

**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE PEYAMİ SAFA ROMANLARINI TÜRKİYE  
MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI DÜŞÜNMEK**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Naciye Şeyma KAYA**

**Sosyoloji Anabilim Dalı**

**Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Umut Tümay ARSLAN**

**EKİM 2019**



**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE PEYAMİ SAFA ROMANLARINI TÜRKİYE  
MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI DÜŞÜNMEK**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Naciye Şeyma KAYA**

**Sosyoloji Anabilim Dalı**

**Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Umut Tümay ARSLAN**

**EKİM 2019**





Naciye Şeyma KAYA tarafından hazırlanan HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE PEYAMİ SAFA ROMANLARINI TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI DÜŞÜNMEK adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Umut Tümay Arslan

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. Umut Tümay ARSLAN

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Mahir Ender KESKİN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Fatih ALTUĞ

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

1. tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
2. görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
3. başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
4. atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
5. kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
6. ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
7. ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Naciye Şeyma KAYA





# HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE PEYAMİ SAFA ROMANLARINI TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI DÜŞÜNMEK

## ÖZET

Bu çalışmada Türkiye modernleşmesini ve ona etki eden basınçları *Mai ve Siyah* ile *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanları özelinde anlamaya çalıştım. Söz konusu romanların yerleşik okunma biçimlerinin Türkiye modernleşmesine etki eden yanlarını eleştirel bir okumaya tabi tutarken de mukayeseli okumanın imkânlarından faydalandım. Zira bu tarz bir okuma biçiminin kırılma ve süreklilikleri göstermede çok daha destekleyici olduğunu düşünüyorum. Türkiye modernleşmesinin hem itici gücünü oluşturan hem de onu birtakım sınırlamalara tabi tutan, başta kaygı ve tedirginlik olmak üzere ‘duygusal yükler’ mevcuttur. Elbette bu durum sadece Türkiye’ye özgü değildir. İngiltere ve Fransa’ya kıyasla modernliğin sahnesine geç çıkmış ulusların deneyimlediği şekliyle ‘gecikmiş modernliği’ ulusal alegori ve milli edebiyat kavramlarıyla birlikte düşünmek, yaygın şekilde bu alegoriyi barındırmadığı düşünülen eserlere yönelik mesafeli tavrı anlamak için önemlidir. Bu tavır temel olarak heterojen yapının hâkim olduğu imparatorluk evreninin ulus devlete dönüşürken ufkunu giderek homojenleşmesiyle ilgilidir.

Milli edebiyatın tohumlandığı yer olan Genç Kalemler’ in Cumhuriyet döneminde dilde sadeleşme ve ‘halka doğru’ gitme anlayışıyla oluşturduğu süreklilikleri anlamaya çalışırken göze ilk çarpan unsur, onların dönemlerinin hâkim edebiyat anlayışını oluşturan Servet-i Fünun’ u sert bir biçimde eleştirmeleridir. Edebiyat tarihi yazımında sıklıkla tekrarlanan biçimde Batılı tarzın başarılı örnekleri olarak gösterilen fakat bir türlü ‘milli’ olarak kabul edilmeyen bu romanlar etrafındaki tartışmalar aynı zamanda ‘yazarın estetik özerkliği’ hakkında düşünebilme imkânı da sağlarlar.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye modernleşmesi, Gecikmiş modernlik, Ulusal alegori, *Mai ve Siyah*, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*



**A COMPARATIVE THINKING OF HALIT ZIYA USAKLIĞIL AND  
PEYAMI SAFA NOVELS WITHIN THE CONTEXT OF TURKEY  
MODERNIZATION**

**ABSTRACT**

In this study, I attempted to understand Turkish modernization and social facts which affected the Turkish modernization with a specific focus on two novels, namely *Mai ve Siyah* and *Dokuzuncu Hariciye Kogusu*. Making a critical reading of some aspects of how usual reading style of those novels influenced Turkish modernization I also utilized a comparative reading, as I believe that such reading can be expedient to reveal the fractures and continuities at the same time. There are ‘emotional burdens’, including primarily the anxiety and unease, that stand as the driving force of Turkish modernization but also restrain it. For sure, this is not unique to Turkish case. Thinking the ‘belated modernity’ together with the concepts of national allegory and national literature, as the nations which came late on the scene of modernity compared to Britain and France have experienced, is significant to understand the reserved attitude towards works commonly construed as excluding this allegory. This attitude is essentially related with the gradual homogenization of the horizon of heterogeneously structured imperial environment while transforming itself into a nation state.

For this, while Genc Kalemler where national literature began to develop explicated the continuities of the Republican period created in line with simplification in language and ‘going towards people’, it also criticized the Servet-i Funun harshly, the leading literary movement of the time. As frequently repeated in the history of literature, discussions revolving around those novels, which are considered as the successful examples of the Western-style but rejected to be ‘national’ at all, enable us to think about the ‘aesthetics autonomy of the author’.

**Key Words:** Turkish modernization, belated modernity, national allegory, *Mai ve Siyah*, *Dokuzuncu Hariciye Kogusu*.



Cömert yol göstericiliğiyle bu alışmayı mmkn kılan Umut Tmay Arslan'a ve neşeli desteği iin Nihat lner'e itenlikle teşekkr ederim.





# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ VE ROMAN</b> .....	<b>5</b>
1.1. Gecikmişlik ve Roman Tartışmaları .....	8
1.2. Ulusal Alegori ve Milli Edebiyat .....	16
<b>2. MİLLİ EDEBİYAT KAVRAMININ İCADI</b> .....	<b>27</b>
2.1. Bir Gayr-ı Millilik İthamı: Dekadanlar .....	31
2.2. Genç Kalemler'in Edebi Muhiti Dönüştüren Etkisi.....	43
2.3. Cumhuriyet'le Kurulan Süreklilikler .....	50
2.4. Milli Edebiyat Talebi ve Avrupa Tasavvurları .....	57
2.5. Servet-i Fünun'un Tekrar Eden Alımlanma Tarzları .....	72
<b>3. 'KALBİN EMEL ENKAZI' YAHUT 'BAZI KEDERLERİN RİYAZİYESİ'</b> .....	<b>77</b>
3.1. Mai ve Siyah ile Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nun Müphem Konumları .....	80
3.2. Mai Ve Siyah: Emel Cihanıyla Yeis Türbesi Sarkacında .....	98
3.3. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu: Sağırlaşan Ağrı .....	115
<b>SONUÇ</b> .....	<b>126</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>134</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>141</b>







## GİRİŞ

Joseph Conrad idealist arkadaşı R.B. Cunninghame Graham'a 8 Şubat 1899'da yazdığı bir mektupta, "ulusal düşünce, beraberinde acı çekmeyi ve ulusa hizmeti, nihayetinde ölümü getiriyorsa, cismi olmadığı için ölü sayılan bir belagatin gölgelerine hizmet etmek daha iyidir" der.<sup>1</sup> Yüzyıl dönümünde yazara bir tercih yaptıracak biçimde 'ulusa hizmet'le 'belagat' i karşı karşıya getiren bu ifadeler bize ne söylemektedir? Conrad'ın bu ifadelerinden yola çıkarak belki şunu sorabiliriz: Bir yazarın anadilinden başka bir dilde üretirken bunları ifade etmesi ne demektir?

Öyle görünüyor ki, 'milli' olmak kavramı altına toplayabileceğimiz, 'ulusa hizmet etmek', 'millet hayatını yansıtmak' veya 'buraların ürünü olmak' türünden ifade edilen talepler tam da millet tasavvurlarının şekillendiği bir çağda farklı uluslardan yazarların gündemlerini meşgul etmiş görünüyor. Bu gündemin trajik yanı herhalde acımasızca eleştirilmekten çok marjinalleştirilip görmezden gelinmektir, -bir tür talihsiz yazgı. Dilinin fazla 'ağır' olmasıyla, anlaşılmamakla, zaten etrafımızda göremeyeceğimiz türden insanları anlatmakla itham edilen yazar alımlama filtrelerinin bu şekilde işlediği bir evrende aynı zamanda 'iç'i açmış olmanın kefaretinin de ödemek durumunda kalır. Elbette, "kültürler, edebiyatın nasıl yapılacağı ve anlaşılacağıyla ilgili kendilerine has kanaatler üretirler,"<sup>2</sup> peki ama bu kanaatlerin üretimine ne tür basınçlar etki eder?

