ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 117, Haziran 2021, s. 75-96

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.50707>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
3.04.2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.06.2021

Dr. Öğr. Üyesi Musa TOPKAYA

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
musa.topkaya@bilecik.edu.tr

“TESADÜFE İTAAT ETMEK” KÜRK MANTOLU MADONNA’DA TRAJEDİNİN İZDÜŞÜMÜ

Öz

Sabahattin Ali’nin diğer birçok eserinde olduğu gibi *Kürk Mantolu Madonna*’da da “korku” ve “acıma” duyguları eserin genelinde kendini hissettiren iki baskın duygudur. “Tragedya”nın ana malzemesi olarak değerlendirebileceğimiz bu iki duygunun yanında ona özgün karakterini veren “seçme özgürlüğü/yazgı”, “değiştirilebilirlik/kaçınılmazlık”, “faillik/edilginlik”, “hata(suç)/ceza” ikilikleri, yine *Kürk Mantolu Madonna*’da da eserin kurgusunda ve fikirsel yapısında önemli etkiye sahiptir. Her ne kadar bir sahne eseri olarak tragedya, gerek biçimi, gerekse o günün dünyasının insan ve evren kavrayışını yansıtan özü bakımından önemli değişikliklere uğramış olsa da trajik yapıyı oluşturmak bakımından yüzyıllardır sanatçıları etkilemeyi sürdürmektedir. Bugün de tragedyanın yapısında yer alan çelişkiler ve karşıtlıklar etrafında insan, evrendeki konumunu sorgulamaya devam etmektedir. Mitolojiye, Eski Yunan ve Batı edebiyatına ilgisi bilinen Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna*’sı da birçok eseri gibi trajik görünümlerinin altında tragedya özü önemli öğelerden izler taşımaktadır. Bu çalışmada *Kürk Mantolu Madonna* romanı, romanın trajik yapısını oluşturan “daimon”, “hamartia”, “anagnorisis”, “peripeteia” ve “hybris” gibi unsurlar etrafında incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sabahattin Ali, Tragedya, Trajedi, Trajik görünüm

“ACQUIESCING THE COINCIDENCE” THE PROJECTION OF TRAGEDY IN *MADONNA IN A FUR COAT*

Abstract

As in many other works of Sabahattin Ali, the sense of fear and pity in *Madonna in a Fur Coat* are the two dominant emotions that make themselves felt throughout the work. In addition to these two emotions, which we can consider as the main material of tragedy, the dualities of: freedom of choice vs. destiny; changeability vs. inevitability; agency vs. passivity; and error (crime) vs. punishment, are each which give the tragedy its original character, are also have an important effect on the fiction and intellectual structure of *Madonna in a Fur Coat*. Tragedy as a stage work constantly reflects the intellectual conceptions of each era and has therefore undergone significant changes in terms of both its form and its essence. Nonetheless, it has continued to influence artists for centuries in its most basic terms of creating a tragic structure. Around the contradictions and oppositions in the structure of tragedy, humans continue to question their position in the universe. Sabahattin Ali, who was influenced by mythology, Ancient Greek and Western literature, was inspired by tragedy-specific elements in his *Madonna in a Fur Coat*, to present such a tragic vision, like in many of his works. In this study, these elements of the tragic vision such as "daimon", "hamartia", "anagnorisis", "peripeteia" and "hybris", which constitute the tragic structure of the novel "Madonna in a Fur Coat", will each be studied and explored.

Keywords: Sabahattin Ali, Tragedy, Tragic, Tragic vision

Giriş

Sabahattin Ali’nin Kürk Mantolu Madonna romanı; Raif Efendi’nin başından geçen ve romans türünü anımsatan aşk macerasının arka planında eserin görece basit olay örgüsünün ve kurgusundaki bir takım aksaklıkların ötesinde “yazgı/kader/tesadüf, faillik/edilginlik, bilinç/bilinçsizlik, hata/suç/ceza, gibi bir takım kavramlar etrafında varoluşsal problemlere parmak basar. Bu sorgulamalar o kadar yoğunudur ki metin dikkatle okunursa neredeyse ana hikâyenin önüne geçecek aslı bir önem kazandığı görülür. Aşk macerası ise bu sorgulamalara da zemin hazırlayacak trajik görünümün sağlanacağı kurguyu oluşturur. Romandaki trajik görünüm, bir edebî tür olan “tragedya”nın da bin yılları aşan etkisinde rol oynayan birtakım önemli öğelere yer verilmesiyle ve tragedyalardaki bazı dinamiklerin işletilmesiyle sağlanır. İlk kez M.Ö. 540 yılında ortaya çıktığı bilinen (Çelgin, 1990, s. 70) “tragedya”ya karakteristik özelliklerini veren “yazgı”, “baht dönüşü” (peripeteie), “tanı(n)ma” (anagnorisis), “trajik hata” (hamartia) gibi terimler tarihsel süreç içerisinde değişikliğe uğrasa da modern eserlerde de trajik etkiyi sağlamada esinlenilen ve yararlanılan öğelerdir.

Eski Yunan’a özgü “tragedya”nın yetmiş yıl gibi çok kısa bir süre var olduğunu ve genel anlamda tragedyanın da 17. Yüzyılda Shakespeare’den sonra öldüğünü savunan Steiner’in meşhur görüşünün¹ yanında her ne kadar köklü değişikliklere uğrasa ve bugün artık bize uzak

¹ “5. Yüzyıl Atinası’nda icra edilen “yüksek tragedya”nın tamamen emsalsiz olduğuna” vurgu yapan Steiner; “Aiskhylos, Sofokles ve Eupides’in oyunlarının yalnızca itibar bakımından değil, aynı zamanda biçim ve teknik açısından da eşsiz oldukları hâlâ sabit” der. “Kitapta ayrıca günümüze kalan şekliyle Yunan tragedyasının, Aiskhylos tarafından tasarlanmış olduğu ve Yunan tragedyasının bireysel bir yeteneğin büyük bir estetik biçim yaratabildiği o

bir evren algısı ve dünya görüşü üzerine temellense de bugünün dünyasında da “tragedya” yeni yaklaşımlarla ve yeni formlar içinde yeniden üretilmeye devam etmektedir.

“Geleneksel trajedi kavramı, yazgı ve şans, özgürlük ve kader, ruhsal kusur ve dış olay, körlük ve iç görü, tarihsel ve evrensel, değiştirilebilirlik ve kaçınılmazlık, gerçek anlamda trajik ve sadece acıklı olan, kahramanca meydan okuma ve aşağılık eylemsizlik gibi bir dizi ayrım etrafında döner” ve Eagleton’a göre “bunlar çoğunlukla bizim için artık fazlaca etkili ayrımlar değildir” ama yine de “özellikle son derece yabancı ve eskimiş görünen, trajedi görüngülerine ilişkin başka anlayışlar da var[dır]” ve bunlar “şaşırtıcı biçimde çağdaş radikal ilgi alanlarına yakındır” (Eagleton, 2012, s.46).

Yukarıdaki görüşlerden de hareketle tragedya, tarihsel süreç içinde radikal değişikliklere uğrasa da ondan esinlenen yeni yaklaşımlarla kendinden sonraki dönemleri etkilemiş ve sanatçılara ilham vermeye devam etmiştir.

Sabahattin Ali’nin de Batı edebiyatına, özellikle Alman edebiyatına olan ilgisi, bilgisi ve hâkimiyetinin yanı sıra mitolojiye ve tragedyalara da özel bir ilgisi olduğu bilinmektedir.^{2 3} Bunun en önemli göstergelerinden biri Sophokles’in “Antigone”sini Türkçe’ye çevirmesidir.⁴ Çeşitli gazete ve dergilerdeki yazıları, özellikle Varlık dergisinde Shakespeare hakkında yazdığı üç yazı da kaynaklara ulaşmanın bugüne göre oldukça zor olduğu bir dönemde S. Ali’nin

çok nadir örneklerden birini temsil ettiği makul biçimde tartışıl[dığını]” söyler. Steiner, “Başka hiçbir Yunan polisi ve başka hiçbir antik kültür, 5. Yüzyıl Attika [Atina] dramının benzeri bir şey üretememiştir. Gerçekten de Attika dramı, bünyesinde o kadar özel felsefi ve şiirsel bir güç ahengi bulundurmaktadır ki, yaldızı sadece çok kısa bir zaman boyunca parlamıştır: Takriben yetmiş beş yıl” der (Steiner, 2011, s. X). Genel anlamda tragedyanın ise “17. Yüzyılda dünyaya sırtını dön[düğünü]” söyler ve “Şu anda [1960’ta] tragedya ölmüştür” der (Steiner, 2011, s. 269). “19. Yüzyılda Laplace, Tanrı’nın akılcı zihnin artık ihtiyaç duymadığı bir varsayım olduğunu ilan etmiştir; Tanrı da bu büyük gökbilimcinin sözüne inanmıştır. Oysa tragedya, Tanrı’nın varlığının dayanılmaz ağırlığına gereksinim duyan bir sanat biçimidir. Tragedya şu anda ölmüştür çünkü onun gölgesi artık Agamemnon, Macbeth ya da Athelie’nin üzerine düştüğü gibi bizim üzerimize düşmemektedir (Steiner, 2011, s. 268-269).

“En temel anlamda “tragedya” olarak tanımladığım olguysa, insana dünya üzerinde istenilmeyen bir misafir gözüyle bakan bir gerçeklik fikrinin dramatik temsili ya da daha doğrusu dramatik sınavıdır. İnsanın bu yabancılaşmasının çeşitli kaynakları –“kapı dışarı edilen” insan ifadesinin esas anlamını, Almanca *Unheimlichkeit* kelimesi taşımaktadır. Bunlar “insanın düşüşü”nün veya ilk cezanın harfiyen veya mecazi sonuçları olabilirler. Aşırı hırstan kaynaklanan bir musibet veya insan doğasından ayrı düşünölemeyecek olan kendini sakatlama da bu kaynakları barındırabilir. En şiddetli durumlardaysa, insanın içine öldürücü bir şekilde zorla girilmesinin, olayların biricik yapısındaki bir kötülükten ve şeytani bir yadsımadan kaynaklandığı görülebilir (tanrıların husumeti). Ancak mutlak tragedya, sadece ve sadece, esas gerçekliğin Sofokles’e özgü “en iyisi hiç doğmamış olma” sözüne teslim edildiği ya da insanın talihine ilişkin içgörünün bir özetinin, Lear’in “asla” beşlemesinde açıkça dile getirildiği durumda mevcuttur” der (Steiner: 2011, s. XI).

Raymond Williams da Steiner’le benzer şekilde konuyla ilgili şöyle der: “Ama Yunan trajedisinin yeniden yaratılması ya da yeniden üretilmesi söz konusu olmamıştır ve bu, şaşırtıcı değildir. Çünkü Yunan trajedisi gerçekten benzersizdir temel özelliklerinin aktarılması mümkün değildir.” (Williams, 2018, s.41).

² Sevgi Sanlı, anılarında onun bu yönünden şöyle bahseder:

“Sabahattin Ali’nin Alman dilini, Alman yazını çok iyi bildiğini bilenler az değildir. Ama opera ve tiyatro üzerindeki bilgisi daha dar bir çerçevede değerlendirilmiştir. Mozart’ın operalarını çok severdi. Figaro’nun düğünü için şöyle demişti: ‘Bu operanın orkestrasyonu müthiş bir şey. Trombonlar, obualar, sahne üstündeki kişilerle alay ediyor gibi sesler çıkarıyor, zaman zaman.’ Tiyatroya gelince Yunan Tiyatrosunu, özellikle Sofokles’i överdi. Konservatuvar Carl Ebert’in yönetimindeki Kral Oedipus’la İzmir Fuarı’ndaki Açık hava Tiyatrosu’na gelmişti. Sabahattin Ali şöyle demişti. ‘Sofokles’in şu tragedya kaç yüzyıl önce yazdığını düşün. Oyun olayın tam ortasından başlıyor. Adam daha o zamandan flash-back tekniğini kullanmış. Kişilerin işleniş, dramatik gelişim, dil güzelliği de açıklanır gibi değil.’”(Sanlı, 2014, s.130)

Aynı yazıda şöyle bir anısını da aktarır Sanlı, “Yunan mitologyasına da fazlaca merak sardığım bir dönemdi. Yazdığım karşılıklı çeşitli tanrıların çeşitli kusurlarını sayıp döktüm. “Korkmayın” dedim, ‘Ben Olimposluları bile kusursuz, günahsız olarak düşünmüyorum.’ Hemen şu karşılığı aldım: ‘Saydığınız o tanrıların kusurları da, günahları da kendileri gibi büyüktür. Oysa benim kusurlarım da, günahlarım da kendim gibi küçüktür.’”(Sanlı, 2014, s.128)

³ Arkadaşı Melahat Togar onun bu yönünü şu cümlelerle ifade eder: “Mitolojiyi de iyi bilirdi, hiç unutmam bir kez, “Sen Ajax’ın kim olduğunu bmiyor musun? Yazıklar olsun” diye benimle alay etmişti” (Togar, 2014, s.70).

