eli ayağı da küçük ve güzel"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 36).

Vah romanında Ferdane, güzel ve kültürlü bir kadındır. Ona Vah dedirtecek sonu da bu güzelliği yaşatmıştır: *"Uzun boylu hanımın başı ve yüzü hakikaten câlib-i enzâr-ı hayret olacak kadar güzeldi"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 8). Ferdane'nin güzelliği onun hemcinsi olan Despino'nun da hoşuna gitmez. Onun bu kadar güzel olması Despino'yu rahatsız eder: *"Ya gözler! Ya gözler! Çok güzel göz gördüm ama bunun gibilerini hiçbir hanımda görmedim (...). Ya kirpikler! Ya kirpikler! Yemin etsem başım ağrımaz ki bazı kere gözlerini kapadığı zaman alt kirpikler üst kirpikler ile karışıp ve dolaşıp da gözlerini açamayacak diye insana bir korku gelir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 45). Ferdane'nin bu güzelliğinin tasvir edilmesi Divan edebiyatındaki sevgiliyi tasvir etmeye benzer. Divan edebiyatında sevgilinin dudakları gonca gibidir. Küçük ve kırmızı gözleri badem, saçları nergise benzetilir: *"Oturduğu zaman yerlere kadar sürünen o saçlar hanımın arkasında o kadar büyük bir yığıntı peyda etmiş ki eğer saç denilen, zînet-i nisvâna mahsus letafeti olmasa, ub kadar kalabalık bir yığıntıyı adeta hiç de letafetsiz görmek derecesinde gözler dahi hata ederler"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 46). Ferdane'nin güzelliğinden çok etkilenen Necati onun güzelliğini: *"Cemalinde olan kemali o kadar fevka't-tabîa bulmuştu ki Yunan mehere-i heykeltıraşlarının hüsun ve cemal mabudeleri için tasavvur eyledikleri cemalin dahi buna nispetle lâ-şey kalacağını"* şeklinde ifade eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 98). Ferdane hem güzel hem de namuslu bir hanımdır: *"Güzel olduğu kadar iffet ve*

namus" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 50). Kocası Talat'ın çirkinliğine rağmen mutluluğu başka erkeklerde aramaz. Hatta kendisine kur yapan erkeklerden rahatsız olduğunu dile getirir: "*Nedir efendim nedir bu birtakım erkeklerin tecavüzkârlığı? Bir kadın biraz güzelce oldu mu, sanki hüsnünü, cemalini onların istifadesine vakfetmeye mecburmuş gibi her tarftan bir hücum! Acaba bir kadın yalnız kendi kocası için güzel olamaz mı imiş?*"(Ahmet Mithat Efendi, 2000: 50).

Hayret romanında Hokkabaz Mösyö Sanço'nun yanında kumpanyalara katılan Madam Ansır, güzelliği ile burada dikkatleri üzerine çeker. Lord Çarles, Madam Ansır'ın güzelliğinden etkilenir ve gösterileri hiç kaçırmayacak şekilde izler. Ancak Madam Ansır, İsmail ile evlenmek ister.

Tezkir-i Mazi romanındaki Jak isimli şair genç romanda Tepebahçe'de bir kız görür ve beğenir ancak onunla konuşamaz. Daha sonra bir sandalda bir kız görür bu kızın da güzelliğinden etkilenir: "*Üç gece sonra bir sandal ile o güzel hüsn ortasında geziyor*" (Reşid, 1886: 16). Şair kıza aşkını anlatır ve kız kabul eder: "*Sandal biraz daha tahrib edince içindeki kadının hüsn ü cemaline meftun olduğum kız olduğumu tanıdım*" (Reşid, 1886: 17). Ancak kız bir süre sonra hastalanır ve kız ölür. Kız öldükten sonra Jak Tepebaşı Venüs'ü olarak tanınan Matmazel adında kadın bir ressama âşık olur: "*Venüs'e benzediği için... kendisini (Büyükdere'nin Venüs'ü!). namıyla yad ederlerdi*" (Reşid, 1886: 53).

Cemile romanında Numan, Cemile'nin güzelliğine âşık olur: "*Bu meleği dalgın dalgın temaşaya dalan Numan bir aralık kendi kendisine dedi ki: Çoktan beridir görmemiştim. Ne kadar güzelleşmiş! Tam zaman-ı fırsattır! Pederinden isterim!*" (Mehmet Celal, 1886: 28).

Venüs romanında bir genç kıza duyulan aşktan ve güzelliğinden ötürü verilen bir isimdir: "*Gözlen o çehreye in'itaf eder etmez yanaldan sararmaya, dudaklan titremeye, kalbi şiddetle çarpmaya başladı. Oracığa düşüp kalmamak için sahildeki ağaçlardan birine dayandı. O çehreyi temaşaya daldı! Gördüğü çehre Venüs'ün yüzü idi*" (Mehmet Celal, 1886: 12).

Sergüzeşt romanında Dilber, sekiz yaşlarındayken esircisi tarafından satıldığı evde kötü muamele ile karşılaştığı için zayıflar, dövülmekten her yeri yara bere içinde kalır. Ancak Asaf Paşa'nın konağına geldiğinde burada iyi muamele ile karşılaştığı için güzelliği ortaya çıkar: "*Dilber, vücuden gördüğü rahat ve asayişin tesiriyle haftalar, aylar geçtikçe*

güzelleşiyordu. Endam-ı dilrübası fevkâlade bir intizamla itilâ etmekte ve çehresindeki renkler kesb-i letafet ve taravet ederek nazar-rüba bir hâle girmekteydi" (Samipaşazade Sezai, 2012: 46). Dilber'e güzelliğinden dolayı Celâl Bey Kleopatr diye seslenir: "*Hadi kalk Kleopatr! Zavallı Kleopatr bu İskender'in esiri olduğundan kendisini zorla çekerek evin altındaki taşlığa götürdü"* (Samipaşazade Sezai, 2012: 47). Celâl Bey, Dilber'in Zühre yıldızından güzel olduğunu söyler: "*Zühre'ye söylemek için ufuklara doğru uzaklaşan iki beyaz güvercini andırmıyor mu? Bunlar güzel. Hepsi güzel. Fakat sen onlardan daha güzelsin"* der (Samipaşazade Sezai, 2012: 59).

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmiyen Bir Kıymet romanında Cevdet arkadaşıyla tiyatroya gider ve orada gördüğü bir aktıst kızın güzelliğinden çok etkilenir ve sevdiği Rabia'yı unuttur: "*Sahnenin üstünde semâdan inmiş zannolunacak kadar dilber olan bu kızcağız, bedayi'-i tabîata alâka eden bir ressamın mâsumiyet ünvanıyla yapacağı bir tablo idi"* (Mehmet Celâl, 2014: 97). Romandaki aktıst güzelliğinden dolayı Cevdet Bey tarafından Shakespeare'nin Romeo ve Juliet eserindeki Juliet'e benzetilir. Cevdet, aktıst bu düşüncesini şöyle diyerek belirtir: "*Siz Shakespeare'nin tasvîr ettiği Jüliet kadar güzelsiniz"* (Mehmet Celâl, 2014: 101).

Muhaderat romanında Fazıla'nın üvey annesi güzel ve alımlı bir kadındır. Güzelliği ile Fazıla'nın babasının dikkatini ve gönlünü çelerek ona her istediğini rahatlıkla yaptırır:

"Fazıla, üvey annesinin güzelliğini anlattığında abartmıştı. Güzelliği ve zarafeti insanı kışkırtacak kadar mükemmel olup, balıketinden biraz tombulluğa kaçmış fakat bu kendisine çok yakışmıştı. Kaşlar ve gözler, kara kaşın ve kara gözün gayet güzeliydi. Ekseri koyu kestane renginde olan gözlere de kara diyorlar. Ama bunun gözleri tam karaydı. Saçları siyah fakat laciverde bakar soğuk siyah saçlardan değil. Gerçek siyah renkte ve ince telli olup gayet seyrek kıvrıcıklık vardı ki buna kıvrıcık denmektense dalgalı demek daha uygun olur...Güzel gözleri çok parlak ve bakışları çok keskindi" (Fatma Aliye, 2005: 16-17).

Lorans romanında Lorans, Paris'te tahsil görmüş ancak babasının işleri sebebiyle İstanbul'a gelmiş bir genç kızdır. Lorans güzel ve alımlı biridir. Güzelliği ile Pertev Bey'in dikkatini celp eder: "*Salona gireceği esnada bir kız ile karşı karşıya geldi. Selamlayarak yol verdi. Kız geçip gitti. Fakat güzelliği Pertev'i hayran bıraktı"* (Mustafa Reşid, 1893: 6).

Taaffüf romanında Saniha, güzelliği sebebiyle Venüs'e benzetir:

"Bakınız, bakınız! Asıl şu genç hanımın letafetine bakınız. Şu iskemleye oturmak için mutlaka yazıhanesinin sağ tarafından gelmiş ve bir -yarım sol vaziyetiyle o iskemle üzerine oturuvermiş ki mavi grondan mamul uzun etekli rubasının eteği sağ cihetine doğru uzatarak bittevakkuף, sanki henüz denizden çıkan Venüs'e bir mevcpârenin kemâl-i tahassür-i müştâkane ile zânû-pûş olmaya davrandığını tahayyül ettiriyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 9-10).

Eski Romalıların Tanrıçalarından biri olan Minevra'dır. Yunanlılara göre Minevra'nın ismi Athena'dır. Minevra metinlerde savaşın ve sanatın tanrıçası olarak bilinir. Romanda Saniha Minevra'ya benzetilir:

"Yazıyor. Kalem lâyenkati kımlıdaniyor. İki kaşları arasından başının saç biten mahalline kadar alnı sair emsaline kıyasen evsâ olmaktan fazla, kaşlar hizasından küre-i re'si etrafına tersim olunacak çembervârî daireye kıyasen, iki kaşı arasından saçlarına doğru resmedilecek hattın kaimeden biraz daha münferic bir zaviye tersim etmekte bulunduğu dikkat isteriz. Bir bu zaviyeye bakmalı bir de şömine üzerindeki Minerva'nın zâviye-i cebhesine bakmalı. Bu mukayesede ehemmiyetli davranacak olursanız Minerva heykelini âdeta Sâniha Hanımın heykelidir zannediverirsiniz. Şu kitabet vaziyetinde Sâniha Hanımın tavrındaki ciddiyet hakikaten Yunan-ı kadîm zamanından kalma heykellerdeki ciddiyetten ziyadedir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 10-11).

"Minerva heykelini âdeta Saniha Hanımın heykelidir zannediverirsiniz" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11).

"Jupiter'in beyninden doğmuş. İşte akıl ve hikmet!" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 103).

Araba Sevdası romanında Periveş'in güzelliği herkesi etkiler. Sadece erkekleri değil aynı zamanda kadınların da ilgisini çekebilecek bir kuvvettedir:

"Kemal-i gonc ü delâl ile yürümekte ve hüsn ü cemâline, zarafet ve kıyafetine yalnız erkekleri değil, kendi derecesinde süslü hanımları bile hayran etmekte olan Periveş Hanım'a beğenilmek bahtiyarlığı o kadar şık beyler içinde yalnız kendisine nasip olmuştu... Yollarında tevkif ettiği hâlde bunarın hiç birisine imâle-i nigâh bile tenezzül etmeyerek ve yalnız güzellikte, parlaklıkta kendisine rakip addedebildiği taze çiçekleri meşmûl kemterin nazar-ı iltifat eyleyerek ilerlerdi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 30).

Romanlarda görülen güzellik kavramı soyut bir semboldür. İnsanların güzellik anlayışı farklılık gösterir. Kimi için güzellik mitolojideki Venüs, Jüpiter'dir. Kimi için güzellik güzel bir bakış, gülüş ya da tendir. İnsanların güzeli algılayış ve görüş şekli farklıdır. Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında da karakterler arası güzellik anlayışı

farklılık gösterebilir. Bazı romanlardaki karakterler için güzellik insanın iç dünyasının dış vurumudur. Bazı karakterler için güzellik anlayışı ise dış görünüşün güzel oluşu ve bunun romanda çeşitli şekillerde kullanılmasıdır.

2.4.3. Çirkinlik

Vah romanında Ferdane'nin beşik kertmesi olarak evlendiği Talat çirkin bir adamdır: "*Kocasının boyuna posuna, endamına, kıyafetine diyecek yoktur. Fakat çehre! Aman ya Rabbi! (...). Bir erkek çehresini en evvel tezyin eden şey sakal, bıyık olmak lazım gelirken kocası evvelâ bundan mahrum*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 47). Despino, Ferdane gibi güzel bir kadının Talat gibi çirkin bir adamla evlenmesine üzüldür. Talat'a bakınca içine bir ürperme dolar:

"Çiçekten yüzünün derisi o kadar tağayyür etmiş ki tek tük şurada burada biten kılların ara yerlerindeki deriler büzük büzük kalmış. Zavallının burnu hemen hemen parça parça olmuş denilecek kadar büzülmüş. Üst dudağı bir parça sağ taraftan yarık gibi görünüyor. Ne kaş kalmış ne kirpik. Bu adamın yüzüne bakıp da içi ürkmemek mümkün değildir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 47).

Talat kendi çirkinliğinin eşi Ferdane'nin ise güzelliğinin farkındadır. Bu sebeple onu çok kıskanıp, sınırlandırır:

"Allah bu dünyada ne sana ne bana rahat yüzü göstermemek için sizi o kadar güzel beni bu kadar çirkin yaratmış! Senin istediğin müfârat hâsil olacak ise o halde sen büsbütün zevkinde, safanda, ben ise büsbütün yeis ve nevmîdide kalacağım. Ama şu halde dahi benim hiddetim, azim ye'sim, felâketim senin umurunda değilmiş! Ama ben beyhude yere kendimi bir kat daha üzüp bir kat daha felâket içinde bulunduruyormuşum! Hiç olmazsa ben de senin başında bir belâ olur kalırım ya?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 88).

Çirkinlik de güzellik gibi soyut bir semboldür. Kimi insanlar için çirkinlik kalptedir kimileri içinse dış görünüştedir. *Vah* romanında Talat Bey'in çirkinliği dış görünüşündedir. Romanda karısı dâhil herkes Talat Bey'i çirkin olarak bulur.

2.4.4. Tasavvuf

Tasavvuf evrende var olan her şeyde yaratıcıyı aramak ve onu bulmaya çalışmayı ifade eder. Tasavvuf ehli insanların zâhirde görüneni ve bâtında görünmeyini görmesi demektir. Tasavvufta kullanılan semboller soyut olan iman, ibadet ve inanç çevresinde oluşan his ve duyguları açıklar.

Acâyip-i Âlem romanında Suphi bilgili, kültürlü ve çevresindeki her şeyde bir mana arayan Osmanlı aydınıdır. Romanda Suphi'nin Hicabi ile yaptığı sohbet, bir dervişin dünya üzerinde insan-ı kâmil olma serüvenine benzer: "*Cenâb-i kadir-i kayyûm hazretlerinin milyonlarla, milyarlarla tadadı kabul olmayan masnuât ve mahlûkat-ı acîbesini tetkik*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Bilim ile din arasında ilişki kuran Suphi Hicabi ile yaptığı sohbeti daha da derinleştirir:

"Kanûn-ı sun'ı İlâhîye benden evvel, benden ziyade âşık olan erbâb-ı tedkiki böyle bast etmiş de işte ben size nakleyliyorum. Hâsılı azizim cemâl-i mahzâ cemâl-i ezeli ve ebedîdir. Hem kıyas etmeli ki bu cemal dahi hâlık değil mahlûktur. Sâhibi cemâl hâkim-i kâinat hazretleri o cemâlin dahi hâlıkıdır. İşte cemâle âşık olmak var ise o cemâle âşık olmalı. Vuslât-ı hakikiye var ise ona vasil olmalı" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 16). İnsanın yaratıcıyı unutmaması gerektiğini ve her nesnenin ardında onu araması gerektiğini düşünür.

Romanlarda yer allan tasavvuf eşyanın ardındaki gizemi aramaktır. Tasavvuf var olan çevrede yaradani aramak ve onu bulmaya çalışmaktır. Bu sebeple önemli bir soyut semboldür.

2.5. DAVRANIŞSAL SEMBOLLER

İnsanlar arasında etkileşim kurmanın tek yolu konuşmak değildir. İnsanlar davranışlarıyla, göstermiş olduğu hareketlerle, jest ve mimiklerle birbirlerine davranışsal olarak mesaj gönderirler. İnsanların birbirlerine göstermiş oldukları davranışların da sembol dilinde bir değeri vardır. Örneğin: Yaşça büyük biri içeriye girdiğinde ayağa kalkmak, büyüklerin ellerinden öpmek, saygı ifadesidir. Sevdiğimiz, mutlu etmekten hoşlandığımız insanlara hediye vermek sevginin, askerın üstüne selam vermesi itaatın sembolüdür. Davranış sembolleri toplum hayatının içinde geçmişten bugüne var olan ve toplumdaki insanlar arasındaki iletişimi sağlayan bir simgedir. Bu davranış sembolleri toplumsal hayatın simgesini oluşturur. İnsanlar çocuk büyütürken toplumdan almış oldukları bu görgüye göre kendi çocuklarını yetiştirmek isterler. "*Davranışla ilgili semboller bilhassa dinlerde büyük bir ehemmiyete haizdir*" (Tüzün, 2015: 8). Dinlerde yer alan ibadetlerinde sembolik değeri vardır. Hristiyanlıkta yeni doğan bebeğin vaftiz edilmesi, İslami inanışa göre hacca gitmek, oruç tutmak, namaz kılmak gibi ibadetler sembolik davranışlardır.

Tüm insanlar için aynı şeyi ifade eden ortak semboller sistemi vardır. Bazı davranışları sergilerken ortak sembolleri kullandığımızı bazen bilir bazen bilmeyiz. Gülmeyi bize

kimse anlatmaz, gülmek eyleminin nasıl olması ya da olmaması gerektiğini söylemez ama insanlar kendilerini mutlu edebilecek bir olay yaşadıklarında gülerler. Bu eylem insanlar arasında görünmez bir anlaşmalar sistemi ya da ortak bir dilden doğar:

"Geleneksel semboller, kişiye ya da belirli toplumlara özgüdürler. Rastlantısal semboller, çok dar bir çevreye seslenmektedirler ve onu yalnızca sembolün anlamını bilenler anlayabileceklerdir. Evrensel semboller ise, bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgilidirler. Bu tür semboller tüm insanlar için geçerlidir, belirli bir kişiyle ya da kişiler topluluğu ile sınırlanamazlar. Gerçekten de evrensel sembol, insanlığın geliştirdiği tek ortak dildir. Ama ne yazık ki çağdaş insan, bu mirasın değerini anlayamamış ve insanlık tarihinin bize hediye ettiği tek evrensel konuşma dilini öğrenip, geliştirememiştir. Böylece kültürümüzde önemli bir eksiklik doğmuştur. Gördüğümüz gibi semboller, tüm insanlar için geliştirilmiştir. Çünkü bütün insanlar düşüncelerini, duygularını ve hissettiklerini başkalarıyla paylaşma arzusunu taşımaktadırlar. Bir insanın sahip olduğu duygu, düşünce ve ruhsal haller, diğer insanlarda da benzer bir biçimde vardır. Sahip oldukları bu ortak özellikleri sayesinde, sembol dilini kullanabilmekte ve bu yolla anlaşabilmektedirler" (Fromm,1992: 31).

Davranış sembolü içerisine rastlantısal sembolleri de dâhil edebiliriz. Rastlantısal semboller ise belirli bir kalıba sığdırılmaz. Bir kişide bir şarkı bir şehir ya da bir cadde olumlu ya da olumsuz şekilde bir duygu uyandırabilir. Bu duygu o kişinin önceden şarkıların kişide bıraktığı etkiyle şehirde ya da caddede yaşadığı olayla bağdaştırılabilir. Bu durum bu kişi için rastlantısal sembole örnektir: *"Rastlantısal sembollerle, geleneksel semboller tek bir noktada benzerlik gösterirler: Burada, sembol ile temsil edilen şey arasında içsel bir bağlantıya rastlamak mümkün olmaz" (Fromm, 1992: 28).* Şehir sembolize ettiği anlamlarla bir süre sonra ruh halimizle benzeşir duruma gelir: *"Rüyada gördüğümüz resim, içinde bulunduğunuz ruhsal durumu, gördüğümüz şehir ise, bir zamanlar aynı duyguları yaşamış olduğumuz yeri sembolize etmektedir. Burada, sembol ve sembolize edilen şey arasındaki ilişki bütünüyle rastlantısaldır" (Fromm, 1992: 28).*

Rastlantısal sembolü diğer sembol türlerinden ayıran en önemli özellik diğer insanlar tarafından anlaşılabilmesi için açıklama yapmak zorunluluğudur: *"Eğer bunu yapmazsak, rastlantısal sembolün anlamı yalnızca kendimiz tarafından kavranabilir" (Fromm,1992: 28).* Rastlantısal semboller kişiye özgüdür.

Davranışsal semboller içerisine romanlarda yer alan alafanga değerleri sembolize eden ve alaturka değerleri sembolize eden kişilerin gösterdiği davranışlar da örnek gösterilebilir.

2.5.1.Medeniyet Krizi ve Alafranga Davranış Sembolü

Tanzimat ile birlikte girilen yeni edebiyat muhiti Batı ve Doğu milletlerinin de birbirlerine bakış açılarını değiştirir. Tanzimat'a kadar dünyada kendi dışında güçlü bir devlet olduğunu düşünmeyen Doğu, Batı'ya ve yeniliklerine gözünü kapatır. Karlofça Antlaşması ile birlikte yönünü Doğu'dan Batı'ya çeviren Osmanlı, Batı'daki yenilikleri yakından takip etmeye başlar. Batı ise, Doğu coğrafyasını kendi içinde yeniden anlamlandırırken ve tanımlarken Doğu'yu ait çok farklı semboller yaratır. Batı, Doğu kültürünü ve Doğu Milletlerini barbar, acımasız, yeniliğe kapalı, dogmatik, tutucu ve geleneklerine bağlı olarak nitelendirir. Batı, Doğu'nun tüm açıları ile eğitilmesi ve ehlileştirilmesi gerektiğine kani olur. Doğu, medeniyetten çok uzaktır ve Batı'ya göre 'öteki' olandır. Batı her bakımdan Doğu'nun kendisine muhtaç olduğunu düşünür. Batı'nın gözünde Doğu, kendini iyi yönetemeyen, doğru karar veremeyen, bağımlı, düzensiz bir millettir. Şark'ın yegâne kurtarıcısı Garp'tır. Garp, muhtaç olan bu savunmasız çocuğun elinden tutacak, kaldıracak, yaralarını saracak ve onu kendine bağımlı hale getirecektir.

Tanzimat ile birlikte Doğu yönünü Batı'ya çevirirken, Batı da Doğu'nun kültürünü, yaşam tarzını, dini ve sosyal hayatını merak eder. Bu sebeple Doğu'yu yakından gözlemleyip eserlerine aktarmak ve yurttaşlarına Doğu'yu kendi gözlemleri ile tanıtmak ister. Bu merak duygusu ile oryantalizm kavramı daha da yaygın hale getirilir. Oryantalizm en kısa anlamıyla Batılı aydınların, yazmış oldukları metinlerde Doğu'ya ait izlenimlerini kendi bakış açısı ile eserlerine yansıtmalarıdır. Avrupalı yazarlar, Doğu'yu kendi gözlem ve izlenimlerine göre tahlil edip, ülkelerine kendi bakış açıları ile aktarırlar. Avrupalılar da aktarılan bu bilgiler neticesinde Doğu'ya vakıf olurlar. Avrupalı seyyahlar tarafından yazılan seyahatnameler de bu anlamda önemli malzemeler oluşturur. Bu seyahatnameler ile birlikte senelerce Batı'nın gözüne yerleştirilen Şark'ın sembolü korunur. Buna karşılık oksidentalizm, Batı'nın Doğu'ya bakış açısını kırma ve kendini hür görme hareketidir: *"Oksidentalizm, "ben" olarak Batı ile "öteki" olarak Doğu arasındaki bu ilişki tarzını düzelterek Doğu'yu "ben" Batı'yı ise "öteki" hâline getirmektedir. "Ben" ile "öteki" arasındaki ilişki, bir üst - alt ilişkisi yaratmadan öznel arası eşit, müsavi ve akli başında bir ilişki olabilir. Yapıcı oksidentalizm, yıkıcı oryantalizmin yerine geçecek bir karşılıktır"* (Öztürk, 2017: 100). Oksidentalizm, Avrupalıların yıllarca Doğu coğrafyasında kurmaya çalıştıkları hâkimiyeti kırma çabasıdır. Bu sebeple öz kültürünü koruyan bu kavram kendi kültürüne sahip çıkıp, koruması bakımından 'milliyetçilik'in bir sembolü haline dönüşür.

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Felâton Bey, yaşamış olduğu çevre ve içine doğmuş olduğu kültürden dolayı yanlış batılılaşmayı davranışlarıyla sembolize eden bir kişidir. Felâton Bey'e verilen isim dahi onun alafranga yaşam tarzının sembolüdür. Felâton Bey, Aristo'nun hocası, Sokrates'in öğrencisi olan Yunan bir filozofu sembolize eden bir karakterdir. "Felâton" ismi romanın başkarakterlerinden biri olan Felâton Bey'e kendisini Eflatun kadar bilgili zannettiği için verilir. Romanda karakter ile isim arasında sıkı bir ilişki olduğuna tanık oluruz. Yazar, Felâton Bey'in hayata bakış açısı ve yaşantısından ve onun Fransız kültürüne olan hayranlığından dolayı adını Felâton (Eflatun).’a bu adı verir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanda alafranga tipi temsil eden Felâton'a bu adı vermesi tesadüf değildir.

Fransız kültüründe yaygın olarak kullanılan kişi isimlerinin baş harfini marka olarak kullanma modası *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında Felâton Bey'in bir kitapçıya uğramasıyla okuyucuya aktarılır. Felâton Bey'in bir diğer ismi Ahmet'tir. Felâton Bey, basılan hiçbir yeni yayını kaçırmaz ve üzerine A ve P harflerini bastırır:

"Fransızca bu iki harfi tanırırsınız ya! Biri medli "elif ", biri "P" harfleridir. Evvelkisi Ahmet Felâton Bey'in ilk harfi ve ikincisi Felâton bilmecesinin Fransızcası olan Platon kelimesinin birinci harfidir. Alafrangada bir adamın isminin yahut isimlerinin böyle ilk harfi yahut harfleri konulmak vardır ki buna o adamın "markası" denilir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 7). Felâton Bey, kendisine bu ismi Batı'yı sembolize ettiği için alır ve amacı sadece alafranga yaşama özgü bu markayı taşımaktır.

Felâton Bey için çalışmak külfet ve zulmettir. Hayatına alıp günlerini, aylarını geçirdiği Polini adında bir kadın ile vakit geçirir. Polini Rakım Efendi'nin sevdiği Canan'ın aksine hafifmeşrep bir kadındır. Nerede ne konuşacağını bilmeyen, Felâton Bey'in yanında sadece parası için olan, Felâton Bey'in parası bitince onu ilk terk edecekler arasında olan menfaatçi bir kadındır. Felâton Bey, Türk kadınlarından hoşlanmaz ve onları kibirli bulur: *"Neye yarar o Türk kadını ki, tavrından, kibrinden geçilmez. Güya yarım gülüşü ile insanı diriltecekmiş gibi, bunu dahi saklayarak yüzünden düşen bin parça olur. Hanıma kendini yarandırmak mümkün olmaz. Nazı çekilmez, şakası lezzetsiz"* diyerek Türk kadını ile asla geçinilemeyeceğini ve onlarla mutlu olunamayacağını düşünür. (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 96). Felâton Bey'in yüzeysel Batılılaşmasına karşılık Rakım Efendi romanda Osmanlı aydınının sembolü olur. Rakım Efendi'nin Türk kadınları için söylediği Felâton Bey'in görüşlerinin aksinedir:

"O zihninde bir Osmanlı hanımının gurur ve ağırbaşlılığı yerinde olduğu zaman tattığı lezzetler karşılığında şu Fransız'ın kahrını çekmenin ne hikmeti olduğunu düşünür ve bir adam bu kadından işittiği küçük düşürücü sözleri başka birinden işitse, kafasını kıracağı belli iken buna niçin katlanmaya mecbur olduğunu bulamaz idi" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 96).

Rakım Efendi, Felâton Bey'in içine düştüğü kötü halden onu korumaya çalışır ancak yanlış anlaşılır. Felâton Bey, kararını bir Fransız kadından yana kullanmıştır. Ve bu uykudan ancak her şeyini yitirdikten sonra uyanacaktır.

Felâton Bey'in de Rakım Efendi'nin de tercih etmiş oldukları hayat arkadaşları da sembolik birer göstergedir. Canan tıpkı Rakım Efendi gibi Osmanlı insanını temsil ederken Polini ise, Batılı olmanın yanında Felâton Bey gibi sadece yüzeysel olarak Batı'yı algılamıştır. Alafranga bir terbiye ile yetiştirilmemiştir. Felâton Bey ile Polini arasında tensel bir ilişki vardır. Onları bir arada tutan şey maddiyattır. Rakım Efendi ile Canan arasında maddeden çok manevi bir gönül ilişkisi vardır. Birbirlerini sevmektedirler.

Felâton Bey'in hayatını paylaştığı kişi ile Rakım Efendi'nin hayatını paylaştığı kişi de romanın bu iki karakteri kadar zıttır. Yozefino, Rakım Efendi'ye ilgi duyar. Ancak onu tanıdıktan ve yaşantısının içine girdikten sonra Canan ile Rakım Efendi'nin arasında olan masum ilişkiye zarar vermek istemez ve dost kalır:

"-Yozefino: Delisin, divanesin, zalimsin, hainsin!"

-Rakım: Bu kadar azara sebep?"

Yozefino: İki taraftan da yararlanmayı başaramadığın için" konuşması Rakım Efendi ve Yozefino arasında geçer (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 89).

Türk toplumunda yer alan misafirperverlik de Avrupa'da bulunmamaktadır. Avrupalıları bir araya getiren günlük şeyler değil, balolar, davetler, toplantılardır. Oysa Türkler de misafir kavramı vardır ve kültürlerine yerleşmiştir. Türklerde dışarıdan gelen misafire hürmet edilir, saygı gösterilir, memnun ayrılması sağlanır. Avrupalılar misafirlğe bu şekilde bakamazlar. Bu sebeple göstermiş olduğu davranışlar Doğu'yu ve Batı'yı sembolize eden davranış biçimleridir:

"Bir kere Türklerdeki şu misafirperverlik Avrupa'da bulunmaz. Amacım onlar birbirine gitmez demek değildir. Ancak sofraları, baloları hep resmi şeylerdir. Herkes evine geldi mi, sadece kendi ailesiyle kalır. Arada bir aileye misafir geldiğinin görülmesi veya"

insanın kendisini başka bir aile içinde görmesi bir büyük yenilik demektir" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 116).

Romanda, Doğu ve Batı'nın yaşam tarzlarının ve kültürlerinin karşılaştırılması bu şekilde yapılır. Felâton Bey'in heyecanla başladığı alafranga yolculuk hüsrarla sona erer.

Romanda yer alan semboller karakterlerin isimlerinden, yaşam tarzlarına, ilgi alanlarına, hayatlarındaki kişilere, evlerindeki hizmetçilere, uşaklara kadar sirayet etmiştir.

Mustafa Merakî Efendi, Felâton Bey'in babasıdır. Eşinin ölümünden sonra oğlu ve kızı ile birlikte Beyoğlu'nda alafranga bir hayat yaşamaya başlar. Mustafa Merakî Efendi evini batılı tarza uygun olarak tasarlamayı tercih eder. Tıpkı batılılar gibi evin ve çocukların bakımı için biri Ermeni biri Rum iki yardımcı tutar. Mihriban Felâton Bey'in kardeşidir ve eğitimini evdeki hizmetçiler verir. O da babası ve abisi gibi yanlış algılanan batının pençesinde kıvrılmaktadır. Kendi kültürüne ait örf, adet, gelenek ve görenekleri hiçe sayan bir batılı gibi yaşamaya çalışan bir kız çocuğudur. Yaşamı yüzeysel yaşadığı için etrafına da derinlemesine bakamaz. Mustafa Merakî Efendi'nin kendisi iyi bir eğitim alamamıştır. Bu sebeple oğlunun da okula giderek ve oğlu için eve hoca çağırarak iyi bir eğitim alabileceğini düşünür.

Paris'te Bir Türk romanında Zekâ Bey, Batı'yı anlamayan ve onun ruhuna nüfuz edemeyen bir züppe tip olarak okuyucu karşısına çıkar. Yazar, Nasuh Efendi'nin karakterindeki olumlu yönleri ön plana çıkarmak için Zekâ Bey'i bir araç olarak görür. Romanda Nasuh Efendi'nin ülkesindeki gazeteyi temsil etmek ve bilgi toplamak amacı ile Paris'e gönderildiği aktarılırken, Zekâ Bey'in Paris'e gelmesi için kıymetli bir amacı olmadığı ortaya çıkar. Romanda yazar tarafından: "*Zekâ bey isminde bir zat vardır ki Türk olduğu yalnız isminden anlaşılıp, ol kadar alafranga, ol kadar şık bir şeydir ki, sofrada Avrupalı ve mütemediyen addolunmaya lâyık ondan başka kimse olmadığı hükmedilse sezadır*" olarak tanımlanan Zekâ Bey, her hali ile Avrupalı görünmeye çalışan ve bunu sadece görüntüde başaran bir zattır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 5). Zekâ Efendi, zamanının büyük çoğunluğunu iştret meclislerinde, kadınlar ve çalgılarla geçirmiştir. Tüm malvarlığını düşkün kadınlara kaptırır. Herkesin gözünde gülünç duruma düşer.

Paris'te Bir Türk romanında Nasuh Efendi romanda eğitim görmüş, çalışmayı seven, ekmeğini bileğinin hakkı ile kazanan bir Osmanlı aydınını sembolize ederken Zekâ Bey'de sadece parası olduğu için var olan parasının tükenmesi ile birlikte kendisi de yok olacak olan alafranga, hodbin bir tipi sembolize eder. Nasuh Efendi aldığı eğitim ve görgü

ile herkesin önem verdiği bir karakter haline getirilirken, Zekâ Bey de tıpkı Felâtun Bey gibi Batı'yı yüzeysel olarak algılamış ve alafranga yaşam tarzını hayatına sindirememiştir.

Tanzimat romanının hemen tüm metinlerinde yoğunlukla işlenen mirasyedilik sembolüne *Çengi* romanında değinilmiştir. Romanda peri kızı olduğuna inandırılan Sünbül annesinden kalan tüm malvarlığını harcayarak *Çengi* romanında yer alan mirasyedi tiplerin sembolü olur. Sonunda Daniş Çelebi ile evlenir. Romanda yer alan başka bir mirasyedi ise Sünbül'ün oğlu Cemal'dir. Cemal, Melek uğruna babası Daniş Çelebi'den kalan tüm mirası harcar ve yoksul kalır. Tanzimat romanında yer alan diğer karakterler gibi Cemal de sevmek istemiş, sevilmek istemiş ve sevdiği kadın uğruna mantığını tamamen kullanamaz duruma gelmiştir. Cebindeki son kuruşa kadar duygularını da aşkını da harcamıştır. Gelgitlerle dolu, düzensiz bir aşka tutulmuş ve sonunda maddi-manevi her şeyini kaybetmiştir. Varlıklı kişilerin bir kadına âşık olup varlıklarını yok etmelerini Mithat Efendi *Çengi* romanında Cemal karakterini sembol olarak kullanarak kahramanların doğru bir eğitim sürecinden geçerek aklanmalarını göstermek istemiştir.

Çengi romanında Daniş Çelebi, yirmi yaşına gelinceye kadar böyle bir eğitimin büyüüne kapılır:

"Saliha Molla, oğlu Daniş Beyi kendi hanesinde kendi kendisine okutup, bayağı okur yazar ve okuduğunu anlayıp yazdığını anlatır bir dereceye isal eylemiştir. Fakat ne fayda ki çocuğun eline geçen kitaplar Hamzanâme ve Elfü'l-Leyl ve Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-ı garîbesini mübeyyin şeylerden ibaret olmasıyla bunlar dahi Daniş Çelebi'nin evham ve akaidine kuvvet vermekten hali kalmamıştır. İhtisâr-ı kelâm yirmi yaşından sonra Daniş Çelebi, bir hale geldi ki yanında birisi dişlerini gıcırdatarak bir savt- acîb ile homurdanarak ben filan ciniyim diye haber verecek olsa, derhal inanır, korkusundan beti benzi kireç kesilirdi" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 10).

Türk toplumuna göre ağaç yaş iken eğilir. Çocuk eğitimini henüz küçük yaşlarda almaya başlamalıdır. Çocukların küçükken almış oldukları eğitim ve terbiye yaşamları boyunca onlara pusula olacaktır. Doğru bir eğitim doğru bir nesli yanlış bir eğitim ise yanlış bir nesli doğuracaktır. Daniş Çelebi yanlış yetiştirilen bir çocuktur bu yanlış yetiştirilme onu hazin bir sona sürükleyecek ve cinnet geçirecektir. Ahmet Mithat Efendi eğitimle her türlü kötülüğün aklanacağına inanır. Ve yalan yanlış bilgilerle insanların inançlarını sömüren, eşine ve diğer insanlara asla sadık kalamayan, menfaati uğruna oğlunu bile harcayan anne Sünbül'ü kendi kendisinin içine eğilerek intihar ettirir. Eceliyle

dünyadan göçüp gitmenin diğer insanlara haksızlık olduğunu düşünür. Saliha Molla oğlu Daniş Çelebi'yi psikolojik bunalımından kurtarabilmek için: "*Otuz paralık bir bakar üzerine mühr-ü Süleyman*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Süleyman'ın mührünü bastırır ve oğluna Muhayyelât-ı Aziz Efendi'deki bir hikâyeden örnek verir. Tılsımın cin ve perilere galip getireceğini söyler. Ancak büyü ters teper ve Daniş Çelebi sihir dünyasının etkisine daha çok kapılır. Daniş Çelebi tıpkı Don Kişot gibi gördüğü bir köşkü masal âleminde okuduğu bir köşke benzetir. Bu köşkün padişahının kızını elde edeceğini ve cinlerin padişahına hükmedeceğini düşünür ve bekçiden dayak yer ancak bu dayak dahi Daniş Çelebi'nin hayal âleminden uyanmasına vesile olmaz. Farklı bir yerde yine masallardaki hikâyelerden birinin içinde olduğunu düşünür ve bir kadın ile birlikte rastgele girdiği bir konakta ev sahipleri tarafından dövülür. Bu hikâye Don Kişot'ta La Manchalı hikâyesini anımsatır.

Daniş Çelebi gerçekleri öğrendikten sonra evden kaçan Sünbül evden kaçtıktan sonra eski âlemlerine daha ihtişamlı bir şekilde geri döner. Safa Efendi'nin köşkünde tertip edilen eğlencelere bir çengi olarak gider ve kraliçe gibi karşılanır: "*Vaktin en kibarına mahsus olan faytonlardan birisiyle Sünbül zuhur eder*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 87). Yaşamı neşe ve eğlenceden ibaret yaşayan Sünbül işvesi, cilvesi ve akli sayesinde birçok insanı aynı anda idare edebilme kabiliyetine de sahiptir: "*Yirmi otuz aşkı birden idare eylediği halde hiçbirisine diğerleri hakkında renk bile vermemek, benât nev'i içinde kendisine mahsus marifetlerdendi*" (Mithat Efendi, 2000: 100). Sünbül bu sayede büyük bir servete de sahip olur. Toplumun her kesiminden insanlarıyla para karşılığı aşk yaşayan bir kadındır. Romandaki Sünbül karakteri de yanlış eğitim ve terbiyenin sonucu olan bir semboldür. Doğru eğitimi içinde yaşayıp özüne sindiremeyen Sünbül karakteri romanda birçok felakete sebep olmuştur. Ahmet Mithat Efendi bu sebeple Sünbül karakterinin çıkmazlarını okuyucuya incelikleriyle sunmuştur.

Karnaval romanı Zekâi ve Resmî karakterleri etrafında örülen olaylar ile şekillenir. Zekâi ve Resmî, alafranga yaşama özenen bu uğurda kendi değerlerini yok sayan kişilerdir. Arslangözyan ailesi Beyoğlu'nda yaşayan ve alafranga yaşamı temsil eden bir ailedir. Zekâi ve Resmî için ise Avrupa'ya açılan kapı Arslangözyan ailesidir. Aileye rahatlıkla gidip gelen Zekâi, Hamparsun Ağa ile evli olan Madame Arslangözyan'a aşkı ilan eder: "*Gönlümün icbarına mukavemet edemezsem ne yaparım madam? Beni mazur görünüz. Seviyorum sizi! Çıldırıyorum! Bu kadar hüsn ve zerafet sizde iken benim gibi hüsn ve zerafete perestiş eden bir adamın çıldırılmaması mümkün olur mu?*" (Ahmet Mithat Efendi,

2000: 41). ve Madame Arslangözyan, Zekâi'yi kibarca reddeder: "*Size rica ederim ki muamelemizi, münasebetimizi bir daha zinhar bu vadiye sevk etmeyiniz*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 41).

Zekâi daha sonra romanın diğer karakterlerinden biri olan Hesna Hanım'a âşıktır. Bunu her fırsatta dile getirir ve onunla birlikte olmak ister. Ancak bahtına gönlünde yatan Hesna Hanım değil Bahtiyar Paşa'nın kızı olan ve çirkinliği tüm roman kahramanlarınca bilinen Şehnaz düşer. Zekâi Şehnaz ile menfaatleri uğruna evlenir ancak kanındaki akışı bu evlilik de durdurmaz ve düşkün bir kadın olan Benli Helâna ile yaşar. Benli Helâna, Zekâi'nin metresi olur. Babasına ait tüm mal varlığını tüketir ve kasayı babasının haberi olmadan boşaltır: "*Eyvah! Hüsn-i terbiye dâhilinde büyümek istediğim evlât en nihayet hırsız olarak babasının kasasını soymak terbiyesini almış. Öyle mi?*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 276). Daha ölmeden babasını toprağa gömen Zekâi yazar tarafından aşırı savurgan bulunur: "*Mirasyedi olmadan mirasını yemeğe başlamış olan*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 276). Serveti Benli Helâna ile tüketen Zekâi biten paraları için çareyi eşi Şehnaz'ın mücevherlerini çalmakta bulur. Bahtiyar Paşa bu hırsızlık hadisesi üzerine kızı ile Zekâi'yi ayırır ve onların boşanmasını sağlar. Zekâi: "*Beyaz atının üzerinde mesîreleri dolaşan ve arabaların içinde güzel kadın olup olmadığını tecessüsle yoklayan Zekâi Bey, Araba Sevdası romanını hazırlayan İstanbul alafrangalılığının başlangıcıdır*" (Okay, 2008: 429).

Resmî de romanda evli bir kadın olan Madam Arslangözyan ile birliktelik yaşar: "*Muharrir Rakım'da olduğu gibi Resmî'nin de bir melek olmadığını, beşerî zaaflarının bulunduğunu, bunun da insanın tabiatı icabı olduğunu söylemeyi gerekli bulur*" (Okay, 2008: 430). Zekâi'nin ve Resmî'nin Batı'yı kadınlarda, zenginlikte aramış ancak sonunda hüsrana uğramışlardır. Burada evli kadınlarla birlikte olan ve birliktelik yaşamak isteyen Resmî ve Zekâi'nin gayri ahlaki yaşamına tanık oluruz. Ancak Mithat Efendi Resmî'yi tıpkı Rakım gibi düşünür Resmî de Rakım Efendi gibi Garb ve Şark kültürüne vakıftır. Bu sebeple Zekâ ve Resmî Doğu kültürüne ait olup Batı kültürüne duymuş oldukları hayranlıkla birlikte davranışsal sembolizmin içinde yer almaktadırlar.

Batı kültüründe çiftlerin birbirleri ile tanışmaları, beraberlik yaşamaları ve rahatlıkla dolaşmalarını sembolize eden flörtleşme Batı kültürüne ait bir kavramdır. Flörtün sembolü Doğu kültürü geleneğinin sembolü olan görücü usulü evliliğe benzemektedir. Farklı kültürlerle ait olan bu kavramları romanda Madame Arslangözyan ve Resmî arasında vuku

bulması önemlidir. Evli olduğu halde bekâr bir beyle ilişki yaşayacak kadar gayriahlâkî davranan Madame Arslangözyan bu yasak durumdan hiç rahatsız olmaz. Oysa Yeryüzünde Bir Melek romanındaki Raziye Şefik ile çocukluktan beri birbirlerine âşıktırlar. Şefik eğitim için Paris'e gidince babasının isteği üzerine görücü usulü ile Raziye İskender Bey ile evlenir. Şefik yurt dışından döndüğünde de birbirlerine olan aşkları devam eden bu kişiler roman boyunca gayri ahlaki hiçbir davranış sergilemezler. Burada evli bir bayan olan Raziye'nin Müslüman olmasının etkisi büyüktür. Mithat Efendi Müslüman bir kadının gayri ahlaki bir ilişki yaşamasını istemez ve roman boyunca buna dikkat eder. Ancak Karnaval romanında Madame Arslangözyan Türk değildir bu sebeple evli de olsa flört yapmaktan kaçınmaz. Burada hem Batı kültüründe çiftlerin beraberliğini sembolize eden flört kavramı ile Doğu kültürüne ait çiftlerin beraberliğini sembolize eden görücü usulü kavramlarının da kültürlere göre farklılığına tanık oluruz. Yine romanda Zekâi evli olduğu halde Benli Helena'yı kendisine metres tutar. Alafrangalık kurallarına göre resmi eş ile değil gayr-i resmi metres ile dolaşmak evladır: "*Zira alafrangada zevce ile değil metresle dolaşmak kaidedir*" (Okay, 2008: 430).

Hamparsun Arslangözyan Ağa eşi Madam Arslangözyan'ı hiçbir surette sıkmaz ve kendisi gibi alafranga olan eşinin her türlü ihtiyacını karşılar:

"Hamparsun Ağa şâyân-ı gıpta bir koca idi dediğimize iyi dikkat buyurunuz. Zevcesini asla sıkmazdı. Mevsimine göre ziyafetler, supeler, balolar verip hele her moda değiştikçe zevcesine birkaç kat elbise yapmak ve tuvalet takımlarını bizzat ikmâl eylemek Mösyö Arslangözyan'ın birinci derecede ehemmiyet verdiği bir şeydir. İsterdi ki zevcesi modacıların moda kitaplarına dercelediği resimler kadar süslü bir kadın olsun" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 35).

Burada Hamparsun ve Madam Arslangözyan Arslangözyan'ın alafranga usulleri uygun yaşayışları ve tutumları davranış sembollerine örnek verilebilir.

Karnaval romanında Resmi Bey, hemen her konuda bilgisi olan biridir. Ancak Batı hayranlığı onun bu bilgi ve kültürünün önüne bir perde misali iner:

"Resmi'nin muayyen bir sanatı yoktur. Validesinden kalan iki odalı bir haneye süt validesini koyup burasını kendisine hem beyit hem de fabrika ittihaz etmiştir. Resmi iktizasına göre saatçi olur. İcabına göre âlâ kalemtraşçıdır. Mükemmel marangozdur, hakkâktır, nakkaştır, ressamdır. Resmi ne değildir? Her gün taklit emrinde Resmi âdeta bir Çinlidir!" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 23).

Hangi işi yaparsa yapsın onda mahir bir ustadır. Sadece Batılı olmayı beceremeyen bir Doğuludur.

Vah romanında Behçet, alafranga şık beyleri sembolize eden bir tiptir. Davranışları ve hayatı algılayış biçimi ile bir Avrupalı gibi olmayı hedefleyen Behçet'in davranışları bu sebeple alafranga davranış sembolüne örnek gösterilebilir: *"Bu zat şık unvân-ı umûmîsi altında temeyyüz eden gençlerden ise de onlar meyanında görülen bazı cicili beylere makîs değildir. Şıklar dahi kendi meyanlarında iki kısma münkasim olup bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler oldukları halde diğer kısmı kendilerine centilmen süsünü verirler ki güya babayane bir surette süslenirler"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Bu şık beyler moda dergilerini takip eden, temiz giyinen centilmen kimselerdir. Romanda Behçet, yanlış batılılaşmanın vücut bulmuş halidir. Kadınlara düşkünlüğü Ferdane'nin fotoğraflarını alıp fotomontajla çıplak kadınların fotoğraflarına yapıştırması ve fotoğrafçılara dağıtması ve tüm bunların sonucunda Ferdane'nin güzelliğinden vazgeçerek yüzüne kezzap atmasına sebep olur. Kadınlara düşkünlüğü ön plana çıkarılır: *"Behçet'in husûsiyet-i ahvâli meyanında en ziyade ehemmiyet verilecek şey bu zatın kadınlara olan rağbeti kaziyesidir. Zaten şıkların, centilmenlerin umumu için zen-dostlukta ifrat dahi cümle-i levazımdan değil mi ya? Fransızlar "beau sexe" demezler mi?"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 31). Behçet on sekiz on dokuz yaşlarında okuldan mezun olunca o yaşlarda seksene yakın kadınla birlikte olmuştur: *"Yedi sekiz seneden beri gençlik sürdüğü halde hemen yetmiş seksen kadın ile ülfet ve taallük peyda eylemiştir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 32). Kadınları cinsel obje olarak görmektedir. Behçet, Despino'dan Ferdane'nin Talat ile evli olduğunu öğrenir. Ancak onun evli olması dahi Behçet'in Ferdane'yi taciz etmesinin önüne geçmez: *"Vakıa gençlere hiç de itimat caiz değilse de Behçet Bey hakkında vermiş olduğumuz malûmattan bu zatın öyle bir sevdâ-yı ciddi ile deli divane olacak adamlardan olmadığını anlamışlardır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 39). Behçet'in kadınları taciz eden ve gördüğü her kadına sarkıntılık eden bakışlarından sonra Necati, Behçet'e açıklama yapar: *"Düşünmelisin ki bu kadının mutlaka bir sahibi vardır. Herif karısını giydirmiş, kuşatmış, süslemiş, donatmış. Fakat senin için değil. Ancak kendi zevki için! Şimdi sen ona nazar-ı tama'la bakacak olursan âdeta herifin kendisindeki akçeye nazar-ı tama'la bakmış olursun. Bu ise faci bir sirkat değil midir?"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Behçet'in kadınlara olan kötü bakışı erdemsiz davranış sembolüne, Necati'nin kadınlara olan saygılı bakışı ise erdemli davranış sembolüne örnektir. Necati, mayolu fotoğrafların montaj olduğunu anladıktan sonra Ferdane'nin yüzüne kezzap atıp güzelliğinin yok olması ile

ilgilenmez. Çünkü Necati, Ferdane'nin ruhuna âşıktır, yüzüne değil. Ferdane'nin güzelliğinin yok olmasına karşın yine de onunla evlenmeyi ister: "*Vakıa yüzünde hüsn ü cemal eseri olarak hiçbir şey kalmamış ise de Ferdane'yi benât-ı Havva'nın en mükemmeli addettiren şey yalnız rûyu olmayıp ulüvv-ı kadr ve menzileti bu hüsn-i sûverîye dahi faik olmakla Necati Efendi bütün müddet-i ömrünü Ferdane'ye âşık olarak geçirmek muhakkaktır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 198). Necati'nin asıl amacı daha çok öğrenmek, araştırmak ve bilgi sahibi olmaktır: "*Nev'-i beşere fenalık dahi düşünmez. Bu da feylesofluk şanındandır. Ancak kendi efkâr-ı hikemiyyesine mugayir şeylere o kadar hadid ve şedit olur ki işte o zaman bütün dünyayı yıkıp alt üst eylemiş olsa hiddetini yenemez*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 35).