Tezde bu sorulardan hareketle birinci bölümde Türkiye'nin modernleşme tecrübesi ve bu tecrübeyle oluşan duygusal basınçlar, gecikme<sup>3</sup> ve *ulusal alegori* kavramlarıyla birlikte tartışılacaktır. Yazarın varlığını ulusa armağan eden bir anlayışı benimsemesinin 'sorumlu aydın' tavrıyla özdeş kılındığı bir atmosferde roman yazmanın yazarı form açısından Batılı bir türü tercih

---

<sup>1</sup> Aktaran Edward Said, *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*, s. 245

<sup>2</sup> David Damrosch, *Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?*, s. 1

<sup>3</sup> Burada gecikme kavramıyla 'gecikmiş modernlik' (belated modernity) kavramına işaret ediyorum. Tezin ilerleyen bölümlerinde kavramı G. Jusdanis'in yorumuyla birlikte tartışacağım.

etmesiyle ancak hikâyesini ‘kendinden’ belirlemesiyle bir tür ‘iç rahatlaması’ na karşılık geldiği açıktır. Ancak bu ‘iç rahatlaması’nın neyin karşılığında elde edildiğini irdelemek, aynı zamanda gecikmiş ve dolayısıyla da ivedilikle yetişilmeye çalışılan bir süreç üzerine de düşünmeyi gerektirir. Bu nedenle bu bölümde modernleşme süreçlerinin yazarı ve içinde yaşadığı toplumu çift yönlü olarak hangi duygusal hatlar üzerinde gidip gelmeye zorladığını anlamaya çalıştım; tedirginliğin, kaygının, endişenin. Modernliğin tohumlandığı bir coğrafya olarak Batı’nın dışında deneyimlenen modernleşme tarzlarının ithal coğrafyalarda hangi biçimler aldığını ve bu ithalat esnasında nasıl eğilip büküldüklerini ve kazandıkları yeni işlevleri Türkiye özelinde romanlar aracılığıyla düşünmenin yeni bağlantılar kurma potansiyelini önemsiyorum.

İkinci bölümde imparatorluktan ulus devlete geçmiş olan Türkiye’nin bu sürece giderken homojenleşme ve bu bağlamda ‘millilik’ halinin nasıl kurulduğunu anlamaya çalışıyorum. Bu millilik hali buradaki bağlamda Servet-i Fünun’un edebi tavrını hedef aldığından ilkin ‘yanlış Batılılaşan’ örnekler olarak çağdaşları tarafından eleştirildikleri Dekadanlar tartışmasına bakıyorum. Sonrasında ise imparatorluğun çok etnili, çok dinli ve çok kültürlü yapısından olabildiğince homojen bir yapıyı inşa etmenin içerdiği gerilimleri, şiddeti, görünmez kılma ve bazı görünürlükleri de yaldızlama biçimlerini Genç Kalemler’in kendisini kurma biçiminde aramanın iyi bir başlangıç noktası olacağından hareketle Servet-i Fünun eleştirisinin içinden Genç Kalemler’in kendisine yer tayin etme biçimine yöneliyorum. Bu açıdan da bu bölümde öncelikle Genç Kalemler’in ‘milli edebiyat’ kurma çabalarına, dilin milleti kapsayan ve kuşatan bir yapı olarak işlevine dikkat çekmelerine yer verilecektir. Sonrasında ise ‘milli edebiyat’ kavramının Cumhuriyet’te nasıl taşındığına yer vererek tartışmanın süreklilik noktalarına işaret etmeye çalışıyorum. Genç Kalemler’in milli edebiyat anlayışlarını şekillendirirken Servet-i Fünun yazarlarını hedef almaları ve onları ‘gayr-ı milli’ olmakla ve dili karmaşıklştırmakla itham etmeleri bu açıdan önemlidir. Servet-i Fünun’un dili bir iletişim aracı olmanın ötesine taşıyarak estetik bir nesne olarak kurmalarını eleştirilerin bir parçası haline getirir Genç Kalemler.

Tartışma aynı zamanda Servet-i Fünun çevresinin ‘dekadan’lığıyla da bağlantılı bir biçimde Avrupa’yı tahayyül etme biçimlerini de ortaya çıkarır. Servet-i Fünun’a dair bu alımlanma biçimleri tekrarlarını üreterek Cumhuriyet’in kanon oluşturucu edebiyat tarihi metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Üçüncü bölümde ise önceki iki bölümde yürütülen tartışmalardan yola çıkarak ‘yeterince milli’ bulunmayan *Mai ve Siyah* ve hem otobiyografik hem de psikolojik roman olarak görülen *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanlarını yeniden düşünmeyi hedefliyorum. ‘Gayr-ı milli’ olarak görülen ancak yazıldıkları dönemde farkına varılan ve övgüyle karşılanan, bir taraftan da Batılı tarzın başarılı örnekleri olarak bir ufka işaret eden bu eserlerin sonrasında etraflarında örülen yargılar yığınının anlamak önceki bölümlerde yürütülen tartışmaların da somut örneklerini oluşturur. Milliliğin genç ve gülbüz bedenler tahayyülüne ve talebine karşı zayıf ve hastalıklı bedenleri konu edinmesiyle ‘ulusu yansıtmadığı’ hükmüne varılan fakat aslında aynada mevcut suretini değil olmak istediği sureti görmeyi isteyen ‘milli edebiyat’ kanonu için bu eserler kolayca ayrık olacaktır. Başarısız sonuçların kaynağını hayatın ürettiği sonsuz olasılıkların karmaşık neden-sonuçları olarak görmekten kaçınıp kişisel beceriksizliklerle veya ‘hayat adamı’ olmamakla bir tutan bu anlayışlarda görülen ilk şey kuşkusuz trajediyi yadsıma, kendini ona kapatma ve temas noktaları belirsiz fakat ‘tezli’ bir hüznün bildik tasviridir. Söz konusu iki roman ise hem yazarları hem de kahramanları açısından kişisel trajedinin karmaşık yapısına cesaretle yer vermeleri ve kahramanlarını aciz birer varlık olarak kurgulamaktan ötesini göstermeleri açısından dikkate değerdir.



# 1. TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ VE ROMAN

“Geri kalmış bir ülke insanının iç dünyası olamaz diye vazgeçtiler.”

Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*

“Çünkü sen ne tarih ne coğrafya

Ne şu ne busun

Oğlum Mernuş

Sen otobüsü kaçırmış bir milletin çocuğusun.”

Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Üç Dil*

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı topraklarında görülmeye başlanan<sup>4</sup> ve bu itibarla da yeni bir tür olan roman niçin yazıldı? Bu kadar temel bir soruyla aslında günümüzde de farklı versiyonlarda karşımıza çıkan tartışmaların kökenini görebileceğimizi düşünüyorum. Yazarın kendisine ve eserine yönelen “ ‘bizi’ ne kadar yansıttığı” sorusunun veya kökeni bizde olmayan bir araçla ‘biz’in hikâyesinin anlatılarak bir tür dengeleme talebinin

---

<sup>4</sup> Ulusal kanonun ilk Türk romanı olarak kabul ettiği Şemseddin Sâmî'nin Taaşşuk-u Talat ve Fitnat'ı 1872 tarihlidir. Cahit Kavcar'ın belirttiğine göre, “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat, aynı zamanda, “alafranga” terimine ilk defa yer veren romanımız olma özelliği de taşır. Bir yerinde: “modalar, alafrangalar böyle şeyler çıkardılar” denerek, doğu-batı ve gelenek-yenilik çatışmasından söz edilir.” Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, s. 10

Ancak sözü edilen bu ‘ilk’ roman tayininin belli bir tarih yazımı içinde ilk olduğunu ve bilimsellik iddiasında bulunan bir metnin herhangi bir ‘ilk’ ten bahsederken bunun her zaman yeni bilgilerle değişebilecek türden bir ‘ilk’ olduğunu akılda tutmak gerekir. Kaldı ki, imparatorluk coğrafyasının 19.yy’sinin melezliği düşünüldüğünde bu yargı kendisini tartışmalı hale getirir. Altuğ bu melezliğe dair şunları söyler: “Modern edebiyatın temel türlerinin ilk örnekleri farklı cemaatlerde birbirine yakın zamanlarda verilmiş, aynı anda birden fazla dilde eser veren yazarların sayısında gözle görülür artışlar olmuştur. Bu bakımdan 19. yüzyıl Osmanlı edebiyat(lar)ı daha önce yaşanmamış türden bir melezliğin doğuşuna da sahip olmuşlardır. Her ne kadar başarıya ulaşmasa da ortak bir Osmanlı edebiyat alanını ima eden bu melezlik durumunda, farklı kimliklerin mutlak kaynaşmasından çok öncesine göre daha geniş bir ortaklık alanının kuruluşu; parçalılığı şüphesiz olsa da, yakınlığı artmış bir kamusal alanın doğuşu söz konusudur.” Mehmet Fatih Uslu- Fatih Altuğ (haz.), “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din”, *Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebi Kültür*, s. 71

tekrarlanması belki de öncelikle kökene dair soruları gerektiriyor. Bir başlangıç noktası olarak, Batılı bir biçimin, içeriğinin ‘kendi’yle tayin edilmesiyle yerleştirilmesi ve hitap ettiği toplumu ‘aydınlatma/irşat etme’ misyonunu adeta kendiliğinden yüklenmesi Türk romanının çıkış noktasını oluşturur denilebilir. “Yazar figürünün her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görülmesi”<sup>5</sup> toplumsal bilince vazgeçilmez bir unsur olarak sahip olmayı aydınının zihin dünyasına doğrudan teyeller. Ne var ki bu seyrek değil, zor zamanlarda yazarına meşruiyet sağlamada dahi yardım edecek kadar sıkı bir ilişkilendirilmedir. Bilinen bir ayrımla Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi gibi Tanzimat’ın ilk dönem yazarları yaptıkları işi ‘dava adamı’ ciddiyetiyle icra ederler.<sup>6</sup> Berna Moran’a göre, bir tür olarak romanı deneyen ilk dönem yazarlarının romanla ilgili yazdıklarına baktığımızda görürüz ki, “Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da geriliğin bir işareti sayarlar.”<sup>7</sup> Dolayısıyla roman yazmak Osmanlı aydını için ergin olma haline karşılık gelir belki bir anlamda “şölen sofrası”<sup>8</sup> nda yer almanın koşulu ve bu haliyle de toplumu medeniyete ulaştıracak bir araçtır. Ömer Türkeş bu aracın roman olmasını Osmanlı aydınının moderniteyi henüz kavramsal düzeyde kavrayacak araçlara sahip olmamasına bağlar ve şöyle der: “Modernleşmeyi