⁴ Sophokles, Antigone, Çev. Sabahattin Ali, Maarif Matbaası, 1941

konuya vukufunu göstermesi bakımından önemlidir.⁵

Sabahattin Ali’nin eserlerinin genelinde, hakkındaki değerlendirme yazılarının birçoğunda da değinilen⁶ trajik görünüm açıkça kendini belli etmektedir. Bu trajik görünümde onun melankolik mizacının⁷ etkisinin yanında beslendiği eserlerin de etkisi olduğu muhakkaktır. Moran bu etkiyi şöyle ifade eder: “Hatta Roland Barthes, Julia Kristieva ve M. Riffaterre gibi bazı göstergebilimcilere göre sanatçı metnini gerçekliğe bakarak düzenlemez, bilerek ya da bilmeyerek, kendinden önce gelmiş sanatçıların gerçekliği bir yazınsal metne dönüştürme yollarını tekrarlayarak düzenler. Bir bakıma önceki metinler sonraki metinlerin içinde vardır ve anlam belirleyici bir de rol oynar” (2009, s. 73). *Kürk Mantolu Madonna* da diğer eserleri gibi onun hayatından, mizacından ve etkilendiği eserlerden izler taşımaktadır. S. Ali’nin diğer birçok eserindeki gibi, *Kürk Mantolu Madonna*’da da belirgin olan trajik görünümün nasıl oluşturulduğu incelendiğinde bu görünümde tragedyaya karakteristik özelliğini veren bazı öğelerin etkisi olabileceği akla gelmektedir. Bir sahne eseri olmayan *Kürk Mantolu Madonna*’da bu etki biçimsel bir etki olarak değil ama Aristoteles’in tragedyanın kurgusunda önemli olduğunu söylediği, temaya etki eden bazı öğelerden yararlanılması şeklinde kendini göstermiştir.

Bu çalışmada *Kürk Mantolu Madonna* ile tragedya arasındaki ilişki romandaki trajik görünümü yaratmada önemli olabileceğini düşündüğümüz tragedya terimleri olan, “daimon” (yazgı ve tesadüf ile de ilişkili olarak), “baht dönüşü (peripetiea)”, bili(in)me (anagnorisis), “trajik hata (hamartia) ve “hybris” gibi terimler etrafında incelenecektir.

Tesadüf, Yazgı ve Daimon

Romanın baş kişisi Raif Efendi’nin ölmeden kısa bir süre önce, romanın anlatıcısı olan arkadaşına verdiği ve yine ölmeden kısa bir süre önce yazmış olduğu defter şöyle başlar: “Dün başımdan garip bir hadise geçti ve bana on sene evvelki başka birtakım hadiseleri yeniden yaşattı. Unutup gittiğimi zannettiğim bu hatıraların, bundan sonra beni hiç bırakmayacaklarını biliyorum... Hangi hain tesadüf dün onları yolumun üstüne çıkardı ve beni, senelerden beri dalmış olduğum derin uykudan, artık yavaş yavaş alıştığım hissiz uyuşukluktan ayırdı. Deli olacağım, yahut öleceğim dersem yalan söylemiş olurum. İnsan tahammül edemeyeceğini zannettiği şeylere pek çabuk alışıyor ve katlanıyor. Ben de yaşayacağım... Ama nasıl yaşayacağım!.. Bundan sonraki hayatım nasıl dayanılmaz bir işkence olacak!.. Ama ben dayanacağım... Şimdiye kadar olduğu

⁵ “Shakespeare Meselesi -Hakiki Shakespeare- (Varlık, (32), II. Teşrin [Kasım] 1934)”, “Shakespeare Meselesi -Sahte Shakespeare’ler: Bacon- (Varlık, (34), I. Kanun [Aralık] 1934)”, “Shakespeare Meselesi -Sahte Shakespeare’ler: Eduard de Vere- (Varlık, (37), II. Kanun [Ocak] 1935)”, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, s. 74-88

⁶ Sabahattin Ali hakkındaki anıların, incelemelerin ve değerlendirmelerin derlendiği “Sabahattin Ali- Anılar, İncelemeler ve Eleştiriler” kitabında, eserleri üzerine yazılan değerlendirme yazılarının birçoğunda bu trajik görünüme dikkat çekilmiştir.

⁷ S. Ali’nin hayatını ve eserlerini konu alan iki önemli çalışma, Asım Bezirci’nin (1997, s.10-23) ve Ramazan Korkmaz’ın (1991, s. 3-14) çalışmaları S. Ali’nin çocukluk travmalarının -özellikle annesiyle ilgili olanlarının- üstünde durur. Ramazan Korkmaz, S. Ali’de çocukken yaşadığı bu etkilerin onun kişiliği üzerinde etkili olduğunu söyler: “Sabahattin Ali’nin 11 yaşına kadar geçen çocukluk hayatını çevreleyen dış şartlar, böylesine olumsuz gelişmeler üzerine kurulurken, aile içindeki huzursuzluk da başka bir yandan bu olumsuzlukları tamamlayan bir faktör olarak karşımıza çıkar. İnsan şahsiyetinin esas itibarıyla bu dönemlerde teşekkül ettiğini söyleyen Alfred Adler ve Freud’un tezleri dikkate alınırsa, Sabahattin Ali’nin içinde yetiştiği ortamın, onun şahsiyetinin oluşumunda ne kadar etkin rol oynadığı daha iyi anlaşılır.” (...) “Sabahattin Ali de dış çevrenin bütün bu olumsuz şartları yanında annesinin, yani şefkatine en fazla muhtaç olduğu varlığın da onu bu tarzda dışlaması sonucu; karamsar, bedbin ve biraz da hayata insanlara karşı kin tutarak büyür; asabi bir mizacın insanı olur. Şahsiyetinin temel belirleyicisi durumundaki bu ilk tecrübeler, hatıralar; onun bundan sonra hayata karşı takınacağı tavırların da ana motivasyonu olacaktır” (Korkmaz, 1991, s.8-9).

gibi...” (s.46)⁸

Daha bu ilk paragrafta, Raif Efendi’nin defterinin genelindeki sorgulamaları hakkında da önemli bir ipucu niteliğinde olan bir ifade hemen dikkat çeker: “hain tesadüf”. Romanın tamamında da sıklığıyla hemen dikkat çeken “tesadüf” ve “rastlantı” kelimeleri, metinde fıkri yapının önemli bir ögesi hâlini alacak kadar çok geçmektedir.⁹ Raif Efendi’nin başına gelenlerde “tesadüf”, hayatının akışını belirleyen bir role sahiptir. Eserde asıl dikkat çekici olan ve esere “trajik” özelliğini veren nokta ise Raif Efendi’nin başına gelen “tesadüf”leri bir tür “yazgı”, hatta adeta onun kötülüğünü isteyen bir tür kötücül ruh olarak duyumsamasıdır. Hem bir tür kaçınılmazlığı hem de “kötücüllüğü” içeren -ve bu yönüyle klasik edebiyat geleneğimizdeki “felek”i de çağrıştıran- “tesadüf”, tragedyalardaki “baht” ve “daimon” terimleriyle iç içe geçer. Tanımlarından biri “Tanrı ile kahraman arasında bir yerde bulunan doğaüstü varlık veya şey” olan “daimon”un anlam yelpazesi oldukça geniştir: “Tanrı” (tanrıça, ilah, ilahe) “Tanrılık” (Uluhiyet), “Tanrı kudreti”, “ruh”, “mukadderat, kader, alın yazısı” gibi anlamlara gelirken aynı kökten türeyen daimones daha sonraları “kötü ruh, cin, iblis, şeytan” gibi anlamlarda da kullanılmıştır. Etimolojisi tartışmalı olsa da, “taksim etmek”ten: “insanlara kaderlerini dağıtan”; ya da “kemirmek, yutmak”tan: “insanları yutan, yani mukadderat, kader, alinyazısı” anlamına geldiği düşünülmektedir (Peters, 2004, s.60). Daimon kelimesinin anlam yelpazesi düşünüldüğünde insan muhayyilesinde bazı kavramların ne kadar iç içe geçtiği açıkça görülmektedir. İnsanın dünyayı ve kendi hayatını anlamlandırma çabasında başvurduğu “Tanrı”, “yazgı”, “kader”, “mukadderat”, “tesadüf”, “baht” “talih” “felek” “şans” gibi, baş vurulan metafizik kavramların çokluğu bu çabanın ne denli çetin olduğunun da bir göstergesidir. Kimine basit bir tesadüf gibi görünen olay; kimine göre “kaderin bir oyunu”, kimine göre “feleğin bir cilvesi”, kimine göre “mukadderat yahut ilahi takdir”, kimine göre de “şans” olabilmektedir. Tragedyalardaki “kötücül güç” ten bahseden Vernant ve Naquet de şöyle der: “Mania, lussa, ate, ara, miasma, Erinys- sonuçta bütün bu adlar tek ve aynı mitsel gerçekliği, insanın ruhunda ve insanın dışında çeşitli alanlarda, çeşitli biçimlerde tezahür eden uğursuz bir numen’i kapsar; caninin yanı sıra cinayetin kendisini, en uzak öncellerini, hatanın psikolojik güdülenmelerini, hatanın sonuçlarını, yol açtığı kirlenmeyi, suçlu ve suçlunun bütün soyu için hazırladığı cezayı kapsayan felaket gücüdür. Yunanca bir sözcük, pek bireyselleştirilmemiş, çok çeşitli biçimler içinde insan yaşamının bağrında çoğu kez zararlı bir şekilde hareket eden bu tip Tanrısal gücü belirtir: daimon. Oidipus’un oğullarının psikolojik durumunu nitelendirmek için daimonon fiilini kullanırken Aiskhylos’un tragedya düşünüşüne sadık kalmaktadır; Oidipus’un oğulları sözcüğün gerçek anlamında kötü bir cin, bir iblis olan daimon tarafından ele geçirilmiştir” (Vernant-Naquet, 2012, s. 33).

“Daimon” kelimesinin anlam alanıyla ilişkili bu kavramlar insanın kasıtlı olarak yapmadığı, onun elinde olmayan, “başına gelen” şeylere sebep olan bir kötücül gücü ifade etmenin bir yolu olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, romanda anlatıcının Raif Efendi’yle tanışıp onun defterini okumaya başladığı giriş bölümü de dâhil olmak üzere roman boyunca Raif Efendi’nin başına gelen olayların gelişiminde tesadüfün dikkate değer bir rolü vardır. Anlatıcıyı Raif Efendi’yle

⁸ Çalışma yalnızca *Kürk Mantolu Madonna*’yı kapsadığından bu kitaptan yapılan alıntılarda sadece sayfa numarası belirtilecektir.

⁹ Tespit edebildiğimiz kadarıyla romanda tesadüf kelimesinin geçtiği sayfalar: 46,54,57,64,78,89,125,128,159; rastlantı/rastlama(k), rasgelmek, rasgele sözcüklerinin geçtiği sayfalar: 47, 54, 59, 65, 67, 103, 113, 121. Bunların yanında metin boyunca “denk gelmek (s.13), ilişmek (s.54) gibi kelimelerle “tesadüf” anlamı sağlanmıştır. Ayrıca defterden önce anlatıcının aktardığı kısımlarda yine tesadüf (s.11[3 kez], s.34) ve rastlantı/rastlamak/rastgelmek (s. 12, 14[2 kez], 17) kelimelerinin sık kullanımı dikkat çeker.

tanıştıracak olan arkadaşıyla karşılaşmasından başlayarak birçok olay tesadüfler neticesinde gerçekleşir. Raif Efendi’nin bir tesadüfle başlayan macerası da yine tesadüflerin ve rastlantıların önünde adeta sürüklenerek “trajik” sonuna ilerler. Burada dikkati çeken nokta “tesadüf”ün bir tür kötücül gücün mahsulü olarak duyumsanmasıdır.¹⁰ Bu tesadüfler sanki onu hüsrana götüren yolun taşları olarak bir kötücül güç tarafından döşenmektedir. Hayatını kökünden sarsacak olan tesadüfün yaşanacağı Almanya’ya gitmesi de yine bir rastlantı sonucudur. İstanbul’da “ne yapacağı[n]ı bilmeden” uzun zaman dolaştıktan sonra babasından bir mektup alır; babası onu Almanya’ya göndermek istemektedir. Avrupa’yı görme fırsatı “hiç beklemediği bir zamanda *çıkıver[miştir]*”¹¹(s.50). Almanya’ya gittikten sonra da onu felaketine sürükleyecek maceranın başlangıcının, Kürk Mantolu Madonna tablosuna rastlamasının anlatıldığı bölüm esere trajik görünümünü verecek kurgusal hazırlığın nasıl yapıldığını gösteren bir metindir:

Günün birinde, gayet iyi hatırlıyorum, yağmurlu ve *karanlık* bir teşrinievvel¹² gününde, gazeteleri karıştırırken, yeni ressamların açtığı bir sergi hakkındaki tenkit makalesi *gözüme ilişti*. (...) Nitekim gazetedeki yazıyı bile okumadım. Fakat birkaç saat sonra, *gene rasgele* sokaklarda dolaşarak günlük gezintilerimden birini yaparken, gazetede bahsedilen serginin açılmış olduğu binanın önünde *bulunduğumu fark ettim*. Yapacak mühim işlerim yoktu. *Tesadüfe itaat ederek içeri girmeyi tercih ettim* ve duvarlardaki küçüklü büyüklü birçok tabloları alakasız gözlerle seyrederek uzun müddet dolaşım. (s.54)