Romana adını veren "*Bahtiyarlık*" sembolik bir adlandırmadır. Eserde Doğu ve Batı çatışmasını kendi kişilikleri ile sembolleştiren Senai ve Şinasi'nin bahtiyarlık kavramlarını algılayışları da farklıdır. Senai bahtiyarlığın köyden uzakta, İstanbul'da (İstanbul'u da büyük köy olarak adlandırır) bile değil Avrupa'da olduğu görüşündedir. Avrupa'daki zevk, sefa ve eğlence merkezlerine ne kadar yakın olursa kendini o kadar Avrupalı addetmektedir. Yazar, Senai'nin Paris'e gidişini *Paris'te Bir Türk* romanındaki Doğu'nun sembolik karakteri olan Nasuh Efendi ile kıyaslar. Yazar, *Paris'te Bir Türk* romanındaki Nasuh Efendi'yi: "*Paris'te olur olmaz Fransızların bile giremeyecekleri âlemlere girip birçok grâib-i vukuât ve acâib-i hâlâtın mecma-ı esrârı kendisi olmuş*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 33). Paris'te herkesin sevip, saydığı ve Türklük bilincini kendisinde yeniden şekillendiren Nasuh Efendi ile Senai'yi kıyas eder: "*Senai de Berrakpınardır ki böyle hoppa bir adamın İstanbul'daki ahvali ve etvarından gayret-i Osmâniyye ve hüsnîyyâtı-ı insâniyyemiz hasebiyle memnun olamayacağımız aşikârdır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 33). Yazar, okuyucuya Senai hakkında bilgi verirken taraflı davranır. Senai gibi elinde olanların kıymetini bilmeyen bir kişinin Avrupa'da başına neler geleceğini okuyucunun tahmin etmesini ister. Senai, Türk olmayı, Türk doğmayı kendi benliğinde çözümleyememiş ve sindirememiş bir karakterdir. Bu sebeple hayata bakışı, hayatı algılayışı da bu kerte sığdır. Her şeye yüzeysel yakışır, hiçbir şeyin özüne nüfuz edemez. İçine sindiremediği bir milletin içinden çıkıp yine içine sindiremediği bir millete gark olmaya çalışır. Kendine ve kendi milletine yabancı bir kimsenin başka milletleri de algılayamamış olması gayet tabiidir. Ahmet Mithat Efendi, *Bahtiyarlık* romanında Batı'yı her yönüyle takip eden ancak kendi milletinin kimyasına uygun olan özellikleri alıp kendi milletini yücelten karakterleri hep üste taşır. Bu romanında da bu üstün vazifeyi Şinasi'ye

verir. Roman boyunca bir gölge gibi Şinasi'yi takip eder ve destekler. Senai gibi özünden kaçan bir adam karşısında her adımda özülle bütünleşen bir adam olan Şinasi vardır. Romanda Batı'yı sembolize eden ideal tip olan Şinasi için bahtiyarlık toprakla bütünleşmek, ondan verim almaktır. Toprak Şinasi'nin özüdür. Özüne ne kadar iyi bakarsa ondan o kadar verim alacağını bilir. Bahtiyar olabilmek için büyük hevesler peşinde koşmaz: "*Katığı çıkardığı için dünyada kendisinden bahtiyar hiçbir kimse görmemeye başladı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 28). Şinasi için ışıklı eğlence merkezleri değil, küçük ve sıcak bir yuva, sağlıklı olmak bahtiyarlığın adıdır. Şinasi'nin karşısında olan Senai ise Paris'te Bir Türk başlığında Ahmet Mithat Efendi'nin aynı adlı eserinde yer alan Nasuh Efendi ile kıyaslanır. İstanbul'da eğitim gördüğü sıralarda Beyoğlu'nda yer alan Flamme, Elhamra, Kafe Kristal, Alkazar ve Konkordya gibi eğlence merkezlerinde gününü geçirir. Orada tanıştığı şarkıcı Rizet ile metres hayatı yaşar. Rizet'te tıpkı Felâton Bey ile Rakım Efendi romanındaki Felâton gibi eğlence merkezinde tanıştığı bu kız ile hafif bir hayat yaşar. Rizet, Felâton'un metresi Polini gibi Senai'nin parasını bitirinceye kadar yanında kalır. Şinasi erdemli davranışların sembolüken, Senai, erdemsiz davranışın sembolü olarak gösterilir. Şinasi ise Yamalı Musa Ağa'nın ikinci karısından olan kızı Zeliha ile evlenir. Yüksek tahsil görmüş ve tüm köylünün sayıp sevdiği bir kişi olan Şinasi'nin yalnızca Kur'an okuyacak kadar eğitimi olan, her yönüyle Osmanlı kadının sembolü olan Zeliha ile evlenmesi de sembolik bir davranıştır: "*Romanların bazı eşhası Cabbar Beyzade Nusret Hanım ve bazı eşhası dahi Şah İsmail'in bir ararken üç bulduğu Gülizar'ı Arap üzengisi ve sairesi gibi olup hiffet-i mizâc ile ciddiyet-i muvâzenesinde ise Gülizar'ın Nusret Hanıma tefevvukunu Berrakpınar senyörü Senai değilse de Söğütlü çiftçi Senai ez-can ü dil itiraf eder*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:64). Yazar, burada bazı roman kahramanlarını Cabbar Bey'in kızı Nusret Hanım'a bazılarını da Şah İsmail'in bir ararken üç bulduğu Zeliha'a benzeter. Mithat Efendi'nin Şinasi ile Senai'nin aralarında yaptığı bu kıyaslamaya paralel olarak eşlerinin arasında yaptığı kıyaslama da semboliktir. Bahtiyarlık romanı, Senâi ve Şinasi karakterlerinin zıtlıkları üzerine kurulmuştur. Romanda Senâi karakteri köyde yaşamının insanı medeniyetten uzaklaştırdığını düşünür. Bu sebeple şehirde yaşamak oradaki insanlara benzemek ister. Senâi'ye bu konu da babası da destek olur. Bursalı varlıklı bir ağanın oğlu olan Senâi, Şinasi ile aynı okulda okur. Mekteb-i Sultanî'de eğitim görürler. Ahmet Mithat Efendi'nin, bu iki karakteri aynı okulda okutup sonrasında ise birbirlerine zıt olarak romanda kurgulaması tesadüf değildir. Aynı okulda okumalarına ve köken olarak ikisi de köyde doğup, büyümelerine rağmen romanın başından sonuna değin fikir ve karakter olarak iki farklı kutupta yer almışlardır. Buradaki

farklılıkları semboliktir. Çocukların aynı anne rahmine düşüp, doğmaları ve birbirlerine zıt karakterlere sahip olup, bu şekilde yaşamlarını sürdürmeleri ile özdeşdir. Yazar, romanda bu iki karakteri yaşantı olarak çok fazla ortak paydada buluşturmasına rağmen hayatı algılayış ve hayatlarını yaşayış olarak farklılıklarını okuyucuya göstermiştir. Romanın ilk sayfasında Şinasi ile Senâi'nin roman boyunca tutunacakları tavır kendini belli eder: "*Senâi şehirlerdeki maişet-i mütemeddinânenin pek şiddetli ve gayretli taraftarı olup Şinasi ise bilâkis kırsal ve sahra âlemini tercihte bulunurdu*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:3-4). Senâi köy yaşamına sıcak bakmaz ve medeniyetin köyden ne kadar uzağa gidilirse o kadar yakınına sokulabileceğini düşünür. Senai'nin asıl ismi Osman Kâmil'dir. Yamalı Musa Ağa, oğlunu Mekteb-i Sultani'ye verince oraya uygun olması için oğluna Senai ismini vermeyi uygun görür. Senai, evleneceği kız noktasında da köy-şehir ayrımını yapar. O annesinin bulunduğu, örf ve adetlerine uygun bir kız ile evlenmeyi tercih etmez. Onun evleneceği kız öncelikle Avrupalı olmalıdır. Zevcesinin kibar, güzel, Fransızca bilen, musikiye vakıf olabilen bir kız olmasını ister. Köylü kızlar gibi dikiş nakış, oya ve ev işi yapmasını istemez: "*Velhâsıl Avrupalı kız gibi olmalı. Yoksa alacağı kız kadın kadıncıkmiş dikiş diker nakış işler oya yapar bez dokur yemek pişirir işinin gücünün sahibi olabilirmiş!....Herif bir modistre bir aşçı bir yukarı hizmetçisi istemiyor*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:17). Senai, kendisini Berrakpınar prensi olarak görür ve evleneceği kızın da makamına yakışır bir kız olmasını ister. Bu sebeple annesinin beğeneceği kızlar ile izdivaç kurmak istemez. Çünkü nihayetinde annesi de bir Türk'tür. Senai, köyden sadece fiziki olarak uzaklaşmaz. Ruhun de köyden ve onların yaşamından uzaklaşır. Kendisini hep bir asilzade görmek ister. Bu isteğini ona verecek olan yegâne yer Avrupa'dır. Senai, özünden uzaklaşır ve sonunda onu kaybeder. Avrupalı olmanın özüne nüfuz edemediği için bir türlü bahtiyar da olamamıştır:

"Kusur hep Osmanlı lisanında hep Osmanlılıkta! Böyle barbar bir halkın gayr-ı muntazam lisanını muhtemelen tahsil kabil olur mu ki....Netîce-i kelâm Frenklikten başka hiçbir şeyi beğenmez bir adam olmuştu. Hatta cihanda kendisinden başka hiç kimseyi beğenmediği halde kendisinde dahi beğenmediği yalnız bir şey olup o da Osmanlı doğmuş bulunmasından ibaretti" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 18).

Senai, Osmanlı olmasını kaderin kendisine oynadığı bir oyun telakki eder ve bu durumu hayatının büyük bir şanssızlığı olarak görür. Senai girdiği hiçbir kalıba uymaz. Ne Osmanlı olabilmeyi ne de Avrupalı olabilmeyi beceremez. Bu sebeple Senai milli değerlerine uzak bir karakteri sembolize eder. Bir insanın Türk soyuna malik olunca aristokrat ya da varlıklı olmasının hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini söyler. Türk olmakla

barbar olmanın eşdeğer olduğunu ve bu durumu hiçbir şeyin değiştirmeyeceğini düşünür. Böylelikle kendi değerlerine yabancılaşan ve kendine ötekileşen bir bireyi her defasında sembolize eder. Senai, İstanbul'u büyük köy olarak görür. Asıl şehrin Avrupa olduğunu söyler. Osmanlılar ve Senai'yi tanıyan hemen herkes ona :*"Düzme Frenk" ve "tatlı su frengi"* derler (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 19). Şinasi ise, İstanbul'da okulunu bitirdikten sonra köye döner. Her şeyi usulüne uygun yürütür. Köse Muhtar adından bir adama verdiği bitki, tohum reçeteleri neticesinde toprağa ektiğinin iki katı verim alınmasına vesile olur: *"Şu demir kürekleri rüyanızda gördüğünüz var mıydı? Bir daldırışta otuz okka toprak kaldırıyorlar. Ya şu el arabalarına ne dersiniz? Yüz yirmi okka toprağı bir adam kaldırıp iki dakikada yüz yirmi adım yere götürüyor"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 21). Şinasi'nin köye ve tarlaya getirdiği aletler ve okuduğu kitaplardan aktardığı bilgiler insanların üzerinde büyük külfetleri alıp, hafifletir. Şinasi işin fiziksel güç ile değil akıl ile yürüdüğünü düşünür: *"Kuvvetle zorla değil! Akılla iş görülür"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 22). Mantığın olduğu yerde beden gücünün ve zorbalığın ikinci sırada yer alacağını düşünür. Şinasi, bir insanın önce kendine faydalı olmasını doğru bulur. Çünkü Şinasi kendine faydalı olan bir bireyin vatanına da faydalı olabileceğini söyler. Kendisine faydalı olmayan birinin vatanına da bir faydasının dokunmayacağı bir gerçektir. Şinasi, çok iyi bir eğitim görmüş ve küçük yaşarda parasını kazanmasının peşine düşen bir aydının sembolüdür. İçinde doğup, büyüdüğü nefes aldığı Doğu kültürüne sırtını dönmeyerek Batı'dan aldığı eğitim ve tekniği topraklarına taşıyan ve milletin faydasını düşünen milli bir şuurun sembolüdür. Şinasi, Pitekas Nehri sahilinde yer alan tarlalara yaptığı çalışmalardan sonra büyük verim alır ve zengin olur. Başarısı ve çalışkanlığı ile Yamalı Musa Ağa'nın da dikkatini çeken Şinasi ağanın kızı ile evlenir. Yamalı Musa öldükten sonra mal varlığı giderek artan Şinasi, Senai'nin topraklarını da satın alır. Akıllı ve bileği ile galip gelen bir kişi karşısında akılsızlığı ve mirasyediliği ile her şeyi talan eden Şinasi ve Senai roman boyunca birçok yönden kıyaslanır. Senai'nin gösterdiği bu davranış kendi ben'ine ötekileşen bir karakterin sembolüdür. Şinasi gibi milli değerleri karşısında onları tüm gayreti ile sürdüren bir karakterin karşısında Senai, yalan ve sahtekârlıkla ayakta kalmaya çalışan bir karakter olarak vücut bulur. Senai, Paris'ten iflas etmiş şekilde İstanbul'a döner. Tekrar eski maddi gücüne kavuşmak için çareyi zengin, Avrupai tarzda eğitim görmüş bir kızla evlenmekte arar. Kendi kriterlerine uygun bir kız aramaya başlayan Senai, Nusret Hanım'ı münasip görür kendini ona Paris'te ve Mekteb-i Sultani'de eğitim gören bir avukat olarak tanıtarak evlenir. Yazar, Nusret Hanım ve Senai hakkında tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş benzetmesini yapar. Nusret Hanım, ilk başta

aradığını bulduğunu düşünür ancak sonrasında çok mutsuz bir evlilik sürer. Nusret Hanım'a Bursa'da bir çiftliği olduğunu söyler. Abdülcabbar ve ailesi Bursa'ya giderler ve çiftliğin Senai'ye değil Şinasi'ye ait olduklarını öğrenirler. Abdülcabbar Bey ve ailesi Bursa'da iken Senai de birçok sahte evrak düzenleyerek kayınpederinin tüm malvarlığını satar ve İsviçre'ye kaçar. Ahmet Mithat Efendi, roman boyunca her fırsatta Şinasi ile Senai'yi kıyaslar: "*Şinasi'nin horozlarının sadasından aldığı lezzeti Beyoğlu'nda Senai'nin Kafe Şantan kızlarının sadasından aldığı lezzetle kıyas edebilmek kabil midir?*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 28). Şinasi, Doğu'yu ve zenginliklerini tüm incelikleri ile bilen idealize edilen bir Osmanlı aydınının sembolüdür. Okuduğu okulda ders aralarında ve uyumadan önce karyolasında Köylü Hanesi, Kümescilik alanında kitaplar okur. Tatil günlerini Kasımpaşa'da bostana giderek amele gibi çalışıp, hangi ürünün hangi mevsimde ekileceğini, üründen nasıl verim alınacağı ile alakalı ince ince bilgiler alır. Küçük yaşlarda ailesine yük olmadan parasını kazanır. Senai, babasının ölümünden sonra kendisine bırakılan mirası alıp Paris'e gider. Paris'te avukatlık eğitimi alıp, birinci sınıf avukat olmak niyetindedir. Ancak araç ile amacı karıştırır. Önce gezip sonra tahsiline başlamak ister. Gezmelerinin sonu gelmez. Günlerini eğlence merkezlerinde, kadınlarla ve kumarhanelerde geçirir. Sabahlara kadar kumar oynamaktan ve yaşayış tarzından dolayı hastalanır. İtalya'da haydutlar tarafından yolu kesilir ve her şeyi elinden alınır. Ayağında giyilecek ayakkabısı bile kalmaz. Perişan ve rezil bir halde yurda dönmeyi bekler. Arkasına bakmadan gittiği yurduna hasret kalır: "*Çıplak ayaklarına bir çift kırmızı yemeni taksa boş karnına Osmanlılığın en kaba ve barbarcasına vahşi taamı diye tahkir eylediği bir lenger pilâv zerde koysa pek bahtiyar olacağına kendisi dahi inanmıştı*" (Ahmet Mithat Efendi: 2000: 41). Koşarak gittiği İstanbul'a büyük bir hevesle gelir ve derin bir nefes alır.

Şinasi'nin babası Semih Efendi, Senai'nin babasının tam tersidir. Şehirli olduğu halde şehirde huzuru bulamamıştır: "*Şinasi'nin babası şehri olduğunu biliyoruz. İmdi öğrenelim ki maldar bir adam değildir*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:8). Çok zengin olmak için eline fırsat geçtiği halde Semih Efendi kullanmak istemez. Çünkü Semih Efendi de oğlu Şinasi gibi düşünür ve zenginliğin bahtiyarlıkta olmadığını düşünür. Semih Efendi bahtiyarlığın sağlıklı olmak olduğunu söyler: "*Vücutum sakat değil tam! Aklım nakıs değil kâmil! Tab'ımda tembellik yok çalışkanlık var! Mütâlâa-i hükmiyyem miskinliğe rızadan ibaret değil bahtiyarlık arzusundan ibaret! İşte Cenabıhak bunları her kime verirse o adam bahtiyar olabilir*" (Mithat Efendi, 2000: 10). Allah'ın bir insana bahtiyar olabilmesi için vermesi gereken tüm özellikleri Semih Efendi'ye verdiğini söyler. Musa Ağa, Batı'yı

algılayamayan ama ona ulaşmak isteyen bir kişiyi sembolize ederken oğlu Senai'de babasından aldığı eğitim ve tecrübe ile Batı'ya özenir. Gözlerini tüm gerçeklere kapatıp, Batı'nın hulyalarına dalar.

Oysa Semih Efendi, şehirli bir memurdur. Oğlu Şinasi'ye zenginliğin, para ve pulun, şehirde yaşamanın insanı mutsuz edeceğini söyler Semih Efendi'nin göstermiş olduğu davranış semboliktir. Şinasi'nin babasını dinleyip, ondan aldığı bilgiler ışığında hareket etmesi de sembolik davranışlardır.

Abdülcabbar Bey de Bat'yı algılayamayan ve özüne nüfuz eden bir karakteri sembolize ederken kızı Nusret Hanım'da bu konuda babasının izinden gider ve Batı'ya yüzeysel yaklaşan bir karakteri sembolize eder.

Şık romanında Şöhret Bey romanda şık, alafranga bir semboldür. Şatırzade unvanını kendisine tesadüfen değil bilerek alır. Amacı soylu bir hanedana dayandığını gösterebilmektir. Şıklığın gereklerinden olduğu için kendisini olduğundan daha soylu ve zengin göstermek ihtiyacındadır:

"Asıl eleştirilecek olan şıklar, esasen hiçbir artam ve erdeme sahip olmayıp davranışları birer adi taklitçilikten öteye geçemeyenler, her gören veya duyanları güldürecek, acındıracak birtakım gülünç haller gösterenlerdir. Bu konuda bir örnek olarak, okuyuculara, işte bizim Şatırzade Şöhret Bey'i göstereceğiz. Şatırzadeligi eski bir hanedandan gelen ya da başka nedenlere dayanan bir ad sanmayınız. Şöhret, sırf böyle bir adla anılmayı arzu ettiği için adının yanına bir de Şatırzadelik katmıştır" (Gürpınar, 2015: 27).

Şöhret Bey alafranga yaşam tarzına uygun davranmaya çalışır. Bakımlı ve gösterişli olmayı sever: *"Şöhret pek şıktır. Ama nasıl şık? Bu kelime kötü anlam bakımından ne kadar genişletilebilirse, işte öylesine şıktır. Bilirsiniz ya? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Yaradılış bakımından da şık olmak gerekir" (Gürpınar, 2015: 27).* Bakımlı erkek olmayı biraz abartan Şöhret Bey romanda kullandığı makyaj malzemeleri ile yazarın eleştiri oklarından kaçamaz: *"Bir erkek, pudra, düzgün, allık, kırmızılık gibi kadınlara özgü olan süs eşyasını kullanmakta kadınları geçerse onun ahlakından kuşkulanılabilir" (Gürpınar, 2015: 27).*

Şöhret Bey Avrupalılar gibi giyinmeye özen gösterir ancak bunu kendi bütçesine uygun tarzına yaptırmaya çalışır ve her defasında tarzıyla sıkıntı yaşar:

"Modaya pek meraklıdır. Fakat varlık bakımından öyle ünlü terzilerin dükkânlarına yanaşacak durumda olmadığı için sokak içlerinde, تنها yerlerde çalışan sünepe terzilerin başlarına bela olur. Çünkü bir pantolona, biçilip dikilme hakkı olarak hem üç çeyrek mecdiyeden fazla vermez, hem de pantolonu bacağına giydikten sonra ünlü Mir'in makasındaki ustalığı bunda göremediği için zavallı terziye bir söylemediğini bırakmaz" (Gürpınar, 2015: 28).

Şöhret Bey'in Batı'yı algısı hep abartıda ve gösterişinde olmuştur. Modanın dahi derinine nüfuz edemez ve abartıya gitmeyi seçer: "Örneğin bu yıl dar elbise giymek moda değil mi? Bizim Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki, öteki şıklarınki gerçekten onun kostümünün yanında bol kalır....İşte her süsü böyle benzetme veya benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun pek aşırısını yaparak âleme gülünç olur" (Gürpınar, 2015: 28).

Madam Potiş, Şöhret Bey'in zaaflarını tahlil etmiş ve ona göre Şöhret Bey'i menfaatlerine uygun bir şekilde kullanmaya başlar: "İlişkilerinin başladığı ilk günlerde Madam Potiş, Şık'ın her halini incelemiş, o zavallının dünyada en çok özendiği şeyin alafrangalık olduğunu, bütün hareket ve davranışlarını Frenkliğe göre uygulamaya uğraştığını, fakat o yaşama bu düşkünlüğü, bu aşırı isteği ölçüsünde Avrupa âdetlerinin büsbütün yabancı bulduğunu anlamıştı" (Gürpınar, 2015: 32).

Araba Sevdası romanında alafranga davranışın sembolü Bihruz Bey'dir. Araba Sevdası romanının en önemli sembollerinden biri olan alafranga yaşam biçimi Bihruz Bey'in yaşamının tamamına intikal eder. Bihruz Bey güzel giyinir, modayı takip eder, İstanbul'un en iyi eğlence merkezlerinden biri olan Beyoğlu'nda arkadaşlarıyla vakit geçirir, kütüphanesine kitaplar alır, opera dinler, şairlerin beyitlerini okuyup, anlamaya çalışır fakat anlayamaz. Pardesüsünde "Terzi Mir" markasını taşır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 7). Bastonuna Fransızca (M.B.). harfleriyle gümüş bir marka yazdırır. Bihruz Bey küçük yaşlardayken babasını kaybeder ve annesiyle bir başına kalır: "Bihruz Bey, vâlidesinin tek evlâdı olduğu için zaten hep şımarık büyümüştü" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 10). Babasının ölümünden sonra kalan bütün mirası harcar ve elinde bir tek annesinin mücevherleri ile babasından yadigâr kalan oturdukları konak kalır: "Mirasyedi bey efendinin kendi sefâhetinden başka hiçbir masrafı olmadığı hâlde he ray eline geçen yüz elli lira kadar bir para o sefâhate kifayet etmezdi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 12). Gösterişi seven anlamayan ancak göstermeyi seven bir kişiliğe sahiptir:

"Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvâp ismarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşırdı... Bu beyin, İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye masrûf oldu ki birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmaktı" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 10).

Türkçe kelimelerin arasına Fransızca serpiştirir ancak Türkçe kelimelerinin anlamını dahi bilmez. Farsça, Osmanlıca ve Türkçe hakkında pek bir fikri yoktur. Ona rağmen şair Vasfi'nin şiirlerini, şarkılarını okur ancak oradaki kelimelerden bir şey anlayamadığı için suçlu Şair Vasfi'ye atar. Onun iyi bir şair olmadığını ve yanlış yazdığını iddia eder. Kalemdeki arkadaşı Naim Efendi ise Bihruz Bey'in tam tersidir. Bir Osmanlı Beyefendisi olan okuyan, anlayan, yazan ve aktaran bir kişiliğe sahiptir. Bu sebeple Bihruz Bey anlayamadığı ve çeviremediği beyitlerin anlamına Naim Efendi'nin ilim ışığıyla aydınlanır. Bihruz Bey'in yaşamdaki tüm amacı görmek, anlamak değil gösteriş yapmaktır: "*Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa, maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnızca görünmektir*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 11).

Fransızca hocası Mösyö Piyer'e onu menfaatleri uğruna kullanır ve amacı Fransızca öğretmek değil, ondan para kazanmaktır. Arkadaşı Keşfi Bey ise Bihruz Bey'e yalanlar söyler. Bihruz Bey'a katılmadığı ya da fikirlerini desteklemediği halde ses çıkarmaz: "*Mon profesör, bu akşam her vakitki Mösyö Piyer değilsiniz! Ahlâkınız değişmiş. Pek nervö olmuştunuz. Bilmem niçin?*"

-İhtimâl. Lâkin siz her vakitki Bihruz Beysiniz!." Çevresindeki kişiler de onun gibi alafrangaya öykünen ancak ruhlarında alafranga olmayan kişilerdir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 48).

Keşfi Bey de alafranga olmaya çalışan biridir:

"*Frenkâne süslü gezmek, Fransızca okumak, Bonjur, Bonsuar, Vu zalle biyen? Demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altından roman taşımak, israf ve sefâhate borç etmeye uzanmak ve Türkçe'yi edebiyatsız kaba bir lisân addedip bu lisânın câhili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamnca ve belki hâlâ bile merasim ve levâzımından mâdüt olan efkâr ve evzâ' ve muâmelâtta, velhâsıl şeâir-*"

i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akrânı mertebesine yetişmekti" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 151).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey'in Fransızca hocası Mösyö Piyer, menfaatlerine düşkün ve bu uğurda tüm değerlerini ayaklar altına alan biridir: "*Mösyö Piyer nâmındaki Fransızca hocası beyin mizâcına göre şerbet verir, kurnaz bir ihtiyar olmakla onun kemâkân devâmına müsâde ve hatta dört liradan ibaret maşı altı liraya iblâğ olundu" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 12). Mösyö Piyer, Bihruz Bey'e hediye olarak aldığı kitabın parasını dahi fazlasıyla Bihruz Bey'e ödeten biridir. Mösyö Piyer ile Bihruz Bey kadınlar ve aşk hakkında konuşurlar. Mösyö Piyer aşkın olmadığını söyler ve Bihruz Bey'i üzer. Bunun üzerine kendisine bir kitap hediye etmek ister. Kitabın parasını ödemez ve parasını Bihruz Bey'den alır. Bihruz Bey romanın dışında olan Venüs resmini görür, kitabın içeriğine ve adına dahi bakmadan sadece resimlerden yola çıkarak çok sevinir.*

Keşfi Bey, Bihruz Bey'in arkadaşıdır. Keşfi Bey de Bihruz Bey gibi yaşamını alafrangalığa öykünerek geçirir. Keşfi Bey yalan söyleyen, yalanlarından beslenen biridir: "*Şaka tarzında ufak yalanlar tertibiyle etrafında bulunanları aldatmaktan zevk almaya başlamış ve bu sûi-itiyat gitgide ahlâkında kökleşerek zekâsıyla mütenâsiben büyüye büyüye temâyülât-ı sâiresine galebe etmiştir" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 150-151).*

Bihruz Bey'in arkadaşı Keşfi Bey, Bihruz Bey'e Periveş'in öldü yalanını uydurur: "*Periveş Hanım'ın tifoya tutulup vefat ettiğini, âilesinin Kızıltoprak'ta kira ile bir köşkte bulduklarını, kendi hemşiresinin köşke gidip hanımla görüştüğünü söylemesi de kocabaşlı ve elli ayaklı bir yalandı" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 154).*

Bihruz Bey'in üzülmeye sebebiyet verir:

"Keşfi'nin o koca mantörün yalan söylemeksizin bir dakika bile duramayacağını, binâenaleyh hiçbir lâkırdısını gerçeğe dinlemek câiz olamayacağını, kezzâplıktaki şöret-i mârufânesine binâenaleyh pekiyi bilmesi lâzım gelirken kendisine bilâteemmğl aldanmanın ve muhakeme-i akliyesi gâip edip, hareketini şaşırarak derecelerde teessürât-ı ser'e-i şedideye terk-i nefis etmenin manası var mıydı?" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 149-150).

Periveş romanda yer alan bir diğer düzenbaz karakterdir. Bihruz Bey'in Çamlıca'da gördüğü ve asil bir aileden zannettiği biridir. Periveş on altı yaşında babasını, yirmi üç yaşında eşini kaybeder. Çengi Hanım ile tanıştıktan sonra yaşamı değişir. Kötü yola düşer ve hafifmeşrep bir kadın olarak romanda varlığını korur. Periveş romanda Bihruz Bey'le dalga geçip onun acısıyla eğlenir: "*Periveş Hanım Bihruz Bey'in yakıştırdığı gibi öyle*

şerefli bir âileye, asil bir hanedana mensup olduğu gibi ikâmetgâhının bulunduğu mevkide Bihruz Bey'in taksimce tahminine muvafık olmak üzere sınıf-ı kibâra mahsûs olan yerlerden değildi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 35).

Araba Sevdası romanındaki Bihruz Bey, Avrupalı yazarların kitaplarını kütüphanesinde bulundurur ve onları alafrangalıkta usul olan gezerken koltuğunun altından hiç ayırmaz: *"Bihruz Bey'in, kütüphaneden aldığı iki ciltten birisi Jean Jaque Rousseau'nun, muhaberâtı-ı âşikaneyi hâvi meşhur Nouvelle- Heloiz'i, diğeri ise Secretaire des Amants nâmında ufak bir kitap" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 56).*

Bir Kadının Hayatı romanında Ziya Bey ile Cemal Bey alafranga yaşam tarzına müpteladır: *"Roman okuyan halk üç kısımdır: Bir kısmı okuyarak eğlenir. Bir kısmı uyanır. Bir kısmı da insanlığın iyi hareketlerine örnek olan olay kahramanlarını taklide çalışır" (Mehmet Celâl, 2001: 57).*

"Cemal Bey'in en çok canını sıkan şey Ziya Bey'in roman okuyan halk içinde üçüncü kısma mensup olmasıdır. Sözgelimi romanda fevkalade cömertliği tasvir edilen bir adama benzemek ister, hem de biraz benzer. Ziya Bey'in sevdiği romanlar içinde en çok hoşuna gidenler Sefiller, La Dame aux Camelya, Amori, Graziella, Paul ile Virjini, Atala gibi romantik eserlerdir. Şundan anlaşılıyor ki komediye hiç önem vermez; gülmez; ağlar" (Mehmet Celâl, 2001: 60).

2.5.2. Erdemli Davranış

Felâatun Bey ile Rakım Efendi romanında Felâatun Bey alafranga yaşama özenen biri iken Rakım Efendi idealize edilmiş bir Osmanlı aydınıdır. Rakım Efendi, çalışmayı yaşam biçimi haline getirmiş ve çalışırken adeta demlenmiştir. Romnada Yozefino, Rakım Efendi'ye ilgi duyar. Ancak Rakım Efendi, Yozefino ile Canan'ı birlikte idare etmek yerine gönül tahtına Canan'ı sultan olarak oturtur. Yozefino ile de dost kalmayı münasip görür. Canan'ı bir Türk Hanım'ı terbiyesi ile donatır. Canan terbiyeli, akli basında eğitimli, kültürlü, sadık ve namuslu biridir. Kendisi idealize edilen Osmanlı aydınının sembolüdür. Felâatun Bey ile Rakım Efendi romanında, Rakım Efendi, Canan'ı köle olarak satın alır. Ancak ona asla köle muamelesi yapmaz. Bir köle gibi ev işi yapan, dışarı ile ilgisi olmayan bir kişiden çok onun eğitim alması için uğraşır ve ona evin bir ferdi gibi kıymet verir. Rakım Efendi her yönü ile Osmanlı aydınının bir timsalidir:

"İstanbul'da moda olarak ne çıkar ise en güzel evvel yapanlardan biri Canan olur idi. Bundan başka Canan'ın dolabında en iyi yapma çiçekler var olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü de

eksik değil idi. Hafta geçmez idi ki, Rakım, Canan'a kendisine ait olmak üzere en güzel çil paralardan altın, gümüş seksen yüz kuruş vermesin" (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 67). Rakım Efendi'nin evine aldığı köleye tutumu erdemli davranış sembolüne örnektir.

Romanda Rakım Efendi'nin çok çalıştığı ve özel ders verdiği belirtilir. Çok çalışması ve çok yazması yönü ile Ahmet Mithat Efendi'ye ithaf edilen 'yazı makinesi' unvanı ile sembolize edilir: "*Hiç Rakım için iş bulunur da kabul etmemesi düşünülebilir mi? Herif iş makinesi!"* (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 25).

Rakım Efendi, Mister Ziklas'ın çocukları olan Can ve Margrit'e ders vermeye başlar. Ders vermek için Mister Ziklaslara gittiği bir gün Felâton Bey ile karşılaşır. Felâton Bey, sohbet boyunca Rakım Efendi'ye Felâtonluk satmaya çalışıp, onu küçük düşürmeye gayret eder. Oysa sohbetin sonunda kendisinin alfabeyi bile doğru düzgün bilmediği ortaya çıkar ve utanır. Rakım Efendi ise Felâton Bey'in bu açığını yüzüne vurmaz: "*Hani bazı adamlar vardır ki, bildikleri şeyleri nasıl öğrenmiş olduklarını bilmezler...İşte Felâton Bey dahi bildiği şeyi nasıl öğrenmiş olduğunu bilmeyenlerden idi"* (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 34). Felâton Bey'in sergilediği tutum erdemli olmayan sembolik davranıştır.

Hasan Mellâh romanında Hasan Mellâh roman boyunca çevresindeki insanların yardımına koşar. Kimin müşkülü varsa yanında olan ve zalimin karşısında olan bir kahramanı sembolize eder. "*Beni yaratan ve lütfuyla müstağrak eden Allah ismine yemin ederim ki, benim havsalamda zulme tahammül yoktur. Kendi nefsimde edilen zulümde ne ise ne, ama mazlûmun mazlûmiyetine asla tahammül edemem"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 129). Hasan Mellâh'ın da kendi ağzından dile getirdiği gibi kendisine yapılan haksızlığa bile tahammül edebileceğini ancak çevresinde mazluma yapılan zulmün karşısında olacağını belirtmiştir. Hasan Mellâh bu yönüyle de erdemli davranışın sembolü olmuştur. Zerno, Domingo Badia Y Lebllich, Viterbo Milano kılığına girip, Alonzo tarafından kurtarılan ve gemiye bindirilen Julia'ı Cuzella ile karıştırıp onu öldürmeye çalışırken yakalar. Alonzo ve Zerno, Domingo Badia Y Lebllich'ı kılık değiştirip birinin canına kastettiği için öldürmek isterler. Ancak bu ölüme Hasan Mellâh engel olur. Burada da ferasetli davranışını sürdürerek yine iyiliğin temsilcisi olur. Hasan Mellâh romanda dini duyguları ağır basan bir veliyi sembolize eder. Hasan Mellâh romanda sık sık ayet ve hadislerle başvurur. Domingo Badia Y Lebllich ve Casim'e yazdığı mektupta yine bu din duygusunu ön plana çıkarır: "*El hakku ya'lu velâ yu'la aleyh nükmünün pek doğru olduğuna benim kaviyyen imanım olduğu gibi, seni dahi bu imana getireceğim"* (Ahmet

Mithat Efendi, 2000: 191). Hemen her olaydan sonra iyileri ödüllendirir, kötülerini cezalandırır.

Hasan Mellâh'ın arkadaşları kılık değiştirip insanları kandırıp Arap kılığına giren Domingo Badia Y Leblîch'ı öldürürler. Hasan Mellâh'ın kızı olan Melek Fas hükümdarı Mevla Sultan Süleyman'ın oğlu ile düğünü olduğu esnada Domingo Badia Y Leblîch'in kesik başı Hasan Mellâh'a düğün hediyesi olarak sunulur. Hasan Mellâh yapmış olduğu kötülüklerin cezasını bulan Domingo Badia Y Leblîch'in öldürülmesinde dahi halkın ibret almasını ister. Düğün meydanında halka hiçbir kötülüğün cezasız kalamayacağını öğütünü verir:

"İman edelim ey kardeşler! İman edelim ki, mazlûmun zalimde olan intikamını almak hususunda Allah ihmal etmez, imhâl eder. İbret alalım ey ihvân! İbret alalım ki, işte dört günlük ömrünün saadetini temin için ömürler yıkan mel'unun âkibet-i hâli böyle olur. Vakıta, pek kanlı, pek pahalı bir derstir. Ondan da pahasına göre ibret alıp istifade edelim" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 404).

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında Talat davranışlarıyla erdemin sembolü olur. Romanda tahsilli, alçak gönüllü, fedakâr ve cefakâr bir kişi olarak çizilen Talat portresi erdemli davranış sembolüne örnek teşkil eder: *"Tal'at Bey nazik ve lâtif bir çocuk olup daima yüzü gülerdi ve tabiatına büyüklenme ve kıskançlık gibi kötü huylar bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün habersiz olup gayet uslu olmadığından, gerek kalem arkadaşları, gerek bütün bildikleri kendini pek çok severlerdi"* (Şemsettin Sami, 2004: 31). Romanın başkişilerinden biri olan Fitnat Hanım da Şemsettin Sami tarafından erdemin ve letafetin sembolü olarak çizilir. Üvey Babası gayet huysuz bir adam olmasına rağmen onu kızdırmayıp, sakin ve uslu davranır:

"Fitnat Hanım gayet yumuşak huylu olup, hiddet ve gazabın ne olduğunu bilmezdi. İncelik ve güzellik ona mahsus şeyler... Pek az söyler, sesi gayet ince ve güzel. Hiçbir vakit kahkahayla gülmeyip tabiatın acayibinden olan inci gibi dişlerini gösterecek kadar bazen tebessüm ederdi. Ahlâkını uzun uzadıya tarif etmektense Hacı Baba gibi titiz ve huysuz bir adamla kaynaşıp, hiçbir vakit gücendirmedini ve emir ve uyarısı dışında hiçbir vakit hareket etmediğini zikretmekle yetinsek daha iyidir, zannederim" (Şemsettin Sami, 2004: 39).

Ahmet Mithat Efendi, eserleriyle devrine ışık tutmuş bir Türk aydınıdır. Romanlarının çoğu kadın, evlilik, kız çocuklarının eğitimi, alafranga tipler, Doğu ve Batı kültürünün karşılaştırılması ve sosyal konuları içeren eğitici konuları içerir. 1876 yılında yazdığı *Paris'te Bir Türk* romanı da bu olaylar ekseninde teşekkül eder. Roman, Şark'tan

Garb'a giden bir yolcu olan Nasuh Efendi'nin Avrupa maceralarını anlatır. Avrupa'yı tüm incelikleri ile tanıyan Nasuh Efendi, gazetesi tarafından Paris'e gönderilir. Nasuh Efendi, Avrupalıların yanlış tanıdığı Batı'yı onlara doğru bir şekilde sembolize eden bir portre çizer. *Paris'te Bir Türk* romanında vapurda, Doğu'yu tanımayan ve Doğu hakkındaki izlenimlere okudukları birkaç yazı ile sahip olan Avrupalılar, Avrupa'ya ilk kez yolculuk yapan Nasuh Efendi ve Zekâ Bey üzerinden Doğu'ya bu sefer eserlerden değil kendi gözleri ile bakarlar. Zekâ Bey, Avrupalılar için bugüne kadar yazılan eserlerden ve seyahatnamelerden okuduğu ve aşına olduğu sadece isminden Türk olduğu anlaşılan bir karakterdir. Avrupalıları asıl şaşırtan Nasuh Efendi gibi bir Türk aydını olur. Avrupalılar, Nasuh Efendi'yi tanıyınca tüm okudukları yeniden anlam kazanmaya başlar ve Avrupalıların Şark coğrafyasına olan ön yargıları Nasuh Efendi, sayesinde kırılır. Vapurda en dikkat çeken karakterlerden biri olan ve hemen her karakter ile bilgi alışverişinde bulunan Nasuh Efendi, Avrupalıların beğenisini kazanır. Nasuh Efendi, Avrupalıların gözünde Doğu'yu temsil eden ve bunu yaparken de yıllardır yerde olan Şark'ın onurunu göğe çıkarmayı başaran kişidir. Nasuh Efendi'nin hemen her konuda söylenecek sözü ve insanları şaşırtan bilgisi vardır. Nasuh Efendi: eğitilmiş, görgülü ve ahlâklı bir Türk aydınıdır. Nasuh Efendi'de ilk kez Batı'ya giden bir gezgin olarak Batı'nın hem olumlu hem de olumsuz taraflarına şahit olur. Nasuh Efendi, gittiği her yere bir seyyah gözü ile bakar. Orada gördüklerini ustalıkla kaleme alır. Paris'te vaktinin çoğunu Milli Kütüphanede geçirir. Kısa sürede yoksullara, düşkünlere, kadınlara ve öğrencilere yardım eden bir kahramana dönüşür. Nasuh Efendi'nin yapmış olduğu bu yardımlar hem millî kimliğini hem de Batılıların dışarıdan görüldüğü gibi mükemmel olmadığını göstermesi bakımından semboliktir. Paris sokaklarında da bakımsız, yardıma muhtaç insanlar vardır. Nasuh Efendi Şark âlemi tarafından mistifiye edilen Batı'nın realitesi ile yüzleşen Şark insanını sembolize eder. Batı'yı her yönü ile tanımaya ve anlamlandırmaya çalışan Nasuh Efendi, sorumluluk bilinci ile sürekli çalışır. Romanın sonunda kendi rızası ile Müslüman olan garson kız Virginie Alcola ile evlenip İstanbul'a döner. Romanın başkarakteri Nasuh Efendi, Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Felâton Bey'in karşıt karakteri olan Rakım Efendi ile aynı özellikleri gösterir. *Paris'te Bir Türk* romanında yer alan Zekâ Bey de yine Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında yer alan Felâton Bey'in prototipidir. Türklerin millî kimliklerini sembolize eden Nasuh Efendi'nin karşısında onunla taban tabana zıt olan karakter Zekâ Bey vardır. Zekâ Bey, Avrupalıların bugüne kadar duyduğu ve 'İstanbul Seyahatnamesinde' okuduğu Doğu'nun millî kimlik sembolüdür. İlk başta Doğu, Avrupalıların gözünde Zekâ Bey kadar görgüsüz, ahlâksız,

geri kalmış, Fransızca'yı dahi doğru düzgün konuşamayan, kadın avcısı ve kendini Batı ile kıyas edecek kadar yükseklerde gören bir mecradır. Ancak Nasuh Efendi bu görüşlerin aksini onlara ispatlar. Nasuh Efendi, Batı'ya büyük bir araştırma ve bilgi donanımı ile gider. Batı hakkındaki bildikleri Batı'yı bile şaşırtacak düzeydedir.

Zekâ Bey, romanda Batı'yı anlamayan ve onun ruhuna nüfuz edemeyen bir züppe tip olarak okuyucu karşısına çıkar. Yazar, Nasuh Efendi'nin karakterindeki olumlu yönleri ön plana çıkarmak için Zekâ Bey'i bir araç olarak görür. Romanda Nasuh Efendi'nin ülkesindeki gazeteyi temsil etmek ve bilgi toplamak amacı ile Paris'e gönderildiği aktarılırken, Zekâ Bey'in Paris'e gelmesi için kıymetli bir amacı olmadığı ortaya çıkar.

Romanda yazar tarafından: "*Zekâ bey isminde bir zat vardır ki Türk olduğu yalnız isminden anlaşılıp, ol kadar alafranga, ol kadar şık bir şeydir ki, sofrada Avrupalı ve mütemadiyen addolunmaya lâyık ondan başka kimse olmadığı hükmedilse sezadır*" olarak tanıtılan Zekâ Bey, her hali ile Avrupalı görünmeye çalışan ve bunu sadece görüntüde başaran bir zattır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 5). Zekâ Efendi ise, zamanının büyük çoğunluğunu işret meclislerinde, kadınlar ve çalgılarla geçirmiştir. Tüm malvarlığını düşkün kadınlara kaptırır. Herkesin gözünde gülünç duruma gelmiştir. Oysa Nasuh Efendi sergilemiş olduğu her davranışı ile Türk aydınını temsil eder. Batı'yı sadece şekilde ibaret görür, hayatına da gördüğü şekli ile yüzeysel yansır. Elde etmek istediği kadının önünde güç gösterisi yapmak için para ile adam tutan Zekâ Bey, kavga eder ve kahraman olmaya çalışır. Bu sırada kulağı yanlışlıkla kesilir. Zekâ Bey, baştan ayağa yapaydır. Kimse onunla aynı ortamda bulunmak istemez. Kimse onun ile konuşmak dahi istemez oysa Nasuh Efendi, kısa sürede pek çok kişi tarafından sevilir.

Catherine ve Cartrisse sohbet ederler. Cartrisse, çevresindeki kimsenin izdivaç için tavsiye olunacak kadar yeterli olmadığını söyler. Bu izdivaca ancak Nasuh Efendi gibi bir aydını layıktır. Bunun yanında ise, Zekâ Bey'in züppe bir tipi sembolize ettiğini söyler. Catherine "*Ya şu altmış yaşındaki telli bebekle rezaleti ayyuka çıkararak süsüne mağrur, hüsnüne kendisi hayran olan şık mı?*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 43). Zekâ Bey'in tavsiye edilecek bir adam olmadığını onun çok serbest yaşadığını söyler.

Nasuh Efendi hemen her ilme vakıftır. Cartrisse ile sohbet ederken Nasuh Efendi'nin Farisî lisanına vakıf olması ve ondan önceki konuşmalarında ise Fransız edebiyatı hakkında yaptıkları sohbet dolayısıyla Cartrisse, Nasuh Efendi'nin bir Türk olduğunu düşünmez: "*Vallahi siz Fransız edebiyatından bahsederken ben sizin Türk*

olduğunuza asla ihtimal veremedim" der (Mithat Efendi, 2000: 15). Sohbeta dâhil olan Gardiyanski ise Türklerin Fransızca bilmesine şaşırır. Gabrielle ise Türklerin Fransızlardan daha iyi Fransızca konuştuğunu söyler: *"Zira tanıdığım birkaç genç Türkleri Fransızlar kadar ve belki de bazı Fransızlardan daha iyi Fransızca bilir buldum"* diyerek zihnine yerleşmiş olan Türk algısının Nasuh Efendi tarafından değiştirildiğini ima eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 16). Nasuh Efendi burada Avrupalıların yanlış algılamış olduğu bir milletin doğru temsilcisi konumundadır. Nasuh Efendi, her alana ve edebiyata vakıf olması hesabıyla Türklerin millî bir sembolüdür.

Nasuh Efendi, yaşadığı coğrafyada ve iş için çıkmış olduğu Avrupa gezisinde de farklılığını belli etmiş ve yeni tanıştığı insanların dikkatini çekmeyi başarabilmiş milli bir semboldür. Her hali ile Türk aydınının simgeleyen Nasuh Efendi'nin bilgisi de yine sembolü olduğu coğrafyaya ışık tutacak niteliktedir. Doğu ve Batı medeniyetlerini vücudunda toplayan ve bu iki algıyı tüm yaşamına yayan biri olarak çok takdir toplar:

"Nasuh Farisiden, Arabîden, Türkîden bir hayli müntehabâtı kemâl-i mehâretle Fransızcaya tercüme ederek sûret-i tercümesini Cartrisse'e beğendirdikten maada Voltaire ve Corneilla'i Jean Jacques ve Moliere ve Victor Hugo gibi Fransız şuarası âsârından âsâr-ı şarkıyyeye mukabil ve mümasil ve muadil olanlarını da dermiyanla şark ve garp edebiyatının her ikisine vukufu olduğunu fiilen ve maddeten ispat eyledi" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 16).

Mithat Efendi zaman zaman geleneğin verdiği bir alışkanlık ile araya girer ve okuyucuya bilgi verir. Nasuh Efendi hakkında verdiği bilgilerde bu geleneğin yansıması niteliğindedir. Nasuh Efendi'nin girmiş olduğu ortamlarda nasıl ön plana çıktığını ve özellikleri ile Türk aydınının haklı bir sembolü olduğunu okuyucuya aktarır. Tanzimat dönemi Türk münevverinin en büyük gayesi, hem siyasi hem askeri hem de kültürel açıdan bir çöküş yaşayan devletin ve milletin kurtuluğu için çareler bulmaktır. Çareyi Batı medeniyetinde arayan Türk münevveri, Batı medeniyetinin pozitivist tavrı ile karşılaşp onu yanlış anlayan münevverin geleneksel kültüre cephe almasına halktan ve kendi kültüründen kopmasına sebep olmuştur. Çareyi değişimde gören Türk münevveri yerli kültürü tahrip eden yeniliklere başvurarak kendi kültürünün yabancı ve eleştiricisi konuma gelmiştir. Bu ortaya bir Türk münevveri problemini çıkarmıştır. Anlaşılmıştır ki bir milletin yeniden doğuşunu sağlayanlar, onlara kılavuzluk edenler münevverlerdir. O halde bir Türk münevverinin yeniden inşaa edilmesi gerekmektedir. Bu ihtiyaç ve gereksinim neticesinde Ahmet Mithat Efendi idealize ettiği Türk münevverini Nasuh Efendi aracılığıyla vermektedir. Bu sebeple Nasuh Efendi idealize edilen Türk

münevverinin sembolüdür. O hayali kurulan Batı-Doğu sentezinin mümkünlüğünü sembolize etmektedir.

Nasuh Efendi gemide bulunan Avrupalıların gözünde çok değerli kılınır. Öyle ki Doğu ve Batı edebiyatını insanlar unutsa dahi Nasuh Efendi bunu yeniden inşa edecek güce sahiptir. Cartrisse: "*Evet! Şark ve Garbın edebiyatı kayboldu zihninden çıkarıp yeniden ortaya koyacak*" diyerek Nasuh Efendi'nin canlı bir kütüphane ve tarih olduğunu kasteder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 18).

Cartrisse, Gardiyanski, Kaliksberg ve Nasuh Efendi, İstanbul'daki yaşam hakkında sohbet ederlerken, Cartrisse'nin vermiş olduğu bilgiler yine Avrupalıların gözündeki Türk sembolünün izlerini yansıtır. Cartrisse Kırım Muharebesi sırasında yazılan bir seyahatnameden çeşitli bilgiler edinir: "*İstanbulca gördüğüm âsâr-ı terakki nazâr-ı istiğrâb ve hayretlerimi mucip oldu. Ben zannederdim ki İstanbul'da hâlâ değirmen taşı kadar sarıklı ve belleri yatağanlı ve piştovlu adamlar göreceğim. Hâlbuki bilâkis İstanbul'da âdeta Avrupa gibi giyinmiş adamlar ve bilhusus gençler gördüm*" diyerek gözündeki Şark coğrafyasını oradakilerle paylaşır ve ön yargılarını yıkar (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 25). Nasuh Efendi, içinde buldukları dönemde dahi Türkleri olumsuz olarak gösteren kaynakların olduğunu söyler. Getirdiği kaynaklarda İstanbul'da bir dükkâna ekme almak için giden biri ekmeğin adını on ya da on beş dilde söylemelidir ya da Türklerin hiç hatırlamadıklarını ve barbar olduklarını yazar:

"Bir dükkâna girecek olsanız ekmeğin on, on beş lisanda adını söylemeye mecbursunuz...İstanbul'da Türkler hiç hatırlamazlar. Yolda insanın üzerine ol kadar bağırlar ki, başka memleketlerde olsa düelloya davet edersiniz. Lâkin onlara hiç ses çıkaramazsınız. Zira barbar olduklarından sizi derhâl vurup öldürebilmeleri melhûzdur... Türkler o kadar barbardırlar ki, Ayasofya Camii'nin eski kapılarını hâlâ üzerinde Nasraniyet alâimi olduğu hâlde ibka ederek her zaman ibadethaneye girdikçe alâim-i mezkûreye nazar-ı hakaretle bakarlar" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 27).

Nasuh Efendi'nin Türkler için yazılan başka bir kaynaktan bu bilgileri okur. Salonda bulunan ve Nasuh Efendi'yi dinleyen kişiler bu bilgilerin yanlış olduğuna ve yazan kişinin isteğine göre değiştirmiş olduğunu öne sürerler "*Nasuh !Demek oluyor ki muharrir efkârına göre eğer Türkler Ayasofya mabedini yerle yeksan etmiş olsaydılar o zaman medenî addolunacaklardı...Ressam ve muharrire tarafımızdan teşekkürler ediniz"*

(AhmetMithat Efendi, 2000: 28). Diyen Cartrisse, Türklerin kaynaklarda belirtilmediği gibi ve başka dinlere de saygılı olacak kadar asil bir millet olduğunu vurgular.

Nasuh Efendi Cartrisse'ye, barbar olmanın ya da Avrupalı olmanın sadece şekilden ibaret olmadığını söyler: "*Paris halkına bir aba, potur, cepken filân giydirsek, başlarına dahi kocaman birer fes veyahut sarık koysak Parisliler barbar olurlar mı?*" diye sorar ancak Cartrisse cevap veremez (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Nasuh Efendi: "*Öyle ise teslim ediniz ki terakkide, temennide, medeniyette, bedeviyette elbise ve kıyafetin hiçbir dahli yoktur*" diyerek medeniyetin şekilden ibaret olmadığını söyler (Mithat Efendi, 2000: 29). Mühim olan ruha sinmiş ve onunla bütünleşip etrafa yayılan bir medeniyettir. Medeniyet bir kemik yığınınından ya da taş yığınınından ibaret değildir. Medeniyet ruhtan ve inançtan ibarettir. Dolayısıyla Nasuh Efendi, Avrupalıların gözündeki yanlış Türk algısını hem davranışları ile hem de söyledikleri ile pekiştirmiş olur. Avrupa'nın gözündeki Türk algısının yanlış tezahürlerini doğru bir şekilde sembolize etmeye çalışır. Nasuh Efendi'nin burada yer alan tutumu onun milli kimliğinin sembolüdür.

Nasuh Efendi, Marsilya'ya geldiğinde burada on gün kalmak istediğini Catherine'ye söyler. Gezmek, görmek ve bilgi sahibi olmak ister: "*Derûn-ı şehirde girmediği yer, görmediği şey kalmamıştı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 89). Her gittiği yeri ince ince not eder. İstanbul'a döndüğünde eli boş dönmek istemez.

Nasuh Efendi, Gardiyanski yaşamını anlatırken annesini iki yaşındayken kaybettiğini sonrasında babasının vefat ettiğini söyler. Strazburglu Doktor Hell adında bir oryantalist Nasuh Efendi gibi bir Türk aydınını yetiştirir. Onu Türk olma bilinci ile gelenek ve göreneklerine bağlı yetiştirir. Nasuh Efendi romanda Türklerin millî sembolü durumuna gelir. Bu sebeple romanda onu yetiştiren bir baba rolü üstlenir: "*Doktor Hell İslâmiyeti, Hristiyaniyeti, Museviyeti hâsılı her şeyi kendisinde cem etmiş bir adamdı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 105). Doktor Hell hem kendini yetiştirmiş hem de Nasuh Efendi'nin hemen her alanda bilgi sahibi olmasına vesile olur. Onun Arapça, Farsça, Türkçe, Rumca, Fransızca gibi dillere vakıf olmasını sağlar. Nasuh Efendi, çok okur, gezer ve çalışmaktan asla usanmaz bu yönüyle de yine millî bir sembol olarak romanda teşekkül eder.

Gardiyanski ile Nasuh Efendi'nin Lyon'da girdiği 'Restaurantion Bourgeoise' lokanta gayet hesaplıdır. Nasuh Efendi'nin bu hesaplı lokantayı seçmesi de Türklerin tutumlu davranışını sembolize eder. Nasuh, Paris'te öğrencilerin oturduğu Quartier Latin'e ucuz bir otele yerleşmeye karar verir. Provençalı Kardeşler'in lokantasında yemeklerini

yer. Nasuh Efendinin hesaplı yerleri tercih etmesi de yine sembolik bir şuurun getirisidir. Hesabını bilen ve adımlarını ona göre atan bir Türkü sembolize eder. Paris'te Milli Kütüphanede saatlerini geçirir gördüklerini bir seyahatname yazarı gibi ustalıkla kaleme alır.

Paris'te komşuluk Türklerin önem verdiği gibi değildir. Ancak evlerine girip çıkarken birbirlerini gördüklerinde selamlaşırlar: "*Paris'te ise böyle konu komşu ile icap eden muarefe pek tez ve kolay hâsıl olmaz*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 119). Oysa Nasuh taşındığı daireden her gün yabancı gibi girip çıkmaktan hoşlanmaz ve gidip tüm komşuları ile tanışır. Nasuh Efendi, Türklerin misafirperverliğini sembolize eder. Nasuh Efendi Paris'te pek çok öğrenciye ve yoksula yardım eder. Onların gönüllerini fetheder. Paris'te katıldığı tüm toplantılarda herkesin görmek için sıraya girdiği bir Türk'ü sembolize eder. Gazete ve dergilerde yazıları yayımlanır. Nasuh Efendi kimsenin yeremeyeceği bir kişi haline gelir. Nasuh Efendi romanda yer alan Cartrisse ve Gardiyanski'nin, Catherine ile Paul'un evlenmesine vesile olur.