---

<sup>5</sup> Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 10

<sup>6</sup> “Romanı ‘faydalı bir eğlence’ olarak değerlendiren Namık Kemal, romandaki vakanın, millî duyuş, düşünüş ve yaşayışa, kısacası milletin maddi ve manevi kültürüne ters düşmeyecek şekilde örülmesi gerektiğini söyler. Yaratılacak tipler de dolayısıyla bu özelliklerle donatılmalı ve millete örnek olmalıdır. (...) Romanlarını eğlendirirken öğretmek gayesiyle kaleme alan Ahmet Midhat da, çağdaş medeniyetin getirdiği fikir ve hayat tarzını Türk milletine roman vasıtasıyla benimsetmeye çalışır ve yer yer yaptığı açıklamalar ve tenkitlerle de okuruna dersler verir.” Gülsüm Tarakçı, “İki Roman Örneğinde Millî

Roman”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 2*, s. 584

Romanın ibret alınacak, hikmetler devşirilecek bir metin olarak görülmesi meselesi kendisine sözlüklerde de yer bulur. M. Kayahan Özgül bununla ilgili olarak şöyle bir örnekten söz eder: “Kendisi de roman yazmış Şemsettin Sami’nin, *Kamus-ı Fransevî*’sinin –Aşk-ı Memnû’ un kitap hâlinde neşrinden(1900) bir yıl sonra yapılan- üçüncü baskısında “roman”ı hâlâ “hikâye, kıssa, masal, efsane” kelimeleriyle karşılaşması ilginçtir. Demek ki, Avrupaî ölçülerde bir romanımızın oluşu, aynı târihlerde ekseriyetin de aynı olgunluğa eriştiği mânâsına gelmiyor; hattâ –Mehmed Raûf’un yine 1900 yılında tefrika edilen *Eylül*’ünün *Kerem ile Aslı*’dan nasıl istifade ettiği hatırlanırsa- diğer romancıların bile...” M. Kayahan Özgül, “Romanın Hikâyesi”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 1*, s.19

<sup>7</sup> Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 9

<sup>8</sup> Kavram Nurdan Gürbilek’e ait., *Mağdurun Dili*, s. 40



kavramsallaştıracak donanıma sahip değildi Osmanlı aydını; fikirlerdense görüntülere kilitlendiler. Avrupa'yı tetkikleri esnasında roman sanatının popülaritesini görmüşlerdi, felsefi ve teorik metinlere uzaktılar ve hepsi de edebiyata aşinaydılar. (...) Tanzimat dönemi aydınları roman yazmayı bir görev bildiler, Osmanlı'nın modernizm tahlili, ifadesini romanlarda buldu.”<sup>9</sup> Görüldüğü gibi bu aşamada sorun, felsefi bir altyapı oluşturmak ya da Batı'daki muadillerinin düşünsel izleğini takip etmekten ziyade formların aktarımındaki başarıdır. İçerik buradan karşılandığı sürece de biçimin ithal edilmesi sorun değildir, hatta bu durum özgünlüğün korunarak geçmişle devamlılığın sağlandığı duygusu yaratarak yazara bir alan/imekân da açar. Fakat bu alan yeni bir imekân yarattığı ölçüde çetrefilli sınırları da imler. Türkiye'nin modernleşme tecrübesinin kökenine yerleşen muhafazakârlığı da belki bu bölgelerde aramak gerekir. Hemen her koşulda Batı'nın yalnızca tekniğini alıp, 'kendi' ruhumuzu koruma endişesi o kadar yerleşmiştir ki, bunun nasıl başarılacağı ile ilgili farklı görüşler aslında sadece derece farkına işaret eder. Fakat unutulmaması gereken bir nokta vardır ki, o da yazarın içerik her ne kadar 'yerli' olmuş olursa olsun biçim olarak roman yazmayı tercih etmesinin onu tercih ettiği şey bakımından kolayca taraflardan biri haline getirmesidir. Murat Belge'nin ifadesiyle; “Osmanlı-Türk romancısı, Doğu/Batı ayrımında, sırf roman yazıyor olmasıyla 'Batı' tarafında durduğu halde, çok zaman, Berna Moran'ın 'Alafranga Züppe' dediği roman tipini üretmek ve yeniden-üretmekle yetindi. Bu, doğal olarak, bir komedy ortami gerektiriyordu: gülünçleştirerek zararsızlaştırma politikası.”<sup>10</sup> Öyle görünüyor ki, bahsi geçen zararsızlaştırma politikası yazarın roman yazmayı

---

<sup>9</sup> Ömer Türkeş, “Muhafazakâr Romanlarda Muhafaza Edilen Neydi?”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* 5, s. 590 Tüm bu tarifleri yaparken kavramların tarihini ve güncel kullanımındaki kayma ihtimallerini/açıklarını da akılda tutmak gerekir. Modernleşme kelimesi için Orhan Okay şunları söyler: “Tanzimat'ın ilk yılı olan 1839'dan itibaren dönemin literatüründe modernleşme veya bunu karşılayacak bir terim bulunmamaktadır. Bunu hatırlatabilecek ve yenileşme anlamı veren 'cedid' ve 'tecdid' kavramları daha yaygındır. Hatta 'modernisation' kelimesinin Fransızca için bile yeni olduğunu ve Fransız İhtilâli'nden aşağı yukarı bir asır sonra, 1878'den itibaren kullanılmaya başlandığını da belirtmek gerekir. “ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.51

<sup>10</sup> Murat Belge, “Türkiye Aydınları ve Roman Kahramanları”, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 364 Muhtemelen bu 'zararsızlaştırma politikası' nedeniyle züppelik eleştirisi gelişti ve derinleşti.

tercih etmiş bir yazar olarak kendisine ve roman okumayı seçmiş okuruna bir alan açma hamlesidir.

Görüldüğü gibi, çelişki kendisine tutamak noktaları aramaktadır. Evet, biçim yeni olabilir, yazar bir yazar olarak kendisi de yeni bir tipin temsilcisi olabilir ancak içerik, tüm bu yeni oluşumların -yukarıdaki ifadeyle- yaratılan 'komedy ortamının' yardımıyla mümkün olan en az zararla atlatılacak şekilde düzenlenmiştir."<sup>11</sup> Bu durumun herhalde en bariz sonucu da karakterlerin okurda gerçeklik duygusu vermekten uzak şekilde yüzeysel olduğu hissini vermesidir. Bu noktada şunu belirtmeliyim: Amacım çelişki ya da tutarsızlığı bir olumsuzlama olarak düşünmek değil, aksine modernlik deneyiminin çelişkili olan bir yığın unsurun bir arada akıp gitmesi olduğu kabulünden yola çıkmak. Zira çelişkiyi ve tutarsızlığı bir an önce bertaraf edilmesi ve kapatılması gereken bir defo olarak görmek çoğu zaman peşi sıra şiddetli bastırma hamleleriyle homojenlik üretme gayretini de çağırıyor. İleride de söz edeceğim gibi, bu gayretlerin bütün bir kolektif duygular hattını harekete geçirdiğini görüyoruz; teyakkuz ve tedirginlik gibi.<sup>12</sup>

Yukarıda sözü edilen hatlardan hareket ederek bu bölümde Batı dışı coğrafyadaki yazarın gerilimlerine kaynaklık eden gecikmeyi, ulusal alegori tartışmasını ve 'milli' bir edebiyatı ulusal alegori bağlamında anlamaya çalışıyorum.