Büyük salonun kapıya yakın bir duvarının önünde *birdenbire* durdum. O andaki hislerimi, bilhassa aradan bu kadar sene geçtikten sonra, anlatmama imkan yok. (s.55)

Buradan sonra Raif Efendi “Kürk Mantolu Madonna” tablosunu ve tablonun onun üzerinde bıraktığı derin etkiyi uzun uzun, ayrıntılarıyla anlatır. Eve geldiğinde soyunurken ceketinin cebinden yere bir gazete *düşer*, kaldırıp masanın üstüne koyarken *birdenbire* yüreği atmaya başlar. Bu, sabahleyin aldığı ve kahvede oturup okurken sergi hakkındaki makaleyi gördüğü gazetedir. O günden sonra her gün aynı sergiye gider ve bir gün “korktuğu başına gelir”. “Salonda bir kaç kere *rast geldiği*” genç bir kadın yanına sokulur (s.60). Bu kadın, Raif Efendi’nin hayatını bir daha geri dönüşü olamayacak şekilde değiştiren “Kürk Mantolu Madonna” tablosunun hem konusu hem ressamı olan Maria Puder’dır. Fakat, tuhaf bir şekilde, Raif Efendi onun Kürk Mantolu Madonna ve Maria Puder olduğunu çok sonra anlayacaktır. Artık sergiye gidip Kürk Mantolu Madonna’yı göremeyeceğini vehmederken (her gün Kürk Mantolu Madonna’yı izlediği fark edildiği için insanların kendisiyle dalga geçeceğini düşünmektedir!) Raif Efendi’nin düşündükleri onun yazgıyı bir kötücül güç, bir tür “daimon” olarak görme meylinde izler taşımaktadır:

Bir imkân, mevcudiyetine ihtimal vermeye bile cesaret edemediğim bir imkân, boş ve manasız akıp giden ömrümün yanına kadar *sokulmuş* ve sonra, *birdenbire, geldiği kadar ani ve sebepsiz, çekilip gitmişti*. Bunu ancak şimdi anlıyordum. Kendimi bildim bileli, bütün günlerimi, haberim olmadan ve nefsimi itiraf etmeden, bir insanı aramakla geçirmiş ve bu yüzden bütün diğer insanlardan kaçmışım. O resim aradığım bu insanı bulmanın mümkün olduğuna, hatta ona pek

¹⁰ Romanda anlatıcının; Raif Efendi’nin baldızının kızlarına bakışının bir ifadesi olan “anlayamadığı *melun bir düşmanın musallat ettiği iki ceza* gibi kızıyor” (s.29) cümlesi de Raif Efendi’nin olmasa bile yazarın konuya yaklaşımı hakkında ip ucu niteliğini taşımaktadır.

¹¹ Alıntılanan metinlerdeki trajik görünümün nasıl oluşturulduğunu göstermek amacıyla, “*italik*” yazı tipiyle yapılan tüm vurgular bana ait.

yakın bulunduğuma, bir müddet olsun beni inandırmış, içimde, bir daha uyutulması kabil olmayan bir ümit uyandırmıştı. Onun için, bu sefer düştüğüm inkisar o nispette büyük oldu. (s. 62)

Yukarıda Raif Efendi’nin hayatının fırsatı, sanki onun elinde olmadan, biri ya da bir şey tarafından özellikle engellenmiş gibi bir intiba uyandıran bölümde aslında kendisinin sergiye gitmemeyi tercih etmesinden başka hiçbir engel yoktur!

Raif Efendi, Maria Puder’i, günler sonra sokağın ortasında yine tesadüfen görür ve onu gördüğü bu esnada kendisi otuz beşinde şişman ve sarışın bir kadınla, Frau Van Tiedeman’la sarmaş dolaş vaziyettedir:

Bu sırada gözlerim, on adım kadar ilerideki bir kadına *ilişti*. Bütün vücudumun tarifi imkansız bir heyecanla titremeye başladığını hissettim. (...) Bu oydu. Bir an kadar gördüğüm yüzü, sisli kafamda bir şimşek gibi çakmıştı. Bu, yabankedisi kürkünün içinde, soluk yüzü, siyah gözleri ve uzunca burnu ile, sergide gördüğüm resmin ta kendisi, “Kürk Mantolu Madonna”ydı. Yüzünde o kendine mahsus hazin ve bıkkın ifade ile, etrafın farkında değilmiş gibi yürüyordu. Bizi görünce bir saniye hayret etti ve bu anda bakışlarımız *karşılaştı*. Onun gözlerinden gülümsemeye benzer bir şeyin geçtiğini gördüm. Enseme kamçı yemiş gibi silkindim. Onunla ilk *karşılaşmanın* fecaatini¹³ ve böyle bir tebessümle hakkımda ilk hükmünü vermesinin ne demek olduğunu sarhoşluğuma rağmen gayet iyi anlıyordum. (s.63-64)

Bu “*tesadüf*” onu “serseme çevirmişti[r]” “O”nunla böyle sarhoşken ve başka bir kadınla sarmaş dolaş bir vaziyetteyken karşılaşmanın utancıyla böyle bir “*karşılaşma*” olmadığını düşünmek, bütün bunların bir hayal, bir kâbus, bir vehim olduğuna inanmak ister. Ertesi gün Kürk Mantolu Madonna’yla tekrar karşılaşma umuduyla meydana gider. Çünkü “Dün akşam Kürk Mantolu Madonna’ya orada ve tam bu sıralarda *rastlamış[ır]*” (s.67). Kürk Mantolu Madonna’yla aynı meydanda tekrar karşılaşan Raif Efendi, onu takip eder ve peşinden Atlantik adlı bir kabareye girer ve Kürk Mantolu Madonna’nın orada şarkıcı olarak çalıştığını görür. Her ne kadar Raif Efendi başta onun hakkında bazı kötü düşüncelere kapılsa da sonradan bu düşünceleri değiştir. Şarkı söylediği esnada göz göze gelirler ve Kürk Mantolu Madonna Raif Efendi’yi dostça bir göz selamıyla ve tebessüm ederek karşılar. Onun yalnızca bir selamı ve tebessümü karşısında hissettikleri, Kürk Mantolu Madonna’nın Raif Efendi üzerinde nasıl güçlü bir etki uyandırdığını göstermek bakımından da manidardır:

Yerimden fırlayarak boynuna sarılmak ve onu ağlaya ağlaya öpmek için müthiş bir arzu duydum. Hayatımda hiç bu kadar mesut olduğumu, içimin bu kadar genişlediğini hatırlamıyordum. Bir insanın diğer bir insanı, hemen hemen hiç bir şey yapmadan, bu kadar mesut etmesi nasıl mümkün oluyordu? Ahbapça bir selam ve temiz bir gülüş... Ve ben bu anda başka hiçbir şey istemiyordum. Dünyanın en zengin adamıydım. Gözlerimle onu takip ederek mırıldanıyordum: “Sana teşekkür ederim... Teşekkür ederim!.. (s.72)

Tesadüflerin -yahut “daimon”unun- sürüklediği bu noktada Raif Efendi sadece bir gülüşüyle onu karanlıklarından çıkaran “kurtarıcısı”na “Kürk Mantolu Madonna”sına adeta şükürlerini sunar. Bu coşkun ve abartılı duygu durumu Maria’yı kaybettiğinde Raif Efendi’nin nasıl bir hüsrana uğrayacağını ipuçlarını vermesi bakımından da önemlidir. Ancak bu coşkulu sevinç ve şükür hâinden hemen sonra hiçbir sebep yokken yine korkulara ve vehimlere kapılır. Böylesine

¹² Ekim

¹³ “Fecaat” kelimesinin bir edebî tür olan “trajedi”nin karşılığı olarak da kullanılıyor olması da ilginç bir ayrıntıdır.

mutlu olmaya hakkı yoktur! Biri yahut bir şey bu mutluluğu ona çok görecek ve elinden alacaktır sanki:

Bir aralık içimden cız diye bir şüphe geçti: Acaba beni birine mi benzetti, dedim. Yoksa dün akşam sokakta kepaze halde gördüğü bu çehre kendisine yabancı gelmediği ve beni nereden tanıdığını da bir türlü hatırlayamadığı için ihtiyata riayet olsun diye mi selamladı? (s.72-73)

Zaten küçüklüğünden beri saadeti israf etmekten korkar, bir kısmını ilerisi için saklamak isterdim... Bu hal gerçi birçok fırsatları kaçırmama sebep olurdu, fakat fazlasını isteyerek “*talihimi ürkütmekten*” her zaman çekinirdim. (s.73)

“Talihini ürkütmekten” çekinmek”! Bu ifade de “tesadüfe itaat etmek” gibi Raif Efendi’nin yazgıya (talihe, bahta) yaklaşımı hakkında anahtar ifadelerden biridir. Raif Efendi “tesadüf’e itaat etmekten, “talih”i ürkütmekten bahsederken başvurduğu metaforlar tragedya’nın “daimon”unu, o kötücül gücü anımsatmaktadır.

Şarkı bittikten sonra Kürk Mantolu Madonna Raif Efendi’nin yanına gelir ve kısa bir sohbetten sonra ona “Annenizden mektup alıyor musunuz?” diye sorar. Ve Raif Efendi ancak bu sorudan sonra Kürk Mantolu Madonna’nın (ve Maria Puder’in) sergide yanına gelip onunla konuşan kadın olduğunu anlar.

Maria’yı evine kadar bırakıp buluşmak için sözleştikleri bölümden sonraki, Maria’yı adeta bir “Meryem”, bir “Mesih”, bir ideal “Anne” yerine koyduğu, coşkun ve abartılı övgü ve şükürlerle dolu sayfalardan sonra Raif Efendi tekrar kuruntularına, vehimlerine ve korkularına kapılır. “Acaba hakikaten gelecek miydi?” diye şüphelenmekten ve olumsuz ihtimaller üzerine birçok kuruntu üretmekten kurtulamaz. İşin ilginç yanı; tüm bu olumsuz ihtimalleri, buluşmak için sözleştikleri yer olan Maria’nın penceresinin altında değil, oraya uzak bir yerde beklerken kurmaktadır(!):

Bu kadar büyük bir saadetin böyle kolayca gelivermesi tabii değildi. Her geçen dakika ile telaşım daha çok artıyor, kalbim daha hızlı çarpıyordu. Dün akşam başımdan geçenler, insanın hayatında bir defaya münhasır kalan *fevkalade* hallerden biriydi. Bunun tekerrürünü beklemek doğru olmazdı. Kafam derhal birtakım teselliler bulmaya başlamıştı. Hayatımın birdenbire böyle yeni ve *ilerisi karanlık* bir yola girmesi benim için belki hayırlı olmayacaktı. Eski sükûnetime dönmek, uyusuk günlerin zincirine yapışıp kalmak daha rahat değil miydi?.. (s.88)

En mutlu anlarında bile sürekli saadetini bozacak o belirsiz gücün korkusu ile yaşamaktadır Raif Efendi.

Her söz, her ses saadetimi bozacak, bulandıracak diye korkuyordum. (s. 104)

Hiçbir şey düşünmemek, hiçbir şey hatırlamamak istiyordum. Bu gecenin hadiseleri, onlara hatıralarımla bile dokunmaktan ürkecek kadar kıymetliydi. Nasıl biraz evvel ağzımdan çıkacak küçük bir sesin o tasavvur edilemez *saadet ânının havasını bozacağından korktuysam*, bu sefer de hayalimle yapacağım her kurcalamanın, bugün yaşadığım birkaç saatin harikulâde vak’alarına ve bu vak’aların emsalsiz ahengine *zarar vereceğinden çekiniyordum*. (s.105)

Raif Efendi, her ikisini de kendilerine “tabi olmayan birtakım gizli, müphem düşüncelerin ve arzuların idare ettiği[nin] muhakkak” olduğunu düşünmekte (s.108), ilişkileri yolunda giderken bile hep o kötü serencamdan korkmakta ve şöyle düşünmektedir: “yaklaştırmayan anların muhakkak uzaklaştırdığını *karanlık* bir şekilde seziyor ve içimde sessizce yanan, fakat günden güne büyüyen bir *endişenin* yer etmeye başladığını hissediyordum”; “bütün bu karışık hisler, ışığa çıkmaktan korkar gibi, ruhlarıminin en saklı köşelerinde durmaktaydı” (s.109)

Raif Efendi bir bakıma korkmakta haklı çıkacaktır çünkü Maria muhtemelen Raif Efendi’yle

taniştiğinde bile zaten hastadır.¹⁴ Maria’nın, tüm içtenliğiyle aşkını ilan ettiği ve birlikte oldukları yılbaşı gecesinin sabahında Raif Efendi, “Niçin hâlâ, hakkında hüküm verilecek bir maznun gibi, içim titriyordu?” diye sorar (s.117).