Nasuh Efendi'ye çıkmış olduğu gezide pek çok kişi hayranlık duyup, âşık olur. Paris'te Madame Gernold ve Nasuh Efendi kısa süreli bir aşk yaşar. Yazar: "*Madame Gernold ile olan münasebete gelince: Bu münasebet âdeta ateş ile barut oyunu gibi bir şey idi*" diyerek Nasuh ile Gernold'un tensel münasebetlerini okuyucuya aktarır (Mithat Efendi, 2000: 159).

De La Chaisne, Nasuh ile birlikte olmak ister. Ancak Nasuh, De La Chaisne'yi onun düşündüğü gibi sevmez: "*Karı kolunu Nasuh'un boynuna dolamağa davrandı ise de Nasuh bu harekete öyle körü körüne itaat etmeyerek geri çekildi*" (Mithat Efendi, 2000: 221). Chaisne, Nasuh'a Gernol'un da kendisi gibi olduğunu söyler. Ancak Nasuh, Gernold'un kocasının onu terk ettiğini ve istemediğini Ancak, Chaisne'nin kocasının ise onu istediğini ancak kadının reddettiğini dolayısıyla kocanın kadın üzerinde hakkı olduğunu söyler. Ancak, Gernold'un böyle bir mecburiyeti yoktur. Çünkü eşi onu istememektedir. Kendisini onunla kıyaslamaması gerektiğini söyler.

Nasuh, Paris'te Poliny ile tanışır. Poliny'nin babası maddi yetersizlikten dolayı kızını evlendiremez ve bir an önce başından savmak ister. Nasuh'ta Poliny'e yardım eder, onu babasının zincirlerinden kurtarır. Poliny, Nasuh'u sever. Fakat Nasuh bu izdivaca yanaşmaz ve Poliny'i Simon ile evlenmeye ikna eder. Evlenir ancak mutlu olamaz. Nasuh'u sevdiğini ve unutamadığını içeren bir mektup bırakarak kendini intihar eder.

Virginie Alcola garsonluk yapan yoksul bir kızdır. Nasuh, Virginie'den etkilenir ve ona Müslüman olma şartı koşmadan onunla evlenip, İstanbul'a gider. Bu davranışı ile Nasuh, Türklerin hoşgörülü bir millet oluşunu sembolize eder.

Nasuh'a içinde asilzadeler de dâhil olmak üzere pek çok kişinin âşık olduğu, hayranlık duyduğu görülür. Ancak Türklerin milli kimliğini sembolize eden Nasuh Efendi, kendisine ilgi gösteren hiçbir kadına kötülük etmemiş ve duyguları ile oynayıp, kullanmaya kalkmamıştır. Oysa onun karakter olarak karşısında yer alan Zekâ Bey ise, her karşılaştığı kadın ile münasebet kurmaya çalışıp, ucuz numaralar ile onları kandırmaya çalışırken görülür. Burada da Doğu ve Batı'nın yaşayış ve yaşama bakış tarzını sembolize eden bu iki tipin ayrıldığı bir kez daha görülür. Nasuh her yönü ile Tanzimat aydınını sembolize eder. Kendi kültür ve göreneklerine bağlı ancak Batı'ya kucak açıp onu da kişiliğinde eritmiş bir kişidir.

Nasuh, Müstehziye ve Zevzek, İslam inancında kadın ve koca üzerinde sohbet ederler. Nasuh, kadının da kocanın da eşit şatlara sahip olduğunu savunur. Mukaddes kitapta geçen bilgilerin kişilere göre çarpıtıldığını söyler. Nasuh, tüm düşüncesini somut bir kanıtla savunur:

"Hazret-i Kur'an emretmiş ki eğer size bir karı kifayet etmez ise iki alabilirsiniz. Lakin bunlar miyanında adalet-i tâmmeye riayet edeceksiniz ve illa bir karıdan başka karı alamazsınız! İşte cevaz şundan ibarettir. Yani mutlaka birden ziyade karı almak lazım gelmeyecek. Lüzum ve ihtiyaç görülür ise almak dahi men olunmayacak, yani bu bapta insan hürriyet-i tâmme içinde bulunacak. Mürüvvet-i merdâne ise karılar miyanında adlin tavsiyesi oluyor. Cümlesine muamele-i âdilânede bulunamayacak olan insanda mürüvvet-i âdilâne dahi olamayacağını hükümle böyle mürüvetsiz bir şehvetperestten o hürriyeti dahi men ediyor" (Ahmet, Mithat Efendi, 2000: 150).

Nasuh Efendi, burada hem İslâmi bilgisinin temellerini hem de Türklerde kadına Avrupalıların düşündüğü gibi sadece bir meta gözü ile bakılmadığını kanıtlar. İnsanların Kur'an'da yer alan bilgileri kendi menfaatleri doğrultusunda kullandıklarını bu sebeple de Türklerde aile ve kadına bakışın farklı algılandığını belirtir. Avrupalıların Türklerde gördüğü yanlış kadın ve din algısına bir örnek de Catherine'dir. Catherine, kadınların birden fazla koca alabileceğini savunur. Nasuh ise Catherine'nin bu görüşünü reddeder ve yine dini temeller ile açıklar: *"Tenasül-i tabiî babında erkeklik tohum ve dişilik tarla olmak üzere tasavvur edilmek zarurîdir. Kur'an dahi böyle tasavvur eder. İmdi bir tarlaya birkaç*

çiftçi tohum rez' etse, sonra herkes kendi tohumunun mahsulünü derk etmek lâzım gelse tefrike ne cihetle imkân bulunabilir?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 151). Nasuh Efendi'nin buradaki tutumu ise yine araştıran, her duyduğuna değil, araştırıp, öğrendiği ve kanıtlayabildiği bilgilere dayandırarak anlatması Türk aydınının sembolik bir izahıdır.

Nasuh Efendi, Batı'nın bilim, sanat ve teknik açıdan ilerde olduğunu bilir. Bu bilinç ile Avrupa'ya seyahat eder. Paris'te sürekli çalışmış, Millî Kütüphaneye gider ve Batı'yı tüm incelikleri ile tanımaya çalışır. Ancak, Batı; ahlâk ve manevi olarak Doğu'dan geridedir.

Doğuluya gerekli olan Batı'nın ilmidir ki Nasuh da bunu almaya gittiği Fransa'da daima çalışmış ve amacına ulaşarak dönmüştür. Bu anlamda Nasuh, Ahmet Mithat'ın görüşlerine göre medeniyet krizini çözmek üzere devrin ihtiyaç duyduğu "örnek şahsiyet"tir. Ahmet Mithat, bu romanında; kahramanı Nasuh üzerinden yeni medeniyetin gerisinde kalmayacak, yerlinin imkânlarından kurulu, yalnızca ilim ve teknik açıdan aşılana muhtaç yeni bir medeniyet oluşturulması gerektiği fikrini sunar.

Romanın başından beri Nasuh'un yanında yer alıp, her sıkıntısında yardımına koşan ve onunla her sıkıntısını paylaşan Gardiyanskyi'nin ilişkileri: "*Nasuh'un sırdaşı olan Gardiyanski, bir bakıma Osmanlı- Lehistan ilişkilerinin XIX. yüzyıldaki durumunu da izah eder. İki ülkenin de XIX. yüzyılda Ruslarla savaş halinde olması, Avrupa'da Türk ve Leh ırklarının olumlu olarak yansıtılmak istendiğinin göstergesidir*" (Korkmaz, 2010: 256). XIX. Yüzyıldaki Osmanlı-Leh ilişkilerini sembolize eder.

Paris'te Bir Türk romanında Fransız kadınların çoğu şuhlukları ile ön plana çıkarılır. Bunlardan biri Zekâ Bey'e ilgi gösteren De Trouville'dir. Toplum içerisinde adab-ı muâşeret kurallarına uygun davranmazlar. İnsanların bakışları altında olmalarına rağmen hal ve hareketlerine nizam vermezler: "*De Trouville Zekâ Beyin burnuna girecek veyahut onu kendi şişman koynuna sokacak kadar meşgul olduğu hâlde her iki dakikada bir kere genç Usse'ye dahi söz fırlatır, işgâl eder*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 7). Zekâ Bey ile De Trouville kimseye aldırmadan birbirleri ile ilgilenen çift sadakat noktasında sıkıntı da yaşarlar. Yine bir yemek esnasında toplumun küçük düşürücü bakışlarına aldırmayarak: "*Kendilerini daha vâsi bir daire-i serbestî içinde zanneylediklerinden De Trouville sair kadınların ve Zekâ Bey dahi sair namuslu erkeklerin kabul ve tasvip edemeyecekleri kadar muâmele-i aşıftegâneye revaç vermişlerdi*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 16). Toplumun kurallarına riayet etmeyen bu çift, Mithat Efendi'nin eleştirisi oklarından da nasibini böylelikle alır. İçinde bulunmuş oldukları kalabalıktan Leh asıllı

Grdiyanski Nasuh Efendi'ye bu çiftin yaptıklarından duymuş olduğu rahatsızlığı dile getirir: *"Bu Zekâ Bey midir? Kimdir? Hâsılı sizin şu hemşehri bir cemiyet içinde riayeti lâzım gelen adaba riayet etmiyor"* der (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 17). Ancak Nasuh Efendi'de Zekâ Bey ile onu uyaracak cihette yakın olmadığı için müdahale edemez.

Remzi Efendi ise, Angeline'nin yanı başından ayrılmaz. Angeline ise yemek yerlerden Remzi Efendi'nin kendisi ile ilgilenmesinden rahatsızlık duyar ve annesinin yediklerine dikkat edemez. Angeline: *"Şu maymun yüzlü Türk'ten validemin az veya çok yediğine dikkat etmeye meydan mı var?"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 9). diyerek Remzi Efendi'nin davranışını eleştirip, onu aşağılar.

Mithat Efendi, alafranga karakterleri okuyucu ile buluştururken onları Türklerden biraz daha aşağı bir seviyede göstermeye çalışır. Avrupalıların dillerini dahi iyi kullanamadıklarını karakterler vasıtası ile okuyucuya aktarır. İngiliz Mister James, Fransız Autrans ile Türk eşyaları hakkında sohbet eder. Mister James bir İngiliz olmasına rağmen İngilizceyi çok iyi konuşamaz. James: *"Pardon pardon! Yine yanıldım. Ağzına kadar diycek iken, dibine kadar dedim. Ne ise İngilizceyi iyi bilmediğimdendir"* der (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 25). Mithat Efendi, İngiliz Mister James aracılığıyla Batı'yı mistifiye etmiş, kusursuzlaştırmış Doğu dünyasını; Batı'nın realitesi ile tanıştırmıştır. Her millette kendi kültürünün, kendi dilinin, kendi varlığının bilgisinden bi-haber olan kişiler vardır. Cehalet denen ahmak kuyunun varlığı bir tek Doğu dünyasına özgü değildir. Doğu dünyasının muhayyilesinde yaşattığı Batılı insan tasvirini realitenin keskin bıçağıyla tarumar etmesi açısından Mister James önemlidir. O Batı dünyasının realitesinin sembolüdür.

İntibah romanında Ali Bey, küçük yaşlarda birkaç dil öğrenir, babasının da yardımıyla çok iyi bir eğitim alır. Ahlâklı, görgülü ve hassas biridir: *"Hele pederinin bizim taraflarda emsâli pek az görülen rıfk ve şefkatini, fitratında olan saffet ve nezâkete o kadar kuvvet vermişti ki terbiyesine, muâmelesine bakanlar kendisini âdetâ bir melek zannederdi"* (Namık Kemal, 2015: 9). *İntibah* romanında Ali Bey, Mahpeyker'in geçmişinin temiz olmadığını öğrenir. Ancak Makpeyker'i geçmişte yaptığı hatalardan dolayı sorumlu tutmaz. Ve Mahpeyker'in samimiyetine güvenerek ondan eski yaşamıyla bağlantısını koparması şartıyla onu yaşamına kabul eder: *"Mazi ne halde olursa olsun şimdi mezar-ı ademe gitti. İlerisini düşünelim. Amma sana gönlümün istediği gibi malik olamayacakmışım. Senin düşündüğün yolda malik olurum a. Yalnız... Yalnız bana mahsus"*

olacağına söz verir misin? kavliyle" (Namık Kemal, 2015: 64). *İntibah* romanının erdemli kişilerinden biri de Dilâşup'tur. Namık Kemal Dilâşup'u romanda Mahpeyker'in zıttı bir karakter olabilmesi için bulundurur. Mahpeyker'in ahlaksızlığının, yalanlarının ve hırsının karşısında Dilâşup erdemini, dürüstlüğünü ve fedakârlığın sembolü olur. Mahpeyker kurduğu bir tezgâhla Dilâşup'un başka erkeklerle ilişkisinin olduğunu tuttuğu adamlar vasıtasıyla Ali Bey'e gösterir. Ali Bey bunun üzerine kendisine yalan söylediğini düşündüğü için Dilâşup'u evden kovar. Mahpeyker'in evine satılan ve kendisine bin bir türlü eziyet edilmesine rağmen sesini çıkarmayan, başka erkeklere satılmaya zorlanmasına rağmen bu duruma canı pahasına izin vermez: "*Mahpeyker Dilâşup'u pençesine düşürmüş ve bin türlü eziyetlerle gayz-ı hasudânesini oldukça teskin edebilmiş*" (Namık Kemal, 2015: 140). Dilâşup en sonunda sevdiği adam için Ali Bey için can verir. Mahpeyker, Ali Bey'i öldürmek için bir tuzak kurar. Kurduğu bu tuzaktan Dilâşup haberdar olur ve bu durumu Ali Bey'e iletir: "*Validenizin başı için kendinize kıymayınız! İşte ayaklarınızın altında yatıyorum. Benden bir hile memûl ediyorsanız vücudumu pencereden aşağı atınız, parça parça ediniz. Vallahi canınız muhatarada*" (Namık Kemal, 2015: 155). Ali Bey'in paltosunu ısınmak için giyer ve Ali Bey sanılıp öldürülür. Son nefesinde dahi Ali Bey'e olan aşkını sadakatini dile getirir. Ali Bey ise yaptığı hatanın farkına varır ve pişmanlık duyar:

"Dilâşup! Seni bu halde görmekten ise zebaniler elinde ilelebet azap çekmek bin kat hayırlıdır. Sana ben kıydım. Allah bin türlü belâmu vereydi de dünyaya gelmeyeydim. Kör olaydım da vaktiyle seni görmeyeydim! Yok, yok! Sana bir şey olmadı, inşallah kurtulacaksın. Çektiğimiz belâların hepsini unutacağız, değil mi? Ah! Bir lakırdı söylemiyor. Niçin söylesin? Niçin söylesin? Ben onu öldürmek istedim. O benim yoluma can verdi de giderken yüzüne bile bakmadım. Dilâşup ben sana merhamet etmedim, sen de bana merhamet etmeyecek misin?" (Namık Kemal, 163-164).

Bu hadise üzerine Ali Bey kendisini öldürmek isteyen, sevdiği kadın olan Dilâşup'a iftira atıp, konağından kovulmasına sebep olan ve onu öldüren Mahpeyker'i affetmez ve onu öldürür: "*Tarfet-ül-ayn içinde Mahpeyker'i yakasından tutarak yere çarptı. Müteakiben Hırvat'ın bıraktığı bıçağı kaparak göğsünün üzerine oturdu*" (Namık Kemal, 2015: 166).

Kafkas romanında Katerina, Slav dili ile yazılan eserleri kütüphanesinde bulundurur. Katerina dö Branoviç annesine nispeten devlet işleri ile yakından ilgilidir. Annesi daha çok ailesi ile ilgilenirken Katerina dö Branoviç harp haberleri ile ilgilenip

hatta bu konuda etkin de bir rol almak ister. Katerina'nın Hristiyan ve Rus, Kaplan Bey'in ise Müslüman ve Abaza olması bu aşkı ve aynı zamanda milletçe de birleşmeye engel teşkil eder. Babası Katerina'dan Kaplan Bey'in kabilesine girip kendisinden Rus devleti için teminat almasını ister. Kaplan Bey'i ne kadar tanırsa da tanısın bir Abaza beyine kızını vermek istemez. Kızına, Rus devletinin Osmanlı Devleti'ne harp ilân ettiğini söyler. Mösyö dö Brano, Kafkas içinde bir kızılca kıyamet kopmasını istemez, bunun için kızının yardımına ihtiyaç duyar ve Kaplan Bey'i kendi tarafına çekmek ister. Ancak Kaplan Bey'in Katerina'nın aşkı ile birlikte Hristiyanlık ruhunu uyandırmış ise bu ilişkiye onay vereceğini açıklar. Katerina dö Branoviç ise, Kaplan Bey'i sevmesinin yanında vatanının selâmeti için adını Daşkov gibi tarihin en şanlı sayfalarından birine yazdırmak arzusundadır. Bu bilgiyi aktarması için güvendikleri Selim Kamaro'yu araya koyarlar. Selim Kamaro Abaza zabitidir. On beş, on altı yaşında iken Rusya mekâtib-i askeriyesine girip, sonrasında sağ kolağalığına ulaşmıştır. Kaplan Bey'in de en güvendiği adamlardan biridir. Katerina, Osmanlı donanmasının kuvvetini bilir ve bu konuda babasını uyarır: *"Denizden gelirler. Osmanlı donanmasını bütün gazeteler methediyorlardı"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 34). Çıkabilecek harpa karşı milletini savunmak ister. Katerina'nın bu tutumu da milletine bağlı bir şuurun sembolüdür. Katerina ve Mösyö dö Brano devletlerinin istikbali hakkında konuşurlarken Kaplan Bey'e güvenilip güvenilemeyeceğini tartışırlar. Mösyö dö Brano: *"Ne kadar terbiyeli olsa Kafkaslıdır, Müslümandır...Hep kendisine iltifat etmeli nezaket göstermelisin. Yalnız şunu düşünmelisin ki Abazadır. Sen Rus. O Müslümandır. Sen Hristiyan. Onun ömrü için başka bir yol açılmıştır. Senin ömrün için başka"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 37-38). Kaplan Bey'in memleket sevdasının yanında Katerina'da memleketine sadakatle bağlıdır. Mösyö dö Brano, kızı Katerina'yı Kaplan Bey'in yaşadığı yere göndermek ister: *"Niçin gitmem? Memleketim için büyücek bir iş görmeye muktedir olur isem elbette giderim"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 42). Memleket sevdası Katerina'nın Kaplan Bey'e olan aşkını perdelemiştir. Syentiyanos, Osmanlıların birçok farklı etnik kökene sahip insanı bir arada barış içerisinde tutmasını beğenir: *"Devlet-i Aliyye ülkesinde Hristiyanlar âdeta Osmanlılar kadar hürdür, serbesttir. Herkesten ziyade rahattır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 55). Bir yabancı gözünden Osmanlı'nın görünüşünü göstermesi bakımından önemli sembolik bir tutumdur. Katerina, dayesi Özden'e Kafkas ve Rus erkeklerinin ve kadınlarının karşı cinse bakış açısının farklılıklarını anlatır. Bunun için kendi kökenini dahi aşağılara çekmekten geri durmaz. Bir kızı aldatmanın ancak Ruslara özgü bir özellik olduğunu bir Kafkas'ın buna tenezzül etmeyeceğini söyler. Ruslarda bir kadın erkeği aldatırsa ya da bir erkek kısa süreli bir

heves için bir kızı aldatırsa bu iki taraf için de sorun teşkil etmez. Bilakis bununla övünürler. Ancak Kafkaslarda bu kadın için de erkek için de yüz kızartıcı bir sebeptir. Müslüman bir erkek birden fazla kadın ile evlenirse hepsine eşit davranır ve birinin bir şeyde gözünü bırakmaz. Onlar gibi adaletli ve izdivacı güzel yaşayan bir millet ile zevk ve sefaları için her şeyi hiçe sayan, yok eden Moskoflarla asla bir olamayacağını söyler:

"Kaplan senin tanıdığın Moskoflara benzemez. Bir haftalık, bir aylık muhabbet için bir kızı aldatmak bizim Ruslarda görülür denaetlerdendir. Karısı da öyledir erkeği de. Bir erkek bir haftalık, on beş günlük muhabbet için bir karıyı aldatır ise, o karı kendisini aldanmış saymayıp belki o da on beş günlük bir muhabbet için erkeği aldatmış olmakla iftihar eder. Bir Çerkez bir kızı sever ise ölünceye kadar sevmek için sever..... Ben de biliyorum ki bir Çerkez, bir kızı sever ise sair dört beş cariye ile beraber sevmek için sever. Fakat şunu da bil ki o Çerkez beyi beş karının beşini de ayrı ayrı sevmeye muktedirdir. Sen onların vücudunu, zihnini, insanlığını işretle berbat etmiş, harap eylemiş olan Moskoflara, Avrupalılara mı kıyas ediyorsun? Dikkat etmedin mi ki böyle harap bir Moskofa bir karı bile çoktur. Çok olduğunu her yerde her zaman görüyorsun? Fakat şu lâtif dağlarda, lâtif hava, lâtif sularla serbest büyümüş ahu gibi bir Çerkez'e elbette bir karı az gelir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 240).

Kafkasların kadınlara bakış açısı ve onları nasıl yücelttiklerini yine Karterina'nın ağzından işitiriz. Onları letafette güvercinlere, maharetle zürafâyâ benzetir:

"Kafkas adamları birer cenk arslanı olmakla beraber tabiatlarında sibâ'-ı vahşî gibi ruûnet ve tündlük olmayıp, cümlesi kuzu gibi halîm ve bahusus güvercin gibi latif adamlardır. Hele kadınlara mukabil bunların muamelesi ol kadar hoştur, ol kadar lâtiftir ki âdeta Avrupa'da kadınlara yaranmak hususunda en ziyade maharetle şöhret bulmuş olan zürafâ dahi bunlara kıyas kabul edilemez" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 243).

Katerina, sevdiği adam Kaplan Bey'in Kafkas olması hesabıyla onların adetlerine hâkimdir. Bir kadının eşine sorumlulukları ve eşinin kadından beklentilerini bilir: *"Sevdiğim Kafkaslı olduğundan ona kendimi tatbik etmekteyim. Bir Kafkas kız sevdiğine emretmez. Rica eder, yalvarır. Erkeğin mürüvvet ve merhametine, mazhariyetini temin için karşısında mahzun mahzun boynunu büker durur"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 256). Kaplan Bey, Osmanlı'nın tüm azınlıklara aynı gözle baktığını ve onları bir potada topladığını söyler. Hoşgörü politikası ile insanlara eziyet değil, huzur veren Osmanlı Devleti, özgürlüğüne düşkün ve esarete karşı bir millettir:

"O padişah-ı âlî-câhın bir delâleti, bir işareti üzerine yüz binlerce Türkün bizi kurtarmaya koşacaklarına şüphe bile etme. Yalnız

Türk'ün değil, şimdi Osmanlı toprağında Türk, Çerkez, Ermeni, Rum lâkırdısı kalktı. O azîmü's-şan padişah hepsine evlâdım, hepsine Osmanlı dedi.....Müdafaa-i vatan için açılan bayraklar altına İslâm, Hristiyan denilmeyip herkes Osmanlı namıyla koştu" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 268).

Roman Kafkasların özgürlüğü, meziyetleri, adetleri üzerinde durulur. Ruslar ile Kafkaslar birçok açıdan karşılaştırılır. Yazar, Kafkasların üstünlüğünü göstermek için Ruslar bir basamak olarak kullanılır. Katerina, Kaplan Bey ile konuştuğu esnada İslam dini ile Hristiyan dinini evlilik açısından karşılaştırır. İslâmiyet'in hoşgörünü dini olduğunu ima ederek, etnik kimliği farklı olan biri ile evlenebileceğini söyler. Ancak, Katerina, bir Hristiyan için aynı kuralların geçerli olmadığını ifade eder:

"Katerina-.....Eğer sizin karılara bir mecburiyetiniz olacak ise o mecburiyet benden başka birisine olmalıdır. Zira aramızdaki diyanet meselesi bu bapta manidir. Ama siz her zaman dediğiniz gibi yine tekrar etmek istersiniz ki İslâmiyet sizin için bir Hristiyan kızı almayı men etmezmiş. Hâlbuki Nasraniyet bir Müslümana varmayı benim için men eder" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 182).

Katerina ile Kaplan Bey arasında geçen bu konuşma ile Ahmet Mithat Efendi, İslamiyet dininin hoşgörünün sembolü olduğu mesajını verir. Özden de Müslüman erkeklerin birden fazla eş alabileceği ile alakalı Katerina'yı Kaplan Bey'i sevmekten vazgeçmesi noktasında uyarır: *"Müslümanların kârı sekiz on karıyı cem ederek muhabbetini bunların cümlesine taksim etmekten ibaret bulunduğundan bahisle o kadar sözler söyledi ki tarife sığmaz" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 32).* Özden de Müslümanları yanlış algılamış ve tanımış bir kişidir. Katerina'ya sık sık Türklerin kadınlara sadece meta gözüyle baktığını söyler. Özden'in Müslümanlara olan bu tutumu da sembolik bir davranıştır. Katerina babasına Kaplan Bey'in terbiyeli bir Kafkas Bey'i olduğunu söyler. Mösyö dö Branco' da ne olursa olsun kökeninin mühim olduğunu ve Müslüman biri ile kızının asla aynı kefede olamayacaklarından bahseder: *"Ne kadar terbiyeli olsa Kafkaslıdır, Müslümandır..... Hep kendisine iltifat etmeli, nezaket göstermelisin. Yalnız şunu düşünmelisin ki Abazadır. Sen Rus. O Müslümandır. Sen Hristiyan. Onun için başka bir yol açılmıştır. Senin ömrün için başka..." der (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 189).* Mösyö dö Branco'nun Müslümanlara güvenmemesi de semboliktir. Kaplan Bey ne kadar güçlü, mantıklı ve ileri görüşlü olursa olsun Müslüman olmasından dolayı Mösyö dö Branco'nun gözünde güvenilmeyecek bir boldür. Mösyö dö Branco, Kafkas gibi bir milletin karşısında top, tüfek, silah, kaba kuvvet kullanarak üstün gelemeyeceğinden bahseder. Yunus Emre'nin "Söz ola kese savaşı, söz ola kestire başı" sözü ile örtüşecek

nitelikte bir cümle kurar. Sözün bir kılıştan daha keskin olacağını ve asıl savaşı başlatacak olanın da bitirecek olanın da söz olduğunu söyler. Top ve tüfek ile Kafkas gibi bir milleti zapt u rapt altına almanın imkânsız olduğuna dair: "*Koca Kafkas'ı top ile tüfek ile zapt etmek mümkün olmadığı hâl, topsuz tüfeksiz itaat altında hıfz etmek mümkün olabilir*" cümleyi kurar. (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 190). Mösyö dö Brano'nun Kafkaslara olan bakış açısı da Kafkasların sadece fiziksel kuvvet ile değil ancak zihinsel ve fiziksel kuvvet bir olunca yenileceğini düşünür. Katerina'nın babası, Mösyö dö Brano çok sevdiği ve yakından tanıdığı Kaplan Bey'e bir Abaza Bey'i olduğundan mütevellit kızını vermeyeceğini söyler: "*Ama ben bir Abaza beyine kızımı verip de hem inde'n-nas hem de ind-Allah rezil olamam. Yok eğer hidayet-i Rabbanî onun yüreğinde Katerina'nın aşkıyla beraber Hristiyanlık nurunu dahi uyandırmış ise de ona diyeceğim yoktur. Ne kadar olsa bir prenstir*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 191). Selim Kamaro, Kafkas milletini anlatır. Sularının berrak, Kafkas'ın hala genç olduğunu, ölmediğini ve esaret ile yaşayamayacak kadar özgür bir millet olduğunu, ölen her nefes için intikamını nesiller yetişeceğini söyler:

"Bir cenk olacak ki eden kahraman da hayran kalacak. Bir adım ileride bulunmak en mühim bir vak'a addolunacak. Hey koca Kafkas hey! Zirvelerini kemâl-i azametle bulutlara kadar kaldırmışsın ha! Barut dumanı senin bir âlî şahikaların üzerinde bir korkunç bulut teşkil edecek. O bulutun yağdıracağı yağmur kan yağmurudur ki senin çoşkun derelerinin berrak sularını gülgün edecek. Kafkas ölmedi. İhtiyar bile ölmedi. Kafkas gençtir. Henüz bekâm olmak saadetini görmemiş nev civana benzer. Dünya kurtulalıdan beri ne bir istiklâl gördü, ne bir müstakilin hükmü altına girdi. İstiklâl görmedi. Zira müstakil zannolunduğu zamanlarda birtakım beyler elinde münkasim ve parakende idi. Bir müstakilin idaresi altına da girmedi....Kanları içinde çırpınarak can veren baba, beşiği içinde kıvrınarak ağlayan oğluna son nefesinde intikam vasiyet etmiş. Bu vasiyeti oğullara, sevgili anaları tebliğ edecek" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 199).

Selim Kamaro'nun Kafkaslar hakkında verdiği bu bilgiler ve onlara olan bakış açısı semboliktir. Selim Kamaro'nun Kafkaslar hakkında verdiği tasvirler onların gücünü görmesi ve göstermesi açısından semboliktir. Kumandan, Syentiyanos ile ettiği konuşma esnasında Selim Kamaro için Rusya ve Kafkas arasında kendilerine çalışacak biri olduğunu ve bu konuda ona güvenileceğini ve Syentiyanos'ta hiçbir müslümanın Rusya'ya dost olamayacağını söyler. Papaz Syentiyanos, İslâm'ın asla husumet edilecek bir din olmadığını, Osmanlılar'ın azınlıklara karşı ne kadar hoşgörülü ve anlayışlı olduğundan bahseder. Azınlıklar Osmanlı topraklarında dillerini konuşur, dinlerini yaşarlar ve kendi ülkeleri kadar belki de daha fazla hürdürler: "*Syentiyanos: ...Ben Müslümanlığı da*

Hristiyanlık kadar öğrenmişim, tanırım. Aslâ husumet edilecek bir din değildir. Hatta Müslümanlığın dahi Hristiyanlığa öyle ehemmiyet verilecek kadar husumeti yok. Devlet-i Aliyye ülkesinde Hristiyanlar âdetâ Osmanlılar kadar hürdür, serbesttir. Herkesten ziyade rahattır" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 207). Kumandan Osmanlı'nın 1921'de kabul ettiği Kanun-ı Esasi (Kanun Kitabı).nın savaştan daha tesirli olduğunu, başlarına bir iş açılırsa bundan açılacağından dem vurur. Osmanlı da hürriyet fikri yerleşirse Rusya'dan ve imparatorundan da daha özgür olacaklarını söyler:

"Kumandan: Şu Osmanlı devletinin bir kere ahalisine verdiği Kanûn-i Esasî yok mu? İşte dünyanı bizim başımıza dar edecek bir şey var ise o da budur. Ben bu defaki muharebeyi hesaba bile koymam. Galebe etmiş olsak bile vallahi memnun olmam. Bunun asıl belâsı ileride çıkacaktır. Hürriyet bir kere Osmanlı akvamının zihnine güzelce yerleşsin de bakınız Rusya'da sen bile, ben bile imparatorun aleyhine kıyam ederek Osmanlılar gibi hür olmaklığımızı isteyeceğiz" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 207).

Kumandan Sırbistan ile Osmanlı arasında yaşanan muharebede Osmanlı bayrağı ile Hristiyanlığın sembolü olan haçın beraber olduğunu söyler. Osmanlılar, tarih boyunca kendilerine sığınan tüm azınlıklara kol kanat germiş ve onları kendilerinden ayrı görmemişlerdir. Mevlana'nın "ne olursan ol gel" sözüne uygun yaşadıklarını göstermişlerdir:

"Kumandan: ...Geçende Sırbıyye ile Osmanlı arasında bir muharebe oldu. Zahirde vakıa küçük bir şeydi. Bencesi pek büyüktür. Düşününüz Gospodin, düşününüz. Ay yıldız ile haç, kan renkli bir bayrak üstünde cem oldular. Buna Müslümanlar müsaade etti. Bunu Hristiyanlar kabul ettiler. Bu ne büyük bir ittihat. Bu ittihat bizim başımıza dünyanın kıyametini koparacağı şimdiden görünüp duruyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 208).

Kafkas romanında Timurtaşzâde Kaplan Bey Kaplan, altı, yedi bin hanesinin kendisine bağlı olduğu Abaza beyidir. Kaplan Bey yirmi iki yaşlarında, geniş omuzlu, ince belli bir kişi olmanın yanında sırma gibi sarı, nazik, taze bıyıkları ve koyu renk kaşları, kirpikler, iri bir burnu gibi fiziksel özellikleri tasvir edilir. Rusya'da tahsil görmüş ve memleket sevdalısı bir adamdır.

Kaplan Bey sık sık gelip, günler ve haftalarca Gospodin dö Brano'nun evinde kalır. Katerina dö Branoviç ile yakınlaşıp birbirlerini severler. Ancak onların yakınlaşması Katerina'nın dayesi Özden'i ziyadesi ile kızdırır ve Kaplan Bey'in hislerine güven olunmaması gerektiği konusunda sık sık hanımını telkin eder. Ancak, çabaları sonucuz

kalır ve gönül ferman dinlemez. Katerina, Kaplan Bey'i canı gibi sever. Kaplan Bey, Mösyö dö Branoviç' in elinde büyümüş gibidir. Oğlu gibi sever ve itimad eder. Katerina Kaplan Bey ile görüşür ve ona şartlarını sunarak ancak şartlar sağlandığı takdirde kendisi ile izdivaca razı olduğunu ve onu sevdiğini söyler. Kaplan Bey'e hem kendisini büyük bir tehlikeden muhafaza etmek, hem de kendisine mutluluk kazandırabilecek bir teklifi olduğunu söyler. Kendisinden hükümetini kendi sadakatinden temin etmesini, imparator hazretlerinin hükümeti için sadakate hizmet ederek, kaymakamlık, miralaylık, generallik rütbesi alır ise, ailesinin onun bu hizmetlerden sonra Abaza beyi olmaktan çıkıp, imparator hazretlerinin en sadık insanı olacağını ve sonunda da kendisi ile izdivaca ereceğini söyler. Kaplan Bey, isteklerin hepsini kabul eder. Ancak onların konuşmaları sırasında Kaplan Bey'in annesinin yardımcısı Takü'ü onları dinler ve Kaplan Bey'in annesi Şirinşah'a haber verir. Kaplan Bey'in annesi, Şirinşah Hanım eğer babasının yolundan gitmezse ve şahadet şerbetini içmeye nail olamazsa, bir Moskof kızı için vatanına, ona inanan insanlara sırtını dönerse ona sütünü helâl etmeyeceğini söyler. Şirinşah Hanım, bir kadın için vatanına sırtını dönen adamın onun aşkına nasıl sadık kalacağından şüphe etmeyen bir kadına güvenmemesini söyler. Ancak Kaplan Bey'in Katerina'ya olan tek ilgisinin evinde misafir olduğu için hürmet gösterdiğini söyler. Annesinin gönlünü ferahlatır. Kaplan Bey'in annesi Şirinşah da yazarla aynı fikirdedir. Bir kadın için vatanına ihanet eden bir çocuğun annesi olmaktan adeta utanır. Katerina'ya ailesine verdiği kıymetten daha çok kıymet verdiğini söyler: *"Senin indinde Moskof kızının başı babanın, kardeşinin mukaddes kanından daha mukaddestir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 266).

Yeryüzünde Bir Melek romanında Şefik, Vidin'de üç sene hapiste kaldıktan sonra İstanbul'da Beyoğlu semtine gelip yerleşir ve orada alafranga insanların aradığı bir doktor haline gelir. Bu sebeple kendisi de alafranga saat ve takvim kullanır. Ancak Şefik alafranga insanlara doktorluk etmediği zamanlarda Müslüman halka tabiplik hizmeti sunmaktaydı ve alaturka saat kullanmaktaydı. Şefik Doğu kültürünü ve Batı kültürünü yakından tanıyan biri olduğu için Doğulu ve Batılı dostlarının bir araya geldiği durumlarda her ikisinin geleneklerine uygun hareket eder. Raziye ile evlendiği bölümde sofranın bir kısmını alafranga usule göre tertip ettirirken bir kısmını da Doğu kültürüyle yetişen dostları Nimetullah, Arzuhalci İsmail, Salih Çavuş gibi insanlara göre yani alaturka usul ile tertip ettirir. Geleneksel üsule göre Doğu kültüründe yetişen gençler birbirlerini sevseler, beğenseler dahi genellikle görücü usulüne uygun bir şekilde izdivaçta bulunurlar: *"Kızlar nasıl bir koca istediklerini hülya eyledikleri zaman, zihinlerinde karar verdikleri gibi*

kocalara da nadir varabilirler. Zira onlar kocalarına kendileri varmazlar. Hatta kocaları dahi karılarını kendileri almazlar. Evlenecek olan harifler kız intihabını akrabasına havale eyledikleri gibi onlar dahi alacakları kızı kendisinden değil akrabasından isterler" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 50). Bu durumun akabinde sevmeden, tanımadan görücü üsulu ile evlenen çiftler mutsuz evlilik yaşayabiliyorlar. Raziye, Şefik tıp tahsili için Paris'e gittiğinde babasının isteği üzerine yaşça kendisinden büyük, tanımadığı bir adam olan İskender Bey ile evlenir ve sonunda bu izdivacı mutsuz bir boşanma ile son bulur: "*Sanki kocaya varacak ve evlenecek olanlar kendileriymiş gibi onlar neye karar verirlerse delikanlıyla kız dahi ona razı olurlar"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 50). Raziye bu evlilik süresince sadece bedenen İskender Bey'in yanında olduğunu, ruhen bulunmak istediği yerde Şefik'in yanında olduğunu söyler: "*Yalnız vücudum İskender Beye vardı. Yüreğim bâkirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hâlâ sana nişanlıdır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Batı kültürüne ilhak olan evlilikler ise kadın ve erkek ilişkileri üzerine kuruludur. Çiftlerin birbirlerini görmeleri, beğenmeleri, flört etmeleri ve isterlerse evlenmeleri ile son bulan bir hadisedir.

Doğu kültürü ve Batı kültürüne vakıf insanların evliliklerinin kıyas edilmesi davranış sembolüne örnektir. İnsanlar dâhil oldukları medeniyet coğrafyalarına ait yaşamlar sürerler. Görücü üsulu evlilik de Doğu medeniyetine ait bir davranış sembolüdür. Flört etmek ise Batı kültürünü sembolize eden bir davranıştır.

Namık Kemal, *Cezmi* adlı romanı 1880 yılında yayınlanmıştır. Roman III. Mehmet zamanında İstanbul'da geçer. Romanın kahramanı sipahi ayaklanmasının önderliğinde olan kişi Cezmi'dir. Cezmi, Osmanlı-İran savaşlarına şahit olur ve Kırım Şehzadesi Adil Giray'ın İranlılar tarafından esir edilmesi üzerine onu kurtarmaya çalışır.

Romanda Doğu ve Batı çeşitli yönleriyle kıyaslanır. Matbaanın bulunması Avrupa'da yaygınlaşırken Doğu coğrafyasının bu önemli gelişimden haberdar olmaması yazar tarafından eleştirilir: "*16. yüzyıla gelindiğinde matbaa, artık Avrupa'nın hemen her yerine yayılmıştı. Ancak Allah'ın hikmetine bakın ki, Müslüman toplumların bu önemli gelişmelerden en ufak bir haberi dahi yoktu"* (Namık Kemal, 2010: 6-7).

Romanda Cezmi küçük yaşta amcası ve babasından iyi bir eğitim almış, savaşçı, merhametli, cesur bir kişi dilbaz bir şairdir. Cezmi, Namık Kemal tarafından idealize edilir: "*Cezmi, genç bir insan olarak erken vakitte olgunlaşan bir meyve gibi, aklının ve beyninin gücü sayesinde, vakti zamanından çok önceleri büyük işler başarmaya başladı"*

(Namık Kemal, 2010: 10). Cezmi yaşı küçük olmasına rağmen cesur ve merhametli bir kişidir: *"Doğasındaki incelik ve merhametten önce, azim ve cesaret yanları gelişmeye başladı"* (Namık Kemal, 2010: 32). Yazar tarafından Cezmi'nin güçlü yapısı ve yetenekli oluşu tasvir edilir: *"Cezmi daha sekiz dokuz yaşlarında iken korkusuz ve her türlü davranışı hoş gören bir karaktere sahip olmak yeteneğini göstermişti. Güçlü bir yapısı vardı, gençliği bir ilkbahar güneşi gibiydi.... Tepesinde yıldırım gürlese, göklerde birisi gülüyormuş gibi davranırdı"* (Namık Kemal, 2010: 33). Cezmi devletinin istikbali için hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz ve faydalı olmaya çalışır:

"Karakter ve terbiye yönünden gerçek bir asker olan Cezmi, özgüven bakımından da çok ilerdeydi. Devletine faydalı olduktan sonra, yükselme arzusunun gerçekleşeceğine kuvvetle inanır ve bir de genç olduğu için, yükselmekten ziyade şöhret kazanmak isterdi. Devlet için canını bile vermeyi temel görevlerinden en önde geleni olarak görürdü" (Namık Kemal, 2010: 51).

Cezmi hayal dünyasının zenginliği ile çocuk yaşta dikkatleri üzerine çeker: *"Bir fikirle sana bin dünya icat ederim. Çocuk olmasına rağmen akli, neredeyse yukarıdaki mısradan anlatılan hayal dünyasını yansıtacak kapasiteye gelmişti"* (Namık Kemal, 2010: 16). İranlılar tarafından esir edilen Kırım Han'ının şehzadesi Adil Giray romanda göstermiş olduğu davranışlardan dolayı erdemli davranışı sembolize eden bir karakterdir: *"O kadar kabiliyetliydi ki, yirmi yaşına geldiğinde bilgin bir kişi olarak kabul görmeye başlandı"* (Kemal, 2010: 16). Adil Giray romanda dürüstlük abidesi olarak okuyucuya ifade edilir: *"Adil Giray gibi dürüstlük abidesi bir adam..."* (Namık Kemal, 2010: 17). Cezmi romanında idealize edilen bir diğer karakter ise İran Şahı Tahmasp'ın kızı Perihan'dır: *"Çok cesur ve her yönden güçlüydü. Çelik gibi sağlam bir iradesi vardı"* (Namık Kemal, 2010: 18).

Henüz 17 Yaşında romanında Hulusu Efendi ve arkadaşı Ahmet Efendi dışarı çıktıkları bir gece hava şartlarının azizliğine uğrarlar ve Hulusu Efendi'nin isteği ile bir geneleve sığınır. Hulusu Efendi, Agavni ile genelevde eğlenmekten gayet memnun iken Ahmet Efendi'nin genelevde kalma amacı cinsellik değildir: *"Ben sabahlara kadar Voltaire'in, Jean Jacques Rousseau'nun şerefine konyak parlatabilirim ama o her gün gelin olan nazeninler ile bir dakika bile zıfaf olamam"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 14). Ahmet Efendi'nin amacı oradaki genç bir kız ile birlikte olmak değil, sadece uyumak ve sabah olmasını beklemektir.

Ahmet Efendi randevu evine girdiğinde izlenimleri hoş değildir, etrafına tiksinererek bakar. Ahmet Efendi, Kalyopi'nin geneleve düşme hikâyesini merak eder ve geceyi başkasıyla geçirmemesi için babacan bir tavırla Kalyopi'nin yanına gelir: "*Gideyim. Zavallı Kalyopi'ye bir gece daha rahat ettireyim*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 110). Ahmet Efendi bir süre sonra Kalyopi'nin tüm öyküsüne tanık olur. Kalyopi, hasta olan kardeşinin tedavisi için ve babası Yorgaki'nin sömürmeleri yüzünden randevu evine düşmüştür. Ahmet Efendi, Kalyopi'yi randevu evinden kurtarır ona ve ailesine kalabilmeleri için güzel bir ev bulur, evi güzelce dayar, döşer. Kalyopi'nin ailesinden de kızlarını randevu evine gitmeye zorlamamaları için söz alır. Kalyopi randevu bataklığından kurtulduktan sekiz ay sonra Rum bir çırak ile evlenir. Burada Ahmet Efendi'nin sergilediği tutum erdemli bir insanın gösterebileceği davranış sembolüne örnek gösterilebilir.

Karnaval romanında Resmi Bey, hemen her konuda bilgisi olan biridir. Ancak Batı hayranlığı onun bu bilgi ve kültürünün önüne bir perde misali iner:

"Resmi'nin muayyen bir sanatı yoktur. Validesinden kalan iki odalı bir haneye süt validesini koyup burasını kendisine hem beyit hem de fabrika ittihaz etmiştir. Resmi iktizasına göre saatçi olur. İcabına göre âlâ kalemtıraşçıdır. Mükemmel marangozdur, hakkâktır, nakkaştır, ressamdır. Resmi ne değildir? Her gün taklit emrinde Resmi âdeta bir Çinlidir!" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 23). Hangi işi yaparsa yapsın onda mahir bir ustadır. Sadece Batılı olmayı beceremeyen bir Doğuludur.

Vah romanında Behçet, alafranga şık beyleri sembolize eden bir tiptir. Davranışları ve hayatı algılayış biçimi ile bir Avrupalı gibi olmayı hedefleyen Behçet'in davranışları bu sebeple alafranga davranış sembolüne örnek gösterilebilir: "*Bu zat şık unvân-ı umûmîsi altında temeyyüz eden gençlerden ise de onlar meyanında görülen bazı cicili beylere makîs değildir. Şıklar dahi kendi meyanlarında iki kısma münkasim olup bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler oldukları halde diğer kısmı kendilerine centilmen süsünü verirler ki güya babayane bir surette süslenirler*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Bu şık beyler moda dergilerini takip eden, temiz giyinen centilmen kimselerdir. Romanda Behçet, yanlış batılılaşmanın vücut bulmuş halidir. Davranışları ile erdemsiz bir insanı sembolize etmektedir. Kadınlara düşkünlüğü Ferdane'nin fotoğraflarını alıp fotomontajla çıplak kadınların fotoğraflarına yapıştırması ve fotoğrafçılara dağıtması ve tüm bunların sonucunda Ferdane'nin güzelliğinden vazgeçerek yüzüne kezzap atmasına sebep olur. Kadınlara düşkünlüğü ön plana çıkarılır: "*Behçet'in husûsiyet-i ahvâli meyanında en ziyade ehemmiyet verilecek şey bu zatın kadınlara olan rağbeti kaziyesidir. Zaten şıkların,*

centilmenlerin umumu için zen-dostlukta ifrat dahi cümle-i levazımdan değil mi ya? Fransızlar "beau sexe" demezler mi?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 31). Behçet on sekiz on dokuz yaşlarında okuldan mezun olunca o yaşlarda seksene yakın kadınla birlikte olmuştur: "Yedi sekiz seneden beri gençlik sürdüğü halde hemen yetmiş seksen kadın ile ülfet ve taallûk peyda eylemiştir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 32). Kadınları cinsel obje olarak görmektedir. Behçet, Despino'dan Ferdane'nin Talat ile evli olduğunu öğrenir. Ancak onun evli olması dahi Behçet'in Ferdane'yi taciz etmesinin önüne geçmez: "Vakıa gençlere hiç de itimat caiz değilse de Behçet Bey hakkında vermiş olduğumuz malûmattan bu zatın öyle bir sevdâ-yı ciddi ile deli divane olacak adamlardan olmadığını anlamışlardır" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 39). Behçet'in kadınları taciz eden ve gördüğü her kadına sarkıntılık eden bakışlarından sonra Necati, Behçet'e açıklama yapar: "Düşünmelisin ki bu kadının mutlaka bir sahibi vardır. Herif karısını giydirmiş, kuşatmış, süslemiş, donatmış. Fakat senin için değil. Ancak kendi zevki için! Şimdi sen ona nazar-ı tama'la bakacak olursan âdeta herifin kendisindeki akçeye nazar-ı tama'la bakmış olursun. Bu ise faci bir sirkat değil midir?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Behçet'in kadınlara olan kötü bakışı erdemsiz davranış sembolüne, Necati'nin kadınlara olan saygılı bakışı ise erdemli davranış sembolüne örnektir. Necati, mayolu fotoğrafların montaj olduğunu anladıktan sonra Ferdane'nin yüzüne kezzap atıp güzelliğinin yok olması ile ilgilenmez. Çünkü Necati, Ferdane'nin ruhuna aşiktir, yüzüne değil. Ferdane'nin güzelliğinin yok olmasına karşın yine de onunla evlenmeyi ister: "Vakıa yüzünde hüsn ü cemal eseri olarak hiçbir şey kalmamış ise de Ferdane'yi benât-ı Havva'nın en mükemmeli addettiren şey yalnız rûyu olmayıp ulüvv-ı kadr ve menzileti bu hüsn-i sûverîye dahi faik olmakla Necati Efendi bütün müddet-i ömrünü Ferdane'ye âşık olarak geçirmek muhakkaktır" (Mithat Efendi, 2000: 198). Necati'nin asıl amacı daha çok öğrenmek, araştırmak ve bilgi sahibi olmaktır: "Nev'-i beşere fenalık dahi düşünmez. Bu da feylesofluk şanıdır. Ancak kendi efkâr-ı hikemiyyesine mugayir şeylere o kadar hadîd ve şedit olur ki işte o zaman bütün dünyayı yıkıp alt üst eylemiş olsa hiddetini yenemez" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 35).

Acâyip-i Âlem romanında Tanzimat döneminin aydın Şark insanını göstermiş olduğu davranışlarla sembolize eden Suphi ve Hicabi örnek davranışlar sergilerler. Suphi ve Hicabi'nin vapurda göstermiş olduğu davranışlar en terbiyeli Avrupalılarla kıyas edilir ve onlardan üstün tutulur: "En terbiyeli Avrupalı olsalar bu sofrada nasıl hareket ederek cümlelerin ve bilhassa prensesin teveccühlerine mazhar olmak için ne hâlde bulunabilirler

idiyşe Suphi ve Hicabi Beyler ondan daha güzel hâl ve hareket ile gerçekten tahsîn-i umûmîye mazhar" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 81). Suphi ve Hicabi yaşamış oldukları coğrafyanın hakkını en iyi şekilde verebilmiş ve davranışlarıyla çevresindekiler ve bilhassa Rus prensesi tarafından beğenilmiştir. Hicabi, evli ve iki çocuk babasıdır. Arkadaşı Suphi ile Avrupa seyahatine çıkar. Miss Haft ise yolculuklarının başında Hicabi'ye ilgi duyar. Ancak Hicabi arkadaşı Suphi'nin Rus prensesi Miss Haft'a olan ilgisini görür ve prenesten uzak durur. Prenses Suphi'nin kendisine olan ilgisi ve kendisi için aylarla mücadele edip onları öldürmesi üzerine evlenmek ister.

Ahmet Mithat Efendi, *Bahtiyarlık* romanında Batı'yı her yönüyle takip eden ancak kendi milletinin kimyasına uygun olan özellikleri alıp kendi milletini yücelten karakterleri hep üste taşır. Bu romanında da bu üstün vazifeyi Şinasi'ye verir. Roman boyunca bir gölge gibi Şinasi'yi takip eder ve destekler. Senai gibi özünden kaçan bir adam karşısında her adımda özüyle bütünleşen bir adam olan Şinasi vardır. Romanda Batı'yı sembolize eden ideal tip olan Şinasi için bahtiyarlık toprakla bütünleşmek, ondan verim almaktır. Toprak Şinasi'nin özüdür. Özüne ne kadar iyi bakarsa ondan o kadar verim alacağını bilir. Bahtiyar olabilmek için büyük hevesler peşinde koşmaz: "*Katığı çıkardığı için dünyada kendisinden bahtiyar hiçbir kimse görmemeye başladı*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 28). Şinasi için ışıklı eğlence merkezleri değil, küçük ve sıcak bir yuva, sağlıklı olmak bahtiyarlığın adıdır. Yüksek tahsil görmüş ve tüm köylünün sayıp sevdiği bir kişi olan Şinasi'nin yalnızca Kur'an okuyacak kadar eğitimi olan, her yönüyle Osmanlı kadınının sembolü olan Zeliha ile evlenmesi de sembolik bir davranıştır: "*Romanların bazı eşhası Cabbar Beyzade Nusret Hanım ve bazı eşhası dahi Şah İsmail'in bir ararken üç bulduğu Gülizar'ı Arap üzengisi ve sairesi gibi olup hiffet-i mizâc ile ciddiyet-i muvâzenesinde ise Gülizar'ın Nusret Hanıma tefevvukunu Berrakpınar senyörü Senai değilse de Söğütlü çiftçi Senai ez-can ü dil itiraf eder*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 64). Yazar, burada bazı roman kahramanlarını Cabbar Bey'in kızı Nusret Hanım'a bazılarını da Şah İsmail'in bir ararken güç bulduğu Zeliha'ya benzetir. Mithat Efendi'nin Şinasi ile Senai'nin aralarında yaptığı bu kıyaslamaya paralel olarak eşlerinin arasında yaptığı kıyaslama da semboliktir. Bahtiyarlık romanı, Senâi ve Şinasi karakterlerinin zıtlıkları üzerine kurulmuştur. Bursalı varlıklı bir ağanın oğlu olan Senâi, Şinasi ile aynı okulda okur. Mekteb-i Sultanî'de eğitim görürler. Ahmet Mithat Efendi'nin, bu iki karakteri aynı okulda okutup sonrasında ise birbirlerine zıt olarak romanda kurgulaması tesadüf değildir. Aynı okulda okumalarına ve köken olarak ikisi de köyde doğup, büyümelerine rağmen romanın başından sonuna değin

fikir ve karakter olarak iki farklı kutupta yer almışlardır. Buradaki farklılıkları semboliktir. Çocukların aynı anne rahmine düşüp, doğmaları ve birbirlerine zıt karakterlere sahip olup, bu şekilde yaşamlarını sürdürmeleri ile özdeşir. Yazar, romanda bu iki karakteri yaşantı olarak çok fazla ortak paydada buluşturmasına rağmen hayatı algılayış ve hayatlarını yaşayış olarak farklılıklarını okuyucuya göstermiştir. Romanın ilk sayfasında Şinasi ile Senâi'nin roman boyunca tutunacakları tavır kendini belli eder: "*Senâi şehirlerdeki mâîşet-i mütemeddinânenin pek şiddetli ve gayretli taraftarı olup Şinasi ise bilâkis kır ve sahra âlemini tercihte bulunurdu*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:3-4). Şinasi, İstanbul'da okulunu bitirdikten sonra köye döner. Her şeyi usulüne uygun yürütür. Köse Muhtar adından bir adama verdiği bitki, tohum reçeteleri neticesinde toprağa ektiğinin iki katı verim alınmasına vesile olur: "*Şu demir kürekleri rüyanızda gördüğünüz var mıydı? Bir daldırıшта otuz okka toprak kaldırıyorlar. Ya şu el arabalarına ne dersiniz? Yüz yirmi okka toprağı bir adam kaldırıp iki dakikada yüz yirmi adım yere götürüyor*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 21). Şinasi'nin köye ve tarlaya getirdiği aletler ve okuduğu kitaplardan aktardığı bilgiler insanların üzerinde büyük külfetleri alıp, hafifletir. Şinasi işin fiziksel güç ile değil akıl ile yürüdüğünü düşünür: "*Kuvvetle zorla değil! Akılla iş görülür*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 22). Mantığın olduğu yerde beden gücünün ve zorbalığın ikinci sırada yer alacağını düşünür. Şinasi, bir insanın önce kendine faydalı olmasını doğru bulur. Çünkü Şinasi kendine faydalı olan bir bireyin vatanına da faydalı olabileceğini söyler. Kendisine faydalı olmayan birinin vatanına da bir faydasının dokunmayacağı bir gerçektir. Şinasi, çok iyi bir eğitim görmüş ve küçük yaşarda parasını kazanmasının peşine düşen bir aydının sembolüdür. İçinde doğup, büyüdüğü nefes aldığı Doğu kültürüne sırtını dönmeyerek Batı'dan aldığı eğitim ve tekniği topraklarına taşıyan ve milletin faydasını düşünen milli bir şuurun sembolüdür. Şinasi, Pitekas Nehri sahilinde yer alan tarlalara yaptığı çalışmalardan sonra büyük verim alır ve zengin olur. Başarısı ve çalışkanlığı ile Yamalı Musa Ağa'nın da dikkatini çeken Şinasi ağanın kızı ile evlenir. Yamalı Musa öldükten sonra mal varlığı giderek artan Şinasi, Senâi'nin topraklarını da satın alır. Akıllı ve bileği ile galip gelen bir kişi karşısında akılsızlığı ve mirasyediliği ile her şeyi talan eden Şinasi ve Senâi roman boyunca birçok yönden kıyaslanır. Senâi'nin gösterdiği bu davranış kendi ben'ine ötekileşen bir karakterin sembolüdür. Şinasi gibi milli değerleri karşısında onları tüm gayreti ile sürdüren bir karakterin karşısında Senâi, yalan ve sahtekârlıkla ayakta kalmaya çalışan bir karakter olarak vücut bulur. Ahmet Mithat Efendi, roman boyunca her fırsatta Şinasi ile Senâi'yi kıyaslar: "*Şinasi'nin horozlarının sadasından aldığı lezzeti Beyoğlu'nda Senâi'nin Kafe Şantan kızlarının sadasından aldığı lezzetle kıyas*

edebilmek kabil midir?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 28). Şinasi, Doğu'yu ve zenginliklerini tüm incelikleri ile bilen idealize edilen bir Osmanlı aydınının sembolüdür. Okuduğu okulda ders aralarında ve uyumadan önce karyolasında Köylü Hanesi, Kümescilik alanında kitaplar okur. Tatil günlerini Kasımpaşa'da bostana giderek amele gibi çalışıp, hangi ürünün hangi mevsimde ekileceğini, üründen nasıl verim alınacağı ile alakalı ince ince bilgiler alır. Küçük yaşlarda ailesine yük olmadan parasını kazanır.

