

**HALİDE EDİP ROMANLARINDA
ERKEK FİGÜRLERİN İNŞASI**

Elif BULUT

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

Mayıs, 2019

Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPEÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HALİDE EDİP ROMANLARINDA ERKEK
FİGÜRLERİN İNŞASI

Hazırlayan

Elif BULUT

Danışman

Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

AFYONKARAHİSAR 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak sunduğum “Halide Edip Romanlarında Erkek Figürlerin İnşası” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24/05/ 2019

Elif BULUT

İmza

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL
Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Jale GÜLGEN BÖRKLÜ
: Dr. Öğr. Üyesi Özlem KAYABAŞI

İmza



Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi Elif BULUT' un "**Halide Edip Romanlarında Erkek Figürlerin İnşası**" başlıklı tezini değerlendirmek üzere 24.05.2019 tarihinde saat 14.00'da Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

HALİDE EDİP ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLERİN İNŞASI

Elif BULUT

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Mayıs 2019

Danışman: Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

Halide Edip Adıvar (1882 - 1964), ilk romanı *Heyulâ*'yı 1908 yılında yayımlamasının ardından 1963 yılına kadar toplam 21 roman kaleme almıştır. Yazar, II. Meşrutiyet'ten Kurtuluş Savaşı'na, Cumhuriyet'in ilanından çok partili döneme kadar Türk toplumunun tarihsel süreçteki kültürel değişim ve dönüşümlerine yakından tanık olmuştur. Türk edebiyatının önemli kadın yazarlarından olan Halide Edip Adıvar; yazar, gazeteci, öğretim üyesi ve milletvekili olarak toplumsal değişmelerle birlikte kamusal alanda daha fazla görünür olmaya çalışan kadınların sorunlarıyla ilgili önemli tespitlerde bulunmaktadır. Ayrıca yazar, cinsiyet kimliklerinin yeniden düzenlendiği bu yıllarda kadınların kamusal alandaki varlıklarını destekleyen ya da sınırlı tutmak gerektiğine inanan erkeklerin argümanlarına romanlarında yer vermiştir. Bu nedenle toplumun farklı kesimlerini temsil eden, kalabalık kişi kadrolu romanlar kaleme almıştır. Bu çalışmada Halide Edip'in romanlarındaki erkek figürleri, Türk toplumundaki modernleşme/Batılılaşma bağlamında fiziksel ve sosyal özellikler açısından hem ayrı ayrı hem karşılaştırmalı olarak incelenmektedir.

Tezin amacı, yazarın romanlarındaki ideal kadın kimliğini inşa ederken kadınları biçimlendiren ve/veya kadınların biçimlendirdiği ideal erkek kimliğini baba-kız, karı-koca, öğretmen-öğrenci ve patron-çalışan ilişkileri üzerinden nasıl inşa ettiğini tespit etmektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Halide Edip, karakter, erkek figür, roman.

ABSTRACT

CONSTRUCTING MALE FIGURES IN THE NOVELS OF HALİDE EDİP

Elif BULUT

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT of TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

May 2019

Advisor: Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

Halide Edip Adıvar (1882-1964) wrote total 21 novels till 1963 from 1908 when her first novel *Heyulâ* was published. The author witnessed the cultural change and conversion of the Turkish community in the historical processes from the 2nd Constitutional Era to the War of Independence, and from the Republic Proclamation to the Multi-Party Regime. Taking place among the significant female authors of the Turkish literature, Halide Edip Adıvar is characterized with her important determinations of the issues of the women who are in an ongoing effort to be more prominent in the public sphere by acting as authors, journalists, lecturers and national deputies. The author however underlined, in her novels, the arguments of the men who supported the absolute or limited public appearance of the women at those years when the gender identities were reviewed. That is why, she wrote such novels as represent the different social groups of crowded population. This study aims at individually and comparatively elaborating the male figures in the novels of Halide Edip on the basis of the physical and social characteristics in terms of the modernization/westernization of the Turkish community.

This thesis aims at determining how the author built up the ideal female identity in her novels while elaborating the ideal male identity forming the women and/or formed by the women on the basis of the father-daughter, wife-husband, teacher-student and employer-employee relations.

Keywords: Turkish Literature, Halide Edip, character, male figure, novel.

ÖNSÖZ

“*Halide Edip Romanlarında Erkek Figürlerin İnşası*” konulu tez çalışmamın çıkış noktasındaki fikir kıvılcımı; Jale Parla’nın *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* çalışmasındaki baba-oğul eğretilmesi ve Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe* kitabındaki Batılılaştıkça erilliğini yitiren ‘müebbet çocuk’ olan erkek figürlerdir. Edebiyatçıları, cinsiyetlerine göre ayırmanın doğruluğu tartışılardursun; kadın yazarların, erkekler ve erkek figürlerle ilgili hangi sorunları romanlarında irdeledikleri konusu merak uyandırdı. Bu nedenle yüksek lisans tezi kapsamında Halide Edip’in ne eril ne de dişil, tamamen kendisine has diliyle kaleme aldığı romanları incelemeyi uygun gördük.

Halide Edip’in romanları, yayımladığı yıllarda çokça merak uyandırmış ve hakkında birçok çalışma yapılmış eserlerdir. Ancak bu çalışmaların kapsamı; çoğunlukla kadın duyarlılığı ve feminist eleştiri kuramı bağlamında kadın figürlerinin incelenmesi biçimindedir. Hem yazarın erkek figürleri üzerinde derli toplu bir çalışma bulunmaması hem de yazarın 21 roman kaleme almış olması erkek figürlerinin inşası konusuna odaklanan tezimiz için doğru sayıda ve nitelikte verileri sağlayacağına karar verdik.

Tezimizin giriş bölümünde, Halide Edip’in ilk romanını yayımladığı 1908 yılına kadar Türk edebiyatındaki roman türünün genel özelliklerine değinilmiştir. Ayrıca figür, karakter ve tip kavramlarını açıkladık.

Birinci bölümde, Halide Edip’in hayatındaki kritik dönemeçler ve romancılığının esaslarına dair bilgi verirken ikinci bölümde, Halide Edip’in düşünce dünyasını etkileyen ve romanlar figürü olarak da okurun karşısına çıkan erkek şahsiyetler ile arasındaki etkileme ve etkilenme ilişkilerini anı kitaplarından yararlanarak anlatmaya çalıştık.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde, Halide Edip’in 21 romanındaki erkek figürleri, yazarın romancılık kariyerindeki değişimleri göz önünde bulundurarak üç grupta inceledik. Halide Edip’in tutkulu aşk romanlarını kaleme aldığı ilk dönem romanları, Kurtuluş Savaşı’nın etkisi altında olduğu Millî Mücadele dönemi

romanları ve bir tezin etrafında kurgulanmış olgunluk dönemi romanları olarak gruplandırdık. Halide Edip'in erkek figürlerinin birçoğu aydın vasfını taşıdığı için anlatı içerisinde sahip oldukları baskın kimliklere göre âşık, eş/koca, baba, öğretici gibi başlıklar altında sınıflandırılıp benzer yönleri ve farklılıkları açısından değerlendirilmiştir.

Öncelikle tezimin her aşamasında değerli bilgi birikimini benden esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Ayşe Ulusoy Tunçel'e teşekkür ederim. Halide Edip'in eserlerini temin etmemi sağlayan başta Raşit Çavaş olmak üzere, o günlerde Can Yayınları'nın yayın yönetmeni olan Sırma Köksal'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca bana olan inançlarını hiçbir zaman kaybetmeyen aileme çok teşekkür ederim.

Elif BULUT
Afyonkarahisar 2019

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	1
TÜRK ROMANININ KÖKENİNE GENEL BİR BAKIŞ	1
FİGÜR, KARAKTER VE TİP KAVRAMLARI ÜZERİNE	5

BİRİNCİ BÖLÜM

HALİDE EDİP'İN HAYATI VE SANATI

1. HALİDE EDİP'İN HAYATI	10
2. HALİDE EDİP'İN SANATI	15

İKİNCİ BÖLÜM

HALİDE EDİP'İN HAYATINDAKİ ÖNEMLİ ERKEK ŞAHSİYETLER

1. HALİDE EDİP'İN HAYATINDAKİ ÖNEMLİ ERKEK ŞAHSİYETLER ...	19
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HALİDE EDİP ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLERİN İNŞASI

1. HALİDE EDİP'İN İLK ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLER	29
1.1. ÂŞIK FİGÜRÜ	31
1.2. AYDIN ERKEK FİGÜRÜ	32
1.3. EŞ/KOCA FİGÜRÜ	42
1.4. ZÜPPE FİGÜRÜ	53
1.5. BABA FİGÜRÜ	58
1.6. ÖĞRETİCİ ERKEK FİGÜRÜ	61
1.7. DİN ADAMI FİGÜRÜ	62

2. HALİDE EDİP'İN MİLLÎ MÜCADELE DÖNEMİ ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLER	63
2.1. ÂŞIK FİGÜRÜ	64
2.2. AYDIN FİGÜRÜ	77
2.3. EŞ/KOCA FİGÜRÜ.....	86
2.4. ZÜPPE FİGÜRÜ.....	90
2.5. BABA FİGÜRÜ.....	91
2.6. ÖĞRETİCİ ERKEK FİGÜRÜ	95
2.7. DİN ADAMI FİGÜRÜ	96
2.8. GAZETECİ FİGÜRÜ	101
2.9. ASKER FİGÜRÜ.....	103
2.10. ÇOCUK FİGÜRÜ.....	109
3. HALİDE EDİP'İN OLGUNLUK DÖNEMİ ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLER	113
3.1. ÂŞIK FİGÜRÜ	114
3.2. AYDIN FİGÜRÜ	117
3.3. EŞ/KOCA FİGÜRÜ.....	132
3.4. ZÜPPE FİGÜRÜ.....	144
3.5. BABA FİGÜRÜ.....	155
3.6. ÖĞRETİCİ ERKEK FİGÜRÜ	166
3.7. DİN ADAMI FİGÜRÜ	172
3.8. GAZETECİ FİGÜRÜ	174
3.9. SUÇLU FİGÜRÜ.....	180
SONUÇ	188
KAYNAKÇA	200

GİRİŞ

Çalışmamızın bu bölümünde Halide Edip'in ilk romanını yayımladığı 1908 yılına kadar Türk edebiyatındaki roman türünün ilk örneklerine ve figür, karakter ve tip kavramlarına değinilecektir. Bir sonraki bölümde ise Halide Edip'in hayatı ve sanat anlayışı ile romanları hakkında bilgi verilecektir.

TÜRK ROMANININ KÖKENİNE GENEL BİR BAKIŞ

Romanın Türk edebiyatındaki ilk örneklerini Tanzimat döneminde görmekteyiz. Tanzimat dönemindeki yazarların roman türünde eser vermeye neden ihtiyaç duydukları ile ilgili birçok farklı görüş söz konusudur. Tanpınar'ın bu konuda dikkat çektiği ilk nokta romanın öteden beri var olan hikâye biçimleri ile doğal bir gelişme ilişkisi kurmadığı ve bir geleneğin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin, Batı geleneğinin, getirildiğidir (Tanpınar, 2017: 114). Tanpınar'ın görüşünün yanı sıra geleneksel anlatı türlerimizin Batı ekisiyle romana evrildiği görüşü de mevcuttur. Batı'daki romans çağının Türk edebiyatındaki karşılığının destan, halk hikâyesi ve/veya menkıbelerimiz olduğunu dile getiren bu görüş, meddahlar tarafından zaman içerisinde gerçekçiliği artan ve çoğunlukla mesnevilerden alıntılanan hikâyelerin, nesre çevrilirken romans özelliklerini kaybederek roman özelliğini kazandığını ifade eder (Özgül, 2017: 17). Ancak; Özgül, destanların tamamının romanın büyükbabası sayılmayacağını, sadece bireylerin hikâyesini anlatan Şu, Manas, Oğuz Kağan gibi şahıs merkezli destanların Türk romanının çekirdeği olabileceğini vurgulamaktadır (Özgül, 2017: 12).

1860 yılı itibariyle özel gazetelerin yürüttüğü gazetecilik faaliyetleri, tercüme alanındaki çalışmalar Türk romanının vücuda gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Şinasi'nin bu yıllarda yayımladığı, tezkire türünü anımsatan "*Tercüme-i Manzume*" Fransızca şiirlerinden oluşan bir antoloji olmasının yanı sıra Batı edebî estetiğinin Türk diline aktarılması bakımından ilk örnektir (Evin, 2004: 48). Roman türünün edebiyatımızdaki ilk örneği dönemin kudretli vezirlerinden Yusuf Kâmil Paşa'nın özetleyerek tercüme ettiği, "*Terceme-i Telemak*"tır. İki maarif nazırı vezirinin bir takriz yazısı ile kitabın yazılış tarihini gösteren bir manzume yazması, o dönemdeki okuru için yepyeni olan roman türünün yadrganmasını engellemiştir (Özön, 2017:

21). Zamanın gazete dili yerine, seci gibi söz oyunları ile eski inşa anlayışını içerisinde barındırması ve bir ahlâk kitabı olarak kabul görmesiyle “*Telemak*”, yayımlandığı dönemde çok sevilmiştir (Kudret, 1979: 12). *Telemak*’ın eski edebiyat zevkine bağlı kalınarak çevrilmesinin nedenini Cemil Meriç (2015: 332), Yusuf Paşa’nın bu tercüme ile Batı’nın hikmetini ele geçirmek yaptığı bir fetih olarak yorumlamaktadır. Ayrıca Batı felsefesini okuma fırsatı bulan Tanzimat aydınının ilgisi *Telemak* sayesinde roman türüne çekilebilmiştir (Evin, 2004: 49). Tanpınar, ilk çeviri romanların seçiliş biçiminin raslantısal olduğunu dile getirmektedir. Çünkü bu dönemde çevrilen romanlar incelendiğinde Cervantes, Balzac ya da Dickens gibi yazarların romanları henüz çevirilmemişken bazı yazarların birkaç eseri tercüme edilmişken, nispeten daha önemli eserlerinin tercüme edilmemiş olduğu gözlemlenmektedir (Naci, 1990: 16). Nitekim ilk çeviri romanların tamamıyla tesadüf eseri seçilmediği; Dumas, Radcliffe ve Montepin gibi yazarların macera romanlarının çevrilme nedeni olarak bu romanların Doğu masalları ve meddah hikâyeleri ile doğal bir devamlılık sağladığı görülmektedir (Evin, 2004: 52). “*Telemak*” ile başlayan ve sonrasında “*Hikâye-i Mağdûrin*” diğer adıyla “*Sefiller*” ile devam eden çeviri roman sürecinde tercüme edilen romanlarda, mesnevilerde olduğu gibi kıssadan hisse anlayışının varlığı okurda aşinalık yaratmıştır (Özgül, 2017: 18).

Türk edebiyatının ilk telif romanı Şemsettin Sami tarafından 1872 yılında kaleme alınan *Taaşuk-i Talat ve Fitnat*’tır. Tanzimat döneminin üzerinde sıkça tartışılan konularından biri olan, kendi eşini seçebilme hürriyetine değinen roman, Yahya Kemal’in “*Gerçi roman, yapısı ve nev’i itibâriyle her dilde birdir. Ancak romanın her dilde ayrı bir yaşı vardır.*” görüşünü destekler nitelikte kusurları bünyesinde barındırmaktadır. Tolstoy’un *Savaş ve Barış* (1869) romanı ile Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* (1866) romanıyla yakın tarihte kaleme alınmış olmasına rağmen *Taaşuk-i Talat ve Fitnat*’ın kurgusundaki aksayan yönler, Türk edebiyatının geleneksel anlatıdan romana geçiş sürecinin doğal bir sonucu olan acemiliklerdir (Evin, 2004: 59).

Tanzimat döneminde çeviriler aracılığıyla başlayan Türk edebiyatındaki roman serüveni, Namık Kemal’in doğrudan Batılı roman estetiğini ve tekniğini

kullanarak kaleme aldığı edebî değeri yüksek romanlar ve Ahmet Midhat'ın meddah ve halk hikâyelerine özgü üslubu kullanarak kaleme aldığı popüler romanlar ile, iki koldan ilerlemesini sürdürmüştür. Tanzimat aydınının hayat karşısında bir şeyler söyleme, yeni bir şey anlatma ihtiyacından doğan Türk romanı, Genç Osmanlılar için basit bir eğlenceden ziyade ciddi amaçlar uğruna kullanılan bir aracı temsil etmektedir (Evin, 2004: 58-59). Bu nedenle Namık Kemal'in sanat anlayışının özünü, olağanüstü öğeler ile ve mübalağalardan ve terkiplerden uzak, yalın bir dilin yanı sıra, ahlâki açıdan öğreticilik olarak özetleyebilmekteyiz. Namık Kemal'in benimsediği bu ilkeler, *İntibah* ve *Cezmi* romanlarında görüleceği üzere edebî kalitesi yüksek ve roman tekniği açısından başarılı romanlar kaleme almasını sağlamıştır.

'Yazı makinesi' olarak bilindiği kadar, 'Hâce-i Evvel' (İlk Öğretmen) unvanıyla da bilinen Ahmet Mithat, 1875 ile 1893 yılları arasında yayımladığı romanlarda didaktik ve gerçekçi anlayışı benimsemiştir. Yanlış Batılılaşma bağlamında, Batı'nın bozuk ahlâkı ile İslamiyet'in üstün ahlâkının kıyaslandığı romanlar yazmıştır (Evin, 2004: 55). Özellikle kurguladığı Felatun Bey tipi ile Türk edebiyatındaki züppe tipinin mihenk taşını oluşturan Ahmet Mithat, ilk kadın romancımız Fatma Aliye Hanım'ı yetiştirmiştir. Fatma Aliye Hanım verdiği eserlerle Türk edebiyatına kendi kendisine yetebilen kadın imajını kazandırmıştır. Sürükleyici üslubu ve yalın dili ile daha çok kültür ve eğitim seviyesi düşük kişilerin eğitimini amaçlayan popüler romanlar yazan Ahmet Mithat'ın edebî anlayışını sürdüren diğer bir yazar Hüseyin Rahmi olmuştur. *İkdam* gazetesinde tefrikalar hâlinde çevirilerini yayımlayan birçok romancı gibi çeviri romanlar yayımlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, diğer yandan *İffet*, *Mutallâka*, *Mürebbiye*, *Bir Muadele-i Sevda*, *Metres*, *Tesadüf*, *Alafranga*, *Nimetşinas* adlı telif romanlarını da yayımlamıştır. Tanzimat döneminde özellikle Ahmet Mithat ve Namık Kemal'de en bariz örneğini gördüğümüz öğreticilik, Batı medeniyeti merkezli bir yeniliği benimseyen romancılarımız için, daima halkı eğiterek ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün vasiliğini elde etme amacı taşımıştır (Parla, 2016: 13).

Yerli romanlarımızda sırasıyla romantizm, realizm ve natüralizm akımları etkili olmuştur (Kudret, 1979: 24). Batı medeniyetinin realizm ve natüralizm

akımlarının etkisiyle romanlar yazdığı yıllarda, İslamiyet etkisindeki Türk edebiyatına hakim olan lirik sanat anlayışının da etkisiyle ilk dönem romanlarımız romantizm akımıyla romanlarını kaleme alınmıştır. Türk romanının olgun örneklerinin verilmeye başlandığı yıllarda ise romantizm akımı, yerini natüralizm ve realizm akımına bırakmıştır. Bu yıllarda Hüseyin Rahmi ve Ahmet Midhat natüralist; Recaizade Mahmut, Nabizade Nazım ve Halid Ziya realist eserler yazmışlardır. Devrin önemli romancılarından Nabizade Nazım, realist ve natüralist romancıların da etkisiyle kaleme aldığı *Zehra* romanında ev içerisindeki kadınlar arası rekabetin yıkıcılığını anlatırken hem Namık Kemal'in üslubundan hem de Ahmet Mithat'ın *Müşâhedât* romanından etkilenmiştir (Kudret, 1979: 150). *Karabibik* romanı edebiyatımızdaki köy romanlarının ilk örneğidir.

Realizm akımının özelliklerini taşıyan Recaizade Mahmut Ekrem'in 1889 yılında yayınlanan *Araba Sevdası* romanı, döneminin Batılılaşma anlayışına getirilen ciddi bir eleştiridir. *Araba Sevdası* romanının başkişisi Bihruz, Ahmet Mithat'ın 'Felatun Bey' tipinin devamıdır ve Tanzimat romanlarında olduğu gibi, olumlu ve olumsuz tipleri karşılaştırılma yönteminin kullanılmadığı romanda Bihruz Bey, başlıbaşına bir ibret örneği olarak kurgulanmıştır (Argunşah, 2006: 58). İlk dönem realist romanlar arasında Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanı; yer, zaman, mekân ve olay örgüsünün uyumuyla dikkatleri çekmektedir. Modern Türk edebiyatındaki zavallı cariye tipinin benzeri gibi görünen Dilber, yaşadığı zorlukların ayrıntılarıyla anlatılması ve yaşadığı travmalar karşısında zamanla bozulan psikolojisinin anlatımıyla, benzer cariye tiplerinden ayrılmaktadır (Argunşah, 2006: 63).

Servet-i Fünun dergisi etrafında oluşan "Edebiyat-ı Cedide" adlı ekole mensup Halit Ziya ve Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn edebiyatının en nitelikli romanlarını kaleme almışlardır. Halit Ziya, ilk romanlarını Servet-i Fünûn döneminde yazmıştır. Halit Ziya'nın *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölü'nün Defteri*, *Ferdi* ve *Şürekâsı* gibi romanların ardından yayımladığı *Mai ve Siyah* romanıyla hem Servet-i Fünûn neslinin portresini çizer hem de Servet-i Fünun şiiri hakkındaki görüşlerini aktarır. Halid Ziya'nın bir diğer önemli romanı *Aşk-ı Memnu*'dur. *Aşk-ı Memnu*, realizm ve natüralizm akımlarının etkisiyle tahlil ve tasvirlerin yoğun

olduğu bir İstanbul romanıdır. Halit Ziya'nın yanı sıra Servet-i Fünûn devrinin önemli romancısı Mehmet Rauf'tur. Yazar, *Eylül* romanını Süreyya, Suat ve Necip adlı üç karakterin iç dünyalarını tahlil edip romanını iç çözümlmelerle zenginleştirmiştir. Meşrutiyet döneminde cinsel zevki konu edinen romanlar yazmaya başlayan Mehmet Rauf'un romancılık kariyerindeki zirve *Eylül* romanı olmuştur.

İstibdat devrinin suskunluğu ardından gelen II. Meşrutiyet döneminde, birçok farklı sanat anlayışını ve edebî zevki temsil eden romanlar hızla yayımlanmaya başlamıştır. Gazete ve dergi sayısının artış gösterdiği bu dönemde, Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi ortaya koydukları romancılık anlayışını sürdürmüştür. Dönemin edebiyat dünyasına yeni katılan isimlerin arasında bulunan Ömer Seyfettin, Peyami Safa, Refik Halit, Suat Derviş, Yakup Kadri vb. genç yazarlar Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının kilometre taşı olacak eserler yazmışlardır.

1908 yılında ilk romanı *Raik'in Annesi*'ni yayımlayan Halide Edip'in, Meşrutiyet döneminde yayımladığı diğer romanlar; *Seviyye Talip*, *Handan* ve *Son Eseri* adlı romanlarıdır. Aşk ve aile ilişkilerini konu edinen bu romanların arasında, içeriğindeki psikolojik tahliller ve bilinç akışı tekniğinin uygulanması yönünden *Handan* romanı hem Halide Edip'in ilk dönem romanları arasında, hem de dönem romanları arasında benzersiz bir konumda bulunmaktadır. Millî Mücadele yıllarıyla birlikte Türkçülük ideolojisine uygun romanlar yazacak olan Halide Edip, Tanpınar'a göre, 1908-1920 arasındaki yıllarda Türk romanını tek başına temsil etmektedir (Enginün, 2007: 26).

FİĞÜR, KARAKTER VE TİP KAVRAMLARI ÜZERİNE

'Oblomov, tembel değil Oblomov'dur.'

Roman sanatını vücuda getiren unsurlar; olay, zaman, mekân ve figürdür. Romancının dünya görüşünü eserine aktarabilmesinin temel taşı; romanın olay, zaman ve mekân gibi diğer unsurlarının gerçekçiliğini arttıran figürler yaygın olarak insanlardır. Okurun anlatı dünyasına çekilmesini sağlayan olayları gerçekleştiren, hayalî ve kurgusal kişiler, yazarlarının edebî yaklaşımlarına uygun vasıflarla

biçimlendirilmeye açık figürlerdir. Figürler, anlatının içerisinde romancının yüklediği niteliklere göre daha sonra karakter veya tip formuna dönüşür (Tekin, 2012: 88). Almanca kökenli bir kavram olan figür, Brecht'a göre; *“yaşayan kimselerin oldukları gibi yansıtılışları değildir, figürler düzenlenmiş fikirlere göre biçimlenmiş kişilerdir”* (Boynukara, 2017: 197).

Figürler, yazar tarafından karakterizasyon aşamasında kazandıkları özelliklerle romanda özne ya da nesne konumuna getirilmektedir. Özne konumundaki figürler, anlatı içerisinde diğer unsurları hem etkileyip hem de onlardan etkilenecek değişime uğrayan dinamik bir yapıda kurgulanmışsa karakter olarak kabul edilmektedir. Nesne konumundaki figürler ise romandaki diğer unsurlardan etkileniyor ve yazarların okuyucuya iletmek istediği mesajı özellikleri arasında bulunduruyorsa tip olarak kabul edilmektedir. Tip ve karakter kavramları arasındaki ayrım hakkında yaygın olarak kabul gören fikir, E. M. Forster'ın düzlük/yalıtkanlık ve yuvarlaklık kavramları üzerinden yaptığı sınıflandırmadır. E. M. Forster (2014: 102), tip ve karakter arasındaki farkı şöyle tanımlamaktadır: *“Katkısız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlarından kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar”*. E. M. Forster'ın tanımından yola çıktığımızda tipin tek bir özelliğiyle anlatıda varlık gösteren roman kişisi; karakterin ise geçmişiyle, davranışlarıyla ve iç dünyasının anlatılmasıyla derinlik kazandırılan roman kişisi olduğu sonucuna varılmaktadır. Murat Belge (2016: 27), figürler arasındaki farklılığı değerlendirirken ayrım yapmanın önemli olmadığı kanaatindedir. *“Çünkü gerçekten özgün olan, kopya edilmeyip yaratılan roman kişisinde tek-yanlılık [düzlük] varsa bile, üstün bir düzeydedir”*. Karakter ve tip kavramlarının yanı sıra romanlarda sadece ismen varlık gösteren dekoratif figürler de bulunmaktadır. Dekoratif figürler, mekân tasviri sırasında sözü edilen herhangi bir kişi olabileceği gibi, romandaki tek görevini gerçekleştirdikten sonra anlatıdan çıkarılan roman kişileridir.

Figürler, toplumsal gerçeklikleri yansıtıyorsa öncelikle kendilerine özgü nitelikleri olan, olumlu ya da olumsuz yönde gelişen, psikolojik yaşantısına ve öznelliğine öncelik tanınarak kurgulanan, karmaşık yapıları roman kişileridir (Belge, 2016b: 23). Karakter yerine kahraman, başkişi veya merkezî kişi kavramları da

kullanılmaktadır. Mehmet Tekin, başkışı için “romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır” demiştir (2012: 95). Romanın varoluş sebebi kabul edilecek kadar anlatının merkezinde bulunan karakterler, özellikle Pozitivist anlayışın ürünü oldukları geleneksel roman döneminde öykünün sürükleyiciliğini üstlenen, bütün kusurlarından arındırılmış birer kahraman olarak kurgulanmıştır (Tekin, 2012: 105). İyi, güçlü ve lider ruhlu nitelikleriyle anlatı içerisinde rol model işlevi gören kahramanların, Postmodern roman anlayışıyla birlikte üstün niteliklerinden arındırıldığı görülmektedir. Postmodern romanlardaki figürler; kendisine has özelliği olmayan, marjinal, eylemsiz hatta adı dahi olmayan antikahramanlardır.

Mehmet Kaplan (2016: 9), ‘küçük farklarla, başka eserlerde karşımıza’ çıkan tip kavramı için, “... onlar muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler” yorumunda bulunmuştur. Mehmet Kaplan’ın tip kavramına bakışı Taine’in ‘temsilci tip’ kavramı ile paralellik göstermektedir. Taine, çağının veya kuşağının tüm duygu ve düşüncelerini kendisinde barındıran kahramanı, “temsilci tip” olarak adlandırmıştır (Parla, 2013: 103).

Eleştirel olarak ilk kez Don Juan, Don Kişot, Faust, Hamlet gibi mitik kişiler için kullanılan tip kavramı, zaman içerisinde “arketip” kavramına evrilmiştir (Belge, 2016b: 22). Öte yandan tiplerin edebî geçmişi, eski Yunan tiyatrosuna kadar uzanmaktadır. Eski Yunan tiyatrosunda kibirli ve yüksekten atan tipler, Orta Çağ’da ise daha çok melakolik, neşeli, soğukkanlı gibi mizaçlara sahip tipler yaygındır. (Boynukara, 2017: 204). Elbette sözü edilen bu yaygın tipler dönemlerinin en önemli türü sayılan tragedyalar için geçerlidir; sıradan ve alt sınıftan kişilerin kurgulandığı komedi türünde stereotipler mevcuttur (Parla, 2005: 78). Sözlük anlamı “*Sosyal bir grubun içinde olan ve içinde bulunduğu grubu en iyi temsil eden özellikleri taşıyan, örnek gösterilebilecek kişi*” olan stereotip kavramı, roman sanatı dâhilinde makbul bir kavram değildir. Çünkü “*Edebiyatın çoğaltma değil, bir yaratma işi olduğuna inaniyorsak “stereotip”i mahkûm etmeliyiz. Yazar, başka yazarlardan edindiği hazır gereçlerle iş yapmamalıdır, somut hayat gözlemlerine dayanarak bizim yaşantımızı da derinleştirmeli, tazelemelidir*” görüşü edebiyat sahası için hakim bir görüştür (Belge, 2016b: 25).

Tipler kendi içerisinde arketip, yüceltilmiş, sosyal, toplumsal, psikolojik ve nihilist vb. gibi niteliklere göre sınıflandırılabilir. Psikolojik tipler, insan ruhundaki ihtirasları temsil eden tiplerdir: Cimri, kıskanç, muhteris, düzenbaz, zalim... vs. gibi tipler (Tekin, 2012: 116). Farklı dönemlerde farklı niteliklere sahip tipler ön planda olmuştur. Bilim ve felsefe alanlarında gerçekleşen büyük çaplı değişikliklerin tümü edebiyatı etkilemiştir. Dolayısıyla hem yazarların hem de okuyucuların romandan beklentisi değişmiştir. Roman öncesi dönemde serüveni meydana getiren olaylar anlatılırken roman türünün başlangıcı olarak kabul edilen Don Kişot ile birlikte insan anlatılmaya başlanmışsa da, insanın tutku, aşk ve kin gibi duygulardan sıyrılarak anlatıda egemen olması realist yazarlarla mümkün olmuştur (Tekin, 2012: 82-83).

Taine, her dönemin kendisine özgü nitelikleri olan “moda karakter/egemen karakter” ürettiği tezini öne sürer (Parla, 2005: 77). “*XVII. yüzyılda özellikleri açıkça ortaya konmuş örnek alınacak iyi karakterlerle, cezalandırılacak kötü karakterlerin olması beklenirdi*” (Boynukara, 2017: 198). Ancak 18. yüzyıla gelindiğinde Ortaçağın temsilci tipi olan “everyman/her insan”ın sıradanlığı aşarak Rönesans’ın da etkisiyle Faust, Don Kişot, Don Juan ve Hamlet gibi karmaşık iç dünyaları olan başkişilerin yüceltildiği başyapıtlar üretilmiştir. (Parla, 2005: 78-79). Bireyin roman sanatındaki önemli önceliği 19. yüzyılda da sürmüştür. Don Kişot ile başlayıp 19. yüzyılın sonunda James Joyce’un ürettiği marjinal sanatçı Stephen Dedalus’u kapsayan süreçteki mitik karakterlerin tamamı erkek figürlerdir (Parla, 2005: 79).

20. yüzyıla gelindiğinde modernizmin etkisiyle, mitik kahramanlar, yerlerini eylemlerinden ziyade psikolojileriyle anlatılarda kendisine yer bulan “kafkaesque” figürlere bırakmaktadır (Parla, 2005: 80). Bu dönemde Rönesans’tan itibaren eylemleri, düşünceleri hatta bilinçaltıyla yepyeni boyutlar kazanan figürler, anlatı içerisindeki diğer unsurlarla eşit konuma getirilmiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında geleneksel roman anlayışının bireyselliğine tepki olarak varlık gösteren “Yeni Roman” anlayışı gelişmiş bir kapitalist sürecin ürünü olduğundan bireyin yaşantısı nesneleşmiştir (Parla, 2013: 39). Dolayısıyla postmodern romana gelindiğinde kişi; üretilen ‘açık metin’de ilgi odağı olamayan, sahip olduğu belirgin bir donanımı olmayan gösterişsiz bir hâle getirilmiştir (Tekin, 2012: 106-07).

1860, Batı etkisindeki Türk edebiyatının başlangıç tarihi olarak kabul edilmektedir. Bu tarihten itibaren Batılı türlerden olan tiyatro ve roman türünde eserler kaleme alınmaya başlanmıştır. Fakat olağanüstü güzeller ve mübalağalı kahramanlıklardan oluşan geleneksel edebiyatımız nedeniyle, Batılı türler kadar gerçekçilik kavramı da Türk edebiyatı için yeni olduğu için bu romandaki tipler inandırıcılıktan uzaktır (Belge, 2016a: 20). Mehmet Kaplan, tipleri gazi tipi, veli tipi, ahi tipi ve yeni aydın tipi başlıkları altında değerlendirmektedir. Tanzimat'tan önceki eserlerde de karşılaştığımız bu tipler, Batı etkisindeki Türk edebiyatı döneminde de varlıklarını sürdürmüşlerdir. Mehmet Kaplan (2016: 10), Namık Kemal'in vatanı için ölümü göze alan kahramanlarını, gazi tipinin yanı sıra hayata bakışının Batılı tarzda olması dışında yeni aydın tipini, İslamiyet etkisindeki Türk edebiyatında örneğine çokça rastlanan "veli" tipinin devamı olduğuna dikkat çekmektedir.

İlk dönem Türk romancıları, tipleri müspet ve menfi olarak tasvir ederek, romanı zaman ve mekân yönünden zenginleştirip yaşanılan hayata daha geniş yer verirler (Kaplan, 2016: 11). Batılılaşma sorununu konu edinen Tanzimat romanlarında ikisi de Batılılaşmış müspet ile menfi tipler kurgulanmış ve okurun bu tipleri karşılaştırarak ibret alması amaçlanmıştır. Okurun iyi ve güzele yönlendirilmesi isteği doğrultusunda Türk edebiyatının her döneminde aslolan olumlu tip yaratmak olmuştur. Olumsuz tipler, ancak romandaki çatışma unsuru olarak anlatıdaki yerini alabilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HALİDE EDİP'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

Halide Edip gerek fikir yazıları gerekse romanlarıyla dünyada tanınan Türk yazarlarından biridir. Türk toplumunun en sancılı dönemlerine tanıklık eden Halide Edip'in hayatı ve sanat anlayışıyla ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Tezimizin bu bölümünde Halide Edip'in hayatındaki kilometre taşları ve özellikle romancılığının esasları hakkında bilgi verilmiştir.

1. HALİDE EDİP'İN HAYATI

Halide Edip Adıvar, 15 Şubat 1882 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Annesi Bedrifem Hanım, Eyüplü Nizamizade ailesinden olup genç yaşta vefat etmiştir. Annesinin vefatının ardından bir süre Mevlevi olan anneannesi Nakiye Hanım ve Türk-İslâm görüşünü benimsemiş dedesi Kemahlı Ali Ağa'nın yanında yaşayan Halide Edip, bir süre de babası Selanikli Mehmet Edib Bey'in yanında yaşamıştır. II. Abdülhamit döneminde Ceyb-i Hümayun kâtiplerinden olan Mehmet Edib Bey daha sonra Yanya ve Bursa Reji müdürlüklerinde de görev almıştır (Yapı Kredi Yayınları [YKY], 2003: 13).

İngilizlere beslediği hayranlık nedeniyle kızını İngiliz terbiyesi ile yetiştiren Edib Bey, nüfus kâğıdındaki yaşını büyüterek on bir yaşındaki Halide Edip'i 1893 yılında Üsküdar Amerikan Kolejine kaydettirmiştir. Babasının ahabı olan Türk Bahriyesinde görevli Woods Paşa'nın da etkisiyle İngilizceyi çarçabuk öğrenmesine rağmen Halide Edip, Türk çocuklarının yabancı okullarda okumasını hoş karşılamayan padişahın emri nedeniyle kolejdeki eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır (Adıvar, 2008: 106-07). Halide Edip, okuldan uzaklaştırılmış olmasına rağmen hocası Miss Dodd'tan İngilizce dersleri almaya devam etmiştir (Çalışlar, 2010: 23). 1899 yılında tekrar Üsküdar Amerikan Kolejine dönen Halide Edip, evde dönemin meşhur hocalarından ders almayı sürdürmüştür. Filozof Rıza Tevfik'ten edebiyat ile Fransızca ve daha sonra evleneceği Salih Zeki Bey'den matematik dersleri almıştır.

1901 yılında kolejden mezun olan Halide Edip, aynı yıl Salih Zeki Bey ile evlenmiştir. Evlilikleri boyunca Batılı yazarlardan yaptığı çeviriler aracılığıyla eşine yardımcı olan Halide Edip, *Kâmus-ı Riyâziyât* (Büyük Matematik Sözlüğü) adlı kitabın yayımlanması aşamasında da eşine yardımcı olmuştur (YKY, 2003: 13). Halide Edip, ancak 1908 yılında *Mehâsin*, *Musavver Muhit*, *Resimli Kitap* dergileri ve *Tanin* gazetesinde yayımladığı edebî yazılar ile toplumsal ve siyasal fikir yazıları ile tanınmaya başlamıştır (YKY, 2003: 13). Halide Edip, bu yıllarda örneğin *Şehbal* dergisinde yayımlanan yazılarında Halide Salih imzasını kullanmıştır (Necatigil, 1967: 12). Halide Edip, özellikle kadın hakları hakkındaki makalelerinden ötürü 31 Mart Ayaklanması esnasında tehdit edildiği için önce Özbekler Dergâhında daha sonra Üsküdar Amerikan Kolejinde saklanmış olsa da en sonunda Mısır'a kaçmak zorunda kalmıştır. 1909 yılında Mısır'dan arkadaşı Isabel Fry'n davetiyle gittiği İngiltere'de B. Russell ve Browne ile tanışmıştır. İngiltere'den dönüşünde Darümuallimat'ta pedagoji hocalığı ve Vakıf Kız Mektepleri müfettişliği yapmıştır. Ayrıca 1909'da Halide Salih imzasıyla *Heyûlâ* ile *Raik'in Annesi* romanlarını tefrikalar hâlinde yayımlamıştır (YKY, 2003: 13). 1910 yılı Halide Edip ve Salih Zeki Bey'in evlilikleri için dönüm noktası olmuştur. Salih Zeki Bey'in iki eşli olma isteğini reddeden Halide Edip, iki çocuğunun babasıyla olan dokuz yıllık hayat arkadaşlığına son vermiştir (Adivar, 2008: 186).

1911'de kadın hakları alanında faaliyet gösteren Teali-i Nisvan (Kadınları Yüceltme) Cemiyetini kurmuştur (Enginün, 1988: 376). Halide Edip tarafından kurulan cemiyetin kuruluş motivasyonu “kadınlarsız yeni bir Türkiye yaratmak imkânı olmadığı” fikridir. Üyeleri arasında devrin Amerikan sefirinin eşi Madam Morgenthau'nun da bulunduğu dernek, çeşitli konferanslar aracılığıyla eğitim ve özellikle Balkan Harbi esnasında açılan özel hastaneler, protestolar ve savaş mağdurlarına yardımda bulunarak mutaassıp kesimin olduğu kadar derneğin faaliyetlerine alaylı bir üslupla yaklaşan yazarlar üzerinde de olumlu bir intiba bırakmıştır (Adivar, 2009, s. 251-52). Derneğe üye olmak için çok iyi okuma yazma bilmenin dışında dernek merkezindeki İngilizce derslerine devam zorunluluğu vardır. Derneğin bu denli İngilizceye önem vermesinin altındaki nedenin İngiltere'deki “Türk Kadınları Mühibbi Cemiyeti” ile paralel çalışmalar yapmalarıdır (Çakır, 2013: 97). 1912 tarihinde Teali-i Nisvan Cemiyetindeki kadınlar, Darülfünun'unda Balkan

Savaşı'nı protesto eden bir konferans vermiştir. Halide Edip ve Fehime Nüzhet başta olmak üzere Nigar Hanım, Fatma Aliye gibi aydın kadınlar kürk ve mücevherlerini bağışlamış ve seçilen iki temsilci sefarethaneler aracılığıyla kraliçelere protesto telgrafları çekmiştir (Adıvar, 2008: 203). Balkan Savaşları'nı takip eden yıllarda Türk Yurdu dergisinde yazıları yayımlanan Halide Edip, bünyesinde Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu ve Hamdullah Suphi gibi düşünürleri barındıran, Türk Ocağı merkezli Türkçülük faaliyetlerine katılmıştır (YKY, 2003: 14). Kadın hakları ile ilgili yazılarıyla ünlenen Halide Edip'in Türkçülük faaliyetlerine katılması bir rastlantıdan ibaret değildir. Çünkü milliyetçi ve modernist erkekler tarafından kurulan Türk Ocakları, Osmanlı Devleti'nde erkeklerin ve kadınların birlikte sosyalleşebildikleri ilk ortam işlevini yerine getirmektedir (Durakbaşı, 2017: 133). Hatta Ziya Gökalp'in ölçülerini ortaya koyduğu feminizm, zaten Orta Asya'daki Türk boylarında yaşatılan toplumsal düzendir. Bu görüşe paralel olarak Halide Edip'in de benimsediği 'Türk feminizmi'nde kadın hakları ve aile öncelikli iken çokeşliliğe, haremlik-selamlık uygulamalarına yer yoktur (Durakbaşı, 2017: 121).

1913'te Kız Mektepleri müfettişliği, 1916'da Beyrut'taki Türk Darülmuallimatı ve yine Beyrut'taki Ayni Tura yetimhanesinin müdürlüğünü yapan Halide Edip, 1917 yılında Abdülhak Adnan Adıvar ile evlenmiştir. 1918 yılında Cemal Paşa tarafından İstanbul'a çağrılarak Darülfünun Edebiyat Fakültesindeki Batı edebiyatı bölümüne tayin edilen Halide Edip, Millî Mücadele'ye katılıncaya kadar geçen sürede eğitim ve pedagoji alanındaki birçok işte görev almıştır (YKY, 2003: 14). 1918 yılında Halide Edip; Ali Kemal, Hüseyin Hulusi, Celal Nuri ve Yunus Nadi gibi aydınlarla birlikte Yunanlılara ve Ermenilere toprak verilmeyeceğini garanti altına almak amacıyla Wilson Prensipleri Cemiyetini kurmuştur (Çalışlar, 2010: 163). Bu girişim Halide Edip ve Adnan Adıvar'ın ne yaparlarsa yapsınlar mandacılık ithamından kurtulamamalarına neden olmuştur. 1919 seçimlerinde son Osmanlı parlamentosuna neredeyse girebilecek kadar oy almıştır (Çalışlar, 2010: 514). Osmanlı Parlamentosuna giremeyen Halide Edip, 15 Mayıs 1919'da İzmir'in işgalinden, 16 Mart 1920 tarihindeki İstanbul'un işgaline kadar geçen süre boyunca Millî Mücadele'ye Türk Ocağında düzenlenen toplantılarla ve meşhur Fatih ve Sultanahmet mitinglerindeki konuşmalarıyla destek olmuştur. Bu dönemde Anadolu'ya silah kaçırma girişiminde de rol alan Halide Edip, eşi Adnan Adıvar ile

birlikte divaniharp kararıyla idama mahkûm edilmeleri üzerine İstanbul'dan kaçarak Millî Mücadele'ye katılmışlardır (Enginün, 1988: 376). Halide Edip ve Yunus Nadi daha Ankara'ya varmadan dünyada kamuoyu oluşturmak amacıyla ajans kurulması kararlaştırılmış, Ankara'da ise Mustafa Kemal Paşa'nın onayıyla Anadolu Ajansı yayın hayatına başlamıştır (Göze, 2003: 127-128). Halide Edip, başlangıçta Hâkimiyet-i Milliye gazetesine makaleler yazmak, yabancı basını takip ederek onlardan çeviriler yapmak ve Mustafa Kemal'in çeşitli yazı işleri görevini yürütmek gibi cephe gerisinde görev almıştır. Cepheye İstanbul'dan katılan tek entelektüel kadın olan Halide Edip'in, aktif olarak savaşa katılma isteği Mustafa Kemal tarafından kabul edildikten sonra Sakarya Savaşı'nda onbaşı rütbesiyle görev almıştır (Çalışlar, 2010: 249). Halide Edip, onbaşılık rütbesi kadar benimseyememiş olsa da savaş meydanından İzmir'e kadar yapılan yürüyüşte çavuşluğa, İzmir'e girildiğinde ise başçavuşluk rütbesine yükseltilmiştir. Savaşın ardından Yunanlıların bölgedeki sivil halka yönelik işlediği suçları incelemek üzere kurulan Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde görev almıştır (Çalışlar, 2010: 258). Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıklarından ötürü İstiklal Madalyası ile ödüllendirilen Halide Edip'in oluşturduğu hanımefendilik imgesinin yarattığı etki, Türkiye Cumhuriyeti döneminde Kemalist-milliyetçi kadınların toplumda yücelmesini sağlamıştır (Durakbaşı, 2017: 137-138). Halide Edip, 1923 yılında cephede ve Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde aldığı görev süresince edindiği tecrübeleri aktardığı romanı dönemin imlası gereği "*Urun Kahpeye*" adıyla tefrika edilmiştir (YKY, 2003: 14).

Kurtuluş Savaşı'nı takip eden yıllarda Mustafa Kemal'in ardından, dönemin resmî hiyerarşisine göre ikinci adam olarak Adnan Adıvar gelmektedir (Çalışlar, 2010: 261). Adnan Adıvar ve arkadaşlarının Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası girişiminin ardından ilan edilen Takrir-i Sükûn yasası nedeniyle ülkeyi terk etmek zorunluluğu hisseden Halide Edip, Mustafa Kemal'in ölümüne kadar Türkiye'ye dönmemiştir. 1924 ve 1939 yılları arasındaki bu dönemde daha çok akademik çalışmalarına ağırlık vermiştir. 2-30 Ağustos 1928 tarihlerinde Amerika Birleşik Devletleri'nde Williamstown Siyaset Enstitüsü'nde Yakınoğu sanat ve fikir hareketleri hakkında konferanslar vermiştir (YKY, 2003: 14). Ayrıca Massachusetts Üniversitesindeki bu konferanslara ilk kez bir kadın, konferans yöneticisi olarak davet edilmiştir (Çalışlar, 2010: 353). Ayrıca Amerika'ya ilk gidişinde Clair Price

adlı gazeteci kendisi hakkında New York Times'ta yazı yayımlamıştır (Çalışlar, 2010: 525). İngiltere'de Cambridge, Oxford; Fransa'da Sorbonne gibi üniversitelere konuşmacı olarak davet edilen Halide Edip Hindistan'a da gitmiş, orada “*Turkey Faces West*” kitabını yayımlamıştır (YKY, 2003: 14). Columbia Üniversitesinin Barnard Kolejinden gelen çağrı üzerine Amerika Birleşik Devletleri'ne ikinci kez giden Halide Edip, 1931-1932 yıllarında Colombia Üniversitesinde “Türk Fikir Hayatı ve Edebiyatı” dersini vermiştir. 1935 yılında ise Hindistan Hilafet Komitesi başkanı olan arkadaşı Doktor Ansari'nin daveti üzerine Hindistan'a giden Halide Edip, Yeni Delhi'de kurulacak olan ilk Müslüman üniversitesi Jamia Milia'yı kurmak için yürütülen kampanyaya katılmıştır (Çalışlar, 2010: 381). Onur konuğu olarak ağırlandığı bu ülkede Gandhi ile de tanışan Halide Edip, bu geziye ait notlarını “*Hindistan'a Dair*” kitabında toplamıştır. 1935 yılında İngilizce olarak “*The Daughter of the Clown*” adıyla yayımladığı romanı aynı yıl *Haber* gazetesinde “*Sinekli Bakkal*” adıyla tefrika edilmiştir. “*Sinekli Bakkal*” romanı 1942 yılında CHP Roman Ödülü'ne de layık görülmüştür (YKY, 2003: 14-15).

1939 yılında eşi Adnan Adıvar ile Türkiye'ye dönen Halide Edip için yurda dönüş, yazarlık kariyerinde verimliliği yüksek yeni bir dönemi başlatmıştır. Bu dönemde birçok eser, makale ve çeviri yayımlamıştır. 1940 yılında İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı kurucu profesörü olmuştur. 1950 yılında başladığı İzmir milletvekilliği görevini 5 Ocak 1954 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan açık mektubuyla noktalamıştır (Enginün, 2007: 77). Mustafa Baydar'ın *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?* kitabında yer alan röportajında Halide Edip, meclise girişinin altında yatan birkaç sebepten birinin “Fikir ve Sanat Eserleri” kanununu kabul ettirmek olduğunu söylemiştir (Baydar, 1960: 10). 1962 yılında Halide Edip, Vedat Günyol ile İngilizce olarak kaleme aldığı anılarından “*The Turkish Ordeal*” kitabındaki anıları sansürleyerek Türkçe olarak yayımlamıştır (Çalışlar, 2010: 499).

1955 yılında ise eşi Adnan Adıvar'ı kaybeden Halide Edip, 9 Ocak 1964 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir. Halide Edip, Merkezefendi mezarlığına defnedildiğinde sadece Türk edebiyatının en başarılı yazarlarından olmakla kalmayıp Türkiye'nin en başarılı kadınları arasında yerini almıştır.

2. HALİDE EDİP'İN SANATI

Halide Edip Adıvar'ın sanat anlayışının merkezinde Batı ve Doğu medeniyetlerinin sentezinden oluşan Türk kültürü bulunmaktadır. Çocukluğunda ailesinden gördüğü terbiye, eğitim-öğretimi boyunca yararlandığı disiplinler, kurduğu arkadaşlıklar, Kurtuluş Savaşı ve Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde edindiği deneyimler Halide Edip'in 1908 yılında başlayıp vefatına kadar geçen sürede yayımladığı tüm eserlerinde kendisini göstermektedir.

Halide Edip, annesinin vefatının ardından dedesi ve anneanesi ile yaşadığı dönemde Kur'an-ı Kerim'i okumayı öğrenmekle birlikte dinî öğretilerin yoğunlukta olduğu bir eğitim almıştır. Müslüman Osmanlı evi olarak tanımlanabilecek bu evde Halide Edip, Mevlevi anneanesi ve dinî kitaplar okumayı seven dedesinin kendisi üzerindeki etkilerini romanlarına aktarmıştır. Okuma yazmayı öğrendikten sonra sarayda hocalık yapmış birinin kızı olan üvey annesinin kütüphanesinden de yararlanan Halide Edip, dinî eğitiminin yanı sıra babasının yanında özellikle İngiliz usullerine göre yetiştirilmiştir. Halide Edip'in düşünce dünyasındaki sentez fikrinin doğuşu çocukluk yıllarındaki bu iki kutuplu eğitim sistemidir. Halide Edip, bir yandan Kur'an dışında *Afrika Seyahatnamesi* ve *Serencam-ı Mevt* (Ölünün Başından Geçenler) gibi kitaplar okurken bir yandan da Üsküdar Amerikan Kolejinde İncil ve çeşitli İngilizce çocuk romanları okumaktadır (Enginün, 2007: 33-34). Ayrıca Halide Edip'in kurgu dünyasına çocukluğunda yerleşen unsurlardan biri de Kafkaslı Fikriyar'ın hikâyeleri ile Lalaları Süleyman Ağa ve Ahmet Ağa'dan dinlediği halk hikâyelerinin aşıladığı millî kimlik bilincidir (Enginün, 2007: 33).

İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne mensup bir babanın kızı olan Halide Edip, dönemin entelektüel ve reformcu erkekleri ile sosyal ilişkiler kurma fırsatını erken yaşta elde etmiştir (Durakbaşı, 2017: 29). Halide Edip'in herhangi bir Türk-Osmanlı kadınından erken yaşta elde ettiği bu ayrıcalık, gerek Kurtuluş Savaşı sırasında gerekse sonraki yıllarda rol model olarak algılanmasına neden olmuştur. Hatta Peride Celal, Halide Edip'in bu ayrıcalıklı konumunun edebiyat dünyasına yansımaları Bilkent Üniversitesi'nin "Türk Kadın Yazarlar Sempozyumu"na gönderdiği mektubunda değinmiştir: "*Biz kadın yazarlar, benim kuşağım, Türkiye'de çok horlandık. Halide Edip dışında, 1935-36'larda kadın yazarlara insan diye değil,*

yalnızca 'kadın' diye bakılırdı” (Halman, 1999: 22). Halide Edip'i çağdaşlarından ayıran en önemli özellik şüphesiz aldığı eğitimidir. Herbert Spencer hayranı hocası Rıza Tevfik sayesinde de kendisini edebiyat, felsefe, Doğu mistisizmi, Fransa ve sanatın birçok alanında kendisini geliştirme olanağı bulmuştur (Enginün, 2007: 34-35). Öte yandan pozitivist kuramcı Aguste Comte'un hayranı olan matematik hocası Salih Zeki'den aldığı derslerle birlikte Halide Edip'in düşünce dünyasında, Doğu'nun mistisizmi ile Batı'nın pozitvizmi arasında -klasik eğitim ve İngiliz usulü modern eğitiminde olduğu gibi- bir dualite olmuştur (Enginün, 2007: 37). Tanzimat'tan beri aydınlar tarafından idealleştirilen Doğu-Batı sentezi, Halide Edip'in eserlerinde eğitim hayatındaki kutupluluklar neticesinde kendisine önemli bir yer edinmiştir.

Halide Edip'in edebiyat çevrelerinde dikkat çekmesini sağlayan ilk gelişme 1897 yılında John Abbot'un *The Mother* eserini kolejdaki hocasının teşvikiyle *Mader* adıyla çevirmesidir. Bu çevirisiyle Ahmet Mithat'ın dikkatini çeken Halide Edip, II. Abdülhamit tarafından Şevkat Nişanesi ile ödüllendirilmiştir. Ancak Halide Edip'e göre çevirideki asıl emek Mahmut Esat Efendi'ye aittir (Enginün, 2007: 35). Halide Edip sonraki yıllarda da çeviriler yapmaya devam etmiş, özellikle Cumhuriyet döneminde Shakespeare ve George Orwell'dan çeriler yapmıştır (YKY, 2003: 17).

Halide Edip'in hocaları dışında sanat anlayışını etkileyen isimlerden biri de Tevfik Fikret'tir. II. Meşrutiyet sonrası Tevfik Fikret ile aynı gazetede yazıları yayımlanan Halide Edip, o yıllarda sadece Salih Zeki Bey'in dostlarına görüldüğü için Tevfik Fikret ile şahsen tanışma fırsatı bulamamıştır. Ancak *Tanin* gazetesinde yayımlanan 1 Ağustos 1908 tarihli ilk yazısında Tevfik Fikret'in '*Rücu*' şiirine nazire yaparak hayranlığını göstermiştir (Enginün, 2007: 39). Kadın hakları, annelik, çocuk yetiştirme ve kadınların mektuplar aracılığıyla ilettikleri çeşitli sorunları *Tanin* gazetesindeki yazılarında kaleme alan Halide Edip, *Aşiyân Resimli Kitap*, *Demet*, *Musavver Muhit* gibi birçok süreli yayında yazmıştır. Isabel Fry ile dostluk kurmasını sağlayan “Türk Kadınının İstikbali” adlı mektubu 1908 yılında *Nation* dergisinde yayımlanmıştır (Enginün, 2007: 39). Kadınların kamusal alandaki varlığının önemine dikkat çeken gazete yazılarının ardından, 1909 yılında *Raik'in Annesi* romanı *Demet* dergisinde, *Heyûla* romanı ise *Musavver Muhit* dergisinde

tefrika edilmeye başlandıysa da 31 Mart İsyanı ile birlikte tefrika kesintiye uğramıştır. Çoğunlukla kadın karakterin adını taşıyan ilk dönem romanlarında Halide Edip, gönül ilişkilerini çikarsız ve âşıkları duygusal yönden geliştiren dinamikler üzerine kurgulamış ve eski Türk edebiyatındaki aşk ilişkilerine benzer bir biçimde âşıkların kavuşmalarına müsaade etmemiştir. Halide Edip'in otobiyografik unsurlar barındıran ilk dönem romanlarında kadın psikolojisine dair ayrıntılı çözümler yer aldığından birey ön plandadır.

Halide Edip'in hem yetiştiği çevre hem de Doğu'nun mistisizmi ve Batı'nın pozitvizmi bağlamında aldığı eğitim, onu, Ziya Gökalp'in ideal olarak benimsediği sentez fikrine yaklaştırmıştır. 1910-1912 yılları arasında Türk Ocağı etrafında gelişen Türkçülük faaliyetlerinin içerisinde yer alan Halide Edip, Türk dünyasında siyasi bir birliğin kurulabileceğine inanmasa da kültürel bir milliyetçiliği desteklemektedir. 1911 yılında Cenevre Türk Yurdu'na Türk kadın hakları ile ilgili yazdığı mektup nedeniyle Halide Edip'e "Türklerin Ulu Anası" unvanı verilmiştir (Enginün, 2007: 42). Halide Edip, Türk Ocakları çevresinde gelişen dostluklarının etkisiyle yazdığı romanlarında, bireysel konular yerine toplumsal konuları anlatmaya başlamıştır. Türkçülük fikri etkisinde yazılan *Yeni Turan* romanı ile Kurtuluş Savaşı ve Tetkik-i Mezalim Heyeti sırasında edindiği deneyimlerini aktardığı *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında Halide Edip toplumsal olaylar ile figürler arasındaki aşk ilişkilerini dengede tutmaktadır. Bununla birlikte İnci Enginün (1988: 376), *Yeni Turan* romanı için ideolojik, *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanlarını için "belgesel" roman tabirlerini kullanmıştır.

Yazarlık kariyeri boyunca yirmi bir tane roman kaleme alan Halide Edip, romanı, geniş çevrelerce ve her yaştan okuyucu tarafından kabul görmesi nedeniyle modern edebiyatın en önemli kolu olarak görmüştür (Adıvar, 2017c: 95). Halide Edip'in başı çektiği bu koldaki kadın yazarlar cinsiyetlerini çok da hissettirmedikleri, maskülen olarak değerlendirilen kadın yazarlardır (Özgül, 2013: 383). Halide Edip, yazdığı romanlarındaki konular ve temsilci tipler aracılığıyla Türkiye'nin toplumsal ve siyasal tarihini kronolojik olarak edebîleştirmektedir (YKY, 2003: 15). Neden-sonuç ilişkisine dayalı, klasik olay örgüsü ve çerçeve öykü yöntemini kullanarak sürükleyici romanlar yazan Halide Edip, Türkiye'ye döndüğü 1939 yılından itibaren

tek bir olay etrafında toplanmış figürler yerine nesilleri, gelenekleri temsil eden kalabalık figür kadrolu romanlar kaleme almıştır (Necatigil, 1967: 12). Son dönem romanları olarak kabul ettiğimiz *Sevda Sokağı Komedyası*, *Çaresaz* ve *Hayat Parçaları* romanlarında olay örgüsü zayıftır. Öyküleyici anlatımın yanı sıra sık sık mektup ve anı anlatım tekniğini de kullanan Halide Edip, kendi yazma sürecindeki olay unsuruna yönelik şunları söylemiştir: “*Romancılıkta mutlak zihnimde mevzuunun planını yaparım. Bütün vekayi takarrür eder*” (YKY, 2003: 15).

Toplumsal konuları işlediği romanlarında gözlem yeteneği ön plana çıkan Halide Edip, kişi ve mekân betimlemeleriyle romanın geçtiği zamandaki gündelik yaşamı, gelenek görenek ve inançları toplumsal gerçekçi bir üslupla aktarmıştır. *Sinekli Bakkal* ve sonrasında kaleme aldığı ve toplumdaki olumsuzlukları hicvetme amacı güttüğü romanlarının konuları ana hatlarıyla şunlardır: Batı’yı giyim kuşam yönünden taklit eden sonradan görme züppe zenginlere ve bağınaz din adamlarına karşı eleştiri, evlilikler, kadın-erkek eşitliği, annelik vb... Romanlarında çoğunlukla İstanbul’daki insanların yaşamlarını konu edinen Halide Edip, toplumun farklı kesimlerini temsil eden figürler kurgulamaktadır. Sadece Anadolu’nun ihmal edilmişliğini, eğitim sisteminin çapraşıklığını ve yozlaşmışlığını anlattığı Millî Mücadele dönemi romanları ile olayları yurtdışında yazılan mektuplardan takip ettiğimiz *Handan* ve *Seviyye Talip* romanlarındaki mekân İstanbul dışıdır.

Toplumdaki sorunları objektif bir şekilde yansıtan Halide Edip, devrindeki eleştirmenler ve yazarlar tarafından özellikle cümle düşüklükleri, hatalı tümleç kullanımı, sözdiziminde yaptığı değişiklikler nedeniyle eleştirilmiştir. Öte yandan ilk romanlarından itibaren uzun ve süslü doğa betimlemelerinden kaçınan Halide Edip, Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalarını kullanmamayı tercih ederek tüm eserlerinde yalın bir Türkçe kullanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

HALİDE EDİP'İN HAYATINDAKİ ÖNEMLİ ERKEK ŞAHSİYETLER

1. Halide Edip'in Hayatındaki Önemli Erkek Şahsiyetler

Halide Edip Adıvar, Türk Edebiyatında kadın yazar denildiği zaman akla gelen ilk isim olmuştur. İlk telif eser kaleme alan kadın romancımız kabul edilen Fatma Aliye'nin sonrasında kadın edebiyatçılar külliyyatının önderi ve temsilcisi konumunda olan Halide Edip, erkek okurlar tarafından kabul gören romancı kimliğiyle dönemindeki kadın romancılardan ayrılmaktadır. Devrinin kadınları arasında eğitimiyle dikkat çeken Halide Edip; Emine Semiye (*Sefalet, Gayya Kuyusu*), Fatma Aliye (*Hayal ve Hakikat, Muhazarât, Refet, Udi, Enin*), Güzide Sabri Aydın (*Münevver, Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi, Yaban Gülü, Nedret, Hüsrân, Hicran Gecesi, Necla, Mazinin Sesi*), Halide Nusret Zorlutuna (*Küller, Sisli Geceler, Gülün Babası Kim, Beyaz Selvi, Büyükanne, Aydınlık Kapı, Aşk ve Zafer*), Müfide Ferit Tek (*Aydemir, Pervaneler*), Yaşar Nezihe Bükülmez (*Bir Demet Menekşe, Feryatlarım*) gibi ilk kadın romancılarımızla kıyaslandığında çok daha üretken bir yazar olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca Halide Edip, gerek üretkenliği gerekse özel hayatındaki cesaretiyle uzun yıllar birçok kadın yazarın da ilham kaynağı olmuştur. Halide Edip'den ilham alan yazarlardan birisi olan Nezihe Muhittin, açıkça kitap yazmak için kendisini tetikleyen *Handan* romanı olduğunu ifade etmiştir (Çalışlar, 2010: 82).

Yaşamı, hiçbir döneminde genellemelere uymayan Halide Edip, Türk toplumunun modernleşme sürecine alternatif bir modernleşme serüveni yaşayan tekil örnek olarak kabul edilmektedir. Halide Edip'in bu benzersiz aydın kimliğini oluşmasında başta babası Mehmet Edib Bey olmak üzere, tanıştığı ve entelektüel bağlamda ilişki kurduğu erkekler önemli bir yer tutmaktadır. Zamanının önemli fikir ve siyaset adamlarından etkilendiği kadar onları etkileyen bir kadın olarak ünlenen Halide Edip, pek çok kadının ya da kadın yazarın dahil olamadığı çevrelere genç yaşta dahil olmayı başarmıştır. Bu sayede çevresindeki erkeklerin dikkatini her daim iyi eğitim almış, kültürlü bir kadın olarak çekmektedir. Halide Edip'in eğitimiyle yakından ilgilenmiş olan babası, yazarın çocukluk anılarını aktardığı *Mor Salkımlı*

Ev'de de önemli bir yere sahip erkeklerin ilkidir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Fransız kültürünün etkili olduğu yıllarda Halide Edip'in babası Mehmet Edib Bey, İngilizlere beslediği hayranlık nedeniyle küçük yaştan itibaren Halide Edip'i İngiliz terbiyesi ile yetiştirmiştir. Halide Edip, çocuk yaşta Türk Bahriyesinde görevli babasının arkadaşı Woods Paşa sayesinde İngilizceyi çok iyi öğrenmiştir (Adıvar, 2008: 106-07). Babasının öngörülü bir insan olması sayesinde Halide Edip; Hintli Müslümanlardan, Cambridge, Oxford, ve Sorbonne gibi üniversitelerde konuşmacılığa kadar kariyerini şekillendirip dünya çapında tanınırlık sağlamıştır. Müslüman kızlarının gayrimüslim okullarında okuması yasak olmasına rağmen 1893 yılında Üsküdar Amerikan Kolejine kaydolan Halide Edip, bir yandan da dönemin meşhur hocalarından özel ders almaya devam etmiştir.

Halide Edip'in ilk eşi matematik hocası Salih Zeki Bey'dir. Aralarındaki yaş farkı ve Salih Zeki'nin ilk eşinden kısa süre önce ayrılmış olması Mehmet Edib Bey'in başlangıçta bu evliliğe karşı çıkmasına neden olmuştur (Adıvar, 2008: 140). Mehmet Edib Bey'i ikna ederek Salih Zeki ile evlenen Halide Edip, bu evlilikte aradığı mutluluğu bulamamıştır. Salih Zeki, ikinci bir eş almak istemiş olmasına rağmen devrin şartları göz önünde bulundurulduğunda Halide Edip'in çalışmasını engellememesi ve tam olarak ekonomik özgürlüğü olmayan Halide Edip'in Isabel Fry ile birlikte İngiltere'ye gidişini maddi olarak desteklemesi bu evliliğin belki de tek olumlu tarafıdır (Adıvar, 2008: 178). Fakat Salih Zeki'nin tekeşlilik taraftarı olmaması Halide Edip'i derinden sarsacaktır. Bu nedenle Halide Edip, Salih Zeki ile olan sorunlu evliliğini, ilk olarak 1909 yılında yayımladığı *Raik'in Annesi* romanının kendisine metres tutmuş erkek figürü üzerinden eleştirmektedir (Çalışlar, 2010: 65).

1912 yılına gelindiğinde ise Halide Edip, kendisine asıl ününü kazandıran *Handan* romanındaki Hüsni Paşa figürü aracılığıyla boşandığı Salih Zeki'yi yerecektir. Halide Edip'in otobiyografik unsurlarla bezediği *Handan* romanı apaçık bir biçimde yazarın gençlik heyecanı ile yaptığı evliliğiyle hesaplaşmasıdır. Ayrıca yanlış bir eş seçen Handan'ın reddettiği sosyalist Nazım figürü, eleştirmenlerce hem betimlenmesi hem fikirleri yönünden Halide Edip'in hocası Rıza Tevfik ile ilişkilendirilmiştir. Bu yarım kalmış aşk ilişkilendirmesinin *Handan* romanı dışında da bir karşılığı olduğunu söylemek mümkündür. Zira Halide Edip'in, eski aşkları yâd

ettiği *Harap Mabetler* adlı bir öykü kitabına karşılık Rıza Tevfik, “*Harap Mabetler Muharriri Halide Edib Hanım’a*” ithafıyla geçmiş mutlu zamanları anlatan *Harap Mabetler* adlı bir şiir yazmıştır (Çalışlar, 2010: 94-95). Selim İleri, Halide Edip’in yakın arkadaşı olan halasından dinlediği kadarıyla, Nazım figürünün gerçek hayattaki karşılığı Hüseyin Cahit olduğunu aktarmıştır. Ayrıca İleri, Halide Edip ve Hüseyin Cahit’in aşk hikâyesinin yarım kalma sebebinin Hüseyin Cahit’in hasta kızının birlikteliklerine karşı çıkması olduğunu nakletmiştir (İleri, 2005: 37). Bu yönüyle bakıldığında Hüseyin Cahit’in muhalif bir kimliğe sahip olmasına rağmen *Handan* romanındaki Nazım figüründen ziyade *Son Eseri* romanındaki kızına düşkün yazar Feridun Hikmet ile daha fazla benzer yönü olduğu görülmektedir. Zaman zaman Halide Edip’i eleştirmek isteyenler yazarın adını Hüseyin Cahit ile yan yana anmaktadır. Özellikle Halide Edip, ilk evliliğini bitirdiği dönemde Viyana’ya gittiği tarihlerde Hüseyin Cahit’in de Viyana’da bulunuyor oluşu dedikodulara neden olmuştur. Öyle ki *Tanin* gazetesinde ikilinin kaçamak yaptıkları dedikodusunun asılsız olduğuna dair yazı yayımlamak zorunda kalmıştır (Çalışlar, 2010: 115).

Zamanındaki kız çocuklarına kıyasla çok özel bir eğitimden geçmiş olan Halide Edip’in hocaları arasında eşi Salih Zeki Bey’i dışında en çok etkilendiği kişi Türkçe dersleri aldığı hocası Rıza Tevfik’tir. Rıza Tevfik’in Halide Edip üzerinde yalnız *Handan* romanındaki Nazım figürüne indirgenemeyecek kadar büyük bir etkisi vardır. Rıza Tevfik, İngiliz edebiyatını çok iyi bilen Halide Edip’e etkisini başta *Sinekli Bakkal* olmak üzere birçok romanında etkisini gördüğümüz mistik duyuş ve halk edebiyatı zevkini kazandırmıştır. Halide Edip, hocası Rıza Tevfik’ten etkilendiği kadar onu romancılığıyla etkilemiştir. Henüz 1910 yılında yani, *Handan* romanı yayımlanmadan önce, en beğendiği yazar sorulduğunda öğrencisinin adını vermektedir (Çalışlar, 2010: 27). Halide Edip ile Rıza Tevfik’i fikir ayrılığına düştüğü ilk konu milliyetçiliktir. Milliyetçiliği dar bir ideoloji olarak gören Rıza Tevfik, Türk Ocağı’na üye olmayı reddederken; Halide Edip, 1913 yılında henüz kadınların üye dahi olmadığı Türk Ocağı’nın yönetim kuruluna seçilmiştir (Çalışlar, 2010: 111).

Halide Edip’in Türk Ocağı çevresinde iken birçok entelektüel şahsiyetle tanışmıştır. Yazarın dostluk kurduğu bu önemli şahsiyetler; Yusuf Akçura, Ziya

Gökalp ve Yahya Kemal'dir. Halide Edip'in Yusuf Akçura ile dostluğu Yusuf Akçura'nın *Türk Yurdu* dergisinde özel okullar aleyhinde yazdığı makaleyi Halide Edip'in eleştirmesiyle başlamıştır. Karşılıklı eleştirileri olgunlukla karşılayan bu iki aydının kamusal alandaki yazışmalarının ardından Halide Edip'in *Yeni Turan* romanını yayımlaması yazarın Türkçülük ideolojisini benimsemesinde Yusuf Akçura'nın etkili olduğu iddia edilmektedir (Çalışlar, 2010: 99). Ancak Halide Edip, anılarında *Yeni Turan* romanında Yusuf Akçura'dan ziyade Ziya Gökalp'ten etkilendiğini yazacaktır (Adıvar, 2008: 189). Zira o yıllarda ilk evliliğini sonlandırmış bekâr bir kadın olan Halide Edip, yakışıklı olarak nitelendirilen Yusuf Akçura'ya karşı çeşitli hisler beslemektedir. Fakat Yusuf Akçura, Mehmet Edib Bey'in Yahudi dönmesi olması nedeniyle Halide Edip'in hislerine karşılık vermemiştir (Göze, 2003: 55). Babasının Yahudi dönmesi olması sonraki yıllarda Halide Edip'in karşısına tekrar tekrar bir hakaret malzemesi olarak çıkmıştır.

Halide Edip'in 1912 yılında kaleme aldığı *Yeni Turan* romanı, Türk dünyasıyla ilgili edebiyatımızdaki ilk romandır. Müfide Ferit Tek, Türk dünyasıyla ilgili *Aydemir* romanını Halide Edip'den ancak 6 yıl sonra kaleme almıştır (Ercilasun, 2013: 329). Döneminin hakim düşüncelerini yakından takip eden Halide Edip'in düşünce dünyasını en çok etkileyen isimlerden biri Ziya Gökalp'tir. Halide Edip; milliyetçilik, dilde sadeleşme, kadın hakları, yanlış Batılaşma, eğitim, dinî anlayış, halkçılık konularında Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* çalışmasından etkilendiği açıkça gözlemlenmektedir (Enginün, 2004d: 79-80). Öyle ki Ziya Gökalp, "*Turan*" şiirinin etkilediği yazarlar arasında Halide Edip'i de göstermektedir. Halide Edip'in eğitim alanında çalışmaları yürüttüğü 1913-1914 yıllarında dostluk kurduğu Ziya Gökalp'in *Kızılelma* eserindeki Ay Hanım'ın temsil ettiği ideal kadına ilham olmuştur. Zaten o yıllardaki tek örneği Halide Edip'tir (Enginün, 2004d: 84).

Halide Edip ile Ziya Gökalp'in görüş ayrılığına düştüğü iki konu vardır. Bunlardan ilki Halide Edip Rusya'daki Türklerle birleşmenin mümkün olduğuna inanmadığı için Turancılık'tır. Turancılık fikrinin yanı sıra Halide Edip'in ferdiyetçilik karşıtı totaliter bir mesajı olduğu için Ziya Gökalp'in "*Fert yok cemiyet var / Hak yok vazife var*" görüşüne karşı çıkmaktadır (Enginün, 2004d: 85). İngilizce olarak kaleme aldığı anılarında Halide Edip, Ziya Gökalp hakkında "*Dinde,*

edebiyatta, ahlaki gzelliikte daha iyi bir devlet; Türk kadınları ve çocukları için daha iyi bir devlet hayal etmişti” (alışlar, 2010: 106) tespitinde bulunmuştur. Halide Edip’in *Yeni Turan*, *Vurun Kahpeye* ve *Tatarcık* romanlarında Ziya Gökalp’in daha iyi bir devlet hayalini paylaştığı gözlemlenmektedir.

Halide Edip ve Ziya Gökalp’in bir dönem aralarnn açılma nedeni vakıf okullarnn tek merkezde toplanması konusunda Ziya Gökalp’in Nakiye Hanım ve Halide Edip yerine maarif nazırı şükrü Bey’in tarafını tutması olmuştur (Enginün, 2004d: 77). Bu olayın ardından Halide Edip, 1915 yılında Cemal Paşa’nn Suriye’de Osmanlı İmparatorluğu’ndaki yabancı kolejler gibi modern eğitim veren okullar açma projesine destek olmuştur (alışlar, 2010: 135). Bu dönemde Halide Edip’in Cemal Paşa’yı inanılmaz derecede etkisi altına aldığı yıllarca birçok yazar tarafından sanki gönül ilişkisiymiş gibi dillendirilmektedir (Urgan, 2008: 203). Suriye’de Halide Edip’in öğrencilerinden birisi olan Münevver Ayaşlı, hatırladığı kadarıyla hocasını yererken *Tevrat*’taki metinden yola çıkılarak hazırlanan *Kenan obanları* oyununun sergileme nedenini Mehmet Edib Bey’in dnmeliğinden dem vurmaktadır (Ayaşlı, 2014: 88). Halide Edip, 1917 yılında Suriye’de öğretmenlik yaparken babasına verdiği veklet aracılığıyla Adnan Adıvar ile evlenmiştir. Adnan Adıvar’ın ölümüne kadar süren evliliklerinde Anadolu’ya silah kaçırma suretiyle Kurtuluş Savaşı’na katılma ve Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nn kapatılmasıyla başlayan sürgün yıllarnn zorluklarını birlikte atlatmışlardır (Enginün, 1988: 376).

İdeoloji olarak milliyetçiliği benimsememiş olan Yahya Kemal, 1910’lu yılların entelektüel çevrelerinin toplandığı Türk Ocağı’nn müdavimleri arasındadır. Türk Ocağı’nda tanışmış olan Yahya Kemal ve Halide Edip’in dostluğu uzun yıllara yayılmaktadır. Birbirlerinin edebî gücünü takdir eden bu iki edebiyatçı birbirlerinin ürünlerini etkilemiştir. Halide Edip’in etrafındaki hemen hemen her erkekle gönül ilişkisi olduğu yakıştırması yapılmaktadır. Bu yakıştırmalardan Yahya Kemal de nasibini almıştır ve “*Telki*” adlı şiirinin Nazım Hikmet’in annesi Celile Hanım yerine Halide Edip için yazıldığı iddia edilmektedir (alışlar, 2010: 139). Öte yandan Yahya Kemal’in “*Halide Edib’e sanatta ve fikirde ulvi varlığına derin hürmetle...*” notuyla açıkça yazara ithaf ettiği şiiri “*Rindlerin Hayatı*”dır (alışlar, 2010: 406-407). Halide Edip kendisiyle yapılan her röportajda en beğendiği şairin Yahya Kemal

olduğunu ifade etmektedir. Hatta Halide Edip'in *Tatarcık* romanı Yahya Kemal'in "*Mehlîka Sultan*" şiirinin adeta nesirleştirilmiş hâlidir. Halide Edip'in Millî Mücadele'ye destek verişî İzmir'in işgali sonrasında Türk Ocağı'nda kararlaştırılan Sultanahmet Mitingi'ndeki meşhur konuşması ile başlamaktadır (Adıvar, 2018: 37-38). Sultanahmet Mitingi'nden etkilenen aydınlardan biri olan Yahya Kemal, Halide Edip'in bu tavrını Türk edebiyatında yeni bir soluk olarak görmektedir (Beyatlı, 2005: 63-64).

Kurtuluş Savaşı zamanında Anadolu Ajansında ve cephe gerisinde hemşire olarak da çalışan Halide Edip, savaş sonrasında Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde Yusuf Akçura ve Yakup Kadri birlikte çalışmıştır (Çalışlar, 2010: 259). Yakup Kadri ve Halide Edip'in tanışıklığı Kurtuluş Savaşı'ndan önceye dayanmaktadır. Yakup Kadri'nin yeni yeni eserleri yayımlanmaya başladığı yıllarda Halide Edip ünlü bir yazardır (Enginün, 2004c: 94). İki yazarın karşılıklı olarak birbirlerinin sanatlarını öven yazılar yayımlamıştır. Hatta Yakup Kadri, Halide Edip'in *Handan* romanının otobiyografik unsurlar barındırdığını ilk fark eden isim olmuştur. Yıllar sonra yayımladığı anılarında Yakup Kadri, *Handan* romanı hakkında yayımladığı eleştiri yazısının aslında Halide Edip'e bir "ilan-ı aşk" olduğunu itiraf edecektir (Enginün, 2004c: 95). Millî mücadele döneminde dostlukları daha gelişmiştir. Ankara'ya geldiğinde Halide Edip ve Adnan Adıvar'ın misafiri olan Yakup Kadri, kendi romanı için düşündüğü *Ateşten Gömlek* ismini Halide Edip ile paylaşacaktır (Enginün, 2004c: 98-99). 1924 yılının siyasi çatışma ortamı nedeniyle "politika denen ifrit" iki romancının arasını açacaktır. Bu yıllarda Yakup Kadri, Halide Edip'in gözde düşüşünü ilan eden isim olacaktır (Çalışlar, 2010: 313-314). İşgal zamanı Anadolu'da yaşanan trajedileri öyküleştirdikleri *İzmir'den Bursa'ya* kitabı için yürütülen çalışmada yer alan Yakup Kadri, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım gibi aydınlar tek partili dönemde milletvekili olurken Halide Edip sürgün edilecektir (Çalışlar, 2010: 274).