“Bütün bu manasız hislerin, yersiz korkuların şu anda hiç lüzumu olmadığını, hayatımın en aydınlık gününü *vehimler* ve fena *sezişlerle* karartmanın sebepsizliğini düşündükçe canım sıkılıyordu”(s.117).

Bu noktada “Raif Efendi’nin “hayatının en aydınlık günü” olarak nitelediği bu günü manasız hislerle, yersiz korkularla, vehimler ve fena *sezişlerle* “karartması” ona “sebepsiz” görünse de olacakları “sezmektedir”. Ona sebepsiz gelen bu “fena *sezişlerinin*” romanın trajik kurgusu bakımından kritik bir önemi vardır. Raif Efendi’nin hep içini kemiren o “fena *seziş*”, “kötü bir şeyler olacak korkusu”, sürekli etrafında hissettiği o “daimon” yine iş başındadır. Kader (yazgı/daimon) ağlarını örmektedir. Birazdan Maria, yine Raif Efendi’nin sebebini anlayamadığı bir şekilde “bunun son olduğunu” ve “yalnız kalmak istediğini” söyleyecek ve Raif Efendi’den gitmesini isteyecektir. Raif Efendi’nin hayatının “en aydınlık günü”, karanlık günlerin başlangıcı olacaktır. Korkulan olmuştur. Bu noktadan sonra görüşmeler de Maria’nın hastalığı iyi olmayacak, uzun bir süre hastanede sonra evinde Raif Efendi ona bakacak, sonra da babasının cenazesi için Türkiye’ye dönecek ve bir daha Maria’yı göremeyecektir!

“[H]er yerde, herkeste onu, Maria Puder’i, Kürk Mantolu Madonna’yı, arayacak[tır]:

“Onu bulamayacağımı şimdiden biliyordum. Fakat aramamak elimde olmayacaktı. Beni, bütün ömrümce bir meçhulü, mevcut olmayanı aramaya *mahkûm ediyordu*”(s.123)

Raif Efendi, neden terk edildiğine bir anlam veremedi sokaklarda, parklarda dolaşacak yine talihini sorgulayacaktır.

Maria’dan ayrıldıktan sonra ızdırap içinde -yine rasgele- yürürken gözünün *iliştiği* bir parka sapar, bu park Alman şairi Kleist ile sevgilisinin birlikte intihar ettikleri yerdir. Onların “*mukadderatları* gibi kanları da birbirine karışmıştı[r]”(s.123). Onlar toprağın altında da olsa hâlâ beraberdirler. Ama o Maria’dan ayrılmıştır. Bir güç onu buraya getirmiş ve toprağın altında bile beraber yatan sevgilileri göstererek adeta onun acısını artırmaktadır.

“Beni buraya getiren neydi? Rasgele yürürken gözüm bu taraflara ilişince neden hemen sapmışım? Hatta neden evden çıkar çıkmaz sözleşmiş gibi [kiminle sözleşmiş gibi?] buraya gelmişim” (s.123)

Kürk Mantolu Madonna’yı -ve Maria Puder’i- karşısına çıkaran bir “tesadüf” olduğu gibi şimdi onu elinden alan da “Maria’nın ölecek olduğu” “yazgı”sıdır ve her ikisi de onun peşini hayatı boyunca bırakmayan “daimon”udur. Bu daimon, Maria’yı önce buldurup, sonra elinden alarak ve onu mevcut olmayanı aramaya mahkûm ederek korkunç bir cezaya çarptırmıştır. Her şeye rağmen, Maria hasta da olsa; Raif Efendi onunla olmaktan, ona bakmaktan, “hayatı[n]ı başka bir insana vakfetmiş olmanın nihayetsiz saadetini duy[arken]” yine basit gibi görünen bir olay

¹⁴ Onun hasta olduğunu yılbaşı gecesi kendini dışarı attığında Raif Efendi’ye söylediği şu sözlerden tahmin edebiliriz: “‘Evet... Ben böyleyim işte...’ diyordu. ‘Raif... Sevgili Raif... Ben böyleyim işte... Dememiş miydim?.. Bir günüm bir gününe uymaz diye... Fakat kederlenmeye lüzum yok. Sen çok iyi bir çocuksun... Muhakkak sen iyi bir çocuksun!..’ Birdenbire hıçkırmaya başlıyor, sonra tekrar söyleniyordu: ‘Hayır, hayır, kederlenmeye lüzum yok...’”(s.114-115). Yine birkaç sayfa sonra Maria, “Birçok şeyler istiyorum ve hiçbirini elde edemiyorum... Her çareye başvurdum; fayda yok... Sen artık memnun olabilirsin ama ben ne yapayım?” demesinden hasta olduğunu bildiği yorumu yapılabilir (s.118-119).

Raif Efendi’nin saadetini sonlandırır:

Ve bir gün her şey bitti... O kadar basit, o kadar kati bir şekilde bitti ki, ilk anda işin azametini anlamak benim için mümkün olmadı... Yalnız biraz şaşırdım, bir hayli üzüldüm; fakat bu hadisenin hayatım üzerinde bu kadar büyük, bu kadar değişmez bir tesiri olacağını asla düşünemedim (s.137).

Raif Efendi’nin basit ve kati olarak yorumladığı bu dönüm noktası babasının öldüğünü haber veren ve Türkiye’ye gelmesini isteyen bit telgrafıdır. Hizmetçinin üç günden beri bekliyor dediği zarfı açmak istemese ve böylece “[o]nun içindekini öğrenmemek suretiyle, *etrafı[n]da dolaşan bir felaketi uzaklaştırabileceğini ümit*” etse de bu felaketi uzaklaştıramaz (s.137).

Raif Efendi’nin trajik düşüşünü başlatıyor gibi görünen bu basit telgraf aslında neyi haber vermektedir? Babası üç gün önce ölmüştür. “[G]erçek bir muhabbetle sevm[si] için ortada bir sebep [olmayan]”, “ara[ların]da daima bir yabancılık mevcut kal[an]” (s.141), onun için “‘insan’olarak hemen hemen hiç mevcut [olmayan]”, “akşamları ne [onları] ne anne[lerini] hitaba layık görmeyen” “yalnız ‘Baba’ dedikleri mücerret bir mefhumun insan şeklinde görünüşü” (s. 142) demek olan babasının cenaze işlemleri ve miras prosedürünü yerine getirmesi için Türkiye’ye dönmesi gerekmektedir. Raif Efendi “bir taraftan bu hakikati kabul etmemek için çırpınır[ken]” bir taraftan da başına gelen bu felaketi -babasının ölümünü değil Maria’dan ayrılmak zorunda kalmasını- sorgulamaktadır:

Herhangi bir yerde doğmuş ve herhangi bir adamın oğlu bulunmuş olmak bu kadar mühim değildi. Asıl mühim olan, iki insanın birbirini bulması bu derece güç olan dünyada, bu nadir saadete ermekti. Öte tarafı hep teferruattı. Bunların kendiliğinden düzelmesi, asıl büyük noktaya, birbirimizi bulmuş olmak hakikatine uyması lazımdı. (s.138)

Raif Efendi’nin; nedensiz gibi görünen önemsiz ayrıntıların hayati sonuçlara yol açtığı olayları sorguladığı şu bölüm de onun “tesadüf’e ve “yazgı”ya yaklaşımını ortaya koyması bakımından çok önemlidir:

“Fakat böyle olmayacağını da gayet iyi biliyordum. Hayatımızın, birtakım ehemmiyetsiz *teferruatın* oynanacağı olduğunu, çünkü asıl hayatın *teferruattan* ibaret bulunduğunu görüyordum. Bizim mantığımızla hayatın mantığı asla birbirine uymuyordu. Bir kadın, trenin penceresinden dışarı bakabilir, bu sırada gözüne bir kömür parçası kaçarsa, o ehemmiyet vermeden bunu ovuşturur ve bu minimini hadise dünyanın en güzel gözlerinden birini kör edebilirdi. Yahut bir kiremit, hafif bir rüzgârla yerinden oynayarak, devrin gıpta ettiği bir kafayı parçalayabilirdi. Göz mü mühim kömür parçası mı, kiremit mi mühim kafa mı, diye düşünmek nasıl aklımıza gelmiyorsa ve bütün bunları nasıl hiç mütalaa yürütmeden *kabule mecbursak*, hayatın daha başka türlü birçok *cilvelerine* de aynı *tevekkülle katlanmaya mecburduk*.”(s. 138)

“Hayatın cilveleri” olarak ifade ettiği, katlanmaya ve tevekkülle karşılamaya mecbur olduğumuzu söylediği ve örnek olarak seçtiği olayların “dehşeti” onun tesadüfe ve yazgıya yaklaşımını oldukça açık bir şekilde göstermektedir. Raif Efendi bilhassa bunu sorgulamak için vermiştir bu uç örnekleri. Varlığı ve yokluğu arasında fark yok denecek kadar önemsiz görünen, kum tanesi kadar, küçücük kömür parçasının bir “insan”ın dünyasını karartması!.. Raif Efendi gibi evhamlı ve endişeli bir karakter; minicik ayrıntıların ve önemsiz gibi görünen tesadüflerin bir insanın hayatını kökünden etkilemesini sorgulamaması mümkün müdür? “Hakikaten böyle miydi? diye” başlar Raif Efendi. Bazı zorunlulukların (mukadderatın) yanında –ki verdiği uç

örnekler onları da sorguladığını açıkça göstermektedir- insanın elinde olan bazı seçimlerin olduğundan ve bu seçimlerin de hayatımızı kökten etkileyebildiğinden bahseder. Defter, bütün bu anlatılanlar gerçekleşikten sonra yazıldığı için Raif Efendi bunları yazarken basit tesadüflerin onun hayatını kökünden etkilemiş olduğunu bilmektedir. Raif Efendi o ana tekrar döner ve başka türlü olamaz mıydı diye düşünmekten kendini alamaz. Türkiye’ye dönme olamaz mıydı? Raif Efendi dönmesinin gerekliliğiyle ilgili her ne kadar kendince makul sebepler öne sürse de önemli olan onun Türkiye’ye dönmesinden çok Maria’nın mektupları kesilince kendisini terk ettiğini düşünmesi ve bir sevgiliden çok öte, bütün hayatının anlamını yüklediği bir insandan haber almak için pek de bir şey yapmamış olmasıdır. Yoksa Maria, o Almanya’ya dönse de -muhtemelen- yine ölecekti.

Kaldı ki öne sürdüğü bahaneler (memleketteki işlerin yüz üstü kalması ve bu yüzden Almanya’da parasız kalmak, pasaportlar, sefarethaneler, ikamet tezkereleri vs.) pek de ikna edici değildir. Almanya’da çalışıp para kazanabilirdi; ya da Türkiye’deyken mektuplar kesilince ne yapıp edip bir şekilde Maria’nın akıbetini öğrenebilirdi. Maria’nın onu terk ettiği zannıyla on beş yıl cehennem azabı çekmek ne derece makuldür?

Maria Raif’ten önce Berlin’den ayrılır ve tren kalkmadan hemen önce Raif Efendi’ye “Nereye çağırırsan gelirim!” diyerek niyetini belli eder. Raif Efendi; işlerini yoluna koyup biraz para biriktirdikten sonra -gelecek sene sonbaharda- Maria’yı yanına alacaktır fakat mektuplar kesilince ve Raif Efendi’nin gönderdiği mektuplar postaneden alınmadığı gerekçesiyle, iade kaydıyla geri gelince terk edildiğini düşünür ve hayatına adeta bir “yaşayan ölü” olarak devam eder:

O zaman her şeyden ümidimi kestim. Birkaç gün içinde ne kadar değiştiğimi düşününce bugün bile şaşıyorum. Bana hareket etmek, görmek, duymak, hissetmek, düşünmek, hülâsa yaşamak kabiliyetini veren bir şey içimden çekilip alınmış gibi, posa haline geldiğimi fark ettim. (s.145).

“Buna rağmen yaşadım... Ama, işte netice meydanda... Eğer buna yaşamak demek caizse yaşadım. (s.146).

“Her şeyin hayal, aldatıcı bir rüya, tam bir vehim olduğu meydana çık[mıştır]” (s.147). Talih, o meşum “daimon” yine onu kandırmıştır. Onu hayata bağlayan ve onun -kelimenin tam anlamıyla- her şeyi olan “Maria”; Raif’e olan sevgisi, iyiliği, dürüstlüğü, verdiği sözleri... Hepsisi “yok” olmuştur ve işin daha “trajik” tarafı bunlar aslında yalnızca Raif Efendi’nin evhamından ibarettir!

Kaybedilen en kıymetli eşyanın, servetin, her türlü dünya saadetinin acısı zamanla unutuluyor. Yalnız kaçırılan fırsatlar asla akıldan çıkmıyor ve her hatırlayışta insanın içini sızlatıyor. Bunun sebebi herhalde, ‘Bu böyle olmayabilirdi!’ düşüncesi, yoksa insan mukadder telakki ettiği şeyleri kabule her zaman hazır.” (s.149)

Kendisi için anlamını “o benim için bütün insanlığın timsaliydi” (s.149) diyerek dile getirdiği Maria’nın, onun terk ettiğini düşünmesi Raif Efendi’nin diğer insanlara karşı güvenini de yok eder:

“İnsanlara kızmama imkân yoktu, çünkü insanların en kıymetlisi, en iyisi, en sevgilisi bana en büyük kötülüğü etmişti, diğerlerinden başka bir şey beklenebilir miydi?”(s.150).