Senai'nin babasına karşılık Şinasi'nin babası bu durumun tam aksini savunur. Şinasi, Senai ile okulda sohbet ederken Senai'nin ve babasının oğluna verdiği öğütlere karşılık kendi babasının ona verdiği öğüdü paylaşır: *"Garip şey! Benim pederim de aksini söylerdi. Şehirlerde insanın serveti, ikbali ne kadar çok ne kadar yüksek olursa rahatsızlığı da o kadar artar. Refah ve saadet, büyük cemiyetlerden uzak yaşamaktır"* diyerek Şinasi'ye bahtiyarlığın farklı bir tanımını yapar (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 4). Ona göre bahtiyarlık şehirde olmak değil, köyden kopmamaktır. İnsanların istekleri ve tercihleri ne kadar büyürse mutsuzluklarının da o derece büyüyeceğini düşünür.

Senai köylerde büyük adam yetişemeyeceğini söyler: *"Köylerde Voltaire'ler, Jean Jacques Rousseau'lar, Shakespeare'ler yetişebilirler mi? Ben onlar gibi olmak istiyorum. Hâlbuki babamın istediği gibi bey paşa olmak için dahi insana köy değil şehir lâzımdır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000:5). Senai, şehirde olmanın tüm sorunların çözümü olacağını ve tüm hayallerinin gerçek olmasının sadece şehirde yaşamak olduğunu düşünür.

Şinasi'nin babası Semih Efendi, Senai'nin babasının tam tersidir. Şehirli olduğu halde şehirde huzuru bulamamıştır: *"Şinasi'nin babası şehri olduğunu biliyoruz. İmdi öğrenelim ki maldar bir adam değildir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000:8). Çok zengin olmak için eline fırsat geçtiği halde Semih Efendi kullanmak istemez. Çünkü Semih Efendi de oğlu Şinasi gibi düşünür ve zenginliğin bahtiyarlıkta olmadığını düşünür. Semih Efendi bahtiyarlığın sağlıklı olmak olduğunu söyler: *"Vücutum sakat değil tam! Aklım nakıs değil kâmil! Tab'ımda tembellik yok çalışkanlık var! Mütâlâa-i hükmiyyem miskinliğe rızadan ibaret değil bahtiyarlık arzusundan ibaret! İşte Cenabıhak bunları her kime verirse o adam bahtiyar olabilir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 10). Allah'ın bir insana bahtiyar olabilmesi için vermesi gereken tüm özellikleri Semih Efendi'ye verdiğini söyler. Musa Ağa, Batı'yı algılayamayan ama ona ulaşmak isteyen bir kişiyi sembolize ederken oğlu Senai'de babasından aldığı eğitim ve tecrübe ile Batı'ya özenir. Gözlerini tüm gerçeklere kapatıp, Batı'nın hulyalarına dalar. Oysa Semih Efendi, şehirli bir memurdur. Oğlu Şinasi'ye

zenginliğin, para ve pulun, şehirde yaşamının insanı mutsuz edeceğini söyler Semih Efendi'nin göstermiş olduğu davranış semboliktir. Şinasi'nin babasını dinleyip, ondan aldığı bilgiler ışığında hareket etmesi de sembolik davranışlardır.

Abdülcabbar Bey'de Bat'yı algılayamayan ve özüne nüfuz eden bir karakteri sembolize ederken kızı Nusret Hanım'da bu konuda babasının izinden gider ve Batı'ya yüzeysel yaklaşan bir karakteri sembolize eder.

Cinli Han romanında Salpetre askerdeyken sevgilisi Josephine'yı Monsieur De Laroche zorla kaçıtır. Bu duruma Papa Brasill de şahit olur ve ardından bir mektup bırakarak gider. Mektupta Salpetre ve Josephine'nin erdemli ve yürekli olduklarından bahseder: "*Bizi beyhude aramayınız! Cinler sırta kadem bastılar. Savamaada ne kadar eşya varsa Josephine'e hibe ettim. O dahi kendisine vermiş olduğumuz zahmetlerden dolayı bizi affetsin. İkinize de aferin! Siz ne kadar cesur bir adammışsınız Josephine dahi o kadar afif ve kahraman bir kızmış. Allah birbirinize bağışlasın*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 70). Romanda Salpetre askere gittikten sonra onu sadakatle bekleyen ve sevdiği gelene kadar eğitim alanında kendini geliştirerek okuma-yazma öğrenen, para kazanıp sevgilisiyle refah bir yaşam sürmeyi hedefleyen Josephine vardır.

Demir Bey romanında Demir Bey, Doğu kültüründe yetişen ancak Batı kültürünü de vakfeden, hemen her alanda bilgisi olan bir Osmanlı aydınıdır. Paris'e gidip kendisini ve özünü yitiren birçok insana göre Demir Bey, Osmanlı aydınına yakışır şekilde Paris'te bulunur. Davranışlarındaki tutarlılık, kararlılık erdemli bir davranışı sembolize eder. Demir Bey boş kalan vakitlerinde arkadaşlarıyla İsviçre ve Almanya gibi ülkeleri gezer ve oranın yol yapımına, tekniğine dikkat eder. Mustafa Kamereddin ve Demir Bey davranışlarıyla Türklerin millî değerleri haline gelir: "*Nitekim Mustafa Kamereddin, Nasuh gibi kibar salonlarında bulunamazsa da girdiği talebe ve aile çevrelerinde aynı Osmanlı ve İslâm, ahlâkını muhafaza edecek, sırası geldikçe millî değerlerimizin müdafaasını yapacaktır*" (Okay, 2008: 455).

Müşahedat romanında Refet, yanında çalıştığı ve birçok iyiliğini gördüğü ustası Seyit Mehmet Numan'ın kızı Feride ile başta evlenmek istemez. Ancak Refet'in erdemli davranışı ve sağlam duruşu vicdanının rahat olmasına müsaade etmez. Refet, Seyit Mehmet Numan'ı bir Babai sadıkane dost olarak çok sever: "*Cismimle canımla sadıkane bağlanmış olduğum efendimden bu işi ketm idegidemez idim*" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 159). Bu sebeple hem karakterinin gereğini yerine getirmek hem de Seyit Mehmet

Numan'a olan borcunu ödemek için bu evliliğe istemeyerek de olsa sıcak bakmak zorunda kalır. Oysa Refet, Agavni'ye âşıktır. Ancak kendi içerisinde büyük bir fedakârlık timsali göstererek Agavni'den ayrılmak ister.

Muhaderat romanında Fazıla'nın Remzi öldükten sonra severek evlendiği Şebib erdemli ve iradeli bir kişidir: "*Şebib'in sert değil, daha çok irade sahibi olduğunu görüyordu*" (Fatma Aliye, 2005: 295). Sai Efendi'nin ölen eşi ve Fazıla ile Şefik'in merhum annesi iyi ve erdemli bir kadındır. Hayattayken eşi Sai Efendi'yi hiç üzmemiş ve onun her işine koşturmuştur. Çocuklarının ahlakları ve terbiyeleri ile de yakından ilgilenmiştir. Sai Efendi'nin eşi Fevziye Hanım yaşamı boyunca iyi bir kadın olmuştur. Öldükten sonra da Sai Efendi'nin üzerinde tesirleri devam etmiştir. Sai Efendi için iyi bir eş ve anne profili denince aklına eşi Fevziye gelmiştir. Ölen eşinin iyi olmasından kaynaklı olarak ondan sonra aldığı eşinde iyi olduğunu düşünmüş ve ona inanmıştır. Eşi ölükten sonra evlendiği Calibe Sai Efendi'nin eşinin mezarına gitmesine müsaade etmez ve evde tek bir resmini dahi bırakmaz. Ancak, Sai Efendi Calibe'den gizli ölen eşi Fevziye'nin bir resmini çalışma odasındaki çekmecesinde saklar ve onunla dertleşir: "*Ah Fevziye! Şefik tıpkı sana benzemiş. Ah ben ne vefasız bir adammışım ki senin yüzün bütün gün gözümün önünde olduğu halde yine seni unutmuşum, hatırlayamamışım*" (Fatma Aliye, 2005:47). Sai Efendi eşi öldükten sonra çocuklarına hem anne hem de baba olur. Sai Efendi iyi niyetli ve temiz bir kişidir. Bu sebeple karşısındaki insanları da kendi gibi görüp onların her dediğine inanır ve altında bir şey aramaz. Bu iyi niyetli yüzünden ikinci eşi Calibe'ye olan aşkı sebebiyle romanda birçok talihsiz olay yaşar: "*Hem çocuklarına anne, kendisine de eş olmakla beraber hem de sürekli bir şeyler için uğraşıp didinen eşi kendisini de çocuk gibi alıştırmıştı. Adamcağız bir paltosunu bile kendi giymemiş, yemesi, içmesi, giyinmesi bir saat makinesi kadar düzenli gitmiş*" (Aliye, 2005: 21). Romanda yazar Sai Efendi'den bahsederken zaman zaman 'Zavallı adam' ibaresini kullanır. Bu ibare Sai Efendi'nin romanda düştüğü durumu açıklamak açısından yeterli ve önemlidir: "*Zavallı adam! Her kadının kendisine iyi bir eş olabileceğini iyi biliyordu. Ama çocuklarına anne olup olamayacağını düşünemedi. Hangi kadının kocasına sadakatle bağlanıp evini idare edebileceğinin önceden bilmek mümkün olmasa da bu çaresiz adam her kadını ilk eşi gibi zannediordu*" (Fatma Aliye, 2005: 22).

Fazıla'nın annesi iyi ve erdemli bir kadındır. Eşi Sai Efendi'yi hiç üzmemiş ve ona karşı fedakâr davranmıştır. Sai Efendi'nin eşinin saç rengi de sarıdır. Ölmeden önce iyi bir eş ve iyi bir anne olabilmıştır. Fazıla'nın annesinin iyi niyeti ve erdemli tavırlarından

dolayı Sai Efendi bir çocuk gibi yaşamını sürdürmüştür. Kendi kıyafetini dahi yalnız başına giyemeyecek durumdadır. Onu her açıdan koruyan kollayan ve destek olan eşi öldükten sonra Sai Efendi ölen eşinden geriye kalan küçük çocuklarını ve evi idare etmekte zorlanır. Bunun üzerine evlenmek ister.

Fazıla, romanın başkişisidir. Romanda tüm olaylar Fazıla'nın etrafında şekillenir. Fazıla mutlak iyiliği sembolize eder. Romanda her yönüyle ideal bir kadın olarak çizilen Fazıla iyi bir eğitim alır. Müzik, edebiyat, tarih, ev işleri konularında bilgisi olan zeki, erdemli, terbiyeli ve ahlaklı bir kızdır. İdeal bir kadını sembolize eder. Fazıla Beyrut'a gittiğinde herkes onu öldü olarak bildiği halde Mukaddem onu görür. Ve Fazıla ile evlenmek ister. Ancak Fazıla kendisini öldü bilmesine rağmen eşi Remzi'nin hala hayatta olduğunu ve ona ihanet edemeyeceğini söyler. Remzi, Fazıla'yı aldatmıştır ve başka bir kadınla birlikte yaşamaktadır. Fazıla, kendini Peyman olarak tanıttığı Beyrut'ta çalıştığı evde evin kızı Enise Mukaddem'e aşık olur. Remzi'nin ölümünü haber aldığı halde sevdiği adam Mukaddem ile evlenmeyen Peyman Mukaddem'in Enise ile evlenmesini sağlar.

Her şeyin iç yüzünü görür ancak sabırla sükûnetle olayları izler. Gereken yerde müdahale eder. Calibe Reftar ile bir oyun tertip edip Fazıla'nın nişanlısı Mukaddem'in üzerine iftira atar. Bu iftiranın üzerine Sai Efendi Fazıla ile Mukaddem arasındaki nişanı bozar ve evlenmelerine mani olur. Fazıla gerçekleri bildiği halde babasını üzmemek adına susar ve babası ne arzu ederse onu yapar: *"Bu üzüntümden ölüyorum. Fakat babama karşı gelemem"* (Fatma Aliye, 2005: 124).

Annesini küçük yaşta kaybeden Fazıla ve kardeşi Şefik'e destek olan Mukaddem ve annesi Münevver atılan bu iftira karşısında çaresiz kalırlar. Fazıla'nın da içi kan ağlamasına rağmen onların yanında olamaz ve bu duruma üzülür:

"Küçük yaşından, öksüz kaldığı günden beri Mukaddem Bey'in kendisine duyduğu saygı ve sevgi çok çaresiz olan kızın aklından geçiyordu... Annesi öldüğü zaman kendisinin gözyaşı dökmemesi için bunca fedakârlık eden Mukaddem şimdi yastıklarını, yatağını gözyaşlarıyla yıkadığı halde ona hiçbir şekilde yardım edemeyecek ve tesellide bulunmayacak mıydı? İşte burası Fazıla'nın yüreğini sızlatmaktaydı" (Fatma Aliye, 2005: 127).

Şebib romanda okuyucunun karşısına eğitilmiş, terbiyeli ve laubali kadınlardan haz etmeyen bir kişi olarak çıkar. Şebib etkilendiği ilk kadın Fazıla'dır. Fazıla'nın aklından, taviz vermediği ahlakından, namus ve erdem abidesi davranışlarından etkilenir. Fazıla'nın kardeşi Şefik'i de kendi elleriyle büyüttüğü eğitim ve terbiyesinden emin olduğu Rûveyda

ile evlendirmesi de tesadüf değildir. Erdemli davranışın sembolü olan Fazıla bu yönüyle romanda hemen herkesi etkilemiş iyilerin ödüllendirilmesini, kötülerin cezalandırılmasını sağlamıştır. Süha, Fazıla'ya aşkını açıklar. Ancak karşılık alamaz. Bunun üzerine Süha Fazıla'ya bir melek kadar iyi bir kalbi olduğunu söyler: *"Sen iyi kalpli bir meleksin. Ne kadar katı görünsen de ne kadar acı sözler söylesen de bu gizlenmiyor"* (Fatma Aliye, 2005:136).

Münevver Hanım Sai Efendi'nin komşusu ve ölen karısının yakın arkadaşıdır. Sai Efendi'nin çocukları Fazıla ve Şefik Münevver Hanım'a sığınır:

"Annelerinin hayatında çok değerli bir arkadaşı olan komşu Münevver Hanımefendi- ki ölen eşinden dul kalıp tekrar evlenmeyerek bir tanecik oğlu Mukaddem Bey ile yaşamayı uygun bulmuştu.-o gün, o gece çocuklara bakmak için Sai Efendi'nin evinde bulunuyordu. Çocukların bu halini kendisini çok etkiledi ve o gece yatmak üzere çok yakın olan evine götürdü" (Fatma Aliye, 2005: 30).

Fazıla annesinin arkadaşı Münevver Hanım'ı annesi gibi sever ve saygı gösterir. Fazıla'nın Münevver Hanım'a verdiği değeri onun ağzından duyarız: *"Benimle çok ilgilenir. 'Kızım ben bu eve senin için geliyorum. Sen bana annenin kıymetli yadigârısın.' der. Kalbi güzel insandır. Beni mutlu etmeye çalışır çünkü annemden sonra kaybettiğim ilgi, şefkat ve sevgiyi ancak kendisinden görebiliyorum"* (Fatma Aliye, 2005: 14). Münevver Hanım, Fazıla'nın üvey annesi Calibe'nin Fazıla ve kardeşi Şefik'e yaptığı eziyetleri görür ve çocukları korumaya çalışır. Ancak Fazıla'nın babası Sai Bey'in gözünü güzelliği ile büyüleyen Calibe'nin karşısında bir başarı elde edemez. Fazıla, küçük yaşlardan beri Münevver Hanım ve onun oğlu Mukaddem ile yakındır. Bu yakınlık Fazıla ile Mukaddem'in birbirlerini sevmelerine ve nişanlanmalarına vesile olur. Fazıla için kardeşi Şefik'ten ayrılmak üzücü bir hadise olacağından Mukaddem Bey de Münevver Hanım da Fazıla'nın kardeşi Şefik'i en az Fazıla kadar severler ve Mukaddem ile Fazıla evlendiklerinde de Şefik'in de Fazıla ile birlikte yaşayabileceğini söylerler: *"Münevver Hanım beni de Şefik'i de çok sever. Bu güne kadar bize annelik be hamillik etti. Benimle beraber Şefik'i de kabul edecekmiş. Elbet memnun olurum"* (Fatma Aliye, 2005: 15).

Mukaddem Bey, Fazıla'nın komşusu Münevver Hanım'ın oğludur. Küçüklüğünden beri Fazıla ve onun kardeşi Şefik ile birlikte büyür. Fazıla ve Şefik'in annesi öldüğünde de hep yanlarında olur ve onlara annesi Münevver Hanım ile birlikte destek verir: *"Güzel kalpli çocuk arkadaşlarının biraz yüzlerinin gülmesi için ne kadar oyuncuğu eşyası varsa"*

hepsinin kırılmasına razıydı. Hatta birkaç resimli kitabını Şefik'e kırdırdı. Fazıla'ya masallar anlattı" (Fatma Aliye, 2005: 31).

Calibe'nin kuzeni ve Sai Efendi ile evlenerek servet uğruna terk ettiği kuzeni Süha romanda erdemli davranışın sembollerinden biridir. Ailesini kaybettikten sonra Calibe ve onun ailesiyle yaşamaya başlayan Süha'nın gideceği başka bir yer yoktur. Tıp tahsilini tamamlamak ister. Calibe Süha'nın zaafalarını bildiği için onu ve kardeşi Nabi'yi konağa getirtir. Sai Efendi'nin konağında birlikte yaşamaya başlarlar. Ancak Süha, Calibe'den soğumuştur ve ekmek yediği konağın sahibi olan Sai Efendi'yi aldatmaktan kaçınır: "*Sai Efendi'nin evine geldiği zaman Sai'ye gerçek bir enişte ve Calibe'ye de aynı kardeş gibi bakmış, yanlış bir harekette bulunmamış, niyetini hiç bozmamıştı" (Fatma Aliye, 2005: 58). Konaktan hemen gitmek istese de Calibe ve Süha'nın şartları bu gidişe engel olur. Calibe, Süha'nın gitmek istemesine engel olabilmek için türlü oyunlar tezgâhlar. Ve onun gidişine engel olmaya çalışır. Caliba Süha'ya eğer giderse Sai Efendi'nin çekmecesinde bulunan paraları alıp kaçtığını ve Süha'nın bir düğmesini çekmeceye koyup üzerine de Süha'nın yazdığı mektubu gösterip onu suçlu göstereceğini Süha'ya söyler:*

"Dinle! Ben onun bin lirasını oradan alacağım. Birer birer elimle onları yakacağım... Sonra efendi çekmecesini açıp işi anlayınca ve senin şu yeleşinin çiçekli düğmelerinin bir tanesini de çekmecenin içine düşmüş bulunca elbette odanı arayacaktır ki o esnada senin tüm soğukkanlılığınla bin lirayı yerleştirmek üzere bir dostuna yazıp onun da memnuniyetiyle ve her ikinizin de yakalanmamak için dikkatli davrandığınızdan imzalamamış olduğunuz halde her şeyi anlatan bir mektubu odanın bir köşesine bırakmak benim için hiç de zor olmayacak?" (Fatma Aliye, 2005: 64-65).

Calibe, Süha'yı baştan çıkarmak ve onunla birlikte olmak ister. Ancak Süha buna izin vermez ve Calibe'yi tüyleri parlak bir canavara benzettiğini söyler: "*Bu haliyle Calibe'nin çok çekici ve insanı korkutan bir güzelliği vardı. O kadar korkunçtu ki Süha da ondan ürktü. Şekli güzel, tüyleri parlak bir canavar görüyor sandı" (Fatma Aliye, 2005: 61).*

Süha, Sai Efendi'nin evinden gitmek istese de bu durum Calibe karşı çıkar. Ancak Süha'nın vicdanı rahat değildir. Calibe ile tartıştığı esnada ona hislerini açıklar. Geçmişte Calibe ile yaşadıklarını düşünüp, Sai Efendi gibi iyi niyetli bir adamın evinde yaşamamanın vicdanına verdiği ağırlığın altında ezildiğini söyler:

"Beni asıl sen nankör ettin. Evine sığındığım, ekmeğini yediğim iyi bir insana karşı, yaptığı iyiliklere ihanet ettirdin. Şimdiye kadar rahat

yediğim ekmek o adamın sofrasında ve karşısında bulunduğum halde artık boğazımdan güçlükle geçiyor. Yüzüne bakmaya utanıyorum. Bütün gün kendi alçaklığımı düşünerek kendimi suçluyor ve utanıyorum" (Fatma Aliye, 2005: 66).

1891 yılında Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin yazmış oldukları *Hayal ve Hakikat* romanı iki bölümden oluşur. Hayal ve Hakikat, bazı zıt kavramların üzerine kuruludur. Hayal ile Hakikat aşk ve mecburiyet, akıl ve his bu kavramlardan birkaçıdır. Romanın ilk bölümünü oluşturan 'Vedat' bu zıt olan unsurlardan duygu, aşk ve hissin tarafını temsil eder. Romanın ikinci bölümünü temsil eden Vefa ise mantığın, mecburiyetin, babasının kendisine yıkılmış olduğu sorumluluğun temsilidir.

Vefa'nın babası Hüseyin Sabri Efendi, Vedat'ın babasının yakın arkadaşıdır. Vedat, sekiz yaşındayken annesini, on üç yaşındayken babasını kaybeder. Vedat'ın babası kızını Hüseyin Sabri Efendi'ye emanet eder: "*Vedat'ın pederi vefat ederken kendisine 'Kızımı himaye et benim yerime sen kaim ol! Kızıma kaim-peder ol' demişti. İşte Hüseyin Sabri'nin de yegâne arzusu Vedat'ın babasındaki arzuyu yerine getirmekten ibaret olup kalmıştır. Hem de kelime be kelime! Harf be harf!*" (Ahmet Mithat Efendi & Fatma Aliye, 2017: 20). Vedat'ı kendi çocuğundan ayırt etmez ve Vedat'ın iyi bir şekilde yetiştirilmesini sağlar: "*Bu âlicenap adam Vedat'a ciddiden pederlik ediyordu"* (Ahmet Mithat Efendi & Fatma Aliye, 2017: 19). Hüseyin Sabri Efendi oğlu Vefa ile Vedat'ı evlendirmek ister. Bu durum Vedat'ı mutluluğa boğsa da Vefa'yı mutsuz eder. Hüseyin Sabri Efendi öldüğünde Vefa nişanı atar ve Vedat ile evlenmez. Vefa tahsiline Avrupa'da devam etmek ister. Ancak Vedat'ın hayali ise Vefa ile evlenip mutlu olmaktır. Kendi fikirleri ve tahsil hayatını duygularının üstünde tutan Vefa, Vedat ile evlenmek istemez. Vedat bunun üzerine hastalanır ve üzüntüsünden ölür.

Ahmet Mithat Efendi, 1892 yılında *Ahmed Metin ve Şirzad* romanını yayınlar. Ahmet Mithat Efendi'nin bu romanı yazmasındaki asıl etken Müşteşrikler Kongresinde Batı dünyasının çizdiği Türk profilini yıkmaktır: "*Batılı, Türk'ü tanımıyor veya yanlış tanıyor. Nasıl ki Osmanlı da Batı'yı yanlış tanımaktadır. Müşteşrikler Kongresi gibi, Doğu'nun bilgileriyle mücehhez âlimlerin toplantısında bile bu yanlış anlaşılma Ahmet Mithat'ın yüzüne çarpar"* (Okay, 2008: 456).

Ahmed Metin ve Şirzad romanında Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı aydınının Batı'yı geçebileceğini düşünür: "*Şu hikâyemizin kahramanı işte bu derece-i mükemmeliyete henüz varmamış ise de o telakki fidanının ilk mahsülü bir adamdır. Âdeta bir turfanda meyve gibi*

mevsim-i hakikisinden biraz evvel gelmiştir" (Ahmet Mithat Efendi, 2008: 6). Ahmet Metin genç ve tek gözlük modasına uyacak kadar şık bir beydir. Evin tek ve şımartılmış çocuğu olan Ahmed Metin bir eğitim almıştır. Ahmed Metin öncesinde bir hevesle başladığı seyahati bir amaçla son bulur. İnşa ettiği gemiyi bile yabancı ustaların yapmasını istemez ve emeğini Türk ustalara teslim eder. Ahmed Metin'in Şirzad adını alması da yine millî değerlere verdiği önemle ifade edilebilir. İtalyanca olarak okuduğu Şirzad romanının adının bir Selçuklu şehzadesine ait olduğunu Akdeniz'deki kahramanlıklarının anlatıldığını görür. Ahmed Metin'in amacı Şirzad'ın tarihi olaylarını öğrenmektir. Ahmed Metin seyahati boyunca Şark coğrafyasının Garp coğrafyasına olan üstünlüğünü gösterecektir. Bu davranışlarından dolayı Ahmed Metin millî değerlerine bağlı erdemli bir davranışın sembolü olarak romanda bulunur.

Bir Kadının Hayatı romanın başkişisi olan Melek roman boyunca gösterdiği davranışlardan ötürü erdemini davranışta vuku bulan sembolü olur. Çocuklarına ve çevresindeki insanlara karşı merhametli olan Melek kimseye kötülük yapmaz: "*Afife'nin üşümüş, mini mini elleri vâlidesinin vücuduna temas ettikçe kadıncağız da bi't-tabii üşüyorsa da, bunu çehresiyle belli etmemek için, yine tebessüm etmeye çalışıyordu!*" (Mehmet Celâl, 2001: 22).

Melek durumuna üzülür ve onu bu duruma iten acımasız insanlar içten içe sitem eder: "*Ah insanlar! Sefalet havası içinde ölmek zorunda kalan bizim gibi çaresizlerin bir dakika yaşamasını bile uygun görmüyorlar. Bizim ölümümüz onların hayatını uzatacak sanıyorlar! Gel yavrum, gel. İnsanlardan isteme; Cenab-ı Hak'tan iste*" (Mehmet Celâl, 2001: 27).

Melek çıkan bir yangında açlıktan ve halsizlikten yere düşer. Herkes onun öldüğünü düşünür ancak romanın ilerleyen kısımlarında Melek Fevzi'nin kapısının önünde bulunur. Sıtkı, ölen anne ve babasından sonra kız kardeşiyle yaşamını süren bir gençtir. Kız kardeşi sevdiği bir gençle evlenecektir. Ancak bunun için Sıtkı'nın para biriktirmesi gerekir. Çünkü Sıtkı ölen babasına kardeşini varlık içerisinde evlendireceğine söz verir. Sıtkı kardeşi Münire ile onun sevgilisi Fevzi'yi evde beraberken görür ve Fevzi'yi hançerle öldürür. Bu hadiselerden sonra Melek ile yolları kesişen Sıtkı, Sefile'yi kaçan kardeşi Münire'nin yerine koyar ve çok sever. Melek ise bu hadiseleri öğrenir ve Sıtkı'dan kardeşi Münire'yi bulduğunda zarar vermeyeceğine dair söz ister:

"Felaket-dîde olan kadınların, sefalet-zede bulunan talihsizlerin vicdanlarında bir azap, bir ıstırap vardır ki ne firrât azabına, ne cehennem ıztırabına benzer! Onlara azap kâfidir! Bana vaat ediniz ki, hemşirenizi elinize geçirdiğiniz vakit öldürmeyeceksiniz! Delikanlı hıçkırır hıçkırır bir adım geri çekilerek neye dair olduğunu bilmediği halde namus gibi muazzez bir şey üzerine yemin ile teyit ettiği vaadi verdi" (Mehmet Celâl, 2001:122).

"Ansızın aklına kulübedeki camı kırmış olduğu, çocuklarının o akşam çok üşüyecekleri geldi. Çok düşündü. Ne yapabiliirdi? O gün penceresine bir cam taktırabilmek için para bulamamıştı. Sokağa düşen bez ise pencerenin yalnız bir tarafını örtecek kadardı. Nihayet karar verdi. Sırtındaki hırkayı çıkaracak, böylelikle çocuklarını koruyacaktı. Çocuklarının ısınması için kendisinin üşümesi lazımdı" (Mehmet Celâl, 2001: 48).

Ziyâ Bey'in babası Raşid Efendi evlerine aldıkları Nilüfer adındaki cariyeyi sık sık taciz eder. Bu durum Ziyâ Bey'in dikkatini çeker. Ziyâ Bey kızla konuşur, kızın bir sevdiği olduğunu öğrenir. Onu da evlerine çağırır ve babasına esir kızı azad etmesi için ısrar eder:

"Bugün beni mahvedeceklerini bilsem yine ısrar edeceğim velinimet. Düşünün bir kere. Karşınızda iki talihsiz duruyor. İkisi de başlamış birer hayattır. Bu iki ruh Allah tarafından birbirine merbuttur. Birini diğerinden ayıracak, ikisinin de katili olacak, Allah'a isyan mı edeceksiniz? Bi-keslerin mâsumiyeti, yetimlerin gözyaşları hürmetine biraz tefekkür ediniz: Size yakışan bu nurani sakalı, istemediği bir adamın pençe-i zulmünde ezile ezile verem döşeklerine yatmış on dört yaşında bir kızın kefeni yapmak değil, göstereceğiniz ulüvv-i cenâptan dolayı melekleri âlem-i bâlâ-yı sermediyetten serpecekleri envâr-ı rahmetle yıkamaktır. Allah aşkına babacığım! Cemiyet-i beşeriyede şâz olduğunuzu göstermeyecek misiniz?" (Mehmet Celâl, 2001: 74-75).

Melek yangında yere düşünce öldüğü düşünülür ve bu duruma oradan geçen Ziyâ Bey şahit olur. Sefile'nin açlıktan ve yoksulluktan öldüğü malumatını topladıktan sonra onun mezarına mezar taşı yaptırır ve bu mısraları yazar: "Açlıktan ölmüş bir vâlidenin, hava-yı zehr-âlud-isefâletle boğulmuş bir meleğin gömüldüğü yer burasıdır. Ey zâir! Burada nedâmet et!..Burada ağla!.. Düşün!.. İhtimâl ki sen de bir fakirden on parayı diriğ ettiğinden dolayı, tâlihsizin vefâtına sebebiyet vermişsindir!" (Mehmet Celâl, 2001: 120).

Muhabbet-i Mâder-âne romanında Fikri Bey'in tutarsız ve menfaatçi davranışlarının karşısında Fahriye ve annesi Nesibe Hanım erdemli davranışın sembolü olurlar. Nesibe Hanım kızının mutluluğu için her şeye göz yumar: "O beni istemiyor. Benim vücudumu çok görüyor. Ben senin yaşamaklığını istiyorum. Bensiz de rahat edemeyeceğini biliyorum. Fakat az müddet için buradan gideceğim. Yine senin rahatın

için, kızım belki o vakit kocan ahlâkını değiştirir" (Şen,2014: 80). Nesibe Hanım, kızı Fahriye'ye masumca tembihlerde bulunur: *"Dinle beni: Sen de mecnûnâne bir: sevdâ var. Kocanı çok seviyorsun. Fena değil. Fakat kızım! O adam senin gibi bir meleğin muhabbetine şâyân olmadığını gösteriyor"* (Mehmet Celâl, 2014: 81).Kızı Fahriye ise kocasına sadık ve onu çok seven bir kadındır. Çaresizce onun iyi olmasını ve eşiyile mutlu olmayı bekler.

Lorans romanında Matmazel Lorans'a âşık olan Pertev Bey düzgün, eğitilmiş ve asil bir gençtir. Bu romanda Madam Haziyet Pertev Bey'i Lorans'a takdim ederken okuyucuya aktarır: *"Matmazel size ile kesb-i fâhr ettiğim Pertev Bey asil, zeki bir zattır"* (Mustafa Reşid, 1893: 8). Pertev Bey eğitilmiş ve görgülü bir kişidir:

"Pertev Bey yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında idi. Mektepte sırasıyla tahsil görerek fûnun vaad beyat şehadetnamamesini haiz olup bir daireye devam ediyordu. Daima asar-ı edebiyeyi tatbi eder, hele roman okumaktan pek ziyade hoşlanır idi... Fransız tiyatrosunda birinci kattaki localardan birine abone olmuştu. Ara sıra verilen (konser).lerde de isbat vücud eder idi. Ahiren nail olduğu miras bu gibi safahatlere ehemmiyet verdirmeyecek derecede kaliteli idi" (Mustafa Reşid, 1893:5).

Pertev Bey almış olduğu eğitim ve görgü ile kısa sürede seçkin bir çevrenin içine girer: *"Az vakit içinde bey oğlunun kibar familyalarına mensup delikanlılarla maarife peyda etmiş, kendisini sevdirmiş, salonlarına davet olunmuş idi. Gayet ağırbaşlı, nazik, zeki, nutuk nüktedan olduğu için her yerde hüsn kabule mazhar oluyordu"* (Mustafa Reşid, 1893: 5). Pertev Bey eğitilmiş ve görgülü bir kişidir. Tiyatroya, konserlere gitmekten ve roman okumaktan feyz alır:

"Pertev Bey yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında idi. Mektepte sırasıyla tahsil görerek fûnun vaad beyat şehadetnamamesini haiz olup bir daireye devam ediyordu. Daima asar-ı edebiyeyi tatbi eder, hele roman okumaktan pek ziyade hoşlanır idi... Fransız tiyatrosunda birinci kattaki localardan birine abone olmuştu. Ara sıra verilen (konser).lerde de isbat vücud eder idi" (Mustafa Reşid, 1893:5).

Zehra romanında Şevket Bey, Zehra'nın babasıdır. Görmüş geçirmiş ve kızını çok iyi tanıyan biridir. Bu sebeple kızının kıskançlığını bilir ve bu huyunun uzun süreli bir evliliği sürdüremeyeceğini düşündüğü için kızının farklı meziyetlere sahip olması için ona piyano ve kanun dersleri verdirtir:

"Düğün hazırlıkları büyük bir gayretle devam etmekteydi. Zehra, bu zamanları büyük bir ustadan piyano ve kanun dersi almakla

geçiriyordu. Şevket kadar tedbirli, Şevket kadar tecrübeli bir adam, bir kızı bir erkekle nikâhlayıp bırakmakla onları mutlu etmenin mümkün olmayacağını hiç aklından çıkaramazdı... Müzikten hele kanundan çok hoşlanan damadını memnun etmek için kızına kanun ve özellikle piyano çalıştırtması; kızını bilinen huylarını değiştirir ümidiyle damadına da işten el çekip büyük değer vermesi, bu ince düşüncenin sonuçlarıydı" (Nabizade Nazım, 2012: 22-23).

Subhî'nin annesi iyi yürekli ve kendi halinde bir kadındır. Evdeki Nazikter'e yardımcı olsun diye konağa Sırrı Cemal adında bir hizmetçi alır. Sırrı Cemal ile Subhî'nin arasındaki ilişki ortaya çıkınca da kendisini oğlu ile gelinin yuvalarını yıkmakla suçlar. Sırrı Cemal il karısı Zehra'nın Subhî için kavga etmeleri oğlu Subhî'nin hoşuna giderken Münire Hanım bu duruma üzülür: *"İki kadın dövüşmeye başlamışlardı. Münire bu durumları ağlaya ağlaya, Subhî ise güle güle seyrediyordu"* (Nabizade Nazım, 2012: 50).

Münire Hanım oğlu Subhî ile gelini Zehra'nın evliliklerinin evlerine aldırıldığı Sırrı Cemal yüzünden bitmesiyle büyük üzüntü duyar: *"Zavallı Zehra, zavallı oğlu!.. Ah, o Sırrı Cemal kahpesi yok mu? Bu işler hep onun yüzünden olmuştu... Ocaklarına incir diken, yuvalarını bozan, yıkan hep o aşüfteydi"* (Nabizade Nazım, 2012: 65). Münire Hanım çevresindeki insanlara zarar vermemek istemesi ile ve bilmeden oğlunun yuvasının yıkılmasına sebep olduğu için büyük üzüntü duyar.

Taaffüf romanında Saniha'nın eşi olan Rasih'in davranışları erdemli davranışı sembolize eder. Rasih'in boş vakti kütüphanede geçer. Bir yere gezmeye giderken dahi yanında birkaç tane kitap alır. Karsının Tosun ile olan mektuplarına şahit olmasına rağmen bu durumu eşinin yüzüne vurmaz ve eşinin haberi olmadan Tosunla olan mektuplaşmasının kesilmesine sebep olur. Evde eşi ile Tosun arasında bilgi getirip götürmesine sebep olan hizmetçileri işten kovar. Ailesinin saadetinin devam etmesini sağlar.

Araba Sevdası romanında Naim Efendi, Bihruz Bey'in kalemden iş arkadaşıdır. Romanda Naim Efendi Bihruz Bey'in aksine yaşamını sorgulayan, akıl muhasebesini yapan, okuyan okuduğunu ruhunda eriten ve yaşamına yansıtan bir kişi olarak karşımıza çıkar:

"Defterci Naim Efendi, Arabîyi, Farisîyi iyi bilir, edebiyata, musikîye meraklı, fûnûn-ı şettâya, Fransızcaya, hatta Almancaya, İtalyancaya da âşina elli beşlik bir zâtı ki kalemin, gerçekten allâmesi ve belki ayaklı kütüphânesi sayılırdı. Hoşgû, lâtifecû, vâreste-i tekâpû bir merd-i kalender mizâc olduğundan, kalemden, hemen bir on beş

seneden berimemur iflâsı bulunduğu deftercilikten ileriye gidememiş, ileri gitmeyi de doğrusu pek arzu etmemişti" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 126). Naim Efendi, Batılı yaşama özenen Bihruz Bey'in karşısında erdemli bir insan profili çizer.

2.5.3. Düzenbaz Davranış

Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Domingo Badia Y Leblich, sık sık kılık değiştirerek ve gezmiş olduğu ülkelerde ajanlık yaparak kötülükten beslenen bir kişi olarak tanınır. Romanda Hasan Mellâh ne kadar onurluysa Domingo Badia Y Leblich da o kadar onursuzdur. Hasan Mellâh Şam'da Seyyid Ali kılığında dolaşarak çevresindekileri yanıltır. Daha sonra gerçek kimliği ortaya çıkar ve oradan kaçmak ister. Domingo Badia Y Leblich'in bu garip halini gözlemleyen Hasan Mellâh bunu şu şekilde ifade eder: "*Aydın Efelerini Frenk mahallesine attıran ve kendisi dahi bizzat zeybek kıyafetiyle Manisa ve Muğla dağlarında dolaşan ve alelhusus ecnebi kıyafetine soktuğu efeleri peşine takıp takıp, Mora ve Cezayir-i Bahr-i Sefid'de gezen ve gezdiren İtalyalı Yordan Yani garip bir adam görülmez de, ne görülür?"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 78). Domingo Badia Y Leblich, hancı olarak Yordan Yani Batı Anadolu'yu karıştırıp Maltız kılığında Sakız adasına kaçır. Kendisini gemide Viterbo Milano adında bir kaptan olarak insanlara tanıtır. Cruzella'yı öldürmek için gemiye sızır ve Julia'yı Cruzella sanıp öldürmek üzereyken yakalanır ve Hasan Mellâh'a götürülür. Hasan Mellâh tarafından affedilir ancak bu seferde Casim Bey ile işbirliği yapıp Hasan Mellâh'a zarar vermek ister. Hasan Mellâh'a kurulan bu komployu ona Batul adında bir uşak haber verir: "*Demirden mamul bir varil içine barut doldurup, gece vakti gelerek alt katın penceresinden içeriye sokacaklar ve bununla konağı berhava edecekler. Hatta sana şunu da söyleyeyim ki, bu sureti Badia bir İngiliz tarihinde okumuş"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 188). Domingo Badia Y Leblich, kılık değiştirip Mısır'a da gider. Mısır'a sahip olmak isteyen karşıt grupları karıştırmayı amaçlar. Bir cariyeye ajanlık yaptırıp Kavalalı Mehmed Paşa'yı öldürtmek istemesi üzerine Mısır'dan kovulur. Şam'a gidip burada Ali Abbas adını alıp bir tüccar olarak yaşamaya başlar. Halk tarafından saygın bir kişiliği olan Ali Abbas sonrasında Fransızlarla işbirliği yapıp propagandalar yapar, gerçek kimliği ortaya çıkar ve halkın gözünden düşer. Sonuç olarak Domingo Badia Y Leblich'in İspanya, Fas, Fransa, Suriye, Cezayir, Mısır gibi birçok ülkede çeşitli kılıklara girerek başlayan öyküsü en sonunda Şam'da halk tarafından linç edilerek boynunun kesilmesi ile son bulur. Yazar burada kötü olan insanların cezasını bir şekilde bulacağını da mesajını verir. Domingo

Badia Y Leblach karakteri romanda erdemsiz, menfaatçi ve karışıklıklardan beslenen bir karakteri sembolize ederek okuyucunun karşısına çıkar.

Hüseyin Fellâh romanında Ahmet Bey, olumsuz kişiliği ile yer alır. Ahmet Bey Cezayirlidir. Orada "*Derviş-mizaç bir adam*" olarak nam salmıştır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 84). Gerçek kimliği ise insanlara zarar veren kötü niyetli arkadaşlarıyla akşamları hırsızlık yapmaktır. Şehlevend'i konağına sağır ve dilsiz olduğu için almak ister. Halk arasında bir saygınlığı olan Ahmet Bey, haydut arkadaşlarıyla konuştuklarını kimsenin duymasını ve anlatmasını istemediği için özellikle sağır ve dilsiz bir cariyeye satın alır. Hüseyin Fellâh'ın mal varlığını kullanabilmek için ona dostluk teklifinde bulunur ancak Hüseyin Fellâh bu dostluğa sıcak bakmaz. Bu nedenle Ahmet Bey, Hüseyin Fellâh'ı öldürmeyi planlar. Şehlevend Ahmet Bey'in planlarını öğrenir ve Hüseyin Fellâh'a aktarır. Ahmet Bey, Şehlevend'i erkek kılığına girmiş bir şekilde fark eder. "*Ah! Ölüm acısından büyük acıyı şimdi hisseyledim. Ah bre Yezid dilsiz! Çok imtihan ettim ama bir serişte alamadım. Almış olsaydım senin dahi beynini dağıtacağımı sen de bilirdin!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 311).

İntibah romanında Mahpeyker kişilik olarak düzenbazlığın sembolü olarak karşımıza çıkar. Romanda ilk olarak Çamlıca'da karşımıza çıkar ve Ali Bey'le tanışlığında ona gerçek kişiliğini gizler:

"Hanımefendi ki ismi Mahpeyker'dir, ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey'in hilâfına olarak gayet namussuz, gayet alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşte baliğ olur olmaz rezâilin envâında mürebbilerine üstâd olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve ekser-i evkâtını meşhûr aşuftelerin meclis-i ülfetinde geçirdiği cihetlerle tabîi bir kat daha kuvvet bulan zekâvet-i dessâsânesi ise bir derece idi ki ziynette peri güzelliğinde, Haccâc dirâyetinde bir İblis yaratılmış olsaydı istediği adama tahakkümünde bu nazenin kadar ya maharet gösterir ya gösteremezdi" (Namık Kemal, 28).

Sonrasında Ali Bey'e âşık olur fakat ona yalan söylediği için Ali Bey tarafından terk edilir. Ali Bey'in kendisini Dilâşup adında bir esir için terk ettiğini öğrenir ve türlü sahtekârlıklarla Dilâşup'un bir açığını yakalamaya koyulur. Daha öncede farklı kişilerde uyguladığı yöntemi Dilâşup'a da uygular ve onu hamamda takip eder. Dilâşup'un vücudunda gizli bir iz, işaret, ben arar. Dilâşup'un vücudunda iki tane iz görür ve hemen gidip kendisiyle işbirliği yapan Abdullah Bey'e bu durumu aktarır. Abdullah Bey'de Ali Bey'e bu bilgiyi götüreceği kişilere söyler. Ali Bey bunu öğrenir ve Dilâşup'un da kendisini

Mahpeyker gibi aldattığını düşünür. Onu kolundan tutar ve sokağa atar. Bunların hepsini hesaplayan Mahpeyker avını bekleyen bir atmaca gibi Dilâşup'un kendi evine satılmasını sağlar: *"Dilâşup'a gelince esirci zavallıyı arkasına alarak konaktan çıkardığı gibi doğruca Mahpeyker'in yalısına götürdü"* (Namık Kemal, 2015: 132).

Romanda Mesut Efendi ve Atif Bey sohbet ederken Mesut Efendi, Mahpeyker'in gayriahlâkî bir kadın olduğunu söyler: *"Mahpeyker o derece meşhûre bir fahişedir ki memleketin içinde kendisiyle hem-meclis olmadık belki sizden başka bir delikanlı yoktur"* (Namık Kemal, 2015: 53).

Ali Bey, Mahpeyker'in gerçek yüzünü görünce: *"Allah mel'unenin yüz bin türlü belânı versin, doğmadan gebermiş olaydı şeytan kuvvetli bir yardımcıdan mahrum kalırdı"* (Namık Kemal, 2015: 106). Mahpeyker'in romandaki karakterlere verdiği zarar onu kötü ve düzenbaz bir davranış düzlemine oturtsa da Ahmet Hamdi Tanpınar, Mahpeyker'in kötü biri olduğunu düşünmez:

"Mahpeyker yalancı değildir. Ali Bey'e karşı menfaat hissiyle hareket etmez. Hatta ona karşı evlenme teklifini reddedecek kadar kendi vaziyetini bilir... Ali Bey'i tanıdığı günden itibaren bütün münasebetini kesmiştir. Hatta kendisine bakan Suriyeli Abdullah Efendi ismindeki zengin aşığı ile olan bağlarını bile şerrinden korkmasa koparacaktır" (Tanpınar, 2017: 396).

Romanın diğer düzenbaz karakterlerinden biri de Abdullah'tır. Mahpeyker'i küçük yaşlardan beri satan ve onun bedeninin üzerinden para kazanan, kendi menfaati uğruna her şeyi ayaklar altına alabilecek ve hırslarına yenik bir kişidir. Mahpeyker'in ısrarı ile Dilâşup'un bedenindeki gizli izleri birkaç arkadaşına söyleyerek bunun Ali Bey'in kulağına gitmesini sağlayan kişidir. Ali Bey'e Mahpeyker ne isterse onu yapmaya hazırdır: *"Bir delikanlıdan intikam almanın lakırdısı mı olur? Bir bahane bulayım da hapis mi ettireyim? Dövdüreyim mi? Hangisiyle gönlüne kanaat gelirse emrediniz"* (Namık Kemal, 2015: 116). Hırvat ile işbirliği yaparak Ali Bey'in bağ evinde öldürülmesini planlar. Abdullah Bey'in karakterinin çirkinliği adeta yüzüne yansır:

"Abdullah Efendi Suriye'nin en ziyade fesâd-ı ahlâk ile muttasıf edânisinden olarak intisâb ettiği birkaç tacirin desâisiyle batırmak sayesinde bir hayli servet peydâ etmiş ve husuiyle Mısır ile iptidâ ettiği ticarete yanılmaz bir maharet, azalmaz bir ikdâm ibrâziyle zenginlikte şöhret-i âfâk olan zevâd-ı mağdude sırasına girmişti...çehresi pek ziyade çiçek bocuğu olmakla beraberengi melez addolunacak derecede esmer...o müstekreh kıyafetiyle para kuvveti dahi kadınlarca hüsn-i kabulüne kifâyet edemediğinden"

musallat olduğu facireyi altınlarla garketmekle beraber her türlü eğlencesinde serbest bırakmak ve yalnız ara sıra birkaç saat iltifâtiyle kanaat etmek meşreb-i diyâsetini rahatlı görmüştü" (Namık Kemal, 2015: 91).

Süleyman Muslî romanında Alamut Kale'sinin hâkimi olan Şeyhülcebel Hand Alâddin insanları türlü hileler ile kandırıp menfaatleri uğrunda kullanmak ister: "*O zamanlar kal'a-i Alamut'ta şeyhülcebellik makamında bulunan melun Hând Alâeddin dedikleri mecnun idi ki otuz beş sene müddet devam eden hükûmetinde irtikâb etmediği fuhuş ve rezâil, yakmadığı yürek, ağlatmadığı göz kalmamıştı" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 100). Genç erkek ve kızları zorla kaçırap Alamut Kale'sine hapseden ve onlara haşhaş içirerek günlerini zevk ve eğlence ile geçirmelerini sağlar. Yalancı cennetlerinin devam etmesini isteyenlere onun sözünden çıkmamaları gerektiğini söyler. Ayıldıktan sonra tekrar bu cennete girmenin şartı ne olursa olsun kabul etmeyi bekleyen birçok fedayi Şeyhülcebel Hand Alâddin'in her söylediği sözü yerine getirirler. Roman boyunca yapmış olduğu kötülüklerle erdemli olan Süleyman Muslî'nin karşı değerinde hilebazlığın sembolü haline gelir. Süleyman Muslî romanında yer alan Alfons Bondi karakteri sadistliği ile ön plana çıkarılır. Marie Konstanse'ye ilgi duyan ve onun Süleyman Muslî ile kavuşmasını engelleyen kötü bir karakterdir. Marie Konstanse'nin ölüm cezasına çarptırılmasını istemiş, kilisenin bahçesinde göğsüne kadar gömülü halde bekletir ve onun başında bekler. Kimse Marie Konstanse'yi kaçırmamasın diye sabahlara kadar onun nöbetini tutup, her türlü zulmü reva görmüştür: "*Şu son günlerinizde sizi muhafaza hizmeti dahi bana havale olundu. Bu memuriyetimle iftihar etsem yeri vardır" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 36). Alfons Bondi'de kötü değerlerin sembolü olarak romanda varlığını sürdürür. Marie Konstanse Alfons Bondi'ye alçaklığını kendi sözleriyle ifade eder: "*Senin gibi alçak, namussuz, hınzır, hain bir herife böyle boğazına kadar toprağa gömülmüş bir biçare kızı dövmek yakışır. Yarın dahi ben o alçaklığı ilân ettiğim zaman sen yine utanmazsın. Belki iftihar edersin. Zira namussuz olanlar namussuzlukları ilân edildiği zaman utanmazlar. İftihar ederler" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 37).***

Yeryüzünde Bir Melek romanında eserlerde iffetsiz kadın motifi daha çok Müslüman olmayan kadınlar üzerinden anlatılırken, Ahmet Mithat Efendi ilk kez bu romanda bu motifi Müslüman bir kadın üzerinden anlatmıştır. Yaşanan yasak aşkta herhangi bir ahlâksızlık olmasa ve platonik yaşansa dahi yasak aşkın bir kanadında evli Müslüman bir kadın vardır. Bu ise döneminde çok fazla tepkilere yol açmıştır. Bu hadisenin akabinde Ahmet Mithat Efendi, evli olan Müslüman bir kadının yasak aşka konu

edilmesine müsaade etmez ve onu "*İhanet vakasına karıştırmaz*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 367). Şefik, Raziye ile sözleşmeden Paris'e tıp eğitimi almak için gider. Döndüğünde Raziye evlenmiştir. Büyük bir üzüntü duyar. Ancak Raziye bu evlilikte sadece bedenen bulunduğunu ruhen tasavvur ettiği yer olan Şefik'in yanında olduğunu söyler: "*Yalnız vücudum İskender Beye vardı. Yüreğim bâkirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hâlâ sana nişanlıdır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Şefik de Raziye'nin kendisine duygularını ifade etmesinin ardından Raziye'nin kendisine olan duygu yoğunluğunu fark ettiğini söyler: "*O yürek hâlâ benim aşkımla çarptığını, o kan hâlâ benim için kaynadığını görüyorum. Senin yalnız vücudun İskender Beye varmış. Yüreğin hâlâ bâkir!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Şefik ve Raziye saf ve temiz bir aşkla görüşürler. Onların birbirlerine olan yakınlığı cismani değil ruhanidir. Arife kendisini iyileştirmek için gelen Doktor Refik'e âşık olur. Ancak aşkına karşılık bulamaz. Yine Abdülkerim romanda Arife'yi kullanan ve ondan faydalanmak isteyen bir tip olarak karşımıza çıkar. Aslında Arife ahlâki olarak düzgün bir karakter olmamasına ve romanda birçok erkekle ilişkisi olmasına karşın yazarın Müslüman kadınlara olan olumlu bakışından dolayı hiçbir suretle kötülenmez: "*Nur gibi kadınları telvis için erkek olmuşuz*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 116). *Yeryüzünde Bir Melek* romanında Arife, romana hastalandığı esnada konağına Doktor Şefik'i çağırdığı sırada girer. Doktor Şefik, Arife'nin ince hastalığa düştüğüne kanaat getirir: "*Bu hastalık vücutta değil efendim! Gönüldedir gönülde!*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 69). Arife'nin Lâ Bey'e âşık olduğunu ve onun tarafından terk edildiğini öğrenir. Şefik Lâ bey'i bulur ve onunla bu durumu konuşur. Lâ Bey, Şefik'e: "*O her bahçenin gülü, her gülün bülbülüdür*" diyerek Arife'nin sadakatsizliğinden bahseder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 77). Lâ Bey daha sonra Şefik'e Arife'nin geçmişi hakkında bilgi verir. Arife'nin küçük yaşta zengin bir adamla evlendiğini adamın bir sene geçtikten sonra öldüğünü on altı yaşında dul kalan Arife'nin rahat yaşamından ve ilişkilerinden bahseder:

"Bu kadın epeyce zengin bir familyadandı. Şahbaz Bey merhuma sevişerek varmıştı. O da epeyce zengin bir adam iken bir senelik güveyi olduğu halde vefat eyledi. Hanım onun da mirasına tamamıyla kondu. On altı yaşında dul kalan ve tabiatı de biraz sevdavî olan kadının hali ne olur? Vakıa çok kocalar çıkıp arz-ı izdivâc eylediler ise de o kada sevdavî olan bir kadın her kocayı beğenebilir mi? ... Beş on adam ile öylece eğlendi. Nihayet gönlü sevdiği adam ile bir müddet eğlenip artık usanınca tebdil etmek gibi en safalı bir yol varken kocaya varmağa hacet kalır mı? Sonraları vakıa variyetin birçoğunu yedi tüketti yani sevdiklerine yedirdi bitirdi ise de birkaç kırığı döküğü daha vardır. Ezcümle oturduğu konak dahi kendinindir. Lakin bu

sefahete, bu israfı mal mı dayanır? Yakında sıfıra kadar ve belki daha aşağıya da tenezzül edeceğine intizar olunmalıdır" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 78).