Türk milletinin kaderinde olduğu gibi Halide Edip'in kaderinde de Atatürk önemli bir figürdür. Halide Edip henüz Ankara'ya geçmeden evvel arkadaşı Richard Crane'e yazdığı mektupta Atatürk ve İsmet İnönü hakkındaki gözlemlerini paylaşmıştır. Atatürk'ü bütün parti entelektüelleri üzerinde olumlu etki bırakan bir

subay olarak nitelendirirken, İsmet İnönü'nün gelecekte lider olabileceği öngörüsünde bulunmaktadır (Çalışlar, 2010: 194). Bir neslin kadınları için Atatürk'e âşık olmak son derece doğal karşılanmaktadır. Bu nedenle Halide Edip'in de Atatürk'e âşık olduğu yaygın bir kanaattir. Hatta Yeşim Kalpaklı, *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanlarının âşık figürü subay Hasan'ı, Halide Edip'in Mustafa Kemal'e duyduğu imkânsız aşkın izdüşümü olarak değerlendirmektedir (Çalışlar, 2010: 282). Kurtuluş Savaşı'nda Adnan Adıvar ile birlikte silah kaçırmak gibi zorlu görevlerde yer alan Halide Edip, savaş sonrasında da işlevsiz kalmaktan çekinip önemli bir görevin içerisinde yer almak istemiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu Ajansında da görev yaptığı için dünya çapında tanınırlığı yüksek olan Halide Edip'in önemli görevlere getirilmesi adına Amerikalı iş adamı Grace Ellison, gazeteci Clarence Streit ve Amerikan Yardım Heyetinin temsilcisi T. Allen ile çeşitli kulis çalışmaları yapılmaktadır. Ayrıca çocuklarının Amerika'da eğitim görüyor olmaları nedeniyle Halide Edip, 1921 yılında Amerikan Büyükelçiliği görevini alabilmek için çalışmalar yürüttüyse de bu girişimi de sonuçsuz kalmıştır (Çalışlar, 2010: 290). Amerikalıların yardımıyla yeni kolejler açılması projesi de kabul edilmeyen Halide Edip, meclis üyeliği için mücadele etmiş fakat 1923 yılında yapılan seçimlerde kadınlara henüz seçme ve seçilme hakkı verilmediği için aday olamamıştır. Fakat bu şartlar altında dahi Halide Edip'e oy veren kimseler olmuştur (Çalışlar, 2010: 289-291). Atatürk ve Halide Edip arasındaki gerginliğin nesnel nedeni Zekeriya Sertel'in ifade ettiği gibi Hintli Müslümanların gönderdiği paranın savaş yerine İş Bankasının kuruluşunda harcanması iddiaları olabileceği gibi, Halide Edip'in savaş sonrasında sessizce köşesine çekilip "millî bacı" olmayı kabul etmeyişi gösterilebilir (Çalışlar, 2010: 283). Özellikle Atatürk'ün *Nutuk*'u yazmasının ardından vatan haini muamelesi görmeye sessiz kalamayan Halide Edip, Millî Mücadele yıllarını kendi cephesinden anlattığı *The Turkish Ordeal* adıyla İngilizce olarak kaleme almıştır (Aksoy, 2014: 84). İngilizce kaleme aldığı anı kitabında Atatürk'ü diktatör olarak değerlendiren Halide Edip, yıllar sonra 1918 ve 1923 yıllarını kapsayan Kurtuluş Savaşı anılarını -biraz da otosansür uygulayarak- Türkçeye çevirip *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adıyla yayımladığında eserin epilog bölümünde İstiklâl Savaşı'nın sembol ismi olduğu için Atatürk'ün zamanında çok eziyet çekmişlerin kalbinde yeri olduğunu söyleyecektir (Adıvar, 2018: 333).

Türkiye'yi terk ettiği dönemde yabancı basında yer alan yazılarından dolayı pek çok isim Halide Edip'e cephe almıştır. Bu dönemlerde yabancı basında Atatürk aleyhine yapılan haberlerde Halide Edip başrolde olmaktadır. Halide Edip'in 1929 yılında Williamstown'daki politika enstitüsünün ilk kadın başkanı olması vesilesiyle Time gazetesinde yayımlanan "*Dictator's Wives*" adlı yazıda gülünç bir spekülasyon yaratılıyor. Yazıda Halide Edip'in ilk eşi Salih Zeki'nin çok eşlilik yanlısı tutumunu Atatürk'e yakıştırarak Atatürk'ü Halide Edip'in eski kocası yapıyorlar (Çalışlar, 2010: 354). Hatta 150'likler olarak bilinen Cumhuriyet dönemi sürgünleri arasında olan Rıza Tevfik bile eski öğrencisi hakkında *Ben hâlâ neferken, Halide Hanım'ı/ Onbaşı yaptın da sıktın canımı / Buna sebep onun anı şanı mı / Niçin o yosmaya kılıç kuşattın* dizelerini kaleme almıştır (Çalışlar, 2010: 364). Hatta Rıza Tevfik, 1934 yılında şiirlerini topladığı *Serâb-ı Ömrüm* eserinde *Harâb Mabel* şiirinin Halide Edip için olan ithafı kaldırarak "*İstanbul'da Mihrümâh Sultan Câmii İçin*" ithafını eklemiştir (Uçman, 2014: 36).

Eski dostlarının dışlamalarının yanı sıra Halide Edip, çeşitli gazeteci-yazarların şiddetli bir biçimde sembolik şiddete uğrayan Halide Edip; birçok yazarın ağır hakaretine maruz kalmıştır. Hatta Suriye günlerinde ve Kurtuluş Savaşı zamanında yaptığı çalışmaların hepsi gönül ilişkilerini saklamak için birer kılıf olduğu iddiasında bulunulmuştur. Türk basınında Halide Edip'e karşı başlatılan cadı avının en öfkeli kalemleri Orhan Seyfi ve Yusuf Ziya'dır. 1928 tarihli *Milliye* gazetesindeki köşe yazısında Orhan Seyfi, Halide Edip'in Suriye günlerinde Cemal Paşa'dan gördüğü ilgi ve alakayı göremediği için hezeyan içerisinde olduğunu iddia ettiği yazısını "*Zavallı Halide Hanım ne erkek ne de kadın olamamanın ıstırabını çekiyor! Bu yarı kadın-yarı erkek acayip mahluk, işte bu yüzden 50 yaşının buhranlarını siyasi hezeyanlar halinde Londra'da geçirmektedir!..*" hakaretleriyle tamamlamıştır (Çalışlar, 2010: 359-360). Orhan Seyfi'den çok daha ağır ifadelerle Halide Edip'in kadınlığını hedef alan Yusuf Ziya da *İkdam* gazetesinde yazara nefret kusmaktadır. Halide Edip ve Adnan Adıvar'ı satılmışlıkla suçlayan Yusuf Ziya; "*Meşrutiyette, sizi sahneye çıkaranlar birer birer mezara girdiler... Fakat sizi evinizden içeri sokmak bile mümkün olmadı. Sanki bütün siyasi hareketler, sizi ünlendirmek için tertip ediliyordu: Hürriyet ilan oldu, Niyazi Bey'inkinden çok sizin isminizi duyduk*" diyerek Halide Edip'in sahip olduğu kimliğin imaj olduğunu iddia

etmekle kalmamış bir de “*Hızır Aleyhisselam’ın kızı gibi dağ dağ dolaştınız. Bu da kâfi gelmeyince, bayramlarda Paşa esvabı giyen şımarık çocuklar gibi külahlandınız, silahlandınız, cepheye gittiniz. Ah hele o sizin cephe dâsitânınızı kaytan bıyıklı Mehmetçiklerden dinlemeli!*” diyerek Halide Edip’e açıkça iftira atmaktadır (Özer, 2001: 108).

1939 yılında İsmet İnönü’nün aydınlarla uzlaşma politikası vesilesiyle Türkiye’ye dönen Halide Edip’in hayatında üniversite hocalığı/profesörlük dönemi başlamıştır. Mîna Urgan’ın anılarında değindiği gibi Halide Edip, İsmet İnönü sayesinde tepeden inme bir biçimde edebiyat fakültesinin başına getirilmiştir (Urgan, 2008: 201). Halide Edip, 1942 yılında değerlendirme kriterleri hakkında çok az bilgi sahibi olunan ve jürisinde Halide Edip’in eski dostları Yahya Kemal, Hüseyin Cahid ve Falih Rıfkı’nın bulunduğu CHP Roman Mükâfatı’nı *Sinekli Bakkal* eseriyle kazanmıştır (Özgül, 2018a: 154-56).

Yıldız Sertel çok partili hayata geçileceği dönemde Halide Edip’in Adnan Adıvar’a dahi karşı *çıkıp “İnandığım bir davayı savunmak için, şahsıma yapılan yardımı da unutabilirim”* diyerek yurda dönmeleri için barış eli uzatan İnönü’nün aleyhtarı olmuştur (Çalışlar, 2010: 435). Halide Edip, hiçbir zaman sosyalist dünya görüşünü benimsememiştir. Fakat *Tan* gazetesi sahibi Zekeriya ve Sabiha Sertel ile Cumhuriyet’in ilanından önce de sonra da daima yakın ilişkiler kurmuştur. Halide Edip’in Sertel ailesiyle yakın ilişkiler kurmasının nedeni olarak Sabiha Sertel’in de kendisi gibi Yahudi dönmesi olması gösterilmiş olsa da Halide Edip, sadece Serteller gibi ifade özgürlüğünün olduğu demokratik bir Türkiye arzusundadır.

1950 yılında Demokrat Parti İzmir milletvekilliği görevini üstlenen Halide Edip, muhalif kimliği nedeniyle partisi içerisinde de pek kabul görmemiştir. Halide Edip, siyasi hayatını 5 Ocak 1954 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan açık mektubu ile Demokrat Partili arkadaşlarına küskün olarak noktalamıştır (Çalışlar, 2010: 458-459). Siyasetten uzaklaştıktan sonra, Kenan Binak ve Turan Gürgen gibi gençlere Amerika’da öğrenim görmeleri için referans mektupları yazmıştır. Hatta Halide Edip’in, referans mektubu yazdığı gençlerden tıp doktoru Kenan Binak’ın hayat öyküsünü yazar, *Kerim Usta’nın Oğlu* romanında anlattığı iddialar arasındadır (Çalışlar, 2010: 489). Ömrü boyunca çalışkanlığı ve üretkenliğiyle Türk kadınına

ilham veren Halide Edip, her yaşta yakın çevresindeki erkekler tarafından hem hayran olunan hem nefret edilen aydın kadınlardan biri olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HALİDE EDİP ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLERİN İNŞASI

Millî Mücadele dönemi, Halide Edip'in uzun soluklu romancılık kariyeri içerisinde milat niteliği taşımaktadır. Millî Mücadele öncesinde yayımladığı romanlarında kadının toplumsal hayatta görünür olması gerekliliğini ve kadın psikolojisini konu edinen Halide Edip, ilk dönem romanlarının ardından Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan romanlar kaleme almıştır. Millî Mücadele yılları sonrasında ise yurt dışında kaleme aldığı *Sinekli Bakkal* romanıyla birlikte kariyerinde üçüncü bir döneme giriş yapan Halide Edip, Türk toplumunun her kesimden insanını anlatma misyonuyla panoramik anlatımı benimsediği romanlar kaleme almıştır. Bu nedenle tezimizde Halide Edip'in romanlarındaki erkek figürlerini, İnci Enginün'ün tasnifine paralel olarak, "Halide Edip'in İlk Dönem Romanlarında Erkek Figürler", "Halide Edip'in Millî Mücadele Dönemi Romanlarında Erkek Figürler" ve "Halide Edip'in Olgunluk Dönemi Romanlarında Erkek Figürler" olmak üzere üç başlık altında inceleyeceğiz.

1. HALİDE EDİP'İN İLK DÖNEM ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLER

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi öncesinde kaleme aldığı romanları sırasıyla şunlardır: *Heyulâ*, *Raik'in Annesi*, *Seviyye Talip*, *Yeni Turan*, *Handan*, *Son Eseri* ve *Mev'ud Hüküm*. Halide Edip'in ilk romanlarını kaleme aldığı yıllarda aydın kesimin gözünde İslâmî Osmanlı geleneğiyle yetiştirilmiş kadınlar cahil ve basit olarak nitelendirilirken modern kadınlar ise serbest davranışları nedeniyle iffetleri şaibeli olarak yaftalanmaktadır. Halide Edip, kurguladığı ahlâklı ve geleneklerine bağlı aydın kadınlarla aydın kesimin erkeklerindeki bu çelişkili iki düşünceyi sentezlemiştir (Moran, 2013: 156). Ağırlıklı olarak Batılı tarzda yetiştirilmiş özgüvenli ideal kadın figürlerle onlara âşık erkeklerin öykülerine odaklanan bu romanlarda âşık figürünün yanı sıra Batılı tarzda eğitim almış, muhafazakâr aydın temsili ve Batı'nın moda değerlerine takılıp kalmış züppe temsili başta olmak üzere eş/koca, baba, öğretici ve din adamı kimliğini taşıyan figürler kurgulanmıştır.

Halide Edip'in ilk dönem romanları, *Mev'ud Hüküm* romanında değinilen Balkan Savaşları dışında, yazıldığı dönemin tarihî ve siyasi gelişmelerinden uzak, aşk ilişkileri etrafında kurgulanmış romanlardır. Halide Edip, ilk dönem romanlarının odak noktasına bilgi birikimleri ve ahlâki yönden makbul modernlikleriyle dikkat çeken kadınların hikâyelerini yerleştirmiş olsa da bu kadın karakterlerin sesini ancak yazdıkları mektup veya günlükler aracılığıyla işitiriz; bu yazılar dışında romanlara erkek anlatıcıların sesi hâkimdir. Halide Edip, ilk romanlarında tercihini erkek anlatıcıdan yana kullanmasının nedeni, erkek yazarların çoğunlukla kadın okura nasihatlerde bulunduğu geleneksel romancılığımızda okurun erkek anlatıcının tecrübe ve gözlemlerine daha çabuk güvenip daha kolay empati kurabilmesidir (Adak, 2017: 163). Ayrıca kadın yazarlar, ilk etapta erkek yazar dünyasında varlık gösterebilmek için baskın erkek dilini kullanmak zorunda kaldıkları için Halide Edip de ilk dönem romanlarında erkek anlatıcı kurgulamayı tercih etmektedir. Halide Edip, ilk romanı *Heyulâ*'da romanın anlatıcısı Ziya'nın "*Ne gülünç hal! Bir erkekten ziyade bir kadın hassasiyetine, zaafına yaraşır düşünceler değil mi?*" (Adıvar, 1983: 98) içsesiyle gelenekle ve kadın yazarlığıyla çatışma hâlinindedir. Halide Edip, bir yandan Seviyye Talip, Handan ve Kâmuran gibi kurguladığı güçlü kadın figürlerle geleneksel kadın erkek ilişkilerine eleştiriler getirir bir yandan toplumun eril tahakkümlerine başkaldırmayıp kurguladığı güçlü kadın karakterleri cezalandırmaktadır. Halide Edip'in sadece anlayışlı eş ve anne kimliklerinin altında modernleşmeye çalışan kadınları yaşatması kendisinden açık fikirli yazarların kurguladığı "yeni kadın" tipine ters düşmektedir (Aksoy, 2017: 49). Bu tercih erkek ağırlıklı edebiyat dünyamız içerisinde uzun yıllar Halide Edip'in var olabilmesini sağlayan bilinçli bir tercih niteliğindedir. İşte bu tercihle birlikte Halide Edip'in romanlarında "erkek olmak" önemli bir anlam taşımaktadır.

Halide Edip'in ilk dönem romanlarında erkek figürler, özellikle ideal kadınla empati kuran, Batı kültürünü içselleştirmiş, Fahir ve Kasım Şinasi gibi yurtdışında eğitim görmüş ya da Hüsnü Paşa, Refik Cemal, Âsım ve Feridun Hikmet gibi çeşitli görevlerle Avrupa'da yaşama fırsatı bulmuş figürlerdir. Berna Moran (2013: 153-154), Halide Edip'in kadın erkek ilişkilerinin ön planda olduğu bu ilk dönem romanlarında mekân olarak özellikle Avrupa'yı tercih edilmesinin "*Türkiye'de güç*

olacak bir kadın erkek arkadaşlığı için elverişli ortamı” sağlamak olduğunu belirtmektedir.

1.1. ÂŞİK FİGÜRÜ

Halide Edip’in 1909’da yayımlanan *Heyulâ* ve *Raik’in Annesi* romanlarında karşımıza çıkan âşık figürleri, tek boyutlu ve acemice kurgulanmıştır. *Heyulâ* romanında Ziya karakterinin Selma’ya âşık oluşu klasik edebiyatımızda örneğine defalarca rastladığımız resme/surete âşık olma hadisesine benzer bir biçimde başlamaktadır. Ziya, Selma’nın yüzünü uzaktan ilk kez gördüğünde “*esrariyla bir hayal perisinin tecessüm [ettiği]*” inancıyla âşık oluvermiştir (Adıvar, 1983: 96). Daha sonradan arkadaşının karısı olduğunu öğrendiği Selma ile edebiyat ve sanat hakkında sohbet ederek arkadaşlık ilişkisinin de kurulduğunu görmekteyiz:

“Güya birbirimizi senelerce tanıyormuşuz gibi çocukluğumuzdan, kitaplarımızdan, musikimizden, hasılı, hususî hayatımızdan bahsediyorduk. O iki saatlik mahremiyette bu kadının öldürücü cazibesini bile unutmuş, kadın olduğunu hatırıma getirmeksizin cinsiyetten arınmış bir ruh dostu diye telâkki etmişim. Âlemin bigâne kaldığı düşüncelerimi, duyularımı bu kadın iyice bir iç güdüyle sezmiş, haberim olmaksızın kendisine kalbimi açtırmıştı” (Adıvar, 1983: 104).

Ziya, Selma’nın buhranlı hasta anlarında yanında bulunurken hem “*ilahî bir aşkın hazlarını*” hissettiğini hem de arkadaşlık duygularının “*bir kardeş gibi, bir dost gibi*” korumacı bir hâl aldığı söylemektedir (Adıvar, 1983: 110-11). Zaman kavramının belirsiz olduğu ve olayların son derece hızlı geliştiği *Heyulâ* romanında Ziya, piyanonun üstündeki notalardan yola çıkarak, âdeta olağanüstü bir hisle Selma’nın buhranlı hâlinin kökeninde Şahap’ın olduğunu anlayacaktır. Halide Edip, Selma ve Şahap arasındaki hastalıklı ilişkiyi Faust ve Margerit arasındaki ilişkiye benzetmektedir (Adıvar, 1983: 103). Ziya, Selma’nın peşine düşerek, bir hipnozun etkisinde iradesiz hâlde olduğunu keşfetmesine rağmen, kahramanca bir kurtarma girişimi bulunmaktansa sevdiği kadının menfaati için susan ve olaylara uzaktan tanıklık eden bir âşık anlatıcı olarak kurgulanmıştır.

Raik’in Annesi romanındaki âşık figürü olan Mansur, eşi Rauf tarafından aldatılan, Refika’nın bir kadın olarak da arzulanabilir olduğuna dikkat çekmek için kurgulanmış bir figürdür. Zira *Raik’in Annesi* romanının anlatıcısı Siret, Refika’nın

kadın kimliğindense anne kimliğinin altını çizmektedir. Refika'ya âşık olan Mansur, ona eşini terk etmesini telkin ederken özellikle dişiliğini över ve “*Yalnız tabiatla zamanın vücuda getirebileceği, sizin gibi nefis, az bulunur kadınlığa niçin yalnız değer ve beğeni hissi duymaksızın, aklına geldikçe gelsin, sahip olsun?*” sorusuyla baştan çıkarmaya çalışır (Adıvar, 1973: 69). Ancak roman boyunca üstün ahlâkıyla Siret'i etkileyen Raik'in annesi Refika, Mansur'un aşkına karşılık vermeyerek anneliğinin verdiği toplumsal role sığınmış ve kendisine çekidüzen verme sözü veren züppe eşi Rauf'a dönüp evliliğini kurtarmıştır. *Raik'in Annesi* romanı Erzurum'a tayini çıkan Siret'in yolculuk esnasında Mansur'un ölüm haberini okumasıyla son bulmaktadır (Adıvar, 1973: 77). Halide Edip, bu epilogla Refika'nın kendisini farklı biçimlerde de olsa arzulayan erkeklere karşı koruyup, namusuna hâlel getirmediğini vurgulamaktadır.

1.2. AYDIN ERKEK FİGÜRÜ

Halide Edip'in romanlarındaki erkek figürler; edebiyat, sanat ve felsefeyle yakından ilgilidir. Şinasi'nin “*Garb'ın fikr-i bikri ile Şark'ın akl-ı piranesi*” birleştirme görüşü doğrultusunda toplumdaki iyi ve güzel olan karakteristik yönlerin korunması gerektiğini düşünen bu erkek figürler, Batı'yı giyim kuşam ve modadan ibaret gören kadınlar yerine, fikir dünyalarını geliştirmiş kadınlara âşık olmaktadır. Tanzimat aydını olarak tanımladığımız bu erkek figürlerin belli başlı özellikleri; Batılı akılcılığını benimseme, vatanperverlik, toplum düzeninin kanuna dayalı olmasını arzulama, ifade özgürlüğü ile birlikte çalışma ve yardım gibi değerleri yüceltip halka karşı görevi olduğu inancını taşımaktır (Kaplan, 2016: 173). Halide Edip'in ilk dönem romanlarında kurguladığı erkek figürler, Türk edebiyatındaki diğer aydın tipleri gibi Avrupaî tarzda eğitim görmüş, Avrupa'nın bilim ve tekniğine hayran salon erkeği olmakla birlikte, yurtdışında yaşamış olmalarının etkisiyle yaşadıkları toplumun değerlerinden uzaklaşmaya başlamıştır (Balcı, 2017: 330). Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki aydınlar, birkaç küçük farklılıkla dışında birbirine çok benzemektedir. Bu aydın figürler arasındaki farklar şunlardır: Kendisini sosyalizm fikrine adayan *Handan*'daki Nazım, *Son Eseri* romanındaki ittihatçı asker İbrahim Hikmet ve *Yeni Turan*'daki Osmanlıcı Asım ile Yeni Turancı gençler Oğuz, Ertuğrul ve Sungur figürlerinin ideolojik yönleri ön

plandadır. İdeolojik fikirlerden uzak olmakla birlikte iyi bir toplum idealini benimsemiş *Raik'in Annesi*'nde Siret, *Handan*'da Server ve *Mev'ud Hüküm* romanındaki Kâsım Şinasi ile Hüseyin Kami gibi topluma ve çevresindeki insanlara karşı sorumluluk besleyen çeşitli figürler mevcuttur.

Halide Edip'in ikinci romanı olan *Raik'in Annesi*'ndeki Siret, Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki aydın figürü için prototiptir. Siret'in taşıdığı millî kültürün korunması gerektiğiyle ilgili kaygıları *Yeni Turan* romanında Oğuz'un konuşmaları içerisinde ayrıntılı olarak yer bulmaktadır. Ayrıca Siret'in Raik için taşıdığı kaygılar, *Mev'ud Hüküm*'de Kasım Şinasi tarafından Atife'nin geleceği için yinelenen ve detaylandırılacaktır. *Raik'in Annesi* romanı boyunca Siret, üç farklı kadın figürü ile karşılaştırmakta ve toplumun farklı kesimlerini temsil eden bu kadınları objektif bir biçimde değerlendirmektedir.

Raik'in Annesi romanının anlatıcısı olan Siret'in İstanbul'dan uzaklaşarak Heybeliada'da inzivaya çekilmesine neden olan ilk kadın “*Vapyon yahut Karlman'dan aldıkları en pahalı, fakat çirkin hazır elbiseler*” giyen ve Siret'in gözünde elbiseleri kadar ahlâkı da çirkin bir kız olan Necibe'dir. Batılılaşmayı “*kurulmuş bir makine gibi piyano*” çalmak veya Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmek sanan Necibe özelinde Siret, toplumdaki değişimi şu sözlerle tanımlamaktadır: “*Hazır elbise dükkânları açılalı, gramofonlar çıkalı halkımız eski sadeliğini, millî geleneğini kaybetmeye başladı. [...] Allah, bizim gibi kendi halinde yaşayan gençleri korusun*” (Adıvar, 1973: 14-15). Bu duaya sığınarak Necibe'den uzaklaşan Siret aracılığıyla Halide Edip, *Raik'in Annesi* romanında kadınlar ve çocukların eğitimiyle ilgili ciddi eleştirileri gündeme getirmiştir. Batı'yı popüler kültürün bir parçası olduğu için şeklen takip eden ve çocuklarını da bu türden yapay bir değişime adapte eden annelere karşı Siret'in düşünceleri “*(...) aynı zamanda yengemle hayalî bir konuşma yürütüyordum. Bakınız ben nasıl bir kadın isterim.*” (Adıvar, 1973: 21) cümlesiyle birlikte Halide Edip'in ideal anne kadın tasavvuruna dönüşmektedir. Halide Edip'e göre Doğu-Batı sentezini özümsemiş ideal kadın şu vasıflara sahip olmalıdır:

“Dil isterse bilsin, hattâ iki, üç; fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. [...] Babasını görünce “oh! Mon per”, bir şeyden korkunca “oh! Mon diyö” demesin tanrıya inansın, araya camiye gitsin. Bizim yüksek, külrenkli, loş

kubbelerde inleyerek sesi yansıtan yakarışların, göz kamaştırıcı bir düzenle, o kubbe altında yere sürünen alınların çıkardığı sesin şiir ve ululuğunu ruhça duyabilecek, bu ulu ibadetin iç korkusu ile ruhu titreyen bir kadın, sonra bütün bu duygularını çocuklarına aşılacak bir kadın olsun” (Adıvar, 1973: 21).

Siret’in ideal “anne kadın” için belirlediği bu ölçütler romanda çoğunlukla adı kullanılmadan Raik’in annesi olarak söz edilen Refika’yı işaret etmektedir. Hatta Siret’in hayalindeki anne kadının görüntüsü Halide Edip’in ve Refika’nın dış görünüşünü kapsayacak biçimde “*Saçları, mutlaklar gözleri dinlendirecek biçimde koyuca bir küme teşkil etsin, bütün davranışı duruşu sade olsun, gözleri güleç ağzı şefkatli, elleri yumuşak olsun.*” cümleleriyle ifade edilmiştir (Adıvar, 1973: 21). Yeldirmesi, her türlü süsten uzak giyimiyle çocuğuyla oynayan Refika’dan çok etkilenen Siret, onun hakkındaki ilk bilgileri, dostlarının Rauf ve yeni metresinin dedikodusunu yaparken edinmektedir. Pek güzel bulunmamakla birlikte kibar, duygulu ve zeki olarak bilinen Refika hakkında Siret’in çevresindeki insanlar da ismini kullanmayarak Rauf’un karısı diye söz etmektedir. Siret’in bu duruma eleştirisi “*İhsan’ın arkadaşının, Rauf’un karısıyla özel bir ilişkisi olmadığını öğrenince, ismini sormak hatırımıza gelmeyecek kadar âdileşti*” (Adıvar, 1973: 30) olmuştur.

Siret’in, Refika’nın babası ve Raik ile vakit geçirdikçe Refika’nın ahlâkına ve anneliğine olan hayranlığı artmaktadır. Refika hakkında “*Güzelliğin kadar az bulunan ruhunla hep Raik’in cinsi diye erkeklerin fenalıklarını görmek istemeyen anne! Kardeş, dost, âşık, çocuk, ana, baba insan sevgisinin her yanı ile sevmeye değer varlık!*” (Adıvar, 1973: 41) biçiminde düşünen Siret’in, *Raik’in Annesi* romanında karşılaşacağı üçüncü tip kadın figürü, gayrimüslim hafifmeşrep bir kadın olan Ogustin’dır. Siret, Rauf’un metresi Ogustin’in “*bayağı şakaları, âdi köylü şivesiyle söylenen yanlış Fransızca*”sına karşı düşmanlık ve tiksinti beslemektedir. Refika’nın üstünlüğünü vurgulamak için kurgulanan sarı saçlı Ogustin figürü, Halide Edip’in diğer romanlarında olduğu gibi erkekler tarafından gayrimüslim kadınlar arasından seçilip kolayca vazgeçilen kadınlardandır. Siret karakterinin Ogustin’e karşı takındığı tavır, okurun eşi tarafından aldatılan ideal anne kadın Refika ile empati kurulmasını sağlamaktadır.

Seviyye Talip romanındaki Fahir'in arkadaşı Numan, Seviyye Talip ile empati kuran ilk kişidir. Hatta Numan'a göre ailesindeki bir üst jenerasyonu temsil eden amcası ve babasının Seviyye Talip'in tercihinine sofuca yaklaştıklarını düşünmektedir (Adıvar, 1967: 42). Numan, aşkına sahip çıkan Seviyye Talip'i ve onun Batılı düşünüş ve yaşayış biçimini savunmaktadır:

“Benim İngiltere’de görüp geçirdiğim yıllara değil, sizin bu gibi meselelerde burnunuzdan öteyi göremeyen dar fikirlerinize, iki yüzlü, aldatmakla yapılan her kusuru görmeyip de göreneğe baş kaldırmış, fakat namuslu, anlıyor musunuz, kardeşlerimiz, karılarımız kadar namuslu bir kadına saldırışınıza acıyınız. Emin olunuz ki namusundan emin olduğu bir kadın hor görülürse bir İngiliz benden önce karşı [koyar.]” (Adıvar, 1967: 26).

Numan ve Seviyye Talip arasındaki arkadaşlık ilişkisi Osmanlı toplumu için yenidir. Bu nedenle Fahir, Numan ile Seviyye Talip'in dostluğuna “*ne kadar kurcalansa, samimî ve fedakâr bir kardeşin koruma ve inanişaya dayanır. Tuhaf, hem de çok tuhaf! Memleketimizde bir kadına karşı böyle hislerin bulunabileceğini düşünmek güç!*” (Adıvar, 1967: 51) yorumunda bulunur. Nitekim bu örnek dostluk, Doğu ve Batı kültürünün arasında sıkışıp kalındığı için doğal olarak ikiyüzlü bir ahlâk anlayışına sahip Numan'ın “*Seviyye’yi bu gece görme, o kadar açık ki... Zaten böyle hayatını, doğru olsa bile, değiştirenler çoğu zaman incelik ve tazeliklerini azıcık kaybediyorlar.*” yorumuyla yeterli etkiyi okuyucuda yaratamadan, toplumsal normlara uyan gerçekçi bir hâl alacaktır (Adıvar, 1967: 79).

Avrupa’da eğitim gören bir diğer aydın tipi ise *Handan* romanındaki Server’dir. Refik Cemal’in başından geçenleri anlatabildiği, sırdaş vazifesi gören ve yaşananları tüm teferruatıyla bilen tek tanık olan Server, *Handan* romanındaki sağduyunun sesidir. Refik Cemal ve Handan arasında oluşan dostluğun aşka dönüşmesi hâlinde felaket getirebileceği konusunda uyarıda bulunmuştur (Adıvar, 2005: 118). Öte yandan yeğeni Neriman’ın kocasına âşık olan Handan’ın çektiği azabı dile getiren figür de Server olmuştur.

Server, Hüsnü Paşa ve metresi Matmazel Juliette ile karşılaştığı günü anlattığı mektubunda Matmazel Juliette’e Handan’ı bir şark güzeli olarak tanıtmış ve Hüsnü Paşa’nın, metresine karşı Handan’ın güzelliğini övmesinden “*müteaddit kadınlar arasında en çok sevdiği, yanında bulunmayan olacak*” sonucunu çıkarmıştır (Adıvar, 2005:102). Ayrıca Server’in Handan hakkında tanıklık ettiği bir diğer olay Hüsnü

Paşa'nın herkeste aklıyla, güçlü duruşuyla hayranlık uyandıran Handan'ı “*Sanki bu eve ben masraf etmiyorum, ben bu evin efendisi değilim?*” diyerek geçimini sağladığı metresleriyle denk tutuşudur (Adıvar, 2005:120).

Yeni Turan romanındaki bütün erkekler, romanın ideal kadını olan Kaya'nın farklı toplumsal rolünü anlatmak için kurgulanmış aydın figürleridir. Hamdi Paşa'nın gözünde eş, Oğuz'un gözünde dava arkadaşı, Ertuğrul ve Sungur'un gözünde öğretmen olan Kaya hakkında anlatılanların biriktiği tek kaynak ise Asım'ın hatıratıdır. *Yeni Turan* romanındaki erkek figürlerin tümü aydın tipini temsil etmektedir. Ancak Hamdi Paşa, romanda baskın olarak eş/koca figürünü temsil ettiği için farklı bir başlıkta incelenmiştir.

Yeni Turan romanının anlatıcısı konumundaki Asım, amcasının etkisiyle Yeni Osmanlıcı olmasına rağmen ölüm döşeğinde “*Ey Yeni Turan, sevgili ülke/ Söyle sana yol nerde?*” diyecek kadar Yeni Turan'a sempati besleyecektir. Roman boyunca Yeni Turancıları gözlemleyen Asım, iki kesim arasındaki en belirgin farklılığı kadınların yaşayış biçiminde görmektedir. Yeni Turan'ı zafere taşıyacak olanın kadınların örgütlenmesi olduğu fikrine kanaat getiren Asım, bulunduğu çevredeki kadınlarla Yeni Turancı kadınların yaşayış biçimindeki farklılığı şu şekilde ifade edilmiştir:

“Şimdi bizim ince, zarif, sanatkâr çarşafı ve tuvaletleriyle evlerinin bir ziyneti, erkeklerinin gaye-i aşkı olmakla kalan kadınlarımıza mukabil; Yeni Turan'ın hocalık eden, ciddi surette hasta bakıcı yetişen, bir muharebe olur olmaz Arap mücahitleri gibi Mehmetçiklerin yaralarını sarmaya giden, ordunun dikişini dikmek için kadın imalathanelerinde çalışan, eski Türk işleme ve sanayini Yeni Turan'a tatbik için iktisadi, insanî, ilmî, ve bilmem daha yüz türlü çalışan akın akın kadınları vardı” (Adıvar, 2017f: 18-19).

Asım'ın Yeni Turan kadınları hakkındaki övünç dolu düşünceleri arasındaki tek olumsuz eleştiri, yüzünü Batı'ya dönmüş Osmanlı toplumunda Avrupalı giyim yaygınlaştığı bir dönemde kadınların kılık kıyafet ve isim tercihleriyle ilgilidir. “*Ne bileyim ben! Şimdi cüppe maskaralığı altında taş, kaya, gök, ay hülasa tabakatü'l-arz ve ilm-i nücumdan alınmış isimlerle birçok acayip Yeni Turan kadını var.*” (Adıvar, 2017f: 22) diyerek Yeni Tutan kadınlarını alaya alan Asım, Yeni Turan yurduna gittiğinde kadınların kılık kıyafet tercihleriyle ilgili “*Tarih-i İslam'da emsali çok fakat Türk tarihinde görülmemiş bir şey, bir kadın numundsi*

karşısındayım. Kadın ilerlerken kıyafeti o kadar İslam'ın rivayât ve itikadâtıyla mütenasip görünüyordu” (Adıvar, 2017f: 31) diyerek ilk düşüncelerinden farklı bir yaklaşımda bulunacak ve Yeni Turancılar'ın, kadınların toplumsal hayattaki konumlarını yücelme hedeflerini takdir edecektir. Halide Edip'in Asım figürünün düşüncelerini aktarırken kullandığı dil, Arapça ve Farsça tamlamalara doludur. Yeni Turanların, dolayısıyla Türkçü kesimin ve tabii Halide Edip'in dilde sadeleşmeyi savunan kimliği düşünüldüğünde bu durumun bilinçli bir tercih olduğu aşikârdır.

Yeni Turan romanının anlatıcısı olmasına karşın, anlatı boyunca Asım'ın kişiliğine dair hiçbir bilgi edinemeyiz. Asım, Kaya'yı tanıtmak ve Hamdi Paşa, Oğuz ve Kaya arasında yaşananları anlatmak için kurgulanmıştır. Osmanlı toplumundaki Türklere milliyetçilik bilinci oluşturmak için kaleme alınan *Yeni Turan* romanında Osmanlıcılık görüşünü benimseyen Asım ve Hamdi Paşa kendi aralarında fikrî konuşmalar yapmamaktadır. Kendi politik görüşlerini somutlaştırmak yerine Yeni Turancıları bertaraf etmek için çabalamaktadırlar. Asım'ın dahi *“pek cahilleri bizim tarafa almakla beraber akli başındaları”* Yeni Turan'dan uzaklaştıramadıkları görülmektedir. Yeni Osmanlıların sık sık dini, çıkarları için kullanmaları vurgusu, Halide Edip'in diğer romanlarında kurgulanan din adamları üzerinden ete kemiğe bürünecektir. Amcasının tesiri altında kalan ve kendi kişiliğini bulamamış olan Asım'ın Kaya'ya hem kızdığı hem de içten içe hayranlık duyduğu görülmektedir. Asım, Kaya'nın kendi kararlarını kendi veren kişiliğinden ve Avrupa'ya gitse bile karakterinden ödün vermeyen hâlini beğenmektedir. Ancak amcasını siyasetten uzaklaştırdığı için Kaya'yı kıskanmakta ve ona öfke duymaktadır. Özellikle Kaya'nın cinselliğini Hamdi Paşa'ya karşı kullanıyor oluşu karşısında Asım, amcası hakkında *“zavallı amcam”* ve *“düşük ve mağlup”* sıfatlarıyla birlikte *“gülünç”* ifadesini de kullanmaktadır. Asım'ın, kadınların da erkeklerle eşit şartlarda eğitim almalarını sağlayacak yasanın reddedilmesi üzerine *“İşin doğrusu ben bile bu kadar sene sonra –artık o senelerin ihtirasından uzak- pek fena yaptığımızı takdir ediyorum. Bu kadınların tahsilinin erkeklerle müsavatını kabul on-on beş sene sonra memleketi Finlandiya'ya benzeteceğini düşünmemek cinayetini yaptığımıza nadimim.”* (Adıvar, 2017f: 103) diyerek özeleştiriyi yapıyor olsa da Asım'ın özeleştirisinde sakat bir husus vardır; çünkü *Yeni Turan* romanının devamında bu yasa çok bir zaman geçmeden meclisten geçecektir.

Yeni Turan romanındaki aydın figür Oğuz, İttihatçılara sunulan Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura gibi bir alternatiftir. Dolayısıyla Halide Edip, *Yeni Turan* romanını bir ütopya yazmak amacından ziyade 1908 devriminin ardından mevcut iktidara öneride bulunmak için yazmıştır. Halide Edip'in *Yeni Turan* romanı aracılığıyla sunduğu öneri ademimerkeziyet, Türkçülük ve İttihatçıların kaynaşması idealini esas almaktadır (Yıldırım S. ve Yıldırım Y. T, 2015: 291-92). *Yeni Turan* romanının zıtlıkları üzerine kurulu temasında Oğuz, Asım'ın ve Hamdi Paşa'nın aksine olması gerekenin/olması arzu edilenin temsili olarak kurgulanmıştır (Gündüz, 2013: 104). Dolayısıyla Oğuz için kadın hakları önemli bir meseledir. Halide Edip, *Yeni Turan* romanındaki Oğuz'un kadın haklarına dair söylemleri Batı'daki feminist görüşten farklıdır; bu konuşmalarda kadının topluma kazandırılabilmesi için eski Türk toplumlarının rehberliğinde İslamiyet'teki Arap uygulamasının ıslah edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Aksoy, 2014: 83). Müslümanlığın modernleşme önünde engel teşkil etmediğini, özellikle kamusal alanda kadının daha görünür olmasını sağlayarak gerçekleştirmek istemektedirler (Adivar, 2017f: 44). Ayrıca kadın ve erkeğin eşlerini kendilerinin seçmemelerinin topluma zarar verdiğini dile getirmiştir (Adivar, 2017f: 63). Kadının aile içerisindeki etkisi sayesinde, gelecek kuşakların millet bilincine sahip olacağı görüşünü Türkçe'deki yurt sözcüğü ile home sözcüğünün kazandığı "aile, yuva, anavatan" anlamları üzerinden açıklamaktadır (Enginün, 2004d: 83). Özellikle anaerkil bir ailede yetişmiş olduğundan Oğuz, annesi ve o dönemi övünçle anlatmaktadır:

"Annem ağasını gençken kaybetmiş, çalışkan, cesur bir Tatar kadınıydı. Küçük evimiz, bu küçük Tatar evinin refahını, temizliğini hiçbir vakit kaybetmedi. Yemiş bahçelerimizde çalışır, yemişlerini satar, kışın dikiş diker, her gün biraz daha buruşan çalışkan çehresi daha faal ve intizamkâr bir hayat gösterir, bana bayramda ayakkabılarımı, şalvarımı, her şeyi alır ve hemen her vakit et yedirirdi" (Adivar, 2017f: 123-124).

Halide Edip'in ilk romanlarında ideal kadını başlangıçta yanlış tanıyıp, daha sonra bu kadının üstün niteliklerini keşfederek ona hayran olan erkek figür birçok kez kurgulanmıştır. *Yeni Turan* romanındaki Oğuz da Kaya hakkında önce yanlış bir intibaa kapılmıştır. Oğuz, Kaya'nın teyzesine yazdığı mektubu okur okumaz onu, "himayeye muhtaç olmayan erkek gibi yazan" bir kadın olarak hayal etmiştir (Adivar, 2017f: 127). Ancak Oğuz, Kaya ile tanıştığında onun Saraylı köyünde, İstanbul'un modernleşen çevresinden uzakta gerçekleştirdiği çalışmalardan çok etkilenmiş ve

Kaya'yı “*İnsana fazla karışmasa da yaman, yavuz şey*” olarak tanımlamıştır (Adıvar, 2017f: 129). Saraylı köyünde çekirdek bir Yeni Turan teşkilatlanması sağlayan ve çocukların eğitiminden kadınların da erkekler gibi sosyal hayata katılmasına fırsat veren Kaya ile Oğuz, hem fikir hem gönül birliği etmiştir (Adıvar, 2017f: 132-133). *Yeni Turan* romanındaki Kaya gibi *Tatarcık* romanındaki Lale de inandıkları değerler ve sahip oldukları özelliklerle etraflarındaki erkekleri etkileyip şekillendiren kadın figürlerdir (Enginün, 2007: 128). Halide Edip'in aynı özelliklere sahip bu kadın figürlerinden ilkinin Osmanlı'nın çöküşten kurtuluş aradığı yıllarda diğerini ise Cumhuriyet'in emekleme yıllarında kurgulaması manidardır. Çünkü Halide Edip, erkek figürlerini romanlarının merkezindeki kadın figürlerinden etkiledikleri ölçüde olmaktadır. Kadın akıl verir, erkek akıl alır.

Ertuğrul ve Sungur, toplumun refahı için çalışan, iyi eğitim almış, millî bilince sahip Yeni Turancı gençlerdir. Özellikle Beyoğlu çevresinden ve kadınlardan uzak duran Oğuz'un ölümü, bir noktada kendini maksadına bireyselliğinden ödün verecek kadar adamının felaket getireceğinin de göstergesidir (Enginün, 2007: 129). Topyekun kalkınma idealini gerçekleştirmek için kadın erkek herkes çalışmalıdır. Roman boyunca manifestoları aracılığıyla siyasi fikirlerini öğrendiğimiz Oğuz'un karakterizasyonu, ölüm döşeginde Asım'a geçmişini anlatmasından ibarettir. Bütün roman boyunca nefes almayan Oğuz karakterinin ölümü, sarsıcı niteliğe ulaşamayıp romanı sadece tahmin edilebilir bir sona götürmüştür.

Halide Edip'in *Son Eseri* romanında Hikmet'in kardeşi İbrahim Hikmet, Meşrutiyet ayaklanmasını hazırlayan grubun idealist bir askerdir (Adıvar, 2016a: 109). Fikirleri uğruna her şeyini feda etmeyi göze almış olan İbrahim Hikmet, “*Öldürürsek gazi, ölürsek şehit...*” diyecek kadar kendisini davasına adamıştır (Adıvar, 2016a: 110). Gençlik yıllarında Mediha'ya ilgi duyan İbrahim Hikmet, abisinin ailesinde uzaklaşıp yıllar sonra döndüğünde herkes için kapanmış bir konudur. Feridun Hikmet yaşananları İflas romanında anlatmış olsa da sık sık gençlik hatası diye nitelendirmektedir (Adıvar, 2016a: 61). İki kardeş arasında yaşananlar bir bakıma Mediha'nın gittiği yere felaket götüren kişiliğiyle ilişkilendirilmektedir.

Mev'ud Hüküm romanın anlatıcı erkek figürü Kasım Şinasi, Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki erkek figürler arasında bilim insanı kimliği taşıyan ilk figürdür. Almanya'da aldığı eğitimin ardından Kasım Şinasi, "tıp memuru" diye nitelendirdiği İstanbul'daki meslektaşlarının aksine hem gerçek hastalara derman olmak hem de bilimsel tecrübelerini kitaplaştırmak arzusundadır (Adıvar, 1968: 18). Toplumla fayda sağlamak için birçok girişimde bulunan Kasım Şinasi'nin, aydın kimliğinden uzaklaşıp kıskanç eş kimliğine bürünmesi *Mev'ut Hüküm* romanını tragedyaya dönüştürmektedir. Tragedya ögesini Shakespeare'nin *Otello* adlı eserinden alan *Mev'ut Hüküm* romanın sonunda Kasım Şinasi, erdemli fakat kıskanç bir kocaya dönüşerek suçsuz eşini öldürecektir (Moran, 2013: 155). Doktor kimliğiyle Sara'nın hayatını kurtaran Kasım Şinasi'nin kıskançlık sonucunda tereddüt etmeksizin onu öldürmesi romanda erkeğin eline terk edilen karar mekanizmasındaki güvenilmezliği göstermesi yönünden önemlidir (Günaydın, 2012: 258).

Kasım Şinasi'nin Avrupa'dan döndükten sonra iletişim kurduğu kadınlar, Avrupalı salon kadınları gibi giyinip onlar gibi davranmaya gayret edip yarım yamalak dil bilen sığ kadınlardır. Bu kadınlardan biri olan Cavide, birkaç opera adı söyleyerek, Berlin'deki büyük sokak ve mağaza adlarını sayarak kendisini modern atfetme çabasında içerisindedir ve Kasım Şinasi ile iletişim kurabilmek için kendisine birtakım hastalıklar yakıştıran bir kadın olarak kurgulanmıştır (Adıvar, 1968: 19). *Mev'ud Hüküm* romanında Kasım Şinasi'nin yengesi Behire hakkındaki düşünceleri çatışma hâlinindedir. Behire'yi, çevresindeki Cavide gibi kadınlara göre taklitten ve özentilikten uzak bulup "*titrek ve uçucu*" diye tanımladığı bazı duygular beslemeye başlamış, fakat cinsel sevgiden, heyecandan öte bir dostluk ve ömür boyu bağlılık aradığına karar vererek Behire'den uzaklaşmıştır. (Adıvar, 1968: 21-23) Özellikle oğlunun vefatının karşısında metanetle ayakta duran Behire'yi hem takdir etmekte hem de böylesine acı bir olay karşısında ona destek olmayan amcasıyla süs, araba, para uğruna evlenmiş olmasını küçümsemektedir (Adıvar, 1968: 25-26).

Kasım Şinasi'nin Sara hakkında edindiği ilk bilgi, âşık olarak evlendiği kocasının çapkınlıkları nedeniyle kendisini eve kapamış buhranlı bir kadın olduğudur (Adıvar, 1968: 15). Kasım Şinasi ile Sururi'nin bulaştırdığı zührevi hastalık

yüzünden tanışan Sara, en başta hastalığı boyunca kendisinden ilgisini esirgemeyen kocasıyla yeniden tutkulu güzel günler yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde kızları Atife’yi bile ikinci plana atmışlardır. Kasım Şinasi’nin Sara’ya biraz da Atife’ye duyduğu sevgiden kaynağını alan hislerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Kasım, Sara’yı sevdiğini bilimsel bir kesinlikle kabul ediyordu. Fakat ne bu bilimin gösterdiği yollar ve vasıtalarla kadarda ayrı yollardan bu kadının aşkına gitmişti! Önce aşkın ilk ve son itişisi olan cinslerin karşılıklı çekiciliğini hiç duymamıştı. Bu aşkın tarihçesinde önce şu sevimli ve hayat dolu Atife’nin tahmin ettirdiği kadın hayali, sonra onun büyülü portresi, fakat asıl kırmızı lekeleriyle tehlikeli ve zehirli yüzünü beyaz elleriyle örttüğü o müthiş dakika, aşkının ilk gerçek anı olmuştu” (Adivar, 1968: 70).

Sara’nın, tüm hakaretlerine, hata kendisine vurmasına rağmen Sururi’ye karşı kadınlık gururunu dahi hiçe sayan aşkının, Kasım Şinasi’nin o güne kadar kadınlara, aşka uzak kalan ruhunu etkilediğini görmekteyiz. (Adivar, 1968: 85) Halide Edip, *Mev’ut Hüküm* romanında aşka bilimsel bir bakış açısı getirmeyi hedeflediği için Kasım Şinasi ve Sara’nın aşkı gerçeklikten uzak ve yapay kalmaktadır. Zira evlenme teklifini Sara yapmıştır fakat Kasım Şinasi, “*Hergün büyüyen, daha ulu bir güç olan aşkına Sara’nın katılmasını bile düşünmiyerek; sade, geniş, ve zengin ruhunu feda etmekle yetinip gidiyordu*” (Adivar, 1968: 100). Evliliklerinin ardından Kasım Şinasi ile Sara arasındaki ilişkide aşk ve sevginin eksikliği söz konusu olmuştur.

Fukaralara ücretsiz baktığı muayenehanesi ve Hüseyin Kami ile kurdukları dispenslerle yardımsever ve halkçı yönü vurgulanan Kasım Şinasi’nin savaşa gitme kararıyla da vatanseverliği ve milliyetçiliği yüceltilmektedir. Ancak bu savaş, Sara ve Kasım Şinasi’nin birbirine karşı aynı hisleri beslemeyen, birbirlerini çoğu zaman anlamayan evliliklerini müşterek paydada buluşturamadan son bulmasına neden olmuştur. Halide Edip’in ilk dönem romanlarında kadın figürler ya Kaya gibi kolay bir erkeğe bağlanamayan ya da Handan gibi sarsıcı bir aşkla hem kendini hem de sevdiğini yakan niteliktedir. Bu sebeple Sara, Kasım Şinasi ile evlense de Sururi’yi hatırlamaktan kendisini alıkoyamamaktadır. Kasım Şinasi’nin aydın yönü ile Sururi’nin çapkın yönünü bünyesinde barındıran Hüseyin Kami’nin varlığı, Sara’nın evliliği için tehdit oluşturmuştur (Gündüz, 2013: 562). Huzur ve tutku arasında ikilemde kalan Sara, sembolik olarak Hüseyin Kami’ye saçından bir tutam vermesi, başından beri evliliğindeki eksikliği hissedenden Kasım Şinasi için kabul edilemezdir. Sara ve Kasım Şinasi’nin evliliğindeki trajedinin diğer ismi Sara’nın üvey kız kardeşi

Behire, dolaylı olarak çokeşli olmanın kardeşler arasında bir sevgi bağı kurulmasına engel olduğunu söylemektedir.

Hüseyin Kami, kardeşi Sururi ve Kasım Şinasi'nin olumlu özelliklerinin birleşmesinden oluşan bir figürdür. Ciddiyetle tıbbı eğilmesinin verdiği etkiyle kültür ve yoksullara yardım etmek için çalışan yönüyle Kasım Şinasi'de "*ciddi ve hiç de nümayişi sevmez bir mütefekkir olduğu*" imajını çizen Hüseyin Kami, ayrıca abisinin esmer hâli olan yakışıklılığı ve kadınları etkileyen tavırları, piyano çalması vs. özellikleriyle platonik aşk beslediği Sara'ya abisi Sururi'yi hatırlatmaktadır. Kâmi'nin sahip olduğu bu özellikler hem Sara için hem de Behire'nin yönlendirmeleri nedeniyle Kasım Şinasi'nin iç dünyasında çatışmalar yaratmaktadır. Sara'nın iç dünyasındaki çatışmanın üstüne giden Hüseyin Kâmi, "*kalp ve dimağ Sara'sı ahlak ve fazilet Sara'sının ihtirası[nı]*" (Adıvar, 221) alevlendirmiş olsa da Sara, roman boyunca ahlâkından ödün vermemiştir.

Halide Edip, Batılı tarzda eğitim almış ve ahlâkıyla yüceltilen ideal kadın Handan, Kâmuran ya da Kaya yerine *Mev'ud Hüküm* romanında yüceltilen kadın tipi, İstanbul'un yoksul bir semtinde yaşayıp zorluklara göğüs geren Türk kadınının temsili Ayşe Kadındır. Kasım Şinasi tarafından çalışkanlığı, anneliği ve açgözlü eşine karşı bile müsamahalı tavrıyla övülen ve saygı duyulan Ayşe Kadın, aynı zamanda Halide Edip'in ilk ekonomik ögürlüğe sahip kadın figürüdür. Hatta eve ekmek getiren kişi Ayşe Kadın olduğundan toplumsal statüsü de eşinden yukarıdadır. Bu sebeple yaşadıkları mahallede evleri eşinin adıyla değil çamaşırcı Ayşe Kadın'ın evi olarak bilinmektedir (Adıvar, 1968: 40).

1.3. EŞ/KOCA FİGÜRÜ

Halide Edip'in ilk dönem romanlarında evli erkekler, ya eşlerini ve evlerini boş vermiş, zevküsefa düşkününü birer züppe olarak ya da entelektüel zekâsının cezbine kapıldıkları ideal kadınla tanıştıkları andan itibaren dünyadaki her şeyi ikinci plana atan figürler olarak kurgulanmıştır. "Halide Edip'in İlk Dönem Romanlarında Züppe Figürü" başlığı altında eşlerini ve evlerini umursamayan erkek figürleri incelediğimiz için bu bölümde eş/koca bağlamında ayrıntılı olarak ideal kadınla karşılaştıktan sonra kocalık ve aile reisliği sorumluluklarını ikinci plana atan *Seviyye*

Talip romanındaki Fahir, *Handan*'daki Refik Cemal, *Yeni Turan*'daki Hamdi Paşa ve *Son Eseri* romanındaki Feridun Hikmet figürlerini inceleyeceğiz.

Hülya Adak'ın tabiriyle heteroseksüelliği çokeşlilik olarak tanımlayan erkeklerden olmamalarına rağmen Fahir, Refik Cemal ve Feridun Hikmet figürlerinin eşleri ve âşık oldukları diğer kadın ile ilişkilerini kurgularken Halide Edip'in hareket noktası "*Türkiye'de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*" adlı eserindeki "*Kadın ve Türk Kadını*" denemesindeki Eski Yunan kadınlarının toplumsal statülerinin sınıflandırılmasıdır. Bu sınıflandırma ile Türk toplumu arasındaki ilişkiyi Halide Edip şu şekilde aktarmıştır:

"O devirde, orada üç sınıf kadın vardı: Esirler (bunların mevkiler erkek esirlerin aynı idi), ana-zevce mevkiini alan kadın aynı zamanda vatandaş kadınıydı. Fakat, bu sınıfın umumi hayatta hak ve mevki yoktu. Çocuklarıyla beraber, evin üst katında (bir nevi harem dairesi diyebiliriz) yaşar ev işleri ile meşgul olurdu. Anane ve aynı zamanda tahsil görmemiş olmaları, kocalarına arkadaşlık etmelerine mâni olmuştu. Bu sınıf kadın, Yunan tarihinde hiçbir iz bırakmamıştır. *Hetairae*, yani arkadaş kadınlarla evlenilmezdi. Bunlar aile haklarından tamamen mahrum fakat umumi hayata hâkim gibi idiler. Bunlar tahsil görmüş, kültürlü kadınlardı..." (Adıvar, 2009: 235).

Türk edebiyatında Batı klasiklerinin okunmaya ve incelenmeye başladığı yıllarda Halide Edip, harem dairesi benzetmesiyle ideal kadının gölgesinde kalan Macide, Neriman hatta *Son Eseri* romanındaki Mediha için Eski Yunan'daki ikinci sınıf kadınlığı uygun görüp anne kimlikleri ile romanlarda saygı uyandıracak bir mertebeye yükseltmiştir. Fahir'in tecavüz ederek Seviye Talip'ten mutlu aile kurma hakkını çalması, *Handan*'ın Refik Cemal ile Avrupa'da müzeleri gezip birlikte şifa tatili yapması ve Feridun Hikmet ile Kâmuran'ın Almanya'da geçirdikleri tatil Halide Edip'in bu dönemde ideal kadınları "*hetairae*" temsili olarak kurguladığını göstermektedir.

Halide Edip'in *Seviye Talip* ve *Handan* romanında rastladığımız evlilik tipinde, erkek karakterler eşlerini sevmekte ve eşlerinin fikren Batılılaşması gerektiğine inanmaktadır. *Seviye Talip* romanında Fahir, eşinin modernleşmesini kendisine görev edinmiştir. Fahir, Osmanlı toplumunda yaygın olan bir biçimde halasının kızı Macide ile görücü usulü geleneksel bir evlilik yapmıştır. Fahir'in romanın başında eşiyle ilgili "*Hem de ne küçük, aşağılık düşünceler üzerine onlara haber vermemiştim. Macide'nin dallı, biçimsiz bir çarşafı elinde paçaları düşük bir*

çocukla geleceğinden (...) korkmuştum.” (Adıvar, 1967: 11) diye ifade ettiği kaygılarından içinde bulunduğu geleneksel evlilikten hoşnut olmadığını gözlemleriz. Fahir, Macide'nin de bir parçası olduğu geleneksel kadın tipinin eksikliklerini şu cümlelerle eleştirir:

“Onlar öyle genç kızlardır ki, gazete okuyabilecek, mektup yazabilecek kadar okur, yazarlar; sonra bütün zamanlarını ev hayatına ayırırlar. Onlar için en tabî şey dikiş dikmek, ortalık süpürmek, yaygıları temiz, düzgün bulundurmak, ortalıkta döküntü bırakmamaktır. Fakat onların bu kadınlıklarında bir erkeği sıcak bucağına koşturacak bir şey yoktur. Ne köşelerde gülümseyen bir iki çiçek, ne de temiz, güzel, sizi eve ısıdırmaya hazır bir kadın görebilirsiniz. O daha arkadaşından iş entarisini çıkarmaya vakit bulmadan, siz eve gelirsiniz. Siz ona fikirlerinizden söz ederken onun kuruntulu gözleri konsolun üzerinde toz arar” (Adıvar, 1967: 12).

Kadının eşine arkadaş olabilecek bilgi birikimine sahip olması gerektiğinin her fırsatta vurgulandığı *Seviyye Talip* romanında özellikle kadınların modernleşmesi konusunda değişimin iyi yönlü mü yoksa kötü yönlü mü olacağıyla ilgili Fahir'den işittiğimiz birtakım kaygılar, aynı zamanda Halide Edip'in de kaygısıdır (Aksoy, 2017: s. 43):

“Bana geliyor ki, yurt bu bakımdan ikiye ayrılmış olacak: bir kısım, mutaassıp bir kesim olarak bu şeyleri kökünden ezip mahvetmek isteyecek eskiler... Öbür kısım kadınlar, daha hürriyeti iyi kullanabilecek bir eğitim görmeden, bir ahlâk olgunluğu geçirmeden, onlara kesin olarak bir hürriyet vermek isteyecek züppeler! Bir kısım kadını eser yapacak, öbür kısmı ona süslü bir oyuncak gözü ile bakacak” (Adıvar, 1967: 14).

Macide'nin başlangıçtaki “*Ben Türk kızıyım. Müslüman kızıyım? Öyle şeylere gelemem.*” ve “*Ben biliyorum zaten; iki yıl Avrupa gördünüz mü, bizi beğenmez oluyorsunuz. Benim cahilliğimden, kabalığımdan sıkılıyorsan düğüne yalnız git.*” (Adıvar, 1967: 21) vb. söylemlerle geleneğe sıkı sıkı bağlı yönü Fahir'in teşvikiyle revize edilmektedir. Macide'yi sabır ve anlayışla eğiten Fahir'in bu süreçte kendisini topluma karşı vazifesini yerine getiren bir aydın kimliğiyle değerlendirdiğini görmekteyiz:

“Onun sertliklerini gidermek, doğru düşünmeğe alıştırmak için ne kadar uğraşıyordum. Bununla beraber bütün eski esaslarımı, doğru sandığı düşünce biçimini bir paçavra gibi fırlatmamasına, her yeni şeyi zayıf bir şımarıklık ile kabul etmemesine memnundum. Macide ciddi, tasarılarında kararlı, yalnız muhakemesi doğru değildi. Dürüst hissedip dürüst görmeye alıştırsa, şüphesiz, şu buhranlı devirde gerekli kadınlardan olacaktı. Macide'nin düşünce terbiyesi ile bu kadar uğraşmam, millî ve sosyal bir ihtiyaç ve tecrübe üzerine kurulmuştu. Bu, bir ilerleme şekli ki, duvarlar arkasında gelecek neslin terbiyesiyle başlıyor” (Adıvar, 1967: 34).

Macide'nin modernleşme serüvenindeki ilk engeli, gelenekçi bir kadın olan annesidir. Macide, başlangıçta annesinin üzerindeki etkisi nedeniyle bocalasa da okuma merakı, İngilizce ve piyano çalmayı öğrenme isteğiyle Fahir'in gözünde eşine arkadaş olabilecek, çocuğuna en iyi şekilde bakan bir anne olmuştur (Adıvar, 1967: 42). Macide, Ahmet Mithat'ın ulaşılması gereken çıta olarak kadınlara belirlediği yere ulaşma isteğinin sonucudur (Enginün, 2004c: 95). Macide; bütün entelektüel çabasına, dekolte tuvaletlerle kaçgöç geleneğini geride bırakan tavrına rağmen, romana adını veren Seviyye Talip'in gölgesinde kalmaktadır. Fahir'in eşi Macide ile Seviyye Talip arasında yaptığı kıyaslama da eşini ahlâki açıdan yüceltse de Seviyye Talip'i arzulamaktan kendisini alıkoyamamaktadır:

“Seviyye, bu gece, özel bir maksatla giyinmiş gibi! Acaba bizim geleceğimizi bilerek mi, yoksa rasgele mi yarı çıplak? Evet, bu kadında Mesalinaları Kleopatraları yaşatan bir hayat bolluğu var ki, onu, tabiatın, özellikle dünyayı altüst etmek için hazırladığına inanıyorum. Göz kamaştırıcı yakıcı müthiş bir kudret bütün vücudumdan akıyordu. Güzel, özenli, hemen bir bakire kadar temiz Macide'nin ölçülü boyu ile, zarif başı ile o kadar zıt bir levha ki! Onun, akşam çok gördüğüm, ufak dekoltesi bile ötekinin göz kamaştıran omuzları karşısında, saf bir namus levhası” (Adıvar, 1967: 79)

Fahir'in güzel, ciddi ve ağırbaşlı bulduğu karısı Macide'nin kat ettiği bütün gelişimlere rağmen Seviyye Talip'i arzulamaktadır. René Girard'ın üçgen arzu eğretilmesinde açıkladığı kibirli bir öznenin, nesneyi arzulaması için nesnenin başkaları tarafından arzulandığını görmesini sağlayacak bir dolayımlayıcı olmalıdır (Girard, 2013: 27). Fahir, İstanbul'a döndüğü andan itibaren çevresinde Seviyye Talip'in aşkına sahip çıkmasını ve entelektüel kimliğinin övülüşüne tanık olmaktadır. Böylelikle Macide'nin eğitim anlamında yol kat etmesine rağmen, Oxford'da eğitim almış Fahir, kibre kapılarak tüm toplumun arzuladığı Seviyye'ye sahip olmak istemiştir. Fahir, Seviyye Talip'in entelektüel cazibesinin yanı sıra kendi evliliğinde eksikliğini hissettiği muhabbeti Cemal ve Seviyye Talip'in ilişkisinde görmüştür Fahir'in “*İnce ve koruyucu bir duruşla eğilen kadının beline kolunu attı. Yavaş yavaş ilerlediler. Anlaşan, sevişen bir çift! Herkes ne yapıyordu. Tanrım? Herkes ruhları birbirinden uzaklaştıran küçük dargınlıkların toplamından, hayatın kalpleri soğutan, yoran ayrıntılarından nasıl kurtulup kalpleriyle, ruhlarıyla ilişki kuruyorlardı?*” (Adıvar, 1967: 38) izlenimiyle onlara gıpta ettiğini görmekteyiz. Ayrıca Seviyye Talip, ilk eşi Talip Bey tarafından Cemal Bey ile yaşadığı ilişkiye rağmen

boşanmamakla birlikte birkaç kez de takip edilip mahalleden çıkarılmıştır (Adıvar, 1967: 46). Özellikle Seviyye Talip'ten uzaklaşmak için Mısır'a giden Fahir'in, orada Seviyye Talip'e benzeyen Evelin ile “*ne kalple, ne de fikirle ilgisi olmayan, sırf hayvanîliği okşayan ilişkiler olabiliyor*” (Adıvar, 1967: 111) diye tanımladığı ilişkinin ardından, arzusuna yenilerek İstanbul'a dönüp Cemal Bey ile evlendiğini bilmesine rağmen Seviyye Talip'e tecavüz etmesi kurduğu üçgen arzusunun tatmini amacını taşımaktadır.

Seviyye Talip romanının sonunda, ‘temiz, ağır, lekesiz’ geçmiş hayatı ile yaptığı eylem arasında çatışma yaşayan Fahir, gizil tövbe girişimiyle toplumsal vazife aracılığıyla intihar etmiştir (Enginün, 2007: 160). Fahir'in intihar etmek için savaşa katılmış olması ülkenin durumuyla kişisel felaketinin arasında benzerlik ilişkisi kurmuş olmasıdır (Gündüz, 2013: 88). Böylelikle muasır olma fikrini benimseyen fakat eyleme geçerken muasır bir medeniyetin ferdi gibi davranmayan Fahir'in, Osmanlı Devleti gibi modernleşmeyi içselleştiremediğini gözlemlemiş olmaktadır.

Refik Cemal, *Handan* romanındaki ideal erkeği temsil edecek özelliklerle donatılmış bir figürdür. Romanın olumsuz erkek örneği Hüsnü Paşa, ne kadar Handan'ı cinsel kimliği üzerinden arzuluyorsa Refik Cemal de o kadar Handan'ın cinsel kimliğini yadsıyarak ahlâkına, entelektüel niteliklerine hayrandır. Romanda Refik Cemal'in Handan'ın cinsel kimliğini yadsıyışının vardığı en uç nokta Doktor Charles'ın “*Refik Bey, siz Türkler pek acayıpsiniz, sizde yaş ve cinsiyet denilen şey yok mudur?*” (Adıvar, 2005: 166) diye uyardıktan evvel, sağlığı için banyo yaptırabileceğini düşünmüş olmasıdır. Aynı şekilde Handan ile Refik Cemal'in yaşadığı aşkın cinsellikten arındırılmış boyutu Refik Cemal'in Server'e yazdığı mektuptaki cennet metaforu üzerinden aktarılmaktadır:

“Âdem'le Havva'nın aşkını en büyük bulurum, demiştim. Şimdi bugün biz onların cennetten çıkmadanki hayatlarını yaşıyoruz. O, yanındaki adam için vücut bulmuş, yaratılmış ve ondan başka, ona inkıyat ve muhabbetten başka, ona sığınmaktan başka mevcudiyetinde bir şey olmayan Havva! Ben de onun sevdiği âdem! Henüz cennetin bedayii arasında muhitin ulûhiyeti içinde beşeriyetlerinin aczi büyük aşklarında kaybolduğu zamandayız. Bu ne yüksek his, Server” (Adıvar, 2005: 194).

Refik Cemal, kendisini aşırı alafranga bir kadınla evlenmek istemeyen, kendisini kadın meselelerinde ‘temiz’ bir erkek olarak tanımlamaktadır. Server'e yazdığı

mektubunda tekeşliliğin ancak birbiri için yaratılmış Adem ve Havva için olabileceğini vurgulayan Refik Cemal, Neriman'ın yaşadığı topluma karşı kayıtsızlığı, edebiyatı ve kitap okumayı pek sevmeyişi hayal kırıklığı yaratmaktadır. Yaşadığı hayal kırıklığının ardından Refik, duygularını bastırmayı seçerek eşine dair büyük bağlılık sözleri etmektedir (Ergişi, 2013: 1743).

“Fakat sevgili arkadaşım bir gün sıhhatini, keyfini kaybetse ve hatta sakat olsa yine artık kendime ikinci bir kadın düşünmem. Yine o sevgili ve muhterem kalır. (...) Acaba Adem babamızın vakur, büyük aşkını başka bir kadın Havva anamızdan çalabilir miydi? Hayır, bana öyle geliyor ki, çalamazdı. Nitekim benimkini de bütün arzın kadınları Neriman'dan alamayacak!” (Adıvar, 2005: 21)

Çevresinden sürekli Handan ile ilgili bilgiler edinen Refik Cemal'in Handan ile tanıştığı zaman ilk izlenimi: ‘erkek gibi’ tokalaşan, kibar, ağırbaşlı, “*sanki hiç hisleri yokmuş gibi görünen*” ve tabii -Halide Edip'in entelektüel yönünün altını çizmek istediği tüm kadın figürler tasvir ettiği gibi- pek güzel olmayan bir kadındır (Adıvar, 2005: 33). Romanda Handan hakkında kullanılan erkek gibi kavramı maskülen bir tavra karşılık gelmemektedir. Kaçgöç uygulamasının hâlihazırda terk edilmediği bir toplumda yetişen kadının namahrem sınıfından bir erkekle kendinden emin bir biçimde tokalaşmasına vesile olan özgüvene vurgu yapılmıştır. Halide Edip'in ilk dönem romanlarında entelektüel bilginin erkekte yarattığı hayranlık kadını cinsel kimliğinden soyutlayan bir mertebeye yükseltmektedir. Tıpkı Ziya'nın, kadınlığına/dışılığına rağmen Selma'yı “*cinsiyetten arınmış bir ruh dostu*” olarak tanımladığı gibi, *Son Eseri* romanında Kâmuran'ın resim yaparken takındığı disiplinli tavrın Feridun Hikmet tarafından “*genç erkek tavrıyla*” tanımlanması gibidir.

Refik Cemal'in Handan hakkındaki düşünceleri başlangıçta arkadaşı Nazım'ın ölümüne sebebiyet verdiği için olumsuzdur; fakat Avrupa'da iken Handan'ı yakından tanıma fırsatı bulduğu için hakkındaki düşünceleri olumlu yönde değişmiştir. Nazım'ın, içerisinde kadın erkek eşitliğini barındıran evlenme teklifini, yeterince sevilmediği gerekçesiyle reddeden Handan hakkında “*Erkeklerle ruh ve fikir arkadaşı olmak iddiasıyla senelerce feminizm davası çıkardıkları hâlde, her temiz ve saf şeyi yıkan muhripler! Bilmem, Handan'ın hayatı bende başka kadınlara karşı bile azıcık husumet yaptı.*” (Adıvar, 2005: 91) ifadelerini kullanan Refik Cemal, Halide Edip'in sık sık vurguladığı karı koca arasındaki ruh ve akıl arkadaşlığından birinin bile eksik kalmaması gerektiği görüşünü yenilemektedir.

Hatta Handan ile entelektüel bir ilişki yaşamaya başlayan Refik Cemal, *“Neriman’dan ve kendisinin en kıymetli ve büyük şeylerinden büyük mü, hasta Handan gibi afiyette olan Handan da tamamen benim mi? Ve benim olacak Server, anladın mı? Öyle bir noktaya geldim ki ricat gayr-ı kabil. Gebermek kabil, ricat kabil değil.”* (Adıvar, 2005: 214) diyecek kadar gözünü karartmış bir hâlde Handan’ı sevmektedir.

Halide Edip’in bu dönem romanları arasındaki tek istisna *Yeni Turan* romanının ideal kadını Kaya ile anlaşma koşuluyla da olsa evlenmeyi başarabilmiş olan Hamdi Paşa’dır. Hamdi Paşa’nın Kaya’ya olan duygularının geçmiş yıllara dayandığını *“Ta küçüklüğünüzden beri dimağımın yegâne büyük bulduğu bu şahsiyetinizin, kadınlığınızın, nefret ettiğim bir maksat için bütün büyüklüğünü ibzal ettiği zamanlara kadar siz benim için memlekette sonra her şeyi devredeceğim bir emel teşkil ediyordunuz”* (Adıvar, 2017f: 55) sözleriyle itiraf etmiştir. Siyasi gücü ve nüfusunu menfaati için kullanmaktan çekinmeyen Hamdi Paşa, başlangıçta siyasi menfaatler için kullanılan bu evlilik daha sonra paşanın siyasi otoritesini sarsacak kadar Kaya’ya meftun olması noktasına varır. Zaman Zaman Kaya’nın yardıma muhtaç kişilere yaptığı yardımları, Yeni Osmanlıların siyasi faaliyetiymiş gibi gösteren Hamdi Paşa, Kaya’nın toplumsal hayattaki görünürliğini yok ederek onun rahatsızlanmasına sebebiyet verir. Ancak Kaya’nın rahatsızlığı Hamdi Paşa’nın kendi elleriyle Turan lokantalarına gidip kımız almasına neden olacağı için yine Yeni Turancılara yarar sağlayacaktır (Adıvar, 2017f: 78). Evlilikleri süresince ev işlerine kayıtsız kalan Kaya’nın sorumluluklarını da üstlenen Hamdi Paşa’nın, Kaya’nın hastalanmasıyla birlikte eşine gösterdiği anlayış anne şefkatiyle özdeşleşmektedir (Günaydın, 2012: 265).

Evlilikleri süresince Kaya, Hamdi Paşa’yı Türkçülük ideolojisine ısındırmayı denemektedir. Hamdi Paşa, Kaya’nın bu girişiminin çocuksuluğunu dile getirirken, aynı zamanda politikayı yalanla ilişkilendirerek bir bakıma Yeni Osmanlıların ideolojisini kötülemiştir:

“Şimdi Kaya’nın son yaptığı şey nedir bilir misin? Bende Osmanlılığa bedel bir Türklük hissi uyandırmak! Bu ona lakırdı söylemeye vesile olduğu için sükûnetle dinliyorum. Fakat zavallı çocuk, nasıl tecrübesiz! Şimdi siyah saçlarının ağarmasına rağmen o kadar çocuk ve safdil ki!” (Adıvar, 2017f: 89)

Öte yandan kadınların eğitimi hakkındaki kanunun çıkacağı zaman Kaya'nın cinselliğini kullanarak Hamdi Paşa'yı domine ettiğini görmekteyiz. Zira Hamdi Paşa, daha önce reddettiği kanunu meclisin dağılacağı son gün sırf "*Kaya'nın nefret ve intikamıyla kaybettiği saadeti kazanmak için*" (Adıvar, 2017f: 108) kadınların erkeklerle eşit şartlarda eğitim almalarını sağlayan kanunu destekleyerek kabul edilmesini sağlamıştır. Bu durum hem kadının ev içi otoritesini, ocak içindeki önemini, hem de kadınların görünen başarıların arkasındaki emeğini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim Oğuz'un özgürlüğü için başlayan evlilikleri aralarında gelişen muhabbete rağmen son bulmuştur. Bakışlarında cinsiyetini hatırlatan hiçbir şey olmayan Kaya ve Hamdi Paşa'nın odalarını ayırmaları, aralarındaki evlilikle ve cinsellikle ilgili ilk dikkat çeken noktadır (Adıvar, 2017f: 32).

Son Eseri romanının anlatıcısı Feridun Hikmet, II. Meşrutiyet romanlarının çokça karşılaşılan kültürlü ve genç bir kadınla tanıştıktan sonra aile hayatından uzaklaşarak hayallere kapılan erkek figürüdür (Gündüz, 2013: 544). Kâmuran ile tanışmadan önce Feridun Hikmet'in hayatındaki kadınlardan eşi Mediha dişiliğiyle, Münire ise yazarlık egosunu okşayan, sohbet edebildiği arkadaşlığıyla varlık göstermektedir. Bu düzendeki ayrıksılığı giderense Kâmuran olacaktır. Zira tüm güzelliğine rağmen Kâmuran ne Mediha gibi kadınlığıyla erkekleri kendisine âşık eden femme fatale bir kadındır ne de abisinin işi icabı Avrupa'da yaşamalarına rağmen Münire gibi gösteriş meraklısı bir salon kadınına dönüşmüştür. Kâmuran'ın üstün vasıfları gözler önüne serilmek istendiği için Feridun Hikmet, çevresindeki kadınlara eleştirel gözle bakmaktadır.

Gençliğindeki kadar kendisini üretken bir yazar olarak görmeyen Feridun Hikmet'in *Son Eseri* romanın başında kendi hayatını romanlaştırmaya karşı bir tutum takınarak "*kendini teşhir edip para kazanan insanlardan iğrendiğini söylemez miydin*" (Adıvar, 2016a: 17) düşüncesine rağmen, tıpkı Halide Edip gibi mutsuz evliliğine hakkında bir roman yazmıştır. Böylelikle Feridun Hikmet'in eşi Mediha ile cinsel sevginin heyecanı ile başlayan ilişkilerinin yıllar içerisinde zoraki bir birlikteliğe evrildiği görülmektedir. Hakkında "*Bu sabah her zamandan ziyade onu yaşlanmış buldum. Biraz bu hareketimden utandım. Etrafımda daima gençlik aramak bana çirkin geldi. Mediha, karım... Dört çocuğumun anası. İkisi küçük öldü. Demek*

beni bu kadına bağlayan zincirlerin ikisi, iki küçük mezar.” (Adıvar, 2016a: 20) diye düşündüğü karısını günlüğünde tasvir ederken rahatsız edici ve özellikle estetikten yoksun görüntüsünü vurgulamaktadır:

“Her esnedikçe ağzının dişsiz yanını gördüm, ne olur ağzındaki bu siyah boşlukların bana ne fena tesir yaptığını anlasa da bu kadar esnemesi, yahut diş koydursa. Fakat Mediha hiç orali değil. Galiba sahiden ihtiyarlıyor. Sarı saçları hayli beyazlandı, esasen soluktu, şimdi daha cansız. Şakaklarına, ensesine öyle dümdüz ve darmadağın bir dökülüşü var ki fena halde sinirime dokunuyor. Neden kalkar kalkmaz taramıyor?” (Adıvar, 2016a: 22)

Karısının dış görünüşünden hayli rahatsız olan Feridun Hikmet, Mediha ile aralarındaki mizaç farklılığından da rahatsızdır. Mediha'nın eğlenceye, boy göstermeye olan merakı ile Feridun Hikmet'in sadelik arayışı içerisindeki hayat anlayışı taban tabana zıttır. Nitekim Mediha'nın ilk eşinden boşanmasıyla gerçekleşen bu aşk evliliğinde Feridun Hikmet'i, Mediha'nın ilk evliliğinden konuşulması rahatsız etmektedir. Feridun Hikmet, bu rahatsızlığının altında yatan sebep olarak *“Kadına karşı kıskançlığında azıcık da bir mal sahibi hissi”* besleyişini göstermektedir (Adıvar, 2016a: 32). Tabii Mediha da eşine karşı aynı sahiplenici tavra sahiptir. Hatta Münire'nin Feridun Hikmet'ten yana umudu varsa bu umudu yok etmek için *“Herhalde bundan sonra senin gönlünü almak isteyen her kadın geç kalmıştır”* demekten çekinmemektedir (Adıvar, 2016a: 44). Mediha'nın bu cümlesi Kâmuran ile birlikten bile Feridun Hikmet tarafından hatırlanacaktır. Evliliklerin çok daha bağlayıcı olduğu bir dönemdeki toplumun baskısı, çocukları ve monoton olanın doğurduğu eylemsizlikteki huzur nedeniyle Feridun Hikmet, bu bağı kopsa aklını kaybedeceği kanaatinde. Öyle ki Feridun Hikmet bir yandan Mediha ile kurduğu aile düzenini bozmak istemediği için Kâmuran'ın ölmesini bile diler (Adıvar, 2016a: 71) Bir yandan ise Kâmuran'a hislerini açtığı mektupta onun kalp ve fikir birliğine erişebileceği tek kadın olduğunu da dile getirmiştir (Adıvar, 2016a: 78).

Feridun Hikmet, Mediha olan evlilik hayatındaki boşluğu, uçarı ve alafranga bir kadın olarak tasavvur edilen hayranı ve platonik aşığı olan Münire ile doldurmaktadır. Münire, Feridun Hikmet'in günlüğünde şu şekilde anlatılmaktadır:

“Eline geçen, bilhassa Fransızca eserleri ne olursa olsun okur. Kafası fena istif edilmiş bir kütüphaneye benzer. Bazen iyi bir eseri adamakıllı anlar ve anlatır, bazen

da en adi, en mübalağalı bir romanı tabii olarak okur. Sınırları çok bozuktur ve ekseri can sıkacak derecede ukaladır” (Adıvar, 2016a: 27-28).

Feridun Hikmet’in kardeşi İbrahim Hikmet’ten karşılık alamadığı için Münire’nin duygularının kendisine döndüğünü düşünen Feridun Hikmet, bu dönemde Münire ile “*kafa ve kalp ittifakı*” kurmuştur ve “*okuduğu kitapları nasıl gelişigüzel seçiyorsa sevdiği adamları da öyle*” gelişigüzel seçen bu kadına âşık olmadığı için şükretmektedir (Adıvar, 2016a: 29). Kâmuran’ın Feridun Hikmet’i ile sadece yazarlık yönünden beğenmesi üzerine Münire, sık sık “*Seni erkek diye değil, sanatkâr diye sevdikleri için kadınlara kin tutuyorsun*” diyerek Feridun Hikmet’i kıskırtmaya çalışmaktadır. Ancak kadınların yazarlığını övmesinin altında kendisini cezbetme çabalarının olduğunu düşünen Feridun Hikmet, Münire’nin tahriklerine aldırış etmemekle birlikte karısının eski görünmesi sıfatıyla gıyabında tanıdığı Kâmuran’a mesafelidir (Adıvar, 2016a: 38-39). Ancak Halide Edip’in romanlarında alışık olduğumuz üzere, Feridun Hikmet sonradan Kâmuran’ın giyim kuşamı ve zarafetinden öyle etkilenecektir ki onu kadınlarda dahi hayranlık uyandıracak bir roman karakteri, şaheser olarak nitelendirecektir.