Böylece kendi vehmiyle kendine “en büyük kötülüğü” etmiş olur! Sonrasında evlense de evlilik hayatında da mutsuzdur; ailesine güçlü bir sevgi duyamadığı gibi, ev halkı da ona saygı göstermez, kendi evinde sürekli hor görülür. Öylesine yaptığı bu evlilikle ve asgari düzeyde geçimini sağlayabilmek için devam ettiği memuriyetiyle, yukarıda da belirttiğimiz gibi adeta

yaşayan bir ölüye dönüşür:

“Adeta günün yetmesini bekleyen bir mahpus gibiydim. Günlerin, ancak beni bu akıbeta yaklaştırmak bakımından birer kıymeti vardı. Bir nebat gibi, şikayetsiz, şuursuz, iradesiz, yaşayıp gidiyordum. Yavaş yavaş hislerim kütleleşmişti. Hiçbir şeyden müteessir olmuyor, hiç bir şeye sevinmiyordum” (s. 150)

Bir gün Ankara garında yine bir rastlantı sonucu Maria’nın uzaktan bir akrabası olan Frau Van Tiedemann’la karşılaşır. Raif Efendi, öteberi almak için çarşıya gitmiştir, Frau van Tiedemann ise trenle Bağdat’tan Berlin’e giderken Ankara’ya uğramıştır! Pek nadir gerçekleşebilecek bir tesadüf eseri, Tiedemann onu görür, tanır ve ona seslenir. Bu karşılaşma bütün düğümün çözüldüğü an olur. Tiedemann’ın yanında bir de kız çocuğu vardır. Raif Efendi, Maria ile ilişkisinden haberdar olmadığını düşündüğü Tiedemann’dan Maria hakkında bilgi almaya çalışır. Tiedemann ise sanki her şeyi bilmektedir ve adeta ona işkence edercesine bir yavaşlık ve sakinlikle Raif Efendi’nin hayatını yıkacak “haber”leri verir. Neredeyse tren hareket edecektir, küçük kız trene binmiştir, Tiedemann istim üstünde bu hayati haberleri Raif Efendi’ye verir. Maria, Raif Efendi Türkiye’ye döndükten kısa bir süre gebe olduğunu öğrenmiş ve doğumdan kısa bir süre sonra ölmüştür! Raif Efendi’nin, kendisini terk ettiğini zannettiği için yaşayan bir ölüye dönüştüğü, hayata ve insanlara küstüğü Maria aslında onu terk etmemiş bilakis belki de canı pahasına onun çocuğunu dünyaya getirmiştir! Bütün bu yıkıcı gerçekleri söylerken Frau van Tiedemann’ın imalı üslubundan sanki Raif Efendi’nin Maria ile olan ilişkisini bildiği anlaşılmaktadır. Bu haberleri de sanki Raif Efendi’den intikam almak isteyen bir cadı¹⁵ kötücüllüğüyle bildirmektedir:

“Kadın bunları söylerken, hep yüzüme bakıyordu. Gözlerinde adeta düşmanca diyebileceğim bir parıltı vardı” (s.156)

Tren hareket etti. Onlara elimi salladım. Frau Döppke¹⁶’nin haince güldüğünü fark ettim.

Çocuk içeri çekilmişti...”(s.156)

“Kadın muhakkak ki birçok şeyler sezmişti. Niçin bana o kadar hain bakmıştı?”(s.157)

Ömrü boyunca Raif Efendi’nin peşini bırakmayan “tesadüf” ona bir darbe daha indirmiştir. Maria’nın öldüğünü, yıllar boyunca Maria hakkındaki (bir tür itham ve suçlama da olan) düşüncelerinde çok büyük bir yanılgı içinde olduğunu, üstelik Maria’dan babasını tanımayan bir de kız çocuğunun olduğunu yine bir rastlantı sonucu öğrenir.

“Hayatımın başka türlü olmasına imkan var mıydı? Zannetmem. Tesadüf seni önüme çıkarmasaydı yine aynı şekilde yaşayıp gidecektim. Sen bana, dünyada başka türlü hayatın da mevcut olduğunu, benim bir de ruhum bulunduğunu öğrettin. Bunu sonuna götürmediysen, kabahat senin değil...”(s.159).

Peki kimindir kabahat? Onu bu duruma sürükleyen kimdir/nedir? Kürk Mantolu Madonna tablosunu karşısına çıkaran, Maria ile tanıştıran, sonra babasının ölümüyle onu Türkiye’ye getiren ve bir daha Almanya’ya döndürmeyen, Maria’yı öldüren, Raif’e Maria’nın kendisini

¹⁵ Frau van Tiedemann bir bakıma Shakespeare’in Macbeth’indeki cadıları ya da klasik tragedyalardaki habercileri anımsatmaktadır. Bunun yanında Raif Efendi’nin Maria Puder’i ararken meydanda gördüğü “ayaklarına kırmızı çizmeler giyip kadınlar gibi yüzlerini boyayarak dolaşan birtakım delikanlılar” (s.67) özel çizmeler giyen ve maske takan klasik tragedya aktörlerini çağırıştırır. Raif Efendi’nin Maria Puder ile sözleşerek ilk buluşmaları da Romeo ve Juliet’e bir gönderme olarak kabul edilebilecek şekilde, Maria Puder’in penceresinin altında olur.

¹⁶ Frau van Tiedemann evlenmiş ve Döppke soyadını almıştır.

terk ettiğini düşündüren ve yıllar sonra Tiedemann’ı karşısına çıkaran ve Maria’nın öldüğünü ve ondan bir kızı olduğunu Raif Efendi’ye bildiren nedir/kimdir? Bu trajediyi Raif’e yaşatan nedir? Tesadüf mü, yazgı mı, talih mi, yoksa Raif Efendi’nin kendi mizacı mı?

İster kader diyelim, ister talih ister tesadüf; bunlar, sebepsiz ve anlamsız olaylar olmaktan ziyade adeta bir kötücül gücün Raif Efendi için hazırladığı hain planlarmış algısını yaratacak şekilde aktarılır. Raif Efendi’nin başına gelenlerde, dinî temelli¹⁷ bir “kader” anlayışı, ya da klasik tragedyadaki gibi açık açık “yazgı”dan ve “baht”tan yakınma¹⁸ yoktur. Ne ki Raif Efendi açıkça yakınmasa da mahiyetini Raif Efendi’nin kendisinin de anlayamadığı bir tür “daimonik” güç, bir “kötücül ruh” kendini hissettir. Raif Efendi’nin en mutlu anlarında bile böylesi bir mutluluğa layık olmadığı -onun elinden alınacağı- vehmi ve “kötü bir şeyler olacak” tedirginliği metinde varlığını belli eder. Raif Efendi’nin mizacının tezahürü (kuruntuları ve evhamı) gibi de düşünmeye müsait olan, adeta gerilim filmlerinin arka plan müziğini andıran bu ton metne trajik görünümünü veren öğelerden biridir.

Baht Dönüşü (Peripeteie) ve Bil(in)me (Anagnorisis)

Aristoteles’in “tragedyada ruhu en çok etkileyen şey” (Aristoteles, 2005, s. 29) olarak ifade ettiği iki önemli terim “peripeteia” ve “anagnorisis”tir. “Aristoteles’e göre, *peripeteia* ile *anagnorisis* tragedyanın olay örgüsünün olmazsa olmaz unsurlarıdır: İlki yani *peripeteia* “bahtın tersine dönmesi” ya da “her şeyin birdenbire, hiç hesapta yokken –iyi ya da kötü anlamda- tersine dönmesi”dir; ikincisi *anagnorisis* ise “sarsıcı bir buluş ya da ani bir kavrayışla bilgiye erme” ya da “birden ayırımına varma, birden bire fark etme anlamında ‘tanı(n)ma’/ ‘bil(in)me’”dir.¹⁹ Aristoteles en güzel “anagnorisis”in “peripeteia” ile birlikte bulunan olduğunu söyler (Aristoteles, 2005, s. 41).

Klasik tragedyadaki “baht dönüşleri”nin yerini tutan ve Raif Efendi’nin hayatının “trajik” bir biçimde yön değiştirdiği dönüm noktalarına bakalım:

- Raif Efendi’nin babasının mektubuyla Almanya’ya gitmesi/gönderilmesi
- Almanya’da “tesadüfen” önünde durduğu sergide Kürk Mantolu Madonna’nın tablosuna âşık olması
- Yine “tesadüfen” meydanda Maria Puder’i görmesi ve tanınması
- 31 Aralık gecesi Maria Puder’e ilan-ı aşk etmesi ve -muhtemelen- Maria Puder’in hamile kalması
- Türkiye’den babasının ölümünü haber veren bir telgraf alması ve Türkiye’ye gitmesi
- Türkiye’den (önemli gördüğü bazı gerekçelerle) Almanya’ya dön(e)memesi
- Maria’nın ölümü
- Mektupların kesilmesi, Raif Efendi’nin postaneden alınmayan mektuplarının iade gelmesi, ve Raif Efendi’nin Maria’nın kendisini terk ettiğini sanarak hayata küsmesi ve adeta yaşayan bir ölüye dönüşmesi

¹⁷ Romanda Raif Efendi’nin din ile ilişkisinden açıkça bahsedilmese de dünyaya bakışının herhangi bir dinî perspektiften olmadığı anlaşılmaktadır. O nedenle “mukadderat” sözcüğünü kullandığında bile kitabı dinlerin Tanrısal “kader” anlayışından ziyade kaçınılmaz olanı (ölüm gibi) kast etmektedir. Romanda, Maria’nın dinî inancıyla ilgili şöyle bir diyalog geçer:

“Evet, Yahudiyim, babam Praglıydı. Daha ben doğmadan Katolik olmuş!”

“Şu hâlde din itibarıyla Hristiyanınsınız!”

“Hayır... Yani benim hiç bir dinle alakam yok!”

Diyalogun devamında, Maria ise Raif Efendi’ye dini ile ilgili bir soru sormaz (Ali, 2017: s. 90).

¹⁸ Örneğin Kral Oidipus tragedyasında, Oidipus birçok yerde “kara baht”ından yakınır.

¹⁹ Nazile Kalaycı, Poetika’nın notlar bölümünde bu iki kavramı bu şekilde açıklar. (Aristoteles, 2005, s.113)

•Frau van Tiedemann’ın yine tesadüfen Bağdat’tan Berlin’e giderken uğradıkları Ankara’da, tren garında Raif Efendi’yi görmesi ve Raif Efendi’nin ondan Maria’nın öldüğünü öğrenmesi ve yanındaki kız çocuğunun kendi kızı olduğunu “anlaması”

•Bu olayı öğrendikten sonra başından geçenleri deftere yazması ve kısa bir süre sonra da defteri bu öykünün anlatıcısı olan arkadaşına verip ölmesi

Bu dönüm noktalarına bakıldığında; “Bazı olayların (Maria’nın ölümü gibi) kaçınılmaz olduğu, bazılarının (meydanda karşılaşmaları gibi) “tesadüfen” gerçekleştiği, bazılarının ise Raif Efendi’nin kendi “eylemsizliğinden” (mektuplar kesilince Maria’nın kendisini terk ettiğini zannedip ondan haber almak için tüm seçenekleri tüketmemesi) kaynaklandığı görülür.

Bu dönüm noktalarından birisi, “baht dönüşü” ve “bil(in)me/tanı(n)ma”nın birlikte bulunması dolayısıyla trajik kurguyu oluşturmada büyük bir öneme sahiptir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, “Olayların mutluluktan mutsuzluğa, ya da tersi yöne dönüştüğü noktaya “baht dönüşü” (peripeteia), oyunun baş kişinin bu dönüşü algılamasına “tanıma” (anagnorisis) diyoruz” (Şener, 2006, s. 35). Frau van Tiedeman’ın çok nadir bir tesadüf eseri Raif Efendi’yi görmesi ve Raif Efendi’nin ondan Maria’nın öldüğünü öğrenmesi (bilme/anagnorisis) ve onun anlattığı hikâyeden yola çıkarak yanındaki kız çocuğunun kendi kızı olduğunu anlaması (tanıma/anagnorisis) birlikte gerçekleşir. Hayatını bir daha geri dönüşü olmayacak şekilde değiştirecek “baht dönüşü”nü, Maria’nın öldüğünü onu terk etmediğini, Raif Efendi bu noktada “öğrenir” ve kendi hayatı için çok önemli olan bir kişiyi, kızını, tanır.²⁰

Raif Efendi’nin tesadüfen karşılaştığı Tiedemann’dan öğrendiği “bilgi” onun bahtının da dönüşü olur. Aslında baht dönüşünün yaşandığı “zaman” Maria’nın öldüğü andır; Maria öldüğü içindir ki mektuplar kesilir ve Raif Efendi terk edildiğini “zanneder”. Ama burada asıl önemli olan Raif Efendi’nin “bilgi”sidir.²¹ Her ne kadar Maria ölmüş de olsa Raif Efendi bunu bilmemekte, terk edildiğine inanmaktadır.²² Buradaki -gerçek bilgi olmayan- “zan” Raif Efendi’nin asıl trajedisine sebep olmuştur. O noktadan sonra Raif Efendi adeta yaşayan bir ölüye, bir hayalete dönüşmüştür.²³

Öldüğünü öğrenseydi, kendisinin söylediği gibi “mukadderat telakki edecek” ve “terk” edilmiş hissetmeyecek, bütün insanlara küsmeyecek yaşayan bir ölüye dönüşmeyecektir:

Terk edildiğini zannetmenin ölümün ayırmasından bile korkunç ve yıkıcı bir his olduğunu Raif

²⁰ Poetika’da peripeteiei “hareketlerin düşünülmenin tam tersine gelişmesi”, anagnorisis ise, bilgisizlikten bilgiye geçiş” olarak tanımlanmıştır. Aristoteles oyun kişilerinin birbirini tanımamasını da aynı sözcükle anlatır. Uzun süre ayrı kalmış kardeşlerin birbirini tanınması gibi (XVI). Bu tanımlarda çeşitli araçlar kullanıldığına da değinilmiştir. Bu araçların bazıları inandırıcıdır, bazıları değildir. Doğuştan insan vücudunda bulunan belirtiler, yara izleri, andaç eşya gibi şeylere bakarak tanıma, rastlantısal tanıma, anımsama, düşünerek bulma anagnorisis çeşitleridir (Şener, age, s.35).