Arife hastalığını atlatınca Doktor Şefik'e âşık olur ve aşkını ilan eder: "*Vakıa sana arz edecek ne gençliğim vardır ne hüsnüm! Sevmez isen de de bari beni aldat! Ben ona da razıyım. Beni terk edersen öleceğim inan!"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 93). Ancak aşkına karşılık bulamaz. Bunun üzerine doktoru takip eder ve onun Süleymaniye'de bir kadınla (Raziye ile) bir evde görüştüğünü tespit eder. Arife tüm mahalleye o evde fuhuş yapıldığı dedikodusunu yayar. Mahalleli tarafından ev basılır ve Doktor Şefik Vidin'e sürülür. İskender Bey'de eşi Raziye'yi bu hadise üzerine boşar. Yaptığı kötülüklerle yetinmeyen Arife sevenleri ayırmakla da mutsuzluğa doymaz ve Vidin'de bulunan Doktor Şefik' mektup yazar. Yazdığı mektuplarda Raziye'nin kötü yola düştüğünü yazar. Bu haberi alan Şefik Arzuhalci İsmail ile durumu araştırır ve hadisenin doğruluğunu tespit eder. Oysa Arife'nin Raziye diye insanlara gösterdiği kadın Raziye'ye çok benzeyen Cevriye karakteridir. Bu olay daha sonra açığa çıkar. Arife amacına ulaşamamanın vermiş olduğu bir hırsla tüm değerlerini hiçe saymış ve her türlü entrika ile kötülük yapmayı kendisine amaç edinebilmiştir. Romanın sonunda ise ettiklerinin cezasını bulmuş Şahbaz adında bir bey yüzünden her şeyini satıp Lâ Bey'in söyleyişi ile: "*Sıfırın da aşağısı"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 78). bir noktaya getirilmiştir. Arife servetini tüketip kötü yola kendisi düşer. Arife, Raziye ve Şefik'in düğününde susam satar ve yaptıklarından pişman olmadığını Şefik ve Raziye'ye aktarır: "*İyi vardım ettim. Sizi bugünkü mesudiyetinize bunca seneler mahrum ettiğime pek memnunum!"* der ve düğün evinden çıkıp hayatına son verir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 338). Arife karakteri romanda olumsuz değerleri yansıtan bir sembol olarak karşımıza çıkar.

Cezmi romanında İran Şah'ının karısı Şehriyar, Adil Giray'a âşık olur, aşkını cevap vermesi için her yolu dener ona mektuplar gönderir. Adil Giray'ın Perihan'ı sevdiğini bilir ve ayırmak ister: "*Sadece bir üzüntüsü ve tek bir endişesi kalıyordu, o da, ezilmiş düşmanı saydığı Perihan'dan korkunç bir intikam alabilmektir"* (Namık Kemal, 2010: 194). Perihan rüyasında odasında uyurken intikam duygusuyla yanıp tutuşan Şehriyar onun odasına gizlice girer ve ona zarar vermek ister: "*Perihan, tatlı bir rüyadayken, oda kapısı sessizce açıldı, siyah çarşafa bürünmüş bir kadın, elindeki şamdanla odanın içine doğru birkaç defa baktı, sonra şamdanı dışarı bırakarak içeriye girdi ve kapıyı kapattı. Karanlıklar içinde, ecel gibi görünmez bir şey, yanına gelmiş, ölüm kadar soğuk elleriyle kendisini sarıyordu"* (Namık Kemal, 2010: 195).

Perihan, Şehriyar'a Adil Giray'ı sevdiğini ve bu sevginin karşılıklı olduğunu söyler. Bunun yanında kendisinin evli olduğu için Adil Giray'ın üzerinde hiçbir hak iddia edemeyeceğini söyler:

"Ben özgür bir kızım. Adil Giray'ı sevmişim, onun olmak istemişim, ayıp mıdır? Hangi şah, hangi kral, kızını veya kız kardeşini Cengizlerden birine vermek istemez? Ama işin diğer yanına gelecek olursak, pekâlâ senin zerre kadar imanın ve namusun yok mudur? Yüce bir kocan var, seni bir köyden bir saltanat sarayına getirmiş, koca bir devlet idaresini senin o kırılmalı ellerine teslim etmiş, esirler gibi bir köşede oturuyor sen onun yerine hükümdarlık ediyorsun... Yirmi yaşında yiğit bir oğlun var. .Zavallı bir esire şehvet zincirleriyle bağlanıp, esir olmuşsun, hem hanedanımızın namusunu ayaklar altına alıyorsun, hem de o esiri benden ayırmak için hakkımda çeşitli iftiralara kalkışıyorsun" (Namık Kemal, 2010: 198).

Adil Giray, Şehriyar'ın göstermiş olduğu davranışlardan yola çıkarak onun alçak ve rezil bir varlık olduğunu söyler: *"Şehriyar, şehveti için her kötülüğü, her rezilliği, her alçaklığı göze alacak kadar azgın bir kadındı"* (Namık Kemal, 2010: 152).

Henüz 17 Yaşında romanında Ahmet Efendi'nin elinde fırsat bulunmasına karşın genç bir kadın olan Kalyopi'nin zayıflığından yararlanmamasına ve onu içinde bulunduğu bataklıktan kurtarmasına karşın Hulusi Efendi'nin kadınlara meta gözüyle bakması ve onları kendi zevklerini tatmin etmek için bir araç olarak kullanması Hulusi Efendi'nin okuyucu gözünde kötü bir davranışı sembolize etmesine vesile olur. Ahmet Efendi ile tiyatroya giden ve tiyatro dönüşü yağmura tutulan Hulusi Bey'in niyeti otele gitmek değildir: *"Muradım bir otele gitmek değildir. Hem bak hava dahi ne kadar soğuk, şimdi temiz, pak bir sıcak oda! İçinde her gün gelin olup her gece zıfafa hazır bir nazenin!"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 14). Randevu evine gidip birliktelik yaşamak niyetindedir. Ahmet Efendi'nin niyeti ise kişiliği ile paralel olarak randevu evine gitmek değildir: *"Ben sabahlara kadar Voltaire'in, Jean Jacques Rousseau'nun şerefine konyak parlatabilirim ama o her gün gelin olan nazeninler ile bir dakika bile zıfaf olamam"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 14). Hulusi Efendi, genç bir kadınla zıfaf olmak isterken Ahmet Efendi genç bir hanımla zıfaf olmak istemez. Ahmet Efendi'nin Kalyopi'ye kızı gibi bakıp onu kurtarmasına karşın Hulusi Efendi Agavni ile birlikte olup gününü gün eden bir alafranga modeli çizer.

Agavni de erdemsizliğin sembolüdür. Para için erkeklerle beraberlik yaşayan müzik, dans gibi yeteneklere sahip olan ve erkekleri kendisine bağımlı hale getirmeyi amaçlayan hafif meşrep bir kadındır:

"Matmazel Agavni hanımefendi hazretlerinin bulunduğu mecliste kıyametler kopmalıdır. Onun içindir ki her zaman buraya efendiler beyler gelecek olsalar, en evvel beni isterler. Zati aşağıda büromun gözlerinde santur, ney, keman gibi birkaç mızıka aleti eksik olmaz ki bunların her biri bir beyin, bir efendinin olup bense onların meclislerinin daimi bülbülü olduğum için sazları benim odamda hıfzederler" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 56).

Agavni herkesin ona bağımlı yaşamasını ister. Para kazanmak için Hulusu Efendi'nin uyumasını bekler ve başka müşterilerle birlikte olur. Amalda romanda Kalyopi'nin içine bulunduğu zor durumdan faydalanıp onu randevu evine pazarlayan bir kadındır. Kalyopi dışında Kalyopi'nin annesi, ablası Maryola ve babası Yorgaki'nin Amalda'nın hayat kadını olduğundan bilgisi vardır.

Karnaval romanında Madam Hamparson tarafından reddedilen Zekâi intikam almak için Madam Hamparson'un eşine mektup yazar ve onların boşanmalarına sebep olur: *"Madam Hamparson'un Resmi ile ferîh u fahûr seviştiğini ve kendisinin bu muhabbeti men için hiçbir şey yapamadığı gibi yapmaya muktedir dahi olamayacağını düşündükçe dünyada en ziyade can yakan beliyenin işte böyle olduğunu teslim ederek 'Şunlara bir oyun oynasam da badehu mahvolsam hiç yüreğim acımaz'"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 177). Zevkten başka ideali olmayan Zekâi romanın sonunda beş parasız kalıp mutsuz olur.

Dürdane Hanım romanında Mergub Bey, romanda kadınlardan faydalanan ve kendi çıkarları için herkesi kullanabilecek olan bir mirasyedidir: *"Mergub'un Boğaziçi'nde (...). de sâkin, oldukça zengin bir mirasyedi olup Bâbiâli'ye ve fakat Bâbiâli'den ziyade Bağlarbaşı'na müdavim olduğunu tahkik eyledi"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 74). Mergub Bey, Dürdane Hanım ile evli değildir ve onu hamile bırakır. Ancak çocuğun doğmasını değil ölmesini ister. Bu da Mergub Bey'in davranışındaki düzenbaz sembolünü gözler önünde serer.

Cemile romanında Selim küçük yaşlarda anne ve babasını kaybeden Cemile'ye âşık olan bir gençtir. Selim ve Cemile görüşemedikleri zaman sık sık mektuplaşırlar ve birbirlerini çok severler. Numan ise Cemile'nin babasının evine dört beş gün misafir olarak kalmak için gelir ve Cemile'yi görür. Cemile'nin güzelliği aklını başından alır ve sabaha

kadar hiç uyumaz kızı babasından ister. Cemile'nin babası kızını vermek istemez bunun üzerine Numan ve arkadaşı İsmail Cemile'yi kaçıırır. Cemile sevdiği genç olan Selim ile evlenmek ister ancak İsmail ve Numan düzenbaz davranış sembolleridir ve buna müsaade etmezler. Numan hırslı ve menfaatlerine düşkün bir adamdır: "*Numan'm hıyanetini gördünüz ya? Kendisine lanet ederseniz hata etmemiş olursunuz*" (Mehmet Celal, 1886: 37). İsmail ile Numan Cemile'yi kaçıırırılar:

"-Sen misin İsmail?

-Evet ya Numan! Benim!

-Muvaffak olacak muz?

-Emin ol bu akşam üç kişi avdet edeceğiz.

-Sahih mi söylüyorsun?

-Yalandan hoşlanmam.

-Ne vakit gideceğiz?

İstersen şimdi! Ben icab eden ameliyeyi şimdi yaptım. Tahkikatımı ise gündüz ikmal ettim" (Mehmet Celal, 1886:7).

Yazar romanda Cemile ile birbirlerini seven Selim'in Cemile'nin kaçırlılmasının ardından ne hale geldiğini okuyucuya sorar. Ancak Selime'e acır. "*Ey kaari! Bu esnada biçare Selim'in ne hale geldiğini tasavvur et!*" (Mehmet Celal, 1886 :36).

"İsmail duvara rabt etmiş olduğu ip merdivenle çıkarak o memleket âdetinden olduğu üzere pencerelere cam makamına kaim olan tahta kapaklan yavaş yavaş salladı. Ve bu iki kapak açılınca İsmail de gözden nihan oldukça İsmail bir odaya girmişti. Bu oda oldukça büyük bir şey olup güzelce döşenmiş idi. Ortada bir mum iskemlesi duruyor, bunun üzerindeki kandilden intişar eden hafif hafif ziyalar da minderin üzerine yapılan yatakta kırk yaşında tahmin olunabilecek bir kadının, odanın ortasında melahatinin tarifine kelime bulunamayacak derecede güzel bir kızın mışıl mışıl uyuduklarını irae ediyordu" (Mehmet Celal, 1886 :9).

Venüs romanında Venüs ile sevgilisi bir süre ayrı kalmak zorunda kalırlar. Bu süreçte gencin yazdığı mektuplara Venüs cevap vermez ve kendisine başka bir arkadaş bulur. Onun bu ilişkisine şahit olan sevdiği genç kendisini Venüs'e ait bir kamış ile öldürür. Bu duruma çok üzülen ve pişman olan Venüs'ün duygularını yazar vasıtasıyla

öğreniriz:

"Venüs kanapesinin üzerine oturup hayalata daldı. Başım elleri içinde sıktıktan sonra dedi ki: 'Ben ne yaptım? Benim yoluma hayatım fedaya hazırlanmış bir biçareye zulmettim. Niçin bir ay sabredemedim? Of!. Fena oluyorum. Karşımda hayaller geziniyor. O kim? Ah! O! İşte! o! Eline bir hançer almış üzerime yürüyor! Gelme. Acı bana! Merhamet et. Ben seni yine seviyorum. Bakma., öyle dehşetli dehşetli bakma. Aman ya Rabbi geliyor. Bana acımıyor. Bırak o elindeki soğuk demiri. Bırak! Ay!.. Vuracak, hançerini göğsüme yaklaştırıyor! Bırak! Vurma beni! Eyvah! Dinlemiyor!.. Gelin!.. Yetişin!.. İmdat!.. Venüs azıcık aldım başına aldığı zaman gördüklerinin hayalattan ibaret olduğunu anladı. Taş gibi yüreği yumuşamış, şaire pek acımişti" (Mehmet Celal, 1886: 43-44). Son pişmanlığın fayda etmediği bu romanın sonunda Venüs kendisini öldürür.

Şık romanında Şöhret Bey metresinden parası bitince ayrılır. Tekrar para bulabilmek için birçok yol dener ancak çareyi ancak annesinin mücevherlerini çalmakla bulur: *"Sonunda annesinin elmas küpelerini çalıp satmak ve böylece muhtaç olduğu parayı sağlamak yolu aklına gelir... Şık'ın annesi İstanbul'da bir eşi daha bulunmaz kurnazlıkta ve kadınlarca eli bayraklı denilenden daha edepsiz bir kadındır"* (Gürpınar, 2015: 31). Annesinin kendisini rezil etme ihtimali dahi Şöhret Bey'i yolundan çevirmez ve metresiyle yaşayacağı birkaç günden sonra İstanbul'a rezil olmayı umursamadığını söyler: *"Ben birkaç gün daha metresimle yaşayayım da isterse ondan sonra kıyametler kopsun"* der (Gürpınar, 2015: 31). Mücevherleri bozdurup metresi Potiş'in yanına gider. Şöhret Bey romanın ilerleyen bölümlerinde Maşuk Bey adındaki arkadaşının evinde bulunan bir davete katılır ve o gece orada bulunan misafirler ile ev sahibinin değerli eşyalarını çalar.

Şöhret Bey'in uğruna annesinin mücevherlerini çaldığı metresi Madam Potiş düşkün bir kadındır: *"Şatırzade'nin metresi Madam Potiş piyasa aşüftelerinin en bayağlarından. Madam Potiş, kötü halce vardığı taşkınlıktan dolayı bugünkü uygar âlemin düşkün kadınlara sığınak olarak açık bıraktığı genelevlerin pek çoklarından bile kovulmuştur"* (Gürpınar, 2015: 31).

Beyoğlu'nda Şöhret Bey ile Madam Potiş eğlenmeye çıkmaya karar verirler. Ancak Şöhret Bey, Madam Potiş'e yanlarında büyük bir eksiğin olduğunu söyler. Bu eksiklikli bir köpektir. Şöhret Bey, yanlarında köpek gezdirmenin alafrangalılığa özgü olduğunu söyler. Madam Potiş'te bir sokak köpeğine çeşitli süslemeler yaparak bunu Şöhret Bey'e alafranga köpek olarak göstermeye çalışır: *"Bunun başına canfesten bir güzel başlık dikip geçiririm. Ucuna bir de kordon bağlarım. Bu ipekli başlığı giydikten sonra bizim köpek Şöhret'ten"*

daha yakışıklı, daha şanlı olur. Hangi cinsten olduğunu kimse anlayamaz" (Gürpınar, 2015: 34).

Müşahedat romanında romanda mirasyedi bir tip olan Refet, gayet serbest, ve çapkın bir kadın olan Agavni'ye aşkını ilan eder ancak Agavni onun aşkına olumlu yanıt vermez. Refet zengin ve çapkın bir tiptir: "Ben kat'iyen umarım ki Refet Bey böyle başkalarına ibret olacak mirasyedilerden değildir. Pederinden kalan serveti mahv dahi etmiş olsa, iki eliyle bir başına derman bulabilecek erbab-ı kabiliyetdendir" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 69). Parasını tüketim mal varlığını kaybedince Agavni, Refet'i sevdiğini söylemiş ve birbirlerinin kötü ve olumsuz olan yaşamlarını olumlu yönde etkilemeye başlarlar:

"Agavni hakkındaki ilk hevesim yalnız çocukça mirasyedice bir heves idi. Muahharen Agavni ile birleşmeğe rıza gösterişim anın arzu ettiği hülâsa benim refakatimle nail olabileceğini iddia eylesinden naşi idi. Sonra zaman geçtikçe kızcağızın islâh-ı nefis hususundaki ciddiyet ve sebatı bende kendisi için bir hürmet-i âzime peyda eyledi. Kalbimin en derin bir köşesinde bir Siranuş'un mahfuz olması bu hürmet-i azimeye bir muhabbetin inzimamını men edemedi. Çünkü gönülüm ile Siranuş'un yekdiğerine nispeti bir sanemhane ile bir sanem arasındaki nispetin aynı idi" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 307).

Nabizade Nazım'ın *Karabibik* adlı romanında Karabibik'in babasından kalan sekiz dönümlük tarlasına köyün varlıklı ailelerinden biri olan Yosturoğlu göz diker. Bu sebeple aralarında sık sık münakaşa çıkar: "Şimdi sekiz dönüm kalan bu toprak parçasına bile, tarla komşusu Yosturoğlu göz dikmekte ve bu nedenle aralarında ara sıra kavga çıkmaktaydı" (Nabizade Nazım, 2015: 16).

Romanda toprak ve mal hırsı ile ön plana çıkan Yosturoğlu'na bu hırs ve zenginlik alışkanlığı babasından kalan bir mirastır. Babası da köylünün malına mülküne göz diker ve onları ele geçirmek için her yolu dener: "Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hırsından ölmemiş miydi? O zamanzlar da babası, şimdi kendisinin yaptığı gibi, ötekinin berikinin damına, tarlasına göz koya koya her kesin canını yakmıştı" (Nabizade Nazım, 2015: 16).

Karabibik'in borç için kapısını çaldığı Linardi adında bir tacir vardır. Linardi'nin Eftelya adında güzel, alımlı, şuh ve serbest bir karısı vardır. Yazar, Eftelya'yı romanda şehvet düşkün ve değerleri olmayan bir kadın olarak tanımlar: "Eftelya, çok dar fikirli, terbiyesiz, saf gördüğü erkeğe hemen meylediverecek derecede şehvet düşkün bir kadındı. Linardi, kendisini İzmir'de sokağın birinde bulmuş, peşine takıp getirmişti" (Nabizade Nazım, 2015: 54).

Linardi eşinin edepsizliğini bilir, onun kavgacı tavrından ötürü zaman zaman sesini çıkarmazdı: *"Köy delikanlılarıyla birlikte Akdam'da, Çayağzı'nda, Benlikuyu'da, Dalyan'da filan bazı serüvenlerinden haberdar olduğu hâlde, sesini çıkarmamıştı"* (Nabizade Nazım, 2015: 54). Linardi, karısının düşkünlüklerini bilir ve onunla bu durumu konuşmazdı. Evli olduğu halde başka erkeklerle gönül eğlendiren Eftelya romandaki davranışlarıyla ideal olmayan bir kişiyi sembolize eder.

Muhaderat romanında Remzi, Fazıla ile evlenir. Fazıla kocası Remzi'ye âşıktır, onu çok sever. Ancak Fazıla eşine verdiği sevginin karşılığını alamaz. Remzi tıpkı Avrupa'yı ve Avrupalı olmanın derinine nüfuz edemediği gibi Fazıla'ya bir eşya gözüyle bakar ve onun hislerine de nüfuz edemez: *"Evine getireceği kızın da iyi bir terbiye görmüş bir soylu kızı olmasını istiyordu. Soylu kızının nasıl olduğunu bildiğinden değil, sadece evinde bulunacak hanımın bir asil kızı olmasına heveslendiğinden ve asalete pek özendiğinden bunu istemişti"* (Fatma Aliye, 2005: 171).

Remzi yüzeysel ve gösterişe düşkün bir adamdır: *"Böyle büyük bir gösteriş ve şatafat içinde yaşayan, en soylu atların çektiği arabalarla gezen, son moda kıyafetlerle dolaşan Remzi Bey'de birçok bayağılık vardı!"* (Fatma Aliye, 2005: 171).

Fazıla sabahlara kadar eşi Remzi'yi bekler ama Remzi geç gelmesinin yanı sıra Fazıla'nın yüzüne dahi bakmaz. Boş vakitlerinde bahçe ve köpeklerle uğraşır. Fazıla'yı sevmez onunla ilgilenmez: *"Bir gün Fazıla, Remzi'nin iki saat boyunca bir köpeğini okşamakla vakit geçirdiğini gördü. O köpeği kıskanmıştı"* (Fatma Aliye, 2005:174). Bu duruma çok üzülen Fazıla Remzi'nin ilgisini çekebilmek için her yolu dener. Sırf Remzi istemediği için kitap okumayı ve piyano çalmayı dahi bırakır.

Remzi, Fazıla'ya aşk ve tutkuyla bağlı değildir. Remzi'nin kadına bakışı herhangi bir eşyaya bakışı gibidir. Fazıla'yı sadece evine yakıştığı için alır. Remzi ve kardeşi Rıfki'nin kadına bakışı aynıdır. Kadın onlar için değersizdir. Remzi ve Rıfki gibi adamlar kadınları hiç duyguları olmayan bir makine olarak görürler ve onlara şekilci bir şekilde yaklaşır:

"Rıfki ile Remzi gibi babalarının karşısında, annelerinin ağzını açmaya cesaret edemeyip kocasının getirdiği bir basma elbiselik için birkaç kere el etek öptüğünü ve külbastı tuzsuz olmuş diye sille tokat dayak yediğini gören adamların nezdinde eş denilen şeye neden kadir kıymet versinler ki? Bu gibi erkekler, evlilik hayatını, yaşadığını sadece kendisinin iddia ettiği kadını hiçbir hata kabul etmedin hareket eden bir makine gibi görürüler. Belki de eşlerinin cansız olduklarını düşünürler! Hatta bunlar eşlerinin cansız olduklarını düşünürler!"

Hatta bunlar eşlerine katlanamayacak derecede yaptıkları zulümlerini para ve hediyelerle örtmek isterler ki onlara da öylelikle gönülleri hoş edilen eş lazımdır" (Fatma Aliye, 2005: 179).

Fazıla, Remzi'nin onu başka bir kadınla aldattığından şüphe duyar. Remzi'nin kadın mendili taşıması ve bu mendilden Fazıla'nın sevmediği bir kokunun yayılmasıyla da Fazıla'nın şüphesinin güçlenmesiyle Fazıla kocasına bunu itiraf ettirmek ister. Bunun için Remzi'ye hesap sormaz, bağırıp, çağırılmaz. Anlayışlı ve uysal bir eş gibi davranıp Remzi'nin bu durumu itiraf etmesini sağlar:

"Fazıla gece sohbetleriyle, artık her şeyi öğrenmişti. Zavallı çocuk, önceleri Remzi'yi kendisinden soğutan şeyin, onun diğer bir kadına olan tutkusu olduğunu zannediyordu. Oysa artık Remzi'nin birçok kadınla eğlenmekte olduğunu öğrenmişti. Bunların bir yahut bin olması Fazıla için fark etmiyordu. Onun üzüldüğü şey, kocasının kendisine vefasızlık etmesiydi" (Fatma Aliye, 2005: 193).

Fazıla eşine ve yuvasına sarıldıkça Remzi bunu kibir haline getirir ve dışarıya bağımlı hale gelir: *"Fazıla'nın tek arzusu kocası ile mutlu olmaktı. Hatta eşinden ayrı olarak geçirdiği zamanlarda hayatı boşu boşuna akıp gidiyormuş gibi gelirdi. Remzi olmadan geçirdiği ömrü ömürden saymazdı" (Fatma Aliye, 2005: 175).*

Kocasını Remzi'ye büyük bir aşkla bağlı olan Fazıla eşine verdiği emeklerin boşa gittiğini görür. Eşi tarafından aldatılan bir masa, sandalye kadar değeri olmadığını hisseden Fazıla, artık eşini önemsemez ve onu nasıl sevdiğine şaşırır: *"Artık Remzi'nin, Fazıla'nın gözünde hiçbir değeri kalmamıştı. Gözünden düştü. O günden sonra Fazıla, kocasının bütün çok bayağılıklarını ve ahlaksızlıklarını görmeye başladı. Nasıl olup da bir zaman bu adamın kendisine mükemmel görüldüğüne şaşırıyor ve acaba o zaman gözlerim kör müydü? diyordu" (Fatma Aliye, 2005: 199).*

Fazıla kocası Remzi'nin çocuğumuz olmuyor bahanesiyle cariyeleri kendisine tek gecelik ilişki yapmasına ses etmiyor. Ancak azad edilen ve başkasıyla evlendirilen cariyelerin çocuk sahibi olmasıyla da bu duruma son vermek ister. Remzi cariyelerle ilişkisinin kesilmesinden sonra soluğunu yine gece hayatında almaya başlar. Bu durum Fazıla'yı kızdırır ve kendi üstünlüğünü ilk kez Remzi'nin yüzüne vurur:

"–Beyefendi! Ben bu işe çocuk için rıza göstermiştim. Çünkü bu durumda insanlar beni ayıplamazdı. Fakat şimdiden sonra ben sizin odalık almanıza razı olursam, o vakit herkes bana hayvan nazarıyla bakar. Beni ele güne rezil edersin. – Acayip! Sanki hiç karısının üzerine odalık alan yok. Hepsi çocuk için mi alıyor? – O başka mesele

beyefendi! Mesela bir erkeğin karsından üstün bir şeyi olur. Gerek güzelliğinden, gerek bilgisinden, kültüründen, akıl ve zekâsından ya da asalet fazlası olur ki o erkek bir karı daha alabilsin. Eğer o iki karı da o erkekteki üstünlüğü dolduramayacak olursa erkek yine fazla kalırsa, o erkek bir daha alabilir. O üç kadın bir yere geldiği halde yine o erkeğin değerinde bulunmaz ve ona denk gelmezlerse, o adamın bir dördüncü de almaya hakkı vardır. O dört kadının varlığı dahi o erkeğin kıymetine varamazsa, artık o erkeğin de ondan sonra odalık namıyla pusulanın aşağısına doğru istediği kadar hesap yürütmeye hakkı vardır. Lakin gelelim bize! Seninle bana fiyat biçilmeye kalkışılrsa, acaba benimle kıyas olunabilir misin hiç?" (Aliye, 2005: 203-204).

Fazıla kocası Remzi'nin kendisiyle hiçbir yönden denk olmadığını bilir. Fazıla Remzi'ye göre kendisinin daha asil, akıllı ve hünerli olduğunu bilir. Bunu ona anlatır. Fazıla babasının evine dönmek istese de Sai Efendi' Calibe'nin dolduruşuyla bunu kabul etmez: "*Ben kızımı ölünceye kadar geçinsin diye kocaya verdim*" (Fatma Aliye, 2005: 210).

Calibe düzenbaz davranışın sembolüdür. Fazıla'nın annesi öldükten sonra onun babası olan Sai Efendi ile evlenir. Gayet güzel ve genç olan Calibe roman boyunca türlü entrikalar düzenler ve bunların anlaşılması için de eşi Sai Efendi'ye karşı cazibesini ve güzelliğini kullanır. Calibe ve kuzeni Süha birbirlerine âşıktırlar. Süha Calibe ile evlenmek ister ancak reddedilir. Çünkü Calibe hislerinin değil aklının esiridir. Sevdiği adamla evlenmek yerine servete sahip olan bir adamla evlenmeyi tercih eder:

"Calibe hayalinde mücevherler ve mükemmel arabalar içinde iken Süha aklına bile gelmiyordu. Hayır! Hayır! Geliyordu. Ama Calibe onun hayalini kovuyordu. O bolluk içinde, o mutlu halinde Süha'ya tenezzül edemiyor, adeta onun varlığından sıkılıyor. Onu kovuyordu. Çünkü bu servet ve ihtişamı kendisine verebilecek olan adamın Süha olamayacağı kesindi" (Fatma Aliye, 2005: 25).

Süha, Calibe'yi çok sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Ancak Calibe'nin tek amacı servet ve şaşalı bir yaşama kavuşmaktır. Bunun içinde sevdiği adam olan Süha ile evlenip yavaş yavaş zengin olmak istemez. Ona istediği olanakları sunan bir adamla evlenip, gençliğini ve güzelliğini güzel bir hayat yaşayarak geçirmek ister. Bu isteğini de Süha'ya açıklar:

"Evet, sen de olabilirsiniz fakat çok zaman lazım!.. Ben ise bir zengin ile evlendiğim zaman bir günde birdenbire zengin olurum. Sen çalışacaksın. Çalışacaksın. Kendini telef edeceksin. Ömür harcayacaksın! Belki de servet sahibi oluncaya kadar ihtiyarlayacaksın! Of...İhtiyarlıkta serveti ne yapmalı, o zaman o servet ne işine yarar Süha!..Hele kadınlar için!..Gençlikte takıp

takıştıramadıktan sonra, tazelikte giyinip kuşanmadıktan sonra servetin ne gereği, ne anlamı var! İhtiyarlık zamanında giyinip takınmaya kalkışırsan yakışmadığı gibi herkese rezil olur, herkese eğence olursun" (Fatma Aliye, 2005: 26).

Calibe'nin Sũha'ya yaptığı kũtũlũk onun teklifini reddetmekle bitmez. Sũha'yı sũrekli aşağılayıp, kũcũk dũřũrũr. Sũha'ya evlerinde yaşayan bir sığıntı muamelesi yapar ve onun gururunu incitir:

"Calibe Sũha'yı sevdiği halde kibri ve kendini aşırı beğenip tek dũřũncesi zenginlik olduğu için bu isteğine karşı koyamıyor, adeta buna kapılmışcasına hayaller kurup kendini bu hayaldeki servetin peşinden sũrũklũyor delikanlıyı çok zavallı ve fakir gũrdũđũnden ona ilgi duymakla tenezzũl etmiş olduğuna inanıyor ve bu durum içerisinde kendi gũnlũnũ bile duymazdan gelip saf dışı eder...Sũha'ya kũtũ davranır ve kendisinin besleme ve evlerinde bir sığıntı olduğunu yũzũne karşı defalarca sũylerdi" (Fatma Aliye, 2005: 27).

Calibe'yi hayallerine kavuşturacak kişi hiç řũphesiz Sai Efendi'dir. Sai Efendi'nin erdemli davranışları, saflığı ve masumiyeti karşısında Calibe bunların tam tersi riya ve entrikalarla dolu menfaatçi bir kadındır. Calibe'nin yaptığı ve yapacağı kũtũlũkler ilk zamanlardan belli olur. Fazıla ve kardeşi şefik'e kũtũ davranan Calibe, Sai Efendi'nin anlamaması için onun yanında çocuklara iyi davranır ve kũtũlũgũnũ hissettirmez.

Calibe, Sai Efendi ile evlenip evin ve çocukların idaresini eline aldıktan sonra kardeşi Nabi ve kuzeni Sũha'yı da yaşadığı konağa yerleştirir. Amacı hayalini kurduğu servet ve şana kavuştuktan sonra gũnlũnũ Sũha ile eğlendirmek ve onunla dilediğini yapmaktır.

Calibe, Fazıla ve şefik'in babası Sai Efendi ile evlendikten sonra bir kız ve bir erkek ocuk dũnyaya getirir. Ancak Calibe'nin doğurduğu çocuklar da huy ve mizaç olarak anneleri Calibe'den farksız değillerdir: *"Evlatlık çok ahlaksız bir kız olup zaten çocukları ũzmekten, kızdırıp, onlara bağırmaktan, kũtũ davranmaktan, onlara ũzũntũ vermekten başka bir işe yaramadıysa da bu davranışlara diğer taraftan yũz bulduğu için cesaret ettiğinden Fazıla ile şefik'in çok ağırlarına gitti" (Fatma Aliye, 2005: 33-34).*

"Calibe'nin çocukları bũyũdũke öteki çocuklara olan eziyeti de bũyũyordu. Sai Efendi ocuklar için masraf parasını Calibe Hanım'a teslim ediyordu. Calibe'nin çocuklarına onar ve diğerlerine birer oyuncak alındığı halde anneleri gibi terbiyesiz olan çocuklar onlara da gũz koyup ele geçirmek için olanca yaygaralarını basınca hemen onların susturulması için Calibe Hanım ksũzlerin ellerindeki de alıp boyunlarını bũkecek kadar kũtũ davranmakta onları her fırsatta dışlayıp hor gũrmekte ve onların sessiz sessiz ağlayıp inci gibi

yaşlarının yanaklarından aşağı yuvarlandığını seyredip bundan gizli bir mutluluk duymaktaydı" (Fatma Aliye, 2005: 34).

Calibe hırsı ve attığı iftiralarla Sai Efendi'nin kızı Fazıla'yı dövmesine sebep olur. İlk kez kızına el kaldıran ve onu döven Sai Efendi'ye tüm bu çirkin davranışları yaptıran Calibe'dir. O güne kadar Calibe'nin kendisine ve kardeşine yaptığı eziyetlere göz yummuş olan Fazıla kendini tutamayarak Calibe'ye "*Alçak kadın!*" der (Fatma Aliye, 2005: 159). Sai Efendi ise kızının eşine yaptığı bu saygısızlığı affetmez: "*Sai Efendi'nin tahammülü kalmadı, kızının üzerine yürüdü. Saçlarının uzun örgüsünü koluna dolayıp, Fazıla'ya rast gele tokat ve yumruk indirmeye başladı. Adamcağızın kılına zarar gelmesinden çekindiği kızını bu şekilde kıyasıya dövmesi hiçbir yüreğin dayanamayacağı bir manzaraydı. Calibe bu manzarayı zevkle seyretmekteydi" (Fatma Aliye, 2005: 159).*

Calibe'nin kızı Fazıla'yı ve onun güzelliğini kıskanır. Fazıla ile Şefik'in mutluluğunu bozmak için türlü oyunlar yapardı: "*Ya niçin senin saçların bu kadar uzun. Benimki öyle değil. Ya bunları kes ya da ben böyle çekerim" (Fatma Aliye, 2005: 70).*

Muhaderat romanındaki Nabi karakteri de düzenbaz davranışı sembolize eden bir karakterdir. Calibe'nin kardeşi olan Nabi güzellikte ve huyda ablasına çeker:

"Calibe'nin kardeşi Nabi güzellikte ve kötü huylulukta tam ablasının kardeşi ise de kurnazlıkta ona benzemeyip biraz saf biriydi...babasının verdiği maaşla ve eniştesinin arada bir yaptığı yardımlarla gücünün yettiği ölçüler de eğlence alemlerinde dolaşıyordu...Annesi çok fazla yüz vermiş olduğundan kötü ahlakına ek olarak yüzüzlüğünü ablası gibi uyanık ve içten pazarlıklı olmadığından insanlardan bunu gizleyemiyordu" (Fatma Aliye, 2005: 67).

Nabi Sai Efendi'nin evinde yaşar. Çalışmak ve üretmek istemez. Hizmetçilerle aşağılık ilişkilerde bulunur ve ablası Calibe'den sürekli para almak ister. Evleneceği kadında aradığı kriterlerden en önemlisi de zengin olması ve Nabi'ye bakabilecek durumda olmasıdır. Bu isteğini ablası Calibe ile paylaşır: "*Ben de idare edecek eş istemiyorum. Beni besleyecek olanı istiyorum. Ne kadar çıplaklar iç güveysi olarak evleniyorlar. Elbiselerini kız babaları alıp harçlıkları bile ceplerine konulan ne kadar damat istiyorsan sana getireyim" (Fatma Aliye, 2005: 74).*

Nabi çok zengin olduğu için Fazıla'nın arkadaşı Fevkiye Hanım ile evlenmek ister. Bu isteğini ablası Calibe ile paylaşır: "*Fevkiye Hanım namuslu bir ailedendir, güzeldir, zekidir, bilgilidir, zengindir. Anasının babasının bir tanecik evladıdır. Böyle bir genç kızla evlenmeyi herkes ister... Şimdi sen Fevkiye Hanım'ı görmeden, sevmeden yalnız ailesinin*

servetine güvenerek ve zengin olmak için böyle bir işe kalkışıp damatları olmak istiyorum" (Fatma Aliye, 2005: 92). Fevkiye ise Nabi'nin içten pazarlıklı halinden habersiz ona âşık olur. Fazıla'nın ve ailesinin tüm ısrarlarına rağmen Nabi ile evlenmekten vazgeçmez. Evlenir ve mutsuz olur. Nabi, Fevkiye'nin ailesiyle beraber onun evinde yaşar. Fevkiye'nin ailesinin haberi olmadan onun ziynet ve mücevherlerini satar. Kumar oynar ve eşini aldatır. En sonunda Fevkiye, Nabi'den boşanır.

Romanda düzenbaz davranışı sembolize eden bir diğer karakter ise Sai Efendi'nin evinde çalışan Reftar'dır. Reftar, Calibe'nin her dediğini yapar ve her oyununda onun yanında olur. Calibe Reftar gibi bir kıza hep ihtiyacı olacağını bilir ve Reftar'ı oyunlarına sürekli olarak alet etmek için çareler düşünür. Calibe, Reftar'ın kardeşi Nabi'ye duyduğu ilgiyi anlar ve bu ilgiyi kullanarak Reftarı her daim yanında tutmak ister: *"Bu hizmetlerine bedel olarak Reftar'ın kardeşi Nabi'ye olan ilgisine engel olmadıktan sonra biraz daha sabırlı ve güçlü olmak istemişti. Nabi kendini evin efendisi gibi görüp hizmetçilerine her türlü işini yaptırır ve kardeşini de para için çok rahatsız ederdi"* (Fatma Aliye, 2005: 72).

Reftar, Calibe ile birlik olup Mukaddem'e bir oyun tertip ederler. Fazıla ile Mukaddem nişanlanırlar. Düğünlerine bir ay gibi bir süre kalır. Calibe bu evliliğin gerçekleşmesini istemez. Çünkü Fazıla ve Şefik'ten tamamen kurtulmak ister. Eğer Fazıla Mukaddem ile evlenirse komşuları olur ve yine evinin içinde bulunur. Ancak uzaktan biri ile evlenirse ondan ve kardeşinden tamamen kurtulacaktır. Mukaddem, Sai Efendi'nin ısrarıyla onun evinde bir gece kalır. Reftar odasına bir şeye ihtiyacı olup olmadığını sormak için girer ve hemen çıkar. Bunun üzerine Calibe Sai Efendi'ye Mukaddem'in içki içtiğini ve bunu adet haline getirdiğini söyler. Hizmetçileri Reftar ile birlikte olduklarını anlatır: *"Merakımdan Mukaddem Bey'in yattığı odanın kapı aralığından baktım. Reftar orada!"* (Fatma Aliye, 2005:118). Reftar'da Calibe'nin sözünü tasdikler. Sai Efendi duydukları karşısında çok şaşırır ve kızı Fazıla ile Mukaddem'in nişanını bozar.

Bir Kadının Hayatı romanının başkişisi Melek'in oğlu Şefik'i tuz ve kaşık alması için bakkala gönderir. Bakkalcı çocuğa kötü sözler sarf eder ve kötü muamele eder: *"Piç!.. Çok söyleme, işim var, az söyle de git!"* (Mehmet Celâl, 2001: 24). Şefik'in ninesine bakkal geçmişte bir gün bir ekmek verir ve çocuğa ninesine ekmek verdiği için pişmanlığını dile getirir: *"Onu da ben veremez olaydım!.. İki gün sonra parasını aldım ama, merhametten maraz çıktı! O vakit ben, o ekmeği vermeyeydim, hem açlığından geberirdi, hem dünyadan öyle bir kadının vücudu kalkardı, hem de şimdi böyle hepimizi tâciz etmezdi"* (Mehmet Celâl, 2001: 25-26).

"-Öyle şey olmaz. Bak tuzuma; fiçinin içinde ne kadar intizamlı duruyor. Mübarek tuz değil, toz şekeri. Soğanınıza tuz vereceğim diye fiçinin düzenini bozamaz. Kaşık mı? Allah esirgesin! Bu benim temiz dükkânıma gelen müşterilerimin ağızlarına soktukları kaşıkları size vereyim; siz sonra onları illetli ağızlarınıza sokun, nihayet müşterilerim frengiye uğrasın, öyle mi? İnayet ola!" (Mehmet Celâl, 2001: 26).

Romanda Ziyâ Beyîn babası Raşid çapkın bir adamdır. Evlerine aldıkları on dört yaşındaki Nilüfer adındaki kızı sürekli taciz eder. Kızın gönlü başkasında olduğu halde onu odalığı yapmak ister. Bu durum Raşid Bey'in oğlu Ziya Bey', şaşırtır. Babasının özelliklerini ve amacını okuyucu oğlu Ziya'nın ağzından işitir:

"Bir gün Kafkasya'nın nümûne-i hüsn ü ânu denilmeye şâyân olan güzel bir halayığı, Ziya Bey'in babası Raşit Efendi alır. Karısını da -fevka'l-me'mul- denilecek bir sûrette razı etmiş olmalıdır ki, halayığı odalık addetmek fikrine düşer... Ziya Bey ismi Nilüfer olan bu güzel kıza -babasının koynuna gideceği cihetle -fena bir gözle bakmamak lüzumunu, halayığın alındığı gün hissetmekle beraber, kıza gördüğü ve kendisinin hüznüne benzettiği derin bir hüznü nazarı dikkatten dūr tutmamaya ve babasının on dört yaşında bir kıza karşı altmış yaşında bulunduğunu hele hiç unutmamaya başlar! Raşid Efendi güzel halayığı dâhil-i bezm-i visâl etmek için hayli ibram ederse de, o vahşi gazâl oralara hiç yanaşmaz. Gittikçe hüznü artar. Hatta ara sıra ağladığına delil olmak üzere gözlerinin kızarmış olduğu da görülür. Bazı kere de bütün gece uykusuz kaldığını ima eden bir uçukluk o güzel çehrede dolaşır! Bunların hepsine ayrı ayrı dikkat etmekte ve Nilüfer'in en küçük hareketini bile gözden kaçırmayan Ziya Bey bir gün şöyle bir düşünceye dalar: -İnsanın zihninde fenalık yoksa güzelce düşünmeli ki gençlik sabahının ilk ışıklarını, ömrünün baharının ilk çiçeklerini görmeye başlamış olan on dört yaşında bir kız ak saçlı, ak sakallı, ihtiyarlık ışığı yüzüne bir nuranilik vermiş, fakat her adımında ömrünün hazan rüzgârına karşı titremeyi adet haline getirmiş bir ihtiyarın vuslat kucağına nasıl sığınır? Dünya hazinelerini, hayatın lezzetlerini, geleceğin saadetini -çoğunlukla rüyasında gördüğü-iki güzel göze karşı feda etmek istidadını bulunduran ve güzellikte nadir olan bu kız nasıl olur da altmış yaşında bir adamın kendisine verdiği altınlara, elmaslara rağbet gözünü çevirerek o gülümsemelere, gösterişlere kanar? Ya bu ne akılsızlıktır ki yüzü buruşmuş, yanaklarının kemikleri dışarı fırlamış, içeri çöken gözlerinin ferî sönmeye başlamış bir adam, bir kızı zorla yola getirmek, kendi ihtiyar gönlünü eğlendirmek hevesine düştüğü halde, o kızın kendisine hiçbir vakit yar olamayacağını, belki namusunu ihlal edecek hareketlerde bulunacağını düşünmez?" (Mehmet Celâl, 2001: 60-61).

Melek Trabzon'da yaşayan ve bir genç ile evlenme hayalleri kuran bir kızdır. Bir gün genç Melek'i kandırır ve hamile bırakıp kaçar. Melek ise bir vapura atlar, şehre iner ve sefil bir yaşam süremeye başlar. Melek kendisini böyle biçare bırakan genci Sıtkı'ya anlatır:

"Ben ölsem değil, kıyamet kopsa o zalim müteessir olmaz... Haydi, farzedelim ki odur. Ne yapacağım? Ah! Ben bilirim: Bu zayıf ellerimle boğazına sarıldıktan ve boğuk bir sesle birkaç kere "Benim namusumu çalan budur... Benim istikbalimi öldüren budur! " diye haykırdıktan sonra o namussuzu bütün kâinata göstereceğim. Allah'ım! İnşallah odur. Ya o aralık Trabzon'da ilk defa yüzünü gördüğüm gece söğüt ağaçları altında hazin bir sesle söylediği gibi söz söylerse, ağlamamak için kendimi nasıl tutarım? Aman Yarabbi! İnşallah o değildir! Onun bir kadının mezarı üstüne birkaç damla yaş dökcek, birkaç satır yazı yazacak kadar kalbi yoktur" (Mehmet Celâl, 2001: 119-120).

Melek'in kötü hale düşmesine sebep olan kişi Safvet'tir. Melek, Safvet'ten melek yüzlü şeytan olarak bahseder: *"-O! O melek kılığındaki şeytan. O nur yüzlü karanlık, o munis vahşi, o güzel cellât!" (Mehmet Celâl, 2001: 119).*

Melek yangın esnasında yere düşüp bayıldığında ortada kalan iki çocuğu Afife ve Şefik'i bir esirci kaçıtır ve Salim Efendi çocuklara zulmeder:

"Salim Efendi'nin o meş'um çehresi görüldü. "Buraya geliniz "dedi. İkisini de küçük odaya aldı. Elinde bir kırbaç sallanıyordu. Elini tahrik etti. O siyah kırbaç evvel bir karayılan gibi Afife'nin koluna dolandı. Kızcağz bağırdı. İkinci defa Şefik'e vurdu. Belki bağırarak da cezayı arttırır düşüncesiyle biçare sesini çıkaramadı. İkisini yine odaya attı" (Mehmet Celâl, 2001:125-126).

Romanın bir diğer karakterlerinden biri olan Reşid zengin olmaya umuduyla romanda Zübeyde'ye mektuplar yazar. Oysa durum Reşid'in hayali kurduğu gibi gerçekleşmez ve Zübeyde mektubu önemsemez. Mektubu götüren çocuğu ümitle bekleyen Reşid beklediği haberi almaz ve zenginlik hayalleri suya düştüğü için üzüntü duyar:

"-Ne o? Ne haber? Dedi. -Götürdüm. -Eee? Ne oldu? -Açtı, okudu... Sonra 'Git, o köpeğe söyle, velinimetinin kızına böyle bir gözle bakmanın ne kadar tehlikeli olduğunu anlasın. Bu seferlik kısmetine mani olmamak için affediyorum. İkinci defa böyle bir şeye cesaret ederse, yazdığını babamın elinde görür' dedi. Mektubu alıp parça parça etti. Çocuk boşuna söyleniyordu. Reşid çocuğun söylediğini anlamıyordu. Çünkü gözünün önünde açılan bir elmas çekmecesini gözlerini kamaştırmaya başlıyordu" (Mehmet Celâl, 2001: 102).

Reşid beklediği haberi alamayınca Zübeyde'nin mücevherlerine zorla sahip olmak ister ve gece evine girer:

"Hırsız! Reşit beyni içinde şimşek çakıyor zannetti. Genç kız uyanmıştı. Reşid döndü. Zübeyde'ye bir hançer gösterdikten sonra elini dudakları üstüne koydu. Korkunç bir bakışla sus işareti verdi. Bunun üzerine zavallı kız bağırdı: -Burada insan öldürüyorlar! Reşit ufak bir hareket etti. Bu sırada kızcağız yalnız vücudu içinde soğuk bir şeyin hareket ettiğini hissetti. Gözlerini kapadı. O imdat çılığı üzerine odaya girenler Zübeyde'yi kanlar içinde gördüler. Hırsız kaçmıştı. Hırsız takip edelim mi? Haydi bakalım. Ama seneler geçti. Bulunamıyor. Bir ara Beyrut'ta, bir ara Kudüs'te görüldü. Kıyafetini değiştirdi. İhtiyarlığa yüz tuttu. Elindeki mücevherler istikbalini temin etti. Birtakım zavallı mahlûkun karşısında titremesinden, ağlamasından sevinç duyduğu için esirciliğe başladı; ismini değiştirdi. Reşit Bey, Salim Efendi oldu" (Mehmet Celâl, 2001: 104).

Muhabbet-i Mâder-âne romanında Fahriye'nin sevdiği Fikri Bey davranış olarak erdemli bir davranış sembolü değildir. Kötü alışkanlıkları olan Fikri Bey evleneceği Fahriye'yi de ziyadesiyle üzecektir: *"Vâkıa Fikri Bey gecelerce eve gelmemek âdetine, o kadar çok içtiği rakıya tövbe ederse, fenâ bir zevc olmazdı" (Mehmet Celâl, 2014: 74).* Fikri Bey çalışmaz bunu bildiği halde Fahriye'nin annesi Fikri ile konuşup bu durumu halletmesini söyler. Evlenince kendi evlerinde yaşamalarını ister. Fikri ise bu fikri hemen kabullenir. Nesibe Hanım, Fikri'den içki içmemesini, çalışmasını ve eve erken gelmesinin sözünü ister. Bunun için Kur'an-ı Kerim'e el bastırır, söz alır. Fikri, Nesibe Hanım'a verdiği sözlerde duramaz ve bu durumdan habersiz olan Fahriye eşini sabahlara dek bekler, üzülür. Fahriye, Fikriye nerede olduğunu sorunca da ondan şiddetli cevaplar alarak üzülür:

"Bak! Karıcığım! İstintâktan hoşlanmam. Nerede... Nerede isem, oradayım, vesselâm! Dün akşam anan olacak karıya da söyledim. Ben bir esir değilim. Öyle değil mi, karıcığım ya? O kaltak bana çıkışmak istedi. Ne kadar terbiyesiz! Ne o ya! Ben öyle surat da çekemem. Ananı çok seviyorsan hadi onun odasına git! Hem bir daha beni istintâk etme. Çünkü benim yumruğum vardır" (Mehmet Celâl, 2014: 80).

Zehra romanında Subhî, Zehra ile büyük bir aşk duyarak evlenir. Evlerine hizmetçi olarak alınan Sırrı Cemal gelince işin rengi değişir ve güzel fakat kıskanç karısı Zehra'yı çekmek yerine güzel ve kibar Sırrı Cemal'e gönlünü kaptırır. Sırrı Cemal, Nazikter ile evde anlaşamaz ve bu yüzden Nazikter, Subhî tarafından kovulur. Bu duruma Zehra karşı çıkmak ister ancak Subhî karısına kendisinin de isterse Nazikter ile gidebileceğini söyler: *"Subhî bir gün dayanamayıp Nazikter'i kovmaya mecbur olmuştu. Zehra'nın*

engellemelerine ve yaygaralarına hiç önem vermemiştir. Hatta canı isterse Nazikter'den hiç ayrılmamasının kendi elinde olduğunu çekinmeden Zehra'nın yüzüne karşı söyleyivermişti" (Nabizade Nazım, 2012: 49). Sırrı Cemal'in işveleri ve cilvelerine kapılarak karısı Zehra'dan soğur. Karısı ve Sırrı Cemal arasında kendi içinde kıyaslama yapan Subhî bu kıyaslamadan Sırrı Cemal'in zaferle çıktığını düşünür:

"İki senelik olaylar, bir bir hayaline geliyor, bu olaylar içinde karısıyla Sırrı Cemal'i yan yana görüyordu. Fakat ikisi arasında bir karşılaştırma yapınca karısını solgun ve huysuz buluyordu. Sırrı Cemal'deki yaradılış, Zehra'da olmadığı gibi cazibece de Sırrı Cemal karısından üstündü. Bir an geldi ki, karısı yoğun bir duman içinde gözünden kaybolup aydınlık, beyaz bulutlar içinde gülümseyen Sırrı Cemal kaldı. Duygularını bir türlü engelleyemiyor, bir türlü yerinde duramıyordu" (Nabizade Nazım, 2012: 39).