Halide Edip, *Son Eseri* romanını Müfide Kadri’ye ithaf etmiştir. İlk dönem romanlarında Halide Edip’in kendisiyle özdeşleştirilebilecek ideal kadınların aksine, *Son Eseri* romanındaki esas kadın ressam Kâmuran çok güzel olarak nitelendirilmektedir. Halide Edip, *Son Eseri* romanında Feridun Hikmet’i, yakışıklığı yerine yazarlık dehasıyla dikkat çeken bir erkek olarak kurgulanmıştır. Hatta aynada kendi görüntüsünü inceleyen Feridun Hikmet, “*Herhalde yakışıklı bir adam değilim. Bundan dolayı müteessir değilim. Çünkü en çok sinirime dokunan şey güzel erkek denilen adamlardır*” (Adıvar, 2016a: 48) diye düşünmesinin ardından kıskançlık duyduğu Asım’ın portresini görüp “*bu resimdeki adam kat kat benim fevkimde. Yalnız güzelliği değil, yüzündeki incelik, olgunluk hatta giyinişi bile bambaşka seviyede bir erkek*” diyecektir (Adıvar, 2016a: 52). Asım yakışıklılığının yanı sıra sefaret görevi ve kibarlığıyla ideal eş olmasına rağmen terk eden Mediha, yanlış Batılılaşmış, yoz kadınının temsilidir. Öyle ki Feridun Hikmet, içinden “*Beni neden ona tercih ettin?*” sorusunu sorduğunda cevap olarak Mediha’nın kendisinin aksine maddi, ateşli erkek olarak kardeşi İbrahim Hikmet gibi birini bulmayı umduğu kanısına varmaktadır (Adıvar, 2016a: 53). Mediha ile kıyaslandığında tutkulu bir aşk

yaşamısına rağmen ve Avrupa’da mahalle baskısını hissetmedikleri bir zamanda bile Feridun Hikmet ile birlikte olmayan Kâmuran’ın günahsızlığı Meryem Ana imgesiyle vurgulanmaktadır:

“Aşkın acıyan, hürmet eden safhasının ihtisaât-ı beşerde en lâyemût ve en derini olduğunu anlıyorum ve aynı zamanda Şark’ın, cenubun, ateşli birçok hisli insanların, tapındıkları mâbudları arasında bir kadın bulmak için Hıristiyanlıkta Hazreti Meryem’i icadlarını o kadar insanî ve tabîî buluyorum ki, o dakika cenubun ateşli ve ruhunun ihtiyacâtı en muğlak ve ince olanının bile hissedemediği bir huşû’la, bir rikkatle dizlerinin üstüne düşünüyorum” (Adıvar, 2016a: 166).

Hikmet Feridun’un içerisinde yaşadığı “aile saadeti” Avrupa’daki tatilde yıkılır. Üstüne üstlük Kâmuran ile hayalini kurdukları “Türk evi” ancak Avrupa’da gerçekleştirilebilecek hâldedir. Feridun Hikmet ve Kâmuran arasındaki aşk, metaforik olarak Feridun Hikmet ile kızı Nerime’nin tablosuna yansıtılmıştır. Kâmuran ile Feridun Hikmet’in aşkı tablo ile başlar, yaşanır ve tablonun bitişiyle yok olur (Gündüz, 2013: 285).

Halide Edip’in ilk romanlarında kocalar, ideal kadınla tanışmalarının ardından kendi eşlerini çoğunluğun bir parçası olarak görüp, ideal kadın olan Seviyye Talip, Handan ve Kâmuran’ın özgünlüğünü ve üstün özelliklerini vurgulayan bir hâl almaktadırlar (Adak, 2017: 164). Hatta *Handan* romanındaki Neriman’ın “*Keşke sen Handan’ın kocası olsaydın, birbirinize daha uyardınız*” (Adıvar, 2005: 116) boyutuna varan yaklaşımı, erkeklerin eş seçimini daha en başında doğru yapmaları gerektiğine dair uyarı niteliğindedir.

Halide Edip’in ilk dönem romanları içerisinde en farklı çift *Mev’ud Hüküm* romanında yer almaktadır. İstanbul’un yoksul semtlerinden birinde yaşayan, hiçbir şekilde Batılı ölçütlerdeki kadın erkek ilişkisine benzemeyen Ayşe Kadın ve kocası Arabacı Ahmet’in evliliğinde, kadının ev içi emek sömürüsüne değinilmektedir. Sakatlandığı için artık çalışamayan Ahmet, karısının hem evi geçindirmesine hem de kendisine hemşirelik yapmasına rağmen eşine kaba davranmaktadır. Kocasının sakatlanmasıyla birlikte Ayşe Kadın ekonomik özgürlüğünü kazanmış olsa da Ahmet, hiç çekinmeden Kasım Şinasi’nin yanında kendisine emirler vermektedir (Adıvar, 1968: 41). Kendisini beğenmiş, ukala bir adam olan Ahmet, hastaneye yatırıldığı zaman koğuştaki insanlara Doktor Kasım Şinasi’nin kendisiyle özellikle ilgilenmesi nedeniyle böbürlenmektedir (Adıvar, 1968: 63). Oysaki Doktor Kasım

Şinasi, süsten uzak Ayşe Kadın'ın güçlü Türk kadını oluşundan etkilendiği için bu aileye yardım etmektedir.

1.4. ZÜPPE FİGÜRÜ

Züppelik, Batılı giyim kuşam, hâl hareket ve yaşam tarzının vitrininin temsilidir (Alver, 2017: 289). Halide Edip'in ilk dönem romanlarında züppe erkek figürleri; çoğunlukla eşlerini aldatan, ekonomik yönden müsrif kocalardır. Halide Edip'in ilk romanlarındaki züppe temsilinin en olgun örneği Avrupa'daki çokeşli yaşamıyla *Handan* romanındaki Hüsnü Paşa olsa da Beyoğlu'nun sefil âlemlerinde zührevi hastalık kapalı *Mev'ud Hüküm* romanındaki Sururi en aşırı örneğidir. Halide Edip'in romanlarında gülünç durumlara düşürülmeyen züppeler; yalancı, gösterişçi ve kendilerinde her şeyi hak gören bencil figürlerdir.

Heyulâ romanında “iyi yiyip çok içen bir İngiliz'e” benzeyen dış görünüşü ile Haşim, züppe figürünün temsilidir (Adıvar, 1983: 98). Selma ile yaptığı mutsuz evlilik nedeniyle teselliye “Katinalar, Eleniler”de arayan Haşim, Ziya'nın gözünde “karısının her şeyinden uzak” olduğu için aldatıldığının bile farkına varamayacak durumdadır (Adıvar, 1983: 113). Kadınların faziletine inanmadığını dile getirmesine rağmen Haşim, Selma ölüm döşeğindeyken ikinci evliliğini genç bir kadınla yapar. Bu genç kadın Haşim'in alafranga görünümünü pekiştiren bir etki yaratmaktadır: “Haşim arkasında o ebedî cokey kostümü, elinde kamçı, çehresi yine bir İngiliz kadar kırmızı, bilmem boyalı hanımların tesiriyle mi, yoksa Salim Efendi'nin: “Ne hanım ne hanım” diye ağzının suyu akan hanımın hatırasıyla mı, ağzının etrafında aynı nahoş tebessüm dolaşıyordu” (Adıvar, 1983: 131). Haşim ve eşinin *Heyulâ* romanındaki bu snop görüntüleri Halide Edip'in züppe figürleri için alışlagelmiş bir görünümdür.

Heyulâ romanının diğer züppe temsili Şahap figürüdür. Kendisinde her şeyi hak gören ve insanları manipüle ettiği için tehlikeli bir züppe olan Şahap, kır sakallı, “perişan bir herif” olarak betimlenmektedir. Şahap, heykeltıraş ve akrabası olması bahanesiyle sık sık hipnotize ettiği Selma'yı atölyesine sürüklemektedir. Ziya'nın Selma'yı takip ettiği bir akşam Şahap'ın atölyedeki tutkulu ve çılgınca tavırlarından Halide Edip'in onu Faust'a benzetmeye çalıştığı gözlemlenmektedir:

“Şahap onu yazıhanenin yanındaki koltuğa oturttu, fistanını arkadan çözdü, aşağıya çekti, Selma'nın kolları, göğsü tamamen açık, koltuklarının altından yumuşak siyah bir tülle örtülmüş başı kanepeye dayanmış bekliyordu. Şahap saçlarını sanatkârane bir tavırla çıplak omuzlarına dağıttı. Sonra ona doğru eğilerek, elleriyle alnında mevhum hatlar çiziyordu. Bana gizil kalan büyük ellerin büyük bir devamlılıkla dolaşan hareketleri şuleli yeşil gözlerin ışığıyla Selma'nın yüzünden ısırap çekiliyor, ...” (Adivar, 1983: 118)

Şahap'ın neden Selma'yı hipnotize etme ihtiyacı duyduğu, beşik kertmesi Rıfkı'dan ayırdıktan sonra neden Haşim ile evlenmesi için telkin ettiği, her ne kadar romanda uçuşan mektuplarla savuşturulmak istense de, Şahap'ın gerçekçilikten çok uzak bir figür olmasına sebebiyet vermiştir (Adivar, 1983: 119).

Raik'in Annesi, romanındaki züppe tipi olan Rauf Bey, Heybeliada gibi küçük bir çevrede dahi metresi Ogustin ile kol kola gezmekten, Çamlımanı'ndaki gazinoda denize karşı birlikte bira içmekten çekinmeyen bir erkektir (Adivar, 1973: 42). Osmanlı toplumunun içerisinde bulunduğu değerlere ters düşen yaşayışını ve davranışlarını mazur göstermek için Rauf Bey, “... kırk yaşındayım. Bu kadınların pabucunu silemeyecekleri genç ve mükemmel bir karım, melek gibi bir çocuğum var. Fakat yine, böyle bir tuzağa düşmekten kendimi kurtaramadım” bahanesini kullanmaktadır (Adivar, 1973: 44). Rauf'un metresi Ogustin'in romanda birkaç kez avam bir görünüşe sahip olduğu vurgulanmaktadır. Avam görünüşüne rağmen Rauf'un gözünde Ogustin'i arzulanan kadın yapmasının altında yatan neden onun Batılı olmasıdır. Çünkü Batı'nın üstün konumunu elde etmeye çalışan bir milletin ferdi olarak Rauf; aslında Ogustin'e değil, Batı'ya sahip olmayı önemsemektedir. Ayrıca; Siret'e yönelttiği “Hayır, hayır, bu zayıflığımı anlamayacak kadar erkek değil misiniz?” (Adivar, 1973: 47) sorusundan anlayabileceğimiz üzere Rauf, heteroseksüel erkeklikle çokeşliliği aynı kavramlarmış gibi düşündüğü anlaşılmaktadır (Adak, 2017: 169). Rauf karakterini Halide Edip'in diğer ilk romanlarındaki züppe figürlerinden ayıran en önemli özellik, Siret'in telkinleri sayesinde, bir felakete uğramadan hatasını anlayarak eşine ve çocuğuna dönmesidir (Adivar, 1973: 49). Raik'in mutluluğu uğruna çaba sarf eden Siret, Rauf'u bilhassa son ana kadar Ogustin'i yanında tutarak Pera Palas'a yerleştirdiğini öğrenmesi üzerine “bu bayağı ruhlu adama, bu kadını [(Refika)] tekrar bağlamak acaba insafa uygun düşer mi?” diyerek bir ikilem yaşamaktadır. (Adivar, 1973: 52)

Handan romanındaki Hüsnu Paşa hakkında Handan'ın ilk yorumu, “*Teyzemin zümrüt-ü anka kuşu gibi bahsettiği bu sefir eskisi, zengin herifi hiç sevmem.*” (Adıvar, 2005: 76) şeklinde olmasına rağmen, Handan'ın Hüsnu Paşa ile evlenmesi, aşırı idealist Nazım'ın beslediği süper egosunun ego idealine indirgenmesine hizmet etmektedir (Ergişi, 2013: 1742). Hüsnu Paşa ve Handan'ın yurtdışında ailelerinden uzakta yaşadıkları dönemde, Türk toplumundaki kurallardan uzaklaşıldığını görmekteyiz. Hüsnu Paşa'nın metreslerine gittiği zamanlarda kendi başına kalan Handan, Avrupalı bir kadın gibi sokakta yalnız başına gezen, özgüvenli bir kadın olmuştur. Handan'ın bu tavrını Refik Cemal, “*Nasıl yirmi üç, yirmi dört yaşındaki bir kadın yalnız bırakılır, hususiyle bir Türk kadını!*” diyerek şaşkınlıkla karşılamıştır. Üstelik Handan'ın “*ben dünyayı yalnız dolaşırım*” tavrıyla bu özgürlüğü içselleştirdiğini görmek Refik Cemal için kabul edilemez niteliktedir (Adıvar, 2005: 34). Hüsnu Paşa'nın Handan'ı zaman zaman yalnız bıraktığını kabullenemeyen Refik Cemal için Hüsnu Paşa “*kadınları kendi başlarına bırakır takımdan*”dır (Adıvar, 2005: 99). Kendisini bu züppe tayfasından görmeyen Refik Cemal, Hüsnu Paşa'nın yokluğunda Handan'a yönelik korumacı tutumunun “*millî ve insanî bir vazife*” olarak görmesinin ardından bir özeleştiride bulunur: “*Çocuğum, vazifem, evim, hatta sevgili Neriman bile soldu gibi*” (Adıvar, 2005: 125).

Hüsnu Paşa'nın evliliğe bakışı “*İnsanın hasta, bedbaht ve yalnız dakikalarında bir ihtiyaç değil mi? Emin ol ki param da kuvvetim de bitiyor. Bilmem daha iki sene ya bu hayata devam edebilirim ya edemem. O vakit sana avdet edeceğim, senin olacağım, yetişmez mi?*” (Adıvar, 2005: 133) biçiminde olduğundan, Handan ile de onu arzuladığı ve bir kadın olarak beğendiği için evlenmiştir. Hüsnu Paşa'nın, hayat arkadaşlığı, dostluğu olmaksızın şimdilik yanında bulunan genç bir beden; yıllar sonra da bakıcı olarak kullanacağı bir kadın düşlediği görülmektedir. Hüsnu Paşa ve Handan misafirlerinin yanından birbirlerine duydukları muhabbeti teşhir edebilen bir çifttir; hatta Refik Cemal ile Handan sohbet ederken gerçekleştirilen bu yakınlık karşısında “*muhabbetlerini böyle teşhir eden bu karı kocaya vedadan başka bir çare kalmadı. Handan'a da, Hüsnu Paşaya da içimde bir hiddetle veda ettim, çıktım.*” diye yazmıştır (Adıvar, 2005: 37).

Hüsnü Paşa'nın evlilik anlayışını çözümleyen Refik Cemal, Neriman'a yazdığı mektupta bu bakıştaki şehvetten rahatsız olmakta hatta Avrupa sokaklarında gördükleri kadınlara baktığı gibi bayağı bir yön görmektedir:

“Hüsnü Paşa ilk beş altı cümleden sonra sustu. Gözlerinde gündüz renkli matmazellere bakan ziya ile Handan'a bakıyor. Bu fena bir nazar Neriman, bu nazarı hiç sevmedim. Alelâde, karısına lakayt görünen bu adamın gözündeki bu muhteris ziyayı hiç sevmedim. Hissettim ki o Handan'a güzel ve iştiha-âmiz dakikalarında yenecek, koklanacak ve başka zamanlarda ihmal edilecek bir meyve, bir çiçek gibi bakıyordu” (Adıvar, 2005: 36).

Hüsnü Paşa'nın Handan'a evliliklerinin geleceği için yazdığı mektupta evliliklerindeki sadece cinsel çekime dayalı hastalıklı durum açıkça ortaya çıkmaktadır:

“Sana tahammül edemiyorum, ne kadar mazlum, ne kadar müşfik, ne kadar halim olsan senin etrafında o kadar benden başka bir hava, başka bir şey var ki bunun benden tamamen ayrı bir şey olması beni üzüyor, sıkıyor, yoruyor. Seni sürükleyip yerlere yatırmak, seni ayaklarımla ezmek, senin başını çamurlara sürüklemek hevesiyle yanıyorum. Fakat sen benimsin ve benim kalacaksın. Hiç kimsenin olmayacaksın” (Adıvar, 2005: 149).

Hüsnü Paşa'da Handan'ı cezalandırma amaçlı aldatma ve saldırganlık eğilimi göstermesi Paşa'nın sadistik eğilimlere sahip olduğunu işaretidir (Ergişi, 2013, s. 1745).

Handan ve Hüsnü Paşa'nın evliliklerinde yabancı bir metresin varlığı diğer insanlar tarafından da bilinen, saklanmaya lüzum görülmeyen bir gerçektir. Refik Cemal, Hüsnü Paşa'nın çokeşliliğine ayak uyduran Handan'ın “*izzet-i nefis nümayişi*” yaptığını her ne kadar tahmin etse de “*Allah böyle bir aileden her kadını ve her erkeği muhafaza etsin*” (Adıvar, 2005: 100) diyerek Halide Edip'in sesini okura taşımaktadır. Hüsnü Paşa, metreslerinden ayrılıp Handan'a her dönüşünde çift yeni evliler kadar mutlu bir imaj çizmektedirler. Örneğin “*Kapı önünde Hüsnü Paşa dizleri üstünde Handan'ın çözülen iskarpinlerini bağladıktan sonra iki genç âşık gibi, müterennim ve mütehâlik*” (Adıvar, 2005: 104) bir hâl içindedirler. Fakat Hüsnü Paşa'nın çabuk sıkılan bir tabiatı olduğu, sürekli değişen metresleri Matmazel Juliette ve Mod aracılığıyla roman içerisinde vurgulanmaktadır. Zaten Hüsnü Paşa, kendisi için “*Bir erkek, bir kadına münhasıran bağlansın, bunu nerede gördün, güzelim? Herhâlde o erkek ben değilim, Hanımefendi.*” cümlelerini kuracaktır

(Adıvar, 2005: 108). *Handan* romanındaki metresin Mod'un, önceden Handan'ın hizmetçisi olması ve *Raik'in Annesi* romanındaki Ogustin Fransızcasındaki köylü şivesi, statü ve eğitim olarak ideal kadından aşağı oldukları vurgulanmaktadır.

Mev'ud Hüküm romanındaki züppe temsili olan Sururi, hayatını Beyoğlu âlemlerinde geçirmekte, “*Papazlar gibi sekiz sene yaşamaktansa, insanlar gibi sekiz gün yaşamak daha iyidir*” (Adıvar, 1968: 109) diye düşündüğü için ne kendisinin ne de ailesinin sağlığını umursamaktadır. Yakalandığı zührevi hastalığa deva bulmak için Kasım Şinasi'nin muayenehanesine gelen Sururi'nin, kendisinin ve karısı Sara'nın hayatını tehlikeye atacak vurdumduymaz bir kişiliği vardır: “*Kasım, önce bu acıdığı küstah ve ilgisiz durumundan bir çekicilik, bir otorite saçan bu genç, bu kötü talihlinin karısının korunması, sırf lohusalığından olduğunu, yoksa kendi için bu kadar korktuğu zehirli felâketten onu korumak için ne yeteri kadar önem ne de yeteri kadar fedakârlık etmeyeceğini*” sezmektedir (Adıvar, 1968: 39). Kasım Şinasi'nin özellikle Atife'ye karşı hissettiği merhamet duygusuyla büyük bir özen ve ihtimam gösterdiği Sururi iyileşir iyileşmez ölümüne sebebiyet verecek hayatına döner. Sururi, *Mev'ud Hüküm* romanında bir ibret tablosu olarak aktarılmaktadır:

“Bu sefahat, bu suistimalli eğlencelerin zehiri ve gücü karşısında, bütün memleketin belkemiği eğilmiş, sinir sistemi erimiş gibiydi. Buna direnebilecek ne azim, ne istek, ne de irade, bir şey, hiç bir şey yoktu. Kuşaktan kuşağa karşı koyma daha azalarak, daha hasta ve zayıf, çapkınlık ve düşkünlük kurbanları eriyip gidiyordu. Uşaklıkta, ahçılıkta kazandığı parayı Galata'da balozlarda yiyen Bolulu'lardan, paşa babasından aldığı harçlığı Beyoğlun'da eriten küçük beyler, hükûmetten aldığı aylığı kumar salonlarına döken memurlar, hepsi hepsi bu hastalıkla tutulmuşlardı. Bu aşırı bağlılığın önünde geçecek ne aile, ne iş, ne irade hiçbir güç yoktu. Ve memleket, bu ırkı çürüten pis hastalıklar yuvası sefahatle kararip batıyordu. Bu bir ırk hastalığıydı. Bütün ömürlerini düşkünlükle geçiren bir Anadolu çocuğu beş on kuruşunu kahvede iskambile, rakıya verirken; paşa çocukları ve küçük beyler de, para, sağlık hepsini Beyoğlu'na avuç avuç döküyorlardı. Fakat aynı zamanda, sabırlı ve karanlık gözlerle kadınlar ve çocuklar bunların keyiflerinin, zevklerinin aldığı zehir ve sefahat hastalığı felâketini ırka sessizce aşılayarak gidiyorlardı” (Adıvar, 1968: 77).

Mev'ud Hüküm romanındaki bir diğer züppe, Kasım Şinasi'nin amcası Hariciyeci olan Rıfat Bey'dir. Rıfat Bey, Beyoğlu eğlencelerine kendisini kaptırmış hovarda bir züppeden ziyade Batılılaşmayı smokin giyip tek gözlük kullanmak gibi giyim kuşamının yenileşmesi ve içkili toplantılarda genç karısı Behire'nin yanında bile yabancı misafirleriyle vakit geçirip kadınlarla flörtleşebilme özgürlüğü çerçevesinde yaşamaktadır (Adıvar, 1968: 18).

1.5. BABA FİGÜRÜ

Halide Edip'in ilk dönem romanlarını kaleme aldığı 1908-1917 yıllarında Osmanlı devletindeki aydınlanma hareketinin bir parçası olarak sınırlı bir tabakanın mensubu, aristokrat kökenli babalar, kız çocuklarının eğitim sorumluluğunu da üstlenmektedir (Argunşah, 2016a: 40). Dolayısıyla Halide Edip'in ilk romanlarında kurguladığı baba figürü, babası Mehmet Edib Bey'e kız çocuğunun eğitimiyle yakından ilgilenmek ve üst düzey devlet memuru olmak noktasında benzerlik göstermektedir. Eşine fikren arkadaşlık edecek, gelecek nesilleri şekillendirecek kadın kimliğinin inşası fikrini ilk dönem romanlarının odak noktasına yerleştiren Halide Edip, yeni bir baba-kız ilişkisi kurgulanmıştır. Halide Edip, bu yeni tarz baba-kız ilişkisini kurgularken İlk dönem Türk romanlarındaki babaları olmadığı, köksüz oldukları için yanlış Batılılaşmış yetim oğullara alternatif olarak Ahmet Mithat'ın kurguladığı kendisini çok iyi yetiştirmiş 'öksüz kız' imgesinden beslenmiştir. Böylelikle Halide Edip'in ilk romanlarındaki müşfik, hami ve hoca nitelikleri taşıyan, çağdaş bir kimliğe sahip baba figürünün etrafındaki tüm erkekleri zekâsıyla cezbeden kız figürü yaratılmış olur (Argunşah, 2016a: 49-50).

Halide Edip'in ilk dönem romanlarında İstanbul'daki kadınların, şayet geleneği temsil etmiyorlarsa, erkeklerden yaşları kaç olursa olsun kaçmadığı gözlemlenmektedir. Çocukluğundan beri İngiliz eğitim anlayışıyla yetişen Halide Edip'in romanlarındaki babalar, çocuklarını kız erkek ayırt etmeksizin modern tarzda yetiştirmektedir. Aileler içinde kaçgöçün yaşanmamasının yanı sıra Seviyye Talip, Handan, Kaya gibi ideal kadını temsil eden roman kişileri, özellikle çocukluklarından beri aydın babaları tarafından selamlıktaki sohbetlere sokulmaktadır.

Raik'in Annesi romanında, muhafazakâr bir kimliğe sahip olmasına rağmen Refika'nın babası, millî kimliğinden ödün vermeden Batılılaşmış bir baba figürüdür. Batılı değerleri içselleştiren Refika'nın babası, kızının evliliği üzerinde tahakküm kurmayarak onun kararlarına saygı gösterir (Adıvar, 1973: 38). *Seviyye Talip* romanındaki Fahir, millî bir dava olarak anne ve çocuğun eğitimi önemsemiştir. Eşi Macide'ye bazen bir baba şefkatiyle yaklaşan Fahir, Avrupa'dan döner dönmez ilk kez gördüğü oğlu Hikmet'in terbiyesiyle ilgilenmeye başlamıştır. Aksi takdirde

Fahir'e göre “*ya kesin bir hareketle çocuğuma ve karıma varlığımı duyuracağım yahut sonuna kadar güçsüz bir koca etkisiz bir baba*” olacaktır (Adıvar, 1967: 20). Kadının, annenin eğitiminin aynı zamanda çocuğun da eğitimi olacağı fikrini savunan Halide Edip, Macide'nin kendi eğitiminin ardından oğlu Hikmet'i İngiliz terbiyesiyle yetiştirdiğine tanık olan Fahir, “*Macide'de, tanımakta zorluk çektiğim büyük bir kişilik hissediyorum.*” diyerek eğitimle kadının sahip olduğu potansiyelin açığa çıkabileceğini işaret edecektir (Adıvar, 1967: 118).

Handan romanında Handan'ın babası Cemal Bey, eşi Sabire Hanım'ın eleştirilerine rağmen kızlarını Batılı tarzda yetiştiren bir babadır (Adıvar, 2005: 8). Geleneksel bir kadınla evli olan Cemal ile eşi Sabire Hanım arasındaki hizmet ilişkisi, *Handan* romanındaki diğer evli çiftler arasında görülmemektedir. Ev içerisinde ne Handan'ın ne de Neriman'ın eşine hizmet ettiğine tanık olmazken Sabire Hanım'ın her sabah Cemal Bey'e on, on beş dakika arayla iki kahve pişirdiğini ve ‘*annelerin gibi erkek hizmetini öğren*’ telkininde bulunduğunu görüyoruz (Adıvar, 2005: 66). Cemal Bey'e karısı kahve pişirirken ne *Handan* romanında ne de Halide Edip'in ilk dönem romanlarında alafranga kimliğine vurgu yapılan kadınlardan herhangi bir ev içi hizmet beklenmemektedir.

Son Eseri romanında Kâmuran, babası hakkında “*benim için isimden ibaretti*” (Adıvar, 2016a: 91) derken abisi Âsım Bey'in kendisi için adeta bir baba olduğunu dillendirmekten de çekinmez. Feridun Hikmet tarafından gözlemlendiği kadarıyla Asım ve Kamuran arasındaki bağ şu cümlelerle gözler önüne serilmektedir: “*sizi bir çocuk gibi kollarıyla kaldırdı, trene bindirdi. Bu hareketindeki himaye, rikkat, adeta baba vaziyeti kalbimi ona karşı biraz yumuşattı*” (Adıvar, 2016a: 81). Nitekim Âsım, Mediha tarafından terk edildikten sonra iki kardeş arasında daha derin bir bağ Elektra kompleksine dönüşmektedir (Gündüz, 2013: 133). Hatta Kâmuran bu ayrılık sonrasında hissettiklerini “*Belki Asım'dan ayrılmasından dolayı ona karşı biraz minnet bile hissettim. Bunda Asım'ın çektiği azabın nihayete erdiğini düşünmemin dahli olduğu gibi belki kardeşimle aramızda artık üçüncü bir şahsın olmaması da vardır*” sözüyle açıklar (Adıvar, 2016a: 95). Kâmuran ve Feridun Hikmet arasındaki ilişkide Asım Bey manevi varlığı ile psikolojik baskı yaratmıştır (Gündüz, 2013: 560).

Feridun Hikmet, kızı Nerime'yi oğluna nazaran daha çok beğenen bir babadır. Önszileri kuvvetli, yaşından olgun olarak gördüğü Nerime'ye olan düşkünlüğünün farkında olan Mediha, kendisinin nazı geçmediği yerde özellikle Nerime'yi kullanmaktadır (Adıvar, 2016a: 117). Feridun Hikmet'in Nerime'ye duyduğu zaaf onun ölüm haberini aldıktan sonra hastalanıp benliğini kaybetmesine neden olmuştur. Handan yahut Kaya, içerisinde yaşadığı koşullar ve toplumsal baskı sonucu, *Son Eseri* romanındaki Feridun Hikmet'in hastalığı baba yüreğinin zayıflığı yüzünden hastalanmaktadır. Halide Edip'in kadın ve erkek figürleri arasında gözettiği ayırım Türk romanındaki yaygın toplumsal kimlik farklılığından kaynaklanmaktadır (Günaydın, 2012: 250-251)

Kasım Şinasi, Köprülü tarafından "*bir kukla kadar cansız ve hissiz*" bulunan bir tiptir (Gündüz, 2013: 214). Sara'yı sevmesi gerektiği için sever, yoksul hastalara yardım etmesi gerektiği için yardım eder, Atife gelecek nesil olduğu için değer verip eğitimini umursar, Ayşe Kadın'ın oğluna yetim ve yardıma muhtaç olduğu için yardım eder. *Mev'ud Hüküm* romanında Kasım Şinasi'nin psikolojik derinliğine dair hiçbir iz bulunmamaktadır. Ancak Türk romanlarındaki hasta kadının suskunluğunun yarattığı gizem, diğer erkek figürlere tesi ettiği gibi *Mev'ut Hüküm* romanındaki Kasım Şinasi'de de Sara'nın hastalığı cezbedici bir güç konumundadır (Günaydın, 2012: 253). Ailesinin önce hastalıkları, sonra aşkları nedeniyle boşladığı dönemde, daha Sururi hayattayken Atife'yi Amerikan Koleji'ne yazdıran Kasım Şinasi, savaşta ölme ihtimalini göz önüne alarak Atife'nin geleceğini ve eğitimini düşünecek kadar titizlenmektedir. Hatta Kasım Şinasi, Sururi'nin ölümünün ardından Sara'dan "*Her vakit her akşam Atife'ye bakar gibi, böylece, bütün gece yanımda bana bakar mısın?*" (Adıvar, 1968: 96) cümlesiyle aldığı evlenme teklifi Atife'ye yaptığı babalıktan ziyade annelik vesilesiyledir. Halide Edip'in ilk dönem romanlarında erkek figürlerin annelik vasıfları kazanması erkek kimliğinin kadınlar karşısında eriyip homojen bir hâle gelmesini sağlamaktadır (Günaydın, 2012: 249).

Romanlarının sonuna dair figürlerin ağızından kehanetler paylaşmayı seven Halide Edip, *Mev'ud Hüküm* romanında Kasım Şinasi'nin gelenekçi imaj çizen babasının, yaptığı "*Sara, insanın eline geçmeyecek bir nimettir. Fakat zavallı çocuğun anası nasıl Behire'nin anasının kötülüğüne kurban olduysa; Sara da Behire'ye*

kurban olmasın!” (Adıvar, 1968: 107) ikaz romanının sonunda gerçekleşecek trajedinin dile getirir niteliktedir.

1.6. ÖĞRETİCİ ERKEK FİGÜRÜ

Halide Edip’in ilk dönem romanlarında öğretici figür sayısı oldukça kısıtlıdır. *Seviyye Talip*’in kadrosunda bulunan ve “*ufak tefek, kırklık, sarışın bir Macar dönmesi*” olan piyano hocası Cemal Bey, Macide’ye ders vermeye başlamıştır. Piyanonun Tanzimat’tan itibaren Türk modernleşmesinde kazandığı şahsiyetin göstergesidir. Fahir, Cemal Bey hakkında “*Cemal, derse geldiği dakikadan gidinceye kadar, kafam, elimde olmadan, hep Seviyye ile uğraşıyor*” ve “*bu durgun, orta yaşlı, solgun öğretmenin üzerinde ne çılgın, ne ateşli ve ayrı anlar uçuşuyordu*” düşünceleriyle kıskançlık beslemektedir (Adıvar, 1967: 49).

Romanda gerçek manada öğretici kimliği ile varlık gösteren tek isim *Handan* romanındaki Nazım’dır. Entelektüel bilgi birikimiyle çevresindeki insanları tesiri altına alan Nazım, Handan’ın mektuplarında mükemmel bir insan olarak kendisine yer bulur (Adıvar, 2005: 50). Namık Kemal’in *Vaveylâ* şiirini ezberden okumasıyla vatanseverliğine vurgu yapılan sosyalist Nazım, ölümünden sonra da Handan’ın hatırına sık sık bu şiirle gelecektir (Adıvar, 2005:106).

Her fırsatta “*Bilseniz kibar hocalığı beni nasıl bizzarre eder. Nasıl fena bir meslektir. Bu fena talebelerden dinlenmek için Handan Hanım’a ders vereceğim. Bu benim tiyatrom, konserim, bu memleketin vereceği yegâne zevk! Artık bunun için para alırsam bu da zevk olmaktan uzak kalır.*” (Adıvar, 2005: 69) diyen Nazım zaman zaman Handan’a yasak kitaplar da getirerek onu fikri açıdan evleneceği kadın olarak yönlendirmeyi hedeflemiştir. Çocukluğundan beri edilgen yaradılışlı bir kadın olmayan Handan, Nazım’ın “*zengin ve canlı dimağı Garp ve Şark’ın esrâr-ı felsefesinden ve sanatından renk ve şekil alarak önümüzde akarken ben âdeta sarhoştum.*” (Adıvar, 2005: 49) diye anlattığı fikri dünyasından etkilense de Halide Edip gibi hümanist bir kimliğe sahiptir. Halide Edip’in ideal evlilik formülüne uymayan bir şeyler vardır Nazım ve Handan birlikteliğinde. Bu sebepten Batılı usulde doğrudan Handan’a “*Hayır dersiniz yine ben eski sakit mualliminiz olacağım. Biliyorsunuz ya, ben sosyalist, bir ihtilalci ben hayatı muayyen olmayan bir şeyim.*

Hatta yarın bir bomba atmama, öbür gün tevkif edilmem ihtimali daima mevcut. Ben size bunu söylerken yalnız benim bu hayatıma seyirci kalacaksınız diye söylemiyorum. Memlekette belki bir gün büyük şeyler olacak, belki bu büyük şeyleri biz yapacağız.” sözleriyle yapılan evlilik teklifini Handan “*beni maksadınla evlendiriyordu, beni kendiyle değil”* diyerek geri çevirmektedir (Adıvar, 2005: 73).

Mev’ud Hüküm romanındaki öğretici tip Kasım Şinasi’nin hocası Profesör Remzi’dir. Kasım Şinasi’ye tecrübelerini aktarırken romanın geçtiği zamanki toplum yapısını okurlara tanıtmaktadır. Profesör Remzi’nin gözlemlediğine göre erkeklerin kadınlara bakışı sınıf sınıf farklılık göstermektedir. Bu görüşünü şu cümlelerle ifade etmektedir: “*fakir kısmı karısını döver; orta kısmı baskı yapar, eve kapar, zengin sınıfı ilgisizdir, pek açık ve ilgisizce aldatır, çapkın ve kumarbazdır.*” cümlesiyle açıklamaktadır. Bütün bu baskıların altında hastalanan kadınların da doktora olan bakışı şüphesiz farklıdır. Çevrelerinden ilgi beklediği için hastalık hastası olan zengin kadınlar için doktor, kur yapılabilecek erkek, orta sınıfa mensup kadınlar için “makbul erkek” iken, fakir sınıf için kurtarıcı mahiyetindedir (Adıvar, 1968: 29-30).

1.7. DİN ADAMI FİGÜRÜ

Halide Edip’in ilk dönem romanlarında olay örgüsüne doğrudan katkıda bulunan imam, sofu, vaiz vs. din adamlarından söz etmek mümkün değildir. Ancak Halide Edip’in Osmanlı toplumundaki dinî yaklaşımlara dair gözlemlerini tespit etmemizi sağlayan dekoratif figürlerden bahsedilebilir. Dini, cehennem ateşiyle korkutulacak bir olgu olarak değil de hoşgörü ve vicdan meselesi olarak tanımlayan Halide Edip’in, ilk dönem romanlarında olumlu bir imaj kazandırdığı tek din adamı *Yeni Turan* romanındaki Fevzi Efendi’dir. Kaya ve Asım’ın hocalığını yapan Fevzi Efendi, tarihteki ilk Türk devletlerindeki kadının yeri ile İslam’ın sentezinin yapılma fikrini desteklemek için kurgulanmıştır.

Handan romanındaki Cemal Bey’in komşusu Hacı Murat Bey, Halide Edip’in Millî Mücadele Dönemi romanlarında ve panoramik romanlarında sıkça karşılaşacağımız din adamlarının ilk örneği olarak kabul edebileceğimiz bir dekoratif figürdür. Halide Edip’in din algısında olumsuz konumlanan Hacı Murat Efendi, “*Başları sıkışınca camiye koşarlar*” ve “*imansızlığın sonu budur.*” gibi son derece

katı bir yaklaşımla Handan'ın ölümü ardından dedikodu yaparken dinî argümanları kullanan bir figürdür.

2. HALİDE EDİP'İN MİLLÎ MÜCADELE DÖNEMİ ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLER

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemini anlattığı romanlarından *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanları Anadolu'nun çatışma ortamını doğrudan ve sıcağı sıcağına aktaran romanlardır. Cumhuriyet ideolojisini benimsetmek için savaş dönemindeki trajedileri aktaran romanlar arasında Halide Edip'in bu iki romanını sayabiliriz (Gündüz, 2007: 136). Yahya Kemal'in ünlü *Üç Tepe* makalesinde Halide Edip edebiyatımızdaki yeni hareketin habercisi olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca “*bize öyle geliyor ki asıl eseri de o günden başlıyor, Yakup Kadri'nin Metris Tepe'yi bundan sonraki Türk edebiyatının mihrakı gibi gösterdiğini işittiyse hemen tasdik etmiştir sanırım*” (2005: 63-64) sözüyle Halide Edip'in romancılığındaki yeni evrenin başladığını vurgulanmaktadır.

İlk baskısı 1924 yılında yayımlanmış olmasına rağmen *Kalp Ağrısı* romanı konusu itibarıyla Halide Edip'in ilk dönem romanlarıyla benzerlikler içermektedir. Zira düşmanlar alt edilip özgürlükler kazanıldığı için figürlerin iç dünyalarını incelemenin önünde hiçbir engel kalmamıştır (Özer, 2001: 93). Ancak *Kalp Ağrısı* romanının devamı niteliğindeki *Zeyno'nun Oğlu*'nda Millî Mücadele sonrasındaki inkılapların toplumdaki akisleri sezdirilmektedir.

Romanlarında otobiyografik unsurlara çokça yer vermesiyle bilinen Halide Edip, otobiyografi kitaplarında dile getirdiği gibi Millî Mücadele dönemiyle hayatını bir bütün olarak değerlendirmektedir (Aksoy, 2014: 27). Öyle ki *Türk'ün Ateşle İmtihani*'ninde Anadolu'daki kendisine yabancılaşmış hâlini “*Halide denilen mahlûk, artık vücudu ile münasebetini kesmişti.*” (Adıvar, 2018: 76) diyerek ifade ederken Münevver Ayaşlı (2014: 93), Halide Edip'i “*Bütün bir millet, ölüm kalım mücadelesi veriyordu. Türk milleti en güç, en ulvî devrini yaşıyordu. Millet öyle bir dram içinde iken, kafası acayip sargılar ile sarılmış, ayağında pantolon, beygirin yuları bir elinde, bir elinde kırbaç, Halide Hanım poz poz resimler çektiriyor. Yok Halide Onbaşı, yok Halide Çavuş gibi manasız ve ciddiyetle telif edilemeyecek*

hallerdi bunlar...” biçiminde şiddetle eleştirecektir. Ancak Halide Edip’in *Türk’ün Ateşle İmtihanı*’nında aktardığı olaylarla *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanlarındaki çeşitli olayların benzerliğinden de anlaşılacağı üzere bu dönem romanlarındaki kadın figürler özünde kendisidir. Halide Edip kendi kişiliğinden Batı kültürüne aşina olmakla birlikte millî değerlere bağlı, “erkek gibi” at binmesine rağmen çevresindeki erkekleri etkileyen dişil enerjisini kaybetmeyen kadın figürlerine kendisinden çok fazla özellik katmıştır. Öte yandan kendisiyle bu kadar benzeşen kadın figürlerinin muhatabı olan erkek figürler, kadın figürlere nazaran gerçekçilikten uzaktır. Vatanın kurtuluşu ile yâre kavuşmayı bir gören asker/aydın kimlikli figürler veya yok edilmesi gereken zihniyetin karikatürize edilmiş tipleridir.

2.1. ÂŞIK FİGÜRÜ

Halide Edip’in Millî Mücadele esnasında adaletli bir komutan olarak kurguladığı İhsan, kendisini romanın anlatıcısı Peyami’ye şu sözlerle tanıtmaktadır: *“Her zaman böyle asker ruhlu bir adamdım. Fakat çok ham bir gençtim. Sonraları hayli de alafrangalığa özenirdim. Hâlâ medeni şeyleri, güzel şeyleri severim, diyebilirim. Yalnız biraz bunlardan uzaklaştık. Anadolu’nun ta ortasına gelenleri yenmekle memleketimizi muhafaza kabil olamayacağını düşünüyorum”* (Adivar, 2017a: 116). *Ateşten Gömlek* romanında İstanbullu kadınların işgallerle mücadele etmek için yaptığı çalışmaların iki ayrı koldan devam ettirildiğinden söz etmektedir. Muhafazakâr bir çevrenin temsili olan Fatih kadın kollarıyla işbirliği hâlinde olan İhsan’ın annesi *“kibar ve eski bir aile, (...) anası medeni bir hanım olmakla beraber erkeklerle konuşmuyor, kendisinde eski bir Bâbîâli görgüsüyle temizlik, fart-ı nezaket, azıcık da muhafazakârlık hâkim”* (Adivar, 2017a: 26) ifadeleriyle tanıtılmaktadır.

Halide Edip’in *Ateşten Gömlek* romanındaki İhsan figürünü millî değerlerine bağlı bir asker olarak kurgulanmıştır. Ancak İhsan’ın, Halide Edip’in Kurtuluş Savaşı’ndaki görüşlerini temsil etmek için otobiyografik öğelerle kurguladığı Ayşe figürüne duyduğu aşk nedeniyle asker kimliği geri planda kalmaktadır. Zira *Ateşten Gömlek* romanı boyunca İhsan, Ayşe’ye duyduğu büyük hürmetin göstergesi olarak ellerini öpmekte ve trende ayaklarına kapanmaktadır. İhsan’ın sebebi tam

anlaşıl原因 bu hürmeti Fethi Naci'nin de belirttiği üzere fazla kitabi ve gerçekçilikten uzaktır (Naci, 1990: 140). Söz konusu hürmetin ötesinde Halide Edip, İhsan figürünü kurgularken yaptığı benzetmelerde de tutarsızlıklar mevcuttur. Örneğin, Fatih büyümüş bir asker olan İhsan'ın Ayşe'ye olan tutkusunu Hintlilerin Buda heykeline vecd içinde tapınmalarına özenerek “*mustarip vatanımın bir timsali gibi orada, ateş ve kan içinde bizim olan kadının ayakları altında yatmak ve ezilmek istedim*” (Adivar, 2017a: 239) biçiminde açıklamaktadır. Ancak, İnci Enginün (Enginün, 2007: 189), Batı kültürüyle yetişmiş Peyami'nin Batı kültürüne ait çeşitli tablolar ve hikâyeler anlatmasını olağan karşılarken İhsan'ın duygularını açıklarken Türk kültürü dışına çıkmasını bir nebze yapmacık bulmaktadır.

Her ne kadar İhsan, Anadolu'nun gerçek kurtuluşuyla ilgili Peyami ile konuşurken dahi “*Anadolu ordusu İzmir'den sonra öyle bir harp açacak ki... Köhne şeyleri hep temizleyecek ve yıkacak... Hemşire Ayşe'yle biz bunları daima konuşurduk*” (Adivar, 2017a: 116) ifadesini dile getirerek Halide Edip'in ilk dönem romanlarında savunduğu kadın ve erkek arasındaki kalp ve fikir uyuşmasını işaret etse de, Halide Edip'in özellikle *Handan* romanında kadının saadeti, ömrü boyunca tek evlilik yaparak bulabileceği *Ateşten Gömlek* romanında da tekrar etmektedir. Hatta İhsan'ın ‘merhamet sadakası’ dilenen aşkına karşı Ayşe'nin “... ‘ben o [*İzmir'e ilk giren grupta olan*] adama hayatta ne isterse hayır diyemem, yalnız benim için evlenmek kabil değildir. Farz et ki hayatımdan bir taun geçti, beni bütün insanlardan uzaklaştırdı. Yalnız İzmir yoluna bağladı.” (Adivar, 2017a: 166) ifadesini kullanması ve sadece İzmir'i düşmandan arındırdıkları takdirde İhsan'ın aşkına karşılık verebileceğini vadetmesi mevzubahis olan aşkı gerçekçilikten uzaklaştırmaktadır. Nitekim İhsan'ın Ayşe'ye karşı beslediği aşk, *Ateşten Gömlek* romanı boyunca Ayşe'nin “*ne kadın ne cinsiyet ne de beşerî bir zaaf*” (Adivar, 2017a: 180) barındırmadığı vurgulanan, tutku hemşirelik görevi sırasında diğer askerlerle olan temasları İhsan'ı kıskançlıktan delirtmekte ve “*acaba kaşlarının güzel başlangıçlarını bozmadan o beyaz noktaya bir kurşun sığar mı?*” (Adivar, 2017a: 177-178) diye düşündürecek boyuttadır.

Halide Edip, *Ateşten Gömlek* romanındaki erkek figürlerin âşık oldukları kadınları elde etme arzusuyla ve vatani kurtarma arzularını birleştirmektedir. Bu

nedenle Ayşe, hem erişilmez sevgili hem de uğrunda savaşılması gerek kutsal vatandır. Ancak Ayşe'ye olan derin tutkusuyla okura tanıtılan İhsan, bir yandan da Halide Edip'in yüceltilen tüm figürleri gibi muhafazakâr-milliyetçi niteliklere sahip Türk askeridir. Kurtuluş Savaşı'nı merkezine alan bir romanındaki Türk askeri olan İhsan'ı arzulanan erkek konumuna yüceltmek isteyen Halide Edip, Kezban adlı kadını ona âşik etmektedir. *Ateşten Gömlek* romanındaki İhsan da tıpkı *Handan* romanındaki Refik Cemal ve *Son Eseri* romanındaki Feridun Hikmet gibi başka bir kadın tarafından arzulanasına rağmen, üstün niteliklere sahip ideal kadını, imkânsız olanı arzu etmektedir. Ayşe karakterinin üstün yönlerini vurgulamak amacıyla kurgulanan Kezban karakteri şivesi ve davranışlarıyla cahil bırakılmış Anadolu'ya ait nitelikler taşımaktadır. Peyami, "bu küçük mahlukun herhangi bir ihtilalci gibi dövüşebileceğine" kanaat getirse de Ayşe'yi arzulayan İhsan, Kezban'ı çevresinden uzaklaştırma gayreti içerisindedir (Adıvar, 2017a: 89). Ayşe'nin aksine Millî mücadele döneminde tutkularına yenilen Kezban, Mehmet Çavuş tarafından kaçırılarak cezalandırılmaktadır. Kişisel ihtirasları nedeniyle Millî Mücadele'ye sırtını dönen Mehmet Çavuş'un cezalandırılışı da düzenli ordu eliyle olur. Zira *Vurun Kahpeye* romanında Tosun, sevdiği kadın tarafından hem arzulmakta hem de onunla omuz omuza mücadele edebilmektedir. *Ateşten Gömlek* romanı için Fethi Naci (1990: 140), "Halide Edib, köylü kızı Kezban'ın İhsan'a duyduğu umutsuz aşkı anlatırken de, Mehmet Çavuş'un Kezban'a tutkusunu anlatırken de başarılı" tespitinde bulunmuştur.

Kalp Ağrısı romanı kronolojik olarak her ne kadar Halide Edip'in Millî Mücadele döneminde kaleme aldığı bir roman olsa da, içerik yönüyle ilk romanlarında olduğu gibi kadın erkek ilişkilerini irdelemektedir. *Seviyye Talip* romanının takıntılı aşığı Fahir'in fikirlerinden, *Handan* romanındaki Hüsnü Paşa'nın züppeliğinden ve *Yeni Turan* romanındaki Hamdi Paşa'nın hasta eşi Kaya'ya duyduğu şefkat kadar birçok niteliği bünyesinde barındıran *Kalp Ağrısı* ve devamı niteliğindeki *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Binbaşı Hasan, ilk romanlarındaki erkek figürlerin kişilik özelliklerinden beslenerek kurgulanmıştır.

Hasan'ın *Kalp Ağrısı* ve devamı *Zeyno'nun Oğlu* romanı boyunca hayatına giren kadınlar olan; Azize, İstanbullu Zeyno, Dora, ve Kürt Zeyno, Hasan'ın duygu

ve düşünce dünyasındaki farklı yönleri açıklamak için kurgulanmıştır. Halide Edip'in, evliliğin samimi bir arkadaşlık gerektirdiği ve gençlerin birbirini gerçekten tanımasına yetecek zamana ihtiyacı olduğu görüşü tekrar edilmektedir. Ancak Halide Edip'in tasavvur ettiği bu tanışma süreci Hasan figürü üzerinden anlatılırken, cinsellik ve ahlâk bağlamında sorumluluk sahibi olmaları gerektiği tezi üzerinde durulmaktadır. Zira Hasan'ın hayatına giren kadınlar; kültür, eğitim ve ahlâk anlayışı olarak özellikle birbirlerinden farklı niteliklere sahip olarak kurgulanmıştır. Bir ibret öyküsü kahramanı olarak kurgulanan Hasan, gerçek anlamda âşık olduğu İstanbullu Zeyno ile adı geçen her iki romanda da evlilik dışı ilişkilerinin ona yüklediği sorumluluklar nedeniyle kavuşamamaktadır. Binbaşı Hasan'ın en büyük pişmanlığı "*günahının kefaretinin dünyada en çok sevdiği bu mahlûkun*", yani İstanbullu Zeyno'nun Haso Çocuk'un gerçek annesi olmamasıdır (Adıvar, 2001: 347).

Öyküsünü çoğunlukla *Kalp Ağrısı* romanında okuduğumuz Hasan, Kurtuluş Savaşı'nın ertesinde Anadolu'dan gelmiş genç bir zabıt olarak oldukça cazip bir erkek olarak kurgulanmıştır. Hasan, ilk olarak teyzesinin kızı Azize'nin dikkatini çeker ve onunla "*hafif tertip bir flört*" ilişkisi kurmaktadır. Azize, bu "*hafif tertip bir flört*" dönemini mektubunda şöyle anlatmaktadır: "*Hepimizin arasında, hatta bizim evde bile bize biraz nişanlı gibi bakılıyordu. Halbuki el ele mehtap seyrediyor, birbirimizi üç gün görmesek görür görmez heyecanlanıyor, hemen her gün beraber geziyor, fakat izdivaç bahsini hiç açmıyorduk*" (Adıvar, 2010b: 100-101). Bağlılık sözü vermeksizin flört etmeye alışmış olan Hasan'ın tavrı, geleneğin temsilcisi olan Azize'nin annesini rahatsız etmekte, Hasan'la çok fazla vakit geçiren kızını "*Yavrum, biraz ileriye gidiyorsun. Adın çıkıyor, sevmiyorsan Hasan'la her gün dolaşma, seviyorsan nişanlanma zamanın geldi geçti bile! Bir karar vermek lazım,*" sözleriyle uyarmaktadır (Adıvar, 2010b: 105).

Hasan, "*Ben, yalnız onu sevdim, ben, yalnız onu severim.*" (Adıvar, 2001: 345) diyerek hayatındaki tek gerçek aşkın *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanlarının yüceltilmiş kadın figürü olan İstanbullu Zeyno olduğunu itiraf edecektir. Zira İstanbullu Zeyno ile Hasan Binbaşı'nın ilk kez karşılaştığı an Romeo ve Juliet'de olduğu gibi karanlık bir balkon konuşmasıdır. Binbaşı Hasan, karanlıkta İstanbullu Zeyno'nun kadın mı, erkek mi yoksa çocuk mu olduğunu ayırt

edememektedir (Adıvar, 2010b: 16-17). Cinsiyetinden büsbütün sıyrıldığı bir anda Hasan Binbaşı ile tanışıp onu etkileyen İstanbullu Zeyno; süsten uzak ve spora meraklı hâliyle Halide Edib için yeni Türk devletinin ideal kadınıdır. Bu nedenle Hasan, eski devrin süslü ve nazlı kızı Azize ile flört ediyor olmasına rağmen tanışır tanışmaz İstanbullu Zeyno'ya âşık olmuştur. Bu sahnede Zeyno, femme fatale kadın kimliğinden uzaklaştırılmıştır. Zira İstanbullu Zeyno, her iki romanda da Binbaşı Hasan'ın tüm erkek cazibesine ve kalbindeki güçlü aşka rağmen ahlâkından ödün vermeyen tek kadın figür olarak kurgulanmıştır. Zeyno'ya yüklenen bu androjen kimlik, Hasan ile kurulan dostluk-aşk ilişkisinin temelini oluşturmaktadır. Hasan da Zeyno da bir nebze toplumdaki gösteriş düzenine tabi olmamayı seçmiştir; mesela Azize'nin taş bebeğe benzer bir kıyafetle katıldığı kır gezisi için Zeyno günlüğüne şu satırları kaydetmiştir:

“Hasan Bey her gün giydiği yıpranmış üniforması ile çok tabii görünüyordu. Onun da bayramlık üniformasıyla pırıl pırıl gelmesini ve bu vesileyle onu da Azize ailesiyle tasnif etmeye gayrişuuri bir halde zihnim hazırlanmıştı. Böyle basit ve tabii ve bu gülünç süslenme, yeniden görme vaziyetine lakayt kalan adama, ister istemez kendimi yakın buldum. Bu süslü ve güzel aile ortasında o ve ben gündelik iki insan, herkese benzeyen tabii iki insandık” (Adıvar, 2010b: 21).

Ancak Zeyno, Hasan'ın kişiliğindeki flörte/kadınlara yönelik zaafi şöyle gözlemlemektedir: “*Bu sabah da bana gülünç görünen, o beyaz tül bulutları içindeki altın saçlı, bebek yüzlü kız kasvetli bir erkekte biraz hoş gördüğüm bir zaaf ve rikkatle Binbaşı'yı eteğine bağlamıştı!*” (Adıvar, 2010b: 22). Nitekim Azize'nin en nihayetinde evleneceklerini düşündüğü bu ilişki, Hasan için sadece içerisinde birkaç öpücük ve güzel geziler barındıran ciddiyetsiz bir ilişkidir (Adıvar, 2010b: 58-59). Tıpkı Azize'nin annesi gibi modern bir kadın olan İstanbullu Zeyno da Azize ve Hasan arasındaki bu ilişki biçimine karşıdır. Hatta Azize ile öpüştüğünü bildiği Zeyno direkt Hasan'a “*Dünya sizi öyle [nişanlı] tasavvur ediyor; hem sizinle Azize kadar iki genç bu kadar samimi, bağlı olur da nişanlanmazsa herkes ikinizden birinizin ahlaksızlığına hamleder.*” ikazına karşın Hasan'ın lakayt “*Siz birbirinin hoşuna giden her kadın ve erkeğin mutlaka evlenmeleri lazım geldiğine mi kanisiniz?*” (Adıvar, 2010b: 61-62) sorusu İstanbullu Zeyno'yu kızdırmıştır. Hasan'ın gerçek niyetini bilmeden kendisini öptüren arkadaşına kızan Zeyno, Ayestefanos'taki

gezileri esnasında Hasan'ın neidüğü belirsiz duygularına ve öpüşme arzusuna karşılık vermemektedir.

Hasan ile Zeyno'nun ilişkisi, Tanzimat'tan itibaren alışık olduğumuz bilgili erkek ile erkeğin etkisiyle modernleşen kadının aşk ilişkisinden çok farklıdır. Hasan ile Zeyno'nun ilişkisinde Binbaşı Hasan'dan bilgi yönünden üstün olan İstanbullu Zeyno'dur ve bu nedenle ilişkiyi domine eden taraf kadındır. Zeyno'nun bu katı iradesi karşısında özgüveni zedelenen ve kendisi hakkında sık sık "kışla askeri" ifadesi kullanılan Hasan, entelektüel bir kadın olarak yetiştirilmiş Zeyno'nun hem talibi hem talebesidir (Adıvar, 2010b: 62-65). Zira Zeyno'nun önerisi üzerine Battal Gazi hikâyelerini okuyan Hasan, "*Tahsilim biraz ileri gitsin, diğer mühim bir karar daha alacağım!*" (Adıvar, 2010b: 66) diyerek esas niyetinin eğitim yönünden Zeyno'yla arasındaki farkı kapatarak dikkate değer bir talip konumuna yükselmek olduğunu sezdirmektedir. Azize'nin sevgilisi/flörtü olarak bilinen Hasan, Battal Gazi hikâyelerini Azize ile arasında bulunan ilişkiyi açıklamak için de kullanmıştır. Hasan'a göre Battal Gazi'nin, Kral'ın üç kızını ve kız kardeşini peş peşe kaçırmaya nedenin temelinde askerce bir sevgi, askerce bir sadakat yatmaktadır. Zira Hasan'ın bu konudaki yorumu şöyledir: "*Elbette, o sade bir tanesini seviyor, fakat ötekileri ona benzediği için, onu hatırlattığı için; belki onun lakırdısını ettikleri için yabancı ellere bırakmıyor*" (Adıvar, 2010b: 65).

Batılı kadınların taklitçisi ve dişiliğiyle ön plana çıkmış bir kadın olmayan İstanbullu Zeyno'yu tanıdıktan sonra sadece geleneksel evlilik anlayışının karşısında tavır alan Hasan, "asker gibi sevmek" diye tanımladığı bir tarzda Zeyno'ya örtülü bir evlenme teklifi yapmaktan çekinmez (Adıvar, 2010b: 66-67). Çocuklar gibi eğlenip birbirleriyle flörtleşen bir çift olan Zeyno ve Hasan için Ayastefanos Ovası, tıpkı Halide Edip için yurt dışı, meraklı gözlerden uzak bir biçimde kadın ile erkeğin sohbet edebileceği uygun ortamdır. Ayastefanos Ovası'nın sağladığı romantik ve müstakil ortamın dışına çıkıldığında kendisinin Zeyno'nun yanında yetersiz kalacağına inanan Hasan'da aşağılık kompleksinin ürünü olan bir kıskançlık hissi peyda olmaktadır. Erkanıharp bile olmayan kaba bir asker olduğu için Zeyno'nun ona yüz vermeyeceğini düşünen Hasan, bir gün Zeyno'yu elde etse de asla İstanbul'da yaşayamayacağı fikrini benimsemiştir. Hâlâ Saffet'in nişanlısı olan 'her

şeyi arkasında bırakması' ve sadece kendisinin olması arzusuyla Zeyno ile Anadolu'nun bir köşesinde baş başa yaşama fantezisi kurgulamaktadır. Hatta aşığına eziyet eden sevgili olarak değerlendirdiği Zeyno'ya "*Ben de hiç merhamet etmem. Saçınızdan tutar, harpte aldığım bir esir gibi Anadolu'nun en uzak ve size kimsenin eli erişemeyecek yerlerine götürürüm*" (Adıvar, 2010b: 66-67) demekten çekinmeyecektir. Ancak Zeyno, bu kaçırma fantezisinin altında Hasan'ın cemiyet hayatına düşkünlüğünün yattığına inanmaktadır. Öyle ki Zeyno, babasıyla dertleştiği zaman Hasan hakkında "*Her zaman en çok istediği kadın ben olsam bile hiç bir zaman tek istediği kadın olmayacağıma kaniyim. Benim Saffet nasıl hayatımda varsa, onun hayatında da bir nevi Azize olacak*" (Adıvar, 2010b: 86) yorumunda bulunmaktadır. Halide Edip, Zeyno'nun bu gözlemini doğrularcasına Hasan, Avrupa'da tanıştığı Dora hakkındaki hisleri şöyle açıklanmaktadır:

"Eğer Dora, kadın hayatını da erkek gibi serbest telakki etmezse, en ideal hayat arkadaşı o olacaktı. Erkeği son derece hür bırakan, her an değişen neşesi, parlak zekasıyla insanı eğlendiren bu arkadaş kadın, kendisi için de aynı hakkı istemese çok iyi olacaktı. Dora, her halde aynı zamanda belki iki aşığı olan bir kadın değildi, fakat hayat ortaklığını çok kadir bir karşılık incizaplarıyla kabul ediyor, her tarafın arzu veyahut ateşi geçerse, başka bir insanı severse bırakıp gitmesini karşılıklı bir hak olarak telakki ediyordu" (Adıvar, 2010b: 207).

Hasan, evlilik dışı ilişkilerinden edindiği tecrübeyle evliliğin felaket getireceğine dair bir kaniya sahiptir (Adıvar, 2010b: 62). Azize'ye davranışlarıyla verdiği sözü geri almak isteyen Hasan, "*Sen öpüşenlerin mutlak birbirleriyle evlenmeleri lazım olduğuna kanisin; ben evlenmemeye karar vermiş bir insanım.*" ve "*Bana bak yavrurum, evlenmek ihtimalim yoktur, buna inan, senin dile düşmeni, iyi bir adamla evlenmene de engel olmak istemem, o halde birbirini seven iki dayızade gibi güzel güzel dost kalırız*" (Adıvar, 2010b: 109-110) gibi sözlerle evlenme fikrine karşı olduğunu dile getirmektedir. Hasan, Zeyno'ya da benzer bir konuşmayı şu sözlerle yapmaktadır:

"*Ben evlenmenin aleyhindeyim Zeyno Hanım, hele derhal evlenmenin daha ziyade. Azize de, ben de bugünkü rabitamızın bütün bir hayat sürece kadar derin olduğuna kani miyiz, bilmiyorum. Susuyorsunuz; canınızı sıktımsa beni affediniz; emin olunuz ki, Azize'ye kafi derecede ehemmiyet veriyorum*" (Adıvar, 2010b: 62).

İstanbulu Zeyno kadar güçlü bir kadın olmadığından Azize, intihar girişiminde bulunmuştur. *Kalp Ağrısı* romanının kırılma noktası olan bu olay sonrasında Hasan, evlilik dışı kaçamaklarının bedelini "*zayıf yaratılışlı*", "*üzerine*

titrenmesi gereken” ve şımarık teyzekızı olarak tanımladığı Azize ile evlenmeye kendisini mecbur hissetmektedir. Bu duygunun neticesinde Hasan’ın evlilik hayatlarının başlangıcında Azize’ye baba şefkati gösterdiği görülmektedir (Adıvar, (Adıvar, 2010b: 138). Hasan’ın modern bir erkek gibi flört vasıtasıyla tanıyıp sevdiği kadın yerine toplumun ondan beklediği biçimde hareket etmek durumunda kalışı gelişigüzel ilişkilerinin cezası olmuştur.

Hasan ve Zeyno, Azize’nin hayatı pahasına mutlu olamayacakları için ayrılık kararı alırlar. Nitekim iki aşğın birbirlerine bıraktıkları hoş bir anı olması için Hasan’ın evinde buluştukları gece flörtleri, tıpkı koşu yarışında, avda olduğu gibi bir yarış, söz düellosu hâlini almıştır. Hasan, “*Bir defa tecrübe ediniz, bir defa benim olmaya karar veriniz. Nasıl süratle benim olursunuz, bir hafta sürmez, herkesten uzak, sade birbirimizin ...*” (Adıvar, 2010b: 122) diyerek son kez hislerini İstanbullu Zeyno’ya açacaktır. Öte yandan Hasan ile Zeyno arasındaki bariz farklılık tam olarak bu nokta kendisini göstermektedir; kendi mutluluğu için Azize’nin ölmesini umursamayan Hasan’ın karşısında, deniz görse dahi azap duyacağını dile getiren sorumluluk sahibi Zeyno vardır. “Birbirimize ruhumuzun çirkin taraflarını görecektik kadar yaklaşımadan ayrılmak belki daha iyi olur” diyerek bu aşk ilişkisi için son kararını verir (Adıvar, 2010b: 125). Son ana kadar Zeyno ile kaçma isteğinden vazgeçmeyen Hasan ile Zeyno’nun arasındaki çekim *Zeyno’nun Oğlu* romanında devam etse de, âşıklar bir daha kavuşmamak üzere rotalarını çizmiştir (Adıvar, 2010b: 135). Azize’nin intihar girişimi sonrası Zeyno aşk acısını, sonraki sayfalarda ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz Muhsin Bey ile evlenerek geride bırakırken, Zeyno’nun telkiniyle Azize ile evlenen Hasan Avrupa’da karısı Azize ve yeni tanıştığı, dış görünüş olarak Zeyno’ya benzeyen Dora ile yaşadığı ilişkiyle unutmayı denemektedir.

Türk kadınının modernleşme sürecinde belirgin şekilde kendisini hissettiren erkek aydın bakışı, kadınların referans olarak Avrupalı hemcinslerini örnek almamaları gerektiğini ve onları referans almaları durumunda karşılaşacakları olumsuzluklar noktasında uyararak vazifesini üstlenmiştir (Argunşah, 2016b: 151). Ancak Halide Edip, Avrupalı bir kadının feyz alınabilecek yönü olduğunu da göstermek amacıyla erkeklerle sohbet edebilecek donanıma sahip, eğitilmiş bir

Avrupalı kadın figürü olarak kurgulanan Dora, ne tümüyle Türk kadınına örnek gösterilmektedir ne de Türk edebiyatının tipik gayrimüslim meta kadın figürüdür. Yazar, zaman zaman Azize'nin olumsuz geleneksel görüşlerine karşı Dora'nın çağdaş görüşlerini onaylamakta, zaman zaman ise Dora'nın bir erkek kadar serbest oluşunun aşırılığını vurgulamaktadır. Örneğin; Halide Edip'in ideal Türk kadını tanımını Dora'nın Türk kadınları ile ilgili görüşleri Dora'nın Türk kadını kimliği kritiği üzerinden aktardığı görülmektedir: “*Ben Türk kadınlarını ihtilale karışmış, halka karışmış, bizden çok demokrat olmuş zannedirdim. Halbuki siz sade süs, nafîle para sarf etmek istiyorsunuz. Haydi şimdiye kadar gördüklerim hepsi zengin, kapitalist şeylerdi. Siz ihtilal yapmış bir zabitanın karısısınız, neden böyle israfa düşkünsünüz?*” (Adıvar, 2010b: 140).

Azize, Hasan ve Dora'nın birlikte sohbet ettikleri bölümlerde Hasan'ın hayatına giren kadınlar arasındaki farklar daha kesin bir biçimde ortaya konulmaktadır. Dora'nın, evlilik hakkındaki görüşlerini açıklarken doğrudan Azize'nin kişiliğini hedef aldığı görülmektedir:

“Çünkü böyle kadınlar [zayıf, cazip, yarı hasta, sadece sanat ve süsten mürekkep] çok inhisarcıdırlar. Bir erkeğe tek başlarına sahip olmak isterler. Erkek sağa, sola, kadın olan bir tarafa baktı mı kıyamet kopar.” ve ekler : “O zaman [evlilik şartları altında] daha fazla tahammül ederim, o zaman karşılıklı inhisarı birbirine hissettirmemek kati surette lazımdır. Çünkü hayat birdenbire bir esaret olur ve zincir insanda isyan eder” (Adıvar, 2010b: 144).

Hasan, her ne kadar Azize'nin hayatlarını felakete sürükleyen kıskançlığının eleştirilmesinden ve Dora'nın “*Sevdiğim adamın sevdiği kadın, hatta karısı olamazsam dostu, bütün esrarını bana açacak, kalbinin, hayatının, iradesinde benden fikir alacak bir arkadaşı olmaya çalışırım.*” (Adıvar, 2010b: 145) düşüncesinden hoşnut olsa da, Dora'nın erkekler için olduğu gibi kadınlar için de çokeşliliğin doğal olduğunu ifade etmesine tahammül edemeyen Hasan, tıpkı *Seviyye Talip* romanındaki Fahir gibi, Müslüman-Türk kimliğini taşıyan karısının yanlış düşüncelere kapılmasından endişe duyarak yanında böyle konuşulmamasını ister (Adıvar, 2010b: 145-146). Dora'nın görüşlerine “*Zevcem olan kadının, yahut sevdiğim, fakat benimle evlenmemiş bir kadının hayatında değil, zihninde bile başka bir erkek gölgesine tahammül edemem.*” diyerek itiraz eden Hasan, Dora'yı bencil ve kötü düşünceli olarak nitelendirmektedir (Adıvar, 2010b: 146). Nitekim Dora,

Hasan'ın düşüncelerini saklamaksızın açıkça konuşabildiği bir kadındır. Öyle ki, Dora zaman zaman Hasan'ın kadın versiyonuna dönüşerek tamamen kadın erkek arasındaki farkın ortadan kalktığı bir ilişkinin nesnesi olmaktadır. Hasan, uzun yıllardır dostluk ettiği bir erkeğe itiraf eder gibi Dora'ya yaptığı itirafta hem Azize'ye hem de Zeyno'ya duyduğu hisleri şöyle açıklamaktadır:

“Çok memnunum, Azize'yi de kendime göre seviyorum. Fakat Zeyno kalbime saplanmış, kendi kendine dönen bir bıçak gibi... Hem bu akşam bana Zeyno için düşündüğüm ve söylediğim zalim şeylerin doğru olmadığını zannediyorum. Zeyno'nun çok mustarip, fazla mustarip olduğunu düşündüm. Belki de birdenbire göreceğim geldi. O, yalnız başına hasretle inerken benim tıpkı o Per Günt'teki gibi hayatın verebileceği zevkler ve lezzetler arkasında koşmamı acı ve sefil buldum, ondan af dilemek istedim. Fakat mektup yazmaya başlayınca aftan başka şey istedim: Aşk istedim, daha fazla ıstırap, benim için daha fazla fedakarlık, hatta haysiyetini feda etmesini istedim” (Adıvar, 2010b: 159).

Bu tavrı dolayısıyla Dora, aşkının sonsuza dek süreceğine dair yemin etmeyen bir kadın olmasına rağmen Hasan'da, “*seviyorum dediği müddetçe en itimat edilir ve en çok saadet veren kadın*” (Adıvar, 2010b: 226-227) itimatı uyandırmaktadır. Hasan'da yarattığı düşüncelerin farkında olan Dora'nın yanıldığı tek nokta Hasan'ın aradığı kadının kendisi olduğunu sanmasıdır. Ancak Hasan, Dora ile birlikteyken bile aradığı kadının İstanbullu Zeyno olduğunu ifade etmektedir (Adıvar, 2010b: 160-161).

Dora, Doğulu bir erkek için alışlagelmişin dışındaki cefa çektirmeyen, hayatın tüm zevklerini sanat, felsefe ve cinselliği bünyesinde toplayan bir kadındır ve ayrıca Hasan için Azize'nin kıskançlık dolu kısıtlayıcı sahiplenme biçiminden kurtaran bir sığınaktır. Oysa Azize de “*Hasan'a karşı kalbinde muhabbetten fazla, hastalığa benzeyen, öyle garip bir düşkünlük vardı ki, ikisi beraber bir boş odada yaşasalar, o yine geçmiş günlere ait hatıraları kıskanacak ve azap çekecekti*” (Adıvar, 2010b: 230).

Hasan ile Dora arasında gelişen ilişki, içerisinde cinselliğin de bulunduğu bir dostluktur. Dora, evlilikler hakkında “*İki taraf da nihayetsiz bir riya, çirkin bir yalanla birbirini aldatıyor, nihayetsiz bir hile ile cemiyeti aldatıyor; [...] Yalnız bu karşılıklı olan yalan kanunundan çıkan, açık yaşamaya, hayat arkadaşını da, cemiyeti de, aldatmamaya cesaret eden şiddetle ceza görüyor.*” (Adıvar, 2010b: 207-08) düşüncesini benimsemiştir. Batılı paradigmalara göre geçerli nedenlerle

tekeşliliği reddeden Dora'nın düşünceleri karşısında Halide Edip, Hasan'ın ağzından patriarkayı eksikliklerine ve kusurlarına rağmen şu cümlelerle olumlamaktadır: “Anlıyorum, biz daha aptalız, daha hodbiniz, daha fenayız, fakat her halde daha kuvvetliyiz. Binaenaleyh kanunları biz ve bizim için yapacağız” (Adıvar, 2010b: 208).

Davos'ta geçirilen zaman Azize'nin hastalığından çok Hasan'ın kalp ağrısının iyileştirildiği bir yerdir. Davos'ta Azize, Zeyno yerine Dora'yı kıskanırken Hasan, Dora sayesinde Zeyno'dan ayrılmak zorunda kalışının ızdırabını dindirmeye çalışmaktadır (Adıvar, 2010b: 153). Halide Edip, Batı'daki feminist görüşlerden uzak durmayı tercih etmektedir (Aksoy, 2014: 83). Halide Edip, Batı'daki feminist görüşleri eleştirmek için *Kalp Ağrısı* romanında Binbaşı Hasan ile Dora arasında aşktan arındırılmış bir ilişki kurgulamıştır. Binbaşı Hasan, Dora ile geçmiş ilişkilerini şu cümlelerle değerlendirmektedir:

“Bu Dora gibi kadınları şüphesiz yirminci asır, eski kadınların yeknesak cins tezahüratı ile yorulan zavallı erkeklere sevimli bir huzur ve işkencesiz bir heyecan mevzuu olsun diye, yetiştirmiş olacaktı. Hasan'a Diyarbakır'daki sergüzeştine sahip olan Kürt Zeyno'nun ateşli uysallık ve tapınışını, ihtirasla, ürperme ile Hasan'ı da, kendisini de mecalsiz bırakıp kaçan İstanbullu Zeyno'nun hasretini, karısının ezeli düşkünlüğünü, Dora'nın serin, fikri fakat cazip arkadaşlığı aratmayacaktı. Aslında bu kadar yeni ve acayip olmasa insanın bütün ömrü için ne nefis sevgili, ne rahat zevce ve arkadaş olacaktı” (Adıvar, 2010b: 225).

Hasan aracılığıyla Halide Edip; hem Dora'nın Müslüman bir kadın için yasaklanmış sınırlardaki evlilik/aşk görüşlerinin aşırılığını, hem de Azize gibi kendisini yetiştirmeyi başaramamış, kendisine hem de eşine hayatı zindan edecek kadar kıskançlık dolu kişiliğini eleştirmektedir. Azize hamile olduğunu öğrendiği zamanki duygularını anlattığı mektubunda Hasan'ın yüzüne karşı “*Karnımda senin çocuğunu taşıırken sen adi kadınların peşinde koşuyorsun!*” diye bağırma arzusu taşıdığını dile getirmektedir (Adıvar, 2010b: 204). Zira Azize, canı pahasına dünyaya getireceği bir bebeğin, Hasan'ı kendisine bağlayacağına inanmaktadır. Hasan da yıllar sonra aklına gelen Kürt Zeyno macerasının kendisinde uyandırdığı vicdani rahatsızlığı nedeniyle Azize'nin taşıdığı bebeğe karşı karmaşık düşünceler beslemektedir: “*Tabii olmayan düşünceler veriyordu ki, belki Kürt Zeyno'dan olan çocuğa yaptığı zulüm ve kayıtsızlığın cezası, hayatta böyle bir çocuğunu anasının karnında öldürmek olacak gibi geliyordu. Aşk günahlarını acaba gizli bir kudret takip mi ediyordu?*” (Adıvar, 2010b: 231)

Azize'nin Zeyno ile yazıştığını öğrenen Hasan, hasta Azize'yi hâlâ üzüyor oluşundan utanmak yerine “*Zeyno, beni önüne gelen kadının arkasından koşan adı bir çapkın addedecek.*” olmasından utandığı için karısıyla tartışmaktadır (Adivar, 2010b: 164). Bu tartışmanın sonrasında Zeyno'nun mektubunda Miralay Muhsin ile evleneceğini müjdeliyor olması Hasan'da ilk olarak Zeyno'nun kendisine nispet yaptığı düşüncesini uyandırmaktadır. Ancak daha sonra “*Bir doktor kızıdır, mütefekkindir, akıllıdır. Muhiti kalbinden ziyade kafasını yetiştirmek istemiştir. Fakat kalbi kendi kendisine fıskıran bir nevi volkandır.*” (Adivar, 2010b: 158) olarak tanımladığı Zeyno'nun, hem aklıyla hem de kalbiyle Miralay Muhsin'i sevebileceğini anlamıştır. Hasan, bu habere kadar Zeyno'nun aklıyla Saffet'i sevecek olsa da kalbiyle daima kendisini seveceğini düşünmemektedir (Adivar, 2010b: 158). Fakat Muhsin Bey'in “*istediği şeyi elde etmek için en açık, fakat en doğru ve kati yoldan giden, harpte ve aşkta muzaffer bir kumandan hali*” karşısında yaşadığı müthiş kıskançlık duygusu tamamen Zeyno'nun Muhsin Bey'e âşık olma ihtimaline yöneliktir. Zira Binbaşı Hasan, Zeyno'yu bir arkadaş gibi sevdiği söylenen Saffet'ten kıskanmazken Miralay Muhsin ile evleneceğini duyduğunda büyük bir acı duymaktadır (Adivar, 2010b: 210-211).

Hasan'ın hayatına giren diğer bir kadın olan Kürt Zeyno'nun öyküsü, her ne kadar *Kalp Ağrısı* romanında başlasa da, *Zeyno'nun Oğlu* romanında Diyarbakırlı Zeyno'nun çektiği çilelere daha fazla yer verilmektedir. Kürt Zeyno, Hasan'ın hatıralarındaki önemsiz, sadece cinsellik odaklı “*iptidai aşk*” macerasıdır (Adivar, 2010b: 218). Ancak Azize'nin verdiği hamilelik haberinden sonra Kürt Zeyno'yu ve kendisine vicdan azabı veren isimsiz çocuğunu düşünmektedir (Adivar, 2010b: 224). Her ne kadar Hasan, Kürt Zeyno'nun elinde yedi sekiz yaşında yalınayak bir çocuğu hayali ettikçe vicdan azabı duysa da, her iki romanda da Kürt Zeyno'yu arama girişiminde bulunmamıştır (Adivar, 2010b: 228). Kürt Zeyno onun için cılız bir anı hâlinedir:

“Bu Kürt Zeyno ne kadar iyi ve doğru bir kızıdır. O bana muhabbetle karışık, sessiz ve mütemadi hizmetlerle tatlı bir dostluk göstermişti. Genç, bir servi gibi, ince ve narin kızı on senede çok değişmiş buldum. Fakat hâlâ yüreğe giden bir güzelliği ve samimiyeti vardı. Yüzüme bakmaktan çekinerek, titreyerek odaya girişi insanda merhamet ve rikkat uyandırıyordu” (Adivar, 2001: 361).

Kürt Zeyno'nun ve çocuğunun hayali o kadar cılızdır ki Hasan Diyarbakır'a geldiği ilk günlerde İstanbullu Zeyno'nun muadili olarak kurgulanan Mazlume adlı genç kızın dış görünüşü ve gençliğinden etkilenerek onu muhtemel hayat arkadaşı olarak düşünmüştür. Tabii Hasan'ın flörtöz kimliğine uygun bu arkadaşlık "*acaba bir gün, bir ucu yine Zeyno'ya varan canlı bir müsellesin Azize'si olarak dirilebilir miydi?*" biçiminde tanımlanan çokeşli bir hayat arkadaşlığıdır (Adıvar, 2001: 202).

Zeyno'nun Muhsin ile evlendiğini öğrendiği andan beri ikisi arasındaki ilişkiyi düşünmekten kendisini alıkoyamayan Hasan, "*Hakikat, Muhsin Bey'i seviyor muydu*" ve "*Zeyno tarafından unutulmuş muydu?*" (Adıvar, 2010b: 237) vb. sorularla boğuşurken komutanı Muhsin Bey'in karizmasının üzerindeki etkisiyle özgüvenini kaybederek kendisini basit, cahil ve alaylı bir zabıt derecesine indirgemektedir (Adıvar, 2010b: 248).

Halide Edip'in evlilik dışı ilişkinin olumsuzlukları üzerine kurguladığı *Zeyno'nun Oğlu* romanının başlangıcında Hasan'ın karakter gelişiminde ne Azize'nin vefatı ne de baba olmuş olmanın etkisi gözlenmemektedir. Hatta Hasan, Zeyno komutanı Muhsin Bey'in eşi olduğu için artık hayatına girmesi muhtemel diğer kadınların gönül eğlendirme maksadını aşmayacağını düşünmektedir (Adıvar, 2001: 13). Öyle ki *Zeyno'nun Oğlu* romanında İstanbullu Zeyno'nun Azize ve Hasan'ın bebeği Muazzez'i sevdiği bölümde Hasan'ın Zeyno ile ilgili ilk düşüncesi; anne olmayışının eksikliğidir. Hasan'ın Zeyno'nun eksikliğinden zevk almasının altında kendisinden daha üstün ve kalıcı niteliklere sahip komutanı Muhsin Bey'e karşı güç kazanmış olması yatmaktadır (Adıvar, 2001: 20).