²¹ Aristoteles’in bir başka önerisine göre, karakterin ölümcül hatasını tam bir bilgisizlik haliyle ifa etmesi gerekir. Oedipus ne yaptığının farkına varabilseydi, dehşete kapılırdı. (...) Dehşetli eylemlerin gerçekleştirildiği durumların erimini genişletebilmek için “farkında olmama” fikrinin sınırlarını da genişletmemiz gerekebilir. Macbeth’in -ve Kral Lear’ın- eylemlerinin sonuçlarının farkında olmamalarını da eklemek gerekir. Belki de, en iyisi, konuya başka bir açıdan yaklaşabilir ve trajedilerin iradi eylemin en anlama geldiklerini sorduklarını söyleyebiliriz. Ya da aslında, onu gerçekleştiren (ya da Hamlet’in durumunda gerçekleştirmeyen) “biz”in kim olduğunu sorgulayabiliriz. (Poole, 2013, s.72-73)

²² “...ama trajedide söz konusu olan şey sessizlik duvarıdır: insanları tanrılardan ve mahlûklardan, yaşayanları ölülerden, erkekleri kadınlardan, yaşlıları gençlerden, dostları düşmanlardan, bizi onlardan ayıran vs. ayıran şey: “aynı dili konuşmuyor” olduğumuz için işitemediğimiz ya da dinlemeyi reddettiğimiz bütün diğerlerinden ayıran şey... Daha da acı vereni, sözcükleri rahatça paylaşmaları gereken, birbirine yakın varlıklar arasına çöken sessizliktir. Bu sessizliklerden bazıları diğerlerinden daha doğal görünür, ama trajedinin sorguladığı şey de zaten bunların kaçınılmazlığıdır.” (Poole, 2013, s. 118).

²³ Metinde bununla ilgili başka bir makalenin konusu olacak kadar çok malzeme vardır. Raif Efendi Maria ile tanışmadan önce adeta yaşayan bir ölüyken Maria onu diriltmiş (Mesih çağrışımı), Maria’nın kendisini terk ettiğine

Efendi’nin şu cümleleriyle açıkça ortaya koyuyor:

“Her şeyin bir hayal, aldatıcı bir rüya, tam bir vehim olduğu meydana çıkınca ne yapılabilirdi? Bu sefer inanmak ve ümit etmek kabiliyetini ben kaybetmişim. İçimde insanlara karşı öyle bir itimatsızlık, öyle bir acılık peyda olmuştu ki, bundan zaman zaman kendim de korkuyordum. Kim olursa olsun, temasa geçtiğim herkesi düşman, hiç değilse muzır bir mahluk telakki ediyordum. Seneler geçtikçe bu his kuvvetini kaybedeceğine şiddetlendi. İnsanlara karşı duyduğum şüphe, kin derecesine çıktı. Bana yaklaşmak isteyenlerden kaçtım. Kendime en yakın bulduğum ve bulacağımı zannettiğim insanlardan en çok korkuyordum. ‘O bile böyle yaptıktan sonra!..’ diyordum... Ne yapmıştı, bu malum değildi; ve asıl bunun için muhayyilem en fena ihtimaller üzerinde duruyor en ağır hükümleri veriyordu. (s.147)

Şimdi Raif Efendi Maria’nın kendisini “terk” etmediğini ama öldüğünü, üstelik -babasını tanımayan- bir kızı olduğunu öğrenmiştir. Maria’nın öldüğünü “bilmemesi”, terk edildiğine inanması ona yıllarca korkunç acılar çekmiştir. Şimdi bu “bilgi” onu bir acıdan kurtarıırken başka bir acının kollarına atmaktadır: Maria’nın ölümü, onun artık var olmadığı “bilgi”si! Fakat bu bilgi onu içinde bulunduğu trajediden kurtaramayacaktır. Maria onu terk etmemiştir ama ölmüştür artık, yoktur; ne ölen geri gelir ne de “zaman” geriye alınabilir! Üstelik Raif Efendi Maria’nın kendisini terk ettiğine “inandığı” için suçların kendi gözünde en büyüğünü işlemiştir. Trajik olan, bir çözümü olmayandır. Maria’nın onu terk etmemiş olması trajediyi sonlandırmaz. Raif Efendi’yi yıllar boyunca yaşayan bir ölüye dönüştüren “inanç”, bir “bilgi”yle (anagnorisis/bilinme-tanınma) yıkılacak ve bu bilgi hayatını tamamen tersine çeviren bir baht dönüşü (peripeteia) olacaktır.

Bir mektupla Almanya’ya gideceğini öğrenen Raif Efendi, Kürk Mantolu Madonna’nın tablosunu görerek başladığı “yeni” hayatından (öncesinde yaşamıyordu!); yine bir telgrafla öğrendiği babasının ölüm haberiyle Türkiye’ye sürüklenir. Mektupların kesilmesiyle terk edildiği zannı/inancı onu yaşayan bir ölüye dönüştürerek düşüşünü başlatır. Sonunda yine çok nadir bir tesadüf eseri olarak Frau van Tiedeman’dan öğrendiği Maria’nın ölümü ve onun yanında görerek tanıdığı kızı her şeyi tersine döndüren olaylardır. “Kürk Mantolu Madonna tablosunu görmek” ve “Maria’nın ölmesi”nden ibaret olan “baht dönüşleri” (peripeteia) kadar, “Kürk Mantolu Madonna’nın Maria Puder olduğu” bilgisi ve “Maria’nın aslında onu terk etmediği” bilgisi (anagnorisis) Raif Efendi’nin trajik hikâyesinin kurgusundaki önemli öğelerdir.

Burada da önemli olan yine tragedyanın paradoksal yapısıdır. Kendi vehimlerinden kaynaklı “terk edildiği zannı” Raif Efendi’yi on yıl boyunca yiyip bitirdiği gibi on yılın sonunda Maria’ya yaptığı “asıl büyük ve affedilmez haksızlığı” (s. 159) öğrenmesi ona asıl darbeyi indirmiştir. Öte yandan tüm bunlar olmasaydı bile Maria zaten ölmüş olduğundan ondan, hayatının tüm anlamını yüklediği insandan, yine de ayrılacaktır. Hem kendi vehminden (daimonundan) kaynaklanan “baht dönüşü” (mektupların kesilmesi yüzünden terk edildiğine inanması) hem de “anagnorisis” (bilgisizlikten bilgiye geçişi) bir bakıma Maria’nın “ölüm”ünün sonuçları olduğundan ve “ölüm” Raif Efendi’nin engelleyemeyeceği bir hakikat olduğundan bu durum, tragedyanın paradoksal karakteristiğine son derece uygun bir çözümsüzlük oluşturmaktadır.

inandığı için -hâlbuki Maria ölmüştür- yeniden yaşayan bir ölüye dönüşmüştür. Maria’nın onu terk etmediğini -fakat öldüğünü- öğrendiği zaman ise -her ne kadar çok üzülse de- yaşayan bir ölü olmaktan kurtulur ve ruhunu teslim eder.

Trajik Hata (Hamartia)

Klasik tragedyanın önemli terimlerinden biri olan “hamartia” tragedya kahramanının düşüşüne yol açan bir tür yanlış, bir “trajik hata” olarak anlaşılabilir. Bu hatanın ya da yanlışlığının tam olarak ne olduğu ile ilgili farklı yorumlar yapılmıştır.²⁴ Aristoteles, Poetika’da “hamartia”dan şöyle bahseder:

“Tragedyanın konusu olan kişi ne erdem ve adalet bakımından öteki insanlardan üstündür ne de kötülüğü ya da acımasızlığı yüzünden mutsuzluğa düşmüştür; insanlar arasında büyük bir üne sahip ve mutluluk içinde yaşayan, ama bir yanlış yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir tragedyanın konusu.” (Aristoteles, 2005, s.45).

Aristoteles’in, tragedya kahramanının erdemsizliği ve adaletsizliği ya da kötülüğü ve acımasızlığı yüzünden olmadığını söylediği, başka bir deyişle “ahlaki” olmayan trajik hata biraz da bu tanımından kaynaklı olarak sayısız araştırmanın konusu olur ve “Oidipus’un kötü kaderi, Agamemnon’un katli ya da Antigone’nin kibri, meşakkatli bir kuramsal çalışmanın tekrar tekrar ele alınan nesneleri haline gel[ir]” (Eksen, 2008, s.146).

Korkunç düşümlere ve büyük felaketlere yol açtığı hâlde ve “ahlaki” olmayan böyle bir trajik hatanın merak ve araştırma konusu olması kaçınılmazdır. Bilmeden babasını öldüren, annesiyle birlikte olan ve ceza olarak kendi gözlerini iğneyle oyan Oidipus²⁵; dayısı yasakladığı hâlde kardeşinin cenazesini yerde bırakmayıp onu gömdüğü için dayısı tarafından bir mezara kapatılan ve orada kendini öldüren Antigone²⁶, karısı ve onun aşığı tarafından öldürülen Agamemnon²⁷; Aristoteles’in söylediği gibi bu durumlara bir hata yüzünden (hamartia) düşülürse “Neydi bu trajik hata?” diye düşünmemek elde değildir. Yukarıda değindiğimiz gibi zaman zaman “hamartia avı”na dönüşen, zaman zaman da verimli tartışmalara “bereketli bir kaynak” teşkil eden bu hataların ne olduğundan ziyade bu sorgulamanın kendisinin tragedyanın yapısını kuran unsurlardan biri olduğunu söylemekle işe başlayabiliriz.

Oidipus’a koro başının “Ah ne yaptın, nasıl kıydın gözlerine? Hangi tanrı seni kışkırttı böyle?” (Sophokles: 2011, s.51) sorusunun benzerini bir koro başı da Raif Efendi’ye sorsaydı, ne olurdu bu soru? Hangi affedilmez eylemine karşılık, nasıl dehşetli bir kefaret ödemiştir Raif Efendi? Ne hata işlemiş, hangi korkunç cezalara çarptırılmıştır? Gelgelelim çoğu modern trajik kahramanının, Klasik tragedya kahramanları gibi abartılı, akıl almaz ve dehşet verici eylemleri yoktur. Onun trajikliği daha çok edilginliğinden/pasifliğinden kaynaklanmaktadır.²⁸ Hegel’in dediği gibi “antik trajedide karakterler asli etik amaçları temsil ederler; modern trajedide ise amaçlar daha kişiseldir ve ilginiz ‘etik doğrulama ve zorunluluktan’ ‘yapayalnız

²⁴ Kerem Eksen, Aristo’nun “‘ideal trajik öykü’ tanımı yaptığından beri, trajik kahramanın yaşadığı düşüşü bir hatayla ilintilendirme eğiliminin eleştirmenin yakasını bırakmadığı” söylediği sonra; “Estetik, dilbilim ve etik alanların kesişiminden ortaya çıkan bu bereketli kaynak, son derece verimli kuramsal tartışmalar doğurduğu gibi, birçok durumda Stephen Halliwell’in ‘hamartia avı’ adı verdiği, bağlamın, amaçların ve çıkış noktalarının göz ardı edildiği sayısız maceraya yol açtı” der (Eksen, 2008, s. 145).

²⁵ Sophokles, Kral Oidipus, Çev. Bedrettin Tuncel, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2011.

²⁶ Sophokles, Antigone, Çev. Sabahattin Ali, Maarif Matbaası, 1941.

²⁷ Aiskhylos, Agamemnon, Çev. Ahmet Cevat Emre, Milli Eğitim Basımevi, 1964.