Sırrı Cemal ile karısı Zehra'nın Subhî için kavga etmeleri onun gururunu okşar, bu durum onu üzme yerine sevindirir:

"İki kadın dövüşmeye başlamışlardı. Münire bu durumları ağlaya ağlaya, Subhî ise güle güle seyrediyordu. Sırrı Cemal'le Zehra'nın iki tavuk gibi dövüşlerini horoz gururuyla seyredip bu mücadelelerin, bu kavgaların hep kendisini çekememe yüzünden meydana geliyor olduğunu görmekten hoşlanıyordu. Bir başkası olsaydı evin içindeki bu uygunsuzluklardan acı duyardı. Hâlbuki Subhî bununla eğleniyordu" (Nabizade Nazım, 2012: 50).

Sırrı Cemal'in hamile kalmasıyla karısını boşayıp, Sırrı Cemal'e ev tutar orada onunla birlikte yaşamaya başlar. Zehra da kendisini bırakıp giden kocası Subhî'den intikamını alabilmek için onun peşine Urani adında bir aşüfteyi takar. Urani, telgraf gönderme bahanesi ile Subhî'nin dükkânına uğrar ve güzelliği ile onun dikkatini çekmeyi başarır: "Bugün söze -Urani-de karışmıştı. Üstelik o kadar da işveli bir konuşması vardı ki, Subhî o konuşmaya bayılmıştı. Hele şivesi çok şirindi. Subhî'nin dinledikçe dinleyeceği geliyordu. İşini gücünü bırakmıştı" (Nabizade Nazım, 2012: 69). Urani sayesinde malını mülkünü kaybeden Sırrı Cemal'i terk eden Subhî en sonunda beş parasız kalır ve Urani'yi öldürür: "Ayakları altında çırpınmakta olan Urani'ye beş, altı kere daha kama sapladı. Ceset, ruhsuz hâle kavuşmuştu" (Nabizade Nazım, 2012: 131). Subhî, Trablusgarp'a sürülür.

Sırrı Cemal de romanda davranışlarıyla düzenbaz olan karakterlerden biridir. Zehra Hanım ve Subhî Bey'in konağına ilk alındığında Subhî Bey'in kendisine olan ilgisini sezer ve utanır. Zehra'yı üzme istemez ancak sonraları huyu değişir ve romanda düzenbazlığın davranıştaki sembolü olur. Zehra'nın dünyadaki tek dayanağı olan babası Şevket ölünce bu

duruma en çok Sırrı Cemal sevinir: *"Bu ansızın meydana gelen olaydan en çok memnun olan Sırrı Cemal olmuştu. Bunca zamandır meşgul olduğu gönül mücadelesi, ahlâkını neredeyse tamamen bozmuştu"* (Nabizade Nazım, 2012: 48). Subhî'yi türlü işvelerle elinde tutar. Ondandır hamile kalır ve karnındaki doğmamış çocuğun yaşamına garanti olacağını düşünür: *"Sırrı Cemal, kendisinde ilk hamilelik işareti hissettiği zamandan beri düşüncelerini ve tavrını değiştirmişti. Karnındaki şekilsiz varlığın, kendisi için bir dayanak noktası olacağına karar vermişti. Artık kendisinde bir ikinci hanımlık hakkı görüyordu"* (Nabizade Nazım, 2012: 48). Sırrı Cemal, evli bir adamdan hamile kalmanın onu karısından ayırmanın bedelini ağır öder. Tek dayanağı olan karnındaki bebeği Subhî'nin günlerce ve aylarca eve uğramaması sonucunda üzüntüden ve sarnıca kovayı sarkıtmasıyla yükü taşıyamaz ve bebeğini düşürür: *"Kova çok ağır gelmiş, Sırrı Cemal de bu ağırlığa karşılık vermek için kaslarını sıkıyordu ki...Eyvahlar olsun..!"* (Nabizade Nazım, 2012: 87). Düşen bebeği ile birlikte yaşama dair tüm umudu yıkılan Sırrı Cemal, Subhî'yi başka kadına kaptırınca da çareyi kendisini intihar etmekte bulur. Böylece yaptıklarının bedelini öder.

Zehra da romanda bulunan bir diğer düzenbaz davranışın sembolüdür. Sırrı Cemal'in, Subhî'den hamile olduğunu öğrenince Sırrı Cemal'in karnındaki çocuğun düşürülmesi ve yok edilmesi için bir ebeye başvurur: *"Zehra, bu sefer ebeye başvurdu. Kendi mutluluğunun sonu olacak olan bu çocuğu ortadan kaldırma çareleri arıyordu"* (Nabizade Nazım, 2012: 48).

Romanda Zehra, Sırrı Cemal ile Subhî'yi ayırmak için evlerine gelen bohçacı kadın Marika'dan yardım ister. Marika Subhî'nin karşısına tesadüfen Urani'yi çıkarır. Urani, Zehra'nın intikamının bir parçası olur: *"Bir görüşme sebebi Marika, Beyoğlu'nda tanıdığı kadınlardan birisini Subhî'ye bulaştırarak, çekip tuzağa düşürecek, onu keyfe alıştırıp hem Sırrı Cemal'den ayıracak, hem başına dünyasını haram edecekti"* (Nabizade Nazım, 2012: 85). Zehra, Subhî'yi kıskandırmak için onun iş arkadaşı Muhsin ile evlenir ancak mutsuz olur. Roman boyunca yaptığı kıskançlık ve kötülüklerinin bedelini hem bu mutsuz evliliği sürdürmekle verir hem de Muhsin'den olan çocuğunun iki hafta sonra ölmesiyle verir.

Subhî, Urani ile çıktığı bir gezinti sonrası aklına aynı yere Zehra ile de geldiği gelir: *"O zamanla bu zamanki beyninde ne kadar büyük fark vardı. O zaman yanında namus abidesi olmaya lâyık bir Zehra vardı. Hâlbuki şimdi o makamı iki paralık bir aşüfte işgal ediyordu"* (Nabizade Nazım, 2012: 108). Subhî'nin gözünü kör eden bu tutku ona annesini

ve henüz ölümünü bile bilmediği çocuğunu unutturur. Ne annesini, ne Sırrı Cemal'i, ne çocuğunu ne de Zehra'yı bir daha düşünmez ve görmez.

Urani, hafifmeşrep bir kadındır. Para için erkeklerle beraber olan ve paraları bitince onları terk eden biridir. Bu sebeple gösterdiği davranışlar düzenbazlığı sembolize eder: *"Bazen bir aşığın bir kere daha birleşmek için geldiği olur, birkaç aylık birliktelikten sonra yine üzüntüsüz bir şekilde ayrılırlardı. Hâle bakılırsa o erkekler de, Urani de kalp ve gönül denilen şeyden asla haberdar değildi. Onlarca 'sevgi', bayağı bir hevesten ibaret olmalı ki bir müddet sonra geçip gidiyordu"* (Nabizade Nazım, 2012: 92).

Subhî'nin mağaza işlerini ve tüm mali işlerini emanet ettiği Muhsin Bey, Subhî'nin gönlünü Urani'ye kaptırıp zevk, sefa ve eğlence hayatına kaptırmasından sonra ona verilen tüm imkânları kötüye kullanır ve çalmaya başlar: *"Muhsin, mağazanın idaresinde tek başına kalınca, çalıp çırpmaya koyulmuştu"* (Nabizade Nazım, 2012: 89).

Araba Sevdası romanının en önemli sembollerinden biri olan alafranga yaşam biçimi Bihruz Bey'in yaşamının tamamına intikal eder. Bihruz Bey güzel giyinir, modayı takip eder, İstanbul'un en iyi eğlence merkezlerinden biri olan Beyoğlu'nda arkadaşlarıyla vakit geçirir, kütüphanesine kitaplar alır, opera dinler, şairlerin beyitlerini okuyup, anlamaya çalışır fakat anlayamaz. Pardesüsünde "Terzi Mir" markasını taşır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 7). Bastonuna Fransızca (M.B.) harfleriyle gümüş bir marka yazdırır. Bihruz Bey küçük yaşlardayken babasını kaybeder ve annesiyle bir başına kalır: *"Bihruz Bey, vâldesinin tek evlâdı olduğu için zaten hep şımarık büyümüşü"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 10). Babasının ölümünden sonra kalan bütün mirası harcar ve elinde bir tek annesinin mücevherleri ile babasından yadigâr kalan oturdukları konak kalır: *"Mirasyedi bey efendinin kendi sefâhetinden başka hiçbir masrafı olmadığı hâlde he ray eline geçen yüz elli lira kadar bir para o sefâhate kifayet etmezdi"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 12). Gösterişi seven anlamayan ancak anlamayan ancak göstermeyi seven bir kişiliğe sahiptir:

"Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvâp ismarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır... bu beyin, İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye masrûf oldu ki birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler,

kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmaktı" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 10).

Türkçe kelimelerin arasına Fransızca serpiştirir ancak Türkçe kelimelerinin anlamını dahi bilmez. Farsça, Osmanlıca ve Türkçe hakkında pek bir fikri yoktur. Ona rağmen şair Vasfi'nin şiirlerini, şarkılarını okur ancak oradaki kelimelerden bir şey anlayamadığı için suçu Şair Vasfi'ye atar. Onun iyi bir şair olmadığını ve yanlış yazdığını iddia eder. Kalemdeki arkadaşı Naim Efendi ise Bihruz Bey'in tam tersidir. Bir Osmanlı Beyefendisi olan okuyan, anlayan, yazan ve aktaran bir kişiliğe sahiptir. Bu sebeple Bihruz Bey anlayamadığı ve çeviremediği beyitlerin anlamına Naim Efendi'nin ilim ışığıyla aydınlanır. Bihruz Bey'in yaşamdaki tüm amacı görmek, anlamak değil gösteriş yapmaktır: *"Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa, maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnızca görünmekti"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 11).

Fransızca hocası Mösyö Piyer'e onu menfaatleri uğruna kullanır ve amacı Fransızca öğretmek değil, ondan para kazanmaktır. Arkadaşı Keşfi Bey ise Bihruz Bey'e yalanlar söyler. Bihruz Bey'a katılmadığı ya da fikirlerini desteklemediği halde ses çıkarmaz: *"Mon profesör, bu akşam her vakitki Mösyö Piyer değilsiniz! Ahlâkınız değişmiş. Pek nervö olmuştunuz. Bilmem niçin?"*

-İhtimâl. Lâkin siz her vakitki Bihruz Beysiniz!." (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 48).

Çevresindeki kişiler de onun gibi alafrangaya öykünen ancak ruhlarında alafranga olmayan kişilerdir. Keşfi Bey de alafranga olmaya çalışan biridir:

"Frenkâne süslü gezmek, Fransızca okumak, Bonjour, Bonsuar, Vu zalle biyen? Demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altından roman taşımak, israf ve sefâhate borç etmeye uzanmak ve Türkçe'yi edebiyatsız kaba bir lisân addedip bu lisânın câhili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamnca ve belki hâlâ bile merasim ve levâzımından mâdût olan efkâr ve evzâ' ve muâmelâtta, velhâsıl şeâir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akrânı mertebesine yetişmekti" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 151).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey'in Fransızca hocası Mösyö Piyer, menfaatlerine düşkün ve bu uğurda tüm değerlerini ayaklar altına alan biridir: *"Mösyö Piyer nâmındaki Fransızca hocası beyin mizâcına göre şerbet verir, kurnaz bir ihtiyar olmakla onun kemâkân devâmına müsâde ve hatta dört liradan ibaret maşî altı liraya iblâğ olundu"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 12). Mösyö Piyer, Bihruz Bey'e hediye olarak

aldığı kitabın parasını dahi fazlasıyla Bihruz Bey'e ödeten biridir. Mösyö Piyer ile Bihruz Bey kadınlar ve aşk hakkında konuşurlar. Mösyö Piyer aşkın olmadığını söyler ve Bihruz Bey'i üzer. Bunun üzerine kendisine bir kitap hediye etmek ister. Kitabın parasını ödemez ve parasını Bihruz Bey'den alır. Bihruz Bey romanın dışında olan Venüs resmini görür, kitabın içeriğine ve adına dahi bakmadan sadece resimlerden yola çıkarak çok sevinir.

Keşfi Bey, Bihruz Bey'in arkadaşıdır. Keşfi Bey de Bihruz Bey gibi yaşamını alafrangalığa öykünerek geçirir. Keşfi Bey yalan söyleyen, yalanlarından beslenen biridir: "*Şaka tarzında ufak yalanlar tertibiyle etrafında bulunanları aldatmaktan zevk almaya başlamış ve bu sûi-itiyat gitgide ahlâkında kökleşerek zekâstıyla mütenâsiben büyüye büyüye temâyülât-ı sâiresine galebe etmiştir*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 150-151).

Bihruz Bey'in arkadaşı Keşfi Bey, Bihruz Bey'e Periveş'in öldü yalanını uydurur: "*Periveş Hanım'ın tifoya tutulup vefat ettiğini, âilesinin Kızıltoprak'ta kira ile bir köşkte bulduklarını, kendi hemşiresinin köşke gidip hanımla görüştüğünü söylemesi de koca başlı ve elli ayaklı bir yalandı*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 154).

Bihruz Bey'in üzülmeye sebebiyet verir:

"Keşfi'nin o koca mantörün yalan söylemeksizin bir dakika bile duramayacağını, binâenaleyh hiçbir lâkırdısını gerçeğe dinlemek câiz olamayacağını, kezzâplıktaki şöhret-i mârufânesine binâenaleyh pekiyi bilmesi lâzım gelirken kendisine bilâteemmğl aldanmamun ve muhakeme-i akliyesi gâip edip, hareketini şaşırarak derecelerde teessürât-ı ser'e-i şedideye terk-i nefis etmenin manası var mıydı?" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 149-150).

Periveş romanda yer alan bir diğer düzenbaz karakterdir. Bihruz Bey'in Çamlıca'da gördüğü ve asil bir aileden zannettiği biridir. Periveş on altı yaşında babasını, yirmi üç yaşında eşini kaybeder. Çengi Hanım ile tanıştıktan sonra yaşamı değişir. Kötü yola düşer ve hafifmeşrep bir kadın olarak romanda varlığını korur. Periveş romanda Bihruz Bey'le dalga geçip onun acısıyla eğlenir: "*Periveş Hanım Bihruz Bey'in yakıştırdığı gibi öyle şerefli bir âileye, asil bir hanedana mensup olduğu gibi ikâmetgâhının bulunduğu mevkide Bihruz Bey'in taksimce tahminine muvafık olmak üzere sınıf-ı kibâra mahsûs olan yerlerden değildi*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 35).

Çengi romanda yer alan bir diğer düzenbaz davranışın sembolüdür. Periveş'in babasını on altı kocasını ise yirmi üç yaşında ölmesi üzerine onun zayıflığından ve ihtiyacından faydalanıp kadını pazarlayarak ondan para kazanır. Bihruz Bey ile karşılaşınca da ölmediği

halde Periveş'in ölümüne sebep olan kişinin kendisi olduğunu söyler ve Bihruz Bey'i üzer: "*Besbelli çok sevdiğiniz için öldürdünüz*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 245).

Bihruz Bey'in Periveş'in mezarını bulmak istemesi üzerine Çengi Hanım kendisine peşini bırakmasını çabalarının nafi olduğunu söyler. Bihruz Bey gittikten sonra da Periveş ile buluşup Bihruz Bey'in duygularının saflığı ile dalga geçip arkasından gülerler: "*Periveş Hanım'la Çengi Hanım'a gelince; Bihruz Bey'in âğâz ü encamkârdaki garâib-i ahvâlinde bahsederek ve kahkahalarla gülüşerek ağır ağır yollarına devam ettiler!*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 248).

2.5.4. Don Kişot'un İronik Bir Sembol Olarak Kullanımı: Çengi

Cervantes'in *Don Kişot* adlı eserinde Don Kişot, okumuş olduğu romanların etkisi ile gerçek ile hayali ayıramayacak duruma gelir. Yanına arkadaşı Sancho Panza da alarak hayali sevgilisi Dulcinea'ı bulabilmek için yolculuklar yapar. Karşısına çıkan değirmeni canavar, şarapları kan, koyun sürülerini ise birbirleriyle savaşan iki karşıt asker olarak hayal eder. Konakladığı hanı saray olarak görür ve o handaki şarap testilerini düşman asker grubu olarak algılayıp kılıç kaldırır. En sonunda gerçekleri görmeye başlar ve tüm malvarlığını yoksullara bağışlayıp ölür.

Mithat Efendi, Cervantes'in *Don Kişot'u* ile *Çengi* romanındaki Daniş Çelebi arasından ilişki kurar. Daniş Çelebi, Don Kişot'un *Çengi* romanındaki sembolüdür. Daniş Çelebi de Don Kişot gibi kitaplar okur, cin ve peri hikâyelerinin etkisinden çıkamaz ve somut ile soyut duyguları arasında gelgitler yaşar.

Çengi romanının ilk sayfasında Ahmet Mithat Efendi : "*İstanbul'da Don Kişot dendiği zaman, İstanbul şehrinde Don Kişot denilir bir şeyin vücudu anlaşılır ise de, bu Don Kişot yenir mi? Yenmez mi? Canlı mı? Cansız mı?*" diyerek Cervantes'in *Don Kişot* adlı eserini okumamış ve Avrupa tarihi hakkında bir bilgisi olmayan Türk okuruna bu eser ve içerik hakkında bir takım bilgiler verir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 5). Nitekim Mithat Efendi eserin ilerleyen sayfalarında da metnin sihinden ayrılıp okuyucuya Don Kişotluk ile alakalı bir takım bilgiler vermeyi de ihmal etmez: "*Serlevhamızda, İstanbul'da Don Kişot kaydını görerek bu zât garâbet-simâtı İstanbul'a getireceğimiz itikat edilmesin. Eğer kariyerimiz Don Kişot hikâyesinden Avrupa halkının aldığı kadar lezzet alabileceğini itikat etseydik Don Kişot'u İstanbul'a getirmek değil, belki Cervantes'in hikâyesini baştanbaşa tercüme ederdik*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 7). Daniş Çelebi, Mithat Efendi'ye göre

Don Kişot'un İstanbul versiyonudur : *"İstanbul'da tasavvur ve teşkil eylediğimiz Don Kişot'un ismi, Don Kişot olmayıp Dâniş Çelebi'dir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 8). Eğitime önem veren ve kimi eserlerinde bunu ön plana çıkaran Mithat Efendi, çocukların yanlış eğitim almalarının da nasıl sonuçlar doğurabileceklerinin mesajlarını Çengi romanında da verir: *"Bu çocuk tılsım ve efsun ve sihir ve cin ve şeytan sözlerini daha beşikte ve ninni arasında validesinden işitmeye başlamıştır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 9). Daniş Çelebi, annesi Saliha Molla tarafından daha beşikte büyü ve sihre aşına olur.

Çengi romanında Daniş Çelebi, Saliha Molla'nın anlattığı cin ve peri masallarını dinleyerek büyür. Daniş Çelebi'nin annesi olan Salih Molla, büyücülük yaparak insanların inançlarını gasp eder ve büyük bir servetin sahibi olur. Engürüsizâde Nafiz Efendi'nin konağına Sünbül adından bir çengi (çalgıcı). getirilir. Sünbül kendisini Daniş Çelebi'ye peri olarak tanıtır. Söylediklerinin doğruluğunu ispat edebilmek içinde yanında bulunanların kendisini görmediklerini sadece ona görüldüğünü söyler. Engürüsizâde Nafiz Efendi ve yanında bulunanlar peri kızını görmediklerini söyleyip Daniş Çelebi ile oyun oynarlar. Daniş Çelebi onlara inanır ve peri kızı olarak gördüğü Sünbül'e derin duygular beslemeye başlar. Daniş Çelebi, Sünbül'ü alıp evine götürmek ister. Ancak Sünbül'ün peri olmadığını söylerler. Daniş Çelebi bunu sevdasına bir engel olarak görür ve vazgeçmez. Annesi Engürüsizâde Nafiz Efendi ve Saliha Molla'ya para verip Sünbül'ü satın alır. Sünbül, geleneklerine bağlı olmayan, hafifmeşrep ve eğlenceye düşkündür. Annesi vefat edince ve kalan her şeyi tüketir. Daniş Çelebi ile evlenmiş ancak huylarından vazgeçemez ve evliliğine sadık kalmaz. Daniş Çelebi'ye gerçekleri anlatmaz ve onun duygularını sömürmeye devam eder. Daniş Çelebi'nin Sünbül'den Cemal adında bir oğulları olur. Evde Arap adında bir kalfa vardır. Sünbül'ün yalanlarına şahit olur ve Daniş Çelebi'yi uyarır. Sünbül'ün peri kızı olmadığını ve böyle yalanlarla kendisini kandırdığını söyler. Daniş Çelebi ikna olur. Arap kalfa ile Daniş Çelebi, Sünbül'ü öldürmek için planlar kurarlar ancak Daniş Çelebi, bir kaza sonucu Arap kalfayı öldürür ve Sünbül evden kaçar.

Daniş Çelebi akıl melekelerini yitirir ve on bir sene sonra ölür. Soyut olanın peşinden çok fazla koşmak insanın yaşamına olumsuz etki eder. Bu Don Kişot için de Daniş Çelebi içinde aynı sonucu doğurur. Sünbül evden kaçtıktan sonra eski âlemlerine daha ihtişamlı bir şekilde geri döner. Safa Efendi'nin köşkünde tertip edilen eğlencelere bir çengi olarak gider ve kraliçe gibi karşılanır: *"Vaktin en kibarına mahsus olan faytonlardan birisiyle Sünbül zuhur eder"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 87). Yaşamı neşe ve eğlenceden ibaret yaşayan Sünbül işvesi, cilvesi ve akli sayesinde birçok insanı aynı anda idare edebilme

kabiliyetine de sahiptir: *"Yirmi otuz aşkı birden idare eylediği halde hiçbirisine diğerleri hakkında renk bile vermemek, benât nev'i içinde kendisine mahsus marifetlerdendi"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 100). Sünbül bu sayede büyük bir servete de sahip olur. Toplumun her kesiminden insanıyla para karşılığı aşk yaşayan bir kadın haline gelir. Annesinin kaçışından ve babasının ölümünden sonra Cemal tek başına kalır. Romanın ikinci kısmında ise Mısır kölemenlerinden Canbert Bey'in herkesten gizlediği kızı Melek vardır. Canbert Bey, eşini kızının doğumu sırasında kaybeder. Canbert Bey, kızını doğru bir şekilde büyütmez. Cemal önce annesi olduğunu bilmediği Sünbül ile aşk yaşamak ister, gözyaşı döker. Ancak Sünbül tüm gerçeği bildiği için yaş farkını bahane ederek Cemal'i reddeder. Sünbül, Cemal'i Melek'e uygun bulur ve Melek'e Cemal adına mektuplar gönderir. Cemal, Melek'e kur yapar, evinin önünde aşkını ispatlamak için günlerce bekler. Melek'in evden kaçırılmasına sebep olur. Cemal onu annesi olduğunu bilmediği Sünbül'ün yanına götürür. Ancak Sünbül, Melek'i kötü ortamlardan uzak tutar. Cemal'in Daniş Çelebi'den kalan tüm parası biter ve bu sebeple Sünbül Melek ile Cemal'in görüşmesine engel olur. Cemal, Melek ile yaptığı son görüşmede Melek'in dört aylık gebe olduğunu öğrenir. Sünbül engel olmasının yanında oğlunu gölge gibi izler. Böylece Cemal'i terbiye etmek ister. Cemal yoksul ve kimsesiz kalır ancak kendini kötü ortamlara ve durumlara düşürmekten korur. Bir bir kahvede çırak olarak yaşar Sünbül'ün adamları tarafından içkili ortamlara, hırsızlığa ve kumara sürüklenilmeye çalışılır. Cemal'in gösterdiği dirayetten sonra Sünbül, oğlunun olgunlaştığına inanır. Melek ile evlendirir, torun sahibi olur. Eski güzelliğini ve tazeliğini yitiren Sünbül tüm servetini oğluna bırakır: *"Dünyada ağız tadıyla geçirdiğim ömür bana kâfidir. Bundan sonra sürünmekten ise temizlenmek evlâdır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000:152). diyerek Sünbül intihar eder.

Çengi romanında Daniş Çelebi, yirmi yaşına gelinceye kadar eğitim almanın büyüüne kapılır:

"Saliha Molla, oğlu Daniş Beyi kendi hanesinde kendi kendisine okutup, bayağı okur yazar ve okuduğunu anlayıp yazdığını anlatır bir dereceye isal eylemiştir. Fakat ne fayda ki çocuğun eline geçen kitaplar Hamzanâme ve Elfü'l-Leyl ve Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gbi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-ı garîbesini mübeyyin şeylerden ibaret olmasıyla bunlar dahi Daniş Çelebi'nin evham ve akaidine kuvvet vermekten hali kalmamıştır. İhtisâr-ı kelâm yirmi yaşından sonra Daniş Çelebi, bir hale geldi ki yanında birisi dişlerini gıcırdatarak bir savt- acîb ile homurdanarak

ben filan ciniyim diye haber verecek olsa, derhal inanır, korkusundan beti benzi kireç kesilirdi" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 10).

7Türk toplumunda ağaç yaş iken eğilir görüşü yaygındır. Çocuk eğitimini henüz küçük yaşlarda almaya başlamalıdır. Çocukların küçükken almış oldukları eğitim ve terbiye yaşamları boyunca onlara pusula olacaktır. Doğru bir eğitim doğru bir nesli yanlış bir eğitim ise yanlış bir nesli doğuracaktır. Daniş Çelebi yanlış yetiştirilen bir çocuktur bu yanlış yetiştirilme onu hazin bir sona sürükleyecek ve cinnet geçirecektir. Ahmet Mithat Efendi eğitimle her türlü kötülüğün aklanacağına inanır. Ve yalan yanlış bilgilerle insanların inançlarını sömüren, eşine ve diğer insanlara asla sadık kalamayan, menfaati uğruna oğlunu bile harcayan anne Sünbül'ü kendi kendisinin içine eğilerek intihar ettirir. Eceliyle dünyadan göçüp gitmenin diğer insanlara haksızlık olduğunu düşünür. Saliha Molla oğlu Daniş Çelebi'yi psikolojik bunalımından kurtarabilmek için: "*Otuz paralık bir bakır üzerine mühr-ü Süleyman*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 11). Süleyman'ın mührünü bastırır ve oğluna Muhayyelât-ı Aziz Efendi'deki bir hikâyeden örnek verir. Tılsımın cin ve perilere galip getireceğini söyler. Ancak büyü ters teper ve Daniş Çelebi sihir dünyasının etkisine daha çok kapılır. Daniş Çelebi tıpkı Don Kişot gibi gördüğü bir köşkü masal âleminde okuduğu bir köşke benzetir. Bu köşkün padişahının kızını elde edeceğini ve cinlerin padişahına hükmedeceğini düşünür ve bekçiden dayak yer ancak bu dayak dahi Daniş Çelebi'nin hayal âleminden uyanmasına vesile olmaz. Farklı bir yerde yine masallardaki hikâyelerden birinin içinde olduğunu düşünür ve bir kadın ile birlikte rastgele girdiği bir konakta ev sahipleri tarafından dövülür. Bu hikâye Don Kişot'ta La Manchalı hikâyesini anımsatır.

2.5.5.Tanzimat Romanında Kıskançlığın Vücut Bulmuş İlk Sembolü: Zehra

Tanzimat romanında *Zehra* ile ilk örneklerine rastladığımız kıskançlık insanının içini kemiren ve onu değiştiren bir duygudur. Zehra romanının başkişisi kıskançlık duygusuyla olmadık hayaller kurup kendini o hayallere inandırır ve çevrense bu şekilde tepki verir: "*Bazen gündüzleri akşama kadar odasına kapanıp yanına kimseyi kabul etmez, bazen saatlerce ağlar, saatlerce dalgın dalgın oturur, bazen günlerce ağzına tek lokma koymazdı. Yalının bahçesinde ağaç altlarında oturup akşamlara kadar düşündüğü, bazen deli gibi kendi kendine söylendiği olurdu*" (Nabizade Nazım, 2012: 31). Çevresini de kendisini de yıpratır. Romanın başından sonuna kadar kıskançlık duygusunu filizlendirip besleyen, büyüten Zehra sonunda kıskançlığın kendisine ve çevresine hiçbir faydası olmadığını aksine insanları felakete sürüklediğini görür. Evlenmeden önce kıskanç olan

evlendiğinde zaman zaman durulan ancak evlerine gelen Hizmetçi Sırrı Cemal'den sonra kıskançlığını kontrol edemeyen Zehra sürekli bu duyguya esir olur: "*Fakat kıskanç kadın, ruhundaki üzüntü içinde Sırrı Cemal'i kendisinden kat kat güzel buluyordu. Hem çekememezlik, hem kıskançlık damarları harekete geçmişti*" (Nabizade Nazım, 2012: 31).

Zehra'nın huysuzluğunu daha ilk tanıştığı günden itibaren bilen Subhî, onu daima alttan alır ve onu kıskandıracak hiçbir şey yapmasa dahi karısının gazabından kendini koruyamazdı: "*Karısına eskisinden daha fazla iltifat ederek onu idare etmeye karar verdi. Fakat hırçın kadın, böyle de duygularını değiştirmede. Sertliği öyle bir dereceye gelmişti ki önüne kim gelirse haşlar, eline ne geçse kırardı*" (Nabizade Nazım, 2012: 31).

Zehra gün geçtikçe daha da kötü bir hale gelir ve adeta içindeki nefret ve intikam duygusu kendisini yönetir. Sırrı Cemal uğruna kendisini terk eden Subhî'den ve çok sevdiği kocasını elinden alan Sırrı Cemal'den intikam almak için yaşamını sürdürür: "*Âdeta Zehra bu duygu ve arzu sayesinde yaşıyordu. Nefret ve intikam!..İşte hayatını devam ve idare eden güçler, bu nefret ve intikamdan ibaret kalmıştı*" (Nabizade Nazım, 2012: 61).

2.5.6. Kılık Değiştirme (Gizlenme)

Tanzimat romanında kadının erkek erkeğin de kadın kılığına girmesi olağan bir durumdur. Yine Tanzimat romanlarından olan Şemsettin Sami'nin Taaşuşuk u Talât u Fitnat adlı eserinde Talât kadın kılığına girerek Fitnat'ı görmek için onun evine girer. Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre adlı tiyatro eserinde ise Zekiye İslam Bey'i görmek ve vatanını korumak adına erkek kılığına girer. Tanzimat romanında görülen kılık değiştirme kişinin kimliğini gizlemeyi sembolize eder.

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş romanında Mesut Ağa, romanda sık sık kılık değiştirerek ve Nizam-ı Cedit ile Yeniçeri ocakları arasındaki çekişmeden faydalanarak zenginleşir. Mesut Ağa'nın hile ile kılık değiştirip insanları kandırması ve hedefine ulaşması gizlenme sembolünü kullandığını gösterir. Türlü kılıklara girip devrin ileri gelenlerinin evlerine gider ve karşıt görüşteki insanları birbirlerine karşı galeyana getirir. Kılık değiştirme noktasında o kadar ustalaşır ki kimliği tespit edilecek korkusuyla yüzünü yırttığı olur. Mesut Ağa, ev ev dolaşarak III. Selim ve IV. Murat devirlerinde yer alan ocaklardaki karışıklıklardan faydalanır ve çeşitli bilgiler elde eder. Elde ettiği bilgileri de belirli bir para karşılığı insanlara satarak zengin olur.

Mesut Ağa "Babalı Arap" suretine girmiş büyücülük ve casusluk ederken Nergis bunu fark eder. Mesut Ağa fark edildiğini anlayınca Nergis'i kaçırıp mağaraya kapatır. Mesut Ağa Babalı Arap dışında "Yemişçi İhtiyar, Nusret Ağa, Arap Yeniçeri, Fedayi" gibi çeşitli kılıklara da girer.

Daye Hanım: "*Bizim efendi şeyhülislam olacak mı?*" diye Mesut Ağa'yı sıkıştırır. (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 16). Mesut Ağa: "*Olacak ama ne vakit bir büyük kargaşalık olursa*" diye karşılık verir. (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 16). Mesut Ağa'nın verdiği bu cevap onun kargaşa ve sıkıntılı süreçlerden ne ölçüde beslendiğini göstermesi açısından önemlidir.

Romanda Tüysüz Mehmet, Mesut Ağa'nın bahçıvanıdır. Tüysüz Mehmet, Mesut Ağa ile işbirliği yapar ve kadın kıyafeti giyinerek konaklara gider. Kılık değiştirip konaklara gittiği anlaşılır ve yeniçeriler tarafından Parmakkapı'da asılır.

Yine romanda başka bir karakter olan İhtiyar karı, da Mesut Ağa'nın yanında çalışan, kılık değiştirerek casusluk eden asıl adı Ak Ağa olan kişidir. Casusluk yaptığı sırada yakalanır ve sonu Tüysüz Mehmet gibi olup, asılır: "*Eyüp civarında büyük bir zatın konağına kadın kıyafetine girmiş bir Ak Ağa'nın hali budur. İbret-i âlem olmak için salb olundu*" göğsüne bu yazı yapıştırılır halka teşhir edilir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 48). Kılık değiştirme romanda gizlenmenin, hile yapmanın ve casusluğun bir sembolü olmuştur.

Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Hasan Mellâh, Cartagena'da bulunup Cruzella tarafından saklandığı zamanlarda kendini insanlara Rahip Policon olarak tanıtır. Hasan Mellâh'ın yaptığı bu kimlik değişikliği gizlenmenin sembolü olarak romanda karşımıza çıkar.

Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Numan İbn-i Mutahhar Şam'da Domingo Badia Y Lebligh'in Ali Abbasi kılığına girerek orada yaşadığını görür. Burada Domingo Badia Y Lebligh amacına ulaşmak için, ülkede gizli olan planları öğrenip karışıklık yaratmak için kimlik değiştirir. Domingo Badia Y Lebligh, Viterbo Milano kılığına girip, öksüz olan ve Malta gemisine sığınan Julia'ı Cuzella sanıp onu öldürmeye çalışırken yakalanır.

Hüseyin Fellâh romanında Şehlevend, erkek kılığına bürünerek Ahmed Bey konağından çıkar ve Hüseyin Fellâh'a onun hakkında duyduklarını anlatır. Ahmet Bey ve arkadaşlarının Hüseyin Fellâh'a kurdukları oyunu anlatır ve ona yardım eder. Şehlevend

romanın ilerleyen bölümlerinde yine erkek kılığına girmeyi tercih ederek Kurdoğlu konağına gider. Bu vesileyle Ahmet Bey ve onun haydut arkadaşları yakalanır.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanında Fitnat'ın üvey babası Hacı Baba kızının güzelliğinden ötürü onu dışarıya çıkarmak istemez. Evden dışarıya çıkmasına ya da camdan bakmasına müsaade etmez. Oysa Fitnat her akşamüzeri oturduğu pencerenin önüne düzenli olarak bir beyin geldiğini fark eder ve kendisinden hoşlanır. Fitnat'ın hoşlandığı bey Fitnat'tan hoşlanan ve ona duygularını açmak için fırsat kollayan Talat'tan başkası değildir. Talat başka bir dükkâna girerek Hacı Baba'yı ve bu yolla adını dahi bilmediği ve çok beğendiği kız ile ilgili bilgi almak ister. Girdiği tütüncü dükkânından aldığı bilgiye göre Hacı Baba kızını dışarıya çıkarmaz. Talat bu bilgiyi aldıktan sonra bir çare düşünür ve aklına kadın kılığına girip evlerine nakış hocası olarak girmek gelir: "*Bir kadın kıyafetine gireyim, nakış öğrenmek vesilesiyle bu nakış ustasına gideyim... Biraz kullanılmış bir karı elbisesi, yani bir gömlek, bir entari, bir şalvar, bir çarşaf, bir yazma yemeni alır*" (Şemsettin Sami, 2004: 44). Talat Beyoğlu'na gider orada kullanılmış bir kadın kıyafeti alır ve adını Ragibe olarak tanıtıp Fitnat'ın evine girer: "*Ah! Tal'at diyeceğim, çünkü bu isme alıştım artık. Şimdi bana Tal'at ismi 'Ragibe' isminden daha tatlı, daha sevimli görünür, Tal'atım*" (Şemsettin Sami, 2004: 98).

Paris'te Bir Türk romanında kılık değiştirme bir gizlenme sembolü olarak görülür. Nasuh, Virginie Alcola'nın garson olarak çalıştığı lokantaya gider ve amele kılığına girerek onunla görüşür. Catherine ise, Brighton Hotelinde kalır. Bu otelden her sabah kılık değiştirerek âşık olduğu ressam çırağı Paul'u görmeye gider. Sonunda evlenirler.

Süleyman Muslî romanında Hasan Sabbah, Nizamü'l Mülk ile sınıf arkadaşıdır. Nizamü'l Mülk, sarayda vezir olur ve arkadaşını da yanına alır. Ancak hırs Hasan Sabbah'ın gözünü bürümüştür ve gözü yükseklerdedir. Bu durumu anlaşılınca saraydan kovulur ve Deylem bölgesine gelip burada kendi etkisi altında müritler toplar. Selçuklularla mücadele edeceği için Alamut Kalesi adı verilen bölgeye gelip müritleriyle birlikte yerleşir. Nizamü'l Mülk kaleyi defalarca kuşatmış ancak başarısız olmuştur. Nizamü'l Mülk öldürülmüştür ve Hasan Sabbah bunu Haşhaşilerin yaptığını söylemiştir. Kaynaklarda bu kalede yer alan fedailerin haşhaş kullandığı ve gözünü kırpmadan Hasan Sabbah'ın dediklerini yaptığı söylenir. Çünkü aklı başında olan kimsenin Hasan Sabbah'ın kendisini aşağı atmasını istediğinde aşağıya atlamayacağı düşünülür. Oraya gelen kişilere haşhaş içirip onları sarhoş hale getiriyorlar onlara güzel kızlar göstermeleri, güzel

yemekler yedirmeleri, bin bir çeşit çiçekle süslü bahçelerde gezinmeleri onlara verilen cennet vaadini doğrular hale geliyor. Buna inanan insanlar ölmeden önce de cennete varılabileceği düşüncesine kapılıyorlar ve tekrardan cennete ulaşabilmek için Hasan Sabbah ne derse onu yapmaya hazır duruma getiriliyorlar. Süleyman Muslî romanında ise küçük yaşta babasını kaybeden ve annesi Dicle nehrine atlayarak intihar eden bir gençtir. Babası Cafer-i Kerhî'nin yanında çalışan hizmetli Osman Şemrî Süleyman Muslî'nin babasından kalan tüm serveti elinden alır. Bunun üzerine Süleyman Muslî Kerek'e köle olarak gönderilir ve burada bulunan Maria Konstanse'ye Arapça dilini ve inceliklerini öğretir. Maria Konstanse de Süleyman Muslî'ye Latince öğretir. Bir süre sonra Maria'ı sevmeye başlar. "*Hele Mariya ile geçirdiği âşıkane demleri tafsile burada hiç ihtiyaç yoktur*" (Ahmet Mithat Efendi, 20000: 80). Süleyman Muslî Haçlı ordularını aldatır ve sevgilisini alıp oradan kaçmaya çalışır. Ancak Maria Konstanse'yi kaçma telaşesinde kurtaramaz. Maria Konstanse bir süre sonra Alamut Kalesi'nde Haşhaşilerin eline eseri düşer. Marie yalancı cennette haşhaşilerin elinde olmasına rağmen namusunu korur. Süleyman Muslî zorlu mücadelelerle sevgilisini kurtarmak için Alamut Kalesine girmeye çalışır. Süleyman Muslî'den çeşitli görevleri yerine getirmeleri istenir. Yahudi kılığına girerek Bizans sarayına girer ve Bizans kraliçesi Margerit'i kaleye getirir. Karşılığında Marie Konstanse'yi alır. Alamut Kalesinin arka bahçesi yalancı cenneti Hasan Sabbah ise hilebaz bir düşünceyi sembolize etmektedir. Alamut Kalesi hakkında geçmişten günümüze çeşitli rivayetler sunulmuştur. Bazı araştırmacılar Alamut adında bir kalenin olmadığını, hayali olduğunu bazı araştırmacılar ise önceden yapıp yıkıldığını rivayet etmektedir. Hasan Sabbah ve müritlerinin içinde bulunduğu bu yapı Süleyman Muslî romanında da yer almaktadır. Alamut Kalesi ihanetin, hilebazlığın, insanların duygularının sömürülmesinin sembolü olarak yer almakta olduğu için romanda da yine hile ile içine Marie Konstanse'yi alır ve Süleyman Muslî tarafından kurtarılmayı beklemesine neden olur. Alamut Kalesinin varlığı net olmadığı için ve içerisinde hayali olaylara yer verdiği için soyut sembole örnek olarak gösterilebilir. Romanda Mısır'a gitmek üzere olan Süleyman Muslî sevgilisi Maria Konstanse'yi kurtarmak için Kerek bölgesine papaz kılığında girer. Amacına ulaşabilmek için kendi kimliğini saklar.

Cezmi romanında Şehriyar sevdiği adam Adil Giray'a kavuşmak için Perihan'a zarar vermek için odasına kılık değiştirerek siyah çarşaf giyerek girer: "*Perihan, tatlı bir rüyadayken, oda kapısı sessizce açıldı, siyah çarşafa bürünmüş bir kadın, elindeki*

şamdanla odanın içine doğru birkaç defa baktı, sonra şamdanı dışarı bırakarak içeriye girdi ve kapıyı kapattı" (Namık Kemal, 2010: 195).

Romanda İran'a esir düşen Kırım Şehzadesi Adil Giray'ı kurtarmak için onun yanına giden Cezmi, Perihan ve Adil Giray öldürüldükten sonra onların kanıyla mezar taşlarına beyit yazar ve derviş kılığına girerek ülkesine döner: "*Cezmi de kısa bir zaman içinde yine derviş kıyafetiyle Anadolu yollarına düşerek ortalıktan kayboldu*" (Namık Kemal, 2010: 271).

Vah romanında Talat ile beşik kertmesi yüzünden evli olan Ferdane eşinin kıskançlığı ve çirkinliğinden dolayı mutsuz ve yalnız bir evlilik yaşar. Bu sebeple evdeki yalnızlığı giderebilmek için evine bohçacı kadın çağırır. Ancak gelen bohçacı kadın kılık değiştirmiş halde bulunan Despino'dur ve Ferdane'den bilgi alıp, Behçet'e götürmek için gelmiştir. Burada bohçacı kadınların dönemin sosyal durumu hakkında bilgi verdiğine ve bilgi getirip götürmenin işlevini sembolize ettiğini görürüz:

"Estağfirullah kokona sizin gibi hünerli, marifetli kadınları ben de pek severim. Yeni çıkma bir şey olur da ben onu bilemez ve yapamaz isem o şeyleri siz bana gösterip öğrettiğiniz halde pek memnun olurum. Keşki her gün gelmiş olsanız memnun olurdum. Zira canımın sıkıldığı günler birlikte iş işleyip konuşur eğlenirdik" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 48).

Eski Türk gelenekleri sembolize eden bohçacı kadın konaklara, evlere gidip kadınlarla hem sohbet eder hem de elindeki malzemeleri satar. Evin içinde olan biten her şeyden haberi olan bazıları o bilgileri para karşılığında satarken bazıları ise alışveriş yaptığı eve sadık kalır. Despino'yu *Vah* romanında kılık değiştirerek bohçacı rolünde Ferdane'nin evine giderken görürüz: "*Bu kadın mükemmel bir bohçacı olup Avrupa'nın süse, moda müteallik en ince işlerinden bed' ile bizim yağlıkçı esnafının nefâyis-i eşyâsına müteallik şeyleri dahi konaklara götürür ve hatta bazı mücevherat tellâllığına kadar da varır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 39). Behçet Ferdane'yi ilk olarak vapurda görür ve onu çok beğenip, takip eder. Ferdane'nin Şemsipaşa'daki evini öğrenir ve evindeki hizmetçisinin kız kardeşi Despino'nun kılığını değiştirerek Ferdane'nin evine gönderir. Necati, Ferdane hakkında bilgi toplar.

Ferdane'nin kocası Talat geçirdiği rahatsızlık sebebiyle çirkin bir adam haline gelir. Bohçacı kadın kılığına girerek Ferdane'nin evine giden Despino, Ferdane'ye Talat'ın kendisine denk olmadığını söyler: "*Vah Ferdane vah! Bu adamı mutlaka gönlüne*

sevdirmek için cebr-i nefis ediyorsun ha?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 88). Ferdane ise eşinin tam zıddı güzel ve bilgili bir kadındır. Edebiyata olan ilgisinden ötürü şiir yazma noktasında da mahirdir. Ferdane kocasının çirkinliğine ve hastalığına rağmen ona ihanet etmez ve iffetini korur. Tanzimat dönemi Türk toplumunda yaşayan çağdaş, bilgili ve iffetli kadın profilini sembolize eder.

Dürdane Hanım romanında Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'den hamile olduğunu öğrenen Dürdane Hanım'ın komşusu Ulviye Hanım Acem Ali Bey kılığına girer. Dürdane Hanım'ın aşığı Mergub Bey ile kılık değiştirerek görüşmeye gider: "*Acem Ali Bey diyolarlar birisi türemiş. Bir genç mirasyedi*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 12). Ulviye Hanım'ın bütün derdi mirasyedi bir tip olan Mergub Bey iledir. Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'den olan çocuğunun dünyaya gelmesini sağlar. Dünyaya gelen çocuğa Atallah adı verilir.

Sohbet Ağa, Ulviye Hanım'ın yardımcısıdır. Ona her türlü konuda yardımcı olan ve akıl veren bir zattır. Sohbet Ağa, Ulviye Hanım'ın kılık değiştirdiğinden habersizdir. Sohbet Ağa ile bir otelde kalırlar. Bu otelde Sohbet Ağa Acem Ali Bey'in erkek olup olmadığından şüphelenir: "*Ali Bey'in göğsündeki fanilânın altına sanki iki turunc koymuşlar gibi bir hâl*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 28). Sohbet Ağa, Acem Ali Bey'in kadın olduğunu anlar.

Hayret romanında Madam Ansır, Lord Charles'in aşkına olumlu yanıt vermez ve bunun üzerine Lord tarafından kaçırılır. İki ay gibi bir sürede alıkonan Madam Ansır, Amerika'ya giderek orada isim değiştirir ve Madam Vazil Karolin adıyla tiyatrodaki aktrist olur. Mösyö Sanço ve Azmi İsmail tarafından Amerika'da bulunan Madam Ansır, onlarla birlikte Hindistan'a gider. Hindistan'da karşısına kimlik değiştirerek Mösyö Sarpsan adıyla Lord Charles çıkar. Lord Charles'in amacı Prenses Maya Mihriban ile evlenmektir. Amacına ulaşabilmek için kılık değiştirmiştir.

Muhaderat romanında Fazıla eşi Remzi'nin evinden kovulunca babası Sai Efendi'ye sığınır. Ancak Sai Efendi Calibe'nin etkisiyle kızına sahip çıkmaz ve onun ölünceye kadar koca evinde kalması gerektiğini söyler. Fazıla kardeşi Şefik'e bir intihar mektubu bırakır. Herkes Fazıla'nın intihar ettiğini düşünse de dini inançları ağır basan ve annesinin hayali gözünün önüne gelen Fazıla intihar etmekten son anda vazgeçer. İsmi Peyman olarak değiştirip Mısır'a gider. Oradan da Muhterem Efendi adında zengin bir ailenin konağına satılır ve baş hizmetçi olur. Muhterem Bey'in kızları Enise ve Rüyeyde'nin terbiyesi ile meşgul olur. Muhaderat romanında Fazıla Beyrutta Muhterem

Efendi'nin konağında baş kalfa Peyman adıyla çalışmaya başlar: "*Sonradan gelen bu cariye, Peyman isminde, yirmi üç, yirmi dört yaşlarında güzel bir kızdı*" (Fatma Aliye, 2005: 225).

Bir Kadının Hayatı romanında Zübeyde'ye mektuplar yazan ve onunla parası için ilişki kurmaya çalışan Reşid, Zübeyde'den beklediği cevabı alamayınca kızın evine zorla girip elmaslarını çalar ve Zübeyde'yi öldürür. Daha sonra Beyrut, Kudüs gibi yerlerde görülür. Elmasları alıp kaçan Reşid, sadece kıyafetini değil adını da Salim olarak değiştirir: "*Bir ara Beyrut'ta, bir ara Kudüs'te görüldü. Kıyafetini değiştirdi. İhtiyarlığa yüz tuttu. Elindeki mücevherler istikbalini temin etti. Birtakım zavallı mahlûkun karşısında titremesinden, ağlamasından sevinç duyduğu için esirciliğe başladı; ismini değiştirdi. Reşit Bey, Salim Efendi oldu*" (Mehmet Celâl, 2001: 104). Romanda Salim Efendi dilendirmek için kaçırdığı Sefile'nin çocukları Afife ve Şefik'in bulunmaması için adlarını değiştirir. Şefik'in adına Rüstem, Afife'nin adına da Nevreste der.

Romanlarda yer alan kılık değiştirme karakterlerin asıl kimliklerinin gizlenmesinin sembolüdür. Kimliğini belirli bir amaç uğruna gizleyen karakterler amaçlarına ulaştıkları vakit gerçek kimliklerini açığa çıkarırlar. Karakterlerin romanlarda amaçlarına ulaşabilmeleri için değiştirdikleri kılık, insan davranışlarının bir gizlenme sembolüdür.

2.6.SANATSAL SEMBOLLER

İnsanlar arası iletişimin tek kaynağı sözcükler değildir. Sanatsal faaliyetler de insanlar arasında iletişimin kaynağıdır. Sanat duygu, düşünce ve arzularımızın dışa vurum şeklidir. İnsanların içselleştirdiği, derinlerinde sakladığı ve ruhlarını besleyen bir gıdadır. Sanat aynı zamanda insanların yaratıcılığının ve yeteneklerinin sanatsal etkinliklerle biçimlendirilmesidir. Sanat insanlara ruhani yönden rehberlik eden ve onun yaratıcılığını ve duygularını zirveye taşıyan derin bir etkinliktir. Sanatsal faaliyetlerde sanatın nefesi, eklemleri kalbi insandır. İnsanlar ortaya ne kadar nitelikli eserler koyarlarsa sanat o ölçüde gelişir "*Sanat sembolleri tamamile insanın eseridir*" (Schimmel, 1954: 68).

Sanatsal faaliyetler toplumdan topluma kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Sanat evrensel bir çemberdir, değdiği tüm kalpleri içine alan ve içinde yeni bir dünya meydana getiren çok sesli bir faaliyettir. Ancak sanat kollarının insanlar üzerindeki tesiri kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Kimi insan müzik dinleyerek, kimisi operaya giderek, kimisi de tiyatroya giderek ruhunu besler.

2.6.1. Opera

Batı'yı sembolize eden en önemli müzikallerden biri olan opera Tanzimat ile birlikte Türk aydını için de önemli hale gelir. Bu dönemde yapılan gösteriler, organizasyonlar, şarkılar, şiirler, danslar ve müzik ile sergilenir. Opera, tiyatro ve müzik ile daha da yaygınlaşmaya başlar. Rönesans ile birlikte aydınların Avrupa'yı ve değişen dünyayı algılaması ve geliştirmesi her alana olduğu gibi edebiyata da yansır.

Paris'te Bir Türk romanında da opera karakterler arasında etkileşimi sağlar. Catherina'nın müzikayı ve operayı sevmesi de yine Batı'nın sembollerinden biridir: "*Meselâ bir Âlâ operadır ki her nağmesi iliklerime, kemiklerime kadar tesir ediyor*" diyerek operanın ruhunda bıraktığı derin izleri okuyucu ile paylaşır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 41). Müzikayı ise bir eğlence aracı olarak görür: "*Müzikayı şairiyet sadasının nagamâtı etmişler, bırakmışlar*" diyerek müziğin ruhta bıraktığı heyecanları dile getirir (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 41). Madame de la Chaisne Nasuh'u bir operaya davet eder. Nasuh ise, nereye gideceğini sormadan daveti kabul eder. Nasuh, Türklerden: "*Türklerle refakat teklif edildiği zaman nereye diye sormazlar madam. Gayeti ölüme refakat teklif ediyorsunuz öyle değil mi? Bir Türk için ölüm yolunda teklif edilen refakati de kabul etmek şandır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:215). diye söz eder. Ahmet Mithat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* romanında opera karakterler arasında etkileşimi sağlar. Catherina'nın müzikayı ve operayı sevmesi de yine Batı'nın sembollerinden biridir: "*Meselâ bir Âlâ operadır ki her nağmesi iliklerime, kemiklerime kadar tesir ediyor*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 41). diyerek operanın ruhunda bıraktığı derin izleri okuyucu ile paylaşır. "*Müzikayı ise bir eğlence aracı olarak görür: "Müzikayı şairiyet sadasının nagamâtı etmişler, bırakmışlar"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 41). diyerek müziğin ruhta bıraktığı heyecanları dile getirir. Madame de la Chaisne Nasuh'u bir operaya davet eder. Nasuh ise, nereye gideceğini sormadan daveti kabul eder. Nasuh, Türklerden: "*Türklerle refakat teklif edildiği zaman nereye diye sormazlar madam. Gayeti ölüme refakat teklif ediyorsunuz öyle değil mi? Bir Türk için ölüm yolunda teklif edilen refakati de kabul etmek şandır*" diye söz eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000:215).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey, romanda alafranga bir kişiyi sembolize eder. Avrupalıların yaptığı etkinliklerden biri olan operayı Bihruz Bey'de dinler: "*O zamanlar İstanbulca pek (moda) olan- Belle Helen operasından çaldıkları havaları dinleyerek, gezinenleri temâşa ile eğlenirdi*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 7).

2.6.2.Sembolün Dans ile Birleşmesi: Polka

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Felâton Bey'in göstermiş olduğu sembolik davranışlardan biri de Mister Ziklasların evine davet edildiğinde ettiği danstır. Dans esnasında giydiği kıyafetlerde birer semboldür. Can ve Margrit piyanonun başına geçer ve çeşitli tarzlarda müzik icra etmeye başlarlar. Bir ara Polonya dansı olan polka havaları çalarlar. Ev sahibi Mister Ziklas nezaketen Rakım Efendi'ye neden dans etmediğini sorduğunda, Rakım Efendi başının döndüğünü söyler ve dans etmez. Ancak Felâton Bey'in kendini ön plana çıkarma çabaları burada da kendini açığa çıkarır. Margrit'e dans etmek için ısrar eder ve dans ederler. Felâton Bey'in polka havasında dans etmesi sembolik bir davranıştır.