Hasan ve Haso'nun birbirleriyle karşılaştıkları ilk anda baba-oğlun benzerliği hem İstanbullu Zeyno'nun hem de Mazlume'nin dikkatini çekmiştir. Ancak Hasan'ın Haso'ya dair düşünceleri yine ırk/yaratılış bağlamında ele alınmıştır: "*O çocukta arka kemiği maddî manevî inhina etmeyi bilmeyen, kendi sefil muhitinin çok üstünden bakan bir gurur ve izzetinesis vardı. Çocuk, ateşli olmaktan ziyade düşünceli bir cinsin yavrusuna benziyordu. Acaba babası Türk müydü?*" (Adıvar, 2001: 220). Hasan, ancak gayrimeşru oğlu Haso'yu tanıdıktan sonra yılların öncesinde Kürt Zeyno ile yaşadığı gönül ilişkisini "*dürüst ve cesur bir erkeğe yakışmayacak bir hareket*" olduğunu hissetmiştir (Adıvar, 2001: 228). Ancak Haso

ve Haso'nun gayrimeşru olduğunu az çok bilen herkes için Binbaşı Hasan, milletin karısına kızına musallat olan, zalim ve günahkâr bir kimsedir (Adıvar, 2001: 288). Haso'nun üvey babası Ramazan kadar nefretle, kinle, bir gün öldürmeyi istediği kişiyi İstanbullu Zeyno aracılığıyla aralarında dostluk kurulan Hasan Bey olarak görmesi, intikam duygularının yok olmasına ve baba oğlun samimi bir bağ kurmasına neden olmuştur (Adıvar, 2001: 291). Halide Edip, *Zeyno'nun Oğlu* romanını Kürt-Türk melez kimliğinin temsili Haso Çocuk'un yetişmesinde kadınların önemli rol oynadığını vurgulamak için Binbaşı Hasan'ın Haso Çocuk hakkında kurduğu "*Benim oğlum. Estağfurullah... Zeynoların Oğlu*" ifadesiyle sonlandıracaktır (Adıvar, 2001: 375).

Binbaşı Hasan figürü aracılığıyla Halide Edip okuruna gelişigüzel ilişkilerin kadın ya da erkek fark etmeksizin herkesin hayatını olumsuz etkilediği mesajını vermektedir. Çünkü Binbaşı Hasan için hayatına girmiş olan Azize ve Kürt Zeyno'yu bir yalan, seraptır (Adıvar, 2001: 344). Ancak gerçek aşkı İstanbullu Zeyno ile asla kavuşamayacaktır. Bu nedenle Binbaşı Hasan'ın yaralıyken yaptığı itirafta gönlü İstanbullu Zeyno'yu sevdiğini dile getirirse dahi Haso Çocuk'a olan babalık borcu nedeniyle dili Kürt Zeyno'yu sevdiğini ifade ettiği şu cümleleri kurmuştur:

"Benim Zeyno'yu ne kadar sevdiğimi dünyada kimse bilmez. Ben, yalnız onu sevdim, ben, yalnız onu severim. O, benim her zaman sevgilim, anam, kardeşim ve zevcem! Haso'nun anası, Haso'yu yaratan kadın! Bir aralık ayrıldık, bir aralık azap çektik. Fakat artık bir daha ayrılmayacağız. Ben muhabbet borcumu bütün ömrümle ödeyeceğim. O, ben, Haso Çocuk, artık hep beraber yaşayacağız" (Adıvar, 2001: 345).

2.2. AYDIN FİGÜRÜ

I. Dünya Savaşı ve akabindeki Kurtuluş Savaşı yılları Türk aydınının Batılılaşma fikriyle hesaplaştığı bir dönemdir. Medeniyetle ilişkilendirilen Batı toplumlarının Anadolu'da uyguladığı vahşet, Halide Edip gibi birçok aydını kendi öz kültürüne dönmeye sevk etmiştir. Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanları bu öze dönüşün farklı adımlarını göstermektedir. Batılı medeniyetleri gözünde büyüten İstanbul gençlerinin Anadolu kültürüne dönüşünün başlangıç safhasındaki durumunu anlatan figür; *Ateşten Gömlek* romanında savaşın yıkıcılığı ve yok ediciliğine tanık olduktan sonra gerçeklerle yüzleşip özeleştiri yapan yarı aydın

Peyami'dir. Halide Edip, Kurtuluş Savaşı sonrasındaki inkılaplar devrinin aydın figürünü toplumdaki yanlışlıkları tespit edip eleştirdiği noktaları anlatabilecek nitelikte kurgulamıştır. *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Doktor Saffet, Türk kültürünü ön plana çıkaran ve bilgi birikimiyle etrafını şekillendiren bir aydın figürüdür.

Ateşten Gömlek romanı sürecinde okur, Peyami'nin Kurtuluş Savaşı ile birlikte yarı aydın, snop bir gençlikten çıkarak yetişkin olma sürecine tanık olmaktadır. İstanbullu zengin bir ailenin memur oğlu olan Peyami, Batı kültürüyle fazla iç içe yetişmiş Şişli sosyetesine mensup biridir. Peyami'nin Batı'dan fazla etkilenmiş bir biçimde kurgulanışı, Tanzimat romanından itibaren edebiyatımızda tekrarlanan Avrupa kültüründen fazla etkilenmiş gencin kadınsılaşmasıyla ilişkilendirilebilir (Gürbilek, 2016: 48). Zira, Peyami, Millî Mücadele'ye katılmadan evvel, Hariciye'de rahat rahat sorumluluk almadan çalışan, annesinin alafranga Şişli toplantılarının müdavimidir. Ayşe'nin abisi Cemal dahi, Peyami'nin "*pmat kokan yüzüklü*" olarak tanımlanan süslü görünüşünün yapmacık tavrını küçümsemekte ve Peyami'ye karşı sert, erkekçe olarak değerlendirebileceğimiz "askerce" tavrını takınmaktadır (Adıvar, 2017a: 179). Halide Edip'in yaygın bir Batılı yarı aydın betimlemesinde süslülük hâlini kullandığı görülmektedir. *Kalp Ağrısı* romanında da Saffet'in zıttı olarak söz ettiği "*saçı pmatlı, turnakları manikürlü genç, pembe yüzü*" (Adıvar, 2010b: 15) snop betimlesindeki gibi, Peyami de *Ateşten Gömlek* romanındaki asker erkekler arasında oldukça kadınsı bir görünümde kurgulanmıştır. Peyami, Batı karşısında geri kalmışlığı ve asla eskisi gibi Batı'ya sefer düzenlenmeyeceğinin kabul gördüğü bir neslin evladıdır. Bu nedenle *Ateşten Gömlek* romanının başlangıcında Peyami, Cemil Meriç'in "virilile" kavramıyla açıkladığı erilliğini kaybedip asla yetişkin olamama ve çocuklukta takılı kalma hâli içindedir. Nurdan Gürbilek'in erken dönem Türk romanında sıklıkla tekrar edilen "*erkek de telkine açıldığı ölçüde kadınsılaşacaktır*" (Gürbilek, 2016: 66) tezi Peyami özelinde *Ateşten Gömlek* romanında da tekrar edilmektedir. Peyami, Ayşe ile birlikte Anadolu'ya geçmeden önce annesinin, sonrasında ise Ayşe'nin telkinine muhtaç bir figüre dönüşmektedir.

Peyami'nin hayatına Ayşe girmeden evvel Peyami, hayranlık duyduğu bir medeniyete karşı savaşmak fikrini benimseyemeyip Millî Mücadele'ye katılmak konusunda çekimser bir tutum sergilemektedir. Zira Peyami'nin annesi Şişlili kadınlarla birlikte İngiliz mandası yanlısı toplantılar düzenlemektedirler. Halide Edip'in çocuk propagandası olarak nitelendirdiği bu kadın girişimi dünyada kamuoyu oluşturmak amacıyla makaleler yayımlamaktadır. Anadolu'daki mücadeleden uzak ve İngiliz himayesinden medet uman Şişli sosyetesinin propagandalarını Peyami şu şekilde gözlemlemiştir:

“Şişli hanım propagandasını “Rodoslular” idare eder. Bunlar lisan bilirler, alafrangadırlar. En büyüklerini Ankara'nın kurşunu ufkunda hâlâ hatırlıyorum. [...] Kendisi şiddetle ve samimiyetle İttihatçı düşmanıdır. Bu ihtirasında bazen insani bir samimiyet vardır. Vapurda, salonda her yerde aynı facia tavrıyla konuşur. İster iki kişilik küçük bir oda, ister yüz kişilik bir içtima salonu olsun, daima aynı vaziyet aynı ses. [...] Bütün bu şifahi zulmüne, gadrine rağmen etrafında Şişli hanımlarından müteşekkil bir taassup alayı vardı. Hele İttihatçıların zayıf kalpli kadınlarından bazıları İttihatçı olduğumuz belli olmasın diye o sesini yükselttikçe onun etrafından ayrılmıyorlardı. Sonraları düşündüm. Bunları bir araya toplayan bir “Şişli ve hanımları” bağı vardır. Çünkü İstanbul tamamen başka bir kadın dünyasıydı ve onun propagandası başka surette tecelli ediyordu. Bütün Şişli, Salime Hanım başta olmak üzere, İstanbul kadınlığının yapacağı propagandaya darbe indirmek için sinirleri kopacak gibi, gergin beklerdi” (Adıvar, 2017a: 31-33).

Şişli civarında toplanan kadınların dışında Fatih tarafındaki eski İstanbullu kadınlar özellikle Türk Ocağı'nın görüşleriyle temsil eden milliyetçi bir grup bulunmaktadır. İki kadın grubu da Millî Mücadele'ye büyük hizmetlerde bulunmuşsa da çalışmaları Halide Edip'in gözünde “*mizahi bir resmigeçit*” niteliğindedir (Adıvar, 2017a: 34). Gerçek propaganda *Ateşten Gömlek* romanının başkişisi olmakla birlikte Halide Edip ile ilişkilendirebileceğimiz Ayşe'nin işgal altındaki İzmir'den gelip İngiliz gazeteciye kafa tutarak Kurtuluş Savaşı'nın gerekliliğini dile getirdiği konuşmadır. Türk milliyetçiliğini ve tam bağımsızlığı ön plana çıkaran cesur konuşması “*genç askerleri etrafında diz çökmüş*” hâle getirecek kadar etkileyicidir (Adıvar, 2017a: 50). Zira Peyami, Ayşe'nin İngiliz gazeteci Mister Cook'a kafa tuttuğu toplantıda orta yolcu bir tavır takındığı günü utançla hazırlayacak ve vücudu parçalanmış vaziyetteyken kaleme aldığı hatıratında memurluk günlerinin süslü çocuğunu “*Bunu kâğıt kokuları ve daire söyledi, Ayşe!*” diyerek küçümseyerek günah çıkaracaktır (Adıvar, 2017a:50-51).

Peyami'nin annesinin dizinin dibinden ayrılıp erilleşmeye başladığı süreç Ayşe ile birlikte Anadolu'ya gitme kararını almasıyla birlikte başlamaktadır. Böylelikle Halide Edip, *Ateşten Gömlek* romanının anlatıcısı olan Peyami'nin erilleşme sürecindeki önemli iki olgu olan Ayşe ve Millî Mücadele'yi romanın akışı içerisinde bütünleştirmektedir (Adıvar, 2017a: 75). Ayşe'nin Peyami'yi Millî Mücadele'ye katılmak konusunda yüreklendirdiği mektubunda “*Sen de İstanbul çocuğu, tabii annenin sözünden çıkmazsın değil mi?*” diyerek Peyami'nin annesinin telkinine muhtaç kişiliğine dikkat çekecektir (Adıvar, 2017a: 66). Ayrıca Ayşe'nin Divan-ı Harp tarafından aranmasının ardından Peyami ile Anadolu'ya geçişleri Halide Edip ve Adnan Adıvar'ın Millî Mücadele'ye katılmak üzere Anadolu'ya geçişlerinin *Ateşten Gömlek* romanındaki tezahürüdür. Ayşe ile Halide Edip'in bu kadar birbirine yaklaştığı bir bölümde Peyami'nin “*İstanbul hasretinni karşısına iki yeşil parlak parlak ziya [Ayşe'nin gözleri]koydum. Artık ateşten gömlek arkamda, ateşten kamçı Ayşe'nin elinde, onun götürdüğü yola gidiyordum.*” (Adıvar, 2017a: 74-75) ifadelerini kullanması Mina Urgan'ın hatıralarında Halide Edip'den söz ederken onun erkekleri yönetmek isteyen bir insan olduğu tespitini de destekler niteliktedir (Urgan, 2008: 203-204). Peyami, gençliğinde taşralı bir teyzekızı olarak gördüğü için, *Ateşten Gömlek* romanının ana kadın figürü Ayşe'yi küçümsemiş ve onunla evlenmemek için Avrupa'ya kaçmıştır (Adıvar, 2017a: 19). Peyami, hatıratında yolculuklarını anlatırken zamanında böyle bir karar verdiği için pişman olmuştur. Zira, Peyami, Anadolu'ya geçtikleri andan itibaren Ayşe'nin himayesini kaybettiğini düşünmektedir (Adıvar, 2017a: 83). Peyami, erilleşme sürecini tamamlayamamasının yarattığı hegemonik eksikliğin utancının kaynağını “*On sene evvel ben değersiz bir hariciye memuru ruhu taşımayaydım*” (Adıvar, 2017a: 190) hayıflanmasıyla açıklamaktadır.

Topyekun savaşılan bir dönemde Peyami, bir yandan yabancı dil bildiği için cephe gerisinde yazışmalarla ilgilenmekte bir yandan da “*bütün milletlerin kudurmuş gibi, boğaz boğaza, milyonlarca insanı parçalamalarını manasız*” (Adıvar, 2017a: 19) bularak savaşı, şiddeti lanetleyen bir tutum takınmaktadır. Ancak Peyami yaşadığı çatışmaya rağmen “*İlk defa beni İzmir yolunda çarpışanlardan biri olmaya layık görüyor, dairemin sarı kâğıt tomarlarını, tozlu havasını unutuyordu.*” (Adıvar, 2017a: 95) ve “*Hiç olmazsa beni de ebediyen Hariciye'nin silik bir kâtabi görmesin.*”

Beni de er ve mert olarak tanısın.” (Adıvar, 2017a: 97) düşünceleriyle erillik sürecini tamamlayarak, Batı kültüründen etkilenerek müebbet çocukluğa sıkışmış erkeği özgür bırakmak istemektedir. Hatta Ayşe'nin cepheden gönderdiği mektubunda “*Sen Peyami, İzmir yolunda hâlâ sararmış kâğıtlara bakarak mı yürüyeceksin?*” (Adıvar, 2017a: 147) diye sorması Peyami'nin savaşa aktif olarak katılma kararı almasını sağlamıştır. Halide Edip, Peyami'nin nasıl yaralandığından söz etmeden sadece beyindeki hasar üzerinde durmaktadır. Peyami'nin yaşanmış olayları mı yoksa yaralı zihninin ona oynadığı oyunları mı yazdığını muğlak bir noktada bırakan Halide Edip hakkında Selim İleri (2015: 117), “*Romancı önce bütün çıplaklığıyla gerçekliği yazmış, sonra böylesi gerçekliğin sanrıya daha yaraşabileceğini, karabasanla donanmışlığını duyumsamış gibidir*” yorumunda bulunmuştur.

Ateşten Gömlek romanında Anadolu'yu düşmanlardan kurtararak sevdiği kadını kazanma buna bağlı olarak da erilliğini keşfetme öyküsünü okuduğumuz Peyami'yi Halide Edip, *Ateşten Gömlek* romanının sonunda muzaffer bir asker veya kahraman olarak okurun karşısına çıkarmak yerine, isim sembolizmi yaparak, katlandığı bunca acının sonunda gelecek neslin aydın kimliğinin habercisi/havarisi konumuna yerleştirmiştir.

Kalp Ağrısı romanında Zeyno'nun nişanlısı olarak anlatıda yerini alan Saffet, kendisini mesleği doktorluğa adanmış olmasının ötesinde bir aydın kimliğine sahip değildir. Ancak *Zeyno'nun Oğlu* romanıyla birlikte Saffet figürü, Halide Edip'in modernleşme hakkındaki görüşlerini dile getiren bir sözcü konumuna gelmiştir. Bu noktada herhangi bir karakter değişiminden söz etmek mümkün değildir. Halide Edip, *Kalp Ağrısı* romanındaki figürünü başka bir işlevde kullanmak üzere *Zeyno'nun Oğlu* romanına transfer etmiştir. Halide Edip'in, angaje bir roman olan bu devam romanında geniş bir yelpazeye yayılan görüşlerini anlattığı uzun konuşmalar, romanın akışını kesintiye uğratan nutuklar şeklindedir. Saffet figürü özelinde derinleşmeyen bütün bu ideoloji, moda, bilim vs. hakkındaki konular Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında farklı farklı figürler aracılığıyla yeniden ele alınıp detaylandırılmaktadır.

Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu romanlarının aydın figürü Saffet'in, her iki romanda da rakibi sayılabilecek Binbaşı Hasan'ın karşısında varlık gösterebildiği anlar, Zeyno ve Azize'nin yıkıcı aşk duyguları içerisindeki ruhsal çöküntülerine soğukkanlılıkla yaklaştığı bölümlerdir. Âşık Figürü başlığı altında ayrıntılı olarak incelediğimiz Binbaşı Hasan'ın kıskançlığı karşısında Doktor Saffet'in sağduyu timsali olarak kurgulanması bu figüre androjen bir kimlik kazandırmaktadır. Saffet, toplumun herhangi bir erkekten beklediği nişanlısına göz kulak olma veya koruma gibi bir girişimde bulunmamaktadır. Hatta Saffet, Hasan ve Zeyno'nun baş başa Ayestefanos'ta yürüyüşler yapmasının Azize'de yarattığı geriliminin farkında olmasına rağmen mantığıyla hareket ederek İstanbullu Zeyno'yu kararlarında özgür bırakmaktadır (Adıvar, 2010b: 72). Saffet, nişanlısı Zeyno'nun Binbaşı Hasan'la kaçma ihtimalindenense hasta Azize'yi düşünmektedir. Ona göre Azize'nin kıskançlık krizleri, ciğerindeki rahatsızlıktan daha ölümcüldür. Saffet, Zeyno'ya “*Ada da iyileşebilir. Fakat zavallının delik ciğerlerinden başka, kafasında da bir hastalık var, kıskançlık, şüphe hastalığı. İstanbul'da kaldığı müddetçe bu hastalıktan tamamen kurtulması imkanı bence yoktur. Bir gün yine kafasında bir hava eser ve kendini kaldırır, Ada iskelesinden denize atar*” (Adıvar, 2010b: 96) derken Zeyno'yu kıskanmak yerine Azize'nin hisleriyle empati kurduğu gözlemlenmektedir. Bir yandan Azize'nin hislerini korurken bir yandan da Zeyno'nun üzerine titreyen Saffet, Azize ile Hasan'ın karı koca olarak Zeyno'yu incitmesinden çekindiği için Zeyno'yu nikâha geç götürecektir (Adıvar, 2010b: 135).

Saffet, Zeyno ve Azize arasındaki arkadaşlık ilişkisi ile Binbaşı Hasan ve Zeyno arasındaki gönül ilişkisini bilmesine rağmen olgunlukla karşılamaktadır. Hatta Zeyno, babasına Saffet'e karşı hislerini anlatırken “*Hayatımda Saffet eksilse hemen hemen babamın yarısı gitmiş gibi olacağım!*” (Adıvar, 2010b: 73) ifadesini kullanmaktadır. Fakat yine de Zeyno, çok değer verdiği Saffet ile olan nişanı iptal etmiştir. *Kalp Ağrısı* romanında bu noktada Saffet'in iç dünyasında yaşananlar okura kapalı tutulurken onun Zeyno'yu neden ve niçin sevdiği kendi ağzından şu sözlerle aktarılmaktadır:

“Her adamın hayatta bir bağı, onu yaşatan, ona iş gördüren bir hayat zembereği vardır. Benim için o zemberek, o bağ sensin ve her vakit sen olacaksın, seni nasıl severim bilsen, evvela güzel yüzün, güzel gözlerin, güzel vücudunun ifade eden

halini hiç görmedim ve görmeyeceğim, sende nihayetsiz bir merhamet ve iyilik var. Bir gün zaaftan istifade ettiğini ve bilerek canlı bir mahluka eziyet ettiğini bilmiyorum. Bir gün yalan olan bir bakış, bir tavrını görmedim. Bütün bunlar bana sende hakiki kadını sezdiriler. Doğruluk, muhabbet ve zayıf insanların, zebun insanlara eziyet etmekten [kaçınmasının] mert erkeklerin hasleti olduğunu söylerler, fakat ben bu hasletin bilhassa ideal kadınlarda olduğuna iman etmişimdir. Benim için ideal kadın sensin! İdeal kadın ideal aşk ister. İşte onun için seni kendim için değil, senin için seviyorum, Zeyno, ne olsa, benim olmasan dahi böylece sevmekte, yalnız senin için yaşamakta devam edeceğim Zeyno!” (Adivar, 2010b: 81-82).

Hasan ve Azize'nin evliliği ardından depresyona giren Zeyno'nun zaafından istifade etmeyen Saffet, kadınlarla empati kurmasını sağlayan tüm duyarlılığına rağmen nişanlısını Miralay Muhsin'e kaptıracaktır (Adivar, 2010b: 134). Çünkü Zeyno'ya yavrum diye de hitap edip baba şefkati ve alakası gösteren Saffet, sahip olduğu tüm iyi özelliklere rağmen, Zeyno'nun zihninde Saffet'in Binbaşı Hasan ile ilişkilendirdiği erkek algısına uymadığının vurgulanması Saffet'in androjen kimliğine işaret etmektedir (Adivar, 2010b: 53). Aynı şekilde *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanlarındaki hiyerarşik erkek ilişkileri açısından Saffet'in yeri hayli ilginçtir. Örneğin kıskanç bir kişiliğe sahip Binbaşı Hasan, kendisinden daha az 'erkek' bulunduğu Saffet ile Zeyno'nun evlenmesi fikrinden rahatsız olmazken Miralay Muhsin gibi olgun bir erkekle evlenmesi karşısında katlanılamaz bir acı yaratmıştır (Adivar, 2010b: 210). Saffet'in androjen kimliğinin erkekler arasındaki bir diğer tezahürü de Diyarbakır'a geldiği ilk gün nişanlısı Zeyno'nun kendisine tercih ettiği Muhsin Bey hakkında “*daha kendisine uygun bir hayat arkadaşı bulamazdı*” diyebilecek kadar erkeklik egosundan arındırılmış olmasıdır (Adivar, 2001: 276). Muhsin Bey tarafından da arzulanabilir erkekler arasında Saffet yoktur. Miralay Muhsin, Saffet'i Mazlume'ye “*bu kızın [Mazlume] Doktor Saffet'e temayül edeceğine pek akıl erdiremiyordu. Büyük bağa gözlükleri arkasında miyop gözleri o kadar ciddî ve derin görünen Doktor da bu kelebeğe benzeyen, kızda bir hayat arkadaşı tahayyül edebilir mi?*” (Adivar, 2001: 168) gerekçesiyle yakıştıramamaktadır. Tam da bu noktada Halide Edip, yeni Türk devletinde kurulacak olan evlilik bağının geçici güzellik, tutku vs. değil de fikri birlikle sağlandığı vurgulanmaktadır.

Zeyno'nun Oğlu romanında Batı taklitçilerinin savları tek tek çürütülerek Kürt-Türk sentezli Türkiye anlatılmaktadır. Angaje bir roman olmasına rağmen kadın erkek ilişkileri noktasında ise bir mutlu sonlar romanıdır. Bu nedenle Doktor

Saffet, bir yönüyle *Zeyno'nun Oğlu* romanının Batı taklitçisi Mesture Hanım'ın karşısında, kültürüne bağlı bir aydın olarak kurgulanırken bir yönüyle de kişiliğini kaybedecek derecede Batılılaşmış Mesture Hanım'ın hegemonyasından kızı Mazlume'yi kurtararak evlenen ideal eş/koca olarak kurgulanmıştır. Böylelikle Doktor Saffet, *Kalp Ağrısı* romanında İstanbullu Zeyno'yla kuramadığı Doğu-Batı sentezine uygun Türk ailesini Diyarbakır'da Mazlume ile kuracaktır.

Zeyno'nun Oğlu romanı Miralay Muhsin Bey'in olası bir isyanı önlemek için Diyarbakır'da görevlendirilmesiyle başlamaktadır. Bölgede görev alan memur ve askerlerin aileleri zamanla Diyarbakır'da adeta İstanbullu kolonisi kurmuştur. Bu koloni hayatında Batı taklitçiliği revaçtadır. Batı kültürünün etkisiyle çaylar, balolar düzenleyen bu sınırlı çevrenin temsilcisi Mesture Hanım, romanın başında Avrupa'ya giderek oralardaki balolarda boy gösterebilmek arzusundan ötürü kızı Mazlume'nin bir sefaret katibiyle evlenmesini istemektedir (Adıvar, 2001: 35). Kapalı ve sınırlı bir çevrede yaşamının verdiği etkiyle bekâr kadınların içerisinde Mazlume, dikkat çekici ölçüde güzelliğe ve iyi bir eğitime sahiptir. *Zeyno'nun Oğlu* romanının başlangıcında *Kalp Ağrısı* romanındaki Zeyno'ya entelektüel yönden çok benzeyen Mazlume, Diyarbakır'daki sosyetik hayatlarının etkisiyle yeni edindiği modern şuh kadın kimliği çatışma hâindedir (Adıvar, 2001: 278). Onu bu çatışma hâliinden kurtaran Saffet'in bilgi birikimi ve olgunluğu olacaktır. Saffet ve Mazlume çiftinin önündeki tek engel gözü yükseklerde olduğu için bekâr milletvekillerini kızına layık gören Mesture Hanım'dır (Adıvar, 2001: 250). Fakat Mazlume'nin en nihayetinde kendisini bilime adanmış Saffet'i seçmesinin altında yatan sebep II. Abdülhamit neslinde yaşamış babaannesinin aşılacağı Türk kültürünün etkisidir. Tıpkı Zeyno gibi geçici hevesleri yerine Saffet gibi kendisini yetiştirmiş olgun bir erkeği tercih etmektedir. Böylelikle *Kalp Ağrısı* romanında bütün iyi niyetine rağmen Zeyno tarafından terk edilen Saffet, Zeyno'nun genç muadili biçiminde kurgulanan Mazlume ile mesut edilmektedir (Adıvar, 2001: 47). Mazlume'nin annesi Mesture Hanım'ın aksine Batı taklidi ve tepeden inmece devrimlerin Türk toplumunun özünü oluşturan değerleri yok edeceğine inanan Saffet, koloni hayatı yaşayan memurlarla bilgilerini paylaştıkça Mazlume'nin sapyoseksüel yönüne hitap ederek onu elde edecektir.

Saffet'in başta Mazlume olmak üzere Diyarbakır'daki koloniyi etkileyen görüşleri, esasen 1839'dan beri devlet politikası olarak benimsenen Batılılaşma politikalarını ve manevi yönü eksik materyalist felsefelerin dünyayı yönetiyor olmasını eleştirmektedir. Spenger'in Batı medeniyetinin kendi kendisini sindirerek tüketeceği görüşünü romanında tekrarlayan Halide Edip, Saffet'in aracılığıyla sayfalarca süren bir diyalogla anlatmaya çalıştığı için Spenger'in görüşünün romanın bütünüyle olan ilişkisi tam kavranmamaktadır. Herbert Spencer hayranı olduğu bilinen hocası Rıza Tevfik ile Saffet arasında benzerlik kurmak adına romana eklenmiş bir detaydır. Batılı devletlerin kolayca çıkarıverdikleri savaşları eleştiren Halide Edip, bu medeniyetin yıkılışının Komünizm elinden olacağını iddia etse de milliyetçi duyarlılığını ve Türk kültürüne olan bağlılığını hatırlatmak amacıyla kendisinin Türk Ocağı'nın en eski üyelerinden olması özelliğini Saffet'e eklemeyerek itirazları savuşturmaktadır. Batı hayranı Diyarbakır kolonisinin karşısında Saffet kendisini şöyle tanımlar:

“Türk Ocağı'nın en eski azasındanım, azizim. Milletimin kendini ifade etmek için kullandığı her vasıta, benim için en güzel, en sevimlisidir. Bunların kırkinci asırda bile değişmesini istemem. İyi Türk milliyetperveri bence, başka milletlerin yüzünü ucuz bir maske halinde suratına takmayan adamdır. Bence o, kendi simasını muhafaza eden, fakat dünyanın yeni revşinde, insanlığa aklı ile, kalbi ile, sükûn ve kudretiyle olan Türk'tür” (Adıvar, 2001: 267-71).

Saffet tezli romanlara özgü derinlikli bir figür olabilecek kadar felsefe ve ideoloji yönünden zengin olmasına rağmen kurgusundaki eksiklikler onu bir kuklaya dönüştürmektedir. Halide Edip, *Zeyno'nun Oğlu* romanını Saffet'in uzun nutkuyla romanın vermek istediği mesajı manifesto niteliği bir paragrafla bitirmektedir:

“Asrîliğin ne meslekle, ne kıyafetle, ne de yaşayış tarzıyla münasebeti var. Bu içten gelen fikrî bir şey! Bu yarının dünyasını, insanîyetini tanzim edecek idealin sahipleri! Dünyanın bu günkü görünüşüne kulak asma! Sırf bir intikal devresi. İntikal devrinin kargaşalığından istifadeye kalkan, “dün”ün döküntüleri birtakım becerikli, gözü açık, yaygaracı insanları ortasında hâkim görünüyorlar. Dünün çöken dünyasını biraz daha ayak üstünde tutmak, dağılan sofrasında biraz daha kalıp yemek ve içmek için keyiflerine göre kendilerine isim veriyor, kendilerine asrî diyorlar. Mesela bizim kayınvalide hanım! Bunlar geçici ve marazî faaliyetler. Esasen dünyada yeni ve eski diye, ben bir şey tanımiyorum. Her zaman kuranla yıkan, iyi ile fena, çirkin ile güzel arasında ezeli bir mücadele görüyorum. Güzel, iyi, müsbet olan her şey daimî ve yarının binasının malzemesi... Binaenaleyh, her devirde hakikî asrî onlar! Onlar yarını kuracaklar, yarının sanatını yaratacaklar, kalple dimağın işbirliğini temin edecekler. Onlar geçmiş insanlık çağlarının hiçbirleriyle

kıyas olunmayan ilim, tecrübe ve kudretle başlayacaklar...” (Adivar, 2001: 374-375).

2.3. EŞ/KOCA FİĞÜRÜ

Muhsin Bey, Zeyno'nun kalbinde Binbaşı Hasan'ın yarattığı ağrıya deva olacak figürdür. Halide Edip'in düşünce dünyasındaki ideal evlilik, karı koca arasındaki ilişkiyi arkadaşlık ve aşk kavramları üzerine oturtmaktadır. Halide Edip, ilk dönem romanlarında ideal kadın figürünü aşk ya da arkadaşlık yönü eksik, sorunlu evliliklerin parçasıdır. Ancak *Zeyno'nun Oğlu* romanıyla birlikte Halide Edip'in otobiyografik unsurlar ekleyerek kurguladığı, iyi eğitim almış ve ahlaklı kadın figürleri, kendileri için en doğru eşi seçmektedir. Anıları olan bir genç kız olmasına rağmen Zeyno ile Muhsin Bey'in evliliğinin temelinde ne çocukça bir intikam duygusu ne de Zeyno'nun Hasan'ı unutma çabası vardır. Zeyno; gelip geçici güzelliklere tav olan 'erkanıharp' genç Binbaşı Hasan'da bulamadığı saadeti, ilk görüşte de yakışıklı bulduğu, zengin bir kütüphaneye sahip olgun Miralay Muhsin Bey'de bulduğu için onunla evlenmiştir. *Kalp Ağrısı* romanında, Zeyno'nun gözünden Muhsin Bey şöyle betimlenmektedir:

“Zeyno, bilakis bu zarif erkek hayaline hakiki bir göz zevki ile baktı. İtinah ve dar üniforması içinde çok kudretli bir vücudu vardı ve enli omuzları üzerindeki başı büyük ressamın asker tablolarına benziyordu. Kumral kalpağı altında şakaklarında görünen, fazla kır saçlı, sıhhatli, genç yüzüyle garip bir tezat yapıyordu. Siyah kirpikleri arasından iki koyu mavi göz kudretle, tahakkümle bakıyor, düzgün burnu, kırpık, kır bıyıklar, hemen kumanda vermek için açılacak zannedilen dudaklarıyla sert, amir, fakat çok erkek bir çehre gösteriyordu (Adivar, 2010b: 172).

Özellikle Muhsin Bey'in erkekliğinin ön plana çıkarıldığı bu karşılaşma anı, Zeyno'nun dostça sevmekten öteye geçemediği nişanlısı Saffet'ten ziyade kendisinde arzu hissiyatı uyandıran Muhsin Bey'le evlenmesinin ideal evlilik olduğunu sezdirmektedir. Birbirlerini arzulayan bir çift olarak kurgulanan Zeyno ve Muhsin'in arasındaki arzu ilişkisi, Halide Edip'in hiçbir romanında anlatılmadığı kadar açık bir biçimde kaleme alınmıştır. Örneğin, Muhsin “*Zeyno'nun beline sarılırken yüz voltluk bir elektrik cihazı gibi, vücudunda uyandırdığı kudretli ürpermeyi hiss ediyor; incelmış, yanmış, fakat manası şiddetlenmiş yüzdeki iki koyu mavi gözün, bu temasla içinden uçan kıvılcımların titreşmesini tahayyül ediyordu*” (Adivar, 2010b: 245). Ayrıca tahrik edici unsur olarak Miralay Muhsin'in Binbaşı Hasan'dan üstün olan

rütbesi de kullanılmaktadır. Binbaşı Hasan, Miralay Muhsin hakkında “*Ordunun çavuşlarının, hatta onbaşlarının bile manga kumandasında gözlerine böyle korkunç ve soğuk bir bakış gelirmiş. Tabii, Miralay olunca bu katı, çelik bakış artık drenotlar kadar tahrik edici oluyor*” yorumunda bulunmaktadır (Adivar, 2010b: 177).

Halide Edip’in okura çekici ve olgun bir erkek olarak tanıttığı Miralay Muhsin, aynı zamanda Zeyno’nun babası Doktor Asım’ın arkadaşıdır. Yeniden evlenmek niyetinde olduğunu arkadaşı Asım’a açtığı aralarında geçen diyalogda Muhsin Bey’in aklındaki eşin Zeyno olduğu anlaşılmaktadır. (Zeyno’yu Zeyno’dan isteme) Öte yandan Doktor Asım’ın arkadaşına ellisine geldiğini hatırlattığı bölümde, Muhsin Bey evlenmek istediği kadını şu sözlerle tanımlamaktadır: “*Hatıraları olan somurtkan yahut hassas, geçkin kadınlar istemiyorum. Evimi şenlendirecek, genç, neşeli, hatırasız, çok seveceğim bir mahluk istiyorum*” (Adivar, 2010b: 174). Halide Edip, Miralay Muhsin figürü aracılığıyla çiftler arasındaki yaş farkının fazla olmasının ideal bir evlilik için gerek olmasa da sorun olmayacağını ifade etmektedir.

Zeyno ile Muhsin’in ilişkilerinin tutku boyutunun yanı sıra entelektüel bağlamda diyalog kurdukları dostluk boyutu vardır. Bahsettiğimiz bu entelektüel yön daima kütüphane sahibi olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Muhsin Bey, Zeyno’yu kütüphanesine yakışan bir kadın olarak görmektedir. Zeyno ise Azize’ye yazdığı mektuplarında “*İtiraf edeyim ki çok nefis bir kütüphanesi var. Edebiyat ve musikiyi çok seviyor, hayli de iyi piyano çalıyor.*” demekte (Adivar, 2010b: 178) ve biraz da Hasan’a karşı Muhsin Bey’i yücelterek kütüphanesi için şu yorumda bulunmaktadır:

“Kitaplara biraz baktım. Büyük bir kısmı ismini işitmediğim askeri alimlerin acayip isimlerini taşıyor. Bir kısmı bir tarih koleksiyonu. Zengin ve mütenevvi, fakat ben tarihi hiç sevmem. Nihayet edebiyatın klasik kısımlarının Fransızca tercümelerinden müteşekkil uzun bir raf. Kendi kendime güldüm. Her halde Muhsin Bey’e Battal Gazi’yi okumasını tavsiye edemezdim” (Adivar, 2010b: 185).

Zeyno, Muhsin Bey ile evlenene kadar onu Binbaşı Hasan ile kıyaslamaktadır. Bu kıyaslamanın sonucunda Zeyno hem Saffet’ten fazla arzulanabileceği hem entelektüel olarak Binbaşı Hasan’la konuştuğundan fazlasını konuşabileceği birini eş olarak seçmesi gerektiğinin farkına varmaktadır. Zeyno, Hasan’ın yarattığı kalp ağrısını dindirirken Muhsin Bey hakkında şöyle düşünmektedir:

“sabrını imtihan eden bir cerraha benziyorum. Mütemudi yarasını kurcalayarak, acıtarak ameliyat masası üstünde tutuyorum. O da sesini çıkarmadan, acısını göstermeden yatan bir yaralıya benziyor. Ben meğer ne hain bir kızmışım! Ömrümde bana eziyet edenlerin hepsinin cezasını bu güzel Miralay'a çektiriyorum” (Adıvar, 2010b: 179).

Zeyno'nun bu işkenceci tavrına karşı onu anılarıyla kabul eden Miralay Muhsin, Halide Edip'in tüm âşık figürleri gibi Zeyno'yu taparcasına sevmektedir (Adıvar, 2010b: 195). Zeyno'yu ayaklarına kapanıp peşinden gittiği yere gidecek kadar seven Miralay Muhsin, Zeyno'ya Ayastefanos'taki anıları unutturacak ve Zeyno ile evliliğini sağlam temellere oturtacaktır (Adıvar, 2010b: 245-246).

Kalp Ağrısı romanından *Zeyno'nun Oğlu* romanına geçildiğinde Diyarbakır'a görev yapmakta olan Muhsin Bey'in asker/lider kimliği belirginleştirilmiştir. *Zeyno'nun Oğlu* romanında Kürt isyanının Diyarbakır etrafına da yayıldığına dair bir raporu okurken görülen Muhsin Bey, “*muntazam ve mütemudi mesaisi*” içerisinde olay örgüsüne doğrudan etkisi olmayan bir figüre dönüşmüştür. Hatta Muhsin Bey'in asker yönünü ön plana çıkarmak isteyen Halide Edip romanın sonunda “*Muhsin Bey şahsî bağlarını birdenbire ikinci, hatta ehemmiyetsiz bir dereceye indirmişe benziyordu. Demek büyük hayatında kadiri mutlak mevkiini işgal etmemek Zeyno'ya biraz garip geldi*” (Adıvar, 2001: 339) cümlelerine yer vermiştir.

Muhsin Bey, modernlik meraklısı olmamakla birlikte evinde Mesture Hanım'ın toplantılar düzenlemesine izin vererek Mesture Hanım'ın “*köhne ve örümcekli fikirler*” ile mücadele eden bir “sosyete” kurma emelini desteklemektedir. Tıpkı Mesture Hanım gibi Muhsin Bey, geçip gitmekte olan gençliklerine sınıksız sarılmaktadır. Onların bu tavrı aralarında empati ilişkisi kurulmasına neden olmuştur. Muhsin Bey; annesi Mesture Hanım'ın taklitçi Batılılaşma girişimlerini her fırsatta eleştiren Mazlume'yi hem tavırlarından dolayı eleştirir hem de İstanbullu Zeyno'ya benzeyen olgun aklından dolayı beğenmektedir (Adıvar, 2001: 168-69).

Kalp Ağrısı romanında Miralay Muhsin ve karısı Zeyno arasındaki yaş farkı “*hediye çingirak getirdiğim kız*” ifadesiyle açıklanmıştır (Adıvar, 2010b: 173). Muhsin Bey, Zeyno'dan çok büyük olmasına rağmen *Zeyno'nun Oğlu* romanında Halide Edip, Zeyno'yu orta yaşlı bir kadın olarak kurgulamaktadır. Hatta Zeyno, kendisinden en fazla on yaş büyük olduğu Mazlume'ye annelik yapmaktadır. *Kalp*

Ağrısı romanındaki tutkularından sıyrılan Zeyno, *Zeyno'nun Oğlu* romanında devrin ideolojik şartlarından etkilenmiş bir figürdür. Fakat değişenin kendisi olmasına rağmen Zeyno, Muhsin Bey'i değiştirmekle, hatta orta yaş krizine girmekle itham etmektedir. Öyle ki Halide Edip, belli bir yaşa gelmiş Zeyno ve Muhsin Bey çiftinin evliliklerinin artık arkadaş vefası hâlini alması gerektiğini düşünmektedir:

“O, hâlâ hayatı uzun bir balayı gibi görmek istiyor. Halbuki eğer aşk, insanoğlu için neticesi ve gayesi çocuk olan bir tabiat tuzağı değilse, mutlak, gençlik devresinin kabakulak, kızamık, boğmaca gibi geçirmeye mahkûm olduğu mikroplu bir hastalık. Fakat benim telâkim, Muhsin Bey'le bir değil, o hâlâ gençlik devresine mahsus olan mikroba karşı muafiyet kesbetmemiş, şimdilik o mikrobu kanında taşıyor. Halbuki karısı, kadınla erkek arasında cinsî sevişmenin bir hastalık, bir illetten başka bir şey olmadığına her zamandan fazla kani. Bundan dolayı o beni hararetsiz buluyor, benim arkadaşlığım onun “ruhumu tatmin etmiyor” devresi, evli adamlar için tehlikelidir” (Adıvar, 2001: 245).

Çocuk sahibi olmayı arzulayan Zeyno'nun evliliklerinden beklentisinin dostluk sınırlarına çekilmiş olması ve Zeyno'nun Mesture Hanım özelinde insanların yaşına yakışmayacak davranışlarını eleştirmesi Muhsin Bey'in ilk kez ellili yaşlarda bir erkek olarak tutkulu, sıcak bir aşkla sevilme arzusunun gülünç olup olmadığı kaygısını taşımaktadır (Adıvar, 2001: 159-63). Bu kaygının akabinde arkadaşlarını ziyaret etmek amacıyla Diyarbakır'a gelen, Zeyno'nun eski nişanlısı Saffet, Muhsin Bey'de rahatsızlık yaratmaktadır (Adıvar, 2001: 193). Halide Edip'in *Kalp Ağrısı* romanında Muhsin Beyi'nin Zeyno'yu ilk gördüğü anı şu cümlelerle aktarmaktadır:

“Pera Palas'ın salonunda dolaşan boyalı kadınlar arasında senin ağır başlı, uzun ve güzel kızın öyle başka, öyle samimi ve tatlı görünüyordu ki, birdenbire kendi yalnız soframda, yalnız evimde böyle bir baş otururken, dolaşırken tahayyül ettim. Bilmem, neden, onu Binbaşı Hasan'ın nişanlısı, sevgilisi zannettim” (Adıvar, 2010b: 175).

Mevcut cümleler ışığında Muhsin Bey'in Zeyno'yu Binbaşı Hasan'dan kıskanmak yerine eşine zaten yakıştıramadığı eski nişanlısından kıskanıyor oluşu hem İstanbullu Zeyno'nun artık Binbaşı Hasan ile yaşadığı aşkı geride bırakmış, iffetli bir kadın oluşunu vurgulamakta hem de Halide Edip'in *Son Eseri* romanındaki eş/koca figürünün karısının geçmişine her ne şekilde olursa olsun tahammül edemediği fikrinin tekrarıdır.

2.4. ZÜPPE FİGÜRÜ

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemindeki tek züppe figürü *Vurun Kahpeye* romanındaki Uzun Hüseyin Efendi'dir. Halide Edip'in ilk romanlarında kurguladığı İstanbullu, Avrupa mukallidi züppe figürlerinden olmayan Uzun Hüseyin Efendi, yaşadığı kasabadaki itibarını "Kantarcılar" olarak bilinen ailesinin parası sayesinde kazanmaktadır. Anadolu bir züppe temsili olan Kantarcı Hüseyin, İstanbul'da bir süre hukuk öğrenimi görmüş, fakat tamamlayamamıştır. Ancak aklına gelirse İstanbul Türkçesi konuşabilen bir yarı cahildir. Aile servetleri nedeniyle sahip oldukları otorite her kuşaktan aile ferdini kapsadığı için Aliye'nin hoca olmasına rağmen çocuğuna kızmasını kabullenemeyerek "*Ben o kahpeye gösteririm*" diyerek hiddetlenen Uzun Hüseyin Efendi; zevküsefa düşkünlüğü ve bencil kişiliğiyle okura tanıtılan bir roman kişisidir (Adıvar, 2017e: 35).

Halide Edip, Hüseyin Efendi'nin *Vurun Kahpeye* romanı boyunca aldığı kararların özünde kendini bilmez kişiliğini işaret etmektedir. Aliye ile arasındaki eğitim farkına aldırılmadan Ömer Efendi'den Aliye'yi istemeye cüret eden Hüseyin Efendi, doğal olarak reddedildiğini anlayamamaktadır. Aliye tarafından zedelenen egosunu tatmin etmek için Hacı Fettah'tan medet ummaktadır. Çıkarlarına ters düştüğü için Kuvayımilliyecileri kâfir olarak nitelendiren Hacı Fettah'ın ihtiraslarına alet olan Uzun Hüseyin Efendi, Aliye'yi saplantılı bir biçimde arzuladığı için, hiç tereddüt etmeden Yunan askerleriyle işbirliği yapmaktadır (Adıvar, 2017e: 44). Dolayısıyla Hüseyin, Tosun'un olduğu kadar Kuvayımilliyecilerin de doğal düşmanıdır (Gündüz, 2007: 140).

Aliye'yi Yunan komutanı Damyanos'a kaptırma ihtimali doğunca ahlâksızlığıyla nam salmış olmasına bakmadan Aliye'ye birlikte güvenli bir yere kaçmayı teklif edecektir (Adıvar, 2017e: 96). Ancak *Vurun Kahpeye* romanının devamında Kantarcıların Hüseyin'in, Yunan idaresine rağmen Aliye'yi elde edemeyeceğini anlayınca saplantısı öfkeye dönüşmüştür. Bu ani karakter dönüşümünün ardından Kantarcıların Hüseyin, Hacı Fettah'tan ödünç aldığı bir tutkuyla Aliye'nin öldürülmesini arzulayıp millî mücadele taraftarları arasında Aliye'nin aleyhinde propaganda yapmaktadır (Adıvar, (Adıvar, 2017e: 158).

Mantık dışı kendini bilmez davranışları ve Yunan komutanıyla her gece âlem yapmasına rağmen Hüseyin Efendi'nin kasabalıyı Aliye aleyhinde örgütlemeyi başarması, *Vurun Kahpeye* romanının gerçekçiliğini hayli zayıflatmaktadır. Hüseyin Efendi'nin iyi işlenmeyen iç dünyası, onu başarısız figürler sınıfına sokmaktadır. *Vurun Kahpeye* romanının sonunda Anadolu'da yok edilmesi gereken bir zihniyetin bir parçası olan Hüseyin Efendi, okurun ibret alması için İstiklal Mahkemesi eliyle cezalandırılmaktan kurtulamayacaktır.

2.5. BABA FİGÜRÜ

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanlarındaki baba figürleri, ilk dönem romanlarından aşına olduğumuz eğitilmiş kızlarının Batılı tarzda yetişip iyi eğitim almasına vesile olmaktadır. Ancak bu baba figürleri arasındaki belirgin fark, Tanzimat döneminden beri karakterizasyon formülü olarak benimsediğimiz menfi ve müspet figürlerin bir arada kullanılmasıdır. *Kalp Ağrısı* romanındaki Doktor Asım ve *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Mazlum Bey gibi kızının eğitimini önemseyen baba figürlerinin karşıt figürü olarak *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Süleyman Bey kurgulanmıştır.

Müspet baba figürü olarak karşımıza çıkan ilk isim *Kalp Ağrısı* romanındaki Doktor Asım'dır. *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanlarında babasıyla sık sık yazışan Zeyno ile babası arasındaki ilişki gerek gerçek dünyada, gerekse Türk romanında eşine az rastlanır bir sırdaşlık barındırmaktadır. *Kalp Ağrısı* romanının "Prelüd" bölümünde "*Doktor, beyaz, uzun saçları arasında zarif yüzü, geniş alnından biraz sivrilen çenesine doğru uzanan düzgün ve sevimli çizgileriyle düşünen, yaşayan ve çok hisseden bir sima idi.*" biçiminde tasvir edilen Zeyno'nun babası ile Zeyno arasında dış görünüş olarak da benzerlik vardır (Adıvar, 2010b: 11).

Zeyno, sevdiği adam Hasan ve çocukluk arkadaşı Azize'nin evliliklerini duyguları nedeniyle rasyonel olarak değerlendirememektedir. Dolayısıyla Halide Edip, bu evliliğe Zeyno'nun babası Doktor Asım aracılığıyla gözlemlerine objektif bir derinlik kazandırmaktadır. Zeyno'nun inatçı ve iradeli kişiliği nedeniyle Hasan'ın kaçamaklarına tahammül edemeyeceğini söyleyen Doktor Asım, Hasan'ın ancak

Azize kocasının ufak tefek çapkınlıklarına göz yumarsa mutlu olabileceklerini öngörmüştür (Adıvar, 2010b: 169-170).

Kalp Ağrısı romanında Asım Bey'in ilgi çekici yönlerinden biri de arkadaşı Muhsin Bey'in, kızıyla ilgilendiğini fark edince, mevcut şartlar ne olursa olsun Zeyno'nun eşini seçmesine müdahale etmemektedir. Buna rağmen Doktor Asım, arkadaşı Muhsin Bey'e Zeyno'nun bir askerle evlenmek istemediğini, genç adamlardan hoşlandığını söylemiştir (Adıvar, 2010b: 178). Ancak Doktor Asım, Miralay Muhsin ile Binbaşı Hasan'ı şu sözlerle kıyaslamaktadır: “*Sen bir istisnasın, Muhsin! Sen çocukluğundan beri kitaba düşkün bir insandın, sonra erkanıharpler, tabii daha düşünceli olur*” (Adıvar, 2010b: 175). Zeyno tarafından da birçok kez kitap okuma yönünden kıyaslanan bu iki erkek figür içinden Doktor Asım'ın kızı Zeyno'ya Miralay Muhsin'i yakıştırdığı gözlemlenmektedir.

Doktor Asım'ın kızıyla arkadaşlık ilişkisi kurması, kişilere ve olaylara objektif yaklaşımı; Halide Edip'in ilk romanlarında anlatıcı olarak erkek figürlerini tercih etmesine benzer bir işleve sahiptir. Yazar, hem *Kalp Ağrısı* hem de *Zeyno'nun Oğlu* romanlarındaki mektup ve günlük anlatım türleri aracılığıyla okuyucunun Zeyno'nun iç dünyasını itirazsız benimsemesini sağlamaktadır. Özellikle *Zeyno'nun Oğlu* romanında ilk kez yer alan Mesture Hanım ve kızı Mazlume figürü tanıtılırken Doktor Asım ile kızı Zeyno'nun mektupları aracılığıyla okur yeni karakterleri gri bir alan kalmaksızın Mesture Hanım'ı “Batı özentisi bir züppe”, Mazlume'yi ise uçarı fakat modern bir genç kız olarak kabul etmektedir. İstanbullu Zeyno'nun daha genç ve toy versiyonu olarak kurgulanmış olan Mazlume'yi Doktor Asım, şu sözlerle tanıtmaktadır:

“Doktor Asım zevkle, şefkatle, biraz da hayretle genç kıza bakıyordu. Onu şimdiye kadar sessiz, ciddi, belki de zekâsı durgun, annesinin dediği gibi büyük annesinin etkisi altında kalmış diye telaki ediyordu. Herhalde genç kızın ruhunda bir gelişme, belki de onu bu kadar tuhaf, hoş yapan yeni bir kalp zembereği vardı. Herhalde bu mukâleme kabiliyeti ona biraz Dârülfünûn'a devamından beri gelmişti. Büyükannesinin tesiri, onu sun'î olmaktan muhafaza etmişti. Dârülfünûn da asrîliğin o, ismini bilmediği [Saffet] genç doktorun dediği gibi Avrupa medeniyetini batıracak olan çirkin ve ucuz tezahüratından kurtarıyor, genç kızda tabiiğe, serbest düşünceye karşı bir temayül uyandırıyor. Asım Bey, yıllarca kendi kızı Zeyno'yu sırf kendi yetiştirdiğinden dolayı biraz müstesna telâkki etmişti. Son senelerde bütün intikal devresinin taklitçiliği, çirkinliği arasında hakikat yeni bir Türk kıızı örneği yetiştirdiğini görüyordu” (Adıvar, 2001: 33).

Halide Edip, *Zeyno'nun Oğlu* romanında oluşturduğu koloni hayatındaki taklitçiliğin ve çirkinliğin temsili olarak Mesture Hanım figürünü kurgulamaktadır. Mesture Hanım, Kurtuluş Savaşı sonrasında kimlik arayışı içerisinde bocalayan aristokrat çevreye mensup kişilere yönelik bir eleştiridir. Doktor Asım'a göre Mesture Hanım:

“Diyarbakır'a medeniyet götüren müteceddit ruhlu bir kadın gibi gösteriyordu. [...] İstanbul o günlerde henüz formaları sökülmüş, mevkii iktidarı kaybetmiş, cezasının ne olacağı malum olmayan kabahatli ve bir kenara bırakılmış bir insan gibi, Anadolu'nun gözüne girmek, Anadolu'ya yaranmak için hiçbir şeyden çekinmiyordu. Mesture Hanım, daha Haydarpaşa istasyonunda millî hareketin ilk günlerinin fecaat ve mihnetini çekmişlerden çok fazla bir taassubla İstanbul'u istihfafa, İstanbul'un yürümesi lazım gelen doğru yolu göstermeğe başlamıştı” (Adivar, 2001: 49).

Mesture Hanım'ın tüm bu çirkin ve baskıcı tutumunun altında Mazlume dışında 'zulüm' gören diğer bir figür ise eşi Mazlum Bey'dir. Samimi bir gelenekçiliği, taklitçi bir yeniye tercih eden Mazlum Bey ve kızı Mazlume'nin adlarından anlaşılacağı üzere dans geceleri ve balolar tertip etmeyi maharet sayan Mesture Hanım'ın tahakkümü altında zulüm görmektedir. Bu baba kızın kurtarıcısı romanın ideal kadın figürü İstanbullu Zeyno olacaktır (Adivar, 2001: 177). Mazlum Bey, “*eski şeyler gibi köşeye atılacağı, unutulacağı, hatta ekmeksiz kalacağını, muhakir olmasa bile gülünç olacağını*” hissettirmektedir (Adivar, 2001: 174). Okuduğu gazete yazısından öğrendiği “köhne ve örümcekli fikirler” ifadesini yerli yersiz kullanan Mesture Hanım'ın, İstanbullu Zeyno tarafından gülünç bulunan Diyarbakır'da sosyete oluşturma girişimi karşısında, eşi ve kızını kısıtlama girişiminde bulunmayan Mazlum Bey, bu tip eğlencelere katılmak durumunda kalsa da dans etmemeyi tercih etmektedir.

“Görünüşte basit ve Şarklı olan Mazlum Bey'in ruhunda hayat kıymetleri Garp dünyasının bayağı ve çığırtañan kıymetlerine faikti. O, güzelliği fertlerin yarattığı bir âlemde büyümüş itibar ve kıymeti mevkide değil, kabiliyet ve şahsiyette ölçmeye alışan, fakat göçmekte olan eski Müslüman dünyasının tesirinden kendisini kurtaramamıştı. Halbuki, içtimaî mevki isteyen, hayatı humma içinde faaliyet ve yeni eğlenceler içinde arayan bir karısı ve hakikaten yani dünyanın mahsulü kızı vardı. Memlekette on beş seneden beri kuvvet kazanan, nihayet harplerden kurtulur kurtulmaz daima sekteye uğrayan asrileşme hareketini bir hamlede yaratıvermek isteyen yeni Türkiye, yeni dünyanın harpten sonra takındığı maskeyi uluorta yüzüne geçirmiş ve milletlerin karnavalına olanca şiddetle iştirak etmişti” (Adivar, 2001: 174).

Uyulması gereken bir ölçüt olarak Batılı değerleri kabul etmiş bir baba olarak Mazlum Bey, eşi ve kızının düzenlediği dans gecelerinin sessiz bir tanığıdır. Menfi bir figür olan Süleyman Bey ise, kızını Batılı tarzda eğitim almak adeta moda olduğu için bu usulde eğitse de ikiyüzlü bir ahlâk anlayışına sahip olduğundan kendisi için mübah olan eğlenceleri eşi ve kızı için uygunsuz bulmaktadır. Sıhhiye Reisi Süleyman Bey eşiyle birlikte, Mesture Hanım'ın hayranı konumunda dans partilerinde, çaylarda boy gösterecek kadar modern olabilmıştır. Zihniyet olarak modernleşememiş olan Süleyman Bey; eşinin giyim kuşamına karışan, kendisi başka kadınlarla dans etmesine rağmen eşinin ve kızının dans etmesine izin vermeyen bir baba figürüdür. Mazlume Darülfünun'da eğitim görüyor olmasına rağmen Süleyman Bey, karısını “*Sen, bizim kızı herhalde ona benzetmeye çalışma. Mesture Hanım'ı ziyarete gittiğin zaman kızı götürüp o oyuncuya benzeyen kıza arkadaş yapma*” ve “*Onlar [genç zabıtlar], Mazlum Bey'in kızıyla dans eder, eğlenirler. Fakat, bizim kız gibi mahcup ve sakın kızlarla evlenirler.*” Biçiminde gayet ikiyüzlü bir paradigmayla ikaz etmektedir (Adivar, 2001: 185-185). Zira Süleyman Bey, karısı ve kızının asla benzemesini istemediği Mesture Hanım'a karşı çeşitli arzular beslemektedir. Öyle ki İstanbullu Zeyno'yu da Mesture Hanım da Süleyman Bey'in hadise çıkarmasından korkmaktadır (Adivar, 2001: 249).

Halide Edip'in romanlarındaki kadın figürlerin Millî Mücadele dönemi romanlarıyla birlikte korunaklı İstanbul çevresinden çıktıkları gözlemlenmektedir. Avrupa'da bile Handan ve Kaya ancak eşleriyle arzıendam edebilmektedir. Dolayısıyla Halide Edip, *Ateşten Gömlek* romanında Ayşe'nin Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da rahatça çalışabilmesi için abisi Cemal figürünü kurgulamıştır. Nitekim *Vurun Kahpeye* romanında Anadolu'da öğretmenlik yapmak idealiyle tek başına yol çıkan Aliye için himaye edici tavrıyla okurun karşısına çıkan Ömer Efendi'ye baba kimliği yüklenmektedir. Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanına gelinceye kadar kurguladığı baba figürlerinden eğitim yönüyle bir hayli farklı olan Ömer Efendi, romanda “*Ömer Efendi, abani sarıklı, temiz yüzlü, kır sakallı, taşranın bazan insanın canını gören, görmüş geçirmiş, mahzun, siyah gözleriyle insana bakan bir siması vardı.*” (Adivar, 2017e: 25) biçiminde tanıtılmaktadır. Ömer Efendi, Anadolu insanındaki arifane bir duyusun temsili gibidir. Kuvayimilliyecileri desteklese de neden desteklediğini bilmemektedir. Aynı şekilde Maarif müdürü ile

önceki kadın öğretmene iftira atılmış olma ihtimali üzerine tartışırken de somut bir delil sunmak yerine sezilerini dile getirmektedir. Fakat Maarif Müdürü'ne güvenmemesine ve inanmak istememesine rağmen somut bir delil sunmamaktadır. Hatta Maarif Müdürü'nün yılışık ve tacizkâr tavrına karşı hiç tanımadığı Aliye'yi kızı Emine'nin yerine koyarak himaye etmektedir (Adıvar, 2017e: 26-28).

Vurun Kahpeye romanındaki Kantarcıların Hüseyin ve Hacı Fettah'ın isimlerindeki tezaadın aksine Ömer Efendi, dürüstlüğü ve adil yaklaşımıyla Hz. Ömer gibi adaleti temsil etmektedir. Ancak kasabalı, Ömer Efendi'nin samimiyetinden şüphe duymaktadır. Kasabalının Ömer Efendi hakkındaki yaygın kanaati Aliye'yi kullanarak Kuvayimilliyecileri etkileyip Kantarcılardan ve Hacı Fettah Efendi'den intikam almak istediğidir (Adıvar, 2017e: 60). Eşrafın bu inancına rağmen bizzat Damyanos tarafından sorgulanan ve sonrasında ispiyonculuk teklif edilen Ömer Efendi canı pahasına dürüst davranmıştır. Ayrıca Ömer Efendi, Aliye ile Tosun'un nişanlanışına tüm kasabalının nasıl şahit olduğunu, hiçbir çeteye ilişkisi olmadığını dile getirmektedir (Adıvar, 2017e: 118-119).

2.6. ÖĞRETİCİ ERKEK FİGÜRÜ

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemindeki tek öğretici erkek figürü, *Vurun Kahpeye* romanında isim bile verilmesine gerek duyulmayan Maarif Müdürü'dür. Halide Edip, Maarif Müdürü figürü özelinde değiştirilmeye muhtaç düzenin olumsuz yönlerini temsil etmektedir. Alegorik bir anlatımla Maarif Müdürü, hem Anadolu'nun hem de işlevini yerine getirmeyen Osmanlı bürokrasinin sefil hâlini anlatmaktadır.

Vurun Kahpeye romanının olumsuz figürlerinden olan Maarif Müdürü, daha görüldüğü ilk anda “...bulanık sünepe ve mürâi gözleri, hilekâr uzun yüzü altında iğrenç, ince dudaklı bir ağız vardı.” (Adıvar, 2017e: 25) biçiminde betimlenerek roman sanatı bağlamında kusurlu bir tavır içerisinde tanıtılmıştır. Tıpkı Maarif Müdürü gibi, Maarif müdürünün sorumluluğundaki Maarif dairesi de “*Yerde kabarmış kirlerin, üzeri sulanmış sıkça tesadüf edilen donmaya yüz tutmuş tükürük ve balgamlara basmamak için ihtiyatla yürümek lazım geliyordu; loş ve tavanı örümcekli bu Daire'nin çok ağır, insanın içine çöken bir kokusu vardı.*” (Adıvar, 2017e: 23) biçimindeki kokuşmuş ve pis tasviri Anadolu'nun bakımsız, eğitimden

yoksun bırakılmış halkının temsilidir. Anadolu halkını gönlünce istismar eden Maarif Müdürü için Aliye ve Aliye gibi ideallerle Anadolu'ya gelen tüm öğretmenler sömürebileceği birer unsurdur. Ne mesleğinin getirdiği sorumlulukları ne de savaşı umursayan bu zevküsefa düşkün adam için iftira atarak ayağını kaydıracağı diğer kadın öğretmenler gibi Aliye de onun için istismar edebileceği bir kadındır (Kul, 2017: 109). Hatta Maarif Müdürü'nün eşi açıkça "*Hoca parçası, kocamın hepimiz halayığsınız, istersek hemen azlederiz*" diyerek bu yanlış düzeni açıkça göstermektedir (Adıvar, 2017e: 33). Zira, "*Eski saraylarda yeni bir gözdeye karşı ihtiyar ve günü geçmiş gözdelelerin mübalâğalı tabasbuslarıyla karışık gayzları... Muhayyilesine hâkim olan bu hayalin bir de canlı tarafı vardı*" biçiminde tanıtılan ikinci öğretmen Hatice Hanımla birlikte öğrencilere yeterli eğitimi vermemekle birlikte öğrenciler arasında ayırım gözetmektedirler (Adıvar, 2017e: 29). Eğitim ve öğretimdeki ihmalleri, öğrencilere karşı olumsuz tutumları kasabanın sosyal yapısına ayna tutmaktadır. Erkek öğrencilerin zorbalıkları karşısında sinen kız öğrenciler gibi kasabadaki kadınlar da erkeklerin gözünde sadece cinsiyetleriyle var olmakta ve erkeklerin tahakkümü altında kişiliksizleşmektedir (Kul, 2017: 112-113). Bu düzen içerisinde çocuklar da doğal olarak hak ettikleri eğitimi alamamaktadır.

2.7. DİN ADAMI FİGÜRÜ

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanlarında üzerinde en çok tartışılan unsurlardan biri dinî kimliği ön plana çıkarılan erkek figürlerdir. Dinî değerler çatışmasının baskın olduğu Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayımlanan *Vurun Kahpeye* romanındaki baskın din adamı figürü Hacı Fettah Efendi, olumsuz din adamı figürünün başlangıcıdır. Halide Edip'ten sonra Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan romancılarda yaygın olarak "özel'i genelleştirme" mantığıyla, Anadolu'daki din adamlarının tümünü Millî Mücadele karşıtı, düşmanla işbirliği yapan olumsuz gösteren bir tutum vardır (Gülendam, 2017: 354-355). Aynı şekilde Münevver Ayaşlı da *Vurun Kahpeye* romanını zaferden sonraki din düşmanlığı ve fanatizm öğeleri barındıran yolun önderi biçiminde değerlendirmektedir (Ayaşlı, 2014: 94).

Halide Edip'in ilk dönem romanlarında dinin korkutucu ve katı kurallardan ibaret olmadığını ve samimi bir imanın yüceliğini vurguladığı göz önünde

bulundurulduğunda, İnci Enginün, daima Halide Edip'e din karşıtı denemeyeceğini ifade etmektedir (Enginün, 2007). Özellikle Osman Gündüz'ün Fettah Efendi ile ilgili "belki genelleştirmek istemeden yarattıkları bu roman kişileri, ne yazık ki, uzun yıllar Cumhuriyet Dönemi aydınının bilinçaltına değişmez birer tip olarak dolaşacaktır." görüşü romancıların genellemeci tutumdan nasiplerini aldıklarını göstermektedir (Gündüz, 2007: 146). Halide Edip'in Mevlevilik esaslı din anlayışının karşısına konumlandığı ve yok edilmesi gereken yanlış din anlayışının temsili olarak kurguladığı bu din adamları; *Vurun Kahpeye* romanındaki Hacı Fettah ve *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Şeyh M... kod adlı figürlerdir.

Halide Edip, Kurtuluş Savaşı'nın şiddetli günlerini anlattığı *Vurun Kahpeye* romanında düşmana akıl veren, komşusunun malına kast ederken din kutsiyetinin kazandırdığı koruma kalkanını kullanan açgözlü kimseleri yermek maksadıyla Hacı Fettah figürünü kurgulamıştır. Din adamı olduğu için değil de yaratılışından kötü bir kişi olarak kurgulanan Fettah Efendi, "Hacı Fettah Efendi'nin güneşte bütün hususiyetiyle meydana çıkan kır sakallı sarı ve hud'a ile taassup bayrağı gibi kendi sözleriyle gaşyolmuş" bir görünümüdür (Adıvar, 2017e: 43). Çirkin tasviri ve galiz üslubuna rağmen Fettah Efendi'nin halk üzerinde tesirli olması Türkçemizdeki yüzüne nur inmiş tabirinin bilinmesine meydan okur niteliktedir. Hacı Fettah'ın bu denli menfaatperest oluşunu kasabalıdan saklayabilmesi ve kasabalıyı galeyana getirebilecek kadar etkileyebilmesi *Vurun Kahpeye* romanının gerçekçiliğini sarsmaktadır.

İradesizlik raddesinde bilgisiz kurgulanan kasaba halkını dilediği gibi yönlendiren Hacı Fettah, toplumsal statüsünü koruyabilmesinin tek yolu olarak Aliye'nin yok edilmesi gerektiği fikrini benimsemiştir. Halide Edip, dinî inancını sevgi ve hoşgörünün esas olduğu Mevlevilik üzerine kurgulamış olmasına rağmen Türk edebiyatının en çok bilinen olumsuz niteliklere sahip din adamını kurgulamıştır. Hüseyin Efendi ve Hacı Fettah da taşıdıkları adların güzel üstün vasıflardan uzak, kötülük ve cahillik dolu kimlikleriyle insani yönden dahi yoksundurlar. Öyle ki Kuvayimillîye karşı olduğu için Tosun tarafından idam edilecekken canını kurtaran Aliye'ye karşı hiçbir vefa ya da merhamet duygusu beslememektedir.

Hacı Fettah dindar bir kimseye yakışmayacak derecede çirkin ihtirasları ve planlara sahip bir kimsedir. Aliye'yi çocuklarla birlikte marş söylerken gördüğünde

'Müslümanların kalbini fesata veren' ahlâksız bir kadın olarak görmekte ve Aliye'nin aleyhinde kamuoyu oluştururken "Bunlar, bunlar mel'undur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz, eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri baslarıyla beraber kendilerini de parçalayınız, yoksa Cenab-ı Hakk'ın bütün gazapları üzerimizden eksik olmayacaktır" (Adıvar, 2017e: 45) fitnesini kasabalıya yaymaktadır. Hatta bütün bir Türk milletinin son ümidi olan Kuvayı Milliye karşıtı vaazı da şöyledir: *"Bıyıkızları, gâvurlar gibi yakalık takanları, din düşmanı olanları istemeyiniz! Onlar ki ellerine kudret geçer geçmez mukaddesatı çiğner, kadınlarımızın örtülerini kaldırır, sünnet ve farzı inkâr ederler. Onları istemeyiniz! Ey ahali onların kanı kâfirlerin kanı gibi helâldir. Hatta derim ki, herhangi bir kuvvet ve hükümet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi siyanet ederse ona biat ediniz!"* (Adıvar, 2017e: 42-43)

Hacı Fettah güya ahlâki temizlik yapmaya karar vermiştir. Ancak, işbirlikçilerinden biri sefil eğlence âlemleriyle tanınan Hüseyin Efendi, diğeri ise *'günahkâr kadınların güzellerini'* peşkeş çektiği Yunan askerleridir (Adıvar, 2017e: 93). Halide Edip'in Hacı Fettah figürünü bu denli tartışma konuma getiren en önemli nokta şüphesiz Hacı Fettah'ın bunca çirkin günahın ardından *"Kimbilir, Yunanlılar yerleştikten sonra bir daha Hacca dahi gidecekti."* (Adıvar, 2017e: 93) biçiminde kutsal bir mekânın adını kullanması ve *"ayetli, hadisli nutku"* (Adıvar, 2017e: 142) diye özetlenen söylemleridir.

Hacı Fettah'ın ne ümmetçiliğe ne de milliyetçiliğe sığın tavrının kasabadan kimsenin tepkisini çekmeyişinin tek nedeni olarak sözde kasabalıyı Yunan zulmünden kurtarma çabası gösterilmektedir. Çünkü Yunanlıların kaybetme ihtimalini göz önünde bulundurarak kendine taraftar kazandırmak istemiştir (Adıvar, 2017e: 98-99). Kasabalının bu kadar kolay kandırılabilceğinin gösterilmesi İstanbul'da Batılı tarzda yetiştirilmiş Halide Edip'in, bir çeşit oryantalist bakış açısının sonucu oluşmuş "cahil Anadolu insanı" algısının bir ürünüdür. Kantarcıların Hüseyin figüründe olduğu gibi Hacı Fettah figüründe de kendi davranışlarına bakmadan Aliye'yi Damyanos ile Rumca konuştuğu için *"Demek bu, çarşaf giymiş bir gâvur kıızıydı, herhalde gâvurca söylediği için bir gâvur karısı kadar mekruhtu"*

(Adıvar, 2017e: 111) düşüncesi onun Müslümanlık anlayışındaki kavram kargaşasını gözler önüne sermektedir.

Nitekim din karşıtı olmakla itham edilen Halide Edip, Aliye'nin ağzından Hacı Fettah'ın okurda kin ve nefret uyandıran sivri yönlerinin Müslümanlıkla ilgisi olmadığını vurgulamaktadır:

“Hacı Efendi'nin temsil ettiği her şeye lanet etmek arzusunu duydu. Sonra kendi de nasıl olduğunu tayin edemeyeceği bir fikir teselsülü ile mevlit akşamını hatırladı. Hayır, din bu değildi, bu çirkin ve galiz Hacı Fettah Efendi'nin temsil ettiği şey değildi. Din, nurlar içinde nihayetsiz bir rahmetin, şefaatin tecellisiydi. Kundakta ümmeti için şefaate talep eden Peygamber'in, asi ümmetine melce olan büyük Muhammed'in dini idi. Hacı Fettah Efendi, din perdesine bürünmüş, dünya yüzünde şeytanın insanları tazip için gönderdiği bir mümessildi” (Adıvar, 2017e: 143).

Hacı Fettah figürünün okurda uyandırdığı olumsuz duygu ve düşüncelerin dengelenmesi maksadıyla dinî inancında samimi Latif Efendi ve Mevlithan Dede figürleri kurgulanmıştır. Olumlu din adamı imajına sahip olan Mevlithan Dede, *Sinekli Bakkal* romanındaki Vehbi Dede'nin prototipi olarak nitelendirilmektedir (Enginün, 2004b: 572). *Vurun Kahpeye* romanındaki Mevlithan Dede ile Fettah Efendi kıyaslandığı bölüm şu şekildedir:

“Bu Dede'nin derin yüzü, güzel sesi onu Allah'a temas eden bir aziz vecdiyle sarsmıştı. Halbuki bu güzel camiin durduğu meydanda daha kaç gün evvel başka bir adam, vazifesi kutsî olan bir din adamı, ona cehennem ve azap dakikaları yaşatmıştı. Nasıl olur da bu kadar beşerî bu kadar merhamet ve iyilikle dolu bir dinden Hacı Fettah Efendi o kadar kâbusa benzeyen bir azap ve işkence çıkarıyordu” (Adıvar, 2017e: 85-86).

Vurun Kahpeye romanındaki diğer olumlu dinî düşüncelere sahip isim Latif Efendi'dir. Çocukları Çanakkale'de şehit düşmüş olan Latif Ağa, Halide Edip'in dinî görüşlerinin yanı sıra hümanist duyarlılığının romandaki sözcüsüdür. Anadolu'nun kuşaklar boyu gençlerini savaşta kaybetmekten, fakirliklerden yorgun düşmüş halkının pasif isyanını dile getiren Latif Ağa, evlatlarını savaşlarda kaybetmiş acılı bir insanların duygularını hümanist bir tavırla dile getirmektedir:

“Yunan, İngiliz, Müslüman, Anadolu'da hüküm sürmüş ve sürececek bütün hükümetlere derin bir samimiyetle beddua etti. Kim gelirse, ne olursa mutlak ahali zararda, ahalinin canı, malı tehlikede idi. Hakk Teâlâ ne zaman hükümet denilen nesneyi bu biçarelerin başından kaldırırsa o zaman biraz huzurla nefes alacaklardı.(...) Rabbim, sen, nefes almamızı bile bize kendi lûtufları diye gösteren zalimlerden bizi bir an için tahlîs et” (Adıvar, 2017e: 93).

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanlarındaki bir diğer din gibi kutsal bir kavramı menfaatlerine alet eden figür, *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Şeyh M... 'dir. Diyarbakır'daki yerel bir muktedir olan Şeyh M..., kendi iktidarı ve refahı için çevresindeki insanları din vasıtasıyla isyana sevk eden bir figürdür. Özellikle “*Şeyh M... Kuvâ-yı Milliye aleyhtarlığı ile meşhur pek nâfiz eşraftandı. Gerçi, Sakarya Zaferi'yle o da coşmuş, bir zamanlar güttüğü Kürtlük davasından vazgeçmiş görünüyordu*” (Adıvar, 2001: 124). Hakkında özet bir bilgi verilen Şeyh M... 'in ilerleyen sayfalarında da iç dünyasına dair yeterli betimleme yapılmamaktadır. Şeyh M... 'in ideolojik temellendirmesi de yoktur. Ancak M. Kayahan Özgül (2018b: 136)'ün de işaret ettiği gibi okurda Şeyh Sait olabileceğine dair intibaa uyandırmaktadır.

Şeyh M..., kendi kurguladığı dinî değerlerle dolu eğitim anlayışını *Zeyno'nun Oğlu* romanının odak noktasındaki ve Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceğini temsil eden Haso Çocuk'a aktarmayı arzulamaktadır. Şeyh M..., özellikle namaz kılışıyla Haso Çocuk'un “*zihnini acayip bir surette*” karıştırmaktadır (Adıvar, 2001: 141). Şeyh M... 'in köyündeki adamlardan çok farklı biri olduğunu kavrayan Haso Çocuk şeyh karşısındaki şaşkınlığı şöyle aktarılmaktadır:

“Bu derebeylik diyarında beylerine âdeta tapınan bu basit ve çocuk ruhlu ırka, Şeyh M... 'in neden en kavi ve kadir beyden daha aziz ve sevgili olduğunu Haso Çocuk, mülâkattan sonra sezdi. [...] Çocuk sevkıtabîsi bu yüzün inanç mı, yoksa ihtiyatla karışık bir bekleyiş mi ihsas ettiğini, ilk defa olarak anlamaktan âciz kaldı. Herhalde bunda kendi basit muhitinin adamlarından başka bir mana vardı” (Adıvar, 2001: 138-39).

Aşırı milliyetçi bir kimliğe sahip olan Şeyh M..., Haso Çocuk'a en zor günlerinde sahip çıkan Türk Şaban'ı da etraflarından uzaklaştırmak, Haso Çocuk'taki sevgiyi yok etmek arzusundadır. Zira Haso Çocuk'un tüm dimağına hakim olmak isteyen Şeyh M... göre, bir başkasına duyulan muhabbet kabul edilemezdir (Adıvar, 2001: 147-148). Ramazan'ın Haso'yu mütemadiyen dövdüğünü bilmesine ve Ramazan'ın çocuğun öz babası olmadığını anlamasına rağmen Şeyh M... 'in Ramazan'la Haso'yu aynı evin içerisinde yaşamaya mahkûm etmesi Haso'nu sonsuz sevgisi ve minnetini kendisine bağlama maksatlıdır.

Haso Çocuk'u Kumandan Muhsin'in evinden ve karargâhtan istihbarat toplaması için eğitmek isteyen Şeyh M..., Haso Çocuk'un zihnini milliyetçi

görüşleriyle manipüle etmek istemiştir: “*Bu din duyguları yanında Şeyh, bir de milliyet duygusu sokmaya kalkışmış, ona Kürtler’in Allah’ın kulları ve Türkler’in Allah’ın ceza edeceği mahlûkat olduğunu anlatmak istemişti*” (Adıvar, 2001: 190). Kendisini “*ihtilâl ve imhanın bir peygamberi*” gibi ihtilale hazırlayan Şeyh M..., Haso Çocuk’a Kürt milliyetçiliğini ve Türk düşmanlığını yerleştirmek için Kürt Zeyno’nun günahını son derece çirkin bir biçimde kullandığı da görülmektedir:

“Bilhassa Şeyh, İstanbullular’ı Kavm-i Lût’a teşbih ediyor, hayatlarından garip misaller alıyordu. Fakat, bütün bu ateşli ve renkli nutuklar bir noktaya vasıl oluyordu. Bu asrî Kavm-i Lût’u ortadan kaldırmak için hücum taburu komutanı Hasan Beyi öldürmek lazımdı. [...] Hasan Bey’in vaktiyle anasına yaptığı fenalığı her gün ezberletmek istiyormuş, kafasına hakk etmek istiyormuş gibi, tekrar ediyordu. Şeyh anlatırken çocuğun anasına ait utanç ve acı verici hatıraları canlanıyor, yavaş yavaş Şeyh’in elinde uysal bir âlet olacaktı gibi görünüyordu” (Adıvar, 2001: 306-07).

Özellikle Şeyh M...’in aşırı uçlardaki kurgusu Münevver Ayaşlı’nın, Halide Edip hakkındaki “*Türkçü ve Turancı idi. Semitik bir Turancı, yani ırkçı! Bu günkü deyimle, bir kafatasçı idi.*” (Ayaşlı, 2014: 88) iddiasının temelini oluşturmaktadır. Tabii tek bir roman figürü Halide Edip’in İttihat ve Terakki’nin Ermeni politikasını yüksek sesle eleştirdiği, Rum ve Ermeni azınlıklarına mensup kimselerin de Türk Ocaklarına üye olabilme hakkını savunduğu gerçeğini unutturmamaktadır (Oral, 2010: 70). Halide Edip’in dini çıkarlarına alet eden Hacı Fettah ile Şeyh M... arasında bir fark görmediği ve din gibi yüce bir duyguyu kirletenleri lanetlediği *Zeyno’nun Oğlu* romanındaki şu ifadelerde açıkça görülmektedir:

“Allah’ım, neden bu karanlık, neden bu çakan mahşer ışığında birbirini boğazlayan, parçalayan vahşî sürü! Ne kadar beraber, ne kadar ebediyen susmuş sesler, ne kadar ihtizar içinde kadın ve çocuk yüzü, ne kadar canavara benzeyen erkek sürüleri, ne kadar beyaz sakallı, gözlerinde acı ve merhametle bakan terk edilmiş ihtiyarlar! Niçin birbirlerinin gırtlaklarını, kafalarını bu galiz ve hayvanî iştiha ile parçalıyorlar? Ne kadar işitilmeyen ıstırap sesi, yalnız ölen yüzlerdeki ifadeden anladığı sonsuz inilti ve beddua! İnsanlara ne oluyor?” (Adıvar, 2001: 352-353)

2.8. GAZETECİ FİGÜRÜ

Halide Edip’in Millî Mücadele dönemi romanları arasında karşımıza çıkan tek gazeteci figürü *Ateşten Gömlek* romanındaki İngiliz asıllı Mister Cook’tur. Emperyalist devletlerin temsilcisi bir düşman olarak romana dahil olan bu gazeteci

Millî Mücadele dönemi şartları göz önünde bulundurulduğunda doğal olarak çirkin ve kötü bir görünüme sahiptir:

“Odada yalnız o varmış gibi oturuyor, iskelet gibi uzun bacakları diz kemikleriyle pantolonunun altından teressüm ediyor, kocaman ince ayaklarını mütemediyen sallıyordu. Seyrek saçlı kafası, tüyü dökülmüş ihtiyar bir av kuşu gibiydi. Burnu kocaman, mütecaviz ve havada, bulanık küçük gözleri birbirine yakın mavi iki boncuk gibi hissiz hissiz bakıyordu. Fakat en bariz hususiyeti dudaklarını örten ve aşağıya sarkan rengi belirsiz bıyıklarıydı. Bu çirkin tüylerin arkasındaki ağız gülüyor mu, eğleniyor mu, konuşuyor mu, belli değildi. En çok, arada bir iki kazma gibi sarı dişi, yırtıcı bir istihza ile gösteren gizli ağzı insanı işgal ediyordu. Mütekebbir, kendi ile dolu, müstehzi, zaferi başına sıçramış, daima kendi kını için “yerli” tabir ettiği müstemleke halkını çizmesinin altında ezen İngiliz İmparatorluğu’nun müstemleke zalimlerinin en cahil ve en aşağı bir enmûzeci” (Adıvar, 2017a: 46-47).