²⁸ Vedat Günyol, Sabahattin Ali’nin kişileriyle ilgili yaptığı bir değerlendirmede şu yorumu yapar: “S. Ali’nin şahısları muhitlerinin mahsulüdür. Birçoklarında müşterek taraf şu: İrade noksanı.” (Günyol, 2014, s.430)

Selim İleri de S. Ali’nin kişilerindeki bu “istem zayıflığına” değinir: “İşte bu insan; delikanlıyken içgüdüsel bencilliğini yıkamayan, olgunluk yıllarının başında istem zayıflığını yenmeyi beceremeyen, ‘Isıtmak İçin’de unutulmuş bir çamaşırcı kadının çıldırtıcı acısına geç yardım eden bu insan S. Ali’nin 1945’te yazdığı ‘Cıgara’da büsbütün olgunlaşacak; Beyoğlu’nda terk edilmiş sokak çocuklarına birkaç kuru öğüt vermeye kalkınca işiteceği sövgüyü suskuyla kabullenenecektir.” (İleri, 2014, s. 434)

kalan birey ve onun koşullarına’ yönelmiştir. Trajik çözüm türleri de buna uygun şekilde farklılaşmıştır.” Modern trajedide “Uzlaş genellikle karakterlerin kendi içinde mümkün olur, ayrıca çok daha karmaşık ve genellikle daha az tatmin edicidir zira karakterlerin temsil ettiği özden ziyade karakterlerin kendisi, dolayısıyla kişisel yazgı öne çıkar” (Williams, 2018: 63-64). Romanın başından itibaren, anlatıcının Raif Efendi’yle karşılaştığı andan defteri okumaya başlayınca kadarki bölüm de dâhil edilgin/pasif bir karakter olarak çizilir Raif Efendi. Maria’nın onun terk ettiği düşüncesinden sonra adeta yaşayan bir ölüye dönüştüğü bölüm öncesinde de, edilgin bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Defterde çocukluğunu şöyle anlatır:

“Zaten küçüklüğümden beri hakikatten ziyade hayal dünyasında yaşayan sessiz bir çocuktum. Tabiatımda manasız denilecek kadar ileri giden bir çekingenlik vardı ki çok kere etrafım tarafından yanlış anlaşılma, aptal yerine konma sebep olur ve beni üzerdi. Hiç bir şey beni hakkımdaki bir kanaati düzeltmek mecburiyeti kadar korkutmazdı. Sınıfta arkadaşlarımın yaptığı bir kabahat daima benim üzerime atıldığı halde ben kendimi bir kelimeyle olsun müdafaaya cesaret edemez, eve döndüğüm zaman bir kenara saklanıp ağlardım. Annemin ve bilhassa babamın bana sık sık: ‘Yahu sen kız olacaktıysın ama yanlış doğmuşsun!’ dediklerini hatırlıyorum.” (s.48)

Daha sonra, delikanlı olduğunda, Havran’da “serseri gibi dolaş[ırken], babası onu İstanbul’a göndermeye “karar ver[ir]” (s.48). İstanbul’da Sanayii Nefise Mektebi’ne kaydolsa da “içi[n]dekileri herhangi bir şekilde dışa vurma korkusu, bu manasız ve lüzumsuz ürkeklik” yüzünden yazı yazamadığı gibi aynı sebeple resimle ilgilenmekten de vaz geçer (s. 49-50). “Ne yapacağı[n]ı bilmeden” İstanbul’da dolaşırken babasından bir mektup alır. Babası onun “işe yarar bir adam olma[sı] için son bir tedbire başvur[maktadır].” “Avrupa’yı görmek fırsatı” “hiç beklemediği bir zamanda çıkıver[miştir]” (s.50).

Sonrasında da daha önce yukarıda anlatıldığı gibi yine tesadüfler neticesinde kendisini önünde bulduğu sergide Kürk Mantolu Madonna tablosuna âşık olmuş, yine tesadüfen meydanda Kürk Mantolu Madonna’yla (Maria Puder) karşılaşmıştır. Sonraki günlerde Maria Puder’i aynı meydanda beklemiş, onunla tekrar karşılaşmış, onu takip etmiş ve çalıştığı kabarede yine daha çok Maria Puder’in girişkenliği sayesinde onunla tanışabilmiştir. Arkadaşlıklarının devamında da yine ipler Maria Puder’de olmuştur. Zaten Raif Efendi de öyle istemiştir; Maria’ya şöyle der: “Arkadaşlığımızın şekli bana değil, size tabidir. Siz nasıl isterseniz öyle olur” (s.96).

Başka yerlerde Raif Efendi bu edilgin mizacını ve davranış tarzını açıkça ortaya koyar: “Hayatımda hiç kimseye mukavemet etmeye alışmamıştım. Elimden gelen ancak kaçmaktı, onu da şimdi yapamazdım”(s.64), “daima tasavvurlarımın ve iç dünyamın bir oyuncagıydım”(s.67), “Eski sükûnetime dönmek, uyuşuk günlerin zincirine yapışıp kalmak daha rahat değil miydi?” (s.88).

Raif Efendi’nin trajedisi de büyük ölçüde onun gerçekleştirdiği eylemlerden ziyade başına gelen kaçınılmaz olaylardan (Maria’nın ölümü), tesadüflerden (Kürk Mantolu Madonna tablosunu gördüğü sergiye tesadüfen gitmesinden), ve edilginliğinden (mektuplar kesilince işin aslını öğrenmemesinden) kaynaklanmaktadır. Maria’nın ölümü zaten Raif Efendi için trajik bir olay olsa da asıl trajedisi, Maria’nın onu terk ettiği düşüncesi ile acı çekmesi ve on yıl sonra bunu öğrendiğinde de Maria gibi “en değerli hazinesi, hayatının sebebi”(s.119) saydığı Maria hakkında yanlış düşünmüş olması ve böylece ona karşı en büyük suçu işlemiş olduğunu düşünmesidir:

On sene, tam on sene, zavallı ruhumun bütün kırılgılığıyla, bir ölüye kızmış, bir ölüyü suçlu tutmuştum... Onun hatırasına bundan daha büyük bir hakaret yapılabilir miydi? Hayatımın temeli, gagesi, sebebi olan kimseden on sene, hiç tereddüt etmeden, haksızlık edebileceğimi hiç

düşünmeden şüphelenmiştim. Onun hakkında en akla gelmeyecek şeyleri tasavvur etmiş ve bir an olsun durup da, belki de böyle yapmasının ve beni terk etmesinin bir sebebi vardır dememişim. Halbuki sebeplerin en büyüğü, en mukavemet edilmezi, ölüm varmış. Utancımdan deli olacaktım. Bir ölüye karşı duyulan hazin ve faydasız nedametle kıvranıyordum. Ömrümün sonuna kadar, diz çökerek, onun hatırasına karşı işlediğim cinayetin kefaretinin vermeye çalışsam, bunda gene muvaffak olamayacağımı, insanların en günahsızına kabahatlerin en ağırını; seven bir kalbi yüzüstü bırakmak ihanetini yüklemenin, asla affedilmeyeceğini seziyordum. (s.157)

Raif Efendi -tragedya kahramanlarının aksine- ne birini öldürmüş ne de somut başka bir suç işlemiştir; onun işlediği tek cinayet(!) Maria’nın hatırasına karşı işlediği cinayettir. Ne yaparsa yapsın, ömrünün sonuna kadar kefaretinin ödemeyeceği, asla affedilmeyecek *suçu* Maria hakkındaki *zannıdır*. Bu zannı doğuran ve pekiştiren hata da pasif kalıp mektupların kesilmesinin nedenini öğrenmek için yeterince çaba sarf etmemesi ve Maria’ya gerçekte ne olduğunu öğrenmek zahmetine katlanmamasıdır.²⁹ Üstelik kendi kızı olduğunu anladığı hâlde Tiedemann’ın yanındaki kız çocuğu ile iletişim kurma girişiminde bulunmaz, onunla ilgili de eyleme yönelik hiçbir şey yapmaz:

“Vücudunun bir parçası olarak geride bıraktığın çocuk, bizim kızımız, yeryüzünde bir babası bulunduğu habersiz uzak yerlerde dolaşıp duracak...Yollarımız bir kere karşılaştı. Fakat ona dair hiç bir şey bilmiyorum. Ne ismini, ne bulunduğu yeri. Buna rağmen hayalimde onu daima takip edeceğim. Kafamda ona bir hayat seyri icat edip yanında yürüyeceğim. Onun nasıl büyüdüğünü, nasıl mektebe gittiğini, nasıl güldüğünü ve nasıl düşündüğünü tasavvur ederek bundan sonraki senelerimin yalnızlığını doldurmaya çalışacağım”(s.160)

Görüldüğü üzere Raif Efendi’nin, öz kızı ile ilgili gelecek planları “hayalinde takip”, “kafasında hayat seyri icat etmek” ve onun gelecekte yaptıklarını “tasavvur etmek”ten öteye gitmez. Yıllar sonra, ilk kez gördüğü kızına bir kelime bile söylemeden, bir kez bile sarılmadan trene binip gitmesini izler.

“Günümüzde epey baskın olan bir trajedi fikrinin adı anılmayan öncüsü” Schopenhauer’in de dediği gibi “trajedi insan doğasına içkin bir eylem ve acıdır” (Williams, 2018, s. 67) ve biz, asıl trajedinin Raif Efendi’nin vehmettiği gibi “bir istisnanın veya ender rastlanılan koşulların veya korkunç karakterlerin sebep olduğu bir şey olmaktansa insanların eylemleri [ya da eylemsizlikleri] ve karakterlerinden kaynaklandığı ve onların neredeyse ayrılmaz bir parçası olduğunu görürüz ve bu durum bu talihsizliği bizim için korkunç bir şekilde tanıdık kılar” (Williams, 2018, s. 68-69). Öyleyse trajedinin anlamı yaşamın doğasının tanımlanmasıdır ve trajik kahramanın anlamı sadece yaşamdan değil aynı zamanda yaşama iradesinden de vazgeçmiş olmasıdır. Trajedi kahramanları bir zamanlar sahip oldukları yaşama iradesinin yok olmasının acısıyla paklanırlar” (Williams, 2018, s. 69).

“Hybris” (Kibir)

Trajik kahramanın hatası söz konusu olduğunda, “hamartia” ile de bağlantılı olarak, ele alınması gereken diğer bir önemli kavram da “hybris”tir. Kökenleri Yunan mitolojisine dayanan

²⁹ Adrian Poole, “‘gecikmişlik’ trajedinin gerekli bir bileşenidir” der ve Elektra ile Orestes örneğini verir: “Elektra, beklemek eyleminin, ertelemek, askıya almak, yarına ve yarının da ötesine kadar, sonu gelmeyecek biçimde sebat etmenin somutlaşmış biçimidir.” (2013, s. 143). Burada üstünde durulan eyleme geçememe özelliği bakımından Raif Efendi ile Elektra arasında bir benzerlik kurulabilir. (Raif Efendi’nin feminen ve Maria Puder’in maskülen olduğunu da dikkate alarak)

“hybris”i de diğer birçok mitolojik kavram gibi başka dillere tam olarak çevirmek zordur.³⁰ Azra Erhat, “Yunan düşüncesinde yer tutan soyut bir kavramın simgesi” olduğunu söylediği “Hybris”i “insanı suç işlemeye iten ölçsüzlük, hırs ve kendine aşırı güven” olarak tanımlamış ve “Birçok tragedya kahramanının işlediği suçlar[ın] da bu Hybris yüzünden” olduğunu söylemiştir (1996, s.147). Genel olarak tragedya kahramanını düşüşe sürükleyen ve onun cezalandırılmasına sebep olan bir “suç”³¹ olarak anamlandırılan hybris daha çok aşırılık, ölçsüzlük, aşırı gurur, kibir gibi anlamlarda kullanılmıştır. Bu konuda başvurulabilecek en önemli kaynaklardan biri olan Aristoteles’in Retorik’inde de “hybris”, hor görme, hakir görme, kibir gibi anlamlarda kullanılmıştır.³²

Raif Efendi’de tragedyalardaki “hybris”le ilişkilendirilebilecek bir özellik de göze çarpar. Bilhassa aşağıda alıntılanığımız bölümde açıkça ifade edilen bu özellik -tıpkı Aristoteles’in Hybris tanımında olduğu gibi- kendini diğer insanlardan üstün ve ayrıcalıklı görmektir. Raif Efendi, Maria’dan ayrılıp, terk edilmenin acısı içinde dolaşırken göl kenarındaki parkta eğlenen, dans eden, güzel vakit geçiren insanlar hakkında şöyle düşünür:

“Eğleniyorlardı. Yaşıyorlardı. Ve ben, kafamın içine ve yalnız kendi ruhuma kapanmakla *onların üstünde değil* altında bulunduğumu anlıyordum. Şimdiye kadar zannettiğim gibi, kitleden ayrılmanın bir hususiyet, bir fazlalık değil, bir sakatlık demek olduğunu hissediyordum”(s.124).