Romanda yer alan danslarda medeniyetlerin birer sembolü olması sebebiyle önemlidir. *Paris'te Bir Türk* romanında geçen polka dansı da Batı'yı sembolize eder. Polka, Prag'da ortaya çıkan bir Polonya dansıdır. Madame De la Chaisne'e güzelliğiyle alakalı iltifatlar yağdıran romandaki başka bir karakter olan ihtiyar şair, mademe: "*Haydi bakalım! Erbâb-ı istidayı mahrum bırakmak senin kadar güzel olanlara caiz değildir" diye karının beline sarıldı ve zaten çalınmakta ve oynanmakta bulunan polkaya tatbik-i hareketle raks etmeye başladı*" diyerek onunla dans eder (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 289). Mabelle bahçesinde De la Chaisne ve Nasuh Efendi talebeler hakkında sohbet ederler. Daha sonra oradaki Avrupalılardan bahsederler ve polka oynanır. Mithat Efendi, polka hakkında: "*Oynanan polka cancan'dan (yani en serbest hovardaların oynadıkları rezilâne oyundan) farklı olmayıp artık şu hâle göre cancan'ların nasıl oynanmakta bulunduğu mülâhazaya muhtaç kalır*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 372-373). Olumsuz izlenimlerini okuyucu ile paylaşır. Türklerin geleneklerine uygun bir oyun olmadığını ima eder.

Çengi romanında eğlence hakkında yazar okuyucuya bilgi verir. Raksın öncesinde göçebe yaşama ilişkin bir eğlence olduğunu, duyguların güzel bir icrası iken daha sonra insanların raksı eskisi gibi güzel icra edemediklerini eleştirir. Eskiden raks kutsal bir icra aracı iken sonrasında bazı kesimlerce düşkünlerin oynadığı rezalet mertebesine indirilebilecek bir dans haline getirilmiştir:

"Raks aslında bedeviyette mevcut olup medeniyet, bedeviyetin pek çok güzel ve tabii hususiyetlerini bozduğu gibi raksı da eski mükemmeliyetine nispetle pek aşağı bir mertebeye indirmiştir. Eski vahşiler indinde raks, ibadet derecesinde kutsal görülürdü. Yeni

medeniler bunu rezalet derecesinde bir küçümsemeye görülmek mezelletine indirdiler. Bugün vahşilerin bazı rakslarında hâlâ o kadar güç sanatlar görülür ki, icrası değil, taklidi bile kabil değildir. Medenilerin raksı ise buna nisbetle gezinti makulesinden sayılır" (Ahmet Mithat Efendi, 1997: 119). Polka Batı'yı sembolize eden danslardan biridir.

2.6.3.Tiyatro

Tiyatronun tarihi insanlık tarihinin eskilerine dayanır. İnsanların duygu, düşünce ve vermek istedikleri mesajları en kısa ve hızlı biçimde vermek istedikleri duygunun adıdır tiyatro. İnsanlar üzerinde çok etkili olan tiyatro kimi zaman yasaklanır. Ancak Rönesans ile birlikte hızlanarak artan bir gelişme gösterir. Eski Yunan tiyatrosunun etkisiyle de tiyatroya duyulan ilgi daha da artar. Tiyatro binaları, seyircileri ve onu hızla takip eden kitle giderek artar. Türklerde ise tiyatro Tanzimat ile birlikte geleneksel tiyatro adı altında yer alır. Önceleri Meddah, Karagöz, Orta Oyunu, Kukla şeklinde oynanır. Günümüzde ise Modern Türk tiyatrosu adı altında gelişerek devam eder.

Paris'te Bir Türk romanında Nasuh Batı'nın bir sembolü olan tiyatroya çok ilgi gösterir. Hem tiyatronun inceliğini öğrenmek için bir makinist gibi çalışır hem de tiyatro oyunu yazar. Nasuh Efendi, öğrenmek istediği her ne ise onun derinine nüfuz eder. Yaklaştığı hiçbir olaya ve duruma yüzeysel yaklaşmamıştır. Catherine'in yetimhanede geçen yaşamı, on beş yaşına geldiğinde kendisine bırakılan miras ile değişen yaşamı Nasuh'un dikkatini celp eder. Ve onun yaşamını "*Familyasız Bir Asilzade Grisette*" adı ile tiyatroya aktarır (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 184).

Henüz 17 Yaşında romanında Ahmet Efendi ve Hulusi Efendi iyi iki arkadaşlırlar. Birlikte İstanbul'un Beyoğlu semtinde Fransız tiyatrosunda bir oyun izlemeye giderler. Ancak tiyatro umdukları saatte bitmez ve yağmura yakalanırlar, yanlarında da yeterli miktarda para olmadığı için geneleve giderler. Burada Hulusi Efendi Agavni ile Ahmet Efendi de Kalyopi ile kalır. Hulusi Efendi'nin tiyatroya gitmekteki amacı oyunu seyretmek değil sohbet edip, ilişki yaşayabileceği bir kadın bulmaktır: "*Cem'iyyet-i beşeriyyenin başka köşelerinde aramam. Ez-cümle tiyatronun localarında*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 9).

Vah romanında Necati ve Ferdane Bağlarbaşı'ndaki Osmanlı tiyatrosunda oyun seyretmeye giderler. Tiyatroda önceden sözleşerek değil, tesadüf eseri orada karşılaşırlar. Ancak oyuna giderken bazı züppe tiplerin insanları ve kadınları rahatsız ettiğine tanık olur:

"Çalgıcılar hizasında birer koltuk sandalye almışlar. Ellerinde birer dürbün mil üzerinde imişler gibi fırl fırl dönerek kadınların kafesli localarına dürbün doğrultara bakışlar! Yekdiğerinin kulaklarına birer şey fısıldayıp arsız arsız gülüşler! Hele birisinin tamam sâha-i temâşa karşısındaki locaya sık sık teveccüh ederek âşıkane bakışlar! Mendilini gözleri üzerine tutarak güya ağlayışlar!" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 54).

Tiyatroda şık olan insanlar toplum ahlâkını yok sayarlar. Loca içerisinde rahatsız edici bakışları vardır: "Yaptıkları rezaletler loca içindeki kaltakların hoşlarına gidecek bile olsa tiyatro içindeki beş altı yüz kişiden ziyade halka riayetle mükellefiyet yok mu ya?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 54). Tiyatroda perde kapanmadan Ferdane'yi oradaki gençler rahatsız ederler:

"Nihayet daha son perde kapanmaksızın bunların yerinden fırladıklarını görünce bakayım şunların taşkınlık ettikleri aşifteler kimlermiş, diye ben de locamdan çıkıp önlerine kestirdim. Beyler kadınların çıktıkları kapı yanında durdular, dineldiler. Ben de şöylece bir tarafta durdum. Hâlbuki beylerim her çıkan kadınlara harfendazlıktan geri durmuyorlardı. Nihayet güzellerine mendil tutup ağlamak taklidini yapan beye dediler ki: "Nah işte seninki geliyor!" O zaman ondan ziyade ben dikkat etmeye başladım. Filvaki gayet kerli ferli vardakosta bir hanım göründü ki badî-i nazarda haniya şu vapurda gördüğümüz uzun boylu hanım yok muydu? İşte onu zannettim. İhtimal ki yine odur. O olmasa bile o boyda, o endamda bir kadındır. Fakat bizim gördüğümüz kadın pek serbest tavırlı olduğundan kendisi olsaydı beylerin yılışıklıklarına muvafık bir tavırda bulunurdu. Bu kadın ise o edepsiz tarafından "aman Samurkaş! Beni helâk edeceksin. Hiç mi merhametin yok" diye dilen bir taarruza asla cevap vermeksizin ve beylerin yüzüne bile bakmaksızın yürüdü geçti" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 54-55).

Necati, tiyatrodaki erkeklerin rahat tavırları karşısında şaşkınlık yaşar. Tiyatroya giden insanların amacı, daha çok sergilenen bir oyunu seyretmek için tiyatroya gitmektedir. Ancak tiyatrodaki şık beyler alafranga görünümlü züppeler tiyatroyu amacının dışında kullanırlar ve oyunu seyretmeye gidenlere sarkıntılık ederler.

Tanzimat dönemi romanlarının hemen hepsinde yer alan kadınların eğitilmesi, dil öğrenmesi, roman okuması, müzik bilmesi, piyano çalması ve Avrupalı sanatlardan bilgi sahibi olma hadisesi *Dürdane Hanım* romanında da varlığını korumaktadır. Sanatın en güzel sembolü olan şiir, tiyatro ve inşa noktasında Ulviye Hanım'ın bilgisi vardır: "Roman ve tiyatro ve şiir ve inşâ vadisinde her ne çıkarsa cümlesini alıp kemâl-i dikkatle okur" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 58).

Hayret romanında Madam Ansır, Lord Çarles'in aşkına olumlu yanıt vermez ve bunun üzerine Lord tarafından kaçırlır. İki ay gibi bir sürede alıkonan Madam Ansır, Amerika'ya giderek orada isim değiştirir ve Madam Vazil Karolin adıyla tiyatrodaki aktrist olur.

Müşahadat romanında Concordia Tiyatrosu, St. Antoine kilisesinin yerinde kurulmuş, küçük çaplı oyunları sahneleyen ve muhafazakâr kesimin çok gitmediği bir mekân olarak gösterilir.

Karabibik romanında Karabibik, kızı Huri'nin annesi Sıdika'nın peşinden çok koşar. Bir keresinde tiyatro binasının önünde karşılaşırlar: "*Hele bir kere hiç hatırandan çıkmaz, Karabucak köyünün yolunda, nah orada, tiyatronun yanı başında rast gelmişti*" (Nabizade Nazım, 2015: 66).

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmiyen Bir Kıymet romanında Cevdet arkadaşıyla tiyatroya gider: "*Tiyatrosu'ndan içeri girdi. Arkadaşı yanında idi. Sahnenin sağ tarafına tesadüf eden ve sahneye yakın olan localardan birine girdiler, iki refik, kadifeden mâmul sandalyeler üstüne oturdu, yaktıkları sigaralarının dumanlarını- hafif bir bulut gibi etrafa saçtıkları vakit, mûsikînin son nağmesi hitâm bulmuş, perde açılmıştı*" (Mehmet Celâl, 2014: 97).

Muhaderat romanında Fazıla'nın eşi Remzi eve geç gelişlerini Fazıla'ya tiyatroya gitmesine hokkabaz ve cambaz izlemesine bağlar: "*Diğer akşam tiyatro, öbür akşam da hokkabaz, cambaz seyirinden başka bir şey olabilmemesini hatırına getirmesin*" (Fatma Aliye, 2005: 176).

Lorans romanında Pertev Bey eğitilmiş ve görgülü bir kişidir. Tiyatroya, konserlere gitmekten ve roman okumaktan feyz alır:

"Pertev Bey yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında idi. Mektepte sırasıyla tahsil görerek fûnun vaad beyat şehadetnamemesini haiz olup bir daireye devam ediyordu. Daima asar-ı edebiyeyi tatbi eder, hele roman okumaktan pek ziyade hoşlanır idi... Fransız tiyatrosunda birinci kattaki localardan birine abone olmuştu. Ara sıra verilen (konser)lerde de isbat vücud eder idi" (Mustafa Reşid, 1893:5).

Zehra romanında Subhî, Urani ile tanıştıktan sonra eğlenmek için hiçbir fırsatı kaçırmaz hale gelir. Urani ile birlikte tiyatrolarda ve balolarda vakit geçirir: "*Bazen Fransız tiyatrosuna, bazen Verdi'ye, bazen Tepebaşı'na, Konkordiya'ya, bazen Kristal'e,*

bazen rastgele bir konsere giderdi. Balolardan da geri kalmazdı" (Nabizade Nazım, 2012: 89). Subhî, Urani ile Şehzadebaşı'nda Günahsız Kadın adlı bir melodram, tiyatroya gider: *"Bir Cuma gecesi de Şehzadebaşı'nda 'Handehâne-i Osmanî' tiyatrosuna gelmişlerdi. 22 numaralı locaya karşı karşıya kuruldular"* (Nabizade Nazım, 2012: 93).

Taaffüf romanında Tosun, Concordia Tiyatrosu'nda oyun izlemeye gider: *"Tosun Beyoğlu'nda Concordia Tiyatrosu'nda icrâ-yı hüner eyliyor"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 64).

2.6.4.Balo

Balo: *"Danslı ve özel giysili gece eğlencesi"* anlamına gelir (TDK, 2011: 247). Balo daha çok Batı insanının özel merasimini sembolize eder. İnsanlar balo davetlerine çeşitli kıyafetlerle gelirler. Buna da maskeli balo derler. Kimi insan 18. Yüzyıldan bir kontu taklit ederken, kimisi bir şarkıcıyı, kimisi küçük bir çocuğu taklit edebilir. İnsanlar çeşit çeşit kılığa girebilir ve o şekilde eğlenebilirler. Burada amaç sadece kişinin içindeki duygunun açığa çıkarma şeklidir. Kim olduğunun nereli olduğunun ne yaptığının önemsenmesini istemeyen kişi türlü kılıklara girerek asıl kimliğini gizleyip olmak istediği gibi davranır ve o şekilde eğlenebilir.

Karnaval romanında da Beyoğlu semtinde balo merasimleri düzenlenir ve kişiler oraya gidip eğlenmek isterler. Bunlardan ikisi Resmi ve Madam Hamparson eğlenmek için baloya giderler. Zekâî, Hamparson Arslangözyan' bir mektup yollar mektupta eşinin baloya gideceğini haber verir: *"Madamınız bu gece mor kadifeden mamul gayet güzel bir balette kıyafeti ile Rumların balosuna gidiyor. Teşrif ederseniz re'yü'l-ayn görürsünüz"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 191). Eşi tarafından aldatıldığının haberini alan Hamparson Arslangözyan eşi Madam Hamparson'u takip eder ve arkalarından baloya gider. Ancak baloda eşine benzeyen başka bir kadını getirir. Daha sonra karısının nerede olduğunu öğrenip onu Resmi ile basar ve ayrılır. Baloya metresi Benli Helena ile giden Zekâî'yi orada kötü bir sürpriz beklemektedir. Baloda süsleri, gösterişleri ve rahat tavırlarıyla dikkat çeken bu kişileri Benli Helena'nın belalı aşığı Nizami tanır: *"Balonun en süslüsü, en serbestî, en müsrifi kim olduğunu dikkat edince Zekâyi ile Helena'yı tanımak işten bile"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 195). Balo romanda Beyoğlu'nda tasvir edilir. Balo, tüm salonların rengârenk bezendiği, birçok farklı milleti bir araya getiren maskeli ya da maskesiz gelinmesi gerektiği önceden belirlenen bir ilanla haberlerin verildiği bir etkinliktir:

"Bütün Beyoğlu ve Galata yekpare bir safahane kesilmiş. Balo verecek olan salonların önünde rengârenk bayraklar temevvüc ediyor ki dünya dünya yüzünde bayrağı olan ne kadar milletler varsa kâffesinin elvân-ı milliyesini buralarda görebilirsiniz. Yalnız bayraklar mı? Defne, şimşir, taflan gibi her zaman zümürrüd-âsâ yeşil bulunan dallar ile balohanelerin içleri dışları donatılmış. Gecelerei rengârenk fenerler asılıyor. Kapıların önünde kapı kadar yaldızlı levhalar o gece orada bir büyük ve umumî balo verileceğini ve maskeli olsun ve maskesiz olsun gelinebileceğini vesaireyi âleme ilan ediyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 139).

Romanda Hamparsun Ağa ile evli olan Madame Arslangözyan'ın Resmi ile baloda görülmesi, Zekâi'nin metresi Benli Helena'nın belalısı Nizami tarafından görüldüğü yerin balo olması balonun çekirdek vaka içerisinde bir çözülmeye sebep olduğunu gösterir.

Müşahadat romanında piyano çalan, tiyatroya giden, alafranga giyinen ve Fransızca konuşan kadınlar balolara gidebilirler: "Baloda her türlü adam ile görüşür her arzu eden ile raks eyler idiyse de hiçbir kimse ile büfeye gitmez ve hiçbir kimsenin yanında yüzünü açıp kendini tanıttirmaz idi" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 183).

Lorans romanında salonlarda seçkin kişilerle vakit geçiren Pertev Bey alafranga yaşam tarzını benimsemiştir: "Az vakit içinde bey oğlunun kibar familyalarına mensup delikanlılarla maarife peyda etmiş, kendisini sevdirmiş, salonlarına davet olunmuş idi" (Mustafa Reşid, 1893: 5). Lorans ve Pertev Bey romanda bir baloda tanışılar: "Bir gün ol maatadı o lal ziyaretler sırasında madam (Hanriyet).’in hanesine gitmiş idi. Salona gireceği esnada bir kız ile karşı karşıya geldi. Selamlayarak yol verdi. Kız geçip gitti. Fakat güzelliği Pertev’i hayran bıraktı. O güne kadar kendisine bir yerde tesadüf etmediği için hangi familyaya mensup olduğunu bilmiyordu" (Mustafa Reşid, 1893: 6). Pertev Bey’in benimsediği alafranga yaşam tarzı onun katıldığı merasimlere de yansır. Romanda balo Batı’yi sembolize eden sanatsal faaliyetlerden biridir.

Zehra romanında Urani ve Subhî Tepebaşı’nda verilen baloya giderler. Ancak Subhî dans bilmediği için oturur. Urani ise başka erkeklerle dans edip Subhî’yi kıskandıracak hareketlerde bulunur:

"Pazar gecesi Tepebaşı tiyatrosunda verilen baloya gitmişlerdi. Subhî, dansı bilmediği için bir köşeye çekilmiş, ortalığın hâlini seyrediyordu. Urani genç bir delikanlıyla eşleşmiş, usta bir orkestranın neşeli ahengiyle fırıl fırıl dönmeye başlamıştı. Delikanlı ile Urani, sanki tek vücut olmuş gibi bir ayak üzerinde ve âşıkça bir görüntüyle düzenli hareketler yaptıkça Subhî’nin içinden kanlar gidiyordu" (Nabizade Nazım, 2012: 90). Balo Batı’nın özel merasimlerini sembolize eder.

2.6.5.Müzik

Müzik tarihin ilk çağlarından beri insanlara iyi gelen bir sembol olmuştur. İnsan ruhunun sembolü olan müzik, insanların sıkıntılarını unutturan, insanların sözcüklere dökülemeyen duygularına tercüman olan sanatsal bir semboldür.

Henüz 17 Yaşında romanında hayat kadını olan Agavni insanları kendine bağımlı yapabilmek ve hemen her türden insanın ihtiyacına cevap verebilmek adına müzik öğrenir. Müziği tıpkı bir müzisyen gibi çok güzel icra eder. Müzik bilmenin ayrı bir hüner olduğu o dönemde Agavni'nin müzik bilmesi önemli bir ayrıntıdır: *"Meşk eylediği şarkıların tamamı üstatlarından meşk eylemiş olduğu dahi hiçbir nağmesinde usulsüzlük, münasebetsizlik görülmemesinden anlaşıldı"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 56). Müziğin yatıştırıcı ve dinlendirici etkisi romandaki karakterleri olumlu yönde etkileyen önemli bir sanatsal semboldür.

Müşahedat romanında sanat ve edebiyat karakterler arasında yaygındır. Özellikle edebiyat, roman, öykü ve şiir konuları karakterlerin ortak bir paydada buluşmalarına sebep olur. Muharrir Feride'nin Refet'e olan sevgisini öğrendiğinde şöyle der: *"Kendimi Aleksandr Duma'nın romanları içinde kaybetmiş ihtiyarlara benzeteceğim geliyor"* (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 190). Aleksandr Duma'nın edebî şahsiyetine gönderme yapar. Bunun dışında Agavni, Madam C. Pansiyonunda gözlemlemiş olduğu kızların davranışlarını roman karakterlerine benzetir: *"Emil Zola'nın da yazdıkları da bir şey mi? Pol de Kok acaba o ka'ba vasil olmuş mu? Bu mektepli matmazeller henüz cismen değilse de kalben Manon Lesko'ya nazire olabilecek romanlarda kahraman diye tasvir olunabilirler"* (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 105). *Müşahedat* romanında yazar kendisi de roman içerisinde olduğu için edebiyat ve roman önemli sanat kollarından biri haline gelir:

"Romancılık. Yigirmi senedir iştiğal ettiğim sanat. Yalnız yazdıklarımı tamamen okuyan bir adam çok roman okumuşlardan addolunur. Ben yazdığım kadarının belki otuz mislini okumuşum. Eserlerim sahâyifinde tasvir ve tahrir eylemiş olduğum hayalâtın belki üç yüz mislini tasavvur etmişim de sırasını getirerek safha-i tahrirde tasvir edememişim. Yazdığım şeylerin birçoğu cidden sahihü'l-vukudur" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 41-42).

Romanda edebiyat ve roman dışında müzik de önemli bir semboldür. Siranuş çalıp söyleyebilme kabiliyetine sahiptir:

"Müsameratımızda bir medar-ı iştiğalimiz de müzika idi. Alafranga müzika ile alaturka müzikanın yekdiğerine takribi

tecrübelerinde bulunuyor idik. Kendi kendimize rast ve nihavend makamlarından alafranga taklidi şarkılar romanslar yapıyor idik. Bunlara alafranga armoni kaidesinde basolar koyuyor idik. İki kadından birisini primadonna diğerini kontralto ve biz iki erkekten birimiz tenor diğerimiz bariton yahut baso adderek piyano da dört elle çalarak âdeta dinlenilebilecek korolu ve armonili parçalar yapıyor idik" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 41-42).

Ahmet Mithat Efendi, müziğe dair bilgilerini alafranga ve alaturka müzik bahsi hakkında fikirleri de dikkate değerdir. Özellikle kadınların müzikle ilgilenmeleri gerektiğini isterler:

"Bu da diriğ olunmadı. Fakat asıl meşklere alafranga olmak ve Osmanlı müzikasına alafranga bassoları pek de tatbik ve tevfiğ edememek cihetiyle alaturkaları ol kadar şayan-ı istima değil idi. Zaten çaldıkları şeyler de birkaç meşhur peşrevler ile notaya çekilmiş birkaç adi şarkılardan ibaret olup öyle kârlar besteler semâiler gibi alaturka müzikamızın tabakat-ı âliyesine çıkışılmıyor idi" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 85).

Siranuş babasından kendisine vasiyet bırakılan bir zarf bulur. Zarfın içinde: *"Yağlı boya ile tasvir edilmiş, on iki santimetre eni ve yirmi santimetre kadar boyu olan bir muşamba üzerinde elbisesinin göğsü bükme harçlı, eğri kılıçlı, kılıç kayışının tokası çıpaltı, iri fesli, pala bıyıklı, iri gözlü bir zabitin resmedildiğini"* (Ahmet Mithat Efendi, 1307:287). Buradan romanın sanatsal semboller içerisinde resme de yer verdiğini görmekteyiz. Muharrir resmin usta bir ressamın elinden çıktığını düşünür. Ahmet Mithat Efendi, bu bahisten sonra resim konusundaki düşüncelerini okuyucularla paylaşır.

Zehra romanda müzikle ilgilenir ve boş zamanlarında dantel yapmanın yanı sıra müzikle uğraşır: *"Zehra, ya kanaviçe ya dantelasıyla ya da müzik çalışmalarını tekrar etmekle uğraşıyordu"* (Nabizade Nazım, 2012: 26). Zehra'nın evine haftada iki kez müzik hocası ona ders vermek üzere gelirdi. Subhî ve Urani cumartesi geceleri kayıkla gezintiye çıkıp fasıl dinlerler: *"Mükemmel bir saz takımı coşku içinde on, on beş sandal ve kayık halkını başına toplayarak Pazarbaşı önünde durmuş, 'hüseyinî' faslı yapıyordu...Çal sen de çalgıcı kanun ve kemençeni..Seyreyle oyunun ses ve nağmesini"* (Nabizade Nazım, 2012: 107).

Taaffüf romanında Tosun, sanatsal faaliyetler gösteren biridir. Tosun müzikle ilgilenen, piyano çalabilen bir piyanisttir: *"Tosun gayet hoşsohbet bir adam olduktan fazla mükemmel bir de musiki; hem sazende hem hanende. Emsali pek çok bulunmayacak derecede mahir piyanisttir. Her sazendenin peyrev olmaya can atacağı mertebelerde"*

mükemmel hanende....Tosun hem sazla taksim eder, hem ses ile" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 65).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey şarkı dinlemeyi ve okumayı sever. Ancak manasını bilmez:

"Bir siyeh çerde cevândır

Hüsni mümtaz-ı cihândır

Aşkı gönlümde nihândır

Bunca dem bunca zamandır şarkısı idi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 74). Bihruz Bey bu şarkıyı beğendiğini söyler ancak gerçek öyle değildir. Bihruz Bey bu şarkıyı daha önce hiç okumamıştır. Alafranga medeniyete ilhak olamaya çalışan Bihruz Bey'in kişiliği gibi zevkleri de yüzeyseldir. Hiçbir uğraşımın derinine nüfuz edememiştir.

2.6.6.Şiir

Şiir, insanların duygu ve düşüncelerini birbirlerine aktarmanın en hisli yönüdür. İnsanlar okudukları şiirde kendilerinden izler bulabilir ya da kendi yaşamlarındaki izleri şiirlerinde ifade edebilirler. Bu açıdan şiir de önemli bir sanatsal semboldür.

Cezmi romanında Cezmi, şiirde iddialı olduğunu söyler. Bunun üzerine ona çeşitli şairlerden beyitler okurlar ve onların beyitlerine nazire ile cevap verilmesi gerektiğini söyler:

"Cezmi naziresini getirdi, arkadaşlarına sundu. Bu kadar iddialı ve inatla yazdığı şiirde tüm emeğini harcamış, şairliğini sergilemiş, naziresini gerçekten nazire denecek bir biçimde yazmıştı. ...arkadaşları kasideyi Nevi'ye gösterdiler. Büyük şair, yeteneğe âşık, iyi işin sahibini takdir eden bir kişiydi. Kasideyi başından sonuna kadar dikkatlice okudu ve okudukça coştı, coştukça okudu ve nazireyi asıl beyitten daha üstün bulduğunu açıkladı" (Namık Kemal, 2010: 44).

Cezmi'nin arkadaşları onun şiirlerini şair Nevi'ye götürürken şiirlerini küçümser bir tavır takınırlar. Şair Nevi, Cezmi'nin şiirlerini okuduktan sonra bu küçümser tavırı takınanlara kızar: *"Aklınızın ermediği konularda niçin fikir yürütürsünüz? Çocuk nazireyi oldukça güzel yazmış, hatta bazı yerlerinde Fuzuli'yi dahi geride bırakmış" (Namık Kemal, 2010: 44).* Cezmi'nin Ahmet Paşa'nın konağındaki arkadaşı, Fatih'teki evinde Cezmi adına bir

ziyafet verir. Bu ziyafete saraydan birkaç kişiyi davet eder. Ferhat Ağa, şair Nevi ve Cezmi üzerinde yoğunlaşan sohbet Nevi'nin, Baki'nin beyitleriyle devam ediyordu:

"Hoş geldi bana meygedenin âb-u havası,

Bilâl ne güzel yerde yapılmış yıkılası" ve arkasından Nevi'nin:

"Gönül hercai dilber bî-hakikat neylesün

Nev'i şikâyet bivefalardan şikâyet bi-vefalardan" (Namık Kemal, 2010: 40-41). diyerek gazeller okunur:"Okunan gazeller, sanki oradakilerin durumlarını ibret gözü önünde anlatıyordu. Kimi, Baki'nin kasidesiyle, içkiye hitaben sarhoşça övgülerde bulunuyor veya beddua ediyor; kimi de, Nevi'nin gazelleriyle, aşk yüzünden uğradığı sitemleri teker teker hatırlayarak coşuyordu" (Namık Kemal, 2010: 41).

Romanda Adil Giray şairdir: *"Adil Giray, doğuştan büyük bir şair olduğu gibi, yeteneklerinin diğer yönleri de şairliği kadar mükemmeldi" (Namık Kemal, 2010: 16). Adil Giray, Perihan'a olan aşkını ona uzun bir şiir yazarak anlatır: "Hayatını ve Perihan'a olan aşkını anlatan uzun bir şiir yazdı. Şiiri, ilk karşılaştıklarında bir alaka kurup Perihan'a vermeye karar verdi. Şiiri şöyle başlıyordu: HAYATIM VE AŞKI" (Namık Kemal, 2010: 118).*

Tezkir-i Mazi romanında Jak isminde bir gencin hissi duygularla şiirler söylediğine ve romandaki bazı güzel kızlara âşık olduğunu görürüz. Şair okuduğu beyit ve manzumelerle sevdiği kadına açılabilir. Bu sebeple romanda okunan şiirler önemli birer sanat sembolleridir: *"Beyitini inşad eden şair o gün bahçede bulunsa idi" (Mustafa Reşid, 1886: 8). Jak'ın okuduğu şiirler onun hislerinin tercümanıdır. Jak genellikle beyitlerini müzik sesi eşliğinde yazar daha sonra düzeltir: "İstiğrak sarf içinde bırakan müzikayı işterek beyitte bir büyük noksan olduğunu idrak ederdi" (Mustafa Reşid, 1886: 8). Jak sandalda gördüğü kızın güzelliğinden çok etkilenir ve ona bir manzume okuyarak bir aşkın fitilini ateşlemiş olur:*

"Nakl eyleseler ki burada bir gün

Hem bezm-i safadı iki düşkün

Bu manzume aramızda birtakım âşıkane muhavereler cereyanına sebep oldu" (Mustafa Reşid, 1886: 24).

Bir Kadının Hayatı romanında Ziya Bey ile Cemal Bey arasında sanatsal sohbetler geçer. Ziya Bey daha soyut duygularla hayata yaklaşırken Cemal Bey biraz da somut ve faydacı bir yaklaşım sergiler: "*Ziya'nın oldukça kabiliyeti de vardır. Meramını ifade edecek, kalp hislerini tercüme edecek kadar yazı yazar, şiir söyler... Ziya Bey ile Cemal Bey karşı karşıya geldiği zaman birisi şiirden, birisi fenden bahsetmek ister*" (Mehmet Celâl, 2001: 59).

Ziya Bey ile Cemal Bey zaman zaman sohbet ederlerken, Cemal Bey, Ziya Bey'in şiir okuma hevesine göz yummak zorunda kalır. Romanda Cemal Bey, Ziya Bey'e seslenirken de bu katlanılası durum okuyucuya sezdirilir: "*Geliyorum şair efendi, geliyorum. Bana eziyet etmek için yapraklardan, çiçeklerden, şafaklardan, bulutlardan bahsedeceğini de bilirim. Fakat ne çare? Artık ister istemez dinlemeli*" (Mehmet Celâl, 2001: 69).

Lorans romanında Lorans ve Pertev Bey şiirden hoşlanan ve şiir dinleyen kimselerdir: "*Bendeniz de şiiri pek severim. Bahusus Şark eşarını, şuarayı şark sefa-engiz şuaralarını hayalperver gecelerinden, latif mehtaplarından, ruh-ı efza fecrlerinden, hazin eşarını daiktibas ediyor*" (Mustafa Reşid, 1893: 18).

Zehra romanın giriş bölümünde Boğaziçi'nde şiirler okunur, sandallarla gezintiler yapılır: "*Beş on ateş kayığında oldukça düzenli âhenk takımları danslı besteler, coşkulu şarkılar, dayanılmayacak parçalarla bütün mehtap halkının heyecan ve neşesini sıcak tutmaktaydılar*" (Nabizade Nazım, 2012: 7). Bazı sandallarla kemanla birlikte bir şarkı ya da şiir okunuyor ve insanlar, güzel vakit geçiriyorlardı: "*Sandalla yanık bir ses, titrek bir nağmeyle bir beste okuyor; öteki kayıktan şirin sesli bir keman ilâhi bir parçayla katılıyor; şu taraftan bir takım, nihavent makamı çalıyor; bir tarafta sevginin sarhoşluğuyla birisi, şaşkınca ahlar çekiyor; ötede bazı ayrılık hasreti çekenler ise ümit sevinciyle kürek çekiyordu*" (Nabizade Nazım, 2012: 7).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey Divan edebiyatından beyitler okur. Özellikle de Vasfi Divan'ından okumalar yapar:

"Çûp-i müjeye nola dayansa nigeh-i yar

Bâ zaaf-ı savm hasta-i bîtab ü tûvândır" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 68). Eserlerde karakterlerin okuduğu ya da dinlediği şiirler onların duygularının tercümanı olması yönüyle önemlidir. Bu sebeple şiir karakterlerin hislerini ifade eden önemli bir sanatsal semboldür.

2.7. RİTÜEL / MERASİM SEMBOLLERİ

İnsanlar zaman zaman acılarını, hüznelerini, heyecan ve sevinçlerini çeşitli merasimlerde bir araya gelerek paylaşırlar. Her milletin bir araya geliş usulü farklıdır. Batı toplumlarında yer alan insanlar babyshower, çay partileri vs. gibi etkinliklerde bir araya gelirken, Doğu kültüründe yer alan insanlar bayram ve akraba ziyaretlerinde, geleneksel oyunları seyrederken, mevlitlerde, asker eğlencelerinde, diğ buğdayı merasimlerinde, kıraathanelerde vs. durumlarda bir araya gelirler. Faaliyet ve merasim sembolleri ayrıca yaratıcıyı da temsil etmek amaçlanır "*Faaliyet yahut merasim sembolleri vardır; çünkü ayinler, ilahi bir hakikati temsil etmek maksad ile tesis edilmiştir- ayin, ekseriya mitolojide anlatılan mitik hakikatin bir tekrarlayışı, ezelde vaki olan hadiselerin bugünkü hayatta hazır bulundurulmasıdır*" (Schimmel, 1954: 68).

Askerlik Türk ve Avrupa geleneklerinde olan bir merasimdir. Türk geleneklerde büyük öneme sahip olan askerlik her gencin vatanını korumak adına yapmış olduğu bir görev ve sorumluluktur. Askerlik yaşına gelmiş olan genç askere gitmeden önce asker uğurlama merasimi düzenlenir. Askerlik çağına gelmiş olan genç, askere gitmeden önce geride bıraktığı ailesi, akrabaları, arkadaşları, eşi ve ya sevgilisiyle vedalaşır. Askerin ardında kalanlar gözyaşı dökerler. Vatan topraklarının bütünlüğünü korumaya giden genç asker kutsal bir varlık gibi omuzlarda taşınır. Askere giden genç için kurban kesilir ve kurbanın kanı askerın alınına mühürlenir. Buradaki kurban kanı dökmekten kasıt insan kanının döktürölmek istenmemesidir.

Cinli Han romanında Josephine ve Salpetre birbirlerine âşıktırlar. Salpetre yirmili yaşlarda askere gidecek olan bir gençtir. Josephine, Salpetre'in sevgilisidir. Salpetre, askere giderken sevgilisinden kendisini beklemesini söyler, söz alır. . Askerin ardında kalanlar gözyaşı dökerler. Askerlerde geride bıraktıkları için gözyaşı dökerler: "*Gözlerden birçok yaşlar dökölür. Valide için dökölür. Peder için dökölür. Fakat en çoğu yavuklular için dökölür*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 5). Salpetre, beş sene askerlik yapacaktır. Josephine bunu bildiği için gözlerinden yaş süzölür: "*Bilâihtiyar kızcağızın gözlerinden iki damla yaş dökölüdü*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 9). Askerlik merasim sembolüdür.

2.8. LİSAN SEMBOLÜ

Dil insanların duygu, düşünce ve isteklerini karşısındaki ile paylaşmasına yardımcı olan bir iletişim aracıdır. Dil canlı bir varlıktır. Eski toplumlar bir dil bir insan diyerek dil bilmenin insanı kazanmadaki önemine dikkat çekmişlerdir. Dil insanların düşünce ve

hislerinin sembolüdür. Dil konuşulan toplumun millî şuurunun sembolüdür. Roman karakterleri Tanzimat ile birlikte girilen yeni medeniyet dairesini anlamaya çalışırken onların dillerinden de yaygın olarak etkilenmişlerdir. Türkçe, Osmanlıca ve Arapça'nın yanında Fransızca, İngilizce gibi yabancı dilleri bilmek bir nimet olarak görülmekteydi. Tanzimat döneminde ortaya çıkan bu durum romana da sirayet etmiş ve romandaki karakterlerin Fransızca öğrenmesinin önemi ön plana çıkarılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin birkaç romanında karakterlerin Fransızca bildiği gösterilir. *Müşâhedât* romanında Felâtun Bey ile benzerlik gösteren Refet Bey, *Paris'te Bir Türk'te* Nasuh, *Esrâr-ı Cinâyet* romanında Kalpazan Mustafa, *Vah* romanında Behçet gibi karakterler Fransızca bilirler. Fransızca dışında birkaç dil bilen de vardır.

"Lisan sembolü olarak hemen bütün milletlerde bulunan en iptidai, aynı zamanda da en mukaddes söz ve sesler (Hindistan'da mukaddes kelime Om gibi; tarikatlarda kullanılan hu kelimesi de bu en eski sözlere dâhildir) halinde görülebilir; insanlığın çok eski bir zamanına ait bir dilde yaradılış ve kurtuluştan bahseden mitolojik esatir bu lisan sembollerinin bir kısmıdır; daha doğrusu, dinlerde kullanılan her mefhum esas itibariyle bir semboldür, çünkü insanın yarattığı ve bunun için maddi dünyaya ait olan kelimelerle büsbütün ruhani bir hakikati ifade etmeğe çalışılmaktadır (Bu hususta, eski Bağdatlı Sofî Sumnun al-Muhibb'in bir sözü hatırıma geldi ki, lisan sembolünün eksikliğini şöyle bildiriyordu: Herhangi bir şey hakkında bir beyanat vermek isterseniz, size bu şeyden hafif ve ince olan bir vasıta lazımdır. Aşktan daha hafif ve daha ince bir şey bulunmadığından, aşktan bahsedemezsiniz" -çünkü söz bile maddi dünyaya ait ve ilahi aşktan kalındır). Lisan sembolünün başka bir çeşidi, akidelerdir: eski Hıristiyan kilisesinde, dinin hakikatlerini ifade etmeğe çalışan akidelere symbolon, sembol, denilir ve bu suretle onun aşılabilir sınırlarına ima edilirdi" (Schimmel, 1954: 68).

Felâtun Bey ile Rakım Efendi romanında Felâtun Bey'in evinde çalışan uşağı Mehmetçik beyinin adını "Pantolon Bey" hanımının adını ise "Merdüvan Hanım" diye zikreder. Mustafa Merakî, eve aldığı uşağı eğiteceğini düşünür ancak Mehmetçik Felâtun Bey'in çorba içtiğini söyleyince çorbaya 'supe' demesini ister: "Mehmet! Beyefendi ne yapıyor?" deyip de, Mehmetçik'ten "çorba içiyor" cevabını alınca "*Ulan öyle söyleme, ona alafrangada 'supe' yiyor derler*" demiş (Ahmet Mithat Efendi, 2016: 12). Ancak Mehmetçik çorbayı bile sopa anlayacak kadar eğitimsizdir. Çorba ve supe de farklı iki kültürü karşılayan sembolik davranış olması bakımından önemlidir.

İntibah romanında Dilâşup kovulduğunda derin bir üzüntü duyar ve dudaklarından duygularının sembolü olan: "Ah! Bey... Bey!" ah nidasını söyleyerek duygularına tercüman olan sözcüğü söyler (Namık Kemal, 2015: 160).

Karnaval romanında Resmi, annesi ve babasının göz bebeğidir. Bu sebeple hemen her konuda bilgi sahibi olması istenmiştir. Resmi'nin öğrenmeye meraklı olması Rumca ve Fransızca gibi lisanları çok iyi derecede öğrenmesine vesile olur. Yabancı dil öğrenmek o dönemde büyük bir mağfiret idi ve kişileri Batı kültürünü öğrenmesine yardımcı olan en önemli etmendi. Romanda Fransızca bu sebeple Resmi ile birlikte ön plana çıkarılır. Çünkü bu dil yabancı kültürün lisanını sembolize eder: "Bu çocukta öyle bir zekâ vardı ki eğer ismi Victor Hugo olsa ve Fransa'da terbiye görse idi on üç yaşında iken ortaya koyacağı eser elbette Victor Hugo'dan âli olarak tıfl-ı âli unvanını buna verirlerdi" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 19). Resmi, Rumca ve Fransızca'yı ancak bilhassa Rumca'yı Hamparson Arslangözyan'ın evine rahatça girip çıkabilmek için öğrenmiştir.

Vah kelimesi insanların üzüntülü, kırılğan ve olumsuz duygularının dışı vurumunu sembolize eder. İnsanların içinde buldukları zor koşullar, başlarına gelen kötü hadiseler ve içerisinde buldukları psikolojik durum ağızlarından vah sözcüğü ile dökülür. Vah pişmanlıktır, geçip giden zamana hayıflanmak ve özlem duymaktır. Vah keşkenin diğer adıdır. İnsan ruhunun açmazlarının ve çıkmazlarının sözcüğe dökülmüş sembolüdür: "Vah! Bir hece! Yalnız bir hece! Ama ne kadar manaları, ne kadar hükümleri havi bir hece!" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 3). Vah derin, anlamı ve üzüntüsü büyük olan bir sözcüktür. Yazar vah kelimesini şu şekilde açıklar:

"Bu kelime ne kadar derinden gelerek ne kadar şiddetle ağızdan çıkarsa hükmü o kadar artar. Alelâde iradı için ilm-i tecvide öğrendiğimiz veçhile bundaki harf-i meddi dört elif miktarı çekmek belki kifayet ederse de bazı ahvâl-i mahsusaya mebni bu kelimecik öyle bir sûret-i fevkalâde irad olunur ki dört elif miktarı değil kırkı elif çekilse yine kalbe kanaat gelmez." (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 3).

Behçet Mekteb-i Sultânî'de Fransızca öğrenmiştir: "Fransız lisanına aşına olduktan maada birtakım fünundan dahi behre peyda eylemiştir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Fransızca öğrenmek dönemin lisanında Avrupalılaşmayı sembolize etmektedir. Behçet konuşurken konuşma aralarına Fransızca kelimeler koyar: "Zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçe'nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi?" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 29). Behçet bazı kelimelerin Türkçe anlamlarını bilmediği için Fransızcasını söyler. Romanda bazı Fransızca kelimelerin Türkçe anlamları açıklanır.

"Şıkların bir hâli daha vardır ki gördükleri ve hikâye edecekleri bir şeyi öyle dört lakırdı ile söyleyip bitirmezler. Etrafıyla mufassalan hikâye ederler. Zira öyle sözü kıpkısa kesenler Fransızca 'beau parleur' yani güzel söz söyleyici sıfatına lâyık olamazlar" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 38). Behçet alafranga bir şıkı temsil ettiği için romanda bazen Behçet anlatılırken Fransızca kelimenin Türkçesine yer verilmez: "*Despino geldiği zaman Behçet Bey henüz tıraşını tuvaletini bitirmiş idiyse de daha elbisesini giymeyip arkasında robe de chambre ile oturmakta bulunmuş idi*" (Mithat Efendi, 2000: 42). Vah romanında Batılı sözcüklere yer verilmesi lisan sembolünün Şark coğrafyasında etkili olmasının sembolüdür. Şayet Vah romanından sonra yazılacak olan Araba Sevdası romanında Fransızca kelimelere rastlanacaktır. Bu anlamda Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarda yer verdiği yabancı sözcükler kendisinden sonra gelecek olan romanların hazırlayıcısıdır.

Necati'nin Ferdane'ye gönderdiği mektupta ise Şark coğrafyasının Divan edebiyatından kalma süslü anlatımını görürüz:

"Allah'dan bulunuz hanım! Cümlemin cezâ-yı amelini vermek şân-ı adaletinden olan Cenab-ı Allah elbette sizin dahi cezâ-yı sezânızı verecektir. Kendinizi melek gösterip de benim gibi bir bîgünahın aklını başından almaya cesaret ettiniz ki hakikatte en mübtezel kadınların dahi en mübtezeli imişsiniz! Ne mal olduğunuz vaktiyle anlatmış olsaydınız öyle emtia-i mülevveseden daima müteneffir olan gönlüm filhal sizden istikrah edeceği cihetle bilahare böyle acınacak hallere düşer olmaz idik" (Mithat Efendi, 2000: 182).

Acâyip-i Âlem romanında Suphi romanda Fransızca, Rusça, Arapça ve İngilizce bilgisiyle ön plana çıkarılır. Avrupa'nın lisanını sembolize eden Fransızca, İngilizce, Rusça ile Doğu'nun lisanını sembolize eden Arapça, Türkçe önemli lisan sembolleridir. Suphi'nin kitaplığında fen bilimleri ve lisan kitapları ile doludur: "*Dört tabaka en küçük raflar üzerine beş yüz altı yüz cilt kadar Arapça, Fransızca kitaplar yığılmış olup diğer üç tarafın rafları üzerine ise ol kadar numuneler vardı ki bu derecesi hemen hiçbir kimsenin numunehanesinde görülmemiştir*" (Mithat Efendi, 2000: 7).

"İçimizde Fransız lisanını bilenlerimiz pek çoktur. Alman lisanı ise ol kadar münteşir değildir. Haydi, ben dahi şu lisanı öğrenip hiç olmazsa bununla beyne'l-akrân bir temeyyüz edeyim" (Mithat Efendi, 2000: 25). Suphi prenses Miss Haft ile Fransızca konuşur. Suphi, Miss Haft ile Fransızca konuşabildiği için Almanca öğrenmekten vazgeçer.

Müşahedat romanında Refet, küçük yaşlarda babasının desteğiyle iyi öğretmenler tarafından eğitilir. Doğu'yu temsil eden lisanların yanında (Arapça-Farsça) Batı'yı temsil eden lisanların (Fransızca) da bilinmesini ister: "*Bu arzu ile oğlunu mekteb-i rüşdiyyeye verdikten maada birisi Arabî ve Farişî ve diğeri Fransızca tedris için hanesinde iki de muallim bulunduruyor imiş. Bunlar sabahları mektebe gitmezden evvel ve akşamları mektepten geldikten sonra çocuğu müzakereye çekiyorlar imiş*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 79). Romanda Siranuş, Ahmet Mithat Efendi ile kız çocuklarının eğitilmesi konusunda sohbet eder. Ahmet Mithat sohbetin başında Fransızca konuşmaya başlamış, sohbetin devamında Türkçe konuşmuştur:

"İlk başladığımız muhavereyi Fransızca başlamış olduğumuz hâlde sonraları işi Türkçeye döktük. Teslim ederiz ki bu kadının Fransızcası hakikaten en müteeddib ve müteallim bir Fransız kadınından fark olunamayacak derece-i mükemmeliyette bulunduğu gibi Türkçesinde de azca bir Ermeni şive-i telaffuzundan başka kusuru yoktur" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 35).

Karabibik romanda Ege lisanı ile konuşur. Tarlada dinlendiği esnada bir yandan sigara içip öte yandan Deli Ali'ye seslenip ondan ateş ister: "*Eheey, Deli Ali! İspirto vaa mı?*" (Nabizade Nazım, 2015: 21). *Karabibik* Mustafa ve Deli Ali'yle sohbet eder. Bu esnada söyledikleri de yine onun lisanına özgüdür: "*Koca İmam, öküzleri erte gün verecek. Bugün vime di kim*" (Nabizade Nazım, 2015: 22). Deli Ali, Koca İmam'ın kayınçosunu evlendireceğini söyler. *Karabibik* ve Mustafa'nın bu habere verdikleri tepki de lisan sembolüne örnektir: "*Sarı Sımayıl, ha?*" (Nabizade Nazım, 2015: 22).

Romanda Boduroğlu Ahmet ve Kara Ömer'in diyalogları da lisan sembolüne örnek teşkil eder: "*Birinti vaamış, koca öküzler! Camışların sütü kesildi mi? Nah işte onlar, nah ho yakaya seğirtip otururlar. Pırtıyı develere ni hâl urdular? Ho kızana bir çift bırakılı mı?*" (Nabizade Nazım, 2015: 25).

Karabibik'in Huri adında tembel bir kızı vardır, onunla yalnız yaşar. Eşini kaybetmiştir. *Karabibik*, Huri'ye seslenirken ve ondan bir şeyler isterken de yöresel lisanının izleriyle okuyucuyu buluşturur: "*Gu! Derlen görem. Nah, işte gün batıp durur. Aş vaa mı, bilmem gayrı?*" (Nabizade Nazım, 2015: 36). Nabizade Nazım, *Karabibik* romanında sık sık yöresel lisana yer verir.

Muhaderat romanında çocuklara küçük yaşlardan beri Fransızca hocaları vasıtasıyla Fransızca öğretilir. Avrupalılara ait bir dil sembolizmi olan Fransızca öğrenmek

Tanzimat romancılarının çoğunun kullandığı önemli bir lisan sembolüdür. Münevver Hanım'ın eşi ölünce küçük yaşta oğlu Mukaddem ile bir başına kalır. Münevver Hanım'a kendi annesinden ve ölen eşinden büyük miktarda miras kalır. Ancak mirasın tek kuruşuna keyfi için dokunmaz. Oğlu Mukkadem'in eğitim masrafları için harcar: *"Daha iyi olması için bir Fransızca öğretmenini bulup her gün gelmesi ve oğluna ders vermesi için tutmuştu. Mukaddem Bey'in babasından kalan para ve diğer mal varlıklarından sadece öğretmenlerin maaşı ve eğitim masraflarını çıkarıp üst tarafını biriktirmekte"* (Fatma Aliye, 2005: 43).

Şebib Fazıla'ya duygularını açıklar ancak Fazıla, Şebib'ten biraz zaman ister. Aralarında Fransızca konuşurlar. Fazıla Şebib'e Fransızca: *"Bonne sous mille mon metre...Şebib gülerek, Merci mon mystere"* (Fatma Aliye, 2005: 332). der.

Ahmed Metin ve Şirzad romanında Ahmed Metin, Rumca, İtalyanca ve Fransızca bilmektedir. Fransızca lisanını bilmekte o kadar iyidir ki okulda birincidir.

Bir Kadının Hayatı romanında Ziyâ Bey, Fransızca lisanını bilmez ancak birçok Fransızca romanı vardır. Ziyâ Bey şiir okumayı ve hayal kurmayı sever. Cemâl Bey ise romanda Ziya Bey'in zıttı bir karakterdir. Şiir ve roman okumayı sevmez. Fen ilimlerini sever:

"Güzel bir yüz ile güzel bir yaratılışın meydana getirdiği Ziya Bey roman kahramanlarının birincilerinden sayılmaya layıktır. Fransızca bilmez ama Fransızcadan tercüme edilmiş ne kadar roman varsa hepsini almış, kütüphanesini yalnız romanlarla süslemiştir... Meramını ifade edecek, kalp hislerini tercüme edecek kadar yazı yazar, şiir söyler. Küçüklüğünden beri okul arkadaşı olan Cemal Bey, Ziya Bey'i çok sevmesine karşın nasılsa kendisiyle aynı düşüncede olamamıştır. Çünkü Cemal Bey Fransızca bilir, oldukça Türkçesi de vardır. Roman sevmez, okumaz. Romanlarda gördüğü hayallerin hepsini bir delilik telakki eder. Fenne aşınadır. Kütüphanesi gözden geçirilecek olursa kimya, matematik, fizik, anatomi gibi fen kitaplarıyla dopdolu olduğu görülür. Ziya Bey ile Cemal Bey karşı karşıya geldiği zaman birisi şiirden, birisi fenden bahsetmek ister. Birisi diğerinin meramını anlamaz. Sonunda muhabbet muâraza ile hitam bulur" (Mehmet Celâl, 2001: 59).

Zehra romanında Zehra, Sırrı Cemal ile Subhî'nin ilişkisini öğrenince derin bir eyvah der. Bu dışarıya vurduğu ünlem onun duygularının lisanında vuku bulmuş sembolüdür: *"İşte bu eyvahı çaresiz kadın öyle bir üzüntüyle çekmişti ki hayat kaynağının sarsıldığını bayağı hissetmişti. Gerçekten eyvah!"* (Nabizade Nazım, 2012: 48). Subhî'nin

yazmış olduğu mektup Osmanlıca olduğu için Urani mektubu anlayamaz: "*Mektup Osmanlıca yazılmış halbuki o Osmanlıca okuyamazmış. Subhî'nin şimdi aklı başına geldi. Bunu bir türlü akıl edememişti. Öyle ya... Urani Türkçe yazıyı nasıl okusun?*" (Nabizade Nazım, 2012: 120).

Taaffüf romanında Tanzimat döneminde yazılan romanlardaki karakterlerin birçoğunun yabancı dil öğrenme mahareti bu romanda Saniha, Rasih üzerinden gösterilir. Saniha'nın kütüphanesinde Fransızca ve Türkçe kitaplar vardır: "*Kitaplar ne güzel mücellled. Kısm-ı azamı Fransızca ve bir sülüs kadar Türkçe olduğu görülür*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 8).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey alafranga yaşamın sembolü olarak karşımıza çıkar. Bihruz Bey'in alafrangalığa özgü öğrendiğini düşündüğü ve Türkçe ile karışık söylediği Fransızca, Bihruz Bey'in medeniyet algısını sembolize etmesi açısından önemlidir. Bihruz Bey, Çamlıca'da Periveş'i görür ve çok beğenir. Aralarında geçen bir diyalog üzerine Bihruz Bey, Periveş'e Fransızca fane kelimesini söyler. Ancak Periveş'in Fransızcası olmadığı için bunu fani olarak algılar: "*Fani çiçeği ne yaptın?*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 40). Fane kelimesini fani olarak söylendiğini zanneden Periveş Bihruz Bey'in söylediği kelimedenden aşklarının da bir çiçek gibi sonu olacağını ima ettiğini düşünür.

Bihruz Bey, Vasfî'nin Mısır'da basılan divanını elden ele gezdirir. Ve oradaki yazıları anlamadığı için onların Çince olduklarını söyler: "*Çince mi bunlar? Kel drol dö lāngaj!*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 67). Bihruz Bey divanın kaside kısmını açıp okumaya başlar ve orada: "târih-i kâh der kurb-i Çamlıca-i sağır" mısrası gözüne ilişir. Buradaki yazıları anlayamaz: "*Kâh, der, kurb, sağır kelimesini nasılsa tanıyamadığından, ibarenin mânâsını anlayamadı*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 68). Bihruz Bey okuduğu beyitlerdeki anlayamadığı sözcüklere Lûgat-i Osmanîye'den bakacağına Redhause'de beyitlerde okuduğu kelimelerin anlamını bulmaya çalışır. Bihruz Bey konuştuğu lisanın anlamını dahi bilmeyen o lisanın anlamına İngilizce bir sözlük kitabından bakan alafranga bir tiptir.