Wilson Prensipleri’nin konuşulduğu bir toplantıda askerler ve barış için çalışan birkaç kadınla bir araya gelen Mister Cook, tüm kibriyle İngilizlerin Çanakkale Savaşı’nı asla unutmayacağı için Türkleri asla affetmeyeceğini ifade ederken kimse sesini çıkarmayıp İttihatçıları suçlamaktadır (Adıvar, 2017a: 47). Türkleri İngilizlerin parasını, kanını, zamanını israf etmekle suçlayan Mister Cook, “*Bakın Hindistan’a, ne mesut. Allah bizi beyaz adamdan ayırmazın, diye hep dua ederler. Gerçi bu zor işi İngiltere kabul eder mi bilmem, fakat sizin için başka türlü kurtuluş var mı?*” diyerek Türklere sömürge olmayı teklif etmektedir (Adıvar, 2017a: 48). Ayşe’nin Mister Cook’a verdiği yanıt Türk milletinin emperyalist güçlere Kurtuluş Savaşı ile Türklerin dünyaya verdiği mesajın bir özetidir:

“İngilizler aflarını talep edenlere versinler Mösyö, affi zalimler değil, mazlumlar verir. Çanakkale’de dövüşürken ne asi ne esirdik. Namuslu bir millet gibi dövüştük, öldük, öldürdük. Ne zamandan beri ve hangi milletle harb edilir de mağlûb olduğumuz zaman ona katil denilir? [...] Mikroskop altında İngiliz kanını görmedim. Rengi bizimki kadar kırmızı mı yoksa mavi mi, bilmiyorum. Fakat Türk kanı ateş gibi sıcak ve kırmızıdır. [...] Siz bizden af talep ediniz. Dün mütareke yaptınız, dün silâhlarımızı bize bıraktınız. Bugün memleketimize hırsızları katilleri gönderiyorsunuz ve katilleri, hırsızları, tarihî bir şerefi olan büyük donanmanız himaye etti. Yeşil İzmir’i kan ve alev içinde bıraktınız. Bakınız sokaklarına, üniformalı hırsızlar, katiller silâhsız ahaliyi kurşunla, dipçikle öldürüyor. Her evden koltuğunda bir bohça, bir Yunan neferi çıkıyor. İhtiyarların başı taşla ezilmiş, siyahlı kadınlar mütemediyen bu vahşi sürüden kaçışıyor. Elleri bağlı masum kabileleri süngüleyerek, yüzlerine tükürerek, kan içinde sürükleyerek gemilerinizin önünden geçiriyorlar. Haydutluğu alkışlamadığı için işte namuslu bir adamı parçalıyorlar, bir sürü Yunan askeri onu kendi kapısının önünde bağırarak, söverek parçalıyorlar. Sırf eğlence için beş yaşında bir çocuğa nişan alıyorlar. Zavallı yuvarlak küçük mahlûk! Siyah gözlerinde yaşlar kurumadan kalbinden vuruldu, nişan o kadar iyi alındı ki, küçük dudaklarından “anne” diye bir şikâyet bile çıkmadı” (Adıvar, 2017a: 49- 50).

Ayşe'nin yanıtından sonra Mister Cook'un temsil ettiği manda ve himaye fikirleri *Ateşten Gömlek* romanından tamamıyla çıkmıştır.

2.9. ASKER FİGÜRÜ

Halide Edip'in Millî Mücadele döneminde doğrudan Kurtuluş Savaşı'nı anlattığı romanları *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'dir. Halide Edip'in İstanbul'dan Ankara'ya ve İzmir'in kurtuluşuna kadar uzanan sürede tanık olduklarını anlattığı bu iki romanda, *Vurun Kahpeye* romanındaki Yunan ordusu komutanı Damyanos dışında kurguladığı asker figürleri İstanbul idaresinden umudunu keserek Osmanlı ordusundaki görevlerini terk etmiş askerler ve Kuvayimillîye'ye katılan sivil Anadolu insanını temsil etmektedir.

Halide Edip, Kurtuluş Savaşı'nda aktif olarak görev almış yazarlarımızdan biridir. Halide Edip, Kurtuluş Savaşı'nda tanık olduklarını anlattığı *Türk'ün Ateşle İmtihani* adlı eserinin roman versiyonu olarak değerlendirebileceğimiz *Ateşten Gömlek* romanını Kurtuluş Savaşı'nın hemen ertesinde kaleme alınmıştır. Bu nedenle roman, birçok otobiyografik öge barındırmaktadır. Hatta *Ateşten Gömlek* romanı için Peyami'nin ağzından Ayşe'nin değil Halide Edip'in cephe gerisindeki serüvenini anlattığı romanı demek yerindedir. *Ateşten Gömlek* romanında asker kimliğiyle değerlendirebilecek figürler, Halide Edip'in ilk dönem romanlarından aşına olduğumuz üstün vasıflarla donatılmış kadın figür Ayşe'nin etrafında örgütlenmiş askerlerdir.

Ateşten Gömlek romanında asker kimliğinin işlevini üstlenen figürler olan Ahmet Rıfkı ve Mehmet Çavuş'u inceleyeceğiz. Ahmet Rıfkı, Millî Mücadele'ye katılan dürüst gençleri temsil etmektedir. Halide Edip, Ahmet Rıfkı ve beraberindeki askerler için olumlu bir tavır takınmaktadır. Halide Edip, milis kuvvetlerindense düzenli ordunun daha etkili olacağı düşüncesini benimsemiş olmasına rağmen bu gençler hakkında ılımlı görüşlere sahiptir: “*Bunlar ordu değil mi? Bugün bunlara dokunan jandarma İngiliz ve Yunan'dan başka ne olabilir? Bunlar hepsi istiklalin, İzmir'in askeri, hepsi milletin ilk ordusu!*” (Adivar, 2017a: 81). Romanda Ayşe, fazla genç ve cazip olarak kurgulanmasına rağmen İzmir'de ailesini kaybetmiş bir kadın ve “*İzmir mücadelesinin mukaddes bir alameti*” olarak bu askerler arasında yüce

hatta mukaddes bir değer kazanmıştır (Adivar, 2017a: 77). “*Hepsi çok basit, hepsi iyi çocuklardı.*” (Adivar, 2017a: 79) diye tanıtılan Ahmet Rıfki ve beraberindeki askerler, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu sırasında yaşanan dramın en iyi örneklerinden biridir. Çocuk ruhlu genç askerler, savaş alanındaki bu cesur kadının dostane iltifatına mazhar olmak için küçük hediyeler vermektedirler:

“Her köyden geçtiğimiz zaman birkaçı köye gidiyor, cebinde yumurta, peynir ne bulursa Ayşe’ye getiriyorlardı. Sonra hepsi birden tabakasını çıkarıp tütün ikram ediyorlardı. Ayşe hepsine bakıyor, hatırları kalmasın diye gözlerini kapıyor, elini uzatıyor, birini alıyordu. Ayşe’ye tabakasından tütün verenin yüzü, nişan almış bir adam gururuyla etrafına bakınıyordu” (Adivar, 2017a: 79).

Bu askerler arasında özellikle İhsan’ın birliklerine bağlı bir asker olan Ahmet Rıfki, Ayşe’ye “*hürmetle, perestişle, himayeyle karışık bir alaka*” duymasına rağmen Ayşe, tüm cinsel kimliğinden arınmış olarak Ahmet Rıfki’yi bir anne, bir kardeş gibi sevdiği vurgulamaktadır (Adivar, 2017a: 80). Öyle ki Halide Edip, kadın karakteri yüceltmek adına yolculukları boyunca Ayşe’nin etrafını çevreleyen bu askerleri silikleştirmekte ve “*Herhalde pusudan atılabilecek kurşunlar Ayşe’ye değmeden etrafındaki siyah gölgelere dokunacaktı.*” ifadesiyle kimliksizleştirmektedir (Adivar, 2017a: 84). Tüm cesareti ve hür iradesiyle Anadolu’daki mücadeleye katılan Ayşe, başkalarının himayesi altında olmadan hür bir kadın olarak Anadolu’da görev almak arzusunda olmasına karşın Peyami ve İhsan’ın sessiz fakat sürekli himayeleri altındadır. Mevcut durumdan rahatsızlığını dile getirirken Ayşe, Ahmet Rıfki’nin eski Türk toplumlarındaki gibi kadın ve erkeğin savaş anındaki eşitlikçi tutumunu şu sözlerle övmektedir:

“Bana bak, Peyami, ben, en çok beni korumak isteyenlerden, rafta saklanacak bir nevi mahluk gibi beni sakınanlardan nefret ederim. [...] Hastalarına bakarım, ölürlerken bir kardeş gibi gözlerini kaparım. Biraz da onların meşakkatini, yükünü ben taşıyım. İhsan beni neden bundan men ediyor? Eğer bizim gözlerimizin göreceği hayatı yaşamayacak kadar düşmüşse çok ayıp, yok, beni korumak istiyorsa ben bundan nefret ediyorum. Ben, yalnız benim çekeceğim kadarını değil, daha fazlasını bana yükletmek isteyenleri, elimden tutup ateşe sürükleyenleri severim, içimde yanan şeyi, içimdeki ateşi kim tezyit ederse o benim hakiki arkadaşım olabilir. Zavallı Ahmet Rıfki her çarpışmaya gittiği gün, her tehlike günü bana hemşire gömleğini atıp beraber gelmemi teklif ederdi” (Adivar, 2017a: 93-94).

Mehmet Çavuş, Rumeli’deki çetelerle mücadele etmiş, padişah karşıtı siyasi bir eşkıya olarak tanıtılmaktadır. Milleti kurtarmak için dağa çıkmanın

zorluğunu göze alan insanların karnının doyurulması, giydirilmesi görevinin savaşmayanlara düştüğüne inanmaktadır (Adıvar, 2017a: 99). *Ateşten Gömlek* romanında Mehmet Çavuş'un temsil ettiği görüş, düzenli orduya karşı çıkan çetecilere aittir. Kendisini “köylülere hakikati anlatmaya nazil olmuş eli sopalı ve silahlı bir nevi resul” (Adıvar, 2017a: 104) olarak gören Mehmet Çavuş, düzenli ordu fikrine kendi iktidarını kaybedeceğinden ötürü endişeyle bakmaktadır. Mehmet Çavuş, bu endişesini Peyami'ye şu cümlelerle aktarmaktadır:

“İstanbul'dan kaçan askerler nasıl yardım ediyor, biz de indirip bindiriyorduk. Ben onları hep nefer sanırdım, meğer çoğu zabıtmış. Hep silahları arkalarında uğardılar durdular. Yeniköy'ün ne kadar Rum eşkıyasıyla çatıştık. Keratalardan şimdi bir tane kalmadı. Ağam, birçok çile çektik ama bu iş biterse bizlere tilki gibi tuzak kurar, derimizi yüzersiniz, değil mi?” (Adıvar, 2017a: 102-103)

Mehmet Çavuş, Kezban'ın savaşa katılma arzusunun ardındaki niyetin İhsan'a yakın olmak olduğunu başlangıçta anlamayarak ona âşık olacaktır. Hem Kezban'ın İhsan'a duyduğu aşk hem de düzenli ordunun yaşattığı hayal kırıklığının sonucunda Mehmet Çavuş Kuvayımiliyeye isyan ederek Kezban'ı kaçırmıştır. Düzenli ordu aleyhtarı, komutanı İhsan ile ilk ters düştüğü durumda Kuvayımilliyeye karşıtı hilafet ordusuna katılarak Millî Mücadele'ye ihanet eden Mehmet Çavuş, Halide Edip'in düzenli ordunun gerekliliğine olan inancının göstergesidir. Mehmet Çavuş'un sonu idam edilmek olmuştur. Halide Edip, milletin hayat memmat mücadelesi verdiği bir devirde kendi arzularının peşinden giden Mehmet Çavuş ve Kezban'ı birbiriyle cezalandırmıştır (Adıvar, 2017a: 131).

Ateşten Gömlek romanında Cemal Bey, kardeşi Ayşe'ye cephelerde refakat etmek ve Ayşe'nin Peyami ve İhsan ile aralarındaki iletişimi kurmak maksadıyla kurgulanmıştır. Bu sebeple Ayşe'nin Anadolu'daki varlığını gerçekçi temellere dayandıran bir figür olabilmıştır. Romanın anlatıcısı Peyami, teyzesinin oğlu Cemal ile dostluğunu anlattığı bölümde Cemal'i özetleme tekniği ile tanımaktayız. Esasen Peyami, romanın başında Cemal ile ilgili “*Meserret Oteli'nin altındaki kiraathaneye gidiyor, orada onun zabıt arkadaşlarıyla buluşuyorduk. Hepsi iyi çocuklardı. Fakat birinin ayrıca bir hususiyeti yoktu. Cemal yalnız onlar kadar basit olduğu halde bende çok kuvvetli bir tesir yapmıştı.*” (Adıvar, *Ateşten Gömlek*, 2017, s. 21-22) ifadelerini kullanmış olsa da Cemal, yeteri kadar boyutlandırılmamış bir figürdür.

Adaletli, cesur ve güvenilir oluşu gibi üstün niteliklerle donatılarak Aliye'nin erkek kişiliğinde kurgulanmış hâli olan Tosun Bey, Kurtuluş Savaşı yolunda her türlü zorluğa göğüs gerecek ve hatta canını feda etmeye hazır askerlerin temsilidir. *Vurun Kahpeye* romanı *Ateşten Gömlek*'in aksine İzmir'in kurtuluşuna yakın bir dönemi anlatıyor olmasına rağmen yazıldığı tarih gereği Kurtuluş Savaşı sonrasındaki inkılapların neler olması gerektiğiyle ilgilenmektedir. Bu nedenle romanda Tosun'un kasabaya gelip Aliye ile tanışmasından önceki hayatına dair herhangi bir bilgi vermemektedir. Tosun'un geçmişiyle ilgili verilen ilk bilgi onun kendisini davasına nasıl adadığıyla ilgilidir: "*hayatını hep maksat için yaşamış demir iradeli, çok nezih hayatlı, hemen hemen hiç kadına temas etmemiş bir Türk genciydi. Kendi çetesinde en korkunç itidalle imha ettiği adamlar, geçtiği yerlerde kadınlara bakanlardı*" (Adıvar, 2017e: 50). Tosun Bey, vatanperver bir askerdir ve savaşın yanı sıra göğüs germesi gereken zorluklardan biri de Anadolu halkının eğitimsizliğidir. Zira, bir yandan halk, Kuvayimillîye'nin sosyalist bir örgütlenme olduğu fikrine kapıldıkları için mallarını kaybetme korkusuna bağlı olarak güç hangi taraftaysa ona göre tavır almaktadır (Adıvar, 2017e: 41). Bir yandan da modern Türk Devleti'nin olumladığı kadın figürünün peçe sorununa dair şu görüşü bildirmektedir: "*Namus kadının yüzünü açıp açmamasında değildir. Din de peçe demek değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arasından bin türlü rezaleti yaparlar*" (Adıvar, 2017e: 54). *Vurun Kahpeye* romanında halkın eğitilmesi gerektiği görüşü o kadar merkezdedir ki Tosun ve Aliye'nin ilk kez karşılaştıkları bölümde Tosun, kendi elli kişilik birliğine liderlik ederken, Aliye öğrencilerinin başındadır. Kurulacak olan Türk devletinin temelini oluşturması arzulanan Kuvaimillîye ve eğitim ordusu, romanın bu bölümde halka doğruyu gösterecek iki önemli güç olarak bir arada gösterilmektedir (Adıvar, 2017e: 46). Zaten vatan düşman işgalinden kurtulduktan sonra Tosun, Aliye'nin temsil ettiği eğitim değerlerinin tatbiki için savaşacağına dair ant içmektedir (Adıvar, 2017e: 207).

Halide Edip, âşıklar arasındaki ilişkilerinde kadın ve erkeğin birbirini duygusal ve fikri yönden besleyebilmesi gerektiği fikrini *Vurun Kahpeye* romanında da yinelemiştir: "*bu mücadele kahramanlarının kalpleri yalnız memleket için çarpması lâzım geleceğini düşünüyor ve bu tehlikeli misafire hiç görünmemeye karar veriyordu. Halbuki beraber otursalar, konuşsalar Aliye ona ne kadar kuvvet verecek,*

fikrini yeni vadilere dökerek, memlekete faydalı şeyler öğretecekti” (Adıvar, 2017e: 51). Aliye'nin bu temennisi gerçekleştiği ve Tosun ile Aliye'nin nişanlandığı andan itibaren Halide Edip, ilk kez romanlarındaki erkek figürlerinden birisini şiddetle ve bilinçle ideal kadın figür tarafından arzulatmaktadır. Tosun'un vatanına duyduğu sevginin Aliye'ye duyduğu sevgiden dahi büyük oluşu Aliye'nin zihninde Tosun'u erişilmez bir erkek konumuna yükseltecek ve Aliye'nin bastırılan cinsel dürtülerini ele verecektir. Öyle ki Tosun Aliye için *“memleket, ordu, kasaba, çocukluğundan beri en iptidai bir taabbütle sevdiği her şey, hatta din ve hayat Tosun'un erkek yüzünde timsalini bulmuştu”* (Adıvar, 2017e: 188) diye ifade edilen bir tutkuya dönüşecektir. Hatta Aliye, Tosun'u her düşündüğünde onun ne kadar güçlü bir erkek olduğunu hatırlamaktadır. Örneğin;

“dudaklarına dokunan dudakları, biraz soğuk, fakat kalbine kadar giden altın gözleri, siyah mintanı altında uzanan kavi erkek kolunu uyandırıyor. Ah ne olur, bu bin bir belâ ve mihnet içinde tek başına, yeisle, çaresizlikle didişen genç vücudunu bu iki kol, dünyadan, dünya mihnetinden alsa götürse; onun erkek omuzları bu zavallı, zayıf kadının yüklerini alıverseydi” (Adıvar, 2017e: 146-147).

Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanındaki diğer figürlerin isimleri üzerinden yaptığı atıflar gibi Tosun da güçlü, kuvvetli Türk askeri olarak kurgulanmıştır. İki sevgili birbirine ve vatanlarına sevdalı olarak davaları uğruna duygularını bastırmaktadır: *“Ağacın dibine yan yana çömelip konuşmaya başladıkları zaman, ikisi de söyledikleri şeyden ziyade, birbirlerinin sesinin uyandırdığı vahşî saadeti duyuyor ve anlıyordu. Tosun, ne şayan-ı hayret şeyler söylüyordu. Mutlak pek yakında taarruz olacak, Türk ordusu kasabayı kurtaracaktı”* (Adıvar, 2017e: 155).

Halide Edip, her erkek tarafından beğenilen kadın figürü kurgulama alışkanlığını *Vurun Kahpeye* romanında da terk etmemektedir. Yunan ordusu Komutanı Damyanos, Müslüman Yunanların da canlarının ve mallarının Yunanistan'a feda olması gerektiği biçiminde temellendirdiği işgalci Yunan milliyetçiliğine rağmen görür görmez Aliye'ye âşık olmaktadır. Üstelik Damyanos, Hacı Fettah ve Hüseyin Efendi'nin dedikodusu sonrasında, Aliye ile tanışmamışken *“Bu defa artık en iyi bir Hristiyan ve Yunanlı olmanın son mükâfatını alacaktı. Büyük bir servet ve o İstanbul'dan gelmiş, kasabayı alt üst etmiş, esrarlı Türk kıızı.”* (Adıvar, 2017e: 98) düşüncesine kapılması son derece yapaydır. Atina'da,

milliyetperver bir kahraman olarak kadınlarının etrafını sarmasına rağmen Damyanos, Aliye'yi unutamamaktadır (Adıvar, 2017e: 185). Öyle ki Halide Edip, Damyanos'un duygularının çerçevesini çizirken işi ifrata vardırmaktadır:

“ne askerî, ne insanî ve ne de millî hiç bir düşünce arzusu kalmamıştı. Bunu Türk ordusunun zaferi arifesinde yapması ona öyle baş döndürücü hülyalar veriyordu ki, kız ondan, hatta Yunan ordusuna hıyanet, hatta Türk ordusuna iltihak teklif etse, kabul edecek kadar bihuştü” (Adıvar, 2017e: 186-187).

Aliye'nin masumane güzelliği Damyanos'ta varlığından o güne kadar haberdar olmadığı duygular uyandırmaktadır (Adıvar, 2017e: 113). Öyle ki Damyanos, Neron'un Vesta bakiresine benzettiği Aliye'yi “*Ta çocukluğunda, insan kanma elleri dokunmadığı masumiyet günlerinde, kuytu ve karanlık kilisenin günlük kokulu mihrabında ölgün kandillerin önünde müphem hutûtuyla kaybolan Meryemler'e nasıl dua ettiyse aynı hisle*” ((Adıvar, 2017e: 136) taparcasına sevmektedir. Damyanos'un bu taparcasına ve apaçık vatan hainliği sınırlarında dolaşan aşkı Halide Edip'in Aliye üzerinden ego tatmini olduğunu iddia etmek pek de dayanaksız olmayacaktır. Çünkü Damyanos sahibi olduğu gücü, şöhreti ve serveti Türklere eziyet ederek elde etmiş olmasına rağmen her şeyini Aliye'nin sadece bedenine değil “*menekşe gözleri arkasında bazan müstehzi bir zekâ şeraresiyle eğlenen, bazan derin ve ateşli*” (Adıvar, 2017e: 125) ruhuna ve tabii aklına sahip olmayı esas görev edinmektedir.

Damyanos, Batı'nın sözde uygarlığını temsil eden işgalci devletlerin Türklere karşı olan tutumunun temsilidir. Doğu'nun az gelişmiş, eğitimsiz toplumlarına güya kendi medeniyetini götüren misyoner edasıyla “*Hoca bize en güzel evleri hazırlatsın, fakat mektep ve muallim evlerine dokunmasın. Yunan ordusu, medeniyet ordusudur. Ahaliye söyle, dükkânlarını kapamasınlar, korkmasınlar, bir şey yok.*” (Adıvar, 2017e: 97) diyecek oryantalist kibrine sahiptir. Damyanos 'un Anadolu'da yaptığı adeta savaş ticaretidir. Tosun'un aksine kendisine milliyetçiymiş gibi bir görünüm veren Damyanos, kişisel menfaatlerini her şeyin önüne koyduğu için ölen, öldürülen insanların kanını kesesinin menfaatine satan bir komutandır. Halide Edip için, Türk milletinin kendisini adanmışlığı ile menfaatperest Yunan ordusunun arasında oluşan tezat, Kurtuluş Savaşı sonundaki zaferin temel nedenidir.

2.10. ÇOCUK FİGÜRÜ

Halide Edip'in romanları arasında hassasiyetle durduğu yegâne çocuk figürü *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Haso Çocuk'tur. Haso Çocuk, romandaki diğer figürlerin arzu nesnesi hâlini alarak Halide Edip'in Kurtuluş Savaşı sonrası modernleşme sürecindeki Türk milletinin metaforik anlatımı olmuştur.

Kalp Ağrısı romanında Binbaşı Hasan'ın Anadolu'daki yasak aşk öyküsü olarak anlatılan iç hikâyenin diğer tarafı olan Kürt Zeyno ve Haso'nun yaşadıklarını anlatan *Zeyno'nun Oğlu* romanı Anadolu'nun kozmopolit yapısı içerisinde yetişen ideal Türk gencinin öyküsüne dönüşecektir. Romanın başlangıcında Binbaşı Hasan'ın kaderine terk edilmiş evladı olarak karşımıza çıkan Haso Çocuk, Osmanlı Devleti zamanında Anadolu'nun yıllarca ihmal edilmiş hâlinin kişileştirilmiş temsilcisidir. Türk baba ile Kürt annenin birlikteliğinden doğan Haso Çocuk'un Kürtler arasında, gelenek ve göreneklerine göre yetiştirilmiş olmasına rağmen romanda varlık gösterdiği ilk andan çevresindeki Kürt çocuklarından “*Demek bu Haso, alelâde bir çocuk değil!*” (Adivar, 2001: 58) denilerek farklı olduğu sezdirilmektedir. Hatta *Kalp Ağrısı* romanını okumamış okur için Haso'nun taşıdığı Türk kanı sezdirilirken şu ifadeler kullanılmıştır:

“...Haso Çocuk da K... Köyü'nde görülmesi müşkül olan mahlûkattandı. Zeyno'nun özenerek boncuktan işlediği, çenesinin altından iliklenen rengârenk takkesinin içinde temiz ve sıhhatli yüzü, beyaz cildi her gün açık havada, tarlada kalmasına rağmen ancak koyu renkli gül yaprağı gibi yumuşaktı. Köyün düz, uzun kirpikli, çapaklı gözlü çocuklarına mukabil, Haso Çocuk'un kıvrıkcık siyah kirpikleri arasında bal renginde şeffaf, keyifli iki güzel gözü vardı. Henüz bebek ve azayı vechiyesi şişik ve şekilsiz olduğu günlerde bile bu gözlerin berraklığı, zekâsı, gülüşü şayanı hayret surette şahsî görünüyordu” (Adivar, 2001: 75).

Haso'nun *Zeyno'nun Oğlu* romanı boyunca temas ettiği kimseler Türk Cumhuriyeti'nin geleceğine egemen olmasından korkulan ya da egemen olması arzulanan değerlerin temsilidir. Haso'nun hayatındaki önemli kimselerden ilki elbette ki annesi Kürt Zeyno'dur. Bebeklik yıllarını annesi ve anneannesiyle birlikte anaerkil bir aile ortamında geçiren Haso Çocuk; İstanbullu çocuklar gibi giyindirilip itinayla yetiştirilmiştir. İstanbullu Zeyno'nun Diyarbakır'a gelişiyile birlikte Haso Çocuk, akademik eğitim de almaya başlamıştır. Böylelikle Türk-Kürt melezi olan Haso Çocuk, eşit derecede sevip saydığı adaş iki anneyle sahip olmuştur. İki Zeyno'nun

yarattığı kusursuz annenin kusursuz oğlu olmaktadır (Cebe, 2016: 85). Bu kusursuz oğlun en büyük sorunu sadist ruhlu olarak tanıtılan üvey babası Ramazan'dır. Bir zamanlar asker olan Ramazan, Kürt Zeyno için silah arkadaşını öldüren bir asker kaçağı ve Türk düşmanı bir Kürt olarak okurun karşısına çıkarılmaktadır. Hatta Halide Edip, *“Esasen, Türk ordusunda çavuş olabilen her erkek, mutlak, Anadolu muhitinde etrafına faik, maddî, manevî kumanda ve idare kabiliyetini haizdir. Doğuştan zekâsı yok ise, mutlak, cüreti, gösterisi, dediğini cebirle, kahurla yaptırabilecek ya pazu, yahut da kurnazlık kabiliyeti vardır.”* (Adıvar, 2001: 69) cümleleriyle tanıtılan Ramazan'a zekâ olarak da eksiklik atfedilmektedir. İşlediği suçlar yüzünden Kürt Zeyno ile evlenmelerinden iki hafta sonra ortalıktan kaybolup beş yıl sonra geri dönen Ramazan, dış görünüş olarak biyolojik babası Zabit Hasan'a benzeyen hatta adını taşıyan bir çocuğa karşı müşfik bir baba olması beklenemez. Ancak özellikle Zabit Hasan'a benzeyen bu çocuğa Zeyno'nun düşkünlüğünü kıskanan Ramazan'la olumsuz bir vasıf olarak sadizmi eklemiştir. Çalışmak yerine kahvelerde gölgelerde sefa süren Ramazan, akşamları Haso çocuğu döveceği saati “tıryaki gibi” beklemektedir (Adıvar, 2001: 92). Anaerkil bir düzenden Ramazan gibi bir “babanın” eline düşen Haso Çocuk, “cennetten kovulmuş”luk hissine kapılmıştır. Ramazan, Haso Çocuk hakkında şunları düşünmektedir:

“Bu köpek yavrusuna terbiye veremedikleri için kadınları azarlıyor, gözlerinde zavallı Zeyno'nun kalbini su gibi eriten korkunç bakışlarla, hakikî bir zevkle bu yezit oğlanın nasıl pastırmasını çıkaracağını, nasıl mum gibi adam edeceğini, vaktiyle İstanbul'da bir cambazhanede susta dururken gördüğü bir köpek yavrusu kadar onu nasıl itaatli ve terbiyeli yapacağını anlatıyordu. Bu terbiye etmek kabiliyetini ispat için çavuş olduğu zaman askere nasıl dayak attığını, kafalarını yardığını, daha neler yaptığını övünerek, gururla, ağzını şapırdada şapırdada anlatıyordu. Onun, Frenkler'in “sadizm” dedikleri, eziyet etmekten zevk alan bir nevi iğrenç marazı vardı” (Adıvar, 2001: 89).

İstanbulu Zeyno ve Kürt Zeyno, birbirlerinin eksik yönlerini tamamlayarak kusursuz bir anne figürü oluşturduğundan ötürü Haso Çocuk, *Zeyno'nun Oğlu* romanının Ramazan'ın işkencelerine katlanan Hz. İsa'sı konumundadır (Cebe, 2016: 90). Haso Çocuk'un hayatındaki işkencelerle dolu çocukluğunun sebebi annesi Kürt Zeyno'nun Binbaşı Hasan ile yaşadığı evlilik dışı ilişkidir. Halide Edip'in ahlâkçı tavrı nedeniyle cezalandırılan Kürt Zeyno, Ramazan tarafından öldüresiye dövülüp çamurlar içinde debelendiğinde dahi hiç kimse tarafından kurtarılmamaktadır (Adıvar, 2001: 62-68). Sadist bir kimliğe sahip olan Ramazan, tüm Kürt halkına

genellenemeyecek kadar uç bir figürdür. Ancak; *Zeyno'nun Oğlu* romanında karşımıza çıkan ikinci Kürt figür olduğu göz önünde bulundurulduğunda Halide Edip'in devrin siyasi atmosferini en çok kurgu dünyasına kattığı roman *Zeyno'nun Oğlu*'dur.

Halide Edip, Türk Baba ile Kürt anneden doğan Haso Çocuk'ta Türk tarafının daha baskın olduğunu ifade etmektedir. Özellikle kendisini Türkçe olarak daha iyi ifade etmekle birlikte "tanınan ve mütearrız ahengiyle" Kürtçe, ona kötü çocukluk günlerini hatırlattığı için kullanmamayı tercih etmektedir (Adivar, 2001: 139). Halide Edip, ideal yeni neslin ferdi olan Haso Çocuk'a insanları Kürt Türk diye ayırmayı aklından dahi geçirmemesine rağmen "Sadece mizaç itibarıyla Kürtler'in ateşli tavırlarını gürültülerini, çabuk değişen hallerini yadırgıyor; Şaban Amca'nın K... Köyü'ndeki birkaç Türk'ün daha sakin muttarit tavırlarını benimsiyordu" (Adivar, 2001: 144). Haso, Şaban Amcası'ndan başka ilk kez Zabit Hasan'a karşı esrarengiz bir yakınlık sezmektedir (Adivar, 2001: 237). Bunu hem aynı kanı soydan geldikleri hem de Türk oluşlarıyla açıklayabilmekteyiz. Haso Çocuk figürü sayesinde Halide Edip'in soyun erkekten ilerlediğine dair yaygın inancı benimsediğini görmekteyiz.

Zeyno'nun Oğlu romanı için arzu nesnesine dönüşen Haso Çocuk'u, üvey babası Ramazan'ın zulmünden de Haso'nun parlak zekâsından etkilendiği için ona Kürt milliyetçiliği aşılamaaya çalışan Türk düşmanı Şeyh M... 'e karşı da Türk asıllı Şaban amcası korumaktadır. Haso Çocuk hayatında geçirdiği en güzel günleri İstanbullu Zeyno, Binbaşı Hasan ve Şaban Amca gibi Türklerle birlikte yaşamıştır. Halide Edip'in köken milliyetçiliğine yakın bir tavır takındığı *Zeyno'nun Oğlu* romanında Haso Çocuk, bir baba modelinden mahrum büyümektedir. Haso'yu himaye eden ve Haso'nun bir şekilde baba eksikliğini doldurma güdüsüyle temas ettiği kişilerden Kürt kimliğine sahip Şeyh M... ve üvey babası Ramazan ile olumsuz deneyimler yaşarken, Kemahlı bir Şark Türkü olarak tanıtılan Şaban Amcası ile olumlu deneyimler yaşadığı gözlemlenmektedir. *Zeyno'nun Oğlu* romanında Halide Edip, ilk kez şoven diyebileceğimiz bir milliyetçilikle okurunun karşısına çıkmaktadır. Şeyh M...'in milliyetçilik telkinlerinin yanlışlığını sevdiği iki Türk Şaban Amcası ve İstanbullu Zeyno vesilesiyle ve saf gönlüyle kavrayan Haso Çocuk,

“Eğer Allah iyi bir Allah ise, mutlak Şaban Amice’yi sevmesi, cehennem ateşinden koruması lâzımdı.” (Adıvar, 2001: 190) biçiminde düşünmektedir.

Çocukluğunu Kemahlı büyükbabasının yanında geçiren Halide Edip, *Zeyno’nun Oğlu* romanında büyükbabasının kardeşi Veli Ağa’yı yeniden kurgulayarak romanında kullanmıştır. *“Şaban, büyükbabası, Kemah’dan K... Köyü’ne hicret etmiş bir Türk ailesindendi ve şark Türklerinin sükûnunu, tatlılığını – ana tarafından ateşin bir Kürt kanı almış olmasına rağmen, mizacında muhafaza etmiş, küçük ve zayıf şeylere maddî, manevî kuvvetli erkeklerin hissettiği şefkatle, himaye ile dolu bir adamdı”* (Adıvar, 2001: 73-74). Şaban Amca’nın Haso Çocuk’un hayatına huzur getirdiği gibi Veli Ağa’da Halide Edip’in aklında evlerine huzur getiren bir kimsedir ve Anadolu insanının sakin mizacıyla, tempolu yumuşak sesine sahiptir (Adıvar, 2008: 80-81). Şaban -bir nebze Kürt Zeyno’nun güzelliğinin de etkisiyle- Haso’ya babalık etmek istemektedir. Ancak kadın figürleri daima güzelliklerinin ötesinde emekçi ve cefakâr kimliğiyle kurgulayan Halide Edip, Şaban’ı Haso Çocuk’un korumacısı olarak kurgulamaktadır. Kürt Ramazan’ın gaddarca tavırlarına karşı Halide Edip, dönemin sünni-Türk toplum inşasının etkisiyle Zeyno ve Haso’nun mutlu olmasını dileyen Şaban’ın duygularını aktarırken *“... her iyi Türk’ün zayıflara karşı duyduğu himaye ve muhabbet hasletini kökünden uyandırmıştı.”* (Adıvar, 2001: 99) ifadesini kullanarak çikarsız yardımı Türk milletinin esas özellikleri arasında göstermek isterken roman sanatı gereği karakter içi tutarlılığı iskalayarak ilerleyen sayfalarda Haso çocuğu at uşağı olarak evine alan Şaban *“Bunların hepsini Zeyno Bacı’ya diyiver”* (Adıvar, 2001: 103) tembihiyle korumacı tavrının altında Zeyno’ya olan ilgisinin yattığını göstermiştir (Adıvar, 2001: 72) Ramazan’ın ortağı olarak Kürt Zeyno ve annesi Perihan ninenin hayatına dahil olan Şaban, bu kadınların çalışkanlığından ve zekâlarından oldukça etkilenmiştir. Öte yandan Kürt Zeyno’nun faziletli bir kadın olduğundan da emindir (Adıvar, 2001: 74). Yine de Haso Çocuk’un Zabit Hasan’ın oğlu olduğuna dair en kuvvetli delili Şaban’ın düşünceleri aracılığıyla aktarılmaktadır. Şaban, Haso Çocuk’un çehresine baktıkça *“İstanbul’un kibar kadınlarının çocuklarını”* hatırlamaktadır (Adıvar, 2001: 79). Şaban’ın desteğiyle köylülerde hayranlık uyaran bir çocuğa dönüşen Haso, annesi Zeyno’da. Annesinin bile köylüden fazlası olmasını umduğu Haso Çocuk, içten içe büyüüp para kazandığında annesini *“kız kaçırrır gibi”*

kaçırarak Ramazan'ı öldürmeyi tahayyül etmektedir (Adıvar, 2001: 118). Zira Kürt Zeyno, metaforik olarak kurtarılması gereken vatan toprağı iken İstanbullu Zeyno, vatan toprağının kurtuluşu olacak aydın neslin yetiştirici, gizli kahraman kadın kimliğinin temsilidir.

Haso Çocuk, gerek Türk-Kürt melezliğiyle gerekse Anadolu ve İstanbul kültürünün sentezi olan eğitimiyle geleceğın Türkiye'si için rol model bir figürün inşasıdır. Halide Edip'in farklı ideolojik görüşleri benimseyen yedi gencin öyküsünü anlattığı *Tatarcık* romanında bir kez daha okur karşısına getirdiğı Haso Çocuk'un ve *Sinekli Bakkal* romanındaki Rabia ile Peregrini/Osman'ın oğlu Recep'in görüşlerinin doğrultusunda Türkiye için ideal olduğunu sezdirmektedir. Zira bu çocuklar Halide Edip'in kendi kişiliğinden, kendi yaratıcılığında bir şeyler katarak yetiştirdiğı çocuklardır.

3. HALİDE EDİP'İN OLGUNLUK DÖNEMİ ROMANLARINDA ERKEK FİGÜRLER

Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* ve sonrasında yayımladığı romanlarını olgunluk dönemi olarak adlandırmamızın esas nedeni Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanına kadar yayımladığı romanlarındaki fikirlerin olgunlaştırmış ve bir bütün olarak okuyucuya aktarılmasıdır. Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanında kurduğı Doğu-Batı sentezinin ölçütüdür. Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında *Sinekli Bakkal*'daki ölçüte uyan ve uymayan değerler, figürler üzerinden Cumhuriyet döneminde sekülerleşen topluma eleştirel bakış getirmektedir. Kendisinin de yetiştiğı dönem olan II. Meşrutiyet dönemi insanların olgunluk çağını ve Cumhuriyet nesli gençlerinin kıyaslandığı olgunluk dönemi romanlarında Halide Edip, her ne kadar fikri olgunluğa erişmiş olsa da *Sinekli Bakkal* sonrasındaki romanları tekrarlanan zayıf bir kurgunun bir ürünü olmakla birlikte, derinlikli/boyutlu olmayan figürler inşa etmektedir. Bu başlık altında inceleyeceğimiz *Sinekli Bakkal*, *Yolpalas Cinayeti*, *Tatarcık*, *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna*, *Âkile Hanım Sokağı*, *Kerim Usta'nın Oğlu*, *Sevda Sokağı Komedyası*, *Çaresâz* ve *Hayat Parçaları* romanları yazdığıında yıllarda ellili yaşlarını geçmiş olan Halide Edip; geçmişe özlem duymakta ve onu iyi

yönleriyle hatırlamaya eğilimliken yaşadığı çağın çirkinliklerine daha fazla temas eder hâldedir.

Halide Edip'in sosyal konuları merkezine alan olgunluk dönemi romanları birçok düşünürün dikkatini çektiği gibi, yazarın romancılığında ölümle biten trajik romanlar devrinin kapatılıp mutlu sonlarla biten umut verici romanlar devrinin başladığını göstermektedir (Baydar, 1960: 8-9). Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarını "*Amerikan kovboy filmleri*"ne benzer bir toplumsal uzlaşıyla sonlandığı için eleştirmektedir. *Yolpalas Cinayeti* romanını ceza hukuku etüdüne benzerliği; yeni gençliğe manevî bir yol gösterme iddiası taşıyan *Tatarcık* romanını Amerikan filmi tadında olmasını ve son olarak *Sonsuz Panayır* romanın önemli tahlillerine rağmen "Türedi Ailesi" tarzını hatırlatması yönünden eleştirilmektedir (Körükçü, 1947: 10). Öte yandan *Sinekli Bakkal*'ın sonsözünde Selim İleri *Sinekli Bakkal* romanının edebi gücü ve başarısının yüksekliği nedeniyle Halide Edip'in son dönem romanları arasındaki toplumbilimsel, "kentleşememe" izlekli *Sonsuz Panayır* ve *Döner Ayna* gibi romanların başarılarının gölgelendiğini ifade etmektedir (İleri, 2017b: 474).

En beğendiği romanlarının olgunluk döneminde kaleme aldığı romanlar olduğunu ifade eden Halide Edip, roman edebî türünü düşünce ve görüşlerini ifade etmek için alıştığı, bildiği bir alet olarak görme eğilimindedir. Hatta bu olgunluk döneminde kendisinin ünlenmesine vesile olan romancı kimliğinden ziyade toplumu gözlemleyen bir düşünce adamı ve profesör kimliğini tercih etmektedir(Körükçü, 1947: 10).

3.1. ÂŞIK FİGÜRÜ

Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında toplumun değişen değer yargılarını tespit etme çabası ön plandadır. Dolayısıyla olgunluk dönemi romanlarındaki figürler psikolojik derinlikten yoksundur. Halide Edip'in romancılığının geç dönemi eserlerinden olan *Sevda Sokağı Komedyası* romanı 1959 yılında tefrika edilmeye başlanmıştır. Halide Edip *Sevda Sokağı Komedyası* romanının tanıtımı için Yaşar Kemal'e verdiği röportajda sosyal değişmelere dikkat çekmek için Doktor Kerim ve Leyla'ya entelektüel vasfı vermeye çalıştığını ifade

etmiştir (Kemal, 1959: 3). Ancak Doktor Kerim, romanda Leyla'ya âşık olmak dışında anlatıya katkısı olmayan bir figürdür.

Doktor Kerim, Halide Edip'in romanları arasında ilk kez evliliğine ve eşine bağlı olduğu vurgulanan bir erkek figürdür (Adıvar, 2011: 68). Halide Edip'in ilk dönem romanlarında kurguladığı âşık figürünün tekrarı olan Doktor Kerim ilk başta muayenehanesinde çalışan diğer hemşirelere davrandığı gibi Leyla'ya karşı da mesafelidir. Hatta Kerim için Leyla, “*yüksek tabakadan bir robot*” olmak dışında anlam ifade etmemektedir (Adıvar, 2011: 73). Ancak Leyla'nın diğer hemşire kızlar gibi kendisini elde etmek gibi arzusu olmadığını fark edince onun kişiliğinden etkilenmiştir. Leyla'nın ciddi ve ahlâklı bir genç kadın olduğunu tekrar tekrar vurgulayan Halide Edip, Doktor Kerim'in çapkınlığıyla ünlü arkadaşı Feridun'a şu cümleleri söyler: “*İngiltere Kraliçesi'ne ilân-ı aşk etmek senin o taştan yaratılmış fakat gözleri alev saçan hemşireye ilân-ı aşk etmekten daha kolay...*” (Adıvar, 2011: 75). Doktor Kerim, arkadaşı Feridun'un yorumundan sonra birden bire âşık olmaktadır. Halide Edip, evli bir erkek olan Doktor Kerim'in neden ahlâklı, işinde başarılı modern bir kadın olarak gördüğü Leyla'ya neden ilan-ı aşk ettiğine dair okura geçerli bir sebep göstermemektedir. Hatta aydın bir çehre kazandırmak istediği Doktor Kerim figürünün Leyla'ya hislerini açtığı bölümde çekeşliliği normal karşılatmaktadır:

“Erkeklerin en basitinde bile, hayatta, kadına karşı iki cepheleri var; benimki üç cephe: Evvelâ karıma karşı olan cephe. Benim Suzan'a ne kadar bağlı olduğumu bilemezsin, onsuz yaşamak imkânı bence yoktur. Bir tek gece yanımda olmazsa derhal huzursuzluk hissediyorum. Bu tabii, hayat arkadaşlığı ve güven. [...] İkincisi, tabii ve maddî tarafı. Buna cinsî veya hayvanî taraf da diyebiliriz. Bunu ben hiç tereddüt etmeden dışarıda tatmin ederim. [...] Üçüncü tarafım, kafamın, ruhumun yani iç varlığımın bağlandığı yer... Bu herkese nasip olamaz. Bunun hemen hemen hiç cinsî tarafı yoktur. Bu voltajı tahminin üstünde bir elektrik cereyanı gibi bana çarpıp kendimden geçirebilir” (Adıvar, 2011: 111-12).

Leyla'yı üçüncü tarafına hitap eden bir kadın olarak tanımlayan Doktor Kerim, evli olmalarına rağmen ilişkilerini sürdürmek istese de Leyla bu isteği “*siz üç nevi kadınla maddî veya manevî münasebet istiyorsunuz. (Biraz alaylı) Müslüman olduğunuza göre bunun dört olması lâzım*” sözleriyle geri çevirmektedir (Adıvar, 2011: 112). Halide Edip'in romanlarındaki figürlerde iç çatışma yaratan üçlü ilişkiler

göz önünde bulundurulduğunda bu durum okuru şaşırtmamaktadır. Zira, Leyla da Doktor Kerim'e karşı "*hiç cinsî bir tarafı*" olmadığını iddia ettiği bir aşk hissetmektedir (Adivar, 2011: 77-78).

Sevda Sokağı Komedyası romanı boyunca Leyla'nın cinselliği dışladığı gözlemlenmektedir. Annesinin âşık olduğu için babasını terk edip kendisi gibi evli olan –ki bu adam aynı zamanda Macit'in babasıdır- Sırrı Bey'e kaçmasını affedememektedir (Adivar, 2011: 16-17). Leyla'nın Doktor Kerim'e duyduğu cinsel arzular ancak yarı baygın hâldeyken açığa çıkmaktadır. Halide Edip, Leyla'nın muayenehanede ufak bir kaza geçirdikten sonra açığa çıkan cinsel arzularını şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Ömründe ilk defa bayılmaya benzer bir hâl geçiriyordu. İki kudretli kol onu yerden kaldırdı. İçerdeki hasta yatağına yatırdı. Doktor önüne diz çöktü. Bir eliyle kızın başını uğuyor, öteki eliyle nabzını arıyordu. Leylâ'nın kolları birdenbire Doktor'un boynuna sarıldı. O da kollarını kızın beline doladı. Leylâ, Doktor'un yüzünü görmüyordu. Fakat şimdi yanak yanağa birbirlerine sarılmışlar, ikisini birleştiren aşk elektriği tekrar onları sarmıştı. Garip olarak, Doktor bu vaziyetten istifade ederek Leylâ'yı öpmemi. Leylâ kendisine bile yabancı gelen bir inleyişle mütemadiyen söyleniyordu: “Ben seni seviyorum, daima seveceğim.” Leylâ bunu söylerken ikisinin de gözlerinden yaşlar akıyordu” (Adivar, 2011: 83).

Doktor Kerim'le yakınlaştığı bu olaydan sonra istifa eden Leyla, annesi gibi iffetsiz addettiği bir kadının konumuna düşme kaygısının etkisiyle yanlış bir evlilik yapmıştır. Çevresindeki kişilere “*Evlenecek olursam kocamın tamamen benim olmasını isterim.*” (Adivar, 2011: 81) diyen Leyla, iffetsiz damgası yememek için o dönem penceresinin altında serenatlar yapıp kapısında yatan Macit ile evlenmiştir. Eş/Koca Figürü alt başlığı altında ayrıntılı olarak işleyeceğimiz Macit ne yazık ki Leyla'ya âşık olmasına rağmen hovarda bir kişiliğe sahiptir.

Leyla evlendikten sonra da Doktor Kerim ile aralarındaki cinsel çekim kaybolmamıştır. Üstelik Macit ile olan evliliğinin yanlış olduğunu da fark ettiği andan itibaren Leyla, normal bir kadın olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır ve Kerim'e karşı hissettiklerinin yarattığı gerilimden kurtulmak için hayatını hastalarına adayan bakire rahibeler gibi yaşamak ister (Adivar, 2011: 113). Bu düşüncenin altında tabii ki Leyla'nın cinselliğini bir türlü özgürce yaşayamama yatmaktadır. Cinsel çekim hissetmediği Macit ile birlikte olmayan Leyla, annesi gibi evli bir

adamı arzuladığı için suçluluk duymaktadır. Üstelik âşkını feda ederek evlendiği Macit'in kendisini hizmetçileri Numune ile aldatıyor oluşunu hazmedemeyerek sinir krizi geçirip intihar edecektir.

3.2. AYDIN FİGÜRÜ

Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında aydın figürleri, yazarın uzun yıllara yayılan romancılık kariyerinin kazandırdığı yazma alışkanlığının en belirgin biçimde görüldüğü figürlerdir. Halide Edip'in aydın erkek figürleri; yurtdışında eğitim görme, Doğu'nun olgun kültürü ile Batı'nın bilimsel yaklaşımının sentezini gerçekleştirebilmiş olma, toplum düzeninin kanuna dayalı olmasını isteme ve memleket sorunlarını önemseme noktasında birbirleriyle en fazla benzerliğe sahip tiplerdir. Halide Edip, figürlerinin psikolojik tahlillerini yapmaktan çok onları toplumun aksayan yönlerini işaret etmek için araçsallaştırmaktadır. Bu araçsallaşmış aydın figürler, uzun yıllar romanlarını önce gazetelerde tefrika ettirme geleneğinden vazgeçmeyen Halide Edip, aktüel sorunlara eleştiri getirme biçimi hâlini almıştır. Dolayısıyla *Âkile Hanım Sokağı*, *Kerim Usta'nın Oğlu*, *Sevda Sokağı Komedyası*, *Çaresâz* ve *Hayat Parçaları* romanları edebî yönden olduğu gibi, hâliyle karakterizasyon noktasında da zayıf eserlerdir.

Halide Edip'in olgunluk dönemi romanları bilhassa *Sinekli Bakkal* romanına atıfta bulunan figürler barındırmaktadır. *Sinekli Bakkal* romanındaki Vehbi Dede ve Bilal gibi olumlanan figürlerin adları zikredilerek *Sinekli Bakkal* sonrasındaki romanlarda kurgulanan aydın figürlere referans niteliği kazandırılmaktadır. Ayrıca *Sinekli Bakkal* romanındaki Bilal ve Hilmi gibi geri plandaki figürlerin öyküleri *Döner Ayna* romanında mutlu sonlarla neticelendirilmektedir. Yine *Sinekli Bakkal* romanındaki Rabia ve Peregrini'nin bebeği Recep ve *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Haso Çocuk, 1939 yılında yayımlanan *Tatarcık* romanında genç birer delikanlı olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Sinekli Bakkal, II. Meşrutiyet döneminin panoramasını çizen kalabalık kadrolu bir romandır. Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanının tezini Mevlevi Vehbi Dede ve Peregrini arasındaki konuşmalarla temellendirmiş olmasına rağmen spesifik olarak memleket sorunlarına odaklanmak dışında işlevi bulunmayan figürler Selim

Paşa'nın oğlu Hilmi ve himaye ettiği Manastırlı genç Bilal'dir. Romanın anlattığı tarihlerde Manastır'ın siyasi olarak karmaşık ve kozmopolit bir yapıya sahip olması Bilal'in yaşlılarına göre daha olgun bir çocuk olmasını sağlamıştır (Adıvar, 2017d: 137). Ancak Bilal, *Sinekli Bakkal* romanında henüz çehreyi tam manasıyla kazanmamıştır (Adıvar, 2017d: 135). Henüz Mektebi Sultani'de eğitim gören Bilal, Selim Paşa'nın oğlu Jöntürk Hilmi'nin aksine paşayı örnek almış, vazifenin her şeyin üstünde tutulması gerektiğine inanan bir gençtir (Adıvar, 2017d: 171). Çok sevdiği Rabia tarafından reddedilen Bilal, Selim Paşa'nın kızıyla evlenmiştir (Adıvar, 2017d: 348). Ancak *Döner Ayna* romanında yeniden kendine yer bulan Bilal'in, 1908'den sonra önemli mevkilere geldiği ve Balkan soyadını aldığından söz edilmektedir. Ayrıca Kurtuluş Savaşı'nda silah kaçırmak gibi tehlikeli görevleri üstlenmiş olan Bilal, tıpkı Halide Edip gibi, Halk Partisi'ndeki İttihatçı aleyhtarlığı yüzünden siyasete küsmüştür (Adıvar, 2015: 191-192). *Döner Ayna* romanının 1953 yılında tefrika edilip 1954 yılından kitap hâlinde yayımlandığı düşünüldüğünde romanın tam da Halide Edip'in siyasetten ve Demokrat Parti'den uzaklaştığı yılların ürünü olduğu fark edilmektedir (Çalışlar, 2010: 458-461). Bu nedenle Halide Edip'in Bilal ile aynı neslin ferdi olması yönünden yeniden okura hatırlatılması, Türk toplumunun siyaset geçmişiyle de yüzleşmesi amaçlanmıştır. Objektif olma iddiasıyla ülkenin siyasi geçmişi değerlendirilen Halide Edip, mevcut düzenle ilgili görüşlerini şöyle dile getirmektedir: “*Kimi Komünist Rusya, kimi Nazi Almanya sistemine tutulmuş kimi Ortaçağ'da bile görülmeyen bir din siyasetini tutturmuştur... İşin kötüsü, hatta aynı din içinde yahut sabık partiler arasında, aynı milletin evladı, Haçlı Seferleri zihniyetini diriltmeye çalışıyor*” (Adıvar, 2015: 198).

Döner Ayna romanının önemli bir mekânı Hıfzı Demirbaş'ın konağıdır. Bilal'in Mekteb-i Sultaniye'den yakın arkadaşı Hıfzı Demirbaş, *Döner Ayna* romanında Anadolu'dan İstanbul'a gelerek Beyoğlu çevresine yerleşen suça karışmış insanların aksine eski İstanbullu bir beydir. *Döner Ayna* romanındaki asıl işlevi *Sinekli Bakkal* romanındaki Bilal figürünün öyküsünü ve Hanife'nin öyküsünü birleştirmek olan Hıfzı Bey, II. Abdülhamit döneminde siyasetle pek alakadar olmamakla birlikte padişaha da yalalaklık yapmayan yüksek bir memurdur (Adıvar, 2015: 190-191). Konağının kameriyesine gelen misafirleri ile sanat ve edebiyatın yanı sıra Halk Partisinin modernleşme projesi, Demokrat Partinin kuruluşuyla

hararetilenen demokrasi tartışmaları ortasındaki bireyin durumunu sorgulamaktadır. Bu toplantılarda uç fikirleri reddeden Hıfzı Demirbaş, idam karşıtı bir tutum takınmaktadır (Güneş, 1997: 140). Apartmanların hızla dikildiği dünyanın karşısına konumlandırılan bu konak, Halide Edip'in demokratik olacağına inandığı millet meclisidir.

Döner Ayna romanında öyküsü devam ettirilen diğer aydın figür ise *Sinekli Bakkal* romanındaki Hilmi'dir. Hilmi'nin ismi açıkça zikredilmese de Selim Paşa'nın konağının diğer yarısında yaşayan Bilal'in kayınbiraderi olarak söz edilen Hilmi, "hâlâ hürriyet diye bar bar bağırrır, hürriyeti daima Fransız İhtilali ile 1908 Meşrutiyet ilanı günlerinin edebî bir halitası gibi" görmektedir (Adıvar, 2015: 192). Hilmi, Bilal'in aksine geçmişe takılıp kalmıştır.

Yolpalas Cinayeti, Selim İleri'nin de ifade ettiği üzere bir katilin suç işleminin altında yatan psikolojik nedenlerini araştıran cinayet romanı rüyasıdır (İleri, 2017a: 67). Romanın aydın figürü olan Rıfki, yengesi Sacide'nin temsil ettiği sonradan görme zihniyete cevap verecek ve onu aşağılayan Paris'te hukuk doktorası yapmış "kapitalist" sözcüğünü bile duymaya katlanamayıp kendisini "komünist" olarak tanımlayan bir avukattır (Adıvar, 2017g: 22). Annesi Rıfki'yı doğururken ölmüş, babası ise Kurtuluş Savaşından dönememiş bir zabittir (Adıvar, 2017g: 35).

Rıfki, zengin müteahhit Murat Sallabaş'ın sonradan görme karısı Sacide'yi yaralayıp Sacide'nin gizli aşkı şoför Mükremin'i öldüren Akkız lakaplı Nadire'nin masumiyetini ispat etmeye çalışmaktadır (Adıvar, 2017g: 13). Rıfki'nın son derece müsrif olan yengesi verdiği balolar dışında ne evi ile ne de topal oğlu Bülent ile ilgilenmektedir. Sacide'nin kürklere ve mücevherlere aşırı düşkünün ve işçilere karşı acımasız tutumuna karşın Rıfki işçi haklarını savunmaktadır (Adıvar, 2017g: 25-26). Bebeğe dadılık eden Nadire fazla korumacı bir tutum sergilemektedir. Zira Mükremin, yıllar önce Nadire'nin annesini sadece dolandırmakla kalmamış Nadire'nin üzerine titrediği sakat kazı da vahşice öldürmüştür (Adıvar, 2017g: 46). Nadire'nin tedavi edilmemiş çocukluk travmasının üstüne Mükremin tarafından taciz edilmesi olayı eklenince cinnet geçirip akıl hastanesine yatırılmasına neden olmuştur.

Rıfki, adaletin doğru şekilde tecelli edebilmesi için Nadire'nin geçmişini araştırmıştır. Araştırmasının sonucunda “*cemiyetimizin hayırlı ve lüzumlu bir ferdi*” olan Nadire'nin intikam almak için değil de sakat bir çocuk ve namusun müdafaası için bir halk düşmanına ceza verdiği bu yüzden idam etmek yerine hapis yatması için mücadele etmektedir (Adıvar, 2017g: 65-66). Halide Edip'in esas odaklandığı nokta ne çocuk psikolojisi ne de adalet kavramıdır. *Yolpalas Cinayeti* romanının asıl meselesi sonradan görme zenginler tarafından küçümsenen kimselere yardım eli uzatacak halk kahramanlarının olduğu mesajıdır (Güneş, 1997: 109).

Yeni Turan romanından yıllar sonra Türkçü ideolojiyi merkezine alan Halide Edip'in *Tatarcık* romanı ideal Türk devletinin tasavvurudur (Ercilasun, 2013: 330-331). Cumhuriyet dönemindeki toplumsal değişmelerin tümünü anlatmak amacıyla yazılmış bir romandır. Tüm toplumun temsil edilmesinin güçlüğüne önceki romanlarındaki figürlere atıf yaparak bertaraf etmeye çalışan Halide Edip'in *Tatarcık* romanı psikolojik derinliği olmayan, farklı hayat felsefelerini benimsemiş çok sayıdaki aydın figürü ile müsamere metinlerini anımsatan yüzeysel tahliller barındırmaktadır. Ayrıca romanda Yahya Kemal'in “*Mehlika Sultan*” şiirine sık sık atıf yapılmaktadır (Adıvar, 2009a: 64).

Tatarcık romanın mekânı Poyrazköy, Türkiye; Poyrazköy'ündeki Feridun Paşa Konağı'nın bahçesinde kamp yapan yedi gencin kampı Lordlar Kamarası olarak kurgulanmıştır. Yurtdışında ya da Türkiye'nin en iyi okullarında eğitim alan yedi genç, Türk aydınının düşünce dünyasının komünizm, milliyetçilik, kapitalizm vb. ideolojilerle zenginleştiğine işaret edilmektedir. Farklı ideolojik görüşleri benimsemelerine rağmen çok iyi arkadaş olan yedi gencin öyküsünün anlatıldığı romanda Halide Edip, Mehlika Sultan'ını Türkiye'de arayan yedi gencin birbirlerine benzer olmakla birlikte yakından bakıldığında bir o kadar da farklı olduğunu vurgulamaktadır.

Feridun Paşa'nın korusunda üç nesil erkek vardır. Bunlar yedi gençten biri Haşim, babası Miralay Nihat ve dedesi Feridun Paşa. Bu erkek figürler, Türk toplumunun üç kuşağında hâkim sınıfın görüşlerini temsil etmektedir. Feridun Paşa, zevküsefa düşkünü Osmanlı Paşası; damadı Çanakkale gazisi Miralay Nihat devrinin materyalist dünya görüşünü benimsemiş aydın temsili iken Haşim, Halide Edip'in

beğenmediği Cumhuriyet devri inkılaplarına hayran milletvekili temsilidir. Cumhuriyet devrimlerinin halka anlatılması gerektiğine inanan Haşim'in Mehlika Sultan'ı başbakan olmaktır (Adıvar, 2009a: 209).

Ataerkil toplumun örneği olarak kurgulanan Haşim'in ailesinde kadınlar; erkek hegemonyasının onlara yüklediği anne, eş ve odalık sıfatları altında silikleşmiş tiplerdir. Dolayısıyla Haşim, konu kadınlar olunca muhafazakâr bir tavır takınmaktadır. Yetiştirdiği çevrenin de etkisiyle Haşim, kadınların iş hayatındaki varlıklarından rahatsız olmaktadır (Aytemiz, 2001: 59). *Tatarcık* romanındaki ideal kadın figürü Lale, çocuk yaştan beri yetişkin bir erkek gibi evini çekip çevirmekle kalmayıp İngilizce öğretmenliği de yapan Halide Edip'in ölçütlerine göre modern bir kadındır. Ancak Haşim gibi ataerkil bir ortamda yetişmiş birisi için Lale maskülen kimliğinden çok, kadın tahakkümünü topluma kazandırdığı için rahatsızlık vericidir (Adıvar, 2009a: 70). Hatta arkadaşının “*o tip kadına*” hayatını borçlu olmak bile hakarettir (Adıvar, 2009a: 167). Çünkü Haşim, her sahada karşısına rakip olarak çıkmayacak, gerektiğinde eve kapatılabilecek, erkeğin sahip olabileceği kadınları olumlamaktadır (Adıvar, 2009a: 168). Halide Edip, kendi feminizm anlayışına asla uymayan bu düşünceyi çürütmek için Haşim'i içten pazarlıklı fakat “*Ömer Hayyam rübaiyatından alınmış bir kadını hatırlatır. Hulâsa, billur köşklerde yaşayan, gün görmemiş masal sultanlarına benzer. Bugün bilhassa kokusu, boyası, dudakları ve gözleri her erkeğin içini karıştıran cinsî bir cazibe neşrediyor*” (Adıvar, 2009a: 68) cümleleriyle okura tanıtılan eski tip bir kadın olan Zehra'ya âşık olarak kurgulamıştır. Evliliği en çok kazanan hisse senedine yatırım yapmak gibi gören Zehra, Yedilerin içerisinde varını yoğunu ona serecek adamı aramaktadır (Adıvar, 2009a: 108). Yaşı hafif geçkince olan Zehra, ancak ilk tercihi olan Şinasi'yi başka bir kadına kaptırdıktan sonra Haşim'le evlenmeyi Şişli'de yaşamak şartıyla kabul edecektir (Adıvar, 2009a: 243).

Halide Edip, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki reform hareketlerine alternatif bir duruş sergilemektedir (Durakbaşa, 2017: 152). Dolayısıyla Halide Edip, *Tatarcık* romanında inkılaplara bağlılığıyla 1930'ların hâkim aydın sınıfının temsilcisi olan Haşim'e alternatif olarak kendi politik görüşlerinin temsilcisi Recep'i kurgulamıştır. Recep, adeta Halide Edip'in düşünce dünyasında yetişmiş bir çocuktur. “*Beşiği*

Sallayan El Dünyaya Hükmeder” başlıklı makalesindeki gibi *Sinekli Bakkal* romanında Doğu-Batı sentezini temsil eden Rabia ve Peregrini’nin evliliğinden doğan Recep; *Yediler*’in arasındaki dostluk bağının korunmasında aktif rol oynayan olgun aklın temsilcisidir. Recep, gerek siyasi konularda gerekse ekonomik durumlarının farklılıklarından doğan sorunların giderilmesini sağlayan figürdür (Adıvar, 2009a: 104). Önce Robert Koleji’nde ardından Cambridge’de eğitim gören Recep, *Yolpalas Cinayeti* romanındaki Rıfkı gibi mazlumların ve yoksulların avukatı olmak isteyen, materyalist dünyanın anlayamayacağı bir aydın tipi olarak lanse edilmektedir (Adıvar, 2009a: 96-97).

Halide Edip’in *Tatarcık* romanında bilgisi ve yetenekleriyle kamusal alanda erkeklere denk konumda kurguladığı ideal kadın figürü Lâle’nin gerçek değerini anlayan erkek figürlerin Halide Edip’in kurgusal çocukları Recep ve *Zeyno’nun Oğlu* romanındaki Hasan olması şaşırtmamaktadır. Hatta yazar özellikle Tatarcık lakaplı Lâle’nin arzu nesnesine dönüştüğü anda Recep ve Hasan figürlerini birbirinden ayırmayacaktır:

“Recep, Lâle’nin açık değil, kapalı olan yerlerini muhayyilesinin gözü ile görüyordu. Biraz bol entarinin altındaki yassı kalçaları, uzun bacakların madenî düzlüğü altındaki yumuşak, fakat sağlam adalelerini kendi vücudunun bir parçası gibi hissettiği anı hatırlıyor. Lâle ile beraber âdeta kucak kucağa Boğaz’ı yüzmüşlerdi, bu serin kollar ona bir ana şefkati ve himayesiyle sarılmıştı. Hasan’ın yalnız orak biçen, tabiat kadar kuvvetli gördüğü bu kız, Recep’e kadın tarafından görünüyor ve Lâle’yi kendisinin bir parçası, vücudunun ve gönlünün eşi hissettiği anı bütün teferruatıyla yaşıyordu” (Adıvar, 2009a: 174-175).

Tatarcık romanında *Sinekli Bakkal* romanındaki figürler olan ailesi uzun uzadıya anlatılan okurda tanıdıklık hissiyatı oluşturmaktadır. Aile ferlerinin tüm olumlu özelliklerini kendisinde toplamış olan Recep, Gary Cooper’a benzeyecek kadar da yakışıklıdır (Enginün, 2007: 275). Recep, tüm yakışıklılığına rağmen Halide Edip’in tüm aydın erkek figürleri gibi kadınlara karşı mesafelidir. Fakat Recep, Ziya Gökalp’ın düşünce dünyasında olduğu gibi aydın ile halkın aynı frekansta bulunduğu bir ideali gerçekleştirmek istediği için Lâle ile tanışır tanışmaz ona âşık olup onunla evlenmek ister (Enginün, 2004d: 80). Poyrazköyü’nde yaptıkları kamp süresince birbirlerinden görünüş ve yaşayış olarak taban tabana zıt olan Zehra ve Lâle arasında kıyaslamalar yapan Recep; Zehra’yı “gönül hastalığı” diye nitelendirirken Lâle’yi bir arkadaş, dost olarak değerlendirmektedir (Adıvar, 2009a: 119-20). Öte yandan

Recep, Lâle'yi annesi Rabia'ya da benzetmektedir. Ancak *Tatarcık* romanındaki Haşim, Ahmet ve Safa figürlerinin baba-oğul ilişkilerine değinen Halide Edip, Peregrini'nin nasıl bir baba olduğuna dair bilgi vermemektedir. Kendisini Poyrazköyü'nün modernleşmesine adamak isteyen Lâle ve bu isteğe destek olacağına sözünü veren Recep, Doğu-Batı sentezini özümsemiş insanların kurdukları ailelerle ülkeyi daha iyiye götüreceğinin müjdeleyicisi olmuştur (Güneş, 1997: 121).

Halide Edip'in *Tatarcık* romanındaki Safa figürü komünizmden ziyade Türk toplumunda yanlış anlaşılan komünizmin temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Din karşıtlığı saplantı boyutunda olan Safa, önyargılı kişiliği nedeniyle gerçek bir aydın değildir (Güneş, 1997: 120). Safa'nın çocukluğunda kökten dinci babası ile olumsuz deneyimleri için babasına karşı beslediği nefret dine isyan hâlini almıştır. Babasının abdest suyuna tükürmek, hatta seccadesine köpek tersi sürmeye kadar ileri giden Safa, yakalandığında yediği dayağın etkisiyle tüm dünyayı falakaya çekmek ihtirası duymaktadır (Adıvar, 2009a: 89-91). Bu nedenle Safa komünizmin totaliter ve dinsizlik taraflarına hayrandır ve sık sık Karl Marx'tan konuşuyor olsa da komünizmin ekonomik boyutuyla asla ilgilenmemektedir. Halide Edip, Safa'yı "*yeni biçim bir softa*" olarak tanımlamaktadır (Adıvar, 2009a: 90). Toplumlar için devrimlerdense evrimlerin daha sağlıklı olacağına inan Halide Edip, Safa figürünü betimlerken olumsuz din adamlarını kurguladığı gibi çirkin bir çehre kazandırmaktadır:

"Kısa bacaklı, enli gövdeli, koca kafalıydı. Yamru yumru, çıkık, inatçı bir alnı, kor gibi ışıldayan siyah gözleri vardı. Burnu bir tarafa doğru çarpık, dudakları kalın, dişleri sarı ve intizamsızdı. Bu sevimsiz simayı zaman zaman cana yakın yapan bir tek şey, bu karanlık yüzü nadiren aydınlatan ve içinden gelen bir tebessümdü" (Adıvar, 2009a: 88).

Tatarcık romanındaki diğer dinsiz figür Miralay Nihat'tır. Kendisini bilime adanmış olan Miralay Nihat'ın dinsizliğini tanımlarken Halide Edip, açıkça bu iki figür arasındaki farkı şöyle ortaya koymuştur:

"Şüphesiz Miralay Nihat'a. Çünkü ikisi de dinsiz diye tasnif ediliyordu. Fakat bunlar ne kadar birbirlerinden ayrı tiplerdi. Miralay'ın dinsizliğinde insanın dimağını efsane zincirinden halas etmek, akla hudutsuz bir saha, muhakemeye yalnız ve yalnız hakikati arayan, hakikate dayanan bir istikamet vermek emeli vardı. Muvaffak olmuş muydu? Hayır. Niçin? Çünkü kendine şaşmaz ve tek rehber diye aldığı ilim

mütemadiyen hükümler ortaya atıyor, hakikat ardında gidenlere yeni yeni yollar açıyordu. Miralay, gerçi hâlâ geçmiş akideler, efsanelerden kendini kurtarmış olduğuna inanmak istiyordu. Fakat otuz senedir inandığı, tek şey ve şaşmaz sandığı yol çatallaşmıştı” (Adıvar, 2009a: 207-208).

Miralay Nihat’ın dinsizliği Tevfik Fikret’in “*Haluk’un Amentüsü*” ve “*Tarih-i Kadim*” şiirlerinin akılcı yaklaşımı içeren, 19. Yüzyılın liberal din anlayışıyla açıklanabilmektedir (Adıvar, 2009a: 54). Dolayısıyla Halide Edip, *Tatarcık* romanında Safa figürü üzerinden dinsizliği değil; bilimsel bir dayanağı olmayan dinsizliği eleştirmektedir.

Zeyno’nun Oğlu romanında çocukluğu anlatılan Hasan, *Tatarcık* romanında Kürt-Türk melezi kimliğiyle barışık yirmili yaşlarındaki Tıbbiyeli bir genç olarak karşımıza çıkmaktadır (Adıvar, 2009a: 102). Halide Edip, *Tatarcık* romanında Hasan üzerinden insanların yardımına koşan *Zeyno’nun Oğlu* romanının ana fikrine uygun olarak Anadolu’da bulunan ötekileştirilmiş, dezavantajlı sınıftan insanların varlığına dikkat çekmektedir. İdealist bir aydın olan Hasan, geçmiş travmaları ve bugünkü eğitimi doğrultusunda yapacakları için şöyle bir ant içmiştir:

“Türkiye’nin azap çeken, kendi kendine terk edilen bütün çocukluğunun bir âlemi, o günlerin Zeyno’su, küçük Haso’nun anası değil, milyonlarca Anadolu kadınının bir timsali... Bu düşünce onu yumuşatmadı, bilakis iradesini sertleştirdi. Mutlak onun yirmi bir yaşı, altmış, yetmiş olduğu zaman artık Haso ve Zeyno’nun temsil ettiği milyonlarca çocuk ve kadın bambaşka bir hayat yaşayacak... Doktor Hasan’ın ızdırap, meşakkat ve sefalete karşı mücadelede büyük ve büyük bir rolü olacak” (Adıvar, 2009a: 200).

Tatarcık romanında kapitalizmin temsilcisi matematik eğitimi almakta olan Ahmet’tir. Bir bakkalın oğlu olan Ahmet, Kayserilidir (Adıvar, 2009a: 60). Babası, Kayserili arketipine uygun olarak kurnaz olmakla birlikte ticari zekâyâ sahip olduğu anlatılan Ahmet de çocukluğundan itibaren gazete vs. satarak para biriktiren birisidir. Halide Edip, Ahmet figürünü okura tanıtırken açıkça “*Yediler arasında Ahmet’in gönlünde hâkim olan “Mehlika Sultan” servettir*” ifadesini kullanmaktadır (Adıvar, 2009a: 92). Yoksul bir çocukluk geçirdiği için fakirlik aleyhinde vazededen Ahmet, Galatasaray’da okuduğu yıllarda paranın önemli bir kudret olduğuna hükmetmiştir. Özellikle Amerikalı zenginlere hayran olan Ahmet, *Tatarcık* romanının züppe figürü Sungur Balta’ya itibar eden tek aydındır (Adıvar, 2009a: 91-93).

Tatarcık romanında ayrıntılı olarak anlatılan Haşim, Recep, Safa, Hasan ve Ahmet'in yanı sıra Salim ve Şinasi figürleri eski ve varlıklı ailelerin çocukları olmakla birlikte konfor tuzağına düşmüş aydınlardır. Dünya'yı ya da memleketlerini değiştirme isteği duymayan bu gençler daha çok iyi birer mevki kapma peşindedir. Salim, Sorbone'da eğitim almış olmasına rağmen istediği mevkiye gelememiş bir edebiyat öğretmeni olmuştur (Adıvar, 2009a: 62). Ancak Şinasi'nin durumu Salim'den biraz daha farklıdır. Salim zaman zaman Safa ile fikrî tartışmalara girseler de Şinasi fikrî sohbetlerden, yetiştiği aile nedeniyle tamamen uzaktır. Şinasi'nin babası Nazmi Efendi, alafrangalaşmış eski bir kazaskerdir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ne olur ne olmaz diyerek güç sahibi herkesle iyi geçinmeye çalışan liberal denebilecek bir tüccardır. Şinasi de yaşadığı çevreye uymuş, tek isteği sefaret memuru olmak olan iyi eğitilmiş bir gençtir. Zira Şinasi için sefarette çalışmak az iş, bol eğlence ve gece gündüz güzel kadınlarla iyi sofralarda bulunmak anlamına gelmektedir (Adıvar, 2009a: 85-87). Özellikle ailesinin zenginliği ve iyi ilişkileri nedeniyle kadınlar tarafından cazip bulunan Şinasi, romanın sonunda kendisine eş olarak güzel fakat menfaatperest Dürdane'yi seçecektir. Dürdane'nin yanlış eş olma nedeni, annesinin kızlarını genç yaşlı demeden zengin adamlara yamamaya çalışan bir kadın olmasıdır. *Tatarcık* romanının sonunda Dürdane'yi "en yüksek fiyata" Şinasi satın almıştır (Adıvar, 2009a: 219). Şüphesiz Dürdane ve annesi tarafından evlilik tuzağına düşürülen Şinasi'yi, Halide Edip vurdumduymaz gençlere ibret olması için kurgulamıştır.

Sonsuz Panayır, Halide Edip'in II. Dünya Savaşı yıllarının İstanbul'unu anlattığı romanıdır. II. Dünya Savaşı'nın ardından İngiliz ve Amerikan kültürünün yükselişe geçtiği bu dönemde Halide Edip, aydın figürlerini de İngiliz kültürüyle yetişen, politik görüşlerini savaşın gidişatına göre değiştirmeyen kimseler olarak kurgulamıştır (Eroğlu, 2013: 52-53). *Sonsuz Panayır* romanında İngiliz yanlısı zengin kesimin temsili olan Süleyman Bolluk, Türkiye'deki birçok aydının aksine II. Dünya Savaşı'nı Almanların kazanacağına inanmamaktadır. Hatta savaş Almanların zaferiyle sonuçlanırsa Stefan Zweig gibi ailesiyle birlikte intihar etmeyi tasarlamaktadır (Adıvar, 2016b: 37-38). Dönemin modasının aksine Süleyman Bolluk kızlarını Alman kolejine göndermek yerine Halide Edip'in babası gibi kızlarını İngiliz okullarına göndermektedir. Ancak, gösterişten uzak, muhafazakâr bir

hayat yaşayan Süleyman Bolluk, kızlarının okulda öğrendikleri kilise dualarına karşı büyük ilgi duyduklarını öğrenmesinin ardından çocuklarını Hıristiyan olmaktan kurtarmak için “*kiliseye karşı cami, Latince duaya karşı Arapça dua*” mantığıyla eski harfleri ve eski kültürü öğretmeye karar vermiştir (Adıvar, 2016b: 34). Süleyman Bolluk’un bu düşüncesi *Sonsuz Panayır* romanın esas kadın figürü Ayşe Balkar’ın Şişli sosyetesinin Amerikan tarzı, dejenere yaşayışına karşı eleştirel bir yaklaşımda bulunmasını sağlamıştır (Adıvar, 2016b: 152).

Şişli sosyetesinin züppe insanları ile temas hâlinde bulunan Süleyman Bolluk, Uzman Safitürk’ün ruh çağırma seansına davet edilmiştir. Türk romanındaki batıl inançları reddedip pozitif bilimlere inanan tüm aydın figürleri gibi Süleyman Bolluk da ruh çağırma seansını “*bu mizahsene tahammülüm yok*” diyerek küçümsemiştir. Fakat Süleyman Bolluk, Ortaçağ zihniyetinin alafranga versiyonu olarak yorumladığı ruh çağırma seansının iç yüzünü öğrenmek için seansa katılmıştır. *Sonsuz Panayır* romanındaki ruh çağırma seanslarının asıl amacı Nazizm yanlısı paragöz Uzman Safitürk’ün Hitler propagandası aracılığıyla İstanbullu zenginlerden şirketi için para koparmaya çalışması olduğu ortaya çıkacaktır (Adıvar, 2016b: 226-227). Savaşın gidişatına göre taraf tutmayan Süleyman Bolluk, savaşın sonunda Uzman Safitürk’ten daha saygın bir konuma yükselecektir.

Halide Edip, Akşam gazetesindeki “Görüşlere ve İnançlara Dair” başlıklı yazısında I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye’de etkili olan görüşler arasında komünizmi de saymaktadır (Kazıcı, 2016: 72). *Sonsuz Panayır* romanında komünizm görüşünün temsilcisi Harvard mezunu gerçek bir entelektüel tipi olan Burhan Körbalta’dır. Savaşın hemen ardından kaleme alınan *Sonsuz Panayır* romanında Halide Edip, savaşın sonucunun yarattığı özgüvenle okuruna kendi düşüncelerini dayatmaktadır (Eroğlu, 2013: 34). Öyle ki Burhan’ın roman boyunca ifade ettiği yeteri kadar temellendirilmemiş görüşleri soyadındaki alegoriden anlaşılacağı üzere kimseye faydası dokunacak cinsten değildir.

Burhan Körbalta ile *Sonsuz Panayır* romanı boyunca sınıf atlama mücadelesine tanık olduğumuz Ayşe evlenme kararı verir. Aralarında tutkulu bir aşk bulunmayan çift huzurlu bir evlilik hayatı idealine uygun kimselerle evlenmeyi tercih edeceklerdir. Örneğin Ayşe, Burhan Körbalta ile Füzûzan Tıngır’ı kıyaslayarak

kendisi için rahat idare edebileceği kişi olan Burhan'ı seçecektir. Bu yönüyle “Körbalta” soyadının kendisi için uygunluğu göze çarpmaktadır (Topçu, 2017: 157). Öte yandan Burhan da Ayşe'yi pişman olunacak işlere kalkışılmayacak bir kız olarak değerlendirmekte ve Ayşe kendisini çevresindeki erkeklerin tacizinden koruyabiliyor olsa da Burhan onu modern bir Don Kişot olarak korumaya çalışmaktadır. Dolayısıyla Burhan'ın bilgi fakat etkisiz tarafı burada da ortaya çıkmaktadır.