### **1.1. Gecikmişlik ve Roman Tartışmaları**

Modernleşme bir sürece işaret ettiğinden ötürü zamanı verili olarak ileri ve geri etrafında kurgular. Böyle bir dizgede de önde gidenler ve onlara yetişemeyip geride kalanlar vardır. Kurgu bir defa böyle geliştirildiğinde geride kalanlar için 'yetişme telaşesi' başlar. Aslında hemen her şeyin aceleyle gelmesinden roman da payını almış gibidir. Dolayısıyla gerilim birbirinden

---

<sup>11</sup> Murat Belge, A.g.e., s. 365

<sup>12</sup> Bu noktada Nurdan Gürbilek'in Kör Ayna Kayıp Şark'ta sözünü ettiği, okuru da yazarı kapsayan ve edebiyata yön veren endişe ve züppelik kaygılarını bir arada düşünmek gerekiyor.

ayrı düşünemeyecek ve birbirini sürekli olarak belirleyen kulvarlar olarak gerçeklikte ve kurguda kendisini sürekli hissettirecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar *Edebiyat Dersleri*’nde Türk nesrinin tümünden gecikmiş olduğunu ifade eder: “Türk nesrinin tarihine bakarsak bir gecikme görürüz. (...) Biz roman tecrübesine başladığımız zaman, Hugo *Sefiller*’i bitirmiş, Rus romanı Dostoyevski’yi idrak etmiştir. Tolstoy *Harp ve Sulh*’ u yazmak üzeredir. Charles Dickens, Poe, Hoffmann gelmiştir.”<sup>13</sup> Ki Tanpınar bu cümleleri kurduğunda cumhuriyet kurulmuş, uluslaşma yolunda epey mesafe alınmıştı. ‘Gecikmişlik’ bir kez fark edildikten sonra endişe ‘ulusal bilinç’e sinerek onu ele geçirir. Çünkü gecikmiş olmak ‘geride kalmış’ toplumlar için aynı zamanda ödevler yığımına yetişme telaşesi anlamına gelir. Belki de bu yüzden Osmanlı’nın modernleşme serüvenini –abartısını ve genellemeyi kabul ederek- en iyi ‘acele’ sözcüğüyle ifade edebiliriz. Tanıl Bora bu aciliyeti şöyle yorumlar: “Âcilci ruh halinin tahammülsüzlüğü, her sorunun cevabını mutlaklaştırmaya, her çözüm seçeneğini olmazsa olmaz keskinliğiyle ortaya koymaya meyleden bir tavrı teşvik etti; bu panik halindeki ajitasyon, ölüm-kalımcı bir radikalizm üslûbunu, doğrunun ve haklılığın ikamesine dönüştürdü.”<sup>14</sup> Endişe ve sebep olduğu telaşe sadece ilk zamanların şaşkınlığı ve acemiliğiyle sınırlı kalmaz, bilakis kronikleşerek sonrasında uluslaşan yapıya da asli/kurucu unsur olarak aktarılır. Elbette bu durum İngiltere ve Fransa’ya oranla sahneye ‘geç çıkan’ hemen her ulus için geçerlidir. Bunu belirtmek Osmanlı coğrafyasında görülen hemen her türden değişimi yalnızca o coğrafyaya özgü bir ‘bozulma’ ya da değişim olarak görmeyip, dünya-tarihsel bağlam içine oturtabilmek için gereklidir. Burada önemli olan asimetri yaratan bir kırılmanın gerçekleşmiş olmasıdır. Yukarıda bahsi geçen endişe ve neden olduğu telaşenin ifadesini çok sonraları Orhan Pamuk’ta da görürüz. Onun ifadesiyle, bahsi geçen telaşe aynı zamanda yazarın yetkinleşmesindeki en büyük engellerden biridir de. *Öteki Renkler*’de şöyle der Pamuk: “Bizi modernlikten, modern olmaktan uzaklaştıran şey, alelacele bir an evvel modern olma gayretimizdir. (...) Bir an önce modern olayım endişesinden

---

<sup>13</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 277

<sup>14</sup> Tanıl Bora, “Geç Osmanlı Zihniyet Dünyası”, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*, s. 36-37

sıyrıldığı vakit Türk yazarı modern olmaya başlar.”<sup>15</sup> Gecikmenin kabulü doğal olarak modeli gerektirdiğinden değişimi doğuran felsefi, toplumsal nedenler üzerine düşünmekten çok doğrudan formların taklidini öne çıkarır. Güzin Dino da *Türk Romanının Doğuşu*’nda formlara yönelmenin ‘acele’ ile bağlantısını kurarak Türk romanını ortaya çıkararak sebepler hakkında, “Türk romanı hem geç doğmuştur, hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak 19. Yüzyılın ikinci yarısında yaklaşmıştır. Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumu ile Türk romanının doğuş ortamı arasında hiçbir benzerlik yoktur,”<sup>16</sup> yorumunda bulunur. Fakat bu taklidin icrası pürüzsüz bir biçimde gerçekleşmez. Geçmiş güzel zamanların hatırası modele dair tutku ve hıncı (ressentiment) bir arada hissettirir. Batı’nın bir model olarak kabulü ve ona duyulan bu ikili hissiyat yine de onun “nihai merhale” olarak görülmesini etkilemez. Her durumda Batı bir kıyas noktası olarak orada bir yerlerde kendini gösterecektir. Okay, 19.yy’nin düşünsel atmosferini Batı’nın mutlak model olarak belirlediğinden bahsederken şunu söyler:

Modernleşmeyi muhakkak Batı’ya benzemek olarak telakki ettiğimi zannetmeyin. Bu dönemde Türk edebiyatının modernleşmesi her konuda Batı’ya benzemek anlamında değildir, fakat ne olursa olsun Batı değişmeyen bir örnek olarak duruyor. Sadece benzemek değil. Ona karşı çıkmak da bir ölçü oluyor. Savunurken de, benimserken de karşıda o var. Hemen hemen bütün 19. asırda hâkim olan zihniyet bu.<sup>17</sup>

Ancak hâkim olan bu zihniyet 19.yy’de kalmayıp kendisini 20.yy’ye taşıyarak süreklilik gösterecektir. Görüyoruz ki, artık söz konusu olan ölçü değişimidir. Hevesli kabulün de öfkeli reddin de kaynağı dışarıdadır ve kendisinin temsiline gömülmüş bir bakışın nesnesi olunmuştur artık –kimi zaman mağruriyetin kimi zaman ise mağduriyetin eşlik ettiği bir durum. Burada

---

<sup>15</sup> Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, s. 166

<sup>16</sup> Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, s. 6

Romanın bizde doğuşu hakkında Ahmet Hamdi Tanpınar 1943 tarihli *Ulus* gazetesindeki yazısında romanın önceden var olan hikâye şekillerinin gelişmiş versiyonu olmadığını, aksine o usullerin terk edilip yerine yenisinin geçtiğinden söz ederken, Pertev Naili Boratav ve Robert P.Finn Türk romanının kökenlerinde eski Türk hikâyeciliğinin etkisinin bulunduğunu ileri sürerler. Bu tartışmayla ilgili olarak bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 57 ve Ahmet Cüneyt İssı, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 1*, s. 22-27

<sup>17</sup> Orhan Okay, “Modernleşme ve Edebiyat”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, s. 94

‘etkilenmek’ ve muhayyel bir ‘kendi olmak’ ıstırabı arasında gidip gelen bir hat söz konusudur. Ayrıca bu etkilenme doğrusal, dolayısıyla da hiyerarşik bir etkilenme değil, asimetrik bir etkilenme olduğundan, etkileneni daima tedirgin hissettirecek, etkilendiği için ‘kendi ol(a)madığı’ hissiyatıyla baş başa bırakacaktır. Bu durumda yarılmayı onarmaya yönelik ikili bir formül geliştirilir. Etkileyen Batı’dan alınacaklar yine ona yetişmek için yalnızca teknik/maddi alanla sınırlanırken, ‘ruh’a ait meselelerde ‘kendilik’ korunmaya çalışılır. Ancak böyle bir tahayyül kendisini daha baştan ‘mağdur’ olarak konumlandırıp ruha dair her etkilenmeyi adeta mevzi kaybı olarak yaşadığından, böylesi bir mevzi kaybına sebebiyet vermemek için Batı medeniyetiyle olan ilişkileri düzenleyerek kontrollü bir geçiş alanı oluşturur. Tekniğe ilişkin maddi kısımlar böylelikle sakıncalı alanın dışına çıkarılmış olur.