Bihruz Bey'in kalemden arkadaşı olan Naim Efendi kişilik olarak ona zıt birisidir. Naim Efendi adeta ayaklı sözlük gibidir. Ve çok kitap okur. Bihruz Bey 'Bir siyeh çerde civandır' mısrasındaki çerdenin bersiye olabileceğini düşünür. Yanlış yazıldığını söyler ve Redhause'den baktığı sözlükte de buna yakın bir ley bulamaz en sonunda bersiye

sözcüğünü yakıştıır. Naim Efendi ise çevirinsin yanlış olduğunu bu sözcüğün anlamının olmadığını ve ona Redhause'den bakılamayacağını Bihruz Bey'e anlatır: "*Esmer yüzlü civan demek*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 129).

Bihruz Bey annesi ile konuşurken de yarı Türkçe yarı Fransızca konuşur. Bu konuşmayı annesi anlayamaz ve manasını sorar:

"-Mersi! Mil mersi, şer mer!

-O ne demek oğlum? Türkçesini söyle de anlayım...

- Teşekkür ederim, vâlidem.." (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 164).

2.9. MEKÂN SEMBOLÜ

Tanzimat ve Ara Nesil romanında mekân sembolizmi karakterin psikolojik durumunun anlaşılıp, yorumlanması bakımından önemlidir. Romanlarda alafranga yaşam tarzını benimseyen karakterlerin içinde buldukları ya da içinde bulunmayı tercih ettikleri mekânlarda alafranga usullere uygun olur. Yine Doğu kültürüne aşina karakterler de romanlarda kendi tarzlarına uygun mekânlar tercih ederler. Karakterlerin yaşadıkları mekânların onların ekonomik durumları hakkında da okuyucuya bilgi verir. Mekânların karakterlerin ve karakterler vasıtasıyla okuyucuların üzerinde önemli sembolik değeri vardır. Kimi mekânlar onu tercih eden karakterler vesilesiyle Batılı medeniyetleri sembolize ederken kimi mekânlar ise Doğulu medeniyetleri sembolize eder. Mehmet Tekin mekânla ilgili şunları söyler:

"Mekân unsuru bir 'tanıtım' veya 'takdim' sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı mekân unsurunu:

- a). olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b). roman kahramanlarını çizmek,
- c). toplumu yansıtmak

d).atmosfer yaratmak cihetinde kullanılabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi birkaçını da dikkate alabilir. Aslında bunların hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara 'sahihlik' havası kazandırma endişesidir. Romanın 'sahihlik' havası kazanmasında, diğer elemanlar gibi, mekânın da inkâr edilmez payı vardır" (Tekin, 2001: 129).

Kafkas romanında Kaplan Bey'in Katerina Hanım için yaptırdığı Katerinaski Salon modern usullere göre düzenlenmiştir. Kanepeleri, koltukları, masaları, konsolları, aynaları, perdeleri, kornişleri Petersburg'tan, Viyana'dan ve İstanbul'dan getirtilmiştir:

"Ben Katerina dö Branoviç hazretlerinin buralara malik ve hâkim olarak beni ihya buyuracağını huyla eylediğim zaman, öyle her türlü esbâb-ı rahata alışmış olan bir nazik vücudu şimdiye kadar perveriş bulduğu ve büyüdüğü yolda muhafaza ettirmek için tamam Rus modası üzere bir salon, bir daire tanzim etmeye lüzum gördüm ve tanzim ettirdim. Adını da Katerinaski koydum. Gidip görseniz hiç şüphe etmem ki beğenirsiniz. Validenizin, pederinizin Sohum'da tanıdığınız kadınların, erkeklerin, kızların resimleri hep oradadır. Bunlar tıpkı sizin kendi odanızda tanzim eylediğiniz surette tanzim olunmuştur" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 244).

Kaplan Bey, Katerina dö Branoviç için "Katerinaski Salon" adı verilen Katerina Salonu tasarlar. Salonu Katerina'nın zevkini ve rahatını düşünerek alafranga usullere göre düzenler. Katerina'nın dayesi Özden Kaplan Bey'i sevmemesine ve izdivaçlarını istememesine rağmen salonu görünce beğenisini söylemekten geri duramaz.

Roman boyunca kahramanlar vasıtasıyla Kafkas halkının ne kadar şan, şöhret sahibi olduğundan, içtikleri sudan bindiklere ata kadar birçok şeyi Moskof halkı ile karşılaştırarak tasvir edilir. Osmanlı Devleti'nin azınlıklara sergilediği hoşgörü politikasının başka devletlerce nasıl görüldüğünü ve aslında asıl korkulması gereken şeyin top tüfek olmadığını, söz ve Kanun-i Esasi gibi Osmanlı Devleti'nin anayasa kitabının olduğundan bahsedilir. Kafkas romanı, halkın yaşadığı sıkıntılara ve milyonlarca kayıplarına rağmen, yollarından dönmeyen bir milletin seslenişinin romanıdır. Kafkas, halkıyla beraber, coğrafyası ile beraber bütünleşmiş bir coğrafyada insanın direnişinin romanıdır. Kafkas toprakları esaretin yer almadığı ve her türlü tutsaklık için canlarını feda edebilecek binlerce kalbin attığı bir coğrafyadır. Kafkas milleti, ne olursa olsun vatanına ihanet etmeyen yiğitlerin, vatani uğruna canlarını feda eden atalarının kendilerine miras bıraktığı asil kanla kalbinin attığı bir nesildir.

Taaffüf romanında Saniha'nın odası alafranga bir şekilde döşenmiştir:

"Hele asıl câlib-i nazar-ı ehemmiyet kütüphane ile yazıhanedir. Ondördüncü Louis nam Fransız kralının tarz-ı mimârîsinde yapılmış iki parça şey ki, mutlaka İstanbul'a bir sefarethane için celp olunmuş bulunduğu hâlde antikacıdan antikacıya doğru değildir. Bunlar Saniha Hanımın pederi merhum Dâniş Bey tarafından kendi zatı için mahsusen Paris'ten celp olunmuş şeylerdir" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 8).

Saniha'nın odası Fransız kralı ondördüncü Louis'in mimariisine göre döşenir. Odanın özellikleri şöyle gösterilir:

"Yazıhanenin üstü bir levâzım-ı kırtâsiyye ve edevât-ı kalemiyye sergisi...Her renk mürekkepleri havi alafranga, alaturka takımları. Alaturka müteaddit kalemtıraşları, maktaalar, makaslar. Her biri de bir üstâd-ı kâmilin enâfisi âsârından alafranga gratuvarlar, papyebuar merdaneleri. Kalem silgileri, kâğıt ve kalem kesmek için kemik ve ağaç bıçaklar. Ama bunların da her biri bir eser-i enfes. Her boydan güzel markalı zarfları havi bir zarfdan. Bunların kâğıtları da işte yanı başındaki kâğıt mahfazası içinde. ...Alaturkası başka, alafrangası başka küçücük oturtma saatler" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 8).

"Odada ayna bulunmadığına dikkat ettiniz mi? Asıl alafrangada aynaları yatak odalarına, tuvalet odalarına hatta merdiven başlarına palto ve şemsiye filân bırakılan vestiyerlere vazedyorlar. Salonlara ve böyle iş odalarına aynaya bedel münasip resimler talik ediliyor. İşte buraya dahi dört büyük resim levhası konulmuş....Şöminenin iki tarafına konuların heykeller nazarıdikkat ve ehemmiyetinizden tebâüd edecekler mi?...Birisi cemal ve sevda müekkilesi Venüs'ü tasvir ediyor. Diğeri ise sanâyi-i nefise ve akıl hikmet müekkilesi Minevra'dır. Böyle esâtir-i evvelîne müteallik heyâkile rağbet bizim Osmanlılığımız âleminde henüz taammüm etmemiş olduğundan, şurada ne kadar alafranga bir yerde bulunduğumuzu bunlarla kıyas etmelisiniz" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 8-9).

2.9.1. İstanbul'un Paris'i: Beyoğlu

Canlılığı, gösterişli bir mekânı olması, alafranga bir mekânı temsil etmesinden dolayı Beyoğlu hakkında Orhan Okay şöyle demiştir:

"Bizans'ın pek rağbet etmediği, fetihten sonra iskân edilmeye başlanan bu semt, on altıncı yüzyıldan itibaren yabancı elçiliklerin yerleştiği, buna bağlı olarak da zamanla Avrupaî otel, kahvehane ve eğlence yerlerinin kurulduğu bir bölgedir. Bu özellikleri taşıyan çekirdek bölge şimdiki Tünel'den başlayarak Taksim'e kadar bütün İstiklal Caddesi'ni (Cadde-i Kebir). ve iki yanındaki Haliç'e ve Boğaz'a inen varoşları içine alır. Ahmet Midhat'ın yaşadığı yıllarda ise, Tanzimat hareketlerinin de etkisiyle Avrupa malları satan mağazalarına, sarraflarına, yabancı dilde gazete basan matbaalarına, tiyatro ve çalgılı gazinolardan en düşük eğlence yerlerine kadar İstanbul'un çok renkli bir cephesini oluşturmaktaydı. Beyoğlu, Ahmet Midhat'ın kiler de dâhil, o günden bugüne Türk romanının vazgeçemediği bir mekân olmuştur" (Okay, 2014: 158).

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanında Mustafa Merakî Efendi, Felâton Bey'in babasıdır. Eşinin ölümünden sonra oğlu ve kızı ile birlikte Beyoğlu'nda alafranga bir hayat yaşamaya başlar. Yaşamış olduğu semt mizacına uygundur. Osmanlı coğrafyasının

Avrupa'sı olarak görülebilecek bir yer olan Beyoğlu Mustafa Merakî ve ailesi için yaşamaya elverişli bir semttir. Beyoğlu'nda Avrupalı ürünlerin satıldığı mağazaları bulunan, yabancı dilde yazılan kitapçıların yer aldığı, çeşitli eğlence ve kültürel faaliyetlerin olduğu bir semttir.

Felâton Bey, Beyoğlu'nda yaşadığı müddetçe şehrin isminde olan Bey'in oğlu gibi yaşamayı kendisine hayat felsefesi edinir. Orada rahat bir yaşam sürer ve işe canı sıkılınca gider. Vaktini daha çok gezmek, eğlenmek, güzel vakit geçirmek ve parasını harcamakla geçirir. İçinde yaşadığı şehir olan Beyoğlu da Felâton Bey'in ihtiyaçlarını karşılamak için vardır ve adeta eğlencenin mekân sembolü haline gelmiştir.

Henüz 17 Yaşında romanında İstanbul'un Beyoğlu semti bu romanda da karşımıza çıkar. Kalyopi'nin çalıştığı ve sahibinin Maryanko olduğu randevu evi Beyoğlu'ndadır. Zevkin, eğlencenin, partilerin, gösterişin, tiyatro ve sinemaların mekânı olan Beyoğlu bu romanda da önemini korumuş olan bir mekân sembolüdür:

"Etrafa bakılacak olsa her şey temiz, her şey süslü görünür. Beyoğlu'nun en mükemmel yeri burası olduğuna şüphe kalmaz. Fakat bu temizlik, bu süs, işte aynıyla şu yüz takımının temizliğine, süsüne benzer. Karılar da böyle! Levs-i fuhşun zihni telvis etmesi üzerine tathîr-i zihn edecek bir sabun dahi icat edilmiş olsaydı belki insan müsterih olurdu" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 33).

Yazarın randevu evi hakkında verdiği bilgidен yola çıkarak mekân ile insan arasındaki ilişkiye şahit oluruz. Mekânın temiz, süslü, gösterişli olmasının yanı sıra mekânın içerisinde olan kadınların da bir o kadar kirli olduğu gösterilmek istenir. Burada mekân ile oradaki insanlar arasındaki durum bu zıtlık ile verilir. Maryanko'nun evinin tasviri ile insanın karakteri bu romanda ilişkilendirilmiştir.

Beyoğlu romanın yazıldığı dönemde eğlencenin, müziğin, dansın ve tiyatrunun merkezi olan bir semttir. *Karnaval* romanında alafranga giyinmek Resmî ve Zekâî'nin yaşam felsefesini oluşturur. Beyoğlu'na gösteriş yapmak için giden ve Karnavallarda boy gösteren bu iki alafranga tip sayesinde olaylar Beyoğlu ve çevresinde vuku bulur. Beyoğlu o dönemde Türk-Müslüman coğrafyanın Avrupa'sını sembolize etmektedir. Beyoğlu'nun büyümlü atmosferine kapılan Türk gençleri bu atmosferin baş döndürücülüğü içerisinde kendi kimliklerini yitirirler. Beyoğlu sokaklarının rahatlığı ve insanların diğer insanları unutarak sadece kendi isteklerine yönelmeleri zaman zaman kargaşayı da beraberinde

getirir. Beyoğlu sokaklarının durumu bizzat Ahmet Mithat Efendi tarafından okuyucuya aktarılır:

"Herkesin hürriyet-i mutlaka üzere yaşaması için müsâade-i umûmîye verilmiş olan zamanlar işte şimdiye kadar devam edip hatta gittikçe terakki dahi eylemiş bulunan karnaval zamanlarının ibtidalarıdır. Bu müddetler zarfında yalnız halka taarruz ve hürriyet-i gayra tecaviüz addolunacak cürüm ve cinayetlerden maada herkesin keyfi ne yolda isterse öyle eğlenmesine ve ta birçok rezaili alenen bile icra etmesine kimsenin muhalefet etmemesi hakikaten bir hükm-i kat'i kanun suretini almıştır" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 4).

Hamparson Arslangözyan Ağa'nın ve Madam Arslangözyan'ın evi Beyoğlu'ndadır. *"Tezyinatça birincilerden addolunur. Hanesinin nizam ve intizamı tam alafrangadır"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 30). Hamparson Arslangözyan evini alafranga usullere uygun dizayn eder. Karnaval romanında İstanbul'un bir semti olan Beyoğlu eğlencenin sembolüdür. İnsanların vakit geçirmek için çeşitli merasimleri izlemek ve o merasimlere katılmak için bir araya geldikleri bir mekândır: *"Geçen asrın İstanbul'una bilhassa Tophâne'den Taksim'e kadar uzanan Beyoğlu semtini balo ve karnavalları, mağazaları, kıyafetleriyle tanırız"* (Okay, 2008:429). Karnavallar Orhan Okay'ın söylemi ile *"Beyoğlu dünyasının çok canlı bir tasviri olan"* (Okay, 2008: 429). bir eğlencedir. Tanzimat ile beraber Doğu coğrafyasının Batı kültürüne olan ilgisi artar. Ancak Doğu coğrafyası Batı'nın bilim ve tekniğinden ziyade eğlenceleri, zevkleri ve gösterişli dünyalarını örnek alırlar. Bu sebeple de sızmaya çalıştıkları bu kültürün derinine nüfuz edemezler. Karnaval da Doğu coğrafyasının sadece yüzeysel baktığı örneklerden biridir. Bu sebeple Karnaval'a katılan Beyoğlu insanının sonu güzel bitmez.

Vah romanında Behçet, Ferdane'nin fotoğraflarını Beyoğlu'nda fotomontajla fotoğrafçılarda sattırır.

Acâyip-i Âlem romanında Osmanlı aydınının davranış sembolü olan Hicabi lisan öğrenmek için kendisine Beyoğlu ve Galata'yı mekân olarak seçer: *"Galata ve Beyoğlu"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 25).

Tezkir-i Mazi romanında kış mevsiminde Matmazel Beyoğlu'na yerleşir: *"Saat birde Beyoğlu'ndaki hanelerine vasıl olduk"* (Mustafa Reşid, 1886: 68).

Demir Bey romanında Polini İstanbul'a geldiği zaman Mustafa onu Beyoğlu'nda bir otele yerleştirir.

Şık romanında Şöhret Bey alafrangalığa uygun yaşamaya çalışır ve eğlencenin merkezi namıyla bilinen Beyoğlu'na sık sık gider: "*Şöhret Bey bundan birkaç ay önce Beyoğlu âlemlerinin birinde- kendi deyimince- bir conquete yapmış, yani bir kadının gönlünü çelerek birbirlerine muhabbetlerini bildirmişler*" (Gürpınar, 2015: 30).

"*Şatırzade, böyle güzel Fransızca konuşan metresini koluna takıp da Beyoğlu'nun kendi gibi şıklara mahsus yerlerinde dolaşmayı kendine en büyük şeref sayardı*" (Gürpınar, 2015: 32).

Müşahedat romanında Beyoğlu ile Paris kıyaslanır:

"*Şu Beyoğlu ne yaman memleketidir. Avrupa romancıları Paris'e göz dikmişlerdir ama bizim Beyoğlu birçok cihetlerce Paris'ten de yamandır. Hangi tarafa bakılsa bir roman görülür. Hangi adama tesadüf edilse mutlaka bir romana taalluku vardır. O romanların da aglebi insana inşirah verecek surette değil, insanı dilhun edecek surettedir*" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 163-164).

Müşahedat romanında mekân olarak Beyoğlu önemlidir. Siranuş'un odası Beyoğlu'nda bulunur. Hem yabancıların tercih ettiği hem de romanda detaylı anlatımına yer verilen Beyoğlu'ndaki odanın tasviri önemlidir: "*Merdübanun üst başı üç metre arzı ve altı metre kadar tulü olan müstatil bir sofa olup sokak cihetindeki dört penceresi güzel perdeler ve pencerenin önleri kanepeler koltuklar ve zemini bir Uşak kaliçesi ile mefruş idi*" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 34). Siranuş'un odası Batılı tarzda döşenmiştir:

"*Bu oda hem yatak ve hem ikâmet odası hâlini cem eyleyen mefruş odalardandır. Fakat yatak bir alkof içinde saklı olduğu ve önü mükellef bir perde ile mestur bulunduğu için alafrangada yatağını göstermeyi ayıp sayanları da mahcup etmez. Oda Beyoğlu'nda birinci derecelerde mefruş olan odalardandır. Bir kadını rahatlandırmak için lâzım olan şeylerin kâffesini camidir. Piyanoya varıncaya kadar. Bir tarafta da karmakarışık bir hayli kitaplar yığılmış*" (Ahmet Mithat Efendi, 1307: 44).

Ahmed Metin ve Şirzad romanında Ahmed Metin, Beyoğlu'nda eğlence mekânlarda vakit geçirir. Burada at biner, araba kullanır, sandal gezilerine çıkar, avcılık yapar balık tutar ve kısa zaman sonra yaptığı bu aktiviteleri bırakır.

Zehra romanında Subhî, eğlenmek için bazı geceler arkadaşlarıyla Beyoğlu'na gider: "*Subhî, Beyoğlu'nda çok sevdiği bazı arkadaşlarının zorlamasıyla bazı geceler gecikmek zorunda kalıyordu*" (Nabizade Nazım, 2012: 28). Subhî'nin Urani ile vakit

geçirdiği ev de Beyoğlu'ndadır: "Subhî Beyoğlu'nda, Derviş Sokağında 16 numaralı eve girmiş" (Nabizade Nazım, 2012: 70).

Taaffüf romanında Beyoğlu romanlarda genelde eğlence merkezleri, alafranga mağazaları, tiyatro, sinema ve karnavalları ile meşhur bir semttir. Bu romanda da Tosun Concordia Tiyatrosu'nda oyun izlemeye gider: "Tosun Beyoğlu'nda Concordia Tiyatrosu'nda icrâ-yı hüner eyliyor. Tosun Bey Aksaray'dan Beyoğlu'na gidip geceyi orada geçirmek için her zahmeti, her masrafı göze aldırarak mutlaka o hüner-veri görecek" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 64).

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey'in en büyük eğlencelerinden biri Beyoğlu caddelerinde araba kullanmaktır. Ayrıca Beyoğlu bu romanda da eğlencenin merkezi konumundadır.

2.9.2.Çamlıca

Tanzimat romanlarında önemli bir yere sahip olan Çamlıca tasvirine *İntibah* romanında da geniş bir şekilde yer verilir: "İstanbul denilen mecmua-i bedâyiin hâvi olduğu her türlü nevâdiri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca'dır: Boğaz içinde bir büyük orman veya bir küçük körfez yoktur ki Çamlıca'nın pâmâl-i nazârâtı olmasın! Pâyitahtımızın Beyoğlu gibi, Galata gibi, Bâbîâli civarları gibi" (Namık Kemal, 2015:6). Namık Kemal, *İntibah* romanının girişinde kasidenin nesib bölümü gibi Çamlıca'yı uzun uzun tasvir eder. Bunu yaparken kimi şairlerin beyitlerine de yer verir. Çamlıca, İstanbul'da bulunan semtlerden biridir. Mesire alanı, gezip dolaşmak, düşünmek, huzur bulmak için çoğu insanın faydalandığı en doğal kaynaklardan biridir. Beyoğlu nasıl ki İstanbul'da eğlencenin sembolüyse Çamlıca'da tanışmanın çoğalmanın, huzur bulmanın mekânıdır: "Çamlıca'ya firdevs-i a'lânın yere inmiş bir kıt'ası denilse şâyestedir. Feyyâz-ı kudret âlemde âb-ı hayat icadını irade etmiş olsaydı o hâssiyeti Çamlıca suyuna verirdi" (Namık Kemal, 2015: 7). Çamlıca cennetin yeryüzüne inmiş en nadide bölümlerinden biri olarak romanda ifade edilir. Çamlıca güzelliği ve ihtişamı ile adeta yaşam suyunu andırır. *İntibah* romanında Ali Bey, romanda çok önemli bir yere sahip olan Mahpeyker Hanım ile Çamlıca'da tanışır. Bu tanışma romanın çekirdeği durumundadır. Ali Bey, Çamlıca'nın en renkli mevsimlerinden birinde arkadaşlarıyla Çamlıca'da gezintiye çıkar. Arkadaşlarının kadınlara laf atmasına öykünerek kendisi de hiç tanımadığı ancak güzelliğinden etkilendiği Mahpeyker'e laf atar. Onunla tanışmak ister. Mahpeyker'in Ali Bey'e olumlu yanıt vermesiyle de Ali Bey'in yaşamı tümüyle değişir: "O vakit ise Çamlıca'nın 'civcivli'

zamanı olmak cihetiyle birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşamak kalabalığından köpükler içinde kalmış birer seyl-i hurûşân-ı andırmaya başladı" (Namık Kemal, 2015: 14).

Zehra romanında Subhî ve Zehra'nın oturdukları köşkün arka kısmı Çamlıca'ya bakar: "*Köşkün bir tarafı, Kayışdağı'yla Erenköyü'ne; arka tarafı tamamen Libâde ve Çamlıca'ya bakmaktaydı"* (Nabizade Nazım, 2012: 24).

Araba Sevdası romanında da Çamlıca sembol olarak karşımıza çıkar: "*Burası (Çamlıca bahçesi). nâmiyla İstanbul'da en evvel tanzim ve küşâd olunmuş olan bir bahçedir"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 2). Romanda Periveş ve Bihruz Bey birbirlerini ilk kez Çamlıca'da görürler. Periveş, Çengi Hanım'a Çamlıca'nın bahçesini görmeyi çok istediğini söyler: "*Çamlıca bahçesini pek methediyorlar, bu gün de oraya gitsek acaba nasıl olur?"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2016: 36).

2.9.3.Boğaziçi

İstanbul'un önemli mekânlarından biri olan Boğaziçi, *Zehra* romanında da dikkat çeker. Romanın başlangıcında Boğaziçi'nin güzellikleri tasvir edilir. Boğaziçi'nin güzelliği ile mehtabın birleşiminin insanların üzerindeki derin etkisi romanda anlatılır: "*Bu güzelliğe, kutlu bir mehtabın katacağı parlaklığı düşünmeli. Güzellik içinde güzellik"* (Nabizade Nazım, 2012: 7). Boğaziçi'nin güzelliği anlatılması güç bir şeydir: "*Coşkulu ruhların resmini almak nasıl imkânsızsa Boğaziçi'nin şu güzelliğini de üstünkörü tasvir etmek zordur"* (Nabizade Nazım, 2012: 9).

2.9.4. Paris

İnsan, duygu ve düşüncelerini yaşamış olduğu mekâna aktaran bir varlıktır. Aynı şekilde mekânlarda: insanın duygu, düşünce, izlenim ve ruhuna yön veren sembollerdir. Birey ve mekân birbirlerini karşılıklı olarak besleyen mekanizmalardır. Mekân edebi eserlerde de roman karakterlerini değiştiren, dönüştüren, kimi zaman çıkmazlara koyan dönüşümsel sembollerdir. "*Şehir değişimin bir temsilcisidir"* (Şengül,2017: 529). Mekân ile insanlar arasında ruhsal bir bağ vardır.

Paris, 19. Yüzyılda Osmanlı aydınları için bir kırılma noktasıdır. Paris, Türk aydınının gözündeki 'medeniyetin kiblesi', 'yeryüzünün cenneti' dir. Paris, sanatkârların dimağlarının açılması için edebiyatın içine çekilen derin bir nefestir. Bu sebeple Paris'e birçok şair ve yazar gitmiştir. Gidemeyenler ise, Paris'i seyahatnamelerden ve çeşitli

eserlerden tanımaya çalışmışlar ve Batı'ya bu pencereden bakmışlardır. Hoca Tahsin Efendi'nin Avrupa seyahatinde ifade ettiği gibi:

"Paris'e git bir gün evvel, akl u fikrin var ise,

Âleme gelmiş sayılmaz gitmeyenler Paris'e" diyerek Paris'in önemini bir kez daha vurgular. Paris bir bakıma medeniyetlerin beşiğidir. Paris: özgürlüğü, tiyatroyu, operayı, musikiyi, eğlenceyi, kadını, müzeleri vs. niteler. Bu yüzden kıymetli bir mekân sembolüdür. *"Toplumların kendi imgelerine ilişkin bilgi edindikleri en dolaysız kaynak kentlerdir. Bir kentin en anıtsal yapıtlarında göze çarpan mimari özelliklerden, kaldırım taşlarına ya da çeşitli işlevlere göre semtlerin dağılımından, trafiğin akışına kadar her şey onun görüntüsünü çizer"* (Şengül, 2017: 529). Her toplumun kendine özgü çeşitli sembolleri vardır. İnsanları şekillendiren ve mizaçlarına yansıyan mekânsal sembollerdir.

Tanzimat romanlarında önemli bir mekân sembolü olan Paris ile Türk coğrafyasının tanışması Damat İbrahim Paşa'nın Yirmisekiz Mehmet Çelebi'yi Paris'e göndermesi ile başlar. Yirmisekiz Mehmet Çelebi izlenimlerini Seferatname'sinde dile getirip III. Ahmet'e sunar:

"Paris şehrinin sokakları gayet vüs'atlıdır. Yanyana beş atlı araba gitmek mümkün iken bazı mahallerde zehâm-ı nasdan üç süvar güçle mürur ederik... Bu sokaklarda iki tarafa piyade süvari askeri ceste ceste dizili halkı dahi onar beşer kat kat dizilmişlerdi. Osmanlı, gördükleri olmayıp acep ne asıl adamlardır deyü Ali ve edni görmeğe talip olmuşlar idi" (Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 1866: 28).

Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin vücuda getirdiği bu eserden sonra Osmanlı aydınını Paris'i tanıma ve görme ihtiyacı duyulur. Osmanlı coğrafyası Paris ile tanışmak için sabırsızlanır. Bir kısım insanın gezmek için, bir kısmının ilim öğrenmek için bir kısmının da merakını gidermek için gitmek istediği Paris döneminde yoğun bir ilgi ile karşılaşır. Ahmet Haşim Paris ile ilgili izlenimlerini Bize Göre adlı eserinde dile getirir: *"Her taşı bin bir çeşit sanatkâr eliyle kutsi bir mahiyet almış ve bir gün yer altına geçse eski Yunan medeniyeti kalıntularından bir kere daha kıymetli bir harabe âlemi bırakacak olan Paris şehri"* (Ahmet Haşim, 1928: 69-71).

Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar romanında Hasan Mellâh, romanında da Ahmet Mithat Efendi, okuyucuyu Hasan Mellâh'ın sevgilisi Cruzella'nın peşinden Paris'e götürür. Dominico Badia'nın Cuzella'yı Paris'e kaçıtır. Cruzell'nın ardından Paris'e giden Hasan Mellâh, İbn-i Mutahhar' yazdığı mektupta Paris'te Dominico Badia'nın Ali Abbas

kimliğinde dolaştığını söyler. Dominico Badia, Hasan Mellâh'ın Cruzella'nın ardından Paris'e geleceğini bilir. Amacı Cruzella ile Hasan Mellâh'ın kavuşmasını engellemektir.

Ahmet Mithat Efendi, 1876 yılında *Paris'te Bir Türk* romanını Paris'i görmeden kaleme alır. Ancak, okuduğu seyahat kitaplarından ve çeşitli ansiklopedilerden edindiği bilgi ile Paris'te bir süre yaşamış olan bir yazar portresi çizer. Paris'e gitmeden yazmış olduğu bu romanda Paris'i hiç görmediğini okuyucuya hissettirmez.

Yeryüzünde Bir Melek romanında Tanzimat dönemi eserlerinde Paris Batı'ya açılmanın ve Batı kültürünü tanımanın önemli bir mekân sembolüdür. Halkı bilinçlendirmek için Batı'dan çeviri yapan Türk aydınları eserlerde geçen kültür ve sanat mirası olan Paris'i yakından tanımak isterler. Bu sebeple de oraya sık sık ziyaretlerde bulunurlar. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında yer alan Şefik Paris'e tıp tahsilini yapmak üzere gönderilir. Ahmet Mithat Efendi'nin daha önceki yıllarda yazdığı *Paris'te Bir Türk* romanında Nasuh Efendi Paris'e hem gezmek için hem de malumat toplamak için gider. Ancak Şefik Paris'e sadece eğitim için gittiğini kendi sözleri ile vurgular: "*Esêfil-i süfehâ mahallerinde bulunmamıştır. Mekteplerinde, dîrulfünûnlarında bulunmuştur*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 148).

Paris Tanzimat dönemi aydınlarının velinimet ve kültür mekânıdır. İnsanların ilim tahsil etmek için, gezmek ve Avrupalı aydınlarla tanışmak için gittikleri bir merkezdir. Karnaval romanında Zekâ ise Paris'e ilim, irfan için değil metresi ile para yemek için gider ve sonunu da kendisi hazırlar: "*Zekâyi pederinin son mirasını dahi Paris'te yiyip bitirdikten maada kumar ve gerek sair envâ-ı sefâhetten dolayı birkaç yüzbin frank borca girdiğinden (...). İstanbul'a kadar gelmişti*" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 291-292). Paris olumlu da olumsuz da bir mekân sembolü olabilir. Olumlu ya da olumsuz olması kişinin muhayyilesine bağlıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Bahtiyarlık* romanındaki isim sembolizmi romanın adında da var olan sembolik bir adlandırmadır. Eserde Doğu ve Batı çatışmasını kendi kişilikleri ile sembolleştiren Senai ve Şinasi'nin bahtiyarlık kavramlarını algılayışları da farklıdır. Senai bahtiyarlığın köyden uzakta, İstanbul'da (İstanbul'u da büyük köy olarak adlandırır.) bile değil Avrupa'da olduğu görüşündedir. Avrupa'daki zevk, sefa ve eğlence merkezlerine ne kadar yakın olursa kendini o kadar Avrupalı addetmektedir. Yazar, Senai'nin Paris'e gidişini *Paris'te Bir Türk* romanındaki Doğu'nun sembolik karakteri olan Nasuh Efendi ile kıyaslar. Yazar, *Paris'te Bir Türk* romanındaki Nasuh Efendi'yi: "*Paris'te olur olmaz*

Fransızların bile giremeyecekleri âlemlere girip birçok grâib-i vukuât ve acâib-i hâlâtın mecma-ı esrârı kendisi olmuş" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 33). Paris'te herkesin sevip, saydığı ve Türklük bilincini kendisinde yeniden şekillendiren Nasuh Efendi ile Senai'yi kıyas eder: "Senai de Berrakpınardır ki böyle hoppa bir adamın İstanbul'daki ahvali ve etvarından gayret-i Osmâniyye ve hüsniyyâtı-ı insâniyyemiz hasebiyle memnun olamayacağımız aşikârdır" (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 33). Yazar, okuyucuya Senai hakkında bilgi verirken taraflı davranır. Senai gibi elinde olanların kıymetini bilmeyen bir kişinin Avrupa'da başına neler geleceğini okuyucunun tahmin etmesini ister. Senai, Paris'i eğlence merkezi olarak görür. Oranın eğlence merkezleri ile İstanbul'da Beyoğlu'nu, Kâğıthane'yi kıyas eder. Senai, İstanbul'u bir süre sonra ilkel bulmaya başlar ve medeniyetin kalbi olan Paris'e gitmek ister. Paris'te hukuk eğitimi alır ve birinci sınıfını bitirir. Sadece dokuz ay Paris'te kalabilen Senai, tahsiline devam etmek yerine kumar âlemlerine, eğlence merkezlerine merak salar. Sonunda içki yüzünden hastalanır ve farklı bir yere doktor tavsiyesi üzerine gider.

Hayret romanında hokkabazlık yapan Mösyö Sanço ve evlatlıkları olan İsmail Azmi ile Madam Ansır, gösteri yapmak için Paris'e giderler.

Tezkir-i Mazi romanında Matmazel kış mevsiminde Beyoğlu'na taşındıktan sonra babası ile birlikte Paris'e gider: "*Güzel ressam bir hafta sonra pederi ile beraber Paris'e gitti*" (Mustafa Reşid, 1886: 68).

Demir Bey romanında, Demir Bey'in Mustafa Kamereddin adında bilgili, eğitilmiş, silahlara meraklı, Fransız ordularında görev yapmış bir oğlu vardır. Demir on yaşında iken Mısırlı bir bilginden Arapma, on iki yaşında Fransız papazından da Fransızca dersleri almıştır. Demir Bey okudukça okur, öğrendikçe yeni şeyler öğrenir. Demir oğlu Mustafa on sekiz yaşına gelince ilimine devam edebilmesi onu için Paris'e gönderir. Mustafa, Paris'in zevk, sefa, eğlence ve işret meclislerine katılmaz. Orada sadece tahsil etmek için bulunur ve yol mühendisi olur: "*Ben Paris'e gençlik hasebiyle mazur görülecek surette yaşamaya gitmedim ki? Tahsile gittim. Yaşamak ile tahsil maksadı birbirine uymayacak şeylerdir*" (Ahmet Mithat Efendi, 2008: 33).

Fennî Bir Roman Yahud Amerika Doktorları romanında Doktor Gripling genç ve başarılı Fizik doktorudur. Gripling'in komşuları olan çirkin Doktor Bulvay ile onun güzel eşi Madam Juli karşı dairelerinde oturur. Eserde Doktor Bulvay'ın güzel eşi Parislidir.

Sergüzeşt romanında Celâl Bey tahsili için Paris'e gider ve orada beş altı sene kalır:

"Celâl Bey o saatte Paris'te esna-yı tahsilinde geçirdiği beş altı senelik müddeti ve hiçbir kederle temsim olunmayan yirmi üç senelik hayatın hatıratı-ı şevk-engizi, yine Paris'te iken içinde bulunduğu mahşer-i medeniyetin bazı mahfi köşelerinde bir güzel tebessümü, bir tatlı bakışı hissiyat-ı kalbiyeden âri olarak düşünür ve bunların hepsini önündeki denizden, mir'at-ı serairden dalgalana dalgalana geçtiğini seyrederdi" (Samipaşazade Sezai,2012: 40).

Muhaderat romanının sonlarında olaya dâhil olan ve başkişi Fazıla ile evlenen Şebib sık sık Paris'e seyahat etmeye gider. Bir seyahat dönüşünde ise Paris'ten getirdiği faytonuyla sokaklarda gezer: *"Şebib'in Paris'ten getirmiş olduğu güzel bir faytonu, bir çift ceylan gibi al Arap kısrakları koşulmuş geliyordu"* (Fatma Aliye, 2005: 309). Şebin Paris'e aynı zamanda tahsili içinde gider.

Ahmed Metin ve Şirzad romanında Ahmed Metin, Beyoğlu'nda her şeyden hevesini aldıktan sonra Paris'e gitmeye karar verir. Paris'te tahsil yapmanın yanı sıra alafranga aileler arasında şık salonlara girer. İki yıl Paris'te kaldıktan sonra Türkiye'ye dönüp tüfekle avcılık yapar, gemi inşa eder. Paris'e gittiği zamanki bilgi eksikliğini düşünür ve buna rağmen orada girdiği meclislerdeki önemine şaşırır: *"Acayip! Ben bu kadar vukufsuzluğum ile Avrupa mahafil-i kibarında nasıl câlib-i enzar-ı ehemmiyet olabilmişim? Besbelli yabancılığımıza hürmeten beni techil ve ta'yib etmek istememişlerdir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 31).

Lorans romanında Matmazel Lorans Paris'te doğup, büyümüş ve Batı kültürüyle yetişmiş bir hanımefendidir. Babasının işleri sebebiyle kısa süreliğine İstanbul'a gelir. Lorans, İstanbul'da Pertev Bey ile tanışır ve onunla ortak olan birçok özelliği olduğunu fark eder. Lorans Pertev Bey ile vakit geçirdikten sonran babasıyla birlikte Paris'e gider. Paris'ten Pertev Bey'e mektuplar gönderir: *"Matmazel Loran'ın Paris'e visalinde Pertev Bey'e şu mektubunu gönderdi. Azizim! Bugün Paris'e vasil olduk. Pederim beni hotelde bırakıp işlerini tavsiyeye gitti"* (Mustafa Reşid, 1893: 91).

Paris'e mimarisi ve kültürel zenginliğinden ötürü *Taaffüf* romanında da yer verilir. Saniha'nın odası Fransız kralı Louis'in mimarisine uygun döşenir. Saniha'nın odasında olan sandalye, masa, kütüphane ve aletler Saniha'nın babası Dâniş Bey tarafından Paris'ten getirtilir. Genç yaşta Saniha'nın eşi Rasih hukuk eğitimi almak için Paris'e ancak bu eğitimi bitiremez, Edebiyat ve felsefe tahsilini tamamlar.

SONUÇ

Devlet ve toplum yaşamındaki değişiklikler bir süre sonra kendini edebiyatta da hissettirir. 16. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan Osmanlı Devleti bundan sonraki süreçlerde duraklama ve çöküş evresine girer. Osmanlı Devleti'nin yaşamış olduğu mağlubiyetler beraberinde birçok yeniliği de getirir. Bu yenilgiler neticesinde Osmanlı Devleti yönünü Batı'ya çevirir. İlhak olunan yeni medeniyete (Batı'ya) adapte olabilmek için tercüme odaları kurulur, okullar açılır, Avrupa'ya elçiler gönderilir. Batı'ya açılan kapının kilidi olan Tanzimat edebiyatı neticesinde Türk edebiyatına yeni türler girmeye başlar. Roman, hikâye, tiyatro, makale, eleştiri vs. gibi türler ilk kez Türk edebiyatına Batı'nın tesiri ile giren türlerdir. Bu türlerin en önemlilerinden biri romandır. İlk romanlar Batı'dan yapılan çeviriler, adapteler ile yapılır. Daha sonra yazarlar özgün eserler vermeye başlar. Bu yeni türler ile birlikte yazar ve şairlerin içinde hapsoldükleri bireysel konular (II. Abdülhamit baskısı) yerini sosyal ve toplumsal konulara bırakır. Dönemin aydınları toplumu içine çeken kargaşanın önüne geçebilmek adına insanları bilinçlendirmeyi, eğlendirerek öğretmeyi amaçlar. Yüzyıllardır beslendikleri kaynakları ve baktıkları çerçeveyi bir anda değiştirmeleri roman kişilerinin girdikleri bu yeni edebiyat merkezindeki duruşlarının da eğreti olmasına sebep olur. Osmanlı aydınınının derinliklerine nüfuz edemedikleri Batı edebiyatının sadece yüzeyi ile ilgilenirler. Bu durum yaşam tarzlarına, kullandıkları sembollere de yansır. Dönem romanlarında sık sık işlenen temalardan biri yanlış batılılaşmadır. Yanlış batılılaşmanın roman karakterleri üzerindeki etkisi davranış sembolüne örnek gösterilir.

Roman türüne üretmek ve halkı eğitmek noktasında en büyük desteği Ahmet Mithat Efendi verir. Dönemin en büyük romancısı şüphesiz yazı makinesi olarak bilinen Ahmet Mithat Efendi'dir. Pek çok yazar farklı alanlarda dönemin ilk örneklerini verirler:

İlk yerli roman Şemsettin Sami'nin "*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*" adlı eseri,

İlk çeviri roman Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği "*Telemak*" adlı eseri,

İlk tarihi roman: Namık Kemal'in "*Cezmi*" adlı eseri,

İlk edebi roman: Namık Kemal'in "*İntibah*" adlı eseri,

İlk realist roman: Recaizâde Mahmut Ekrem'in "*Araba Sevdası*" adlı eseri,

İlk köy romanı: Nabizâde Nazım'ın "*Karabibik*" adlı eseri dönemin ilk örnekleridir. Dönem romanların başlıca konuları; yanlış batılılaşma, aile, evlilik, eğitim gibi konulardır.

Tanzimat romanında ve Ara Nesil romanlarının bir kısmında kullanılan semboller dönemin ve karakterlerin profillerini çizmesi bakımından önemlidir. Romandaki semboller, kurgunun lokomotifidir. Romanlarda hemen her ismin, durumun ve betimlemenin kılavuzu sembollerdir. Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında sembol kavramı önemli bir yere sahiptir. Romanlarda yazar, gerçeği birebir söylemek yerine objeleri, kişileri, isimleri, renkleri çağrışım yoluyla anlam düzlemine oturtur. Romanlar, sembolik atmosferi ve çok katmanlı yapısı ile okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Dönemin sosyal yapısını da yansıtan romanlarda kullanılan çoğu isim ve karakter davranışı, renk, soyut ve somut semboller önemli bir yere sahiptir.

Sembol çeşitleri içerisinde önemli bir yere sahip olan isim sembolizmi kişilerin karakterlerine etki eder. Romanlarda karakter ile karakterlere verilen isimler arasında doğrudan bir ilişki vardır. Karakterlere verilen isimler onların yaşamlarına yansır. Bu sebeple isim sembolizmi önemlidir.

Tanzimat romanlarında kullanılan sembol çeşitlerinden biri olan renk, karakterlerin içinde bulunduğu durumun, psikolojinin ve vermek istedikleri mesajın sembolü olurlar. Mavi hayalin, sarı eğlencenin, kırmızı tutkunun, pembe ise sevginin sembolü olur.

Sembol çeşitlerinden bir diğeri olan nesne, romanlarda geçen karakterlerin kullanımı ve nesnelere vasıtasıyla vermek istedikleri mesaj önemli bir yere sahiptir. Bir nesnenin sembol olabilmesi için o toplumun o nesneye tesis ettiği çeşitli anlamlar olmalıdır. Nesne sembolizmi insanların üzerinde ortak duygu düşünce ve anlaşmayı sağlamak için kullanılabilir.

Davranış sembolleri toplum hayatının içinde geçmişten bugüne var olan ve toplumdaki insanlar arasındaki iletişimi sağlayan bir simgedir. Bu davranış sembolleri toplumsal hayatın simgesini oluşturur.

Roman karakterleri Tanzimat ile birlikte girilen yeni medeniyet dairesini anlamaya çalışırken onların dillerinden de yaygın olarak etkilenmişlerdir. Türkçe, Osmanlıca ve Arapça'nın yanında Fransızca, İngilizce gibi yabancı dilleri bilmek bir nimet olarak görülmekteydi. Tanzimat döneminde ortaya çıkan bu durum romana da sirayet etmiş ve romandaki karakterlerin Fransızca öğrenmesinin önemi ön plana çıkarılmıştır.

Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında mekân sembolizmi karakterin psikolojik durumunun anlaşılıp, yorumlanması bakımından önemlidir. Romanlarda alafranga yaşam tarzını benimseyen karakterlerin içinde buldukları ya da içinde bulunmayı tercih ettikleri

mekânlarda alafranga usullere uygun olur. Yine Doğu kültürüne aşina karakterler de romanlarda kendi tarzlarına uygun mekânlar tercih ederler. Mekânların karakterlerin ve karakterler vasıtasıyla okuyucuların üzerinde önemli sembolik değeri vardır. Kimi mekânlar onu tercih eden karakterler vesilesiyle Batılı medeniyetleri sembolize ederken kimi mekânlar ise Doğulu medeniyetleri sembolize eder.

Bu çalışmada araştırma grubunu oluşturan yazarlar öncelikle Tanzimat dönemine damgasını vuran ve roman yazma konusunda öncü olan; Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Şemseddin Sami, Sami Paşazade Sezai, Recaizâde Mahmud Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Nabizâde Nazım, Fatma Aliye, Mehmet Celâl, Mustafa Reşid oluşturmuştur. Dönem romanlarında sembollerin karakterleri ne doğrultuda şekillendirdiği ve romana katkıları irdelenmiştir. Tanzimat döneminde yer alan yazar ve eserler tespit edilirken 1860-1896 yılları arası esas alınmıştır. Döneme damgasını vuran yazarlar tespit edilmiş, bu tarihler içeriğinde sembol özelliği olan eserler üzerinden araştırma/inceleme yapılmıştır.

Romanlarda yer alan semboller sayesinde Osmanlı döneminde değişen algının Batılaşıma çabasının tezahürleri görülür. Bu dönemde geçen sembollerin başlıcaları karakterlere verilen isimler, nesne, soyut, faaliyet, davranış, mekân ve renk sembolüdür. Tanzimat romanlarında yer alan sembollerle birlikte okuyucuya dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgi verilmiştir. Dönem romanları doğru algılandığında Türk kültürünün değişimine olumlu katkı sağlarken, yanlış algılanıp uygulandığında Türk kültürüne olumsuz etki ettiği görülür.

Bu tezde Tanzimat Dönemi romanlarındaki sembol dünyasının kapıları aralanmaya ve tespit edilen semboller metodik biçimde sunulmaya çalışılmıştır.

Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında sembol kavramı üzerine yapılan bir çalışma olmamıştır. Bu yönüyle yapılan bu çalışmanın Türk edebiyat tarihinde yapılacak diğer sembolik çalışmalara kaynaklık etmesini temenni ederim.

KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim. (1928). *Bize Göre*. (1. Baskı). İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi & Fatma Aliye. (2017). *Hayal ve Hakikat*. (1. Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Ahmet Mithat Efendi. (2016). *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*. (4. Baskı). İstanbul: Say.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Çengi*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Bahtiyarlık*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Kafkas*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Paris'te Bir Türk*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Hüseyin Fellâh*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Süleyman Muslî*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Yeryüzünde Bir Melek*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Karnaval*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Henüz 17 Yaşında*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Vah*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Acâib-i Âlem*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Dürdane Hanım*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Müşahedat*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Taaffüf*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Cinli Han*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Demir Bey*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Ahmed Metin ve Şirzat*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Hayret*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.

- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Fennî Bir Roman Yahud Amerika Doktorları*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Akay, P. (2010). *Çağdaş Sanatta Politik İmge ve Sembol Uygulamaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Akcan, F. (2011). *Dağcılık Alt Kültürü: Semboller, Anlamlar, Kimlikler*. (Doktora Tezi). Spor Bilimleri ve Teknolojisi Programı, Ankara.
- Atasağun, G. (1996). *İlâhî Dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâm'da). Dinî Semboller*. (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Büyükcünal, Z. (2014). *Mevlânâ'nın Tasavvuf Felsefesinde Sembolizm*. (Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Canan, İ. (1988). Küttüb-i Sitte. *Hadis Ansiklopedisi*. C.1. Ankara: Akçağ.
- Cassirer, E. (2011). *Sembol Kavramının Doğası*. (1. Baskı). (Çev.): Köktürk, M. Ankara: Hece.
- Demirel, B. E. (2002). *Resimde Sembol*. (Çağdaş Türk Resminde Sembolik Yönelişler). (Yüksek Lisans Tezi). Konya.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (33. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dueand, G. (1998). *Sembolik İmgelem*. (1. Baskı). (Çev.) Meral, A. İstanbul: İnsan.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler*. (1. Baskı). Ankara: Gece.
- Fatma Aliye (2005). *Muhaderat*. (1. Baskı). İstanbul: Beyaz Balina.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (5. Baskı). (Çev. Kılıçbay, M.A.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. (2. Baskı). (*Sembol Dilinin Çözümlemesi*). Say: İstanbul.
- Guenon, R. (2004). *Doğu Düşüncesi*. (2. Baskı). İstanbul: İz.
- Güner, Y. Oğuz (2017). *Şaman Giysi Unsurları Üzerlerinde Kullanılan Semboller*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta.
- Gürpınar, H. R. (2015). *Şık*. (2. Baskı). İstanbul: Özgür.
- Hartman, T. (2008). *Renklerin Şifresi*. (2. Baskı). (Çev. Emine Arslan). İstanbul: Pegasus.
- Işık, N. (2009). *Türk Masallarının Sembolik Açısından Çözümlemesi*. (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- İçli, A. (2009). *Hamdullah Hamdi'nin Yusuf u Züleyha Mesnevisinin Kavram ve Sembol Boyutu*. Fırat Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı (Doktora Tezi). Ekev Akademi Dergisi Yıl: 13 Sayı: 39. Elazığ.

- Jung, G. C. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. (4. Baskı). (Çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: Okyanus.
- Karaağaç, G. (2008). *Dil Tarih ve İnsan*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Kardaş, R. (1980). Sembol. *Türk Ansiklopedisi*. (I-XXXIII). XXVIII). Milli Eğitim, Ankara.
- Kaya, U. (2012). Osmanlı'da Aile Bireylerinin Görevleri ve Sorumlulukları, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cumhuriyet Üniversitesi, Cilt: xvı, sayı: 2 s.492. Sivas.
- Kılıç, S. K. (2008). *Resimde Sembolik İmgeler*. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara.
- Koca, S. K. (2012). *Türk Kültüründe Sembollerin Dili*. (Doktora Tezi). Sakarya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Köktürk, M. (2001). *Ernst Cassirer'de Sembol ve Sembolik Formlar*. (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Lings, M. (2003). *Simge ve Kökenörnek*. (1. Baskı). (Çev. Sahra, S.). Ankara: Hece.
- Livingston, R. (1998). *Geleneksel Edebiyat Teorisi*. (1. Baskı). (Çev. Özdemiroğlu, N.). İstanbul: İnsan.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s.31 (Aralık). s.125-137.
- Mehmet Celâl. (2001). *Bir Kadının Hayatı*. İstanbul: Anka.
- Mehmet Celâl. (1886). *Cemile*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası.
- Mehmet Celâl. (1892). *Elvâh-ı Sevda*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Mehmet Celâl. (1891). *Margerit*. İstanbul: Kasbar Matbaası.
- Mehmet Celâl. (1886). *Venüs*. İstanbul: Dikran ve Karabetyan Matbaası.
- Mehmet Celâl. (1894). *Zehra*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Mehmet Celâl. (2014). *Mehmet Celâl'in Hikâye ve Romanları*. (1. Baskı). (Çev. Nurcan Şen). Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Mengeş, G. (2012). *Ağaç Sembolünün Tarihsel Gelişim İçerisinde Türk Resim Sanatına Yansıması ve Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin Ağaç Sembolü Üzerinden İrdelenişi*. , (Yüksek Lisans Tezi).Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar ABD, Van.
- Mustafa Reşid. (1893). *Lorans*. İstanbul: Mustafa Efendi Matbaası.
- Mustafa Reşid. (1886). *Tezkir-i Mazi*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiye Matbaası, Bab-ı Ali Caddesi Numara: 34.
- Nabizâde Nazım. (2012). *Zehra*. (3. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Nabizâde Nazım. (2015). *Karabibik*. (1. Baskı). İstanbul: Araf.

- Namık Kemal. (2010). *Cezmi*. (1. Baskı). Ankara: Alter.
- Namık Kemal. (2015). *İntibah*. (13. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Okay, O. (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. (3. Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Okay, O. (2014). *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*. (2. Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Özkaya, T. (1990). Rus Edebiyatında Sembolizm. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.33, S.1-2, s.411-425.
- Özlem, D. (2011). *Hermeneutik ve Şiir*. (1. Baskı). İstanbul: Notos Kitap.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. (2016). *Araba Sevdası*. (9. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Refik, İ. (1992). *Efsane Soluklar*, (13. Baskı). İzmir: TÖV.
- Saussure, F. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*. (1. Baskı). (Çev. Vardar, B.). İstanbul: Multilingual.
- Samipaşazâde Sezai. (2012). *Sergüzeşt*. (10. Baskı). Ankara: Akçağ Basım.
- Sivri, M. (2008). *Paul Eluard ve Nazım Hikmet'te Renklerin Dili-Şiirde Renkler Açısından Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. (1. Baskı). Ankara: Kanguru.
- Book, H.E.-Sun, D. (1994). *Renginizi Tanıyın*. (1. Baskı). (Çev. Tuğrul Ökten). İstanbul: Arıtan.
- Scarry, E. (2006). *Kitaplarla Hayal Etmek*. (1. Baskı). (Çev. Bülent O.Doğan). İstanbul: Metis.
- Schimmel, A. (1954). Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?. *Ankara Üniversitesi/İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Türk Tarih Kurumu, Cilt III, Sayı: 3-4, Ankara.
- Şemsettin Sami. (2004). *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*. (1. Baskı). İstanbul: Armoni.
- Tanpınar, A. H. (2017). *19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (23. Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Tekin, M. (2001). *Mekân sembolizmi Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. (8. Baskı). Ankara: Ötüken.
- Tillich, P. (2000). *İmanın Dinamikleri*. (1. Baskı). (Çev. Terkan, F. Özer, S.). Ankara Okulu, Ankara.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. (11. Baskı). Ankara.
- Tüzün, İ. (2015). *Kur'an'da Sembol ve Sembolik Anlatım (Neml Sûresi Süleyman (a.s). Kıssası Örneği)*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri ABD, Isparta.
- Yılmaz, E. B. (2011). Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig./Kış 2011 /Sayı 56: 45- 56*, Ahmet Yesevi Üniversitesi Müttevelli Heyet Başkanlığı.
- Yirmisekiz Çelebi Mehmet (1866). *Sefâretnâme*. İstanbul: Matbaa-i İlmiye-i Osmaniye.

ÖZ GEÇMİŞ

Müjde Şamiloğlu, 1989 Ardahan'da doğdum. 2007 yılında *Süleyman Nazif Lisesi*'ni bitirdim.

2011'de Aydın Adnan Menderes Üniversitesi *İşletme Yönetimi* Bölümü'nden;

2013 yılında da Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nin *Çalışma Ekonomisi Ve Endüstri İlişkileri* Bölümü'nden,

2016'da Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, *Türk Dili ve Edebiyatı* Bölümü'nden mezun oldum.

2019'da Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi'nden *Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı*'ndan mezun oldum.

İletişim: 0546 879 88 08

E-Mail: mujdesamiloglu34@gmail.com