Sonsuz Panayır romanın sonunda Süleyman Bolluk ve Burhan Körbalta'nın yanı sıra öğretici Ali Bey ve gazeteci Füzuzan Tıngır bir araya gelerek en kabiliyetli ve en idealist kişilerin toplandığı Ay-bas adlı bir gazete/yayınevi kuracaktır (Adıvar, 2016b: 298). Ali Bey'in sohbetlerine resmî bir görünüm kazandıran bu girişim, çok partili hayatı hazırlayan sürecin temsilidir (Çılgın, 2003: 229). Zira *Sonsuz Panayır* romanı boyunca çeşitli konularda farklı görüşleri benimseyen aydınlar, o dönemdeki yaygın devletçilik politikasına alternatif olarak özel teşebbüste bulunmaktır. Gazete yazılarında da yoğun devletçiliğin girişimcilik ruhunu öldüreceğini görüşünü dile getiren Halide Edip, kurdurması özel teşebbüse önem vermektedir (Kazıcı, 2016: 75).

Totaliter rejimlerin her türlüünü reddeden Halide Edip, gazete yazılarında yaşadığı çağın en büyük meselesi olarak aşırı sağcılık ve solculuğa prim vermeden ayakta durabilmek olduğunu ifade etmiştir (Kazıcı, 2016: 78). *Âkile Hanım Sokağı* ve *Kerim Usta'nın Oğlu* romanlarındaki figürler; ideolojik bir tanımlamadan uzak, toplumun sadece dar bir alanındaki sorunlara odaklanmaktadır.

Âkile Hanım Sokağı romanında İstanbul'da yaygınlaşmaya başlayan striptiz ve Rock'n Roll danslarının yarattığı ahlaki çöküntüleri merkezine taşıyan Halide Edip, “Strip-Tease” gösterisini “Soyun-takıl” veya “Soyun-taciz et” anlamını vererek tercüme etmektedir (Adıvar, 2010a: 145). Romanın üçüncü bölümünde kadın anlatıcı yerini erkek anlatıcıya terk etmektedir. *Âkile Hanım Sokağı* romanındaki üçüncü bölümün anlatıcısı yüksek mimar-mühendis olarak tanıtılan aydın Sadi Arslan, Avrupa'da ve Amerika'da çeşitli çalışmalar yapmıştır. Birçok güzel vasıf yüklenerek kurgulanan Sadi Arslan; sınıf ayrımı yapmaksızın herkesle iyi ilişkiler figür olarak kurgulanmıştır (Adıvar, 2010a: 146-47). Ancak Halide Edip, Sadi figürü için sınıf ayrımı yapmadığının altını çizse de romanın ‘Cıvıl Kız’ bölümünde ev sahipleri

uyuduktan sonra ışıklar ve perdeler açıp soyunan hizmetçi Ayşe'nin öykünü anlatırken Ayşe gibi Anadolu kökenli işçi/orta sınıf kadınların çıplaklığa daha yatkın olduğunu ifade etmektedir (Adıvar, 2010a: 193). Ayrıca Halide Edip, çıplaklık ve striptiz şovları hakkındaki görüşlerini şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Biz erkekler kadınları, asırlarca perde arkasında soyduk durduk. Şimdi onlar kendi arzularıyla soyunuyor ve bizi de soyuyorlar. Pek de haksız değiller ya. Fakat beni bu manzaranın asıl, zamanımızın ruhunu ifade eden tarafı ilgilendirdi. İçimiz bomboş. Kafamızda gösterilecek bir şey kalmadı. Tabii olarak geçmişi biliyor, fakat geleceği bilemiyor, tahmin edemiyoruz. Memleket içi ve memleket dışı herkes birbirini soymakla meşgul. Âlimler rakip memleketleri soyup elde etmek için n usuller ararken kendilerini, hatta dünyayı da batırmak üzeredirler. Beni korkutan şey, yalnız günümüzü gün etmek için değil, saatlerimizi, hatta dakikalarımızı doldurmak için başvurduğumuz şeyler, içimizi dışarıya çıkarmaya çalışmak... İçimiz ne kadar bomboş. Bacak, bacak, milyon, başak... Bu yolda gidersek tamamıyla hayvanlığa döneriz. İnsanların kapı arkasında, mahremiyet perdesi altında yaptıkları şeyler şimdi, hayvanlarda olduğu gibi, sokak ortasında, seyirciler arasında olacak” (Adıvar, 2010a: 175).

Otuz beşli yaşlarındaki Sadi'nin evlenmemiş olma nedeni hem annesine düşkünlüğü hem de ömrünü geçireceği kadını bulamamış olmasıdır. Çevresindeki arkadaşlarının da evliliklerinin uzun sürmediğini görmek kendini bilime adamasına sebep olmaktadır (Adıvar, 2010a: 148-149). Halide Edip'in *Kerim Usta'nın Oğlu* romanındaki Kasım Derman figürüne evlilik anlayışı olarak çok benzeyen Sadi, annesini bir sığınak olarak görmektedir. Üstelik Sadi evleneceği kadının annesiyle arkadaş olmasını talep etmektedir (Adıvar, 2010a: 225). Hatta Halide Edip de “*Sadi'yi nasıl paylaşacaklar? Acaba istikbaldeki münasebetlerinde birbirlerine karşı nasıl bir rol oynayacaklar?*” sorularını sormakta, fakat roman bu soruya yanıt vermemektedir (Adıvar, 2010a: 227).

Cıvıl Kız Ayşe, Sadi Arslan'ı baştan çıkarabilmek için eski biçim bir kız olmaya karar vermiştir (Adıvar, 2010a: 210). Ayşe'nin kontrolsüz libidosunu putperestliğe benzeten Halide Edip, Sadi kadar donanımlı bir figürü kendi ölçütlerinde idealize ettiği bir kadın figürle evlendirecektir. Tüm romanlarında dişiliğiyle ön plana çıkmayan cesaretinde, çalışma hayatında, entelektüel ortamlarda erkekten farklı hareket etmeyen kadın figürler kurgulayan Halide Edip, Sadi'yi “*hiç de erkek olmaya özenmeyen*” ifadesini kullanmasına rağmen “*Adonis denilebilecek bir erkek ilâh vasfı*” taşıyan diye betimlediği Serin Esen'e âşık etmiştir (Adıvar, 2010a: 218). Serin Esen'i Halide Edip'in diğer ideal kadın figürlerinden ayıran tek

özelliği boşanma arifesinde bir anne olmasıdır (Adıvar, 2010a: 220). Sadi Arslan ve Esen’i mutlu sonla evlendiren Halide Edip, *Âkile Hanım Sokağı* romanıyla birlikte kadın figürleri ikinci evlilikten men etme tavrını terk etmiştir. Masal misali mutlu sona hızla bağlanan *Âkile Hanım Sokağı* romanı da Ömer Sayar’ın ifade ettiği gibi Halide Edip’in yazdıkça sıkılıp aniden mutlu sonla bitirdiği romanlarından (Çalışlar, 2010: 467).

1958 yılında Milliyet gazetesinde yayımlanmaya başlayan *Kerim Usta’nın Oğlu* romanını İnci Enginün (2007: 330-31) “tip romanı” olarak değerlendirmektedir. Ancak kurgu yönünden zayıf olan romanın merkez figürü Doktor Kasım Derman, psikolojik derinlikten yoksundur. Halide Edip, Kurtuluş Savaşı’ndaki çetecilerin Cumhuriyet döneminde algılanış biçimi, kadın erkek ilişkileri, ırkçılık ve sosyalizm fikirlerinin eleştirisi vb. birtakım konulardaki tespitlerini aktarabilmek adına kurguladığı Kerim Usta’nın Oğlu Kasım Derman’ı gerçekçilikten uzak bir figür hâline getirmiştir.

Kasım Derman’ın babası Kerim Usta, Çerkez asıllı Adapazarı’nda yaşayan bir muhallebicidir. (Adıvar, 1983: 24) Kerim Usta’nın Çerkez asıllı olması, Millî Mücadele dönemi çetecilerinden birisi olan Çerkez Ethem’e yapılmış bir atıftır. İstiklal mücadelesinin en kuvvetli çetesine mensup olarak tanıtılan Kerim Usta’nın bu ünü Kasım Derman’ın ve annesinin babalarının şehit olduğu yalanını söylemelerine neden olur. (Adıvar, 1983: 32) Kasım Derman, her ne kadar içten içe babasıyla gurur duysa da düzenli ordu dışında kalarak çeteci damgası yemesi Kasım Derman’da aşağılık duygusu yaratmaktadır (Adıvar, 1983: 45). Sahip olduğu aşağılık kompleksi nedeniyle çevresinden uzaklaşan Kasım Derman derslerine yoğunlaşmakla kalmayacak; elini attığı her işte de çok çalışıp başarılı olacaktır.

Halide Edip’in dört başı mamur adeta örnek erkek temsili olarak kurgulamayı denediği Kasım Derman; böylelikle başarılı öğrenci, tiyatrocü, doktor olmanın yanı sıra hayırlı evlat ve cazip erkek olma vasıflarına sahip olmaktadır. Üstelik romanın kurgusu boyunca da yaşadığı hiçbir ekonomik ya da sosyal zorluk karşısında değişmemektedir. (Gül, 2013: 20-21) Kasım Derman’ın bütün bu üstün yetenekleri roman sanatı bağlamında bu figürü gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Zira lisede figüran olarak girdiği Şehir Tiyatrosunda önemli bir konuma gelen Kasım

Derman, o kadar üstün bir yetenektir ki Robert Kolejinde oyunlarını sergilediklerinde Amerikalı meşhur milyoner Gordon Lee, Amerika’da istediği eğitimi alması için burs vermeyi teklif etmiştir (Adıvar, 1983: 68). *Kerim Usta’nın Oğlu* romanında da Amerika’ya ve psikanalize dair görüşlerini yineleyen Halide Edip, Kasım Derman’a şu cümleleri kurdurmaktadır: “*Bizde daha fazla nazari kısm hâkimdir. Orada ise, kuvvetle ve ısrarla hatta bazen mübalâğaya kaçan bir tecrübe ve tetkik onların içinde bir çocuk tecessüsü kadar taptazedir. Bilhassa psikoloji sahasında kendilerinin de alay ettikleri bir mübalâğaya kaçır*” (Adıvar, 1983: 80).

Halide Edip, Kasım Derman’ı siyasi gündemlerden uzak görünen bir figür olarak kurgulamış olsa da çeşitli vesilelerle ideolojik konulara atıfta bulunmaktadır. Babasının “*hiçbir zaman benim girdiğim işe girmesin. Çünkü insan olarak her ne için olursa olsun çeteciliğin fena tarafları var. Kasım doktor olsun, isterdim*” 49 arzusu Halide Edip’in genç okurlarına nasihati gibidir. *Kerim Usta’nın Oğlu* romanı aracılığıyla ırkçılığı Türk milletine yabancı bir ideoloji olarak gördüğünü açıklayan Halide Edip, sosyalizmi ise “*en makul o nazariye geliyor, fakat hiçbir zaman makul bir şekilde tatbik edildiğini görmedim*” (Adıvar, 1983: 74-76) diye değerlendirecektir.

Babasız büyüdüğü için annesine aşırı düşkün olan Kasım Derman’ın birçok kadınla ilişkisi olmasına rağmen evlilikten uzak durmasının ve aşkın hayvansal bir duygu olduğunu düşünmesinin esas nedeni, babası Kerim Usta’nın kimliğini saklamak zorunda olmasıyla ilişkilidir (Güneş, 1997: 159). Fakat *Kerim Usta’nın Oğlu* romanında yüzeysel bir biçimde Oidipus kompleksine dair çeşitli atıflar bulunmaktadır. Annesi ve babasını yatakta gören Kasım Derman, “*Kerim Usta’nın kudretli kolları ile karısını sardığını, boğazını tıkayan bir kıskançlıkla görüyor*” ve içinden babasına tekme atıp annesine sarılma isteği uyanacaktır (Adıvar, 1983: 29). İlerleyen yaşlarında annesi dışında hiçbir insanla sağlıklı ilişkiler kuramayan Derman Kasım’ın “*Sen benim hayat arkadaşım olarak yetiyorsun*” demektedir (Adıvar, 1983: 90). Ayrıca Kasım Derman, romanın sonunda Halide Edip’in tüm aydın figürlerinin aksine eş seçimini hayatını çekip çeviren ve kendisini kadınlara karşı bir bekçi gibi koruyacak kırklı yaşlarındaki yardımcısı Nuriye Hanım’dan yana kullanacaktır (Adıvar, 1983: 90-91).

Halide Edip'in son romanı olan *Hayat Parçaları*'ndaki aydın figürü, esas itibariyle Halide Edip'in Amerika'da iken yaşadığı deneyimleri paylaşmasını sağlayan romancı Halim Kalem'dir. *Handan* romanındaki gibi ismi 'H' harfiyle başlayan bu figür, Halide Edip'in kendisidir denebilecek kadar yazarla ortak noktaya sahiptir. Amerika'nın birçok yerinde konferans verdiği söylenen Halim Kalem'e yeni bir roman yazmadığı sorulduğunda, adeta postmodern bir tavırla, "*Hayır, **Hatıra Parçaları** diye bir şey yazıyorum. Burada ve yabancı memleketlerde dikkatimi çeken küçük büyük konuşmaları kaydeden bir zaman defteri meydana getirmek istiyorum.*" (Adıvar, 2000: 56) yanıtı vermektedir. Ayrıca Halide Edip'in 1947 yılında *Salon Dergisi*'nde yayımladığı "*Yaz! Kadına Dair*" başlıklı yazısında Amerikan kadın kulüplerine dair anlattığı anısını benzer cümlelerle ve sanki Halim Kalem'in Amerika'da verdiği bir konferansa ait bir anısıymış gibi aktarılmaktadır:

"Nezaketen önüme cigara da koyarlardı. Bazan nezaketi ve misafirperverliği daha ileri götürerek bir ihtiyar kadın: 'Ben de misafirimizle beraber cigara içeceğim.' derdi. Bu nevi sıkı kulüp hayatı en fazla Los Angeles'ta göze çarpıyordu. Dünyanın her tarafında açıklığı ile şöhret alan bu şehir kadar, snob denilecek kadar sıkı ve inzıbatlı hayata düşkün bir yer görmedim. Tabii bu, muayyen tabaka arasında... O kadar ki, yerlileri daha fazla ciddi konserlere gidiyorlar, ve akşamları sinemaya gitmeyenlerine de tesadüf ediliyor. Burada, klubün reisine, oradaki kadınların hiç cigara içenleri olup olmadığını sorduğum zaman gülererek: 'Ne münasebet, hepimiz içeriz' dedi. Mamafih bu nevi, sıkı bir ahlâk gösterişi mi, yoksa hiçbir kayıtle bağlı olmadığı nı göstermek snobluğu mu daha faydalıdır, henüz bir karar vermiş değilim." (Adıvar, 1989: 76).

"Oraya gidince, ilk dikkatimi çeken şey, oralıların, özellikle kadınların, beyaz perdeye yukarıdan bakmaları oldu. Sinemaya gitmek bile istemiyorlardı. Sanat bakımından sinemayı aşağı bir iş sayıyorlardı [...] Türk kadını üzerine benden bir konuşma istediler. Ben masa başı toplantılarında konuşurken hep sigara içerim. Baktım, hiçbir kadın sigara içmiyor. 'Benim sigaram acaba sizleri rahatsız eder mi?' diye sordum. İhtiyar bir kadın: —Ben de sizinle birlikte içeri, diye yanıma geldi, oturdu, sigara yaktı. Zaten yanıma sigara, tabla ve kibrit koymak nezaketini göstermişlerdi. [...] Ona sordum: —Sizler sigara içmez misiniz? Gülererek cevap verdi: —İçmez görünürüz, Amerikalı kadınların perhizkâr oldukları hissini vermek isteriz ama, hepimiz evimizde yalnızken, durmadan sigara içeriz" (Adıvar, 2000: 46).

Halide Edip'in ilk dönem romanlarında inanılabilirliği arttırdığı için görüşlerini erkek anlatıcı aracılığıyla aktarmaktadır. Son romanında da aynı tutumu sergileyerek kendi deneyimlerini erkek bir figür üzerinden anlatan Halide Edip, romancı Halim Kalem ile Amerikalı gazeteci George Martin'in dostluğunun inandırıcılığını arttırmak amacını gütmüştür.

3.3. EŞ/KOCA FIGÜRÜ

Halide Edip'in son dönem romanlarında toplumdaki aksayan yönleri tespit edip kendi hayat görüşüne göre çözüm önerisinde bulunduğundan daha önce söz etmiştik. Evlilik kurumunun da nasıl yoz bir hâl aldığı gösterilebilmek adına Halide Edip, her romanında farklı bir evlilik tipini irdelemiştir. Doğu-Batı sentezinin ideal evliliği Rabia ve Peregrini çiftiyle başlayıp hayatları gibi evlilikleri de 'sallanıp yuvarlanan' Nermin ve Tarık çiftine, oradan da yanlış eş seçiminin felaketine uğramış Leyla ve Macit çiftine uzanarak, en sonunda toplumda hiçbir geçerliliği olmamasına rağmen hem imam nikahlı hem de resmî nikahlı eşi olan Münir'in öyküsüne yayılan yelpazede Halide Edip'in başarılı gözlem gücünü görmek mümkündür.

Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarından ilki olan *Sinekli Bakkal* romanının tezi Doğu ve Batı'nın kültürel sentezidir. Halide Edip, bu sentez fikrini hoşgörünün hüküm sürdüğü Sinekli Bakkal adlı Osmanlı mahallesinde yaşayan hafız Rabia ile Hıristiyan Peregrini'nin evliliği aracılığıyla anlatmaktadır. İspanyol asıllı olmasına rağmen uzun yıllar İstanbul'da yaşamış olan Peregrini "yüzünü birdenbire bir örümcek ağı gibi geçmiş çizgiler kaplamış, gözleri çukur, kaşları kalın, sakalı sivri, siyah boyunbağı bir sanatkâr ihmaliyle göğsünün yarısını kaplamış, belki otuz, belki kırk yaşında" zayıf, ufak tefek bir adamdır (Adıvar, 2017d: 78). *Sinekli Bakkal* romanındaki Batı kültür ve medeniyetine dair öğelerin anlatılması noktasında bir araç olan Peregrini, Selim Paşa'nın oğlu Jön Türk Hilmi'nin arkadaşıdır. Selim Paşa'nın konağında toplanıp çeşitli konularda sohbet eden kişiler arasında Vehbi Dede ve öğrencisi, henüz bir çocuk olan Rabia da bulunmaktadır. Müzik konusunda üstün bir yeteneğe sahip olan Rabia ile Peregrini'nin ilk karşılaşmasında ikili arasındaki bir aşktan söz edilemez. Fakat Rabia'nın okuduğu "Rab, meleklere: 'biz dünyaya hakim olacak birini (Adem) göndereceğiz', dediği zaman onlar: 'biz senin kudsiyetini ilâ, sana hamdüsena ile meşgulken, sen oraya fitne ika edecek, kan dökcek bir kimse mi gönderiyorsun', dediler" (Adıvar, 2017d: 81) tefsirli ayeti Peregrini'nin hayat felsefesini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Peregrini'ye göre

Şeytan “*İnsanı ilk defa ilim ağacının yemişini yemeye sevk eden*” olduğu için salt kötü değildir (Adıvar, 2017d: 83). Çünkü Peregrini Batı’nın akılcı esaslarının temeli olan şüphe ve merakı temsil ettiği için örnek alınmalıdır (Yavaş, 2014: 156). Berna Moran (2013: 173-74), Peregrini’nin bu şeytan metaforunu, Milton’un *Yitirilen Cennet* yapıtındaki cennet-cehennem-tanrı anlayışıyla eklemlediğini belirtmiştir. Entelektüel bir insan olarak okura tanıtılan Peregrini’nin Müslüman olup Osman adını aldıktan sonra eski düşüncelerine değinilmemektedir (Yavaş, 2014: 159).

Osmanlı’da Müslüman kadının gayrimüslim bir erkekle evlenmesi mümkün olmadığından Peregrini’ni Rabia uğruna Müslüman olup Osman ismini almıştır. Romanın olay örgüsü gereği bu olay şaşkıncı değildir. Ancak dinsizliğinin sebepleri etraflıca anlatılan Peregrini’nin din değiştirmesinin entelektüel yönü eksiktir (Yavaş, 2014: 154). Peregrini’nin koyu Katolikliği ve İslamiyet tercih edişi arasındaki ateist devri yeterli derecede okura aktarılmadığı için Müslümanlığının samimiyeti kafa karıştırıcıdır. Batı kültürünün egemen olduğu zengin hayatını terk ederek Osmanlı kültürünün daha fazla hissedildiği fakir Sinekli Bakkal’da yaşamaya karar veren Peregrini’nin aslında seçtiği Vehbi Dede’nin tasavvufi- Müslüman hayatını seçmektedir (Moran, 2013: 171). Çünkü *Sinekli Bakkal* romanındaki dinin anlamı kültüre sağladığı katkı kadardır ve dinin vahiyle ilişkili kısmının her dönemi kapsayabilecek buyrukları önemsizdir ya da göz ardı edilebilmelidir (Şakar, 2017: 699). Dolayısıyla Osmanlı kültürü Peregrini’nin Müslüman olmasını gerektirdiği için din değiştirir ve sarayın da dahil olduğu çevresini geride bırakarak, Sinekli Bakkal gibi bir kenar mahallede yaşamayı seçer. Zaten Peregrini’nin Hıristiyanlığı terk etmesinin sebeplerinden biri de annesi özelinde eleştirdiği hayattan kopuk Katolik kilisesi ve onun adetleridir. Bu nedenle Peregrini, eski dininin hayattan kopuğu karşısında İslâmiyet’in günlük hayatın hareketliliği içerisinde dengeli ve samimi varlığı seçmektedir (Yavaş, 2014: 158-59). Hatta Halide Edip, Rabia’nın Peregrini ile evlenmeden evvel yaşadığı kaygıyı şöyle anlatmaktadır: “*Peregrini Müslüman olsa bile onu başka yerlere, başka bir hayata götürmek isteyecekti. Halbuki Sinekli Bakkal ona, aşkıandan da, hattâ dininden de kuvvetli göründü. Kökleri orada, kendini oradan koparırsa, köksüz bir ot gibi kuruyacak*” (Adıvar, 2017d: 324) . Hafız olan genç bir kadın olan Rabia için tüm kaygılar silinirken geriye sadece kültür kalmaktadır (Adıvar, 2017d.: 324). Sinekli Bakkal mahallesi Türk-İslam kültürünün

yegane vatanıymışçasına Rabia, Peregrini ile birlikte bir haftalık tatil için her türlü konforun sağlandığı Bebek'teki eve gittiğinde mahallesini özlemektedir (Adıvar, 2017d: 382-383).

Halide Edip, kültürel sentez fikrini sadece müzik sahasına sıkıştırmıştır. Peregrini bestelerini Rabia'nın Kur'an okuduğu makama göre bestelerken, Rabia mevlidi Batı müziği makamlarına uyarak okumaktadır. Onun dışında Rabia ve Peregrini felsefi konularda sohbet etmemektedir ve müzik dışında ortak noktaları olmayan bir çifttir (Güneş, 1997: 91). Öyle ki Peregrini'nin evlilikleriyle ilgili dert ettiği tek konu yaş farkının Rabia için sorun olup olmadığıdır:

“... o, Rabia'ya eski düşkünlüğü ile hâlâ âşık. Yalnız, kız eski sevdiği kadınların birine benzemiyor. Hiç şüphe yok ki Rabia ona çok merbut. Hiçbir kadın Osman'a, Rabia'nın dikkatiyle, itinasıyla bakmamıştı. Âdetâ süt ninesini hatırlatacak bir itina. Eğer kız onu seviyorsa bu sevgide en hâkim cephe şefkat cephesi. Halbuki o Şark kadınlarını daha ne kadar başka tahayyül etmişti. Rabia belki daha ziyade Şimalli bir kadına benziyor. Serin mizaçlı. Ona rağmen sanatkâr ruhlu da. O ketum ve o hür ruh, Osman hakikat iyi bir şey çalarsa birdenbire Osman'ın ellerinde balmumu halini alıyor. İnsan karısında heyecan uyandırmak için mütemadiyen yeni havalar yaratıp piyano çalamaz ya! Piyano bitip de Osman azıcık taşkın bir sevgi gösterse derhal dudaklarında o çarpık tebessüm hâsıl oluyor. Acaba kızda bu mizaç serinliğini yapan yaş farkları mı?” (Adıvar, 2017d: 353-354).

Sinekli Bakkal romanında Rabia'dan yaşça büyük olan Peregrini Batı'nın olgun aklını; Rabia ise Doğu'nun saflığını kaybetmemiş ruhunu temsil etmektedir. Yine de Peregrini'nin yaşadığı bu kaygıyı aktarması, Halide Edip'in çoğunluğu kadın olan okurunu romanın tezi haricinde çiftler arasındaki yaş farkı kriterine dikkat etmeleri gerektiğine dair bir uyarı niteliğindedir. Rabia'nın tehlikeli hamileliği esnasında bile gayet müşfik ve uyumlu bir eş olan Peregrini, onu ancak yünlü yeldirme yerine ipekli yeldirme giyindirebilecek kadar değiştirebilmiştir (Adıvar, 2017d: 355).

Sinekli Bakkal romanının tezi konumundaki Rabia-Peregrini evliliğinde Peregrini Türk kültürüne ve dolayısıyla Rabia'ya uyum sağlayan edilgen taraftır. Musiki eğitimi üzerinden başlayan ilişkileri önce tarafların farklı dinlere mensup olması nedeniyle imkânsız gibi görünse de çokça ifade edildiği gibi Peregrini ve Rabia'nın “zıfak döşeği” fetih rüyası olmaktan öte birleşmeyi sembolize etmektedir. Hatta bir adım ileri götürecek olursak ırzın korunarak Doğu'nun bünyesine zerk edilen Batı kültürünün kökleri Doğu'da olan bir melezleşmenin ifadesidir (Gürbilek,

2016: 79-80). İlk dönem romancılarımızda evliliğin baskın tarafı olarak Doğulu erkeğin olması gerektiği görüşünü Halide Edip, kadın ve erkek rollerini değiştirerek yeniden kurgulanmıştır. Ayrıca Halide Edip'in bu evliliği kültürel değişimle yetinmeyip “*geri kalmış bir ırk ilerletmek için aşılama, aşı yapma*” tartışmaları nedeniyle kurgulamış olabileceği de ifade edilmektedir (Yetiş, 2017: 316). Ancak Peregrini ve Rabia'nın evliliğinin temsil ettiği esas fikir Doğu-Batı sentezinden çok, Doğu'nun Batı'ya, İslâm'ın Hıristiyanlığa üstünlüğüdür (Moran, 2013: 173).

Halide Edip'in koca/eş figürü içerisinde en ahlâksız figür *Sonsuz Panayır* romanındaki Nihat Sertman'dır. Füzûzan Tıngır'ın gözlemine göre Hariciye sınıfına mensup diğer genç ve yakışıklı memurlar gibi zengin ailelerin kızlarına yamanmaya çalışmış fakat başarılı olamamış bir gençtir. Sırf memurluk derecesini yükseltmek için güzel olmasına rağmen fakir bir kadınla evlenip karısını peşkeş çekme ihtimali olduğunu düşünmektedir (Adıvar, 2016b: 60-61). Füzûzan Tıngır'ın görüşünü desteklercesine Sertman, karısını gazinodaki zenginlerle tek tek tanıştırmaktadır (Adıvar, 2016b: 70). Üstelik karısını kaz gibi güden Nihat Sertman, kişiliğini kaybetmiş Safinaz'ın tasarlanmış imajını kendisi yarattığı için hâlinden çok memnundur (Adıvar, 2016b: 79).

Nihat Sertman ile karısı Safinaz arasındaki ilişki baş başa kaldıklarında da çok büyük bir değişim göstermemektedir. Yine Nihat Sertman, Safinaz'ı tahakkümü altında ezmektedir ancak Nihat Sertman dışarıda görüldüğünün aksine kaba bir adama dönüşmektedir.

“Bana bak, bu herif babamın dostudur. Belki elinden bir iyilik gelmez amma isterse beni yerimden edebilir, hiç olmazsa ilerlememe mâni olur. Halbuki ben yarın belki başkâtip, öbür gün bir elçi olacağım. Bu yerlerde insana en çok yardımı dokunan karısıdır. Bazı karılar bunu parayla yaparlar. Ben, senin için nasıl yağlı bir lokma kaçırdım biliyor musun? Ömrümün sonuna kadar beni geçindirecek bir serveti, içtimai mevkiyi ayağımla teptim [...] Herif bir taraftan karısının cinsî cazibesini kullanarak kudret ve servet sahiplerini cezbetmesini bekliyor, bir taraftan da kadından, bütün bu cezbettiği adamları muayyen bir mesafede tutmasını istiyordu” (Adıvar, 2016b: 147-48).

Samet Şaşırtmaç'ın ekonomik yönden zarara uğramaya başlaması statü kaybetmesine neden olduğu için çevresinde itibarlı pek kimse kalmamıştır. Bu nedenle Nihat Sertman eşi Safinaz'ın güzelliğini kullanarak herkesi kuklası edip terfi almak için yapmayacağı şey olmayan bu adam menfaat sağlayamayacağını anlayınca

Samet Şaşırtmaç ile sağda solda pek fazla görülmeme kararı almıştır (Adıvar, 2016b: 268-72). Her ne kadar *Sonsuz Panayır* romanında Safinaz, Nihat'tan boşanıp Ali Bey ile evlenmek istese de bu isteği gerçekleşmediğinde evlilikleri sürmek zorunda kalmıştır (Adıvar, 2016b: 388-89).

Âkile Hanım Sokağı romanındaki sıkıntılı evliliklerden biri de Tarık ve Nermin'in evliliğidir. Tarık ile Nermin, Nermin'in eniştesi Samim Akyürek Washington sefiri iken tanışmışlardır. Nermin'in eniştesi Samim Akyürek gibi Tarık da hariciye çalışanıdır. Tarık kendisinden emin ve olgun tavırlarıyla Nermin'de ilk görüşte Amerikalı iltibası oluşturmuştur (Adıvar, 2010a: 21-22). Tarık ise Nermin hakkında dil bilen, toplantılarda dikkat çeken güzel bir kadının diplomatlar için nimet olduğunu düşünmektedir (Adıvar, 2010a: 18). Hariciyeli birine yakışacak iyi yetişmiş bir kızı kaçırmak istemediği için flört ettiği Edith'ten ayrılan Tarık, Nermin'e evlenmek isteğini açıklarken şu cümleleri kurmaktadır: “*Vurgunluğun binbir şekli vardır, küçükhanim. Evlenmek sadece vurgunlukla olamaz, bütün bir hayat içindir. Bütün bir ömür beraber, el ele geçirmek sadece vurgunluktan daha çok derin şeylere bağlıdır*” (Adıvar, 2010a: 24-25). Hem Tarık hem de Nermin için duygular geri plandadır. İlk dönem romanlarından olan *Handan* romanında Handan'ın ilişkilerinde sadece aşk eksik olduğu için Nazım'ı reddederek yanlış bir evlilik yapması konusunda eleştiriler getiren Halide Edip, *Âkile Hanım Sokağı* romanında madalyonun diğer yüzü olan sadece mantıkla yapılmış evlilikleri eleştirmektedir.

Nermin ve Tarık'ın evliliğinde “ateş” eksik olduğu için çocukları olmamıştır (Adıvar, 2010a: 26). Nermin, eşini betimlerken köpek benzetmesinde bulunmaktadır: “*Haricen hep o kısa burnu her vakitki gibi kudretli bir buldog kadar iradeli, dudakları mütehakkim, hareketsiz, gözleri istediğini bilen ve mutlaka elde eden adamın manasını taşıyor*” (Adıvar, 2010a: 27). Roma seyahati öncesinde kendisinden beklenmedik bir biçimde karısına sokulan Tarık, Nermin'de geç kalmış bir balayı sıcaklığı hissettirmiştir (Adıvar, 2010a: 32). Bu hissini ardındaki sebebi merak eden Nermin her ne kadar yıllarca Tarık'ın hiçbir kadına zaaf göstermemesinin verdiği rahatlıkla çevresine hayatında bir heyecan olabilmesi için kıskançlığın nasıl bir duygu olduğunu merak edecek hâle geldiğini söylese de

aldatılma ihtimali baş gösterince eski soğukkanlılığını koruyamamaktadır (Adıvar, 2010a: 26). Neriman'ın bu tavrını gözlemleyen eniştesi Samim Akyürek “*Bir tarafını arı sokan çocuk nasıl acıdan sıçrarsa, kocasını fazla kıskanan kadın da heyecanından âdeta çapkınlaşıyor*” (Adıvar, 2010a: 109-110) çıkarımında bulunacaktır.

Roma'ya gittiği zaman kadınlar ona yapışsa da Nermin'a sadık kalacağına sözünü veren Tarık, eşini Washington sefaretinden tanıdıkları züppe Dick'ten uzak durması konusunda uyaracaktır (Adıvar, 2010a: 47-48). Fakat, Tarık'ın kendisini Roma'da Sevim adlı daktilo/asistan kızla aldattığı hissine kapılan Nermin, kendisini Dick'in kollarına bırakarak “sallan yuvarlan” dansı yapacak ve tüm Emirgan Kahvesi ahalisine bacaklarını teşhir edecektir (Adıvar, 2010a: 114). Halide Edip'in Nermin'in Tarık'tan intikam almak yerine kendisini utandıran bir hareket olarak lanse etmektedir (Adıvar, 2010a: 115). Neriman'ın yaptıklarını duyan Tarık, yazdığı son mektupta Nermin'e ultimatol vermektedir. *Âkile Hanım Sokağı* romanına gelinceye kadar hiçbir kocanın karısını hizaya çektiğini görmemekteyiz. Geleneksellik adı altında erkek otoritesine dayanan patriarkal zihniyeti yücelten Halide Edip, Tarık'ın Nermin'e karşı “*Her halde benim de seni maddi ve manevi mânasıyla sallayıp yuvarlayacağıma emin olabilirsiniz*” (Adıvar, 2010a: 142) ifadesini kullandırarak namus sınırları çerçevesinde erkeklerin eşleri üzerinde iktidar uygulayabileceğini aktarmaktadır.

Âkile Hanım Sokağı romanındaki diğer eş/koca figürü Samim Akyürek'tir. Eski Belçika sefiri olan Samim Akyürek romana adını veren Laleli civarındaki Âkile Hanım Sokağı'nda yaşamaktadır. Anne ve babasını kaybettikten sonra çocukları olmayan teyzesi ve eniştesiyle yaşamaya başlayan Nermin, bu çiftin evliliğini gözlemlemektedir. Samim Akyürek ile ilgili Nermin'in aklında kalanlar, teyzesinin hastalanıp İstanbul'a döndüğü zamana aittir. Eniştesi geceleri Nermin'ı uyuyana kadar başında bekletip teyzesi hakkında konuşmasıdır (Adıvar, 2010a: 20). Eniştesinin bu tavrı Nermin'da “*erkeklerin karılarını yalnız yatakta istediklerini düşündürmektedir*” (Adıvar, 2010a: 21). Zaten Samim Bey'in bu alışkanlığı gayri meşru çocuk sahibi olmasına neden olmuştur. Eşinin yokluğunda bir kez gaflete düşerek hizmetçisi Güzide Hanım'ın sert ellerinden hoşlanmamasına rağmen Güzide

Hanım'la yatarak teskin olduğunu ifade etmektedir (Adıvar, 2010a: 133). Bu gerçeklikten uzak bahane Halide Edip'in eşini hizmetçilerle aldatan erkeklere duyduğu öfkeyle açıklanabilir. Zira Samim Bey, Güzide'den çocuk sahibi olmaktan öyle utanmaktadır ki kızı Gülbeyaz yetişkin bir genç kadın olana kadar onu nüfusuna almamış ve gerçek annesinden utanmaması için saklamıştır. Hatta Halide Edip, hizmetçi olmayı o kadar utanılacak bir şeymiş gibi lanse eder ki Güzide intihar etmeden evvel Samim Bey'in eşine “*Sakin kıza anası ben olduğumu söylemeyin. Bir hizmetçi kızı olduğunı söylerseniz ölür de o büyük aileden genç doktorla evlenmez*” hatta “*Zaten beni koynuna alacak erkek yoktur ki...*” diyecektir (Adıvar, 2010a: 138). Halide Edip'in evin beyini baştan çıkarmaya çalışan hizmetçi konusunu daha sonra detaylı olarak *Sevda Sokağı Komedyası* romanında irdelenecektir. Fakat yazar, *Âkile Hanım Sokağı* romanında Güzide'nin intiharına rağmen Samim Bey ve Gülbeyaz için mutlu son kurgulamak istemiştir. Kurguladığı güya bu mutlu sonda Samim Bey, Gülbeyaz'ı nüfusuna nihayet kabul ederken, Gülbeyaz annesinin Güzide olduğunu öğrenmeden, niçin intihar etmiş olabileceğini sorgulamadan Samim Bey'in eşine anne demektedir (Adıvar, 2010a: 141). Zira romanda Tarık ve Neriman'ın evliliği nihai bir neticeden söz edilmese de Samim Akyürek ve karısının evliliği yaşadıkları badireleri atlatırken genç neslin evliliğinin sallantıda bırakılması dönemin hızlı keşmekeş hâlinin evliliklere de sirayet ettiğini görmekteyiz.

Selim İleri (2005: 29), *Âkile Hanım Sokağı* romanında Halide Edip'in Doğu-Batı, eski-yeni ve gelenek-modern kavramları arasındaki zıtlığı işlerken hem değişimin gerektiğini hem de muhafaza edilmesi gereken bir kültür olduğunu vurguladığına dikkat çekmektedir. Özellikle yapmacık İstanbul sosyetesine hakkındaki gözlemlerini Samim Akyürek aracılığıyla aktaran Halide Edip, figürüne aydın bir çehre kazandırmak istemektedir. Ancak Samim Akyürek, yıllar sonra nüfusuna aldığı Gülbeyaz aracılığıyla gençleri, sadece evine gelen çeşitli alanlarda uzman entelektüel kimselerle konuşup içinde bulunduğu zamanı eleştiren yarı aydın bir figürdür (Güneş, 1997: 151). Samim Akyürek zamandan şikâyet ederken gençleri çalışkanlık kavramı üzerinden eleştirmektedir:

“Bizler, eskiden, hayat boyunca olduğumuz yerden yükselmeye çalışan gençlerdik. Konsolos, elçi, büyükelçi, bir de en yüksek bildiğimiz Vekâlet sandalyesine sıçrayabilmek için mebus bile olurduk. Fakat artık geri dönmek sırası geldiğini anlar anlamaz gözlerimiz geçmiş hayallere çevrilirdi. Şimdi geçmişle rabıtamız tamamiyle

kesilmiş gibi. Karışık bir zaman. Mamafih, geçmişin bazı kalıntıları, hayatta yüklendiğimiz vazifeyi bile bize unutturdu. İstikbal bahsine gelince, değil bizler, gençler bile onu ellerine alamıyorlar. Hatta Amerika dedikleri dünyanın en genç ve iyimser milleti bile ne arkaya, ne öne bakabiliyor. Herkes olduğu yerde sallanıyor, olduğu yerde yuvarlanıyor; yahut etrafındakileri sallıyor, yuvarlıyor...” (Adivar, 2010a: 86-87).

Halide Edip, Osmanlı zamanında aristokrat olan bir babanın Cumhuriyet döneminde kunduracı olan oğlu Macit’in olgunluğa erişememe öyküsü olan *Sevda Sokağı Komedyası* romanı için “sosyal değişmelerin romanı” demektedir (Kemal, 1959: s. 3). Zira Macit, Osmanlı döneminde paşa babasının himayesinde rütbe elde edebilecekken Cumhuriyet döneminde ne rütbe kazanabilmiş ne de başarılı bir evlilik yapabirmiştir. Mahallesinde “Mecnun” lakabıyla tanınan Macit’in dükkânı bir kısmı akrabası olan ulema sınıfından insanlar ile hâkim ve yüksek rütbeli askerlerin zaman zaman toplandığı bir mekân olarak tanıtılmaktadır (Adivar, 2011: 48-49). Çevresindeki bunca makam ve mevki sahibi kimseye rağmen Macit bir baltaya sap olamamış olarak anlatılan bir figürdür. Çünkü Macit, hayatını ud çalıp şarkı söyleyerek gününü gün etmek üzerine kurmuştur (Adivar, 2011: 49). Annesini terk ederek başka bir kadınla yaşamaya başlayan babası nedeniyle annesi tarafından şımartılan Macit’in kunduracılık mesleğini seçmesi ardında yatan sebep kadınlara bilhassa da kadınların ayaklarına duyduğu fetişist (Adivar, 2011: 116).

Güzel kadınlara düşkün olan Macit, yolda görür görmez *Sevda Sokağı Komedyası* romanının ideal kadını Leyla’ya âşık olup “*Hayatı gel içelim, içelim buseden kadehle*” şarkısını söyleyerek aşk acısı çekmektedir (Adivar, 2011: 50). Macit, Leyla’nın peşinden koştuğu günlerin birinde Leyla’nın babasının bir zamanlar annesini terk ettiği kadının ilk kocasından olan kızı olduğunu öğrenmiştir. Fakat Halide Edip, inanılmaz bir hızla Macit’i hiçbir çatışma yaşatmadan Leyla’nın annesine hürmet ettirip Allah’ın emriyle Leyla’yı kadından isteyecektir (Adivar, 2011: 56). Üstelik kızıyla sorunlu bir anne kız ilişkisine sahip olan Salime Hanım, Macit’e “*Beni kovuncaya kadar seni gözüne sokmaya çalışacağım. Mutlak seninle onu evlendireceğim*” (Adivar, 2011: 59) diyerek söz vermektedir.

Leyla ve Macit birbirine taban tabana zıt figürlerdir. Okumuş, başarılı bir hemşire olan Leyla realist bir kadındır. Macit hayata Mecnun kadar romantik bir pencereden bakmaktadır. Macit’e göre Leyla’yı öpmek “*buseden kadehle hayatı*”

içmektir. Fakat Leyla perspektifinde bu davranış tacizdir ve Leyla'nın gözünde Macit, babasını kahreden adamın oğludur (Adıvar, 2011: 58). Leyla'nın Macit ile evlenmesinin nedeni evli bir adam olan Doktor Kerim'e âşık olmasıdır. Annesi Salime Hanım gibi iffetsiz addettiği bir kadının konumuna düşme ihtimalini bile gururuna yediremeyen Leyla o dönem penceresinin altında serenatlar yapıp kapısında yatan Macit ile evlenmiştir.

Mecnunluğa kendisini fazla kaptıran Macit, Leyla ile evlenmek fikrine o kadar saplanıp kalmıştır ki Leyla'nın babasını kahrından öldürdüğü için nefret ettiği âşığın oğluya niçin evlenme kararı aldığını anlayamamıştır (Adıvar, 2011: 89). Macit kapanmış bir devrin ölçülerine göre şımartılarak yetiştirilmiş bir figürdür. O uduyla Leyla'sına "A Benim Rûh-ı Revânım" bestelerini çalmasına ve Leyla'sının odasını Kâbe gibi görmesine (Adıvar, 2011: 111) rağmen Cumhuriyet devrinin Leylası ah vah etmeyen ve kılıbık bir eş olmayan Doktor Kerim gibi güçle ilişkilendirilen erkekleri arzulamaktadır. Mevcut hâliyle hadım edilmiş bir erkek olan Macit hiçbir şekilde yeni neslin kadınları tarafından arzulanmamakta, olsa olsa geçmiş devirlere ait bir odalığa layık görülmektedir. Zaten Macit'in annesi Saffet Hanım, Numune'nin Macit'i baştan çıkarmak için fırsat kovaladığını sezdiği için Numune'yi yatılı hizmetçi olarak Leyla ile Macit'in evine yollamıştır (Adıvar, 2011: 104). Numune'nin fırsat buldukça kadınlığını kullanışı Macit'in zihnini karıştırmaktadır. Uğruna Mecnun olduğu kadını nasıl bir iç çatışma yaşayarak aldattığı bilgisi verilmeyen Macit'in iç dünyası kapalı tutulmuştur.

Leyla, pek de beğenmediği bir adam olan Macit ile evlendikten sonra kendisini kocasını maddi ve manevi olarak elinin altında tutacağını düşünerek avutmaktadır. Macit'e değer vermeyişinin ve içten içe Doktor Kerim'i sevmesinin de etkisiyle Leyla cinselliğini kocasıyla paylaşmamaktadır. Halide Edip, Macit'i oldukça acınası bir hâle sokarak "*sen istersen bir kulun, bir kölen gibi sana hizmet ederim*" dedirterek Leyla'nın ayaklarını öptürmektedir (Adıvar, 2011: 89-90). Fakat bu evlilik Leyla'nın tahmin ettiği gibi sonsuza dek Macit'in sadık kalıp ah vah ettiği bir kurum olmamıştır. Macit, kendisini sadece kadın ayakkabısı yaparak tatmin etmeyip Numune ile Leyla'yı aldatmıştır. Malı saydığı Macit'in kendisini aldatması karşısında soğukkanlılığını kaybeden ve evlendiği düşük statülü erkeğin âşık olduğu

Doktor Kerim tarafından “*mini mini hanımlara patik yapsın, diye yolluyorsunuz değil mi?*” (Adıvar, 2011: 116) diye alaya alınmasına katlanamayıp intihar etmiştir. (Adıvar, 2011: 120). Leyla’nın intiharından dolayı vicdan azabı çeken Macit, Leyla’nın bedenini mezarı açıp çıkarmaya bile kalkışmıştır (Adıvar, 2011: 121).

Zayıf karakterli Macit’in bu çılgınlığına çareyi yine annesi Saffet Hanım bulmuştur. Bir türlü yetişkin olamayan Macit, Saffet Hanım gibi nicelerinin erkeğini avucunun içine alma ya da dışarıdan gelen bir kadına kaptırma düzeninin devamını temsil eden Numune ile evlendirmiştir. Ancak *Sevda Sokağı* romanının başından beri sadece sınıf atlamak istediği için Macit’in odalığı olmaya razı olan Numune, evlenir evlenmez tüm geliriyle birlikte Macit’i zapt etmiştir. Macit, arada bir arkadaşlarıyla toplanıp meşk etmesinin dışında Numune’ye hizmet eden itaatkâr bir uşak olmuştur. Hatta Leylâ ile geçen acı evlilik günlerini bile özlemektedir (Adıvar, 2011: 136-137). Nurdan Gürbilek (2016: 66), ilk dönem Türk romanlarında erkek figürlerin telkine açıldığı ölçüde kadınsılaştığını ve erilliğini kaybettiğine işaret etmektedir. Macit de tıpkı bu erkek figürler gibi *Sevda Sokağı Komedyası* romanı boyunca annesinin, Leyla’nın annesinin, Leyla’nın yengesinin ve son olarak da Numune’nin sözlerinin etkisiyle bahtının rüzgârında savrulmaktadır.

Halide Edip’in kadın figürleri arasında özgüvensizliğiyle dikkat çeken tek kadın figür *Çaresâz* romanındaki Mediha’dır. Mediha, çok erken yaşta annesini kaybettiği ve babasıyla da sorunlu bir ilişkisi olduğundan ötürü kendisini sevdirmek için daima fedakârlık etmesi gerektiğine inanmaktadır. Dolayısıyla yaşadığı mahalledeki herkesin yardımına koşan ne kadınlarda ne de erkeklerde kıskançlık hissi uyandırmayan, ortalama bir güzelliğe sahip bir kadın olarak görülmektedir (Adıvar, 2017b: 11). Hayatını başkalarının saadetlerine adayan Mediha’nın evlilikteki rolü de fedakâr bir eş olmaktan öteye geçememektedir. Hatta eşi Münir, bile Mediha’yı tüm mahallece bilinen çaresaz kimliğinden ötürü evlenmiştir.

Çaresaz’ın yardım ettiği hasta komşulardan birinin oğlu olan Münir, Mediha’nın yardımsever kişiliğinden yararlanmak isteyen fakir bir adliye memurudur. Mediha ile tanıştıkları anda onunla flört etmeyi hatta gelin unvanıyla annesine baktırmayı umarak “*Çaresazlığı neden sadece ihtiyarlara, çocuklara, inhisar ettiriyorsunuz?*” (Adıvar, 2017b: 20) diyerek yakınlaşmaya çalışacaktır.

Fakat bu yakınlaşmanın ardında yatan niyet bağlılık ya da sadakat sözü vermeden hem annesiyle hem kendisiyle ilgilenecek bir kadını evine bağlamaktır. Zira Mediha'ya evlenme teklifi etmeden evvel onun emsalsiz bir kadın olduğuna, düğün veya nikâh olmaksızın erkek kalpten kalbe, bir kadından ötekine gitse de yine o emsalsiz kadını sevebileceğine dair bir inanç taşıdığını dile getirecektir (Adıvar, 2017b: 25). Münir'in bu şımarıkça isteklerinin Mediha tarafından kabul görmesinin nedeni sahip olduğu davranış bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Fedakâr olmadan asla sahip olamayacağını düşündüğü şeyler karşısında anormal derecede etrafındaki insanlara nazik davranmaktadır (Sezer, 2013: 11). Mediha, *"tıpkı babasına yaptığı"* gibi Münir hastalandığı zaman ona refakat eder. birden bire sanki Münir bir çocukmuş gibi ömrünün sonuna onu korumak ve bakmak mecburiyetinde hissetmeye başlayacaktır (Adıvar, 2017b: 26).

Babasıyla ilgilendiği zamanlardaki gibi Münir ve annesiyle de ilgilenen Mediha, onlar için maddi ve manevi bir sığınak olmuştur. Annesi hastalanıp evi çekip çeviremez hâle geldiği andan itibaren kendisine yeni bir anne olarak Çaresaz'ı bulan Münir gelirini ona teslim eder fakat dört yıl boyunca evlenmeyi aklına bile getirmez. Sadece Mediha ile niçin evlenmediğini soran arkadaşına *"Bizim nikâhımızı ruhlarımız kıydı, ondan artık ayrılamam. Fakat ben bir başka aşka tutulursam..."* (Adıvar, 2017b: 31) kaygısından söz etmiştir. Zira Münir her ne kadar anne ifadesini kullanmasa da Mediha'nın hayatındaki vazgeçilmez konumu açıklarken şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Çaresaz benim ruhumun sevgilisi, kardeşim, dostum, her an, her vaziyette güveneceğim bir melek. Sami, inan ki, bazı kadınlar insanda çok derin ihtiraslar uyandırır, fakat evlenince, altlarına otomobil verebilecek bir başka erkek bulur bulmaz hemen insanı terk ederler. Ben de ona karşılık kısa bir müddet için hevesimi alır almaz herhangi kadından ayrılmak isterim. Halbuki, Çaresaz beni yetiştirdi, canımı kurtardı. O olmasa ben serseriden başka bir şey olamazdım." (Adıvar, 2017b: 32)

Münir'in hâkim, Mediha'nın öğretmen olmasına rağmen Cumhuriyet'in kadın hakları konusunda kazandırdığı önemli haklardan biri olan resmî nikah hakkını umursamayarak imam nikahıyla ilişkilerini sürdürmektedir. Mediha'nın şart ettiği gibi kişisel hayatlarına saygı duyacakları bu imam nikâhlı evliliği Münir, *"İsteddiğiniz zaman koyun koyuna, istemediğin zaman odanda. fakat seni daima kollarım arasına"*

alabilirim” (Adıvar, 2017b: 35) cümlesiyle özetlemektedir. Halide Edip, *Çaresaz* romanında Müslüman bir kadına cinsel özgürlüğü ancak imam nikâhıyla vermektedir (Yılmaz, 2017: 69).

Münir, imam nikahlı eşi Mediha’yı “*kiracıdan çok fazla*” demekle yetinmektedir (Adıvar, 2017b: 42). Öte yandan Münir, evlenmeden ele geçiremeyeceğine ikna olduğu Şehnaz ile resmî nikah yapmaya karar vererek iki evli bir adam olmayı seçmiştir. Münir, ikinci eş olarak almak istediği Şehnaz’a *Çaresaz* diye hitap ettiği Mediha’yı şöyle tanıtmaktadır: “*O, benden bir iki yaş küçük olmakla beraber anam ve koruyucumdur. Aynı zamanda evin de direği. Sonra annem onsuz olamaz. Ben de annem sağ oldukça oradan ayrılamam. Eğer muvafakat edersen o kadın senin için de büyük bir dayanak olur.*” (Adıvar, 2017b: 51). Münir’ün bu tanımlaması toplumsal bilinçaltının yarattığı klasik erkek tiplerindedir ve hayatındaki kadından hem annesi hem de âşığı olmasını arzulamaktadır (Sezer, 2013: 11).

Münir’in özel hayatında sorumluluk almayan tavrı söz konusudur. *Çaresaz* ile ikinci bir evlilik yapma isteğini paylaştığında hasta annesinin korkusuyla ve hastalığını bahane ederek bu iki evli hayatını sürdürmeye koyulmuştur (Adıvar, 2017b: 46-47). Ev içinde kriz yaşanana kadar karar almayı ertelen Münir, Şehnaz ile yaptığı evlilik konusunda “*yukarı aşkla belden aşağı iştihayı ayarlayamıyorum.*” özeleştirisinde bulunmaktadır (Adıvar, 2017b: 56). Münir, Şehnaz, eve gelip Mediha’nın elini öpene kadar yanlış bir iş yaptığını kavrayamaz ve ancak o an günah hissiyle kıvrınmaktadır (Adıvar, 2017b: 62).

Çaresaz romanının “Çift Kadınlı Ev” başlıklı bölümünde Münir’in eşleri Mediha ve Şehnaz’ın elinde bir o yana bir bu yana çekilerek perişan hâli anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak *Çaresaz*’ın melekliği ve Münir’in hayatındaki önemi tekrar tekrar benzer ifadelerle ön plana çıkarıldığı için roman gerçeklikten daha da fazla uzaklaşmıştır. Mediha’nın evi terk etmesinin ardından hamile karısı Şehnaz hakkında “*sana bin Şehnaz feda olsun. Sen olmazsan ben yokum*” demesine hatta doğumdan sonra ayrılacağını söylemesine rağmen ondan boşanmamaktadır (Adıvar, 2017b: 72-73). Hatta yetişkinliğini elde edemeyen bir erkek çocuğu olan Münir’e Şehnaz’ın babasının tavsiyesi şöyledir:

“Münir Bey, sizin hayatınız artık eski iki evli karı kocanınki gibi oldu. Biliyorum, Çaresaz gibi bir kadından ayrılmak çok zordur. Fakat, bir karar verip bunlardan birini bırakmak lâzım. Emin ol, oğlum, Çaresaz’a sadakatini takdir ediyorum ve bizim kızın hırçınlığını beğenmiyorum. Bununla beraber, bu hayat, bu devirde bilhassa bir hâkim için doğru olmaz” (Adıvar, 2017b: 74-75).

Bir türlü harekete geçip Şehnaz’dan boşanma cesaretini gösteremeyen Münir, Şehnaz’ın harekete geçmesini beklemektedir. Münir’in gerçekten oldukça uzak kararsızlığı ve pasifliğiyle birleşen Şehnaz’ın babasının aşırıya kaçan objektifliği sayesinde gerçek bir evliliğe sahip olan Mediha için Halide Edip, “*Acaba böyle biten bir hayatta onlar ermiş muradına diyebilir miyiz?*” (Adıvar, 2017b: 75) diyerek yorumu okura bıraksa da Çaresaz romanında iki evli olmanın zararlarına dair *Sevda Sokağı Komedyası* kadar sağlam mesajlar verememiştir.

3.4. ZÜPPE FİGÜRÜ

Halide Edip’in olgunluk dönemi romanlarında yer alan züppe figürleri, II. Meşrutiyet öncesi dönemin fantezisi olan *Sinekli Bakkal* romanını dışarıda tutarsak Amerika özentisi, Kurtuluş Savaşı sonrasında mevki kapmaya çalışan, gösteriş budalası tiplerden oluşmaktadır. Kurgularında ufak tefek farklılıklar bulunduran bu dönemin züppe figürleri esas itibariyle birbirinin aynısıdır. Modayı yakından takip eden bu züppe figürler, kendilerine ait özgün fikirleri bulunmayan karikatürize edilmiş kimselerdir. Cumhuriyet ile birlikte Batı medeniyetini Amerikan kültürü üzerinden taklit etmeye başlamıştır.

Halide Edip’in *Sinekli Bakkal* romanı II. Meşrutiyet öncesi dönemi anlattığı için kendisine has atmosfere sahiptir. Bu nedenle hanedana mensup tek figür, *Sinekli Bakkal* romanındaki Nejad Efendi’dir. Nejad Efendi içinde büyüdüğü dünyaya ve kültüre her şeyiyle yabancıdır. Siyasetten ve saray entrikalarından uzak, kendi içlerine kapanmış, hayattan kopuk ve dejenere bir tiptir. Selim Paşa’nın konağında yetişen Kanarya’nın eşi olan Nejad Bey’in, esas itibariyle romanda olay akışını etkileyen gerçek bir işlevi yoktur. Padişah ve çevresindeki bürokratların gaddarlığına, ahlaksal çöküntüsüne vs. rağmen ailenin mensubu iyi bireylerin olduğunu gösterme çabasıyla kurgulanan Nejad Bey’in gerçek dünya ile bağlantısı Rabia sayesinde kurulacaktır. Rabia’dan Sinekli Bakkal mahallesindeki hayatı

dinlemeyi seven Nejad Efendi'nin babası yarı çılgın yarı çocukça 'deniz ve vapur' adlı kaptanlık oyunu oynamasına bakıldığında ayakları yere sağlam basan bir imajı vardır. Fakat sıkılğan ve kekeme olarak okura tanıtılan bu tip, yetişkin olamayışıyla züppe profiline çok daha yakındır. Piyano çalmayı çok seven Nejad Efendi, en çok Alman bestekârları takip etmektedir (Adıvar, 2017d: 294-95). Nitekim bu halktan ve hayattan nispeten kopuk Nejad Efendi'nin piyano çalışında “*asil, hakiki ve en olgun mûsikî, kalbe, asaba değil, dimağa*” hitap etmektedir. Peregrini ile de kıyaslanan Nejad Efendi, sanatkârlık ruhundan uzak gösterilmektedir (Adıvar, 2017d: 314-315).

Sinekli Bakkal romanında Selim Paşa'nın rakibi olarak kurgulanan Zâti Bey, Osmanlı'daki rüşvetçi, zevküsefa düşkünü dejenere memur tipinin temsil edilmesi için kurgulanmış bir figürdür. Bu nedenle Selim Paşa ile arasındaki rekabet detaylandırılmadığı için gerçeklikten uzak ve yapaydır. *Sinekli Bakkal* romanında Zâti Bey aracılığıyla aristokrat olarak nitelendirebileceğimiz sınıfın Batı taklitçiliği, yozlaşmışlığı ve tabii ki bu sınıftaki ahlak çöküntüsüne değinilmektedir (Moran, 2013: 170). Ne yazık ki Hilmi'nin Jön Türk faaliyetleri nedeniyle Selim Paşa gözden düşerken, Zâti Bey yükselmektedir ve bu düzen *Sinekli Bakkal* romanı boyunca kültürü övülen Osmanlı Devleti'nin aleyhindedir.

Zâti Bey, Gelibolu'dayken Tevfik'i himaye etmiştir. Fakat Tevfik, Zâti Bey'in yaşayış biçiminin çirkin olduğuna dair birçok imada bulunmaktadır. Örneğin Selim Paşa, Rabia'nın Zâti Bey'in konağına götürmemelerini söylediğinde Tevfik, Zâti Bey'in Gelibolu'daki sefahat gecelerini çok çirkin hatırladığı için “*Allah esirgesin*” demektedir (Adıvar, 2017d: 108). Ayrıca Tevfik'in revize ettiği Mirasyedi tipi, Dâhiliye Nazırı Zâti Bey'e benzetilmektedir. Bu yeni Mirasyedi tipinden anlaşılacağı üzere Zati Bey, aptal bir züppe olarak değil de becerikli, kurnaz ve rüşvetçidir (Adıvar, 2017d: 139-140).

İstanbul'da yüksek rütbeli bir memur olunca eski özensiz ve labuali tavrını terk eden Zâti Bey, “*sıkı sıkı iliklenmiş, potinleri, parlak, gömleğinin kolası daha parlak, kol düğmeleri elmas*” kıyafetiyle paşanın geçmişini bilen Tevfik'e rol kesmeye çalışan fakat başarılı olamayan bir aktöre benzemektedir (Adıvar, 2017d: 189). Halide Edip'in züppe figürlerinde ortak olarak kullandığı süslü olma ve evini medeniyetler kargaşası hâline getirecek lüks eşya ile doldurma davranışının Zâti

Bey’de de olduğu gözlemlenmektedir. Selim Bey’in Sinekli Bakkal’daki geleneksel tarzda dekore ettiği konağına tezat yaratan evi şu cümlelerle betimlenmiştir:

“Bu, Gelibolu’daki tangır tangır boş, eğreti eşyalı evden çok başka bir evdi. Her yer sarı yaldızlı endam aynaları, konsollar ve masalarla dolu. Döşemeler münasebetli, münasebetsiz birbirinin tepesine çıkar gibi tıklım tıklım doldurulmuş. Herif âdetâ Beyoğlu’nun dükkânlarını evine nakletmiş. Hele duvarlarda üniformalı, üniformasız, boyalı, boyasız bir Zâti Bey serisi. O zamanın alafrangalığa özenen yeni zengin evi... Nerede Selim Paşa’nın sadeliğe, genişliğe, ışığa istinat eden dürüşt zevkli evi! Hattâ Zâti Bey’in “Eski Türk odası” diye özenip bezenip döşediği oda bile, antikacı Hayım’ın dükkânının bir köşesine benziyor. Evin hizmetçileri de, eşyası ve tanzimi gibi özentî... Bir lüzuma istinat etmeden, üst üste yığılan bir kalabalık” (Adivar, 2017d: 188).

Halide Edip, gösterişli giyime sahip züppelerden biri de *Sevda Sokağı Komedyası* romanındaki Hamdullah Bey’in damadıdır. Köyünden çıkıp paşa konağına besleme olan Emine’nin yükselme ihtiraslarına odaklanan *Sevda Sokağı Komedyası* romanında Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte dönüşen Osmanlı aristokrasisine değinilmektedir. Hamdullah Bey’in konağı Balkan Savaşı ile başlayan süreçle birlikte eski neşesini ve zenginliğini kaybetmektedir (Adivar, 2011: 43). Ancak; Hamdullah Bey’in züppe damadı, “setresinin düğmesi ilikli, kaynanasının yanında kemâl-i edeble oturuyordu. Küçük Hanım o devirde garplılışmaya başlayan, yani ecnebi mürebbiyelerle büyüyen bir tip. Bu kılığı kıyafetiyle Paris’ten yeni gelmiş sanabilirsiniz” (Adivar, 2011: 29-30) cümleleriyle tanıtılmaktadır. Konakta Emine’ye yeni bir isim icat etmek gerektiğinde Damat Bey, köyden gelerek İstanbul çevresine uyum sağlamaya çalışırken kimlik buhranı yaşayanların ‘numunesi’ Emine’ye güya aynı mastardan olduğu için Numune ismini uyduracaktır (Enginün, 2004a: 349). Numune’nin pek de anlamadığı bir sebepten ortadan kaybolan Damat Bey, kuvvetle muhtemel Kurtuluş Savaşı’na katılacaktır (Adivar, 2011: 43). Zira *Sevda Sokağı Komedyası* romanının ilerleyen sayfalarında, Ankara’da Hariciye’ye yerleştiği bilgisine yer verilmektedir (Adivar, 2011: 99). *Sevda Sokağı Komedyası* romanında züppe niteliğiyle okura tanıtılan Hamdullah Bey’in damadının Ankara’da mevki sahibi olup itibar görmesini Halide Edip’in Kurtuluş Savaşı sonrasında Ankara’daki siyasi çevrelerden dışlanmasının bir eleştirisi olarak görmek mümkündür. Zira 1921-23 yılları arasında Halide Edip’in Ankara kulislerinde gerek milletvekili gerekse büyükelçi mevkileri için adı geçse de yazar, herhangi bir unvan kazanamamıştır (Çalışlar, 2010: 290-291).

Halide Edip'in, Kurtuluş Savaşı ardından milletvekilliği yapmış bir diğer züppe figürü *Tatarcık* romanındaki Sungur Balta'dır (Adivar, 2009a: 14). Halide Edip, Sakarya Savaşı sonrası Ankara'da boy gösteren ve her inkılabın ilham kaynağı kendisiymiş gibi davranan sahte kahramanların temsili olarak Sungur Balta figürünü kurgulamıştır (Adivar, 2009a: 40). Zengin bir adam olan Sungur Balta'nın en büyük zaafı saygın bir kimse olabilmek için paşa unvanına sahip olmaktır. Düzenli ordudan önce yirmi kişilik bir çetenin liderliğini yaparken düzenli orduya karşı çıkan Sungur Balta, düzenli ordu kurulup cepheye gönderildiğinde kendi kendisini yaralayarak Ankara'da caka satmaktadır (Adivar, 2009a: 37-38). *Sinekli Bakkal* romanındaki Zati Paşa gibi, gösterişe düşkünlüğü içerisinde bulunduğu mekân üzerinden anlatılan bir züppedir. Moda olan her ne varsa fikir, mobilya, kıyafet hepsine sahip olarak modern olabileceğini sanan Sungur Balta'nın odasını betimlerken Halide Edip küçümseyici bir üslup kullanmaktadır:

“Sungur'un yatak odası beyaz atlas kapitone döşemesi, fil dişi takımları, kristalleri, çepeçevre aynaları ile bir erkekten ziyade bir kadın odasına benzer. Fakat bütün bu süsün arkasında konfor da vardır. İnsan nereye otursa kuş tüyü içine gömülür. Sungur buraya, her akşam aynı çocuk sevinç ile girer ve bu sevinç, çocukluk yatağının içinde bıraktığı rahatsızlık ve istikrahın bir aksülamelidir. Hemen her akşam muhayyilesinde ortası çökük, yünleri yamru yumru bir döşek, taş gibi katı bir yastık, murdar bir basma yorgan manzarası uyanır. Öyle bir yatağı bugün [karısı] Suzan'ın eski köpeği Kakaşi görse tenezzül edip içinde yatmaz. İşte bunun içindir ki, Sungur'un bu odadaki heyecanına âdeta mistik bir unsur karışır. Sabahtan akşama kadar modadır diye münasebetli münasebetsiz dinsiz görünen Sungur bu odanın eşliğinde bir “yarabbi şükür” çeker. Burada Sungur kendisinde harikuladeliğe geçerek onu ihtişama eriştiren Allah'a takdirini beyan eder. Hakikat halde şükrettiği Allah değil, talih ve tesadüf denilen şeydir.” (Adivar, 2009a: 154-155).

Sözüne itibar edilen biri olma isteğinin yanı sıra kadınlara da düşkün olan Sungur Balta, kendisini Anadolu'ya kaçırarak kaptan Tatar Osman'a maaş bağlatmasıyla övünerek Tatar Osman'ın *Tatarcık* namı olan genç kızı Lale'yi kendisine daktilo adı altında metres diye tutmayı ummaktadır (Adivar, 2009a: 244). Zengin bir adamın modern olabilmesi için mutlaka daktilo/asistan olarak çalıştırdığı kimseleri metres olarak tutması gerektiğine inanmaktadır. Ancak *Tatarcık* romanı çalışan kadınların olumlandığı bir romandır; dolayısıyla hiçbir daktilo kız Sungur Balta'ya yüz vermemektedir (Adivar, 2009a: 41-42). Bu nedenle Bay Balta, vefakâr bir dost, insaniyet namına lütufta bulunan bir büyük olarak Poyrazköy'ünde yetişmiş olmasına rağmen İngilizce bilen entelektüel bir hoca olan *Tatarcık*'a kendisine hayran

bırakacağına sanarak hem metres olacak hem Londra ile yazışmaları düzenleyecek bir daktilo bulmayı planlamıştır (Adıvar, 2009a: 41).

Yanlış Batılılaşma temalı ilk dönem Türk romanlarında yabancı zevklerin peşinde kendini kaybederek ucubeye dönüşen züppe figürü oldukça yaygındır (Gürbilek, 2016: 55). Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında züppe figürleri, uğruna gülünç ve rezil durumlara düşseler de istediklerini elde edemeyen karikatür tiplerdir. *Tatarcık* romanının züppe figürü Sungur Balta'nın soyadının öyküsünü Halide Edip şu cümlelerle anlatmaktadır: “*Karısı ona senelerce “Sen bir baltaya sap olmazsın,” dedikten sonra Türkiye'nin birinci derece zenginleri arasına girince karısına: “Baltaya sap değil, baltanın kendisi oldum,” demişti. Ve Safinaz'ın tavsiyesiyle soyadı olarak Balta'yı almıştı*” (Adıvar, 2009a: 150). Sungur Balta, etrafındaki her kadına sulanmasına rağmen erilliğini kaybetmiş bir erkektir. Eşi Suzan ile arasındaki ilişki adeta anne çocuk ilişkisidir. Evliliklerinin ilk senesinde Sungur Balta, işsiz olduğu için ilkokul hocası olan karısının parasıyla geçinmiştir. Hatta Suzan, Sungur Balta'nın doğru kararlar vermesi konusunda da eşine yardımcı olmaktadır. *Tatarcık* romanının sonunda Sungur Balta, romanın merkezindeki yedi genci etkileyeceğini sandığı için ilgi gösterdiği Fıtnat'ın ağına düşmekten yine karısı sayesinde kurtulacaktır. Daktilo kızlardan metres edinemeyen Sungur Balta, çok para sarf eden, şık ve sosyetik Fıtnat Hanım'a razı olmuştur (Adıvar, 2009a: 156). Sungur Balta'nın itina ile süslenip Fıtnat Hanım'ın odasına gitmeye karar verdiği gece karısı Suzan'dan, Fıtnat Hanım'ın hem kızları hem de kendisi için zengin koca avına çıkmış bir kadın olduğunu öğrenmiştir. Ayrıca, asistanlığını yapan daktilo kızın Fransız taklitçisi Fıtnat Hanım'a hiç itibar etmiyor oluşu Sungur Balta'nın Fıtnat'a karşı tüm ilgisini kaybettirmiştir (Adıvar, 2009a: 157-58).

Halide Edip, Sungur Balta gibi bir adamın Suzan gibi kocasından çok daha üstün vasıflara sahip bir kadınla nasıl olup da evlenmeyi başardığına değinmeyerek, inandırıcılıktan uzaklaşmıştır. Ancak olgunluk dönemi romanlarında okuruna ders vermeyi hedeflemektedir. Sungur Balta'nın eşi Suzan'ın kardeşi süvari zabitidir ve ablasının evliliği hakkında şu yorumda bulunmuştur: “*Safinaz [daha sonra Suzan adını almıştır]'ın iyi hoca, benim iyi süvari zabiti olmam sırf bir psikoloji meselesidir. Çocuk ve at, bunlar pek birbirine benzer. İkisine de iyi bakmalı. İkisinin*

de istediğini yapmamalı. Yalnız beklemedikleri zamanda ikisinin de ağzına bir parça şeker verirseniz kuzu gibi arkanızdan gelir” (Adıvar, 2009a: 149). Suzan da tıpkı *Yeni Turan* romanındaki Kaya gibi kocasının üzerinde tahakküm kurmak için kadınlığını kullanmaktadır. Zira karısının iltifatına mazhar olmayı çok önemseydiği “*Beni herkes takdir ediyor, bir karım adam yerine koymuyor”* cümleleriyle ifade edilen Sungur Balta, şu cümlelerle aşağılanmaktadır: “*Suzan bir cümle ile, bir bakışla onun ağzına öyle bir bal çalardı ki, günlerce tatlı tatlı yalanır dururdu”* (Adıvar, 2009a: 151).

Halide Edip, güçlü ya da gücünü keşfeden kadın figürler kurgulamaktadır. Özellikle olgunluk dönemi romanlarında züppe figürleri, kadın düşkünü olmakla beraber eşlerine özel bir bağlılık duymaktadır. Tıpkı Sungur Balta’nın karısının onayını önemsemesi gibi *Sonsuz Panayır* romanındaki züppe figürleri Uzman Safitürk ve Samet Şaşırtaç da eşlerine kendilerini yönetme gücünü teslim etmektedir. Halide Edip’in ilk dönem romanlarında züppe eşleri tarafından aldatılmayı hazmedemeyen Handan ve Sara gibi kadın figürlerin yerini eşlerinin tüm hovardalığını akşamları evlerine dönen “güçlü” kadınlar almıştır. Halide Edip, kaynağı anlaşılamayan güçle züppe eşlerini kontrol eden kadınlar hakkında ancak 1957 yılında tefrika edilmeye başlanan *Âkile Hanım Sokağı* romanında gerçekçi bir gözlemde bulunacaktır. Karısını gücendirmekten çekindiği için çok merak etmesine rağmen tek başına ‘cıbil kız şovu’nu izlemeye gitmemektedir (Adıvar, 2010a: 168). Fakat İsmail Bey’in karısı gibi, bu züppe figürlerinin eşleri ekonomik güçleri olmadığı için eşlerini asla terk edemeyeceğini dile getirmiştir (Adıvar, 2010a: 187).

Halide Edip’in *Sonsuz Panayır* romanı artık sekülerleşmiş olan Türk toplumunun II. Dünya Savaşı sonrasındaki durumunu anlatmaktadır. Yakup Kadri, *Sonsuz Panayır* romanını değerlendiren bir mektup kaleme aldığı romandaki figürleri “CANAVAR” olarak değerlendirmiştir. (Enginün, 2004c: 105). Zira *Sonsuz Panayır* romanı, karaborsacılık yaparak zengin olan züppeler ile bu züppelerin iç yüzlerini bilmelerine rağmen yüzlerine gülüp arkalarından atıp tutan İstanbul’un çeşitli semtlerinde yaşayan insanların romanıdır. Halide Edip, yanlarında çalıştıkları daktilo kızlara ve evli olduğuna aldırış etmeden güzel kadınlara musallat olan

erkeklerden eşini terfi etmek maksadıyla süsleyip püsleyip koluna takan erkeklere kadar birçok uç erkek figürünü anlatmaktadır.

İstanbul'a getirilen Anadolu sermayesi ve Anadolu sermayesiyle işbirliği yapan İstanbul burjuvasının Şişli civarında oluşturduğu sosyeteyi anlatmaktadır. Bu sınıfın temel özelliği israf ve gösteriş merakıdır. Moda olan değerlere sıkı sıkıya bağlı, kendi kültürünü oluşturamayan bu züppe grup için romanda 'iki binler' ifadesi kullanılmaktadır. Halide Edip, iki binler tayfasını şu cümlelerle tanıtmaktadır:

“Amerika'da bir “dört yüzler” olduğunu işiten college veyahut high scholl'a giden bir milyonerzade, kendi babasında da böyle bir kudret vehmederek, “Biz iki yüzlerdeniz,” demiş ve bütün milyonerzadeler arasında bu lakap taammüs etmiş. Bundan sonra da bunların parasıyla –kısmen propaganda maksadıyla- bir düziye bir mecmua çıkararak gazeteci özentisi, romantik bir hisse kapılarak bizdeki milyonerlerin sayısı her yerden fazla olması lazım gelir diye bu “iki yüzler”i iki bine çıkarıvermiştir” (Adıvar, 2016b: 27-28).

Anadolu insanının eğitilmesi ve modernleşmesi gerektiğini savunmuş olan Halide Edip; *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna* ve daha sonrasında *Sevda Sokağı Komedyası* romanıyla birlikte Anadolu insanının İstanbul'a geldikten sonra mevcut kültüre adapte olmayıp bir de hakim sınıfa dönüşmelerini eleştirmektedir. *Sonsuz Panayır* romanının Anadolu sermayesini Aygır lakaplı Samet Şaşırtaç temsil ederken Anadolu sermayesiyle işbirliği yapan İstanbullu burjuvasını ise Uzman Safitürk temsil etmektedir. Soyadlarıyla müsemma olan bu figürler gayet karikatürize edilmiştir. Nazizm yanlısı olan Samet ve Uzman, olay örgüsü gereği iki ayrı figür olarak kurgulanmış olsa da Halide Edip'in gözünde ikisi arasında pek fark bulunmamaktadır. Ceplerindeki para yüzünden iktisat profesörü çalımına sahip, bu eğitimsiz kişiler dünyanın her yerinde bulunabilecek tipte insanlardır (Adıvar, 2016b: 95). Halide Edip, Uzman Safitürk ve Samet Şaşırtaç için şöyle genel bir tanımlama yapmıştır:

“Hepsinin altında taksi maskeli Packard'lar, Roll Royce'lar vardır. Hepsi firmalı, imtiyazlı ve oldukları yerde benli insanlardır. Genç, ihtiyar, hepsi tüysüz tüzsüz, gözleri fersizdir fakat hepsinin kemeri doludur. Akşamları, franklarının eteklerini barlara süpürge ederler, herhangi resmî balo ve kokteyl partisine bir davetiye alabilmek için keselerinin ağzını açmak kifayet etmezse avuçlarını açarlar. Bunlar parti merkezlerine, halk evlerine; düğmelerini ilikler, ellerini kavuşturur, camiye girer gibi girerler. Değil bu yerlerin başkanına, hatta hademesine saygılarını sunmak için iki büklüm olurlar” (Adıvar, 2016b: 113-114).

Halide Edip *Akşam* gazetesindeki “Görüşlere ve İnançlara Dair” başlıklı yazısında I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye’de etkili olan görüşler arasında kapitalizmi de saymaktadır (Kazıcı, 2016: 72). Halide Edip, Gazete yazısındaki görüşlerine paralel olarak *Sonsuz Panayır* romanında Türk toplumunun panoramasını çizerken de kapitalizm görüşünü Uzman Safitürk ve Aygır lakaplı Samet Şaşırtmaç temsil etmektedir. Bu tip zenginlerin henüz mecliste olmadığına da değinen Halide Edip, paralarını en güvenli liman olan emlağa yatırdıklarından uzunca bir süre söz etmektedir. Mahalle derebeyi olarak adlandırdığı bu tip zenginlerin özelinde apartman hayatının zorluklarına, kiracılarına dünyayı dar eden apartman beylerinin jurnalcilik ettiklerine ve Kira Kanunu’nun önemine kadar birçok konuya değinmektedir (Adivar, 2016b: 115-19). Ancak bu derebeylere karşı siyasilerin tutumlarından ya da uyguladıkları politikalarından hiçbir şekilde söz edilmemektedir (Eroğlu, 2013: 34).

Uzman Safitürk ile Samet Şaşırtmaç arasındaki önemli farklardan biri *Sonsuz Panayır* romanındaki zıt kurguya sahip Safinaz ve Ayşe’yi beğenme noktasında kendisini göstermektedir. Kadınların yeni yeni iş hayatında görünür oldukları bu yılları anlatan *Sonsuz Panayır* romanında bürodaki genç yaşlı tüm çalışanlar, şef ve tabii ki patron olarak Uzman Safitürk; Ayşe’nin iffetini sorgulamakta ve tabii taciz etmektedir (Enginün, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 2004, s. 106). İstanbul’un züppe zenginlerini temsil eden Uzman Safitürk modern ve genç bir kadını metres olarak tutmasının kendisine statü kazandıracığını düşünürken Samet Şaşırtmaç ise eski zamanların narin kadınlarından Safinaz’ı elde edemediği güzel bir “mal” olduğu için takıntı hâline getirmiştir.

Sonsuz Panayır romanında görüldüğü ilk anda çoban köpeği, pehlivan çalılımlı, suaygırı yakıştırmalarıyla tanıtılan Bay Şaşırtmaç, Halide Edip’in hemen hemen her romanında olumsuz vasıflarla donattığı karakterinin dış görünüşünü de kaba ve çirkin kurgulama anlayışına uygun betimlenmiştir. Ayrıca Samet Şaşırtmaç etrafındakilere sembolik şiddet uygulamaktadır. Çirkin yaratılışlı olarak tanıtılan Samet Şaşırtmaç, istediklerini elde etme noktasında Nemrud’a, etrafındaki herkesi korkutma noktasında ise III. Richard’a benzetilmektedir. Hatta çocukluğundan beri çevresine korku salarak güç kazanan bir kimsedir. Mutasarrıfın oğlu olmanın verdiği

güçle yörenin çocuklarından memurlarına kadar herkesin korku ve nefretini kazanmıştır (Adıvar, 2016b: 258-259). Fiziksel bir kuvvet uygulanılmamasına rağmen büyüdü denebilecek bir etkiye sahip olan sembolik şiddet gücünü, uygulanan kişinin zihinsel derinliğindeki yatkınlıktan almaktadır (Bourdieu, 2015: 54-55). Fakirleşmek istemedikleri için Uzman Safitürk ve alkolik bir kadın olarak tanıtılan Üftade Hanım, Samet Şaşırtmaç'ın en büyük yalakasıdır. Nihat Sertman ve Okoğlu gibi yükselme arzusu olan asalak erkekler yoluyla görüldüğünden daha fazla güce sahip algısı yaratılmaktadır (Eroğlu, 2013: 46). Gerçekte yasa dışı yollardan kazandığı parası haricinde hiçbir gücü olmayan Samet Şaşırtmaç, Şaş-bak Pavyonu'nda üstelik eşi Nihat Sertman'ın yanında Safinaz'ı taciz etmiş olmasına rağmen Üftade Hanım, Bay Şaşırtmaç'ı milyonerler meclisinde yetişmiş alçak gönüllü bir beyefendi olduğu gerekçesiyle savunmaktadır (Adıvar, 2016b: 83). Safinaz'ı korkutmak için servetinin yanı sıra iri cüssesinin yaratacağı güçlü erkek imajını kullanmak isteyen Samet Şaşırtmaç, duvarlarında kendi resimlerinin asılı olduğu Beyoğlu'ndaki garsoniyer olarak kullandığı evine, balayı adı altında Safinaz ile eşi Genç Sertman'ı getirtmiştir (Adıvar, 2016b: 122-125).