Dolayısıyla Batı kendisine yüklenen tüm bu hissiyatın dolayımı olarak işlev görür: Model alındığı için arzunun nesnesidir; fakat ulaşılamayan bir hedef olduğu için de aynı zamanda nefretin kaynağıdır Batı, “ ‘biz’ de olmayan ve belki de asla olamayacak her şeye sahip olduğu varsayılan topyekün bir tahayyül. Artısı ve eksisiyle, sevabı ve günahıyla *fazla* olan bu tahayyül, özellikle milli kimliğin oluşumunda vazgeçilmez bir yere sahip.”<sup>18</sup> Modernleşmeyi oluşturan kavramlar yukarıda belirtildiği gibi, Batı’nın tarihsel süreçte toplumsal dinamikleriyle oluşturduğu kavramlar olarak değil, aşkın değerler olarak kabul edildiğinde aynı zamanda ‘bize ait olan bozulmamış iç’ için de meşru zemin sağlanmış olur.<sup>19</sup> Öncelikli olarak

---

<sup>18</sup> Erol Köroğlu, “ Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Gecikmişlik Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 3, s. 505

Bahsi geçen tahayyülün milli kimliği oluşturması ve ilk dönem romancılarımız konusunda Orhan Pamuk şöyle der: “İlk dönem Türk romancıları doğulu olduklarını, romanın Batılı olduğunu keşfederken fark etmişlerdi. Doğu da Batı kadar onlar için yeni bir şeydi. Bu romancıların Doğu ve Batı konusunda, bu yeni kavramsal oyuncaklar konusunda bu kadar heyecanlı olmaları, onları yeni oyuncaklarıyla büyülenen çocuklara benzetiyor.” Orhan Pamuk, “Derli Toplu Bir Roman Değerlendirmesi”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 1*, s. 446

<sup>19</sup> Modernleşme veya Batılılaşma, kavramın dönüşümü hakkında Murat Belge’nin yorumu dikkate değerdir. Belge, modernleşme ile Batılılaşmanın hâlâ aynı anlama geldiğini ve modernleşme dediğimizde kavramın bir coğrafyaya referans yaptığını ifade eder. Tartışmanın ayrıntısı için bkz. Murat Belge, “Türk Edebiyatında “Doğu-Batı Sorunsalı””, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s.95

söylenbilir ki, şayet bu değerler aşkınsa, ithal edilmesinde zaten bir sakınca yoktur, çünkü zaten evrenseldir, herkesindir, ikinci olarak da değerler zaten aşkın olduklarından dolayı ‘bizim olan iç’ ile hasar görmeksizin bir ahenk oluşturabilecektir. Bu durum daha sonra karşımıza ‘medeni’ olanın zaten Türk’e özgü olduğu fikriyle karşımıza çıkacaktır.

Kuşkusuz değerlerin aşkınlığından dolayı ‘maddi alan’ı oluşturan nesnelere/yapıların bizde de olması büyük bir şevkle istenir ve temel yönelimi oluşturur. Belki de bu nedenle Batılılaşmanın teknik/maddi yönüyle Osmanlı-Türk aydınının ideolojik olarak farklı yerlere eklemeseler dahi temel belledikleri noktalarda ittifak halinde olduklarını görürüz. Yukarıda bahsi geçen derece farkının imlediği gibi. Mesela, Türkiye’de muhafazakârlığın teknolojiyle kurduğu ‘yumuşak’ ilişkinin nedenlerini Bora ve Onaran şöyle izah eder: “O [muhafazakâr perspektif], yeni teknolojiyi eski kültürü üretmek için kullanmanın yollarını arar. (...) Diğer bir ifadeyle modernizmin getirdikleri arasında Türk muhafazakârlığının en az karşıtlık duyduğu şey teknolojidir denilebilir.”<sup>20</sup>

Görüldüğü gibi Türk modernleşmesinin yapı taşı oluşturan muhafazakârlık, Batılılaşma projesinde teknik alana sorunsuzca eklenir ve yukarıda ifade edildiği gibi yer yer meşruiyetini de buradan devşirir.<sup>21</sup> Hatta eski kültürü yeni zamanda yaşatmanın yolları konusunda kafa yormasıyla muhafazakârlığın kendisini geçmişe değil geleceğe fırlattığı söylenebilir. Nitekim bu yarılmanın geçmişten tevarüs eden temel unsur olarak Cumhuriyet kadrolarının zihninde yer ettiği söylenebilir.

Demek ki, modernleşmeyi “bizim” kılmak, ona kendi damgamızı vurmak isteği, modernleşirken yerli kalabilmek, bu toprakların ürünü olmak/ondan

---

Benzer savı eski-yeni bağlamında Ulus Baker de dile getirir: “Eski ile yeni sorunu, ta baştan beridir “yeninin alındığı coğrafya” ile “köken-coğrafya” halinde işbaşındadırlar.” Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, s. 179

<sup>20</sup> Tanıl Bora- Burak Onaran, “ Nostalji ve Muhafazakârlık: ‘Mazi Cenneti’ ”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 5, s. 240-241

<sup>21</sup> Politik anlamda İslamcılığın da –ve güncel olarak Türkiye’deki İslâmî cemaat yapılarının- yaygın kanının aksine modernleşmenin teknik yanıyla herhangi bir sorun yaşamadığını hatta din ü devletin muhafazası için bunu gerekli bulduğu düşüncesini aynı zamanda İsmail Kara’dan da 9 Şubat 2017 tarihli bir konuşmasında dinlemiştim. Fakat bu konu kendisine etki eden pek çok başka dinamiğe sahip olmasıyla bu tezin sınırlarını epey aşıyor.

kopmamak meseleleri, kökeninden itibaren Osmanlı-Türk modernleşmesinin temel problematiğini oluşturuyor. Bu meseleler ilerleyen süreçte “sınır sorunu”nu da gündeme getirecek motivasyonu beraberinde taşıyacaktır. Cumhuriyet’le birlikte bu “sınır sorunu” belirginleşecek, hattâ geçmişin Batılılaşma hamlelerine de sert bir çizgi çekilecek ve geçmiş fazla kozmopolit, fazla yoz bulunacaktır.<sup>22</sup>

Yukarıda modernleşmeye dair sözü edilen tartışmanın Cumhuriyet’le başlamadığını, tevarüs edildiğini ifade etmiştim. Bu durumda “mazi” ye yani varisi olunan mirasa bakmak gerekiyor. “Modernleşme projesinin yerleştirilmesi ve Osmanlılığın/Türklüğün ihyası için ‘yerli’ ve ‘geleneksel’ öğeler birinci derecede önemlidir. Bu belirgin vurgu Osmanlı modernistlerinin, modernleşmenin ‘yoz’ ve kültürel dejenerasyona sebep olduğunu düşündükleri ‘aşırılıklar’ını dizginleme istekleriyle de ilişkilidir.”<sup>23</sup> Dolayısıyla topyekûn bir kendini teslim edişten çok –farkında olarak veya olmayarak tedirginlik her zaman meselenin duygusal yükünü ve yanını oluşturacaktır çünkü- “kontrollü modernleşme”nin var olduğunu görüyoruz. “Kontrollü modernleşme” ise çoğu zaman muhayyel bir “kontrolden çıkma” durumuna atıf yapacaktır. Bu durum da “daha modern”, “daha Batılı”, “daha dejenere” konumlanmalar üretecektir. İlerleyen kısımlarda da görülecek olan taklitçilik- özgünlük, sahici olma veya aşırılık olarak nitelenen durumlar vs. hemen hepsinin tartışılmasında bize ait olan ruhu- Fuat Köprülü’nün deyimiyile orijinal Türk ruhu- korumaya yönelik kaygının nedenleri de modernleşmenin bu yorumundan doğar.<sup>24</sup> Farklı olan 19. yy’nin hızlanan zaman ve mekân algısının getirdiği büyülenme ve bunun niteliğidir. 19.yy’nin baskın ruh hali geç kalmış olmak ve bunun doğurduğu asimetridir. Zaman çizgisinde geride kalmış olmak ise önde olanlara yetişmek için öncelikli alanlar seçerek, modernleşmeyi adeta bir liste gibi kurguladır. Elbette

---

<sup>22</sup> “Sınır sorunu” bize aynı zamanda geçmişin başka bir formda ortaya çıktığını yani bir anlamda dizayn edildiğini ve ancak “öteki” olarak var olabileceğini düşündürür.

<sup>23</sup> Tanıl Bora- Burak Onaran, “Nostalji ve Muhafazakarlık: ‘Mazi Cenneti’ ”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 5, s. 239

<sup>24</sup> Modernleşme karşısındaki bahsi geçen tarzda kaygılar ve endişeler mutlaka olumsuz olmak zorunda değildir. Bu kaygıların imkân olarak içerisinde farklı kanalları açabilecek güçleri de buradan alabileceklerini unutmamak gerekir.