İnsanların üstünde değil altında olduğunu ancak hayatta mutluluğu yakalayamayacağına dair kanaati pekişince ve çektiği acılar artık dayanılmaz hâle gelince düşünür. Tipik bir yarı aydın yanılışı olan kitleden/toplumdan kopukluğunu bir nevi “ayrıcalık” gibi görme “suç”unu işlemiştir. Ve cezası “lüzumsuz” hissetmektir:

Bu insanlar nasıl yaşamaları gerekiyorsa öyle yaşıyorlar, *vazifelerini* yapıyorlar, hayata bir şey ilave ediyorlardı. Ben neydim? Ruhum, bir ağaç kurdu gibi beni kemirmekten başka ne yapıyordu. Şu ağaçlar, onların dallarını ve eteklerini örten karlar, şu ahşap bina, şu gramofon, şu göl ve üzerindeki buz tabakası ve nihayet *bu çeşit insanlar* hayatın kendilerine verdiği işi yapmakla meşguldüler. Her hareketin bir manası vardı, *ilk bakışta göze görünmeyen* bir manası. Ben ise dingilden fırlayarak, boşta yuvarlanan bir araba tekerleği gibi sallanıyor ve bu halimden kendime *imtiyazlar* çıkarmaya çalışıyordum. Muhakkak ki dünyanın en lüzumsuz adamıydım. Hayat beni

³⁰ Hybris, fazla doyguluk anlamına gelen Koros’un ya anası, ya da kızı olarak simgelenir. Koros’u olduğu kadar Hybris’i de Yunan düşüncesine özgü birer kavram olarak açıklaması zordur” (Erhat, 1997, s. 147).

³¹ English picked up both the concept of hubris and the term for that particular brand of cockiness from the ancient Greeks, who considered hubris a dangerous character flaw capable of provoking the wrath of the gods. In classical Greek tragedy, hubris was often a fatal shortcoming that brought about the fall of the tragic hero. Typically, overconfidence led the hero to attempt to overstep the boundaries of human limitations and assume a godlike status, and the gods inevitably humbled the offender with a sharp reminder of his or her mortality. (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/hubris>)

³² “Hakaret [hybris] de bir aşağılama türüdür. Birine hakaret ettiğimizde, kendimize herhangi bir yararı olacağını düşünmeden, sadece keyif almak için karşı tarafı utandıracak eylemler yapıp kırıcı sözler söyleriz, çünkü bize yapılanlara tepki olarak karşımızdakini utandırmak hakaret [hybris] değil intikamdır. Hakaret edenler başkalarına kötü davranmakla onlardan üstün olacaklarını düşündükleri için bu işten keyif alırlar. Gençlerin ve zenginlerin kibirli [hubristic] davranıp hakarete yatkın olmaları bu yüzdendir, hakaret ettikçe kendi konumlarını yükselttiklerini sanırlar.” [Retorik, 1378b/23-30] (Aristoteles, 2020, s.84).

İngilizce çevirisinde hakaret kelimesi: “hybris”, kibir kelimesi de “hubristic” şeklinde çevrilmiştir.

“Doing and saying things at which the victim incurs shame, not in order that one may achieve anything other than what is done, but simply to get pleasure from it. For those who act in return for something do not commit hubris, they avenge themselves. The cause of the pleasure for those committing hubris is that by harming people, they think themselves superior; that is why the young and the rich are hubristic, as they think themselves superior when they commit hubris (*Rhetoric*: 1378b 23-30)”(Aristotle, 1964)(Akt. Cudjoe, Grant & Otchere, 2011, s. 3).

kaybetmekle hiçbir şey ziyan etmeyecekti. Hiç kimsenin benden bir şey beklediği ve benim hiç kimseden bir şey beklediğim yoktu. (s.124)

Paragraf boyunca kendini toplumdaki, sıradan insanlardan üstün gören üslup kendini belli etmektedir. *Bu çeşit* yani sıradan insanlar, yani bir bakıma toplum, *ilk bakışta görünmeyen* bir anlamlılıkla, *vazifelerini* yapmaktadır, o ise kendini “kitleden ayrı tutmanın bir meziyet olduğunu düşünerek kendini *onların* üstünde görmektedir. Ta ki *onların* kendisinden daha mutlu olduğunu fark edene kadar. Kendisine biçtiği imtiyaz ona ne vermektedir? O bu dünyaya ne vermektedir? Son tahlilde kendini üstün gördüğü kitle, o sıradan insanlar, ondan daha mutludur. Bir bakıma bu kendini üstün görme kibrinin (hybris) cezasını kendini “lüzumsuz, önemsiz ve değersiz” hissederek çekmektedir.

Ayrıca “benim hiç kimseden bir şey beklediğim yoktu” düşüncesi de daha önceki bölümlerde Kürk Mantolu Madonna’yla karşılaşınca kadar hiç kimseyi gerçekten sevmeme, (bir bakıma sevmeye değer bir insan bulamama) şeklinde aynı “hybris”in bir yansıması şeklinde kendini göstermektedir. Topluma, diğer insanlara, layık görmediği sevgiyi, idealleştirdiği, bir idole dönüştürdüğü Kürk Mantolu Madonna’da ve Maria Puder’de toplayarak kendini ona adamıştır; ve cezası onu kaybetmek olmuştur. Bundan daha trajik olanı ise yine aşırı gururundan kaynaklanan terk edildiği *zannıdır*. “Trajik çatışmanın temelindeki seçme özgürlüğü”nü³³ kullanmış, Maria’ya gerçekte ne olduğunu öğrenmek için sonuna kadar gitmeyi *seçmemiş* “hiç tereddüt etmeden şüphelenmeyi”(s.157) *seçmiştir*!

SONUÇ

Raif Efendi, bir anlam bulmak için kendi hayatına baktığında, karanlık denizde, korkunç ve tehlikeli dalgaların arasında oradan oraya rastgele savrulan bir gemi görür. Geminin kaptanı kendisi olduğu hâlde, kendi iradesi dışında, düzensiz seyreden bu gemiyi, kim, nereye götürmektedir? *Hain tesadüf* mü, zalim *felek* mi, kara *baht* mı, yoksa kem *talih* mi? İki bin beş yüz yıl önce acılar ve korkular içindeki tragedya kahramanına da koro, kolektif bilinç adına aynı soruyu soruyordu: Kim yaptı? İnsanın hayatı tamamen kendi elinde ve iradesinde olmadığına göre tüm bu olanların sebebi nedir/kimdir?

Raif Efendi tüm bunları bir kötücül güç, bir tür “daimon” olarak duyumsama eğilimindedir. Ona mutluluğu çok gören, ona aradığı her şeyi, hayatın anlamını (Maria) önce buldurup sonra elinden alan bu güç roman boyunca bir gölge gibi Raif Efendi’nin etrafındadır; adeta bir trajik ses şeklinde kendini hissettir. Bu ses, onun defterinde okuduğumuz Raif Efendi’nin iç sesi, onun olaylara yaklaşım tarzı, bir bakıma evreni algılama biçimidir. Evhamlı mizacı, edilgin kişiliğidir. Daha bulduğu an, kaybedeceğinden *korkan* Raif Efendi’nin kendisidir. Talihini ürkütmekten *çekinen* kendisidir. Maria’nın mektupları kesilince terk edildiğini zanneden, onu başka insanların kollarında vehmeden kendisidir. Raif Efendi’nin bir “daimon” gibi duyumsadığı “şey” pekâlâ kendi evhamlı mizacıdır. Trajedisinin büyük bölümü de hayatının dönüm noktalarındaki bu edilgin ve evhamlı mizacın bir eseridir. “Baht dönüşleri” olarak ifade ettiğimiz hayatının dönüm noktalarında edilginliğiyle, zanlarıyla ve vehimleriyle, hayatını yönlendirirken kendi mizacının gereğini yapmış ve sonuçlarına katlanmıştır. Onun trajik hatası (hamartia) edilginliği ve bildiğini *zannetmesidir* (hybris). Gerçeği öğrendiği o noktada, bilgisizlikten bilgiye geçtiği (anagnorisis) o dönüm noktasında (peripeteia) trajedisıyla yüzleşirken bile edilginliğini sürdürmektedir. Onun trajedisinin büyük bölümünü oluşturan

³³ Charles I. Glicksberg, Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm, Çev. Yunus Balcı, Hece Yayınları, 2004, s.11

asında bir “bilgi” ve “eylem” sorunudur. Bilmediği hâlde zannından emin olmuş, öğrenebileceği hâlde öğrenmemeyi tercih etmiştir. Öte yandan “ölüm” Raif Efendi’nin engelleyemeyeceği kaçınılmaz bir gerçekliktir. Raif Efendi tüm bunları değiştirebilseydi bile ölümü durdurmuş olmayacaktı. Ona Maria’yı bulduran “daimon”, onu yine elinden alacaktı. Trajedinin paradoksal, çıkışsız karakteristiği de tam burada beliriyor ve Kürk Mantolu Madonna’nın trajik kurgusu da bu çelişkiden meydana geliyor.

Trajedinin merkezinde yer alan çelişki, çözümün imkansızlığını göstererek soruyu öne çıkarıyor: Niye? Klasik tragedyanın da merkezinde her büyük sanat eseri gibi “insan” ve onun sorduğu bu soru yer almaktaydı. Tragedyalardaki “yazgı” ve “özgürlük” arasındaki çelişkinin bu derece derin bir uçurum olması sorunun önemini de zihinlere kazıyordu. En derin varoluşsal problemleri, zıtlıkları ve çelişkileri olabilecek en acı ve en korkunç temsillerle ortaya koyuyordu.

Sabahattin Ali de Kürk Mantolu Madonna’da, çok sevdiği ve iyi bildiği tragediyaların özünü yansıtarak, “modern” bir trajedi yaratmıştır. Raif Efendi de iki bin beş yüz yıl öncesinin tragedya kahramanı ile aynı varoluşsal sorgulamayı yapmaktadır. “Bütün bunlar başıma neden geldi?”

KAYNAKÇA

- Aiskhylos (1964). *Agamemnon* (2. Baskı), (Ahmet Cevat Emre, Çev). Milli Eğitim Basımevi.
- Ali, S. (2020). *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler* (20. Baskı), Yapı Kredi.
- Ali, S., (2017). *Kürk Mantolu Madonna* (84. Baskı), Yapı Kredi.
- Aristoteles (2005). *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)*. (Nazile Kalaycı Çev.) Bilim ve Sanat.
- Aristoteles (2020). *Retorik* (IV. Baskı), Türkiye İş Bankası.
- Bezirci, A. (1997). *Sabahattin Ali- Yaşamı-Sanatı –Eserleri* (5. Baskı), Evrensel.
- Cudjoe R.V, Grant P.K.T. & Otchere J.A. (2011). The Fall of the Tragic Hero-A Critique of Hubristic Principle. *Unizik Journal of Art and Humanities*, Vol. 12. No.1. <https://www.ajol.info/index.php/ujah/article/view/71740>
- Çelgin, G. (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*, Remzi.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet* (Kutlu Tunca, Çev.). Kabalıcı (Orijinal eserin yayım yılı 2003).
- Eksen, K. (2008). Trajik Hata ve Sessizlik, *Cogito*, Sayı 54, Bahar, 145-158.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü* (6. Baskı). Remzi.
- Glicksberg, C.I. (2004). *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm* (Yunus Balcı, Çev.). Hece .
- Günyol, V. (2014). Sabahattin Ali’nin Hikâyeciliği ve Romancılığı. Sevgül Sönmez (Ed.), *Sabahattin Ali - Anılar, Eleştiriler İncelemeler* içinde 425-430. Yapı Kredi.
- İleri, S. (2014). Sabahattin Ali’nin Hikâyeleri, Sevgül Sönmez (Ed.), *Sabahattin Ali - Anılar, Eleştiriler İncelemeler* içinde 431-441. Yapı Kredi.
- Korkmaz, R. (1991). *Sabahattin Ali - İnsan ve Eser*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Merriam-Webster Online English Dictionary. “Hubris”. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hubris> (23.04.2021).

- Moran, B. (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (16. Baskı), İletişim.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Paradigma (Orijinal eserin yayım yılı 1967).
- Poole, A. (2013). *Trajedi*, (Hakan Gür, Çev.) Dost (Orijinal eserin yayım yılı 2005).
- Sanlı, S. (2014). Aydınlık Bir Baş: Sabahattin Ali. Sevgül Sönmez (Ed.), *Sabahattin Ali - Anılar, Eleştiriler İncelemeler* içinde 127-136. Yapı Kredi.
- Sophokles (2011). *Kral Oidipus* (Bedrettin Tuncel, Çev) (1. Baskı), İş Bankası.
- Sophokles (1941). *Antigone* (Sabahattin Ali, Çev.). Maarif Matbaası.
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın Ölümü* (1. Baskı) (Burç İdem Dinçel, Çev.). Türkiye İş Bankası. (Orijinal eserin yayım yılı 1961, 1980)
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (4. Baskı), Dost.
- Togar, M. (2014). Arkadaşım Sabahattin Ali. Sevgül Sönmez (Ed.), *Sabahattin Ali - Anılar, Eleştiriler İncelemeler* içinde s. 67-73. Yapı Kredi.
- Vernant, J.P., Naquet, P. V. (2012). *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya* (Sevgi Tamgüç, Reşat Fuat Çam, Çev.). Kalcı.
- Williams, R. (2018). “Modern Trajedi”, (Barış Özkul, Çev.). İletişim (Orijinal eserin yayım yılı 2006).