Her konuda gösterişi seven Uzman Safitürk ve Samet Şaşırtmaç sırf Süleyman Bolluk'un kızları, Ayşe'den özel ders aldığı için kendi kızlarına da Ayşe'nin hocalık etmesini istemektedir. Halide Edip, kendilerine has bir duruşa sahip olmayan bu insanları adeta sürü psikolojisiyle hareket ettirmektedir. Öte yandan Ayşe'nin hocalık maksadıyla Şaşırtmaç'ın aile hayatına tanık olması Samet Şaşırtmaç'ın nasıl bir koca ve nasıl bir baba olduğu konusunda okura ipucu vermektedir. Samet Şaşırtmaç'ın eşi Emine, *Sonsuz Panayır* romanında Anadolu kültürünü korumayı başarmış tek figürdür. Şaşırtmaçların beslemesi olan Emine'nin Samet'i -tüm geçmişini bilmesine rağmen- yargılamayışı onları ideal bir çift yapmaktadır (Adıvar, 2016b: 261). Samet Şaşırtmaç'ın kirli işlerinden kasten uzak duran bu kadın çapkınlıklarına da Şişli sosyetesindeki kadınlara göre vurdumduymazlığından, erkeklere göre ise kendine güvendiğinden ses çıkarmamaktadır (Adıvar, 2016b: 263). Gerçekte Samet Şaşırtmaç'ın eşi Emine Hanım kocası için bir sığınaktır. Halide Edip'in sık sık hayvana benzettiği bu figür eşinin yanında iken "utangaç, çirkin fakat insanoğlu" sıfatlarını kullanmaktadır. Şaşırtmaç, korku maskesini eşinin yanında takmak zorunda kalmayışından ötürü

güvendiği bu tek insana bağımlıdır. Emine'ninse Samet Şaşırmaç'ın bu özelliği eşini emlak zengini bir kadın yapmaktadır ve Emine'nin kocası üzerindeki tahakkümünü sağlamlaştırmaktadır (Adıvar, 2016b: 267). Apartmanlarındaki şatafatlı katın içerisinde halvet adı verdiği Şark odası kurmuş olan Emine Şaşırmaç ile Ali Bey arasında düzene uymayıp özyetlerini koruyabilmeleri yönünden benzerlikler kurulmuştur (Adıvar, 2016b: 255-256).

Şaşırmaç'ın sosyetenin gösterişinden uzakta yaşamayı tercih eden üniversiteli kızı Zeynep, “*Edebiyat merakının kısmen kendi harsının köklerini tanımak arzusundan, kısmen de sırf mücerret ve müspet ilimlere saplanmanın hayattan uzaklaştıran anormal bir zihniyet yaratmasından korktuğundan dolayı hasıl olduğunu anlattı.*” (Adıvar, 2016b: 252) cümlesiyle alelacele olgun kişiliğiyle tanıtılıp geçilen idealize bir tiptir. Halide Edip, Zeynep'in iyi yetişmiş olmasının altında yatan sebep olarak annesi Emine'yi işaret etmektedir. Kızının da kendisi gibi çirkin yaratılışı olacağından endişe eden Samet Şaşırmaç, Zeynep'in ne kendisiyle ne de öğrenimiyle ilgilenmemiştir (Adıvar, 2016b: 262). Kızının her şeyiyle de Emine Hanım'ın ilgilendiği aşikârdır. Samet Şaşırmaç'ın ailesi *Sonsuz Panayır* romanındaki burjuva sınıfı dahilinde kültürüne bağlı kimseleri temsil etmektedir. Emine ve Zeynep Şaşırmaç, asil bir duruşa sahip olmakla birlikte II. Dünya Savaşı'nın sonunda Samet Şaşırmaç sahte iktidarını kaybederek delirirken bu anne kız ayakta kalmayı başarmaktadır (Eroğlu, 2013: 52).

Sonsuz Panayır romanının sonunda legal bir şirketin başında olduğu için Samet Şaşırmaç'a oranla daha az zararlı kurtulan Uzman Safitürk, II. Dünya Savaşı ardından karaborsanın ortadan kalkmasıyla Samet Şaşırmaç'ın yerine yeni sermayedarlar arayışına girişmiştir. Zira Uzman Safitürk'ün Levanten ortakları eskiden göz yumdukları karaborsacılık işine savaşın sona ermesinin ardından ihtiyaçları kalmadığı için karşı çıkmaktadırlar (Adıvar, 2016b: 378). En nihayetinde *Sonsuz Panayır* romanı kanun dışı işlerle zenginleşen kesimin hizaya getirilirken kültürel değerlerini koruyan eski zengin ailelerin sosyal hayatta daha etkin olmaya karar vermeleriyle son bulmaktadır (Topçu, 2017, s. 153).

Âkile Hanım Sokağı romanında Batılılaşma konusunda örnek alınan medeniyetin Amerika olduğu açıkça ortaya konmaktadır. Halide Edip,

Amerikanlaşmaya öykünen Türk toplumunu eleştirmek için Amerikalı züppe Dick Jones'u kurgulamıştır. Zira Dick Jones, Türkiye'de geçirdiği zaman boyunca Türklere hayran olmaktadır.

Âkile Hanım Sokağı romanındaki emekli diplomat Samim Akyürek'in, Washington'da yaşadıkları dönem kızı gibi sevdiği Nermin ile flört eden dostudur (Adıvar, 2010a: 44). Türkiye'yi yakından tanımak için İstanbul'a gelen Dick Jones, paldır küldür hareket eden bir Amerikalıdır. İstanbul sosyetesinin eğlence mekânlarında gezmekten hoşlanan Dick, Nermin'in evli olmasını umursamaksızın "Bu kız benim olsa Müslüman bile olurum" (Adıvar, 2010a: 109) demektedir. Nermin'in kocası Tarık'ın Roma'ya özel olarak güzelliğiyle ünlü asistan Sevim'i götürdüğünü duyunca, Nermin'in aklına eseni yapacağını umarak Rock'n Roll dansının yapıldığı modern bir dans gecesine götürmektedir (Adıvar, 2010a: 108).

Rock'n Roll dansı *Âkile Hanım Sokağı* romanının eleştiri oklarının merkezindedir. Zira Cumhuriyet'in ilk yıllarında tekke ve zaviyelerin kapatılması, Halide Edip'e göre geleneksel dinî müziğin kaybolmasına neden olmuş ve oluşan kültürel boşluğu halk Amerika'dan ithal müzik ve danslarla doldurmaya çalışmaktadır (Erlevent, 2005: 136). Halide Edip'in Rüfâîlik ayinine benzettiği bu dansın asap bozucu ve Bakırköy tımarhanesindeki delilere yaraşır olduğunu ifade etmektedir (Adıvar, 2010a: 114). Dick Jones'un ve Nermin'in henüz Avrupa'da bile çok bilinmediği bir dönemde Rock'n Roll, Halide Edip'in tabiriyle sallan ve yuvarlan dansını icra etmesi, Emirgan'daki kahvenin dışındaki insanların dahi dikkatini çekmiştir. Halide Edip'in erotik bir tandansta anlattığı bu dans sırasında Dick, Nermin'i tepe taklak edip bacaklarını omzuna aldığında Nermin'in bacaklarını herkese teşhir etmesi ortamda şok etkisi yaratmıştır (Adıvar, 2010a: 114). Nermin'in dans sırasındaki utangaçlığı, kocasından intikam almak için sergilediği cüretkâr hareketlerden daha çok Dick'in hoşuna gitmiştir. Hatta utangaçlıkları Dick'in Türk kadınlarına olan hayranlığını da arttıran bir unsurdur (Adıvar, 2010a: 192). Halide Edip'in Nermin ile dans edecek kişi olarak bir Amerikalıyı kurgulamış olması tesadüf değildir. Halide Edip, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı Rock'n Roll, sallanıp yuvarlanma, boşvermişlik hâlinin Türkiye'de olduğu gibi tüm dünyada da hâkim evrensel bir sorun olduğunu vurgulamaktadır (Erlevent, 2005: 145-146).

Yabancıların daima Türk kültürüne hayran olduğunu ispat etmek isteyen Halide Edip, Dick Jones'un aracılığıyla klasik Türk müziğini ve Türk kültürünü şu cümlelerle övmektedir: “... muayyen bir medeniyet sahasında tekâmülün zirvesine varmış, olduğu yerden aşağıya doğru dönen, eskinin hasretini ifade eden, insanın içini hüznle dolduran bir milletin sesi. Mamafih, sizin halk türküleri, oyun havaları, milletin bambaşka ve hiç ihtiyarlamayan bir tarafını açıklıyor” (Adıvar, 2010a: 192). Hatta radyoda çalan alaturka şarkının ardından “Sizin erkek ses sanatkârlarının âdeta elleriyle, gözleriyle bütün vücut ve ruhlarıyla bir sevgili çağırır gibi öyle bir “gel gel!” demeleri var ki... Ne garip, Türk erkekleri kadınları tokat, tekme ile elde ederler sanırlar! Halbuki ben bu “gel gel!” diye yalvarmalarındaki hassasiyeti bir yerde görmedim” (Adıvar, 2010a: 130) yorumunda bulunarak Türk toplumunun kötü yönde değiştiğini ifade edecektir. Ayrıca Dick Jones, Türkiye’de geçirdiği zaman neticesinde daha zarif bir erkeğe dönüşecektir. Dick Jones’taki karakter gelişimi Halide Edip’in züppe figürleri arasında onu istisna kabul etmemizi sağlamaktadır. Çünkü Halide Edip’in romanlarındaki züppeler cezalandırılıp pişman konumuna düşürülmelerine rağmen karakter gelişimi göstermemektedir.

3.5. BABA FİGÜRÜ

Halide Edip’in son dönem romanları içerisinde en orijinal figür *Sinekli Bakkal* romanındaki Kız Tevfik figürüdür. Tevfik, hegemonik erkek anlayışının dışında kalan bir figür olarak kurgulanmıştır. Erkeklik, Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğü’nde “erkek olma durumu”, “erkekçe davranış, yiğitlik, mertlik” ve ancak üçüncü bir anlam olarak “bir erkeğin fizyolojik görevini yerine getirme gücü” ifadesi kullanılarak tanımlanmaktadır (2011: 811). Ancak toplulmarca onaylanan ideal erkeğin tanımı ise şöyledir:

“... heteroseksüel, “etken” ve akıl sahibi, tercihen duygusuz ya da duygularını kontrol edebilen, kesinlikle güçlü, başarılı, ekonomik açıdan kendine ve ailesine yetebilen, millet, vatan, din gibi ülküler, onur, gurur, dürüstlük gibi değerler ya da aile ve dostlar gibi kişilerarası ilişkiler uğruna canını feda edebilen ve gücünü fallustan alan bireydir” (Uçan, 2017: 6).

Bu ideal erkek tanımı doğrultusunda *Sinekli Bakkal* romanı boyunca mahalledeki çocuklarla oyun oynamak ya da kendisi gibi sanatkâr insanlarla sohbet edebilmek için işlettiği dükkânın sorumluluğunu eşi Emine, kızı Rabia ya da arkadaşı Rakım’a

bırakan Tevfik'in erkekçe davranış bağlamında değerlendirebileceğimiz aile reisliği rolünü üstlenmediğinin en önemli göstergelerindendir. Ayrıca Halide Edip, Tevfik'i ortaoyununda zenne rolü oynayan herhangi bir zennenin ötesinde özellikle kadınsı hatlara sahip bir figür olarak kurgulamaktadır: *“Tevfik ta o zamanlarda uzun bacaklı, gürbüz, kestane rengi gözleri bir kız çocuğu gibi tatlı, kırmızı dudakları durmadan söyler, yaramaz, maskara bir oğlandı”* (Adıvar, 2017d: 17). Her ne kadar Halide Edip, androjen figürler olumlayan bir tutum sergilese de Kız Tevfik'in içerisinde yaşadığı toplum tarafından kabul görüş biçiminin koşullu olduğu şu cümlelerle aktarılmaktadır: *“Erkekler kendisine pek yüz vermezlerdi. Ne de olsa semtlerinde yetişmiş bir gencin, yüzüne lâdenden ben koyup kaşına rastık, gözüne sürme çekip kırıtması cinsî haysiyetlerine dokunuyordu. Fakat en ciddisi bile onun maskaralığına gülmekten kırılırdı”* (Adıvar, 2017d: 18-19). Toplum ve Tevfik arasındaki bu gizil anlaşma Tevfik'in eşi Emine'nin taklidini sahne dışındaki bir alanda üstelik yatak odasındaki gibi mahrem bir alanın taklidiyle bozulmuştur. Önce Emine'nin bu taklidi gururuna yediremediği için evi terk etmesi (Adıvar, 2017d: 24-25), ardından Tevfik'in Bakkal Çırağı oyununu sahnelemeye başlaması Emine ile arasında olan gerilimi tırmandırmış ve boşanmalarına neden olmuştur. Fakat Sinekli Bakkal mahallesinin yaşananlar karşısındaki tepki Tevfik'i dışlama boyutundadır:

“...helâlini yâr u agyâr nazarında bütün mahremiyetiyle teşhir eden Müslüman bir erkek görmüş müydü? Hâşâ... Görmemişti. Muhakemeyi dinleyenlerden, Tevfik'e tatlı saatler borçlu olanlar bile, İmam'ın sözlerinin tesiriyle Tevfik'e kızdılar. Tevfik Emine'yi boşamaya mecbur oldu. Fakat vak'a bununla kapanmadı, dedikodu çoğaldı. Din, iman gidiyor, şer'-i şerîfe mugayir şeyler oluyor, diye önüne gelen Padişah'a jurnal veriyordu. Efkârı teskin için Saray, Tevfik'i bir zaman İstanbul'dan ayırmaya karar verdi. Tevfik'i idareten Gelibolu'ya sürdüler” (Adıvar, 2017d: 28-29).

Hatta *Sinekli Bakkal* romanının aydın kimliğe sahip Selim Paşa'sı dahi şaka niyetiyle kadın kılığına giren Tevfik'in yakalandığını duyunca Tevfik'in kadın kılığına girmesini bir illet olarak yorumlamaktadır (Adıvar, 2017d: 205). Böylelikle toplumun her kesiminden insanın gözünde tahkir edici bir yönü de bulunan “Kız” lakabına Tevfik'in davranışlarından ötürü mahkûm etmektedir. Sadece Vehbi Dede ulvi hoşgörüsüyle *Sinekli Bakkal* romanının ayrıksı figürü Tevfik'i gülünç ya da tahkir edici olmaktan uzak bir bakış açısıyla değerlendirmektedir:

“Tevfik’in getirdiği kahveyi yavaş yavaş içerken, evin sahibini de tetkik ediyor, onu pek kendisine yakın buluyordu. Mütemediyen söyleyen bu çocuk yüzlü adam, Allah’ın serseri çocuklarından biriydi. Dede, onların türlü türlülerini görmüştü. Onlar sergüzeştle dolu fırtınalı hayatlarını yaşarken ekseri dünyanın zevkini de, cefasını da bir tekkenin eşiğinde bırakıverenler sürüsüne giren eski âşinâlarıydı. Vehbi Dede, dükkândan ayrılırken, Tevfik’e, tarikatın müstakbel “can”ı gibi bakıyordu” (Adıvar, 2017d: 111).

Tevfik, toplumsal erkeklik rolüne uymadığı gibi genel geçer babalık rolüne de uymamaktadır. İlk sürgününde kızı Rabia’yı dinî meseleler konusunda dogmatik bir yaklaşımı benimsemiş dedesi Hacı İlhami yetiştirmiştir. Sonraki yıllarda ise Rabia’nın eğitimine önce Hacı İlhami, sonra Selim Paşa’nın himayesinde Vehbi Dede ve Peregrini ile devam etmiştir. Tevfik’in ikinci sürgününde de Rabia’nın vasisi görevini Rakım üstlenmiştir. Rabia’ya hem baba hem de arkadaş olarak hayatında olan Rakım, birçok eleştirmenin de işaret ettiği gibi tulumbacılar, imam, mahalle kadınları göstermelik yabancı okurun Türkler de böyledir diyeceği tiplerdir (Naci, 1990: 97). Yine de Tevfik ve Rabia’nın baba kız ilişkisinde arkadaşlık esastır. Üstelik Rabia’nın müziğe yatkınlığını, neşeli ve sevimli taraflarını babası Tevfik’ten aldığı konusunda herkes hemfikirdir (Adıvar, 2017d: 119). Halide Edip, bu arkadaşlığın muhteviyatını şöyle anlatmaktadır:

“Ne bilsin? Benliğe kök salan gönül bağlarını kim tarif edebilir? Tevfik çocuğun kuru bir çöl zannettiği hayatta gördüğü ilk vaha, tatmin edilmemiş emellerini şahsında toplayan biricik insan. Mahrum olduğu ana şefkatini, beraber oynamak istediği muhayyel arkadaşın tuhafliklarını onda bulmuş. Belki onun için babasının hizmetlerini o kadar itina ile görüyor, isteklerini seziyor, İmam’ın vaktiyle nasıl âbdest suyunu dökerse Tevfik’in rakı tepsisini öyle hazırlıyor, her gün aynı saatte önüne getiriyor. Fakat o “memnu ve günah” içkiyi Tevfik’in önüne getirdikten sonra “aman geçmesin” diye koşup akşam namazını kılmayı da tabî buluyor” (Adıvar, 2017d: 121).

Hatta Hacı İlhami’nin katı kurallarla yetiştirdiği Rabia’nın “*kendini bildi bileli babasından herkes ona Tevfik*” (Adıvar, 2017d: 98) demişti bahanesiyle babasına roman boyunca Tevfik demesi aslında Rabia ve Tevfik arasındaki bağın salt sevgiden oluştuğunun göstergesidir. Kızının üzerinde hiçbir koşulda tahakküm kurmayan Tevfik, dönemin şartları gereği erkeklerden kaçma yaşı geldiği düşünülen Rabia’nın kendi kararını kendisi vermesine memnun olmuştur (Adıvar, 2017d: 152).

Sinekli Bakkal romanında “pratik bir halk filozofu” olarak tanıtılan Tevfik’i meslektaşlarından ayıran en büyük özelliği olarak sergilediği oyunların içeriğini

güncellemesi gösterilmiştir. Bu nedenle Tevfik İstanbul'un bir numaralı hayalci, meddahı olmasına rağmen mizah yönü zayıf kalmaktadır. Başlangıçta Karagöz oyununu bir toplumsal eleştiri yapılan kara mizah sahasına çevirmesi teklif edildiğinde Rabia'yı düşünerek siyasete bulaşmamak için reddetmiştir (Adıvar, 2017d: 126). Ancak zamanla züppe figürünü revize ederek Zati Beyi'ni anımsatan bir mirasyedi tipi oynayacaktır (Adıvar, 2017d: 139). Selim Paşa'nın oğlu Hilmi ve Jöntürkçü arkadaşlarıyla birlikte toplandıkça edilgenliğinden sıyrılıp kendi sınıfından insanlar adına mücadele etme gücünü keşfetmiştir. Tevfik'in Hilmi ve arkadaşları için postaneden muzır evrakı almaya giderken ki motivasyonu şudur:

“Büyüklerin sofrasında içki içen, etrafını eğlendiren, güldüren Tevfikler... Fakat onlar hep birer soytarı... Kıçına tekme atılan, icabında yüzüne tükürülen bir maskara! Burnunda halka, boynunda zincir, pazaryerinde kalabalığı eğlendiren bir ayıdan, bir maymundan çok farkı olmayan Tevfik! Şark'ın ezeli sanatkârı... Halbuki bu ses bu sofradaki Tevfik bir insan... Herkes gibi...” (Adıvar, 2017d: 210).

Ayrıca; Selim İleri, Tevfik'in sürgüne gidişini kutsal kitapların ıstırap sayfalarına benzetmektedir. (İleri, 2005: 27). Selim Paşa, Hilmi ve arkadaşları Vehbi Dede'nin kadenci felsefesini benimserken Tevfik'in sürgün edilmesinin anlatıldığı dramatik kısımlar okuru Jön Türklerin hayalperest devrimciliği yerine istibdat düzenine karşı olmaya sevk etmektedir (Moran, 2013: 166). Tevfik'in de dönüşüyle birlikte *Sinekli Bakkal* romanı mutlu sonlu bir çehre kazanır.

Sinekli Bakkal romanında Tevfik ve Rabia arasındaki arkadaşlık ve sevgi temelli baba kız ilişkisinin zıddı olarak Selim Paşa ve oğlu Hilmi arasındaki çatışmalı ilişki kurgulanmıştır. Halide Edip, Türk toplumundaki eski ve yeni çatışmasını Selim Paşa ile Hilmi üzerinden anlatmaktadır. Padişaha büyük bir hürmetle bağlı olan Zaptiye Nazırı Selim Paşa, tebaa kültürünün bir parçasıdır. Oğlu Hilmi ise Avrupa görmüş, birey olma çabası içerisindeki Jöntürklerin temsilidir.

İstibdat devrinde görevini yerine getirirken son derece katı olan Selim Paşa, Jöntürklerin korkuyla andığı işkenceci bir paşadır. Halide Edip, Selim Paşa'nın görevine bağlılığını “*Hilmi'nin Genç Türk olduğunu görsem, tabanlarını didik didik edecek bir falakaya çeker, sora Fizan'a sürerim*” sözleriyle anlatmaktadır (Adıvar, 2017d: 45). Yine de *Sinekli Bakkal* romanının tezine uygun olarak Selim Paşa, eskinin iyi yönlerini temsil etmektedir. Sefahat düşkünü Dahiliye Nazırı Zâti Bey'in

aksine Selim Paşa'nın konağına da aile hayatına sadelik ve mütevazılık hakimdir. Nitekim Selim Paşa'nın oğlu Hilmi, Batı hayranı, padişaha dil uzatan, devrimcilik oynayan züppe bir Jöntürk'tür. Yalnız siyaset konusunda değil yaşayış biçimi olarak da birbirlerinden farklı olan bu baba oğulun müzik zevklerinde de fikir ayrılığı yaşamaktadır. Selim Paşa, Vehbi Dede aracılığıyla Rabia'nın klasik Türk musikisi eğitimi dersleri almasını sağlarken Hilmi, Rabia'yı Avrupa sahnelerinde boy gösterecek bir primadonnaya dönüştürebilecek Peregrini'den ders almasını sağlayacaktır (Adıvar, 2017d: 58). Baba oğul arasındaki anlayış farkı Rabia'nın müzik bağlamında Doğu-Batı sentezini başarmasına vesile olmuştur.

Selim Paşa ile Hilmi'nin arasındaki çatışma yalnızca siyasi görüş farklılığıyla ilgili değildir. Selim Paşa, kendisine benzeyen güçlü ve sağlam mizaçlı –özellikle de erkek- evladı olmasını çok istemiştir (Adıvar, 2017d: 43). Ancak Hilmi'nin “*nahif, çelimsiz, büyük gözlü, çocukluğundan beri mûsikîye düşkün, peltek bir oğlan*” (Adıvar, 2017d: 43-44) olması ve zamanının snop paşazadelere benzer dış görünüşündeki “*mini mini, zarif bıyıklar, kansız, ince, azıcık dejenere bir sima*” (Adıvar, 2017d: 56) Selim Paşa'nın Hilmi'deki iyi yönleri görmesine engel olmaktadır. Oysa Hilmi hiç de diğer paşazadeler gibi sefahate düşkünlük gibi çirkin alışkanlıkları olan bir figür değildir (Adıvar, 2017d: 57). Selim Paşa'nın içindeki kendisine benzer mizaca sahip evlada sahip olma ukdesi ve eski kültüründen geliyor oluşu onun konağında birçok genci himaye etmesine neden olmaktadır. Bu yönüyle Selim Paşa konağı; bahçıvan, aşçı vs. olarak girilen konakta Bilal ve Rabia gibi yetenekli kimselerin himaye edilerek belli bir mevkie gelmelerini sağlayan Osmanlı-Türk kültürünün demokrat bir temsilidir (Adıvar, 2017d: 169). Selim Paşa'nın *Sinekli Bakkal* romanında etkin bir rolü bulunmayan bir de kızı vardır. Selim Paşa, himaye ettiği Rabia ile Bilal'in flörtleştiğini öğrettiğinde sırf liyakat mantığı güttüğü için Bilal'i kendi kızındansa Rabia'ya layık görmektedir (Adıvar, 2017d: 169-170).

Tevfik, Selim Paşa ile Hilmi arasındaki ilişkinin de kırılma noktasındadır. Tevfik'in kendisinden beklenmeyecek bir dirayetle maruz kaldığı işkencelere rağmen Hilmi ve arkadaşlarının adını vermeyişi Selim Paşa'nın oğluna olan öfkesini arttırmıştır. Çünkü dünyadaki tek doğrunun kendi inandıkları olduğunu düşünen Selim Paşa, oğlunun mizacından hoşnut değildir ama Hilmi'nin kadın kıyafeti giyen

bir soytarının arkasına saklanan bir korkak olmasını gururuna yedirememektedir (Adıvar, 2017d: 206). Hilmi'nin ise ilk kez babasına gerçek anlamda karşı çıkma cesaretini göstermesi Tevfik gibi masum insanların devlet/padişah zulmü yüzünden zarar gördüğüne yakından tanık olması yüzündendir:

“Herifin kalbi kadın gibi... Kafası da öyle. Devlet, hükümet, siyaset, padişah... Bunlardan bir şey anlamıyor. Karşıma aldım konuştum. Karınca kadar ehemmiyeti olmadığını kafasına sokmaya çalıştım. Ferd, bir buğday tanesi; hükümet ve devlet, bir değirmen... Onlar her taneyi ezer, istediği şekle sokar. Garb'ı taklide başlayalı, çürük fikirlerini kendimize mal etmeye yelteneli bu hikmeti unutuyoruz. Sözüme mim yapıştırın, Beyefendi. Farzı muhal olarak Genç Türkler bir gün hükümete gelseler onlar da bizim kadar, belki bizden fazla ferdi ezecekler!” (Adıvar, 2017d: 228).

Berna Moran'ın da ifade ettiği gibi Hilmi ve Selim Paşa arasındaki baba oğul çatışmasını yine Vehbi Dede'nin öğretisi uzlaştırmaktadır (Moran, 2013: 163). Nitekim, Hilmi'nin sürgüne giderkenki gururu, babasından para kabul etmeyen tavrı sayesinde Selim Paşa, tam da oğluyla aralarındaki baba-oğul bağının koptuğu sürgün anında ortak görüşü benimseyebilmiştir (Adıvar, 2017d: 369).

Selim Paşa, görevinden ayrıldıktan sonra yıllarca aynı mahallede oturmasına rağmen hiç gitmediği mahalle kahvesine giden, her zamankinden daha mütevazı bir insana dönüşecektir. Samet Ağaoğlu, Halide Edip'in bu tercihinin Selim Paşa figürünü şahsiyetsizleştirdiğini düşünmektedir. Zira Selim Paşa'nın konağının bahçesindeki dünyasından çıkmasına neden olan davranış değişikliğinin sebebi padişaha bağlılığından vaz geçtiğinden mi, oğlunun sürgünde olmasından dolayı evinde huzur bulamamasından mı yoksa halka zulmeden konumdan kurtulup onlarla kaynaşmak istemesinden mi kaynaklı olduğunun açıkça ifade edilmemiş olmasıdır (Ağaoğlu, 1942: 6).

Yolpalas Cinayeti romanındaki baba figürü emekli bir katipken kızı Sacide'nin Murat Sallabaş ile evlenmesinin ardından kızına kahyalık eden birisine dönüşen Agâh Bey'dir. Geleneklerine bağlı bir biçimde kızlarını yetiştirmek isteyen Agâh Bey, kızı Sacide'yi modern çevrelerde yeni yeni popülerleşmeye başlayan danslı partilere göndermemektedir. Bu nedenle Agâh Bey ve Sacide'nin arasında sağlıklı bir baba kız ilişkisi bulunmamaktadır. Ancak yoksulluktan kurtulma güdüsüyle hareket eden eski İstanbul'daki diğer insanlar gibi Agâh Bey de kızı

Sacide'nin Murat Sallabaş ile evlenip Karagümrük'ten Yolpalas adlı apartmana taşınmasına memnun olmuştur (Adıvar, 2017g: 16). Öyle ki Sacide ile birlikte sınıf atlayabilmek için eskiden sille tokat dövdüğü Sacide'ye dalkavukluk eder hâle geldiğinden kızının kendisini kahya/kapıcı yapmasının bile üzerinde pek durmamıştır. Zira Yolpalas Apartmanı Agâh Bey için “*cennetin yedinci katı*” gibidir (Adıvar, 2017g: 17).

Yolpalas Cinayeti romanındaki Agâh Bey'in menfaatperestliğinin tam karşısına konumlandırabileceğimiz bir başka baba figürü ise *Sonsuz Panayır* romanındaki Ayşe'nin babası Saffet Balkar'dır. Bu iki babayı birbirinden ayıran ikiyüzlülük ve fedakârlık kavramlarının hayatlarındaki yeridir. Ekonomik çıkarlarını gözetken Agâh Bey'in kızı; eşini aldatan, sonradan görme bir kadın iken Saffet Balkar'ın kızı Ayşe; erkeklerin içinde 'erkekçe' varlık gösteren, iyi eğitilmiş aydın bir kadındır. Hatta *Sonsuz Panayır* romanı Saffet Balkar'ın kızını en iyi şekilde yetiştirmek için yaptığı fedakârlıkların uzun uzun anlatılmasıyla başlamaktadır. *Sonsuz Panayır* romanının merkez kadın figürü Ayşe, çamaşırcı annesi ve fakir bir memur olan babasını hor gören bir gençtir. Özellikle romanın 'Ayşe Balkar'ın babası Sigarayı Bırakıyor' başlıklı bölümünde eski kültüre olduğu kadar ebeveynlerine karşı da son derece gaddar ve bencil bir tavır takınmış bir genç olarak tanıtılan Ayşe'ye nazaran babası Saffet Balkar, bunca gaddarlık karşısında adeta melek olarak kurgulanmıştır. Kızı Ayşe'nin ipek çorap ve mantar topuklu ayakkabı gibi statü göstergesi lüks masrafları için paltosunu satan, büyük zorluklarla sigara içme alışkanlığını terk eden fedakâr bir babadır (Adıvar, 2016b: 13). Çok cüzzi bir miktarlık bir masraf olmasına rağmen Ayşe'nin iğnelemeleri karşısında pes eden Saffet Balkar, kendisi kaldırımlardan ve işyerindeki kül tablalarından sigara ucu toplayan bir adam hâline dönüşmesine rağmen kızının takdirini kazanamamaktadır (Adıvar, 2016b: 15). *Sonsuz Panayır* romanında Saffet Balkar'ın yaşadığı fakir hayat, aslında II. Dünya Savaşı dönemindeki devlet memurlarının katlanmak zorunda olduğu zorlukların bir göstergesidir (Çılgın, 2003: 45).

Saffet Bey, Ayşe'ye eski harflerle okuma yazmayı ve eski kültüre ait ahlak öğretilerini kazandırmıştır (Adıvar, 2016b: 16). Yeni nesil arasında gerici damgası vurulmasına sebebiyet veren bu bilgileri öğrenmemek için başlangıçta direnmiştir. Fakat Ayşe, babasının sayesinde daha lisede Şişli'nin eski zenginleri Bolluklar'ın

kızlarına özel ders vermeye başlayacak ve II. Dünya Savaşı sonrası birçok insan ekonomik ekonomik darboğazdan geçerken Ayşe ve ailesini zenginleştirecek bilgi sermayesi olacaktır (Adıvar, 2016b: 34). Dolayısıyla Saffet Balkar, kadınlığını kullanmadan, üstelik daha liseyi bile bitirmemişken kızının bu derece yüksek bir maaşa sahip bir işe sahip olmasından gurur duymaktadır (Adıvar, 2016b: 240).

Halide Edip'in romanlarındaki kızıyla olumlu ilişkiler geliştiren babalardan biri de *Tatarcık* romanındaki Osman Kaptan ya da Tatar Osman adıyla bilinen figürdür. Osman ve kızı arasındaki bağ o derece sağlamdır ki Poyraz Köyü'deki kişiler anasına bak kızını al, kenarına bak bezini al yerine babasına bak kızını al demeye başlamıştır (Adıvar, 2009a: 16). Biraz soğuk ve insanlara karşı mesafeli bir tavır ve yanlış bir şey gördüğü zaman genç yaşlı herkesi eleştirmesi Osman Kaptan'ın köyde pek sevilmemesine neden olmuştur (Adıvar, 2009a: 17). Heybeli'de eğitim almış olan Osman Kaptan, İngilizce bilmektedir ve çevresine göre okumuş bir adamdır. Tüm bu bilgi birikimini kızına da aktarmıştır. Merhametli ve iyiliksever olarak tanıtılan Tatar Osman, balıkçılıkla geçinmektedir. Kurtuluş Savaşı gazisi olan Osman,'ın ölümünden sonra kızı Tatarcık namı Lale bir yandan eğitimine devam ederken bir yandan da babasının rutinini devam ettirmektedir (Adıvar, 2009a: 27).

Kurtuluş Savaşı dışında Halide Edip'in Anadolu kimseleri gözlemlediği tek romanı *Döner Ayna*'dır. Bu romandaki baba figürü, gençliğinde İzmit'ten Bağdat'a kadar eşya ve insan kaçıran Hacı Murat'tır. Kaçakçılık yaptığı bu dönemde birçok kez kız dağa kaldırmıştır (Adıvar, 2015: 17). Çok sayıda gayrimeşru çocuğa sahip olan Hacı Murat, *Döner Ayna* romanının merkez kadın figürü olan Hanife'nin de babasıdır. Ancak Hanife'nin annesi ölene kadar çocuğuna sahip çıkmayan Hacı Murat, kızın kendisine çok benzediğini işitince Hanife'yi nüfusuna kaydettirmiştir (Adıvar, 2015: 31).

Hanife, babasının yanında çok kısa bir süre yaşama fırsatı bulmuştur. Bu süre zarfında okur Hanife'nin babasını; kadın düşkünü, dini kendi çıkarları doğrultusunda yorumlayan ve oğullarıyla övünürken kızı Hanife'yi evin içerisinde dolanan diğer beslemelerden pek de ayırmamaktadır. Gülyacağı kokulu siyah sakallarıyla kadınlar etkileyen Hacı Murat, hayatına giren kadınları şu cümlelerle hatırlamaktadır: "*İzmit'te işlerine baktığı genç dul, arada bir çalılar arasında sıkıştırdığı*

kahpecikler! Hayatının sinsi kepezlikleriyle çamura sürüklediği kızları düşündükçe keyifleniyor, gülüyordu” (Adıvar, 2015: 48). Bu çirkin geçmişine rağmen Hacı Murat’a dindar kimlik verilmeye çalışılmıştır (Enginün, 2004a: 337). Öyle ki *Döner Ayna* romanının sonunda Arapça kitap bulundurduğu için kaçmak zorunda kalacaktır (Adıvar, 2015: 206). Ancak bu dindar yön sadece ölüp cehenneme gideceği aklına düşünce açığa çıkmaktadır. Cehennem korkusu nedeniyle yatsı namazından gece yarısına kadar namaz kılmaktadır. Bu ibadetlerin samimiyeti şaibelidir, çünkü Hacı Murat’a göre yoksullara yardım etmek de bir çeşit rüşvettir ve dünyada hüküm süren şeytan zümresinden ayrılmamak gerektiğine inanmaktadır (Adıvar, 2015: 50). Ayrıca Hacı Murat, rakı içerken de oğluna *“Hasan, Kuranı Kerim’de rakının haram olduğuna işaret eden ayet yoktur. Sadece sarhoşken ibadet etmememizi emreder. Eğer kafamıza vurmadan rakı içersek hiç de haram değildir. Amma velakin kadınlar için öyle değil ha! Saçı uzun aklı kısa mahlukata sadece su gerektir.”* (Adıvar, 2015: 46) ifadelerini kullanmaktadır.

Hacı Murat’ın oğullarıyla ilişkisi Hanife ile olan ilişkisinden çok daha iyidir. *Döner Ayna* romanının birçok yerinde oğullarıyla övündüğü görülmektedir: *“Hasan kısmen radyodan ve popüler neşriyattan, kısmen de tecrübesi sayesinde kendi kendine yetişen bir nevi baytar oluyordu. O kadar hayvanları seviyor, o kadar onlarla alakadar oluyordu ki, hayvanlar dile gelse dertlerini Hasan’a daha iyi anlatamazlardı”* (Adıvar, 2015: 65). Hasan’ın bu yeteneğinden ulvi bir mana çıkaran Hacı Murat, köydeki itibarını arttırmaktadır. Hacı Murat aracılığıyla Anadolu’daki kimselerin dertlerine de yüzeysel bir biçimde değinen Halide Edip, köyüne camii yaptıran Hacı Murat’ın asıl amacını batıl inançlara bağlı kalan köylülerin köy kooperatifleri gibi “Bolşeviklik” adetlerinden uzak duracağını düşünmesi olarak vermiştir (Adıvar, 2015: 66-67). Hacı Murat ve oğlu Hasan, kadınların eksisine nazaran daha fazla iş hayatında olmasından rahatsızdır ve bu yüzden Hanife’ye sadece namaz surelerini ezberleyecek kadar tahsilin yeterli olacağını düşünmektedir (Adıvar, 2015: 47). Hanife’nin büyük abisi Macit ise Halide Edip tarafından şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

“Saf fakat vücudu kadar kafası da sağlam, kimseye fenalık etmez, bütün ömrünü toprağa bağlı geçirmekten başka bir ihtirası yoktu. İlk mektebi bitirmiş, yeni harfleri okur ve yazar fakat babasının eski harflerle elde ettiği geniş ve eski bilgileri, bilhassa “âlim” sıfatını içinden lüzumsuz görürdü. Muntazaman radyo diler, hayvanlara ve

ziraata ait saatleri hiç kaçırmaz, arada bir gazete de okurdu. Hacı Murat çiftliğin bütün işlerini işte bu gence bırakmıştı” (Adıvar, 2015: 51).

Hacı Murat’ın bir zamanlar ortak olduğu adamın kızı Huriye, çiftliğe geldiği ilk zamanda Macit ile evleneceği varsayıldığından hiç isteyen olmamıştır. Macit’in başka biriyle evlenmesinin ardından Hacı Murat, Huriye’nin evde kalmışlığından faydalanarak kıza sokulmuştur. Gül kokulu siyah sakalının herkesi etkilediği tekrar tekrar vurgulanan Hacı Murat’ın uyandırdığı ilgisi nedeniyle Huriye, karısı ve Hacı Murat arasında adeta köşe kapmaca oyunu başlamıştır (Adıvar, 2015: 53-54). Hatta Hacı Murat, Hanife’den çocuk sahibi olursa karısının üzerine kaydettirmeyi tasarlayarak gününü gün etmeyi tasarlamaktadır (Adıvar, 2015: 49). Huriye, Hacı Murat’ın ailesinin namusuna leke sürmek için ant içmiştir. (Adıvar, 2015: 55). Bu leke de Hanife’nin kaçırılması olacaktır. Hanife’nin kaçırılışı etme bulma dünyası prensibiyle Hacı Murat’ın mazisindeki tecavüzlerin cezalandırılma biçimidir. Hacı Murat’a Mürsel’in intikam hırsı tecavüz ettiği bir kızın “ *Başkalarının kızına yaptığını inşallah senin kızına da yaparlar*” (Adıvar, 2015: 92) feryadını hatırlatmaktadır.

Sevda Sokağı Komedyası romanı babasız yetişmiş çocuklar romanıdır. Baba figüründen yoksun büyüyen Leyla, Macit ve Emine/Numune bambaşka travmalara sahip yetişkinler olacaktır. *Sevda Sokağı Komedyası* romanının başında öyküsü anlatılan Emine/Numune’nin çocuk yaşta köyünde ailesini kaybetmesinin ardından Mehmet Çardakçı adlı bir köylü tarafından evlat edinilmiş olsa da, bu aileye büyük bir sevgi ya da bağlılık beslememektedir (Adıvar, 2011: 16-17). Çiftlik sahibi olmasıyla övündüğü için ‘babam’ dediği Mehmet Çardakçı ve ailesini İstanbul’a gidebilmek için hiçbir vefa borcu hissetmeden terk edecektir (Adıvar, 2011: 20-22). Daha çocuk yaşta para ve sınıf atlamak uğruna kadınlığını kullanan bir insan olup çıkmıştır. Gerek köyde gerekse İstanbul’daki konakta işten kaytarmanın ve insan kullanmanın ustası olmuştur (Adıvar, 2011: 34). *Sevda Sokağı Komedyası* romanının baş erkek figürü Macit ise çocuk yaşta babasını bir metrese kaptırmıştır. Öyle ki Macit’in daha sonra evleneceği bu metresin kızı Leyla ilk çocukluk yıllarında Macit’in babasını kendi babası zannetmektedir (Adıvar, 2011: 60-61). Macit, babasız geçirdiği uzun yıllar nedeniyle kadınların telkinine sonuna kadar açık bir “müebbet çocuğa” dönüşecektir. Babasız büyüyen bu iki çocuk; istismarcılık derecesinde etken

Numune ve son derece edilgen Macit, *Sevda Sokağı Komedyası* romanında öz babasıyla geçirdiği kısıtlı günleri “dört yıllık ruhî ve manevî bir balayı” olarak tanımlayan Leyla’nın felaketi olacaktır (Adıvar, 2011: 66).

Halide Edip, *Çaresaz* romanında doğar doğmaz annesini kaybetmiş ve ilk çocukluk yıllarında babasıyla da sağlıklı bir ilişki kuramayan Mediha’nın öyküsünü anlatmaktadır. Karşılıksız sevgi ve şefkat görememiş bir çocukluk evresinin ardından Mediha çevresindeki düşkün insanları yardımları aracılığıyla kendisine bağımlı kılarak çaresaz (çare bulan) kimliğini kazanmaktadır. Mediha’nın *Çaresaz*’a dönüşmesindeki en etki faktör olan babası Selim Bey, romanda şöyle tanıtılmaktadır:

“Babası Selim Bey, Abdülhamid devrinde, Kilercibaşı’nın yanında mühim bir mevki sahibiydi. Sarayın yüksek fikirli adamlarıyla arkadaşlık ederdi. O zaman Yıldız’da oldukça büyük bir de ev edinmiş ve orada Emine Hanım isimli iyi bir aileden güzel bir kadınla evlenmişti. Ne yazık ki, evlendiği sene Abdülhamid tahttan inmiş, sarayda bazı değişiklikler olmuş, Selim Bey de açıkta kalmıştı. Karısı beş altı yıl sonra Mediha’yı doğurdu, sonra da çok yaşamadı. Selim Bey’in geliri olmadığından, ilk yıllarda nesi var nesi yok sarfetmiş gibiydi” (Adıvar, 2017b: 12-13).

Nostalji düşkünlüğü ve geçmişe özlem Halide Edip’in olgunluk dönemi romanlarında göze çarpan unsurlardandır. Öyle ki Selim Bey, Halide Edip’in ailesinden birçok kişiyle ilgili özellikler taşımaktadır. Halide Edip’in *Mor Salkımlı Ev* kitabında da söz ettiği büyükannesinin kendisini yoksullaştıracak derecedeki eli açıklığını anlatmaktadır (Adıvar, 2008: 32-33). *Çaresaz* romanındaki Selim Bey de aynı cömertliğe sahiptir (Adıvar, 2017b: 13). Yine aynı şekilde Halide Edip, çocukluğunu geçirdiği evdeki Saraylı Hanım’ın geniş kütüphanesinden, kültürüne etki edişinden söz etmektedir (Adıvar, 2008: 31). Selim Bey “Kendi mevkiinde bir adamdan umulmayacak kadar büyük” bir kitaplığıyla tarihe, Batı edebiyatına meraklı olmakla birlikte şairliğe meyli olan hatta *Çaresaz* gibi hayvan hikâyeleri yazan birisidir (Adıvar, 2017b: 13). *Çaresaz* romanındaki Selim Bey, özünde çocuğuyla ilgilenen bir baba olmasına rağmen sarayda çalıştığı geçmişinin özlemiyle alkol bağımlısı olmuştur (Adıvar, 2017b: 13-14). Bağımlılığı yüzünden bütün mal varlığını, hatta hayatını kaybeden babasının Mestnaz ve ‘*Çaresaz*’ adlı eski sevgililerini ve annesini sayıkladığı gece Mediha’nın parmağını emzirmesi Mediha’da son raddeye kadar insanlar için kendinden ödün verme davranış bozukluğunu yaratan bir travma olmuştur (Adıvar, 2017b: 17).

3.6. ÖĞRETİCİ ERKEK FİGÜRÜ

Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında anlatıcı, bilgili bir hoca tavrına sahiptir. Dolayısıyla romanlarında hayat görüşünü, belki de öğretim üyesi olmasının etkisiyle, öğretici figürler aracılığıyla okuruyla paylaşmaktadır. Halide Edip'in aydın figürleri ile öğretici figürleri benzer eğitimler almıştır. Ancak aydın figürler, siyasi ve sosyal meseleler karşısında aktivist bir tutum takınırken, öğretici erkek figürler, toplumdaki kötülüklerden kaçarak huzuru kitaplarında arayan münzevi kimselerdir. Aydın figürlerinden farklı olarak değerlendirdiğimiz bu münzevi figürler; *Sinekli Bakkal* romanındaki Vehbi Dede, *Sonsuz Panayır* romanındaki edebiyat hocası Ali Bey ve *Döner Ayna* romanında çok az kendisine yer verilen Şemullah Gündüz'dür.

Halide Edip, *Sinekli Bakkal* romanında Vehbi Dede figürü üzerinden anlattığı toplumda birey olarak var olabilme hakkındaki ferdiyetçilik düşüncelerini, *Sonsuz Panayır* romanında Mevlana lakaplı Ali Bey ve *Döner Ayna* romanında Şemullah Gündüz aracılığıyla yinelemiştir. Halide Edip'in "Tarikat ve Zihniyet" adlı gazete yazısında Mevleviliğin insan ruhunun birey olarak kalmasını vesile olduğuna ve Doğulu ruhun tekkelerde ya da tarikatlarda değil kalabalıklar arasında yaşamaya devam ettiğine inandığını kaleme almıştır (Kazıcı, 2016: 81-82). Bu düşünce doğrultusunda Halide Edip, ferdiyetçiliği, çevresine hem yaşayışı hem de söylemleriyle öğreten erkek figürleri farklı zamanlarda toplumda var olmaktadır.

Sinekli Bakkal romanındaki Vehbi Dede birçok yönüyle yine aynı romandaki olumsuz din adamı Hacı İlhami ile zıtlık yaratacak biçimde kurgulanmış olması nedeniyle daima din adamı kimliği üzerinden değerlendirilmiş, çevresindeki Rabia, Peregrini, Selim Paşa ve Hilmi gibi figürlerde oluşturduğu değişimler "gerçek İslam"ın iyiliğine atfedilmiştir. Şüphesiz Vehbi Dede'nin Mevlevi oluşu, onun hayat felsefesinin temeline İslamiyet'i oturtacaktır. Ancak Selim Paşa'nın konağına musiki hocası olarak gelen Vehbi Dede, çevresindeki kişilere kültürle ve hayatla barışık bir hâlde huzurla nasıl yaşanacağını öğretmektedir. Üstelik Vehbi Dede, Rabia'yı öğretilerini halka yayacak bir evlat olarak tasavvur etmektedir (Adivar, 2017d: 120).

Vehbi Dede, hayatın içerisinde son derece uyumlu ve hayatlarına girdiği insanlar üzerinde olumlu tesirler bırakan Mevlevî'dir. Romandaki olumsuz din adamı

figürü İlhami Efendi'nin aksine kimseyi cehennem hikâyeleriyle korkutmayan Vehbi Dede, tekkesinde oturup himmet bekleyen kimselerden çok başka bir yaratılıştadır ki geçimini de sadece musiki hocalığıyla sağlamaktadır. Ancak; Vehbi Dede'nin aile sahibi olmayıp adeta bir papaz gibi kurgulanması hem Rabia'nın dedesine çocuk yetiştirme yönünden ne derece alternatif olabileceğini sorgulamamıza neden olmaktadır (Yetiş, 2017: 316). Hem de hayatın içerisindeki din adamı imajının bütünlüğünü zedelemektedir. Yine de Halide Edip'e göre Doğu'nun olgun aklının ürettiği din anlayışının temsili Vehbi Dede'dir (Moran, 2013: 159). Dolayısıyla Halide Edip, kültürün ön planda tutulduğu din hakkındaki görüşlerini Vehbi Dede aracılığıyla okuruna aktarmaktadır. Hilmi ve arkadaşlarının sohbet ettikleri bir toplantıda Vehbi Dede, din anlayışını şu cümlelerle aktarmaktadır:

“Bence Şeytan ve Allah diye kâinata iki kuvvet yoktur. Hepsini, her şey bir tek hakikatın, bir tek kudretin görünüşü... İyi kötü, güzel çirkin, Allah, şeytan bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasında, kendi kendini halketmiş olan ve mütemadiyen halketmekte olan bir kudret var... O, o... kâinat denilen perdeye gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Hâlik... Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nurunun en parlak en ezeli olduğu bir yer, sırrının maskesi bir tek şey vardır; Aşk!” (Adıvar, 2017d: 85).

Samet Ağaoğlu, Halide Edip'in Mevlana'nın saf üslubundan yana olan İslam mistisizmi anlayışını imamsız İslamiyet kavramının yanı sıra Babilik, Vehâbilik ve Cemalettin Efganî'nin felsefesiyle ilişkilendirmektedir (Ağaoğlu, 1942: 5). Jön Türk ve yarı aydın denilebilecek niteliklere sahip Hilmi ve arkadaşları Vehbi Dede'nin görüşlerine Abdülhamit'in zulmü karşısında verilecek savaşın şiddetini azaltacağı düşüncesiyle karşı çıkmaktadır. Özellikle Şevket, “İyi fenâyı tablolarında boya diye kullanan sanatkâr bir Allah” fikrinin, halkta, Kızıl Sultan'ın hareketlerinin hepsini Allah isteyerek yaptırıyor intibası yaratacağını düşünmektedir (Adıvar, 2017d: 89). Fakat Şevki'nin II. Abdülhamit sonrasında kurulacakları devletin “sıhhatini, muvazenesini bozacak her kuvvetin kafasını ezeceğiz” demesi üzerine arkadaşı Galip'in “Abdülhamid de başka türlü düşünmüyor” (Adıvar, 2017d: 91) demesi okura Abdülhamit'in baskıcı rejimi ile Şevki'nin idealindeki rejimin çok da farklı olmadığını göstermektedir (Moran, 2013: 161).

Sinekli Bakkal romanının kırılma noktası herkes tarafından sevilen Tevfik'in Hilmi ve Jön Türkçü gençlere yardım ettiği için işkence görüp sürgün edilmesidir. Tevfik gibi saf ve iyi yürekli bir insanın ideoloji uğruna zarar görmesi romandaki

bütün aydınları Vehbi Dede'nin ferdiyetçi yaklaşımında birleştirecektir. Kız Tevfik'in sürgününden sonra; Jön Türk Hilmi "*Ferd için bir tek selâmet yolu var, o da Vehbi Dede gibi dünyayı Allah'ın gelip geçen bir rüyası telakki etmek*" (Adıvar, 2017d: 224-225) gerektiğine ikna olacaktır. *Sinekli Bakkal* romanının başında padişaha sadakatle bağlı olan Selim Paşa'nın "*devlet ve padişah kâinata hâkim kudretin ancak bir cüz'ü*" olduğunun farkına varmasının ardından mabeyinci arkadaşının "*Galiba bu günlerde Vehbi Dede ile çok ülfet ediyorsunuz*" (Adıvar, 2017d: 406) cevabını vermesi Selim Paşa'daki düşünce değişiminde Vehbi Dede'nin etkisi açıkça gözlemlenmektedir.

Cevdet Kudret'in dikkate değer diyerek yorumsuz bıraktığı gibi Halide Edip'in tam da tekke ve zaviyelerin kapatıldığı bir zamanda Vehbi Dede'yi kurgulaması (Kudret, 1970: 82-83) onun Atatürk inkılaplarıyla başının pek de hoş olmayışına yorulmaktadır. Tekke ve zaviyelerinin kapatılmasından sonra Mevlevilik alt kimliğe dönüşecek ve Vehbi Dede'nin öğreticilik yönü daha ön planda çıkacaktır. *Sonsuz Panayır* romanındaki öğretici erkek figürü Ali Bey, çevresindeki insanlara nasıl faydalanabileceğini hesap eden, münzevi ve mütevazı bir hayat yaşayan biri olarak kurgulanmıştır. Ancak Halide Edip, *Sonsuz Panayır* romanındaki figürlere onları karikatürize eden soyadları verirken Ali Bey'e soyadı verilmemiştir. Öğrencilerinin Mevlana lakabını uygun gördüğü Ali Bey'i Halide Edip şu cümlelerle tanıtmaktadır:

"... Sülüklü'de, ecdadından kalma tahta bit konakta, ihtiyar bir teyzeyle yaşayan orta yaşlı bir bekârdı. Galatasaray'ı bitirdikten sonra Fransa'ya gitmiş, senelerce Garp, bilhassa Fransız edebiyatı üzerinde tetkikler yapmış, Sorbonne Üniversitesi'nden de mezun olmuştu. İradı istese veyahut mizacı müsait olsa, değil rahat yaşamaya sefahat hayatı sürmeye de müsaitti. Hatta arzu etmiş olsa lise hocalığından daha çok yüksek mevkiler de kendisi için kolaylıkla elde edilebilir şeylerdi. Fakat o, lise hocalığında, hem de aynı mektepte kara kılmıştı. Köprünün öbür tarafında yaşayan eski arkadaşlarından bir kısmı milyoner, bir kısmı kudret sahibi, isimleri ve resimleri ortalıkta dolaşan adamlardı. Bundan dolayı ders verdiği liseye, Taksim'den Osmanbey'den birçok paralı ve kudretli aile kızları devam eder ve ekseri Ali Bey'e hususi hayatlarında "amca" derlerdi" (Adıvar, 2016b: 22).

Halide Edip'in modern dindarlık modeli, anlayışa dayalı bir Mevleviliktir. Öğrencilerinin Mevlana diye alay ettiği Ali Bey, Vehbi Dede gibi dindar fakat dünya zevkinden sakınan softa zihniyetinden uzaktır (Adıvar, 2016b: 61). Ali Bey ile Vehbi Dede arasındaki benzerlik din anlayışları değildir. Pek hoşlanmamasına rağmen

iletişim hâlinde olduğu Uzman Safitürk adlı burjuvanın davetindeki ruh çağırma bölümünde Ali Bey için gelen ruh, *Sinekli Bakkal* romanındaki versiyonu kabul edebileceğimiz Vehbi Dede'dir (Enginün, 2004b: 575-76). Halihazırda eski kültürle yetişmiş, iyi eğitim almış bir burjuva olan Ali Bey, Uzman Safitürk gibi savaş zengini, sonradan görme kimselerin çocuklarına hocalık etmeyi tercih etmezken, Ayşe'ye duyduğu merhametten ötürü en azından kültürlü Süleyman Bolluk ve burjuva çevresiyle iletişime geçmektedir (Şahin, 2016: 396-397). Aksi takdirde halvet adını verdiği zengin fakat mütevazı hayatını yaşamaya devam edecektir/etmektedir. Ali Bey'in burjuva kimliğinden doğan romantik bakış açısı özellikle Ayşe'ye Uzman Safitürk'ün yanında kalıcı bir iş ve kiralık daire bulduğunda açığa çıkmaktadır. Ayşe'ye iyilik yapmak isterken onu burjuva bataklığına sürüklediğini ve kurtarılması gerektiğine dair düşünceler beslemektedir:

“Elimle kızın içine şeytanı saldım. Belki fukaralığı, sefaleti, ıstırabı, ondaki sanatkâr ruhu daha insani ve güzel bir şekilde olgunlaştıracak; ona anlayış, ona yalnız görmüş geçirmişlerin yaratabileceği eserler yarattıracaktı. Halbuki şimdi, kupkuru, üstü kalaydan, içi alaydan ibaret şeyler yazacak. Benim vazifem onu tekrar eski, dövüşken, cesur muhitine iade etmek...” (Adıvar, 2016b: 193)

“Ayşe, seni şeytanla gerdeğe koymak için telini duvağını temin ettik. Fakat gireceğin yer, şeytanın cehennem meclislerinden beterdir; çünkü koftur, maksatsızdır, kuru gösteriştir. Miskin nefislerin en adi iştihalarını tatmin için bir benlik yarışından ibarettir. Şeytanda hiç olmazsa bir maksat vardır, kötüyü her yerde iyiye hâkim kılmak ister, halbuki bunlar için ne iyi ne kötü vardır.” (Adıvar, 2016b: 196-197).

Ali Bey, sadece Türkiye'deki türedi sınıf değil dünyanın “romantik bir şamata”ya dönüştüğünü görmektedir. Hatta “Şeytanın Öğütleri” adlı fıkralar yazmayı tasarlamaktadır (Adıvar, 2016b: 91-93). Romanın bu bölümü sözde aydın, bilimden uzak kesimin sert bir dille eleştirildiği bir bölümdür. (Güneş, 1997: 128). Halide Edip, sanki fıkra yazarmış gibi maddeler hâlinde felsefe ve bilginin değeri, II. Dünya Savaşı sonrasındaki dünya aydınların durumu ve psikoanalizm eleştirisi, Faşizm karşıtlığı, şehvet adı altında cinsel devrimlerin eleştirisi ve egoizm eleştirisi konu edinmektedir (Adıvar, 2016b: 93-101). *Sonsuz Panayır* romanı içerisinde blok hâlde duran bu uzun yazılarda Halide Edip'in fikirlerini anlatının bütününe yayamadığı görülmektedir. Özellikle erkek figürlerinin psikolojilerine dair tahliller yapmayan bir yazar olan Halide Edip *Sonsuz Panayır* romanın bu bölümünde Ali Bey'i roman figürü olmaktan çıkarıp kendisinin maskesi konumuna düşürmektedir. Ali Bey'in hayırseverliğinden faydalanan Ayşe için refah bir hayatın anahtarıdır. Hırslı bir insan

olan Ayşe, romanın başında Ali Bey hakkında “*Bu erdemlilik ve fedakârlık züppesi adamı idare etmek gerekti. Ali Beyi ölünceye kadar elden kaçırmamak gerek, çünkü o kötü günler için çıkınlarda ya da bankalarda saklanan yedek akçesinden emin bir sigorta...*” (Adivar, 2016b: 196) diye düşünürken, türedi zenginlerin yoz hayatıyla tanışınca hocasına hayranlığı artacaktır. Tıpkı Ali Bey gibi “*Sülüklü ile Taksim arasındaki yolu birleştiren*” ve Doğu-Batı sentezini kendi hayatına pekala entegre etmiş biri olacaktır (Adivar, 2016b: 291). Lümpen sınıf ile burjuvaziyi birleştiren bir figürdür.

Sonsuz Panayır romanında üzerinde durulan bir başka kadın figür Genç Sertman’ın eşi Safinaz’dır. Ali Bey, Safinaz’ı ilk gördüğünde iyi bir ailenin güzel kızı olarak değerlendirmiştir. Füzuan Tıngır’ın söz ettiği gibi ahlaksız bir kadın olamayacağını olsa olsa ailesinin refahı için güzelliğini kullanarak hariciyeciyi bir eş olduğu tespitinde bulunmaktadır (Adivar, 2016b: 71-72). Hatta Ali Bey, Ayşe ile Safinaz arasında bir karşılaştırma yaptığında Ayşe’nin de Safinaz kadar güzel olsa, güzelliğini kullanarak ailesini müşkül durumlardan kurtaracağı sonucuna varmıştır (Adivar, 2016b: 74). Halide Edip’in birbirinin zıddı olarak kurguladığı Ayşe ve Safinaz figürleri aynı insanlarla temasa geçerek aynı yollardan geçmiş olmasına rağmen Ayşe’nin aksine Safinaz ise dişiliğini menfaatleri için kullanıyor oluşu sebebiyle, Ali Bey’in Ayşe’ye yaptığı yardımları Safinaz’dan esirgeyerek onu kirli dünyasına terk etmektedir. (Topçu, 2017: 157). Ayşe, erkeklerle flört hâlinde olmadığı ve kurtuluş ümidini Safinaz gibi, erkeklere bağlamadığı için Ali Bey ve arkadaşlarının entelektüel sohbetlerine katılabilen tek kadın olmaktadır. Oysaki Safinaz’ın Ayşe gibi fedakâr bir aileye sahip olmadığı için Ali Bey’in yardımına daha fazla ihtiyacı vardır. Romanın sonunda Safinaz; önce onu Samet Şaşırtmaç’a peşkeş çeken sevgilisi, sonra makam mevki ve para için onu kullanmak isteyen Sertman ailesinden Ali Bey’le evlenerek kurtulmayı ummaktadır. Ancak Ali Bey, sıkışık vaziyetinde Safinaz’ın can simidi olarak gördüğü erkek olmayı reddetmiştir (Adivar, 2016b: 388-389). Hayatının büyük bir bölümünü insanlara yardım etmek dışında halvetinde geçiren Ali Bey, Safinaz’ı beğeniyor olmasına rağmen ona yardım etmemesi Halide Edip’in romanlarında dişiliğini kullanan kadınları cezalandırırken, erkek dünyasında çalışkanlığı ve yeteneğiyle var olan kadınları yüceltmesiyle açıklanmaktadır. Nitekim bir çeşit aziz gibi kurgulanan Ali Bey’in, Safinaz’ı zor

durumundan kurtarmayarak sırf kendi arzularına cevap vermediği için reddetmesi, roman boyunca inşa edilen imajı zedelemektedir (Eroğlu, 2013: 57). Dikkatle bakıldığında *Sinekli Bakkal* romanındaki Rabia ve *Sonsuz Panayır*'daki Ayşe yeteneğiyle fakat hep sınırları erkeklerce çizilmiş bir ağırbaşlılıkla entelektüel sohbetlerde bulunup erkeklerin dünyasında yer edinebilmektedir. Kadın edebiyatının çiftselliği tam da bu noktada kendisini göstermektedir. Çünkü ne kadar üst düzey niteliklere sahip olursa olsun kadınlar erkeklerin egemen olduğu bir çevrede –bu noktada sözü edilen erkeklerin entelektüel biriminin hiçbir önem yoktur- sessiz mahrem kadın kültürüne hapsedilmektedir (Esen, 2017: 164).

Döner Ayna romanında öğretici erkek figürü Vehbi Dede ve Ali Bey'in devamı niteliğindeki figür, güzel sanatlarda hocalık yapan bir minyatürcü olmakla birlikte asıl ününü bestekârlığına borçlu Şemullah Gündüz'dür. Bilal ile tanıştırıldığı bölümde gençliğinde Vehbi Dede'nin öğrencisi olduğunu ifade etmiştir (Adıvar, 2015: 219). Tıpkı Vehbi Dede gibi etrafındaki aydın grubundan farklı görüşleri benimseyen Şemullah Gündüz, “*adına ne dersiniz deyin, hepiniz memleketi demokrasi markalı bir diktatöre yahut da hürriyet maskeli bir anarşiye sürüklüyorsunuz*” diyerek *Sinekli Bakkal* romanı figürleri arasında yer almış olan Bilal başta olmak üzere Hıfzı Bey'in evindeki aydınların fikirlerine topyekun itiraz etmiştir. Zira Halide Edip, ferdiyetçi figürlerini aydınların üstünde bir akıl ya da diğer bir deyişle aydınları eğiten bir akıl olarak kurgulamaktadır. Şemullah Gündüz'e göre; dünyadaki tüm aydınlar ‘fikir sarası’na tutulmuş, her biri kendi fikirlerini bir kenara bırakıp mevcut fikirlere kapılmıştır (Adıvar, 2015: 222). Halide Edip, Bilal'in ne kadar iyi yetişirse yetişsin bireyin dünyayı yetiştirmede yetersiz kalacağı düşüncesine karşın Şemullah Gündüz'ün insanlığının yegane kurtuluşunu bireylerin iç huzurunda olduğunu anlatan görüşünü yüceltmektedir (Adıvar, 2015: 225).

Sık sık Mesnevi okuduğuna vurgu yapılan Vehbi Dede gibi, dünyayı Doğu ve Batı mistisizmi çerçevesinden değerlendiren Şemullah Gündüz, tüm insanlığın huzur ve refahı için *Mesnevi*'yi okumalarını önermektedir (Enginün, 2004b: 576). Şemullah Gündüz, “*her şeyi açık söyleyeceğiz diye adeta –afedersiniz- ortaya hasta, murdar, laşe haline gelmiş bir ruh lağımı*” (Adıvar, 2015: 223) oluşturduğu için psikanaliz yönteminin karşısındadır. Halide Edip'in psikanaliz karşıtı tavrı; çocukluk duyguları,

cinsel içgüdüleri geri dönüşlerle anlatılan Hanife ile yazar arasındaki benzerlik bağının kuvvetli oluşuyla ilişkilidir (Durakbaşı, 2015: 239-240).

Halide Edip gerek romanlarında gerekse gazete yazılarında Ziya Gökalp'ın “*Fert yok, cemiyet var*” ve “*Hak yok, vazife var*” sözlerini eleştirmektedir. Halide Edip'e göre kendini en iyi biçimde yetiştirmiş fertler, diktatöre muhtaç olma ya da iktidarı ele geçirince diktatöre dönüşme tehlikesi yaşamaksızın toplumda var olabilmektedir (Kazıcı, 2016: 82). Halide Edip'in Vehbi Dede'de henüz emekleyen fikirlerinin Ali Bey ve Şemullah Gündüz'de olgunlaştığını söylemek yerindedir.

3.7. DİN ADAMI FİGÜRÜ

Halide Edip'in romanları din bağlamında incelendiği takdirde göze çarpan figürler *Vurun Kahpeye* romanındaki Hacı Fettah ve *Sinekli Bakkal* romanındaki Hacı İlhami ile Vehbi Dede'dir. Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanlarında dinî figür olarak Hacı Fettah figürünü incelemiştik. Halide Edip'in figürlerini daima olumlu ve olumsuz niteliklerini vurgulayarak kurgulaması neticesinde Hacı İlhami ile karşılaştırmalı olarak incelenen Vehbi Dede figürü tez çalışmamızda öğretici figürü başlığı altında inceleyeceğiz. Zira Vehbi Dede, her ne kadar Mevlevî olsa da *Sinekli Bakkal* romanının evreninde felsefeye meraklı bir musiki hocası olarak varlık göstermektedir. Ayrıca ilk olarak Vehbi Dede aracılığıyla okurlarıyla paylaştığı din anlayışı Halide Edip'in hakkında daha az çalışma yapılmış *Sonsuz Panayır* ve *Döner Ayna* gibi romanlarında öğretici erkek figürlerinin hayat görüşlerinde tekrarlanacaktır. Bu tip benzerliklerin vurgulanmasının tezimizin orijinalliği noktasında daha verimli olacağından ötürü din adamı figürü başlığı altında sadece Hacı İlhami'yi inceleyeceğiz.

Hacı İlhami figürü Halide Edip'in onaylamadığı, kitleleri peşinde sürükleyebilecek softa olarak nitelendirebileceğimiz, dinî anlayışını katı kurallar etrafında biçimlendirmiş dogmatik bir figürdür (Adıvar, 2017d: 15). Hacı İlhami'ye göre hayat cehenneme gitmemek için yapılması gerekenlerle doludur. Gülmek, eğlenmek ve zevk almak için yapılan her türlü eylemse cehenneme gitmenin sebepleri arasındadır. *Sinekli Bakkal* romanının olumsuz din adamı figürü olan Hacı

İlhami, Halide Edip romanlarındaki diğer olumsuz tipler gibi çirkin ve kötü bir görünüme sahip olarak betimlenmiştir:

“Kırpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burğu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivârî. Kara sakal hayli kırışmış. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarığin kallâviliği, geniş yenli latanın içinde ağır ağır sallana sallana yürüyüşü ona hususî bir heybet verir. İri yarı erkeklerin bile gıpta edeceği gür, kalın bir sesi vardır. Vaazeder gibi şedit bir talâkatla konuşur, gündelik lâkırdıları bile Kuran okur gibi tecvitle söyler, her elif onun ağzından ‘dallîn’deki elif miktarı çekilir.” (Adıvar, 2017d: 14-15).

Hacı İlhami’nin çirkin görünüşü onun çirkin yaradılışına dair ipuçları vermekle birlikte Osmanlı dönemindeki cemaatin din adamının kılık kıyafetine önem vermediğinin de göstergesidir:

“... yüzünü cemaate çevirince insan onun zavallı fakir kıyafetini hemen unutuyordu. O kadar etrafına kudret hissi veren adamdı. İskelet gibi zayıf başına çökük göz evleri birer volkan ağzı gibi, içlerinde bir türlü soğumayan lavlara benziyorlardı. Yuvarlak beyaz sakalı dikkatle kesilmiş, bıyıkları kısa kırpılmış ve ağzının belki sesinden fazla gayiz ve şiddet püsküren bir mânâsı vardı” (Adıvar, 2017d: 363).

Halide Edip, Hacı İlhami’yi tanıtırken dış görünüş olarak diğer mahalle imamlarına benzetilebileceğini kaleme alsada onun “*kendinden başka kimseye benzemez*” (Adıvar, 2017d: 14) kişiliğini de vurgulamaktadır. Düşünce dünyasına ve toplumsal statüsü hakkında bilgi verilmediği için Hacı İlhami, okurda merak uyandıran bir figür olamamaktadır (Yavaş, 2014: 389). Halide Edip, kurguladığı din adamı figürlerini yaratılışlarından gelen kötülük dolayısıyla olumsuz niteliklerini ön plana çıkararak eleştirmektedir (Enginün, 2007: 202).

Sinekli Bakkal romanının ideal kadını olan Rabia’nın çocukluk travmalarının mimarı olan Hacı İlhami, kızı Emine’yi yetiştirirken de torunu Rabia’yı yetiştirirken de oldukça katıdır. Romanda açıkça dile getirilmemekle birlikte İmam’ın müziğe, çalgıya, gülmeye, eğlenmeye karşı beslediği olumsuz hisler “Az gülünüz, çok ağlayınız” hadisi doğrultusundadır. Rabia’nın Hacı İlhami ile ilgili aklında kalan hamileliğinde de dehşetle hatırlayıp kabuslarını gördüğü korkunç bir anıdır. Hacı İlhami, Rabia’nın bez bebekle oynamasını “*suret halk etme*” olarak algıladığı için yasaklamıştır. Rabia’nın isyan duygularıyla yaptığı bebeği Hacı İlhami’nin “*ayet, sûre okuyarak*” (Adıvar, 2017d: 355) yakmasıdır (Adıvar, 2017d: 31-32). Rabia’nın çocuk olmasına izin vermeyen Hacı İlhami, “*hıfzına çalışırken bile gözlerinin içi*

gülerdi” (Adıvar, 2017d: 370) diyerek Rabia’nın neşesine anlaması güç bir kin gütmektedir (Yavaş, 2014: 385). Çünkü Hacı İlhami, Tefvik’in İstanbul’a dönüşünden sonra Rabia’nın bakımını babasına, eğitim işlerini Selim Paşa’ya devretmesine rağmen Rabia’nın kazancını elde etmektedir (Adıvar, 2017d: 107). Bütün çıkarına rağmen İmam’ın yine vefasızlığındansa neşesinin vurgulanması bu hadise atıf barındırmaktadır.

Hacı İlhami, kendi din anlayışı çerçevesinde tutarlı bir kişiliğe sahip olmakla birlikte ancak Sinekli Bakkal cemaatine öbür dünya için çalışmalarını öğütlerken kendisi tevazudan uzak, para düşkünü, oportünist bir tavır takındığından saygınlıktan uzak bir figüre dönüştürmektedir (Yavaş, 2014: 386-87). Romanın birçok yerinde Hacı İlhami’nin pinti ve hasis imam olarak anılıp defin ilmühaberi, nikâh izinnamesi cemaatle çekişe çekişe pazarlık edişi vurgulanmaktadır (Adıvar, 2017d: 15). Hacı İlhami’nin bu oportünist tavrı kızı Emine’de de kendisini göstermektedir. Emine, babasından katı kuralları olan bir dinî eğitim almış olmasına rağmen Tefvik’e kaçırılmıştır. Hacı İlhami’nin kızının Tefvik’e kaçışının ardında babasından gelen çıkarıcı yönün etkisi söz konusudur, zira dayısının ve annesinin ölümünden sonra kimsesiz kalan Tefvik’in evi, bostanı ve işlek bakkalı vardır. Hem mütevazı mirası hem de yumuşak başlı kişiliği Tefvik’i Emine için öyle bulunmaz bir kısmet yapmıştır ki babasını bile terk etmiştir (Adıvar, 2017d: 19).

Sinekli Bakkal romanında her ne kadar Hacı İlhami üzerinden bir genelleme yapılmamış olsa da Halide Edip, kendisinden önce yazılmış olanları aşabilecek ve sonrakilere ‘farklı’ bir örnek oluşturabilecek yeni bir açılım ortaya koyabilecek bir din adamı figürü kurgulamamıştır (Yavaş, 2014: 389).

3.8. GAZETECİ FİGÜRÜ

Sonsuz Panayır romanındaki gazeteci figürü Füzuan Tıngır, Haykır gazetesi yazarıdır. Çokbilmişlik taslamasına rağmen araştırmacıdır da. Köşe yazılarında orta yolcu bir tavır takınan Füzuan Tıngır, haber peşindeyken rüşvet veriyor olsa da vicdanen yaptıklarından pişman olmayan bir figürdür (Adıvar, 2016b: 57). Füzuan Tıngır’ın gazeteciliği toplumun çeşitli sınıflarının bakış açısını bünyesinde

toplamaktadır (Topçu, 2017: 150). Halide Edip, Füzuran Tıngır'ın gazeteciliğini şöyle açıklamaktadır:

“Füzuran Tıngır'ın Şark'ta nispeten az, fakat Garp'ta, bilhassa Amerika'da çok tesadüf edilen bir gazeteci örneği olmasından ibaretti. Mizaç itibarıyla hiçbir parti çerçevesine giremeyen, bir mesele hakkında hakikati anladığı ve gördüğü gibi yazan bir kalem şövalyesiydi. [...] Fakat o gene, diline ve kalemine kelepçe vuran zemin ve zamandan hayli acı alaylarla öcünü almaya çalışıyordu. İşin garip tarafı, bu mızrakları, okları tevcih ettiği modern sosyete de onun en çok aranan ve okunan bir unsur olmasıydı. Bu sosyete, her öğün tıka basa yediği iki katlı ekmek kadayıyla körlenen iştihasını kamçılatmak için Füzuran Tıngır'ın biberli ekşili kalemine muhtaç bir vaziyete gibiydi” (Adivar, 2016b: 58).

İnsanların ne mal olduğunu ilk anda anlayan bir edayla kurgulanan Füzuran Tıngır, Ayşe'nin bencil kimliğini babası hakkında yazdığı öyküyü hatırlatarak “*Nenize lazım ağzında şeker erimez masum, içli genç kız hikâyeleri yazmak*” (Adivar, 2016b: 65) sözleriyle Ayşe'nin saklamaya çalıştığı hırslı kişiliğini açığa vuran tek figürdür. Okurun bu kadar bencil kızın üstün başarılar elde etmesinden duyabileceği rahatsızlığın azaltılmasını sağlayan Füzuran Tıngır, sosyete içinde sosyete aleyhtarı iken, Ayşe sosyetenin dışında kalmaktan kurtulup sosyetenin parçası olan bir roman yazma arzusuyla yanıp tutuşmaktadır.

Halide Edip, romanları aracılığıyla kadınların yönlendirebileceği erkeklerle evlenmeleri gerektiği fikrini savunmuştur. Bu nedenle *Sonsuz Panayır* romanındaki Ayşe, üzerinde tahakküm kuramayacağını düşündüğü Füzuran Tıngır yerine daha edilgen olacağını umduğu Burhan Körbalta ile evlenmeyi tercih etmektedir (Topçu, 2017: 158). Halide Edip, kadınların yönlendirebilecekleri erkeklerle evlenmeleri yönündeki söylemleri doğrultusunda *Sonsuz Panayır* romanının hırslı fakat bir o kadar da kendisini yetiştirmek isteyen kadın figürü Ayşe'ye Amerika'da eğitim almış, zengince bir genç olan Burhan Körbalta'yı eş olarak tercih ettirecektir. Burhan Körbalta, soyadının da yarattığı imaj gibi Füzuran Tıngır'a kıyasla daha ele avuca sığabilecek bir erkektir. Hatta yazar, Ayşe'nin eş seçimindeki doğru kararını Füzuran Tıngır'ın şu mübalağalı sözleriyle takdir edecektir:

“Ve bu Burhan'la evlenmesi ihtimali kendinin şaştığı bir huzursuzluk, içinde bir hoşluk uyandırmıştı. Hayır, buna aşk denilemezdi. Çünkü o belaya vaktiyle tutulmuş ve hayatının bir kısmını adeta zincire vurmuştu. Hâlâ yerinde bir sızı vardı. Hayır, Ayşe'ye karşı hissi bambaşka bir şeydi. Gazeteci sıfatıyla insaniyet uğrunda, her hakikatin üstündeki perdeyi yırtmak azmiyle girdiği yolda, kendine arkadaş ve eş olarak ancak bu keskin gözlü, keskin zekâlı kızı seçebilirdi. Ayşe kadar histeriye

kapılmayan, cinsiyetini istismar etmeyen kadına tesadüf ettiğini hatırlamıyordu. [...] Bravo Ayşe Hanım, tam bir erkek arkadaşlığı gösterdiniz. Ben bu hususta pek bir şey söyleyemem amma sizin hesabınıza demiri tavında dövmek muvafık olur derim... Vay talihli köpek vay... İki koca almak kanunda olsa beni de kabul edin derdim” (Adıvar, 2016b: 366-67).

Füruzan Tıngır’ın Ayşe’nin dışında dikkatini çeken diğer kadın hariciyede daha üst mevkilere gelebilmek için eşinin güzelliğini kullanmaya çalışan Nihat Sertman’ın karısıdır. Safinaz adlı bu kadın *Sonsuz Panayır* romanında Ayşe’nin zıddı bir mizaçta kurgulanmıştır. Ayşe nasıl sınıf atlamak için kendi yeteneğine güvenen, erkeklerle dostça sohbet edebilen modern bir genç kadınsa Safinaz da sınıf atlamak için o kadar güzelliğine, erkekler üzerindeki dişilik tesirine güvenen eski şiiirlerdeki nazeninlere benzeyen genç bir kadındır (Adıvar, 2016b: 75). Füruzan Tıngır, yıllar evvel katıldığı bir sarhoş âleminde Safinaz’a denk geldiği için onun Beyoğlu muhitindekileri sadeliği ve güzelliğiyle büyüleyen utangaç ve iffetli kadın tavrını dalavere olarak değerlendirmektedir. Safinaz’ın geçmişini bilen karaborsacı Bay Şaşırmaç’ın herkesin içerisinde Safinaz’ı üstü kapalı bir tehditle dansa kaldırdığına şahit olduğu zaman Füruzan Tıngır, ilkeli bir gazetecinin gerçekte karaborsacı bir zorba olan Şaşırmaç’ı teşhir etmesi gerekirken güce boyun eğip ancak ve ancak Safinaz gibi zavallıların mazisiyle uğraştığını fark etmektedir (Adıvar, 2016b: 81). Füruzan’ın özeleştirisi toplumdaki ikiyüzlü ahlâk anlayışının ve dejenerasyonun her kesimde derinleştiğinin göstergesidir. Komünist olarak anılmaktan korkan Füruzan Tıngır, gazete patronları ve milyonerler arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Bizim gazete yeni milyonerlere vurur amma menkub milyonerlere kol kanat gerer. Hele bizim patron... Bir eli milyonerlerin avucunda, öteki eliyle halka hüriyet, demokrasi diye kalem rüşveti sunar. Biz fakir fırkacılar, gazetenin kıycığında arada bir yüreğimiz ağzımızda sürçülisan ederiz. Bu da gazetenin sürümünü arttırıyor diye patron pek tınmıyor.” (Adıvar, 2016b: 208).