öncelikli alanlar yukarıda bahsedildiği gibi maddi/teknik alanlardır; roman da her şeyden önce biçimiyle bu alana dâhil edilir. Tıpkı Avrupa tahayyülü gibi o da biçim ve içerik olarak ikiye bölünecek ve bir tür olarak Batı'ya ait olsa bile 'bizden' söz ederek yerleştirilecektir. Nitekim aradan geçen yüzyıldan fazla zamandan sonra şu cümlelerin bugün okura epey tanıdık gelmesi şaşırtıcı olmamalı:

Herkesin bitmek bilmez derdi, 'bu topraklara ait olmak', yerel kültür ile heyecanlanmak, onu tam ne yapacağını bilememek ama ondan hiç vazgeçememek, en büyük sav olarak yerelliği, Türklüğü ileri sürmek, kahramanlarının inandırıcılığı ve insanlığı ile övünmektense onların yerelliğini vurgulamak, milliyetçilik, toplumculuk, cemaatçilik, 150 yılda 'Türkçe' roman yazanlara bir yazma aşkı ve amacı verdiği kadar, okura da yerelliğin kötü bir kader olduğu duygusunu verdi.<sup>25</sup>

Şimdi odağı biraz daha romana doğru kaydırmamız gerekiyor. Belki de en başta "Türk romanı var mıdır?" gibi kökeni soruşturmaya açan bir soruyla. *Kültür Haftası*'nda 1936'da yazdığı yazıda Tanpınar bu soruyu "Niçin bir Türk romanı yoktur?" diyerek tartışmaya açar ve hemen arkasından oldukça geniş bir okur kitlesine hitap eden, hatta okur ve yazar arasında karşılıklı tesir bile bulunan bir Türk romanının varlığından söz eder. Öyleyse, Türk romanında olmayan yan nedir, eksik bulunan, yetersiz kalan? Tanpınar, "Müşterek vasıfları cemiyet ve hayatımızla Türk insanı ve onun meseleleriyle olan alâkasından gelen ve beraberinde taşıdığı hava ile birbirine en uzak nümûnelerinde bile bir bütünlük gösteren bir Türk romanı yoktur,"<sup>26</sup> der ve iyi örneklerden haberdar olmasına, bunları bilmesine rağmen, sıra bu topraklara geldiğinde bir anda eseri güdükleştiren, yazarı basit birer taklitçi yapan o ruh yitiminden 1936 gibi romanın bu coğrafyadaki serencamından hatırı sayılır bir süre geçtikten sonra bile kendisini gizleyemeyen şeyden yakını. Tanpınar, sonrasında bu soruya verilen cevapları kabaca ikiye ayırır ve bu iki açıklama doğrultusundaki hükümlerin de yüzeysel olduğundan hareketle şöyle der:

---

<sup>25</sup> Orhan Pamuk, "Derli Toplu Bir Roman Değerlendirmesi", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 1*, s. 446

<sup>26</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bizde Roman I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 45



Bunlardan birisi o artık hepimizin ezberlediği ‘yazıcılarımızın, cemiyetimizle, hayatımızla alâkadar olmaması, Türk milletini, hayatını bilmemesi, okudukları garpli muharrirlerin tesiri altında kalmaları, eserlerinde samimî olmamaları’ cevabıdır. (...) İkinci cevap deterministlerindir. Onlar derler ki, ‘istediğimiz gibi Türk romanı yoksa, bundan kabahatli hayattır. Hayatımız mütekâsif değildir, bir intikal devresindeyiz, bu vaziyette kuvvetli bir romancımızın çıkması mümkün değildir.’<sup>27</sup>

Tanpınar’ı bu noktada bu kadar bahse değer kılan şey, taklit ve yazarın samimiyeti gibi hep konuşulagelen konuları ayrıntıyı gözden kaçırmamaya ve acele bir hüküm vermemeye dikkat ederek tartışmaya açmış olmasıdır. Mesela, Garp tesiri denilen şeyin nedeninin basitçe romanı onlardan öğrenmiş olmamıza bağlanamayacağı, ayrıca hemen her milletin sanat hayatında başka milletlerin tesirinden daha doğal bir şey olamayacağı, üstelik bu tesirin zaten pek de kuvvetle mevcut olmadığından söz eder Tanpınar.<sup>2628</sup> Demek ki sorun romancının basitçe Garp mukallidi olmasında değil, romanın niteliksel cansızlığında, Tanpınar’ın ifadesiyle “bizi peşinden sürükleyememesi” nde yatıyor. Dolayısıyla romana dair yapılan, zaten bu topraklarda biçimsel olarak ikincil bir tür, kahramanların iğretiliği, zorunlu bir kopyanın ürünü olduğu yargılarının nedenlerini de başka yerlerde aramak gerekiyor. Yine konuyla ilgili olarak Orhan Pamuk’un 1994’te *Bılar*’da “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi” başlıklı – daha sonra *Defter* dergisinde yazılaştırdığı- konuşmada benzer izlekleri görmek mümkün. Şöyle diyor Pamuk:

Bizimki gibi bir ülkeden ya da bir kültürel ikilemden gelen bir yaratıcı, modernizmin temel metinleriyle karşılaştığı, modernizmin etkisi altına girdiği – ya da daha ileri gidiyorum- modernist olmaya, yani hafifçe cemaat ruhundan sıyrılmaya ve bu cemaat ruhundan sıyrılmamanın kendisine sağlayacağı yaratıcı özgürlüğün imkânlarından bilinçle, özgürce yararlanmaya karar verdiği zaman bir ikilemle karşılaşır. Bir

---

<sup>27</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s. 45

<sup>28</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s.46-48

yandan şeytani olmanın, cemaat ruhundan sıyrılmanın verdiği imkânları yaşamakta kararlıdır. Öte yandan da kendisini yapan malzemeye, içinden geldiği kültürel iklime geri döndüğü zaman yüzünde o şeytani ışığın kalmadığını sezer: Yüzü bilmeyenlere bir şey öğretmek isteyen bir öğretmenin nurlu yüzüne dönüşmüştür. Yani, başka bir kültürden, başka bir iklimden öğrenilmiş, edinilmiş maskeyi aldığımız zaman, yüzümüzü kendi kültürümüze döndüğümüzde o maske çoğunlukla şeytani niteliğini kaybeder, söz konusu kişilik öğretici bir niteliğe dönüşür.<sup>29</sup>

Bir görmeyi öğrenme meselesidir muhtemelen o olmayan ruh/canlılık, dirimselliğini şimdide akmakta olan hayattan alan, yazarın kendi içinde akıp gidenin içinden geçerek dönerken bulduğu ruhun estetize edilmesidir. Tanpınar'ın, vefatından sonra *Ülkü*'de yazdığı gibi, bize kalbimizin yolunu açamamasına rağmen Halit Ziya'nın öğrettiğine inandığı şey: "Halid Ziya bize kalbimizin yolunu açamadı. Fakat etrafımızdakileri görmenin yolunu gösterdi. Dışarı âlemlerle gerektiği gibi, ilk karşılaşmamız onun yüzündendir. Şimdi bu bize küçük bir iş görünür. Fakat işe başladığı devirde belki en ehemmiyetli şeydi. Çünkü mücerretler âleminden gerçek duyumlara geçmek demektir. Onunla eşyayı, etrafımızı gördük."<sup>30</sup>

## 1.2. Ulusal Alegori ve Milli Edebiyat

Tüm bu taklit-özgün tartışmalarının diğer kutbunu ise milli edebiyat fikri oluşturur. Bu nedenle, milli edebiyatın icat/inşa sürecinde kendisine nirengi noktaları aramasından, zirvelerini ve ilk'lerini tayin etme kararından bahisle Fredric Jameson'ın ünlü 'ulusal alegori' kavramına ve sonrasında Aijaz Ahmad başta olmak üzere bu kavram etrafında dönen tartışmalara bakmalıyız –elbette tüm bu tartışmaların bağlandığı bir üst yapı olarak, modernliği Batı'ya kıyasla diğer toplumların geç deneyimliyor olmasının –özellikle milli edebiyat bağlamında- tetikleyici etkisine de.

---

<sup>29</sup> Orhan Pamuk, *Defter*, sayı:23, s. 44

<sup>30</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s. 278

Gregory Jusdanis, ‘gecikmiş modernleşme’ den zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ olma durumu olarak bahseder. Bunun temel nedeni, ithal edilen yapılar ve ithal edildikleri toplumsal düzenekler arasında mesafesi değişen açıklık(lar) dır. Tam da bu nedenle ithal edildikleri gibi kalmaz, yeni işlevler edinebilir dahası dirençle(rl) karşılaşabilirler. Ancak problem ortaya çıkan bu yeni durumu ya da açıklığı yorumlama biçiminde ortaya çıkar. Birtakım modellerin ithal edildiği toplumlar bu modellerle kendi toplumlarında süregelen modeller arasındaki mesafeyi yapısal olarak yorumladıklarında toplumu modernliğe taşıyan unsurların yokluğu ‘eksiklik’ olarak değerlendirilir. “Sonuçta, Batı'yı yakalama yönünde harcanan "eksik" çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa, ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır.”<sup>31</sup>

Her toplumsal koşul verili olarak farklı dinamikleri barındırdığından, modernleşmeye dair karar anına kadar –bu durumda geç kaldığını acı tecrübelerle fark etme- Batı'yla kurmuş olduğu ilişki ve mesafe, modernleşmeye yönelik çaba konusunda bir ittifak olsa bile –ki bu ittifak bile kolayca genelleyemeyeceğimiz istisnaları içinde barındırır - sonuçta ortaya çıkan durum –yani taklit- yukarıda bahsi geçtiği gibi pürüzsüz olmayacaktır. Jusdanis ’in ifadesiyle; “Geleneksel yapılar modernleşmeye kolayca teslim olmaz, yeni kurumlarla bir arada yaşarlar. Ancak "gecikmiş" toplumlar geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar.”<sup>32</sup> Dolayısıyla modern yapılara gösterilen direnç, o yapının işleme tarzını ve geleneksel toplumda varlığını devam ettirme biçimini değiştirir.

Bu noktada ayrıca edebiyatın milli varlığı oluşturmadaki ‘tutkal’ görevinden de bahsetmeliyiz. Özellikle uluslaşma sürecinde edebiyat, dil meselesi ile birlikte iç içe geçecek şekilde yapılandırılır. Milli bir dil ve milli bir edebiyatın oluşması kuşkusuz siyasal bir ufuk olarak millet fikrinin belirmesi ile ilintilidir. Benedict Anderson’ın da sözünü ettiği biçimde<sup>33</sup> hayali bir cemaatin

---

<sup>31</sup> Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s.12

<sup>32</sup> Gregory Jusdanis, A.g.e., s. 14

<sup>33</sup> Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, s. 20-22

oluşması, bütün vatan sathında standart bir dili ve o dilde üretilmiş yapıtları gerektirir. Bu durum, modernleşme süreci yaşamış hemen hemen tüm toplumlarda ortak bir tema olarak karşımıza çıkar. Böylelikle aynı zamanda merkezi bir üretim unsuru haline gelen edebiyat, gecikmiş uluslar için de rüştünü ispat etmenin bir ölçüsü haline gelir. Bu nedenle, “Avrupa milliyetçiliğinin alamet-i farikası olan dil, edebiyat ve milletin bir tutulması düşüncesi”<sup>34</sup> Türkiye bağlamında da milli edebiyat (kanonu) tartışmalarında karşımıza çıkacak ve hep netameli bir konu olarak kalacaktır. Bu noktada ikili işlev gören kanonun, hem milleti temsil etmesi hem de aynı zamanda onu üretmesiyle –etnik cemaat hafızasında son derece önemli olan- zamansal bir süreklilik de sağlamış olur.

Şimdi tüm bu gecikmiş modernlik ve milli edebiyat tartışmalarını Fredric Jameson’ın ‘ulusal alegorisi’yle birlikte daha geniş bir bağlama oturtabiliriz. 1986’da *Social Text*’de yayımlanan ve çokça tartışma yaratan makalesinde Jameson temel olarak üç iddiada bulunur:

- 1) Üçüncü dünyaya<sup>35</sup> ait edebiyat metinlerinin –öyle bir amaçları olmasa dahi- zorunlu olarak alegorik metinler olduğu,
- 2) Bu metinlerin -her ne kadar- özel, bilinçdışı ya da içe ait olsalar da ulusal alegoriler olarak okunması gerektiği,
- 3) Üçüncü dünya entelektüelinin her zaman şu veya bu biçimde siyasal bir entelektüel olarak göz önünde bulundurulması gerektiğidir.<sup>36</sup>

Jameson, görüldüğü gibi, üçüncü dünyaya ait metinlerin Batılı bir form olan roman formunda olsalar dahi –hatta özellikle de öyle olduğu için alegorik olduğunu ve özel/libinal donanıma sahip olduklarında bile siyasal olmaktan

---

<sup>34</sup> Gregory Jusdanis, A.g.e. , s. 76

<sup>35</sup> Üçüncü dünya terimi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası yükselen kalkınma teorileri ve lineer tarih anlayışından hareketle Batı’nın geçirmiş olduğu evreleri kürenin diğer ülkelerinin de taklit etmesiyle aynı sonucu elde edebileceği görüşünden hareketle ilk kez Fransız nüfus bilimci ve ekonomik tarihçi Alfred Sauvy tarafından kullanılmıştır. Bkz. Joseph L. Love, “‘Third World’ A Response to Professor Worsley”, *Third World Quarterly*, 2(2), s. 315-317, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01436598008419498>, erişim tarihi: 17.12.2018

<sup>36</sup> Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizm İdeolojisi*, s.372-380

kurtulamayacaklarını ifade etmektedir. Bunun sebebini ise, üçüncü dünyada kamusal-özel ayrımının Batılı anlamda tesis edilmemiş, dolayısıyla da kamusalın her yeri kuşatmış olmasına bağlar: “Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar. (...) Üçüncü Dünya kültüründe psikolojiyi ya da daha özgül olarak libidinal yatırımı öncelikle siyasal ve toplumsal çerçevede okumak gerekir.”<sup>37</sup>

Jameson’ın bu iddialı tezlerine ilk ve en güçlü itiraz aynı derginin güz sayısında Aijaz Ahmad’dan gelir. Ahmad makalesinde, Jameson’ın ‘Üçüncü dünya yazınının bilişsel estetik kuramını geliştirme’ tezini işlemesinin açmazlarına değinerek, bu açmazların ilkinin farklılıklar bütünü yerine ‘Birinci’ ve ‘Üçüncü’ dünyalar olarak adlandırılan varlıklar arasındaki ikili karşıtlık olduğunu ve bu ikili karşıtlığın deneysel olarak hiçbir gerçekliğe dayanmadığını belirtir.<sup>38</sup> Ahmad’ın ifade ettiği önemli bir diğer unsur da, (üçüncü dünyadaki –ek bana ait) “İngilizce yazan birkaç yazarın, normalin ötesinde değer kazanmasıdır. (...) İngilizce yazan, herhangi bir öneme sahip Asyalı, Afrikalı veya Arap bir entelektüelin başına gelecek en önemli sorun, bu kişinin görkemli bir tekil temsilci konumuna yükseltilmesidir; kimi zaman bir ırkın, bir kıtanın bir uygarlığın ve hatta “Üçüncü Dünya”nın temsilcisi.”<sup>39</sup> Ahmad’ın itiraz ettiği bu ‘temsilcilik’ hali, Üçüncü dünyanın yekpare politik-kültürel bir uzam olmayışından ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika arasında olana benzer biçimde, “gelişmiş kapitalist ülkelerin kültürel yapılarını birbirine bağlayan türden bir kültürel devre sisteminin az gelişmiş ülkeler arasında olmayışıyla”<sup>40</sup> da ilintilidir. Görüldüğü gibi kültürel döngüde yazarın yabancı dil bilmesi ve eserlerinin yabancı dillere çevrilmesi gibi teknik süreçler de eşitsiz biçimde işleyebilmektedir..

Ahmad’ın dile getirdiği itirazlar, Batı dışı dünyada yaşayan hemen her edebiyat okuruna – özellikle- hissiyat düzeyinde hitap eden/aşına olunan

---

<sup>37</sup> Fredric Jameson, *A.g.e.*, s. 373-376

<sup>38</sup> Aijaz Ahmad, “Jameson’un “Öteki” Retoriği ve Ulusal Alegori”, *Hil Kültür ve Toplum* 1, s. 39-44

<sup>39</sup> Aijaz Ahmad, *A.g.m.*, s.41

<sup>40</sup> Aijaz Ahmad, *A.g.m.*, s. 47

itirazlardır, Ahmad oldukça ‘tanıdık’ bir noktadan konuşmaktadır ve ikna edicidir. Tüm bunlara rağmen Jameson’ın tezlerini neden kolayca bir kenara koyamıyoruz? Evet, biliyoruz ki dünyayı özel ve kamusal, libidinal ve ulusal olarak ayırdığımızda son derece yüksek perdeden ve hiyerarşik bir noktadan konuşmuş oluyoruz fakat bu sırada üçüncü dünya diye tanımlanan coğrafya kendisini nasıl görüyor ve diğerlerine – diğerleri Ahmad’ın açıkladığı kültürel ağlar ve bunların işleme mantığı gereği daha çok Batı oluyor- nasıl kurgulayıp serimliyor?

Jusdanis, Wellek ve Waren’den aktararak, Jameson’ın ‘ulusal alegori’ sini çağrıştıracak biçimde karşılaştırmalı edebiyat bağlamında şöyle der: “Genel edebiyat bütün gelenekleri içine alamaz. (...) Bu bilim dalı Avrupa’nın koşullarına göre organize edildiği için diğer geleneklerin eleştirmenleri dar görüşlülük suçu işlerler ve yazdıkları da ‘dindar umutların, bölgesel gururun ve merkezi güçler karşısında hissettikleri hıncın ifadesinden başka bir şeye’ tekabül etmez.”<sup>41</sup>

Görüldüğü gibi, milli edebiyat hem kendisine yol açan süreçler hem de kendisini oluşturan unsurlar açısından, gerek kanon gerek eleştiri düzeyinde olsun, her daim yeni tartışmaları doğuran ve yeni sonuçlara eklemlenen bir problematiktir; bu nedenle gecikmiş modernleşmeyi yaşayan toplumlarda da kapanmış bir konu değildir. Ayrıca etkileri bakımından da hâlâ belirleyicidir. Tüm bunlardan hareketle, şimdi Jameson-Ahmad tartışmasının Türkiye’de nasıl alımlandığına ve neye tekabül ettiğine bakmamız gerekiyor. 1995 yılının kasım ayında basılan *Kültür ve Toplum* dergisinin birinci sayısı bu konuya ayrılmıştır. Dergide her iki makale de İdil Eser çevirisiyle yer almakta ve diğer yazılar da bu tartışma etrafında kurulmaktadır. Zeynep Tül Akbal, Jameson’ın yazısını “ortak olarak sömürgeci dile karşı çıkışlar içinde safları sıklaştırdığı için önemli”<sup>42</sup> bulur. Yalnızca Akbal’ın yazısında değil, diğer yazarlarda da görebileceğimiz gibi eleştirilerin toplandığı nokta, “Üçüncü Dünya sözcüğünün topyekûn bir varlığa işaret etmesi ve bu dünyada mahremi dahi

<sup>41</sup> Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s. 23

<sup>42</sup> Z. Tül Akbal “Yabanlar, Ötekiler, Sudaki Balıklar...”, *Hil Kültür ve Toplum 1*, s. 72

siyasi ve kamusal yönelik ifade”<sup>43</sup> olduğu yargısıdır. Ahmet Fethi ise, makaleyi Türkiye bağlamına oturtarak, Türkiye’deki ulusal kültüre bakarken -İlber Ortaylı’dan alıntılarla- şöyle demektedir: “Her şeyden önce, 18.yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı yönetici elitinin “Batılılaşma” adı altında burjuva uygarlığa yönelişi, (...) dışsal meydan okumalar karşısında devletin bekasını güvenceye almak kaygısına dayanıyordu.”<sup>44</sup>

Bu yorumda fark ediyoruz ki, sonrasında Cumhuriyet’e de aktarılan bir fikir olarak Batılılaşmanın Osmanlı yorumu doğrudan devletin devamlılığı düşüncesiyle irtibatlıdır. Batılılaşmanın teknik alanla sınırlanan biçiminin nedeni belki de budur; ancak sadece Osmanlı-Türk tecrübesine ait değildir. Bunu Ahmad’ın bahsi geçen makalesinde verdiği bir örnekte görebiliriz. Ahmad Jameson’a karşı Urdu edebiyatından örnekler getirirken, Nazır Ahmed (1831-1912) adlı bir yazardan söz eder. Ahmad bu yazarın tüm edebi eserlerine egemen olan temel dürtüsünü şöyle tarif eder: “Her şeyden çok, bir romancı olarak tanınan yazarın en önemli kaygısı kızların modern bir eğitim görmeleri (...) ama yine de iyi, geleneksel ev kadınları olarak kalmalarıdır. (bu duygu tüm sosyal sınırların ötesinde paylaşılan oldukça yaygın bir istektir).”<sup>45</sup>

Ahmad’ı doğrular şekilde, temalar ve kaygılar -adeta *Felsefe-i Zenan*’ı ve daha birçok benzer örneği okuyormuşuzcasına- dikkat çekici biçimde benzerdir. İstanbul’da çağdaşı olan Ahmet Mithat (1844-1912) da benzer bir kurguyla yola çıkmakta ve romanlarında nasıl ve hangi sınırlar dâhilinde Batılılaşmamız gerektiğini anlatmaktadır. Modern ama “ona rağmen bizden” duygusu, baskın biçimde özellikle kadını savaş alanı kılarak toplumun selametini ve bu yolla da bildik değerler dâhilinde devamını sağlamanın en güvenli yolu olarak görünmektedir.

1997 yılına geldiğimizde Ahmet Oktay *Milliyet*’ te konu hakkında iki yazı kaleme alır. “Üçüncü Dünya ve Roman” başlıklı ilk yazısını Oktay, “Türkiye ekonomik / toplumsal / kültürel yapısı itibariyle nerededir? Jameson'un

---

<sup>43</sup> Z. Tül Akbal, A.g. m., s. 72-73

<sup>44</sup> Ahmet Fethi, “Türkiye’de Ulusal Kültür: Bir Kavramsal Çerçeve Denemesi”, *Hil Kültür ve Toplum 1*, s. 115

<sup>45</sup> Aijaz Ahmad, “Jameson’un “Öteki” Retoriği Ve Ulusal Alegori”, *Hil Kültür ve Toplum 1*, s.58

tipolojisini benimserseniz Üçüncü Dünya'da. Ama Üçüncü Dünya'da, ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel, yazınsal ve sanatsal üretim ve bu üretimi tüketiş ve algılayiş açısından, örneğın Namıbya ya da Libya ile özdeş midir Türkiye?"<sup>46</sup> sorusuyla bitirmektedir. Takip eden hafta bu konuya devam eden Oktay, ulusal alegoriye örnek olarak Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*' sini göstermektedir. Ancak Türkiye'de emperyalizm konusunun politik/ideolojik ağırlığa sahip olduğı yıllarda dahi ulusal alegori olarak okunamayacak eserler verildiğine dikkati çekmekte ve bunun nedenini şöyle açıklamaktadır:

Türkiye'nin de aralarında bulunduğı pek çok ülkenin emperyalizmle sorunu olmuştur elbet, olmaktadır. Ama bu olgu, Jameson'un iddiasını tüm metinler için ve zorunlu olarak geçerli kılmaz. Anti-kapitalist ve anti-emperyalist söylemin siyasal yaşama egemen olduğı yıllarda yazmış olan Sevim Burak'ın Yanık Saraylar'ını ulusal alegori olarak okumak mümkün değildir. Aynı şekilde Leyla Erbil'in öyküleri de, romanları da bu türden bir bağlama oturtulamazlar.<sup>47</sup>

Oktay da diğeri yazarlar gibi emperyalizmle- küreselleşmeyle kurulan ilişkide coğrafyanın özgül durumunu hesaba katar; "Kapitalistleşmeyi seçmiş / benimsemiş, bu süreç içinde beliren toplumsal / siyasal sorunlarla karşılaşmış bir ülke olan Türkiye, çevrede yer alıyor olsa da doğrudan sömürgeleşmiş değildir. (...) Kaldı ki, özellikle 1980'den sonra girilen küreselleşme sürecinde Türk yazınında postmodern eğilimler belirmiştir."<sup>48</sup>

Oktay'ın yorumu ileride Gürbilek'in ifadelerinde göreceğimiz 'kültürel alınganlık' içeren bir yorumdur. İlk yazısının sonundaki soruyla akla Yakup Kadri'nin sorduğı soruyu getirmektedir: 'Biz Afrika'nın zencisi miyiz ki bize böyle davranıyorsunuz ?' <sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Ahmet Oktay, "Üçüncü Dünya ve Roman I", *Milliyet*, 17.07.1997 (erişim tarihi: 20.11.2018)

<sup>47</sup> Ahmet Oktay, "Üçüncü Dünya ve Roman II", *Milliyet*, 24.07.1997 (erişim tarihi: 20.11.2018)

<sup>48</sup> Ahmet Oktay, A.g.m., (erişim tarihi: 20.11.2018)

<sup>49</sup> Murat Belge bu ifadeden şöyle bahsediyor: Yakup Kadri, daha sonra *Ergenekon*'da topladığı gazete yazılarından birinde, İstanbul'u işgal altında tutan İngiliz ve Fransız güçlerine



Murat Belge içinse, sorunsal basitçe hükme bağlanamaz. Belge, değerlendirmesine, “İki metni okurken, aşağı yukarı bütün noktalarda Ahmad’a hak veriyorum. Ama işin paradoksu da şurada ki, bunların hepsinden sonra, en temel noktada Jameson’a hak veriyorum”<sup>50</sup> diyerek başlar. İlk nokta yukarıda sözü edildiği gibi, çoğu yazarın Jameson’ın tezini aşırı genelleyici bulduğu noktadır. Bu durumun adeta “türsel” bir farklılık dayattığını ifade eder Belge.<sup>51</sup> Ayrıca Ahmad’ın ileri sürdüğü “çelişkilerle dolu ve eşitsiz gelişen tek bir dünyada olduğumuz tezi”ni çok daha inandırıcı bulmakla birlikte, -“bütün teorik gafllarına rağmen temelde”- “Jameson’a belli ölçüde hak verdiğini”<sup>52</sup> ifade eder. Tezini temellendirdiği nokta ise, nihayetinde üçüncü dünyada yazar olmanın ideolojiye eklemlenme biçim ve derecesinden bağımsız olarak yazarın imgesel olarak ulusun bütününe tahvil edilmesidir.

Batılılaşma hareketinin, bütün yeniliklerinin yanısıra, yeni bir “yazar” tipi de yaratması ve bu yazarın genel proje içinde genellikle o projeye bağitlanmış bir özne olarak davrandığını ileri sürmüştüm. Bu durumda, projeye bağitlanmayan, az bağitlanan ve hattâ karşı çıkan yazarlar da, öznel tavırları ne olursa olsun, aynı platform üstünde sıralanmaya başlarlar.<sup>53</sup>

Belge ayrıca Ahmad’ın sözünü ettiği birinci dünya ve üçüncü dünya arasındaki kültürel döngünün asimetrik yapısına da –üçüncü dünyanın birbirinden daha az haberdar olması- değinerek yazarın simgeleşmesinin nedenini de bu noktada görür. “Üçüncü dünya yazarları, Batı’yı ya da onun belirli kesimlerini çok iyi biliyorlar –ama birbirlerini hayli az tanıyorlar. Batı da onları genel olarak az tanıyor.(...) Böyle olunca, dünya kitap piyasasına çıkan bir üçüncü-dünya yazarı (...) ait olduğu ulusun bütünsel bir yorumunu sunuyor.”<sup>54</sup>

---

şöyle bir