Sonsuz Panayır romanında 1950’li yılların zengin çevrelerinin panoraması anlatılmaktadır. Cerrahpaşa’dan gelerek Şişli’deki burjuva sınıfı gözlemleyen Ayşe, ileride bu gözlemlerini kitaplaştırmayı tasarlasa da kendisini Füruzan Tıngır’ın karşısında yetersiz görmektedir. Romanda geçen “*üstü kuru laf, alt acı, rahatsız, doğrusu ve yararı bilinmeyen bir çarpışma! O kadar ayrıntı hâkimdi ki, bu hayatı yakalayıp romana sokmak değil Ayşe’ye belki Balzac gibi Dickens gibi romancılara nasip olamazdı*” (Adıvar, 2016b: 226) ifadesi Halide Edip’in *Sonsuz Panayır*

romanında anlatmaya çalıştıklarının başarısını ne derece önemseydiğini dolaylı olarak ifade etmektedir (Topçu, 2017: 155). Okuruna aktarmayı adeta vazife bildiği bu eleştirileri çoğunlukla Fûruzan Tıngır'ın bakış açısıyla dile getirmesi, köşe yazarlığı da yapmış olan yazarın ilkeli gazeteciliğe verdiği önemin bir göstergesidir. Hatta işten çıkarılan Fûruzan Tıngır aracılığıyla Halide Edip, gazeteciliğin arka planına dair ifşa ettikleri belki bugün de devam etmekte olan sorunlardır. Meşrutiyet yıllarından itibaren çeşitli gazetelerde makale yazmış olan Halide Edip, gazetecilik camiasına dair tespitlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Kötü ruhlu bir müfessir, çanımıza ot tıkayınca kadar söyleyeceğiz. Fakat bizler gibi arkalarında siyasi dayıları olmayan Tıngırların bir sözü şu veya bu mukaddes mefhuma dokundu diye tefsir edilir edilmez bir lokma ekmek bulmak imkânımız kalmıyor. İnsanların çenelerini kilitleyen, sadece darağaçları değildir Ali Bey Amca. Ben bugün *Haykır*'a son fıkramı yazdım” (Adıvar, 2016b: 372).

Kendi gazetesini çıkaran aydınların toplumda yok olduğunun halkı aydınlatma misyonu yüklenmiş gazetelerin de sermaye sahibi patronların eline geçtiğinin göstergesidir. Gerçek aydınlanma adına Ali Bey, Fûruzan Tıngır ve Süleyman Bolluk gazete çıkarma kararı almıştır (Adıvar, 2016b: 372). Halide Edip, ne Fûruzan'ın ne de Burhan'ın zengin karşıtı olmadığı ancak zenginlerin servetlerini sadece kendileri için değil etrafları için de ölçülü harcamaları gerektiğinden söz ederken bu ölçünün ne olduğunu tam olarak açıklamamaktadır (Adıvar, 2016b: 371).

Hayat Parçaları romanı gelinine âşık olan bir adam hakkındaki türkünün hikâyesini anlatarak başlamaktadır. Sözde yaşanmış bu hikâyeyle okur gözünde romanın içerisindeki baba-evlatlık kız arasındaki platonik aşk hikâyesi de normalleştirilmektedir. Çünkü *Hayat Parçaları* romanı Amerikalı gazeteci George Martin'in güzelliğinden etkilendiği genç kız ile gönül ilişkisi yaşamak yerine onu himaye edecek olgunluğa, ilahi aşka ulaşması konu edinilmiştir. Gazeteci George Martin'in girdiği çevrelerde kadın erkek ilişkileri ve Türkiye'deki toplumsal sorunlar üzerine konuşması *Hayat Parçaları* romanı adı gibi Halide Edip'in güncel hayatında eleştiri getirdiği çeşitli toplumsal kesitleri anlatma çabası içerisinde olduğunu göstermektedir.

İstanbul'da iken ruhunu dinlendirdiği gerekçesiyle sık sık Eyüp Sultan'a giden George Martin, Mevlana hayranıdır (Adıvar, 2000: 133). *Hayat Parçaları*

romanının sonunda George Martin, sevdanın cinsi münasebetin çok üstünde olduğuna inanan bir insan olacaktır (Adıvar, 2000: 133-135). George Martin, ilk görüşte âşık olduğunu Naciye'ye içten içe beslediği sevgiyle *Sinekli Bakkal* romanındaki Vehbi Dede'nin Rabia'ya olan platonik aşkını hatırlatmaktadır. İnci Enginün de bu benzerliği Vehbi Dede ile başlayan Mevlevilik öğretisinin merkezde olduğu hoşgörülü din anlayışının Amerikalı gazeteciyi de etkilediğinin örneğidir (Enginün, 2004b: 577).

George, eski İstanbul civarında dolaşırken Naciye'yi görerek onun hayatı ve dünyayı tanımayan toyluğundan etkilenmiştir (Adıvar, 2000: 48). George'un temas ettiği profesörlerden birinin oğlu olan Ahmet Gürliyen, Amerika'da eğitim alması arzulanan istikbali parlak bir gençtir (Adıvar, 2000: 50). Bu iki gencin birbirini sevdiğini öğrenince ikisinin babasını da ikna edecek olan Martin George'dir. Naciye ve Ahmet'in evlenmeleri için bulduğu Amerikanca çözüm şöyledir: “*Seni burada evlendiririz. Bir çeşit tecrübe evlenmesi [...] Naciye'yi ben bir nevi evlât telâkki edeceğim. Gerek buradaki evlenmesini, gerek yol masraflarını ben sağlayacağım. Yeter ki, babanı bu işe razı edesin*” (Adıvar, 2000: 69). Tecrübe evlenmesi olarak adlandırılan bu gerçek dışı evlilik Naciye'nin mevcut çevresinden kurtulması için tasarlanmıştır. Evlat edinilme çağı geçmiş olan Naciye ve gazetecinin arasındaki ilişkide Ahmet Gürliyen'in paravan olduğu kanaati yaygındır. Ancak yaygın kanaatin aksine Naciye'yi evlat edindikten sonra Ahmet Gürliyen'in Dorothy ile olan flörtünü bitirmesi ve karısıyla ilgilenmesi gerektiği konusunda uyarmıştır. Bu uyarıyı yaparken yine Batılı kimselerin Türk kadınına olan hayranlığını vurgulamak için gemide tanıştıkları Lord'un “*Harem denilen o esrarlı hayatın nasıl kadın yetiştirdiği merak ediyorum*” (Adıvar, 2000: 109) diyerek Naciye'nin mahcup tarafıyla ilgilendiğini ifade etmektedir. Halide Edip, dolaylı olarak Türk kültürünü yüceltmeye çalışırken bile onay merci olarak entelektüel bir Amerikalı/İngiliz esas alınmıştır. George Martin gibi Lord Rawlinson, İstanbul'u ziyaret ettiğinde Gülhane Parkı ve Topkapı Sarayı'nın tarihî güzelliğinden etkilenmektedir. Hatta eski kültürle yetişmiş Naciye ve Güzide Hanım gibi kadınları görür görmez onlarla evlenme arzusu duymaktadır (Adıvar, 2000: 128-129).

George Martin'in araştırmacı gazeteci kimliğinin en belirgin olarak ortaya çıktığı bölümler arkadaşı Halim Kalem ile birlikte katıldığı Topağacı çevresindeki toplantılardır. Halide Edip, kendisine modernleşirken garipleşen yönlerini işaret etme fırsatı yaratmıştır. *Hayat Parçaları* romanının başında tek tip görünümleriyle eleştirilen kadınlar; kat sahibi olmayı tek amaç edinmiş ve saçları ve makyajlarıyla moda ya uyma çabası içerisinde tanıtılmaktadır. Bu kadınlar ya bankadan kredi çekip nasıl kat sahibi olabileceklerini ya da İstanbul (Fatih) tarafının Batılılaşmak/medenileşmek zorunda olan grgszler olduğunu konuşmaktadırlar. şişli sosyetesinin bu oryantalist bakışına karşın İstanbul tarafındaki kimseler bu tip kadınları taklitçi bulmaktadır (Adıvar, 2000: 35). George Martin'in sempatisini kazanan kesim de Türk kültürünü koruyan eski İstanbul tarafıdır. Bu nedenle Topağacı sosyetesine eleştirel bakmaktadır. Örneğin, Akile Bilgin Hanım'ın kılıbıklığıyla n salmış kocası üzerinden modernlik addedilen kılıbıklığı yermekte ve erkekleri bu konuda ikaz etmektedir:

“Biz Amerikalı erkekler hep kılıbığız... Bu kelimeyi yeni öğrendim, çok hoşuma gitti. Ama, bizim kadınlar galiba kılıbık erkeklerden pek hoşlanmıyorlar. Bizimkiler çok sert ve hâkim olan İngiliz erkekleriyle evlenirler çok zaman. Biz ne yapsak gözlerine giremiyoruz. Ben, ikisi ortası kadın ve erkek, Türkler'in arasında oluyor, sanıyorum” (Adıvar, 2000: 43).

Hayat Parçaları romanının giriş kısmında öyküsü anlatılan türküyü okuyuşundan çok etkilenen Dilli Kaval lakablı Dilbaz Kara adlı kadın, içerisinde George Martin'in de bulunduğu heyet tarafından İstanbul'a getirilmiştir (Adıvar, 2000: 28-29). George Martin'in otantik bulduğu Dilli Kaval, şişli sosyetesinin bir ferdi olan yazar Halim Kalem tarafından “*arkası yırtık pırtık*” bir köylü kadını biçiminde konuşulmaktadır (Adıvar, 2000: 39). Sesinin radyoda çalacağı ümidiyle İstanbul'a getirilen Dilli Kaval, yazarın evinde hizmetçilik yaptırılıp sürekli tekileştirilirken George Martin ona değer vererek plağının Amerika'da satması için girişimlerde bulunmaktadır (Adıvar, 2000: 55). Dilli Kaval ve Naciye'nin anne-babasının Ahmet Gürliyen'in ebeveynleri tarafından beğerilmemesi sebebiyle hizmetçi ve efendi gibi sınıf farklarını umursayan insanların modern olamayacağı fikrini aktaran Halide Edip, toplumdaki Amerikan hayranlığından da faydalanarak George'un ağzından “*Amerika'da hizmetçi-hanım diye bir ayrılık yoktur. Üniversite ğrencileri bile evlerde hizmet ederler. [...] Amerika'da sadece zencilere hizmetçi*

derler. Onları davet etmezler ama, her beyaz onlar gibi değildir. Biz de nice zamandır bu renk ayrılığını gidermeye çalışıyoruz” (Adivar, 2000: 87-88) sınıf ayrımı yapmanın çirkinliğinin altını çizmektedir. George’un bu nutkunun hemen ardından Halide Edip, anlatıya müdahale ederek yine Türk kültürünün Amerika’dan üstün olduğunu vurgulamak için gazeteciye şu cümleyi kurdurur: “*Türkler’in renk ve ırk farkına önem vermediklerini, onları ne kadar beğendiğini ve gelecek için Türkler’in bir örnek millet olacaklarını söylüyor*” (Adivar, 2000: 88). Böylelikle Halide Edip, yüzyıllarca sınıf farkı gözetmemiş olan bir milletin geldiği son noktayı kinaye yaparak yermektedir.

Halide Edip’in toplumda varlık gösteren siyasi düşünceleri ve fikri olgunluktan yoksun savaş zenginlerini tanıttığı *Tatarcık* romanında sadece tanıtılıp geçilen gazeteci figürü Talat Tarzan’dır. Babası Abdülhamit döneminin fırsatçı paşalarından Talat Tarzan, eski zengin ve aristokrat ailelerin Cumhuriyet devrinde ne gibi işlerle ilgilendiğine dair ipuçları vermektedir. Talat Tarzan ile babası Kerim Paşa, Genç Türkler karşıtı daha çok dedikodu üstüne kurulu alaturka bir muhalefet yapmaktadır. Fakat, Avrupa’da propaganda yapma umuduyla asla kâra geçemeyen gazeteleri onlara servetlerini kaybettirmiştir. Servetlerini yitirmelerinin ardından İttihat ve Terakki’ye katılmıştır. Tahsili yetersiz zengin takımına akıl hocalığı da yapan Talat Tarzan, dalkavuk ve karaborsacılık gibi işlere girip çıkmaktadır (Adivar, 2009a: 229-30).

3.9. SUÇLU FIGÜRÜ

Halide Edip’in olgunluk dönemi romanlarında karşımıza çıkan suçlu figürü yaratılışında kötülük barındıran insanlardır. Kadınlara ve çocuklara karşı acımasız olan bu figürler, 1936 yılında tefrika edilmeye başlayan *Yolpalas Cinayeti* romanında bireysel hareket eden istisnai biri iken ilk kez 1954 yılında yayımlanan *Döner Ayna* romanında organize bir şebekenin üyesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Halide Edip’in *Sinekli Bakkal* sonrasında romanlarını topluma umut aşılayan mutlu sonlarla bitiriyor olsa da kurguladığı suçlu figürleri üzerinden toplumun daha kötüye gittiği kanaatini paylaştığı gözlemlenmektedir.

Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanı sonrasında kaleme aldığı *Yolpalas Cinayeti* romanı bir cinayet romanı denemesidir (İleri, 2017a: 67). Halide Edip'in kanıksanan Doğu-Batı çatışması temasına bir cinayet vakası eklenmesiyle ilerleyen *Yolpalas Cinayeti* romanında Halide Edip, maktul ve katil kavramları üzerinden masumiyet kavramını sorgular fakat romanın bir kısmı adliyede geçmesine rağmen adalet ya da hukuk eleştirisi bulunmamaktadır.

Yolpalas Cinayeti romanındaki suçlu figürü maktul Mükremin, kadınların dikkatini çeken yakışıklı bir şofördür. Mussolini'ye benzetilen Mükremin'in özellikle gözleri insanlara güven vermemektedir. Hatta onu, Amerika'daki gazetelerde fotoğrafları paylaşılan halk düşmanlarının görüntüsüne de benzeten kimseler vardır (Adıvar, 2017g: 28). Daha romanda görünür görünmez olumsuz bir figür olduğu sezdirilen Mükremin, bir miralayın oğludur. Fakat babası tarafından evlatlıktan reddedilmiştir ve geçimini sağlamak için şoförlük yapmaktadır (Adıvar, 2017g: 29).

Mükremin'in karanlık bir geçmişi vardır. Kurtuluş Savaşı'nın son demleri sırasında katil Akkız lakaplı Nadire'nin annesini dolandırmıştır. Dul bir kadın olan Akkız'ın annesi Ümmühan, o sırada asker olan sevgilisi Mükremin'i, emmi oğlu sıfatıyla evine almaktadır. Halide Edip, Mükremin ve Ümmühan'ın ilişkisini anlatırken özellikle Ümmühan'ın 'kahpe' olmadığını vurgulamaktadır. Asla para karşılığı erkeklerle yatmadığı vurgulanan ve erkek akrabaları geldiği zaman dahi eve almayarak namusu hususunda titizlendiği aktarılan Ümmühan, Mükremin'e âşık olmuştur (Adıvar, 2017g: 45). Kurtuluş Savaşı zamanında karargâh şoförlüğü yapan Mükremin hem Akkız ve Ümmühan'ın ırgatlık yaparak güç bela biriktirdiği parayı çalmış hem de Akkız'ın çok sevdiği topal kaz yavrusu Sırma'yı öldürmüştür (Adıvar, 2017g: 41-42). Mükremin'in annesini dolandırdığı gece onun canı yaratılışlı kötü bir insan olduğunu sezen Nadire Mükremin'e saldırmıştır. Mükremin'in bu çocukça ve içgüdüsel tepkiye verdiği yanıt ise okuru Mükremin'in öldürülmesinin 'iyi' olduğuna ikna edecek şiddettedir:

“İkide bir de anam ağlar gibi: “Sakin alıp kaçma, helak olurum,” diyordu. O da, öküzlere aldıktan sonra, terhis olur olmaz, gelip anamı alacağını, köyde yerleşeceğini söylüyor, yemin ediyordu. Aklım başımdan gitti. Çünkü, o hain bir herifti. Gündüz birkaç kere pınar başında görmüştüm. Kazları taşlar, bana söverdi. Odadan çıkarken üstüne atıldım, parayı elinden almak istedim. “Bu piçe de ne oluyor?” diye, tekme

atmak istedi. Sırma, köşeden üstüne saldırdı, Ayağını kaldırdı Sırma'ya bastı. Sırma'nın bağırsakları fırladı..." (Adıvar, 2017g: 46).

Önceleri annesinin öküz satın alma arzusu yüzünden daha sonra Mükremin tarafından dolandırılmış olmanın yarattığı depresyon nedeniyle anne sevgisinden mahrum büyüyen Nadire duygusal bir yoksunluk çekmektedir. Bu nedenle Nadire, ikisi de topal olan kazı Sırma ile Bülent bebek aracılığıyla anne sevgisizliğinin yarattığı ruhsal yoksunluğu, bedensel eksikliği olan canlılarla doldurmaya çalışmaktadır (Kartal, 2013: 15). Nadire'nin çocukluk travmasının yeniden alevlenmesini ve cinayeti işlemesine sebep olan duygulara kapılmasının nedeni ise Mükremin'in Nadire'yi taciz ederken "*Beni bu topal piç için mi odandan kovuyorsun. Şimdi tutar bacaklarından ikiye ayırırım*" dediği andır (Adıvar, 2017g: 48). Çapkın, sarhoş ve kumarbaz gibi kötü bir şöhrete sahip olan Mükremin, bir şekilde Yolpalas Apartmanı'ndaki işe girmiştir. Çekiciliğini kullanarak Bayan Sacide ile Fransız hizmetçi Etienne ile arkadaş olması Mükremin'in evdeki yerini sağlamlaştırmıştır. Bu yüzden üzerine titreyerek büyüttüğü kazı Sırma'nın ardından yine Bülent bebeğin de aynı akıbete maruz kalacağından korkan Nadire akli dengesini kaybedecektir. Üstelik Mükremin'in kovulma tedidine açıkça "*Aşağıda misafir var, Bay'ı göremezsin. Fakat ben seni Bayan'a yarın erkenden kovduracağım. Kadınlar elimde balmumu gibi. Sen bir defa git, gelen dadı derhal emrime gider, o vakit ben senin bu topal piçe, kaz palazına yaptığımı yaparım*" (Adıvar, 2017g: 48-49) yanıtını vermesi Nadire'nin ve *Yolpalas Cinayeti* romanının kırılma noktasıdır. Annesiyle olan güzel hayatın yok eden bu adamı ortadan kaldırarak her şeyi eski güzel hâline dönüştürdüğüne inanmaya başlayan Akkız, akıl hastanesinde Rıfkı'ya şöyle der: "*Şimdi anamın öküzlerini alır götürür, Sırma'ya hırkasını giydiririm. Bir daha kışları üşümez*" (Adıvar, 2017g: 49).

Mükremin'in öldürülmesi gerektiği fikrini okura da kabul ettirmek isteyen Halide Edip, Akkız'ın masumiyetini Mükremin'in çirkin yaratılışı üzerine kurgulamaktadır. Mükremin'in suçluluğu ispat için mahkemeye gelen komiser, Mükremin'in delil yetersizliğinden ceza almamış olmasına rağmen iki vesikalı kadını haraca bağladığı bilgisini vermiştir. Hatta mahkemede Mükremin'in kadınlarla olan ilişkisinin üç tip olduğu vurgulanır:

“Birincisi yüksek aileden, yaşlı, fakat kafasız ve ahlâkı mazbut olmayan kadınlardır. Bunların yanında vazifesi “jigolo” luktur. [...] İkincisi, vesikalı kadınlardır. Bunları haraca keser. [...] Üçüncüsü, fakir yahut orta halli aile kızlarıdır. Bunları iğfal eder, alacağını vaat eder, o suretle eline geçirdikten sonra sefahate sevk eder” (Adıvar, 2017g: 56-58).

Halide Edip’in olgunluk dönemi romanları arasında içerik yönünden en farklı olan roman *Döner Ayna*’dır. *Döner Ayna* romanında Halide Edip, ilk kez Cumhuriyet sonrasında Anadolu’dan İstanbul’a göç etmiş az eğitilmiş; hizmetçilik, fırıncılık, hizmetçilik gibi düşük gelirli işlerde çalışan ahlâksız insanların İstanbul’daki hayatlarına değinmektedir. Romandaki suç şebekesi olarak adlandırılan bu insanlar, para uğruna uyuşturucu kaçakçılığı yapıp çalıştıkları evlerde muhbirlik yapan insanlardır. Victoria dönemi İngiliz edebiyatının sıkça işlenen temalarından olan “Yukarıdakiler ve Aşağıdakiler” Halide Edip’in önce II. Dünya Savaşı yıllarındaki zenginlerinin hayatlarını anlattığı *Sonsuz Panayır* romanı ve sonrasında tıpkı işverenleri gibi çalışanlarının da lüks tüketim, israf ve özentilik noktasında deforme olmuş *Döner Ayna* romanında anlatmasıyla yeniden kurgulanmıştır (Durakbaşı, 2015: 238).

Döner Ayna romanının suça karışmış figürlerinin başında Mürsel gelmektedir. Roman Hanife’nin Katırcı Kamil ve çırağı Mürsel’in yolculuğuyla başlamaktadır. Hanife ve Mürsel’in tanışmalarını sağlayan bu yolculuk iki figür için de bir kırılma noktasıdır. Yıllarca gayrimeşru bir çocuk olduğu için acı çeken Hanife için babası Hacı Murat’ın konağına giden bu yolculuk, hem piç damgasından kurtulur hem de daha iyi bir hayata kavuşacaktır. Katırcı Kâmil’e emanet edilerek babasının yanına gönderilen Hanife’ye yolda sataşmaya başlayan katırcı çırağı Mürsel için de Hanife, artık Hacı Murat’ın biricik kızı olduğu için bir çeşit sınıf atlama vesilesidir. Yolda yaptığı sulu hareketler nedeniyle hem Katırcı Kâmil’den hem de Hanife’den dayak yiyen Mürsel, o günü hep gurur kırıcı olduğu kadar erotik bir hisle de hatırlayacak ve intikam almak için yemin edecektir (Adıvar, 2015: 72).

Sakil yüzlü, şaşı sıska bir oğlan olarak tanıtılan Mürsel, Hanife’nin kabuslarına giren bir bostan korkuluğudur (Adıvar, 2015: 14). Mürsel’in bostan korkuluğu metaforuyla tanıtılması *Döner Ayna* romanı boyunca Hanife üzerindeki tahakkümünün sahte bir korkudan ibaret kalacağına yapılmış bir atıftır. Mürsel’in intikam almak dışında istediği en büyük şey zengin olmaktır. Hacı Murat’ın köyüne

yerleştikten sonra çalışkanlığıyla dikkat çeken ve zengin olma hırsıyla yanıp tutuşan Mürsel, önceleri Hacı Murat'ın oğlu Macit ile sonra Hacı Murat ile evlenmeyi umduğu için itibarı zedelenmiş, babadan kalma malları Hacı Murat tarafından gasp edilmiş Huriye ile evlenmiştir. Huriye ve Mürsel'in evliliklerinin temeli Hacı Murat'a karşı besledikleri intikam arzusudur (Adıvar, 2015: 68-70). Mürsel, evliliklerinin ardından karısını Hanife'nin yakınındaki bir ajan olarak kullanmaktadır.

Uyuşturucu kaçakçılığı işine devam eden Mürsel, sık sık İzmit'e gitmektedir. İzmit sinemalarında Musolini'yi selamlayan İtalyan faşistlerine benzettikleri için "faşist köylü" olarak anılsa da siyasetle uzaktan yakından ilişkisi yoktur (Adıvar, 2015: 73). Mürsel'in bu dış görünüşü onun "modern gençliğe" duyduğu özlemin ürünüdür. Ancak modernleşmenin esasını kavrayamayan herkes gibi Mürsel de cinselliği ve yaratılışlarındaki kötülüğü besleyen okumalar yapmaktadır (Enginün, 2007: 304). Mürsel, okuduklarından ancak Hanife'yi kaçırmış olmasına "*Cumhuriyet var be... Karılar istedikleri herifin koynuna girerler artık... Hürriyet var. Saltanat günleri geçti be... Kimse bir kızı babasının emriyle artık istemediği herife veremez... Kaçırarak falan, babasının elinden kurtulmak için bir oyun...*" (Adıvar, 2015: 116) ve "*Ama bana bak, biz modern bir milletiz, kadınlar da içki içmeye mecburdur*" (Adıvar, 2015: 153) gibi kendi meşrebince çıkarımlarda bulunmaktadır.

Mürsel Halide Edip'in erkek figürleri içerisinde cinsel şiddet uygulayan tek figürdür. *Döner Ayna* romanında uzunca anlatılan Hanife'nin kaçırılma/dağa kaldırılma sürecinde uyguladığı şiddetler etraflıca anlatılmaktadır. Hanife ağzından "*Dağ başında erkek kadına her şeyi yapar... Elinden gelirse odasında da yapar*" ifadeleriyle benzer bir şiddetin her yerde olduğu vurgulanmaktadır (Adıvar, 2015: 107). Mürsel'in dağ başında uyguladığı erkek şiddetinden bazı örnekler şöyledir:

"Mürsel ayağını kaldırdı, Hanife'nin karnına indirdi. Kız iki büklüm doğruldu, eller karnının üstünde kapandı; Mürsel örgülerinden yakalayarak titreyen dizleri üstünde kızı ayağa kaldırdı: "Hadi arş! Seni murdar pezevengin kızı... Arş!" (Adıvar, 2015: 107).

"Sen, ırz düşmanı rezil bir herifin kızıydın, anladın mı? Sen benim tükürük hokkamsın... Sabaha kadar yüzüne tüküreceğim, sen benim potin bezimsin... Ayağımın çamurunu sileceğim... Baban nasıl dağ başlarında el âlemin kızlarında ırz, namus bırakmadıysa..." (Adıvar, 2015: 109).

Mürsel uyguladığı işkenceler noktasında *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Ramazan figürüne çok benzemekle birlikte İnci Enginün (2007: 306); Mürsel figürünü kanunları kendi çıkarlarına uydurabilmesi yönünden daha tehlikeli bulmaktadır. Tabii bu şiddet sahneleri Hanife'nin babası Hacı Murat'ın cezalandırılması biçiminde okunmayacak kadar gaddar ve sadistcedir. Halide Edip, Mürsel figürü üzerinden yeni rejimin uygulamalarını, laiklik kavramının halktaki yanlış algılandığını işaret ediyor olmasına rağmen Mürsel figürünün kurgusundaki şiddet ögesi okurun empati yapmasını engellemektedir.

Hanife kaçırıldıktan sonra annesi gibi kötü anılmamak istememesi ve Mürsel'in uyguladığı cinsel şiddetin yarattığı psikoz nedeniyle abisi Macit'in yardım teklifini geri çevirerek, Hanife evine dönmek istemez (Adıvar, 2015: 165). Hanife'nin benliğini ve bilincini Mürsel'e teslim ediş biçimi, Halide Edip'in ilk romanı *Heyula*'daki Şahap figürünün uyguladığı cinsel şiddet yoluyla Selma'nın bilincini tahakküm altına almasıyla benzerlikler barındırmaktadır (Enginün, 2007: 308-309). Halide Edip'in ilk dönem romanlarında ancak sanrı hâlinde dile getirdiği cinsellikle ilişkilidir. Mürsel'in Yeşilköy civarında tanışıp eve getirdiği Leman adlı kadından hem iş gücü olarak hem de Hanife'nin kadınlık gururunu tahrik ederek cinsel anlamda daha istekli olmasını sağlamak istemiştir (Adıvar, 2015: 188-189). Leman'ın gelişiyile birlikte Mürsel ve Hanife'nin hayatı "*ancak hayvanların bile zorla tahammül edebilecekleri*" bir grup seks hâlini almıştır (Adıvar, 2015: 190). Ancak bu Hanife'nin katlanmak zorunda kaldığı son işkencedir. Mürsel Hanife'yi hafiye gibi kullanmak maksadıyla zengin ailelerin yanına hizmetçi olarak yerleştirirken bilmeyerek Hanife'nin mutlu sonunu hazırlamıştır. Hıfzı Demirbaş'ın yanına yerleştirilmesiyle birlikte Hanife hem okuyup yazma öğrenerek bilinçlenecek hem de hayatının aşkı Bilal ile tanışacaktır.

Merkezinde Mürsel figürünün olduğu bu çetede ayrıca bulunan kişilerden ilk yakışıklılığını kullanarak hizmetçi kızları ve 'normal olmayan' erkekleri tuzağa çekme görevini üstlenen Çarşıkapı'nın manav güzeli' lakabıyla tanıtılan Yusuf'tur. Diğeri ise Mürsel'in işkence ettiği Hanife'ye müşfik bir baba gibi davranan ve bir gün pek yüz bulamadığı sevgilisiyle zengin bir şekilde köyüne dönmek isteyen Salim'dir (Adıvar, 2015: 157-59). Çalıştıkları evlerin sahiplerinin meşrebince

hareket edip jurnalcilik eden hizmetçi kadınlarla sevgili bu adamların tek istekleri zengin olabilmektir (Adıvar, 2015: 172-173). Şebeke hafta sonları toplanıp zenginlerin evlerinde gördükleri gibi içkili toplantılar yapmaktadır. İstanbullulaşma çabası içerisinde birbirlerine hava atan bu insanların birleştikleri tek an Yusuf'un "Benden selam olsun Bolu beyine" türküsünü hep bir ağızdan söyledikleri andır (Adıvar, 2015: 175-78). İnci Enginün (2007: 312) bu toplantıyı Anadolu kökenli insanların, Anadolu havası içerisinde tekrar birleşmelerine yormaktadır. Ancak bu insanların suç şebekesi olduğu göz önünde bulundurulduğunda modern zaman eşkıyası demek çok daha yerinde olacaktır. *Döner Ayna* romanında Musolini'den söz edildiğine ve Halide Edip'in bir önceki romanı *Sonsuz Panayır*'daki komiserin bu romanda da görüldüğü bakılırsa roman II. Dünya Savaşı sonrası konu edilmektedir. Bu şebekedekiler savaş zenginlerinden, Avrupa'dan kaçakçılık yoluyla ülkeye ürün sokan apartman beylerinden çalan modern eşkıyalardır.

Döner Ayna romanında kötü yaradılışlı Mürsel figürünün zıddı olarak kurgulanan Tarık'tır. Anadolu insanından farklı bir hayat temposuyla ve mertliğiyle övülen bu genç, Mürsel'i karısına yan gözle bakıldığı için adam öldürdüğünü varsaydığından onlara yardım eden, kimsenin namusuna yan gözle bakmayan bir gençtir (Adıvar, 2015: 126-28). Tarık, Halide Edip'in Mürsel'in kötücüllüğünün altını çizmek için kurguladığı mukabil karakter (foil character) özellikleri taşımaktadır. Tarık'ın Hanife'ye merhametli yaklaşımının ardından Mürsel'in aklından geçenler şöyle ifade edilmektedir:

"Müslümanlığın zayıfı korumak olduğuna iman eden Tarık'ın bu hareketini Mürsel bir gerilik telakki etti. Ona göre medeniyet denilen şeyi makine zırlıtısıyla idare etmek, ferdin hür arzusunu tatmin için her vahşeti ihtiyar etmek demektir. Fakat fert, Mürsel'e göre kadın ifade etmezdi. O kadar bu vaziyet izzetinefsine dokunmuştu ki, eğer bu yaman Trabzon uşağından korkmasa onun bacağına didik didik edecekti. İşkenceyle –kendi anlayışına göre- erkeğe yaraşacak kudretiyle, tabanını yalatacak dereceye indirdiği bir kahpeyi, hem de Hacı Murat'ın kızını ortalık yerde sırtında taşımak, ömründe unutulmayacak bir zilletti..." (Adıvar, 2015: 131).

Görüldüğü üzere Mürsel'in modernlik diye adlandırdığı düşünceler modernlikten fersah fersah uzaktır. Fakat Tarık'ın annesiyle birlikte Mürsel ve Hanife'ye yardımcı olduklarını bölümde Halide Edip, Tarık'ın ev işlerinde tıpkı babası gibi annesine yardım ettiğinden söz edilerek okurun hem gerçek modernliğin örneği verilmiş olur hem de Anadolu erkeğinin üzerinde olumsuz bir önyargı benimsemesinin önüne

geçilmektedir (Adıvar, 2015: 135). Çünkü Tarık ile karşılaşılana kadar kız kaçırın, yasa dışı işlere bulaşın birçok olumsuz tipe yer verilmiştir. Ayrıca Tarık ve annesi aracılığıyla Hanife özelinde “*Bizim köyde kocalar, karılarını severlerse döverler*” diye maruz kalınan şiddetin normalleştirilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır (Adıvar, 2015: 139). Fakat bu kadar iyi niyetli ve efendi tanıtılan Anadolu Tarık’ın öyküsü tamamına erdirilirken *Döner Ayna* romanının aceleyle getirilmiş sonundan nasibini almıştır. Hanife’nin hizmetçilik yaptığı evde tanıştığı üniversiteli genç kız Ayşe’nin mektubunda kendisine kısacık bir yer bulan Tarık, zenginliğine ve iyi ahlâkına rağmen tahsilinin eksik olmasının doğal bir sonucu olarak paylaşacak şeylerinin azlığı nedeniyle eş olarak istememiştir (Adıvar, 2015: 230-231). Tarık figürü aracılığıyla Halide Edip, ilk kez açık açık erkeğin eğitiminin de önemini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak Halide Edip, laiklik ve modernlik adı altında yapılan uygulamaların toplumda yarattığı yozlaşmada en çok az eğitilmiş, Anadolu kökenli insanların suça karıştığını gözlemlemiştir. Yine 1940’lı yıllarda “İnkılabımızın Değişmeyecek Esasları” adlı yazısında laikliğin Türkiye’nin Batı’ya yönelişinde hayırlı bir inkılap olduğunu ifade etmektedir (Kazıcı, 2016: 89). Halide Edip’in romanlarında dikkat çektiği nokta tepeden inmece bir anlayışla henüz yeterli olgun bilgiye sahip olmayan insanların yanlış yollara sevk edileceğidir. Halide Edip adeta din karşıtlığının Mürsel gibi tiplerde Allah korkusunu yok edeceğine (Adıvar, 2015: 73-74), sırf modernlik, hürriyet adı altında bir sürü ahlâksızlığın toplumda baş gösterdiğine/göstereceğine dair okurunu uyarmaktadır.

SONUÇ

Kadın yazarlar arasında önemli bir yere sahip olan Halide Edip, yayım hayatına modernleşme çabası içerisinde olan Türk kadınının yaşamakta olduğu sorunları anlatan köşe yazıları ile başlamıştır. Bugünkü ününe kavuşmasını sağlayan romancılık kariyerine ise köşe yazılarında işlediği konulara paralel olarak kadının aile ve toplum içerisindeki rolünün önemini vurguladığı romanlar sayesinde ulaşmıştır.

Halide Edip, çok küçük yaşta annesini kaybettiği için babasıyla arasında geliştirdiği özel bağ, onun entelektüel erkek dünyasıyla genç yaşta tanışmasına vesile olmuştur. Romanlarını yayımlamaya başladığı 1908 yılında Halide Edip, dönemin önemli bir sorunu olan kadınların modernleşmesi konusunu, objektif tutum takınarak eserlerinde işlemiş olması erkek yazarların hegemonyası altındaki edebiyat dünyasında kabul görmesini sağlamıştır. Halide Edip'in Batı'nın bilgi ve kültürünü içselleştirmiş, kendisiyle otobiyografik benzerlikler barındıran kadın figürlerin öyküsünü anlattığı ilk dönem romanlarında özellikle erkek anlatıcıyı tercih etmesi, onun kanon içerisinde kalmasını sağlayan bir diğer unsurdur. İlk romanlarından itibaren Halide Edip'in romanlarında kadın figürleri ön planda tutuyor olmasına rağmen dönemin çoğunluklu okur kitlesi olan erkeklerin de ilgisini çeken romanlar yazabilmiş olmasının nedeni, kadın figürlerinin etrafını farklı toplumsal rolleri temsil eden erkek figürlerle kuşatıyor olmasıdır. Zira Halide Edip'in romanlarında âşık, baba, eş, öğretmen, din adamı vs. olarak kurguladığı erkek figürler, kadın figürü tüm cepheleriyle tanımamıza ve empati kurmamıza olanak sağlamaktadır. Romanları içerisinde sayıca çoğunlukta olan erkek figürlerin psikolojik tahlillerine veya iç dünyalarındaki tezatlara ayrıntılı olarak yer vermeyen Halide Edip; erkek figürlerini temsil ettikleri ideoloji, değer ya da işaret ettiği toplumsal problemi ön plana çıkaracak biçimde adeta sosyolog tavrı takınarak kurgulamaktadır.

Halide Edip romanlarında erkek figürler, Tanzimat romanlarından alışkın olduğumuz gibi müspet ve menfi biçiminde kurgulamaktadır. Aydın ve/veya olumlu nitelikler taşıyan âşık figürler ile Batı taklitçisi züppe eş/kocalar, fedakâr babalar ile ikiyüzlü ahlak anlayışına sahip babalar, Mevlevilik bağlamında hoşgörüle dinini yaşayan nur yüzlü din adamları ile dini kendi menfaatine göre kullanan taassuba

batmış çirkin ve pis din adamları, kültürlü eski İstanbul zenginleri ile Anadolu sermayesini İstanbul'a getiren sonradan görme zenginlerin bir arada kurgulanmış olması figürlerin temsil ettiği değerlerin zıtlığını vurgulama noktasında oldukça etkili olmuştur.

Halide Edip'in 50 yılı aşan romancılık kariyerindeki II. Meşrutiyet, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı gibi toplumsal travmalar nedeniyle erkek figürler, birçok dönüşüme uğramıştır. Yazarın roman kadroları içerisinde erkek figürlerin sayısının fazla olmasının da etkisiyle romanlarındaki erkek figürler, tezin üçüncü bölümünde kronoloji gözeterek İnci Enginün tarafından yapılan sınıflandırmaya paralel olarak üç başlık altında değerlendirilmiştir. Bu başlıklar şekildedir: "Halide Edip'in İlk Dönem Romanlarında Erkek Figürler", "Halide Edip'in Millî Mücadele Dönemi Romanlarında Erkek Figürler" ve "Halide Edip'in Olgunluk Dönemi Romanlarında Erkek Figürler".

"Halide Edip'in İlk Dönem Romanlarında Erkek Figürler" başlığı altında yazarın 1908 yılında yayımladığı *Heyûla* romanından Kurtuluş Savaşı'nın ilk romanı sayılan *Ateşten Gömlek* romanına kadar geçen sürede kaleme aldığı yedi roman incelenmiştir. Halide Edip'in kendi deyişiyle humma geçirir gibi hızla kaleme aldığı bu romanlarda, erkeklerin gözünden entelektüel olmakla birlikte tutkuları ve zaafı da olan kadınların öyküleri anlatılmaktadır. "Halide Edip'in Millî Mücadele Dönemi Romanlarında Erkek Figürler" başlığı altında ise 1922 ile 1927 yılları arasında yayımlanmış olmakla birlikte Kurtuluş Savaşı'nın destanı ve Cumhuriyete geçiş döneminin belgeseli niteliğindeki romanlar olan *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye*, *Kalp Ağrısı*, *Zeyno'nun Oğlu* incelenmiştir. Halide Edip'in romancı olarak rüştünü ispatladığı *Sinekli Bakkal* (1939) ve sonrasında kaleme aldığı romanları gerek yazarın görüşlerindeki gerekse kalemdeki olgunluk nedeniyle "Halide Edip'in Olgunluk Dönemi Romanlarında Erkek Figürler" başlığı altında incelenmiştir.

Halide Edip, kendi çevresinde gözlemlediği erkek şahsiyetlerden yola çıkarak romanlarındaki erkek figürlerini kurgulamıştır. Dolayısıyla erkek figürlerin hemen hemen hepsi aydın sayılabilecek, Batı kültürüne aşina figürlerdir. Ancak romanların merkezinde bulunan kadın figürle girdikleri ilişki ve anlatı içerisindeki sorumlulukları üzerinden âşık, aydın, eş/koca, züppe, baba, öğretici ve din adamı vb.

alt başlıkları ile sınıflandırılmaktadır. İlk dönem romanlarında toplumsal ve siyasi gelişmelerden uzak durarak kadın erkek ilişkilerine odaklanan Halide Edip, olumlu erkek figürlerini, romanın merkezindeki ideal kadın figürle empati kurabilen, Doğu-Batı sentezini içselleştirmiş figürler olarak kurgularken, olumsuz erkek figürlerini Batı'nın moda olan yönlerine takılıp kalmış ya da Batı kültürüne karşı önyargılı, tutucu erkek figürler olarak kurgulamıştır. Halide Edip, kadın erkek ilişkilerine odaklanan ilk dönem romanlarında mekân olarak kadın ve erkeği daha özgür bir biçimde iletişim kurabildiği Avrupa'yı tercih ederken Millî Mücadele dönemi ve olgunluk dönemi romanlarında Anadolu ve İstanbul dışında mekân kullanma ihtiyacı hissetmemiştir.

Halide Edip'in âşık figürleri, ilk dönem romanlarında tek boyutlu ve acemice kurgulanmıştır. *Heyulâ* ve *Raik'in Annesi* romanlarındaki bu âşık erkekler, ideal kadına ilk görüşte büyük bir hayranlık ve aşk beslemektedir. Halide Edip, âşık figürleri aracılığıyla şartlar ne olursa olsun kadınların iffetli olmalarını gerektiğini vurgulamaktadır. Zira ideal kadın figürleri, kocaları tarafından aldatılıyor olmalarına rağmen kendisini arzulayan âşık figürlere karşılık vermeyerek namuslarını korumaktadır. Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanlarındaki âşık figürler ise ilk dönem romanlarından farklı olarak özellikle savaş dönemini anlatan *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında vatanın kurtuluşu ile sevgiliye kavuşmayı bir gören idealist figürler olarak kurgulanmıştır. Kutsal vatan toprağıyla özdeşleşen kadın figürünün gönlünü kazanmak için âşık erkek figürler, canlarını davaları uğruna feda etmektedir. Ancak; Halide Edip'in kronolojik olarak Millî Mücadele dönemi romanları arasında yer alan *Kalp Ağrısı* ve *Kalp Ağrısı* romanının devamı olan *Zeyno'nun Oğlu* romanında yazar, yine ilk dönem romanlarındakine benzer âşık figürler kurgulamıştır. Her iki romanda da yer alan âşık figürü Binbaşı Hasan, yazarın ilk dönem romanlarındaki erkek figürlerin kişilik özelliklerinden beslenerek kurgulanmıştır. Halide Edip'in *Seviyye Talip* romanındaki takıntılı âşık Fahir'in fikirlerinden, *Handan* romanındaki Hüsnü Paşa'nın züppeliğinden ve *Yeni Turan* romanındaki Hamdi Paşa'nın hasta eşi Kaya'ya duyduğu şefkate kadar birçok nitelik Binbaşı Hasan figürünün kurgusunda tekrarlanmaktadır. *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nu Oğlu* romanlarında Binbaşı Hasan, gelişigüzel ilişkileri yüzünden gerçek aşkı ıskalayarak roman sanatı bağlamında açıkça cezalandırılmaktadır. Halide Edip, ilk

dönem romanlarında erkek figürleri vicdanlarıyla baş başa bırakılırken Millî Mücadele dönemi romanlarındaki bir figür olan Binbaşı Hasan'ı açıkça cezalandırılıyor oluşu Halide Edip'in kadın yazar olarak ve Sultanahmet Mitingi ile Kurtuluş Savaşı zamanında Anadolu'da yaptıklarıyla kendisini ispatlamış bir entelektüel oluşunun yansıması olarak yorumlanabilir. Artık Halide Edip, sadece Türk kadına değil, Türk erkeğine de tekeşliliği telkin edecek kadar göz önünde bir aydındır. Öte yandan Halide Edip, modernleşmenin evrimler yoluyla olması gerektiği görüşünü benimsediği için Binbaşı Hasan figürü üzerinden Batı'daki feminist kadınlar ile Türk ve Müslüman kimliğine sahip kadınların aynı ahlak anlayışında asla buluşamayacaklarına dikkat çekmektedir. Bu açıdan bakıldığında Halide Edip'in düşünce dünyası en iyi kurgulanan âşık figürünün *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Binbaşı Hasan olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Zira Halide Edip, olgunluk dönemi romanlarında sadece âşık kimliğiyle ön plana çıkan figüre kurgu yönünden başlı başına zayıf bir roman olan *Sevda Sokağı Komedyası*'nda rastlamaktayız. *Sevda Sokağı Komedyası* romanının psikolojik derinliği olmayan âşık figürü Macit'in anlatıdaki tek işlevi, romanın merkezindeki ideal kadının arzulanabilir olduğunu vurgulamakla sınırlı kalmıştır.

Halide Edip'in romanlarında aydın figürler, tıpkı âşık figürlerinde olduğu gibi fikir dünyalarını geliştirmiş kadın figüre hayran olmaktadır. Ancak ideal kadın figüre hayran olmanın ötesinde *Yeni Turan* romanındaki Asım figüründe olduğu gibi bu hayranlık her zaman aşkla ilgili değildir. Söz konusu aydın figürler; Batı'nın akılcılığını benimsemiş, vatanperver, çalışma ve yardım gibi değerleri yüceltmekle birlikte Oxford, Harvard ve Sorbone vb. gibi ünlü okullarda eğitim almış olma gibi ortak özelliklere sahiptir. Bu nedenle Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki aydın figürler, benzer düşünceleri farklı romanlarda küçük değişikliklerle tekrar etmektedir. Avrupalı salon kadınları gibi giyinip, onlar gibi davranmaya gayret eden, yarım yamalak dil bilen sığ kadınları eleştirirken sade giyinen, güzelliğindense akıyla dikkat çeken kadınları öven aydın erkekler; Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında ayrıca iş hayatında dişiliğini kullanmadan tamamen yetenekleriyle var olan kadın figürleri de övmektedir. Halide Edip'in *Raik'in Annesi* romanında yer alan Siret, aydın figürü için bir prototiptir. Siret'in taşıdığı millî kültürün korunması gerektiğiyle ilgili kaygıları *Yeni Turan* romanında Oğuz'un konuşmaları içerisinde

ayrıntılı olarak yer bulurken, *Mev'ud Hüküm* romanındaki Kasım Şinasi'nin kızı Atıfe'nin eğitimi için yaptıkları yine Siret'in çocuk yetiştirme konusundaki birkaç cümlelik tespitlerinin detaylandırılmış hâlidir. Dolayısıyla Halide Edip'in kurguladığı aydın erkek figürlerin en belirgin özelliği, otobiyografik unsurlar taşıyan ideal kadın figürleri toplumun gözünde yüceltme çabasıdır.

Halide Edip'in Millî Mücadele dönemi romanlarındaki aydınlar, medeniyetle ilişkilendirdikleri Batı toplumlarının Anadolu'da uyguladığı vahşetin yarattığı travma nedeniyle öz kültürüne dönmektedir. Bu nedenle Halide Edip'in erkek figürlerinde pek rastlanmayan karakter gelişimi istisnai olarak *Ateşten Gömlek* romanında yaşanmaktadır. *Ateşten Gömlek* romanındaki Peyami figürü, Kurtuluş Savaşı vesilesiyle yabancı dil bilen, Batı'dan ithal görüşleri benimsemiş snop kimliğinden kurtulmaktadır. *Ateşten Gömlek* romanı, Anadolu'yu düşmanlardan kurtarıırken gösterdiği kahramanlıklar sayesinde sevdiği kadını kazanacağına inanan Peyami'nin 'müebbet çocuk' olmaktan kurtularak erilliğini keşfetmesinin öyküsüdür. Halide Edip, Peyami'yi *Ateşten Gömlek* romanının sonunda muzaffer bir asker veya kahraman olarak okurun karşısına çıkarmak yerine, isim sembolizmi yaparak, katlandığı bunca acının sonunda gelecek neslin aydın kimliğinin habercisi/havarisi konumuna yerleştirmiştir.

Halide Edip, aydın erkek figürlerine farklı zamanlarda gazete yazılarında ifade ettiği görüşlerini açıkça söyletmekten çekinmemektedir. Özellikle Millî Mücadele dönemindeki angaje romanlarında feminizm, eğitim, felsefe ve edebiyat gibi geniş bir yelpazeye yayılan görüşlerini, aydın erkek figürlerinin uzun konuşmalarında ve hatta romanın akışını kesintiye uğratacak kadar uzun nutuklarında bir kez daha kaleme almaktadır. Bilhassa *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Saffet, tezli romanlara özgü derinlikli bir figür olabilecek kadar felsefe ve ideoloji yönünden zengin olmasına rağmen kurgusundaki eksiklikler onu bir kuklaya dönüştürmektedir. Ancak olgunluk dönemi romanları incelendiğinde artık Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanı sonrasında aydın figürlerini sadece kendi ideolojik görüşü olan Doğu-Batı sentezinin kurulduğu ferdiyetçiliği açıklamak için bir araç, bir sözcü olarak kurguladığı gözlemlenmektedir. Özellikle *Tatarcık* romanında kapitalizm, komünizm, ırkçılık gibi görüşleri temsil eden genç aydın figürler arasından yazar, kendi görüşünü benimseyen figürü Türk gencine örnek olması bakımından yüceltecektir.

Halide Edip'in milletvekili olduğu yıllarda kaleme alınan *Tatarcık* ve *Sonsuz Panayır* romanların hem çok partili hayatın gerekliliği, totaliter rejim ve devletçilik ilkesinin eleştirisi ve kira kanunu gibi konulardaki görüşlerine yer verilmektedir. Halide Edip'in son romanı *Hayat Parçaları*, yazarın en nevişahsınamünhasır aydın erkek figürünü bünyesinde barındırmaktadır. 1963 yılında yayımlanan romanda Halide Edip'in Amerika'da iken yaşadığı deneyimleri paylaşma amacıyla otobiyografik yönden kendisine benzer ve *Handan* romanındaki gibi ismi 'H' harfiyle başlayan Halim Kalem figürünü kurgulamıştır. Halide Edip adeta postmodern bir tavırla yazar Halim Kalem'in yazmayı tasavvur ettiği romanın adının "Hatıra Parçaları" olduğunu ifade edecektir. Halim Kalem figürü ile ilk kez Halide Edip'in otobiyografik unsurları bir erkek figürün kurgusuna dahil ettiği gözlemlenmiştir.

Halide Edip'in romanlarındaki eş/koca figürleri ile züppe figürleri birbirlerine tezat oluşturacak biçimde kurgulanmıştır. Zira züppe figürü başlığı altında yer alan erkek figürler gösteriş meraklısı ve istisnasız eşlerini aldatan figürlerdir. Bu nedenle eş/koca figürü başlığı altında değerlendirilen erkek figürler, çokeşlilik karşıtı aydın figürlerdir. Yazarın ilk dönem romanlarındaki eş/koca figürleri, kültürlü ideal kadınla karşılaştıktan sonra eşlerini aldatmamış olsalar da Batı kültürüyle yarım yamalak bir ilişki kurmuş karılarından uzaklaşarak kocalık ve aile reisliği sorumluklarını ikinci plana atmaktadır. Özellikle *Seviyye Talip* romanındaki Fahir ve *Handan* romanındaki Refik Cemal, Batı'nın aşırı yanlarına kapılmamış fakat modern bir eşe sahip olmak istemektedir. Bu figürler, Kendisini felsefe ve edebiyat konusunda çok iyi yetiştirmiş Seviyye Talip ve Handan ile karşılaşmadan önce eşlerinden pek de şikâyetçi değildir. Halide Edip, *Son Eseri* ve *Mev'ut Hüküm* romanlarındaki eş/koca figürleri aracılığıyla tutkulu bir aşkla başlayan fakat dostluğun eksik olduğu evlilikleri eleştirmektedir. Zira Halide Edip için evlikte aşk ve arkadaşlık unsurları olmazsa olmazdır. Bu unsurlardan herhangi birinin eksik olması evliliğin trajediyle sonuçlanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki eş/koca figürleri ideal kadınla karşılaştıktan sonra arkadaşlığın eksik olduğu evliliklerini sorgulamaktadır.

Halide Edip'in romanlarında kurguladığı mutlu evliliklerde karı koca arasındaki yaş farkı oldukça fazla olması dikkat çekici bir özelliktir. Halide Edip'in

romanlarından ideal kadınla evlenen *Yeni Turan* romanındaki Hamdi Paşa, *Kalp Ağrısı* romanındaki Miralay Muhsin, *Sinekli Bakkal* romanındaki Peregrini ideal kadın figürünün babasının arkadaşı ya da akranıdır. Kurguladığı figürlerin cinsel kimliklerini yok saymaya ya da bastırmaya meyilli bir yazar olan Halide Edip, *Zeyno'nun Oğlu* romanında açıkça evliliklerde eşler birbirlerine olan ilgilerini kaybettiklerinde arkadaşlık bağına tutundukları için çiftlerin arkadaş olmalarının birbirlerine cinsel sevgi beslemelerinden kıymetli olduğu vurgulanmaktadır. Özellikle olgunluk dönemi romanlarında Halide Edip, kadının cinselliği eş/koca figürlerine karşı kullanılacakları bir güç olarak lanse etmektedir. Halide Edip bu görüşü nedeniyle ideal kadın figürlerini kontrol altına alabilecekleri erkek figürlerle evlendirmektedir ve hatta kadın okurlarına da bu tip bir evliliği tavsiye etmektedir.

Halide Edip romanlarında aydın kimliğe sahip eş/koca figürlerinin zıttı olarak kurgulanan züppe figürler; heteroseksüellikle çok eşliliği ilişkilendiriyor olmalarına rağmen karılarına son derece bağlı figürler olarak kurgulanmıştır. Cumhuriyet döneminde medeni kanunun çokeşliliğe müsaade etmemesi nedeniyle eşlerini daktilo olarak adlandırılan asistanlarla aldatmaya başlayan züppe eşler, metres sahibi olmayı bir zenginlik göstergesi olarak görmektedir. Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki züppe temsilinin olgun örnekleri, Avrupa'daki çokeşli yaşamıyla *Handan* romanındaki Hüsnü Paşa ve Beyoğlu'nun sefil âlemlerinde zührevi hastalık kapalı *Mev'ud Hüküm* romanındaki Sururi figürüdür. Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarından olan *Sonsuz Panayır* ise Anadolu'dan gelmiş, sonradan görme bir karaborsacı olan Samet Şaşırtmaç'ın yine Beyoğlu'ndaki züppelikleri anlatılmaktadır. Her ne kadar Halide Edip, zaman içerisinde toplumun farklı kesimlerinden erkekleri gözlemlemeye başlamışsa da Beyoğlu ve çevresinin yanlış Batılılaştığı fikrinden uzaklaşmamaktadır. Halide Edip'in Beyoğlu ve çevresi için Tanzimat romancılarından miras görüşleri, Kurtuluş Savaşı sonrasında türeyen yeni zengin tipini romanlarına başarıyla adapte etmesinin önüne geçmektedir. Çünkü örneklerine *Tatarcık* ve *Sonsuz Panayır* romanlarında rastladığımız yeni nesil züppe figürleri karikatürize edilmektedir. Hiç kimse tarafından tam manasıyla saygı görmeyen bu züppelerin isimleri dahi gülünçtür. Örneğin karısı bir baltaya sap olamayacağını söylediği için *Tatarcık* romanındaki züppe figürü Sungur 'Balta' soyadını alırken *Sonsuz Panayır* romanında aygır, suaygırı vb. hayvanlara benzetilen

züppe figürü Samet Şaşırtmaç'ın lakabı 'Aygır'dır. Üstelik Samet Şaşırtmaç, kendisini olduğundan daha güçlü ve zengin göstererek Şişli sosyetesindeki insanları şaşırttığı için romancı ona bu soyadı uygun görmektedir. Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki züppe figürlerinin aksine mutlu sonlar yazmaya eğilimli olduğu olgunluk dönemi romanlarında emellerine ulaşamayan züppe figürler, gülünç/rezil durumlara düşürülerek okura geleceğin güzel olacağına dair umut verilmektedir.

Halide Edip'in romanlarındaki baba figürleri, yazarın babası Mehmet Edib Bey ile büyük benzerlikler barındırmaktadır. Osmanlı devletindeki aydınlanma hareketinin bir parçası olarak aristokrat kökenli babalar, kızlarının eğitimiyle yakından ilgilenmektedir. Halide Edip romanlarında eşine fikren arkadaşlık edecek, gelecek nesilleri şekillendirecek ideal kadın figürleri için dostluk esasına dayalı bir baba-kız ilişkisi kurgulamıştır. İlk dönem Türk romanlarındaki babaları olmadığı, köksüz oldukları için yanlış Batılılaşmış yetim oğullara alternatif olarak Ahmet Mithat'in kurguladığı kendisini çok iyi yetiştirmiş 'öksüz kız' imgesinden beslenen Halide Edip, ilk dönem romanlarında müşfik, hami ve hoca nitelikleri taşıyan çağdaş baba figürünün, etrafındaki tüm erkekleri zekâsıyla cezbeden kızı kurgulamaktadır. Kaçgöç geleneğini terk ederek kızlarının selamlıktaki entelektüel sohbetlere katılmalarını sağlan baba figürleri özellikle İngiliz tarzı eğitimi benimsemiştir. Yazarın kurguladığı olumlu baba figürleri ilk romanından son romanına kadar en az değişime uğrayan figürlerdir. Halide Edip, Osmanlı döneminde de II. Dünya Savaşı yıllarındaki kıtlık döneminde de bünyesinde sevgi, arkadaşlık ve fedakârlık gibi kavramları barındıran baba-kız ilişkilerine odaklanmaktadır. Halide Edip'in arkadaş babaları arasında en nevişahsınamünhasırı *Sinekli Bakkal* romanındaki Kız Tevfik'tir. Hegemonik erkek anlayışının dışında kalan kişiliğinin bir parçası olarak aile reisliği görevini üstlenmeyen Tevfik, kızı Rabia'nın eğitimi ve bakımıyla en az ilgilenen kişi olmasına, hatta evin geçimini sağladıkları bakkalın sorumluluğunu Rabia'ya terk etmiş olmasına rağmen temiz kalpliliği ve hoşgörüsüyle Rabia'nın sevgiyle bağlandığı tek aile ferdidir.

Halide Edip'in 'arkadaş baba'nın olumlu yönlerini belirginleştirmek için, ikiyüzlü ahlak anlayışına sahip baba figürleri de kurgulamıştır. Bu tip baba figürleri, balolarda 'serbest' kadınlarla eğlenmeyi modernlik olarak görürken kızı ve eşi için son derece baskıcı bir tutum takınmaktadır. Ayrıca Halide Edip'in romanlarında baba

figürünün sadece koruyuculuk işleviyle sınırlandırıldığı romanların varlığından söz etmek mümkündür. Anadolu'ya geçerek savaşa katılan güçlü kadın figürlere sadece refakat eden *Ateşten Gömlek* romanındaki Ayşe'nin abisi Cemal ve *Vurun Kahpeye* romanındaki Aliye öğretmeni evladı gibi bağrına basan Ömer Efendi, hamilik görevleriyle Anadolu'da yalnız başına savaşan kadın figürlere daha gerçekçi bir çehre kazandırmaktadır.

Halide Edip romanlarında baba-oğul ilişkilerine pek fazla yer vermemektedir. Bu nedenle baba oğul çatışması sadece *Sinekli Bakkal* romanındaki Selim Paşa ve Jön Türk oğlu Hilmi arasında yaşanmaktadır. II. Abdülhamit devrinin siyasi ortamını kuşak çatışması üzerinden anlatan Halide Edip, baba ve oğulların arasını açan siyasi çatışma ortamlarındaki uzlaşmayı sağlayacak olanın bireyin iç huzurunun önemsendiği ferdiyetçilikte görmektedir.

Halide Edip'in romanlarındaki öğretici figürler yazarın kendi düşünce dünyasını en belirgin biçimde ortaya koyduğu ve okura ferdiyetçilik görüşünün rol modeli olarak sunduğu figürlerdir. Bu nedenle *Vurun Kahpeye* romanında Osmanlı Devleti'nin dejenere bürokrasisini temsil eden, tacizkâr tavırlı, kılık kıyafeti pis isimli bir figür olan Maarif Müdürü dışında Halide Edip'in romanlarında olumsuz niteliklere sahip öğretici figürü ile karşılaşmamaktadır. Halide Edip'in öğretici figürlerini, aydın figürü başlığı altında değerlendirmememizin en önemli nedeni bu figürlerin toplumsal sorunlardan uzak durmayı seçmiş, münzevi yaşam tarzını benimsemiş olmalarıdır. Halide Edip, insanların iç huzuru ancak tefekkür ederek sağlayabileceğine inanmaktadır. Öyle ki Halide Edip'in romanlarındaki öğretici figürlerinin hemen hemen hepsi evlenmekten ve aile kurmaktan imtina etmektedir. Sadece *Handan* romanındaki öğretici figür Nazım, maksadına uygun bulduğu için Handan ile evlenmeyi uygun bulmaktadır. Maksadını her şeyin üstünde tutan özelliğiyle Nazım, Halide Edip'in ilk dönem romanlarındaki trajik sonlardan nasibini alarak intihar etmiştir. Maksadı uğruna hapse atılan ve sevdiği kadın Handan ile kavuşamayan Nazım'ın düştüğü durumla bireyin mutluluğunun toplumsal mutluluğu getireceği tezini öne sürmeye başlayan Halide Edip, yine II. Meşrutiyet dönemini anlattığı *Sinekli Bakkal* romanında aynı tezi Rabia'nın musiki hocası Vehbi Dede aracılığıyla anlatmaktadır. Üstün bir hoşgörü ve bilgilere birikimine sahip bir figür

olan Vehbi Dede, *Sonsuz Panayır* ve *Döner Ayna* romanlarındaki öğretici figürlerinin hocası ve rol modeli olarak zikredilmektedir. Vehbi Dede'nin öğrencisi olan Ali Bey ve Şemsullah Gündüz adlı öğretici figürler, tekke ve zaviyelerin kapatıldığı Cumhuriyet dönemi ürünleri olduğu için Mevlevi olmasalar dahi *Mesnevi* okuyan figürlerdir.

Osmanlı Devleti'nin geri kalmışlığının faturasının dine kesildiği bir dönemin ferdi olan Halide Edip, art arda birçok olumsuz din adamı figürü kurgulamıştır. Halide Edip, özellikle din adamı figürlerini olumlu ve olumsuz olarak belirgin sınırlarla ayırmaktadır. Öyle ki Halide Edip'in kurguladığı olumsuz din adamlarının çirkin ve pis görünümünün altında yatan kaba, çıkarıcı ve riyakâr kişilik yazarın din karşıtı olduğuna yorulmuştur. Oysaki Halide Edip, dinin cehennem ateşiyle korkutulacak bir olgu değil de hoşgörü ve vicdan meselesi olduğunu düşünmektedir. Mevlevilik kültürüne yakın olan anneannesinin de etkisiyle romanlarında kurguladığı olumlu din adamları ak yüzlü Mevlevi dedeleridir. Halide Edip'in romanlarındaki ilk olumlu din adamı figürü *Yeni Turan* romanındaki Fevzi Efendi'dir. Ziya Gökalp'in milliyetçilik anlayışının etkisinde kaleme aldığı romanında Halide Edip, ilk Türk devletlerindeki kadının yeri ile İslamiyet'in sentezlenmesi gerektiğini bu din adamı figürü aracılığıyla bir kez daha vurgulamıştır. Ancak Millî Mücadele döneminde düşmanla işbirliği yapan din adamlarının temsili olan *Vurun Kahpeye* romanındaki Hacı Fettah, Halide Edip'in en bilinen ve çokça eleştirilen din adamı figürlerinden biridir. Hacı Fettah gibi olumsuz din adamı örneği olarak kurgulanan bir başka figür, *Zeyno'nun Oğlu* romanında okura Şeyh Said'i anımsatan rejim karşıtı ve Kürt milliyetçisi Şeyh M... kod adlı figürdür. Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarında sadece dinî kimliğiyle dikkat çeken figür *Sinekli Bakkal*'daki Hacı İlhami'dir. Halide Edip'in onaylamadığı din anlayışının temsilcisi olan Hacı İlhami; kitleleri peşinde sürükleyebilecek, gülmeyi, eğlenmeyi ve zevk almayı yasak telakki eden bir softadır. Dinî anlayışını katı kurallar etrafında biçimlendirmiş dogmatik bir figür olan Hacı İlhami, Halide Edip romanlarındaki diğer olumsuz din adamı figürleri gibi çirkin ve pis bir görünüme sahiptir. Halide Edip *Sinekli Bakkal* romanında Hacı İlhami ile Vehbi Dede'yi birbirlerine tezat yaratacak biçimde kurgulanmış olsa da Vehbi Dede romanda Rabia'nın öğretmeni ve entelektüel bir kimse olduğu için Halide Edip'in öğretici figürleri ile daha çok ortak noktası

bulunmaktadır. Zira Halide Edip için din; yaşayan, hayatın en tabii parçası olan unsurlardan biridir.

Halide Edip, kurguladığı taassuba batmış, riyakâr din adamı figürleri nedeniyle din düşmanı olmakla itham edilmesine rağmen bu olumsuz din adamı figürleri genelleştirilmemelidir. Zira romanlarda yer alan bu din adamlar, kötü yaratılışlı oldukları için dinî çıkarları doğrultusunda kullanan özünde cahil insanlardır. Özünde cahil ve kötü yaratılışlı olan bu insanlar, *Döner Ayna* romanında menfaatleri için din yerine Cumhuriyet rejiminin ve kanunların sağladığı laik ve özgür ortamı işledikleri suçlara kılıf bulmakta kullanan roman figürleri olarak kurgulanmıştır. Halide Edip'in roman zamanı olarak 1923 sonrası dönemi anlatan romanlarında din adamı figürlerinde olduğu gibi çirkin yaratılışlı, bencil kimseler suça karışmış figürler olarak okurun karşısına çıkarılmaktadır.

Halide Edip'in romanlarındaki asker figürleri, Kuvayımillîye'ye katılmış inançlı gençleri, düzenli ordunun kurulacağı zaman ihanet eden sivilleri ve düşmanları tanıtacak bir biçimde kurgulanmıştır. Halide Edip, Millî Mücadele dönemi romanlarında kurgulanan kadın figürü vatanla özdeşleştirdiği için asker başlığı altında değerlendirilen tüm figürler ona hayrandır. Özellikle düşman askeri temsili olan *Vurun Kahpeye* romanındaki Damyanos için dahi Aliye figürü Meryem Ana kadar kutsaldır ve Damyanos'un tüm askerî başarılarının nihai nişanesi konumundadır. Halide Edip, *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanlarını otobiyografik unsurlara yer vererek gerçekçilik yönünden romanlarını beslemektedir. Öyle ki asker figürleri arasında yalnız bir silüet olarak da olsa Mustafa Kemal ve İsmet İnönü'de bulunmaktadır.

Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarındaki erkek figürler, sık sık *Sinekli Bakkal* romanına yapılan atıflara göre kurgulanmaktadır. Örneğin *Tatarcık* romanındaki Türkiye'nin aydınlık yüzü olan Recep *Sinekli Bakkal* romanındaki Rabia ve Peregrini'nin oğludur. *Sonsuz Panayır* romanındaki Mevlana lakaplı edebiyat hocası Ali Bey, *Sinekli Bakkal* romanındaki Vehbi Dede'nin hayranı iken *Döner Ayna* romanındaki Şemsullah Gündüz öğrencisidir. Hatta *Döner Ayna* romanının merkezindeki kadın figür Hanife'nin hayatını değiştiren aydın erkek *Sinekli Bakkal* romanından bildiğimiz Bilal figürüdür. Zira Halide Edip için *Sinekli*

Bakkal romanı ferdiyetçilik görüşünün en iyi biçimde temellendirildiği romandır. Zira Halide Edip, romanlarında faşizm, sosyalizm, kapitalizm vs. ideolojilerine alternatif olarak sunduğu ferdiyetçilik fikrini açıklamak için *Sinekli Bakkal* romanındaki Vehbi Dede'nin öğrencisi olan figüre başvurmuştur.

Halide Edip'in romanlarında çocuklar daima gelecek neslin umudu olmuştur. Millî Mücadele sonrasında yeni Türk devletinin modernleşme sürecini romancılığıyla aktarmaya çalışan Halide Edip, Anadolu'nun melezleşmesi gerektiği fikrini ilk ve son kez *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki babası Türk, annesi Kürt Haso Çocuk üzerinden metaforik olarak anlatmıştır. Romanda her iki milletin iyi yönlerini bünyesinde barındıran, iyi bir eğitim almış olarak tanıtılan Haso Çocuk; yazara göre Anadolu'daki huzurlu ve mutlu halkın temsilidir.

İlk kez Millî Mücadele dönemi romanlarında karşımıza çıkan gazeteci figürü İngiliz Mister Cook'tur. Emperyalist devletlerin temsilcisi bir düşman olarak romana dahil olan bu gazeteci, Millî Mücadele dönemi şartları göz önünde bulundurulduğunda doğal olarak çirkin ve kötü bir görünüme sahiptir. Ayşe'nin tam bağımsızlık talebinden sonra Mister Cook'un temsil ettiği manda ve himaye fikirleri *Ateşten Gömlek* romanından tamamiyle çıkmıştır. Halide Edip'in olgunluk dönemi romanlarındaki gazeteci figürleri ise halk ile aydınlar arasında köprü vazifesi görmektedir. Halide Edip'in hem II. Meşrutiyet hem de Cumhuriyet döneminde köşe yazarlığı tecrübesi olmuştur. Fakat gazete sahiplerinin güçlülerden taraf olarak gazetecileri kısıtladığı eleştirisini Cumhuriyet dönemi romanlarında yapıyor oluşu ya da II. Meşrutiyet devri gazetecilerine hiç değinmiyor oluşu manidardır.

Halide Edip Adıvar, 21 yıllık romancılık kariyeri boyunca tefrika geleneğinden vazgeçmemiştir. Kendisinden önceki kuşağın haklı bilinçlendirmek için yazdıkları ibret öykülerine paralel olarak okurunu, Türk kültürüne uygun olmadığını düşündüğü ırkçılık, sosyalizm, kapitalizm gibi ideolojiler konusunda uyarken Doğu-Batı kültürünün sentezini ve ferdiyetçiliği önermektedir.

KAYNAKÇA

- Adak, H. (2017). "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet". S. İrzık ve J. Parla, (Ed.), *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (6. Baskı) içinde (161-178). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adivar, H. E. (1967). *Seviyye Talip*, (3. Baskı). İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. E. (1968). *Mev'ut Hüküm*, (2. Baskı). İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. E. (1973). *Raik'in Annesi*, (4. Baskı). İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. E. (1983). *Kerim Usta'nın Oğlu- Heyulâ*, (2. Baskı). İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. E. (1989). Yaz! Kadına Dair. *Argos Dergisi*, Sayı.14, 75-76.
- Adivar, H. E. (2000). *Hayat Parçaları*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Adivar, H. E. (2001). *Zeyno'nun Oğlu*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Adivar, H. E. (2005). *Handan*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Adivar, H. E. (2008). *Mor Salkımlı Ev*, (3. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2009a). *Tatarcık*, (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2009b). *Türkiye'de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*, İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2010a). *Âkile Hanım Sokağı*, İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2010b). *Kalp Ağrısı*, (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2011). *Sevda Sokağı Komedyası*, İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2015). *Döner Ayna*, İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2016a). *Son Eseri*, (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2016b). *Sonsuz Panayır*, İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2017a). *Ateşten Gömlek*, (37. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2017b). *Çaresaz*, (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.

- Adivar, H. E. (2017c). Roman Üzerine. *Türk Dili Roman Özel Sayısı* (2. Baskı), 1 (154), 95-97.
- Adivar, H. E. (2017d). *Sinekli Bakkal*, (24. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2017e). *Vurun Kahpeye*, (18. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2017f). *Yeni Turan*, (3. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2017g). *Yolpalas Cinayeti*, (6. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2018). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, (18. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Ağaoğlu, S. (1942). Sinekli Bakkal. *Yücel Dergisi*, 15(8), 5-9.
- Aksoy, N. (2014). "Halide Edib ve Mor Salkımlı Ev". *Kurgulanmış Benlikler Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, (2. Baskı) içinde (82-96). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, N. (2017). "Halide Edip Adivar'ın Seviyye Talip'inde Kadın Kimliği". N. Aksoy ve B. Aksoy, (Ed.), *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış Berna Moran'a Armağan* (4. Baskı) içinde (41-52). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alver, K. (2017). Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 1 (4), 289-308.
- Argunşah, H. (2006). Tanzimat'tan II.Meşrutiyet'e Türk Romanı. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 23-100.
- Argunşah, H. (2016a). "İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi". *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*. içinde (37-76). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Argunşah, H. (2016b). "Halide Edib'de Değişen Kadının Romandaki İz düşümleri - Seviyye Talip'ten Ateşten Gömlek'e-". *Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak...* içinde (145-178). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ayaşlı, M. (2014). *İşittiklerim Gördüklerim Bildiklerim* (3. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Aytemiz, B. U. (2001). Halide Edib-Adivar ve Feminist Yazın. (Yayınlanmamış YL Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Balcı, Y. (2017). Türk Romanında Aydın Sorunu. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 1 (4),326-341.

- Baydar, M. (1960). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.
- Belge, M. (2016a). “Türk Romanında Tip”. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (6. Baskı). içinde (17-21) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2016b). “Çeşitli Açılardan Roman Kişisi”. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (6. Baskı). içinde (22-33) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2005). “Üç Tepe”. *Eğil Dağlar İstiklâl Harbi Yazıları* (2. Baskı). içinde (63-67). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm* (2. Baskı). (B. Yılmaz, çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Boynukara, H. (2017). Karakter ve Tip. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 1 (4), 195-211.
- Cebe, G. Ö. (Aralık 2016). Halide Edip'in Zeyno'nun Oğlu Romanında Analar, Oğul ve Kutsal Vatan. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33(2), 79-94.
- Çakır, S. (2013). *Osmanlı Kadın Hareketi*, (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çılgın, A. S. (2003). *Türk Romanı ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Durakbaşa, A. (2015). “Döner Ayna ya da Döner Ayna'dan Aksedenler”. *Döner Ayna*. içinde (235-240). İstanbul: Can Yayınları.
- Durakbaşa, A. (2017). *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, (7. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enginün, İ. (1988). “Halide Edip Adıvar”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 1 (376-377). İstanbul.
- Enginün, İ. (2004a). “Halide Edib ve Halk Kültürü”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (5. Baskı). içinde (335-351). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2004b). “Halide Edib ve Mevlevîlik”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (5. Baskı). içinde (570-579). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Enginün, İ. (2004c). “Yakup Kadri ve Halide Edib”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (5. Baskı). içinde (94-108). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2004d). “Ziya Gökalp ve Halide Edib Adıvar”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* (5. Baskı). içinde (77-86). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013). “Türkiye’de Türk Dünyasıyla İlgili Romanlar”. *Türk Roman ve Hikâyesi Üzerine*. İçinde (329- 334). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergişi, A. (2013). Psikanalitik Bir Çözümleme: Halide Edib Adıvar’ın Handan Romanı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2(6), 1737-1747.
- Erlevent, D. (2005). *Halide Edib Adıvar'ın Son Dönem Romanlarında İstanbul'da Gündelik Hayat ve Müzik*. (Yayınlanmamış YL Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Eroğlu, Z. (2013). "*Tarihe Alternatif*" Romanlar: İkinci Dünya Savaşı'nın Türkçe Çağ Romanlarında Temsili. (Yayınlanmamış YL Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Esen, N. (2017). “Seviye Talip’te Kadın Yazarın Sesi”. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, (4. Baskı). içinde (163- 169). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*.(Ü. Aytür çev.). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, (2. Baskı). (A. E. İldem, çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Göze, H. (2003). *Zor Yılların Kadını Halide Edip Adıvar*, (2. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Gül, A. (2013). Kasım Derman: Kapıldım gidiyorum Bahtımın Rüzgârına. *Roman Kahramanları*, Sayı.14, 17-21.
- Gülendam, R. (2017). Bazı Cumhuriyet Dönemi Romancılarının Dine ve Din Adamına Bakışı. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 1 (4), 353-369.

- Günaydın, A. U. (2012). *Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarları Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Gündüz, O. (2007). Yakın Dönem Tarihsel Romanlarda Çatışma Alanları Ve Tarihsel Romanların “Ulusal Kimlik” Edinmedeki Rolü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı.35, 135-156.
- Gündüz, O. (2013). *İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme*, (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Güneş, Z. (1997). *Millî Edebiyat Romanlarında Aydın Tipi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*, (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Halman, T. (1999). 'Kadın Kısmı'nın Sempozyumu. *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı. 210, 22.
- İleri, S. (2005). *Kar Yağıyor Hayatıma*. İstanbul: Doğan Kitap.
- İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2017a). “Bir Cinai Roman Rüyası”. *Yolpalas Cinayeti* (6. Baskı). içinde, (67-68). İstanbul: Can Yayınları.
- İleri, S. (2017b). “Sinekli Bakkal’a Son Satırlar”. *Sinekli Bakkal* (24. Baskı). içinde (474-475). İstanbul: Can Yayınları.
- Kaplan, M. (2016). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kartal, Ş. (2013). Topal Bir Kazın Ayak İzleri "Yolpalas Cinayeti"ne Dair Psikanalitik Bir değerlendirme. *Roman Kahramanları*, Sayı.14, 14-16.
- Kazıcı, H. M. (2016). Halide Edib Adıvar'ın Akşam Gazetesi Yazıları (1946-1951). (Metin- İnceleme). (Yayınlanmamış YL Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Kemal, Y. (1959). Halide Edib Adıvar Sevda Sokağı Komedyası İçin Neler Söylüyor?. *Cumhuriyet Gazetesi*. Sayı. 16 Nisan 1959, 3.
- Körükçü, M. (1947). Haide Edip'in Son Romanları. *Varlık* Sayı. 327, 10.

- Kudret, C. (1970). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959*. Ankara: Bilgi Basımevi.
- Kudret, C. (1979). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*, (3. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kul, E. (2017). “Halide Edib'in Vurun Kahpeye Romanında Millî Mücadeleye Yaklaşım”. N. Çetin, (Ed.), *Halide Edip Adivar İncelemeleri* içinde, (93-127). Ankara: Atlas Yayınları.
- Meriç, C. (2015). *Kırk Ambar Cilt I – Rümuz-ül Edeb* (18. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* (26. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (2. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Necatigil, B. (1967). Adivar, Halide Edip. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (4. Baskı) içinde (12-13). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Oral, H. (2010). Halide Edip: Çölde Bir İdealist. *NTV Tarih*, Sayı.17, 66-70.
- Özer, H. A. (2001). *Roman Tenkidleri H.R. Gürpınar, Y.K. Karaosmanoğlu, H.E Adivar ve R.N.Güntekin'in Romanları Hakkında Yazılan Tenkidi (1923-1928)*. (Yayınlanmamış YL Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özgül, M. K. (2013). “Türk Edebiyatında Kadın Ağzı”. *Babil'le Ebabil*. içinde (365-384) İstanbul: Kitabevi.
- Özgül, M. K. (2017). Romanın Hikâyesi. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 1 (4), 11-21.
- Özgül, M. K. (2018a). *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler II*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Özgül, M. K. (2018b). *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler IV*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Özön, M. N. (2017). Türk Romanı Üzerine. *Türk Dili Roman Özel Sayısı* (2. Baskı), 1 (154), 21-37.
- Parla, J. (2005). Edebiyatta Karakter ve Tip. *Kitap-lık*, Sayı. 83, 77-80.
- Parla, J. (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (12. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri)* (12. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sezer, Ç. (2013). "Mediha"nın Küllerinden Doğan Çaresaz. *Roman Kahramanları*, Sayı. 14. 10-13.
- Şahin, S. (2016). Bir Burjuva Romanı: Sonsuz Panayır. *Sonsuz Panayır*. içinde (393-399). İstanbul: Can Yayınları.
- Şakar, C. (2017). Yaşamın Kıyısında Bir Sokak: Sinekli Bakkal. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 2 (4), 697-702.
- Tanpınar, A. H. (2017). Roman ve Romancı Üzerine Notlar. *Türk Dili Roman Özel Sayısı* (2. Baskı), 1 (154), 113-118.
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı* (11. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Topçu, Ü. (2017). "Kadının Çekirdek Rolünün Sonsuz Panayır'da Yeniden Tanımlanması". N. Çetin, (Ed.), *Halide Edip Adivar İncelemeleri* içinde (149-162). Ankara: Atlas Kitap.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Erkeklik. *Türkçe Sözlük* (11. Baskı). içinde (811) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uçan, G. (2017, Mart 11). *Toplumsal Cinsiyetin Öteki Yüzü: Erkek*. researchgate.net: https://www.researchgate.net/publication/314577360_Toplumsal_Cinsiyetin_Oteki_Yuzu-Erkek adresinden alınmıştır
- Uçman, A. (2014, Şubat). Hâtıraların Işığında Rıza Tevfik ve Halide Edib. *Türk Edebiyatı Dergisi* Sayı.484. 30-36.
- Urgan, M. (2008). *Bir Dinozorun Anıları* (71. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavaş, G. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Din ve Din Adamı (1923-1950)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Yetiş, K. (2017). Türk Romanında Aile. *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı* (3. Baskı), 1 (4), 314-318.
- Yıldırım, S., & Yıldırım, Y. T. (2015). "Üç Tarz-ı Tahayyül: Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa'nın Ütopya Gelecek Kurgularında İdeoloji ve Toplumsal Cinsiyet". S. Coşar, ve A. Özman, (Ed.), içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet Edebiyat, Medya, Siyaset* (289-321). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, A. (2017). Halide Edib'te Kadın Hakları. N. Çetin, (Ed.), *Halide Edip Adivar İncelemeleri içinde* (57-76). Ankara: Atlas Yayınları.

Yapı Kredi Yayınları. (2003). Adivar, Halide Edip. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt I* (2. Baskı). içinde (13-17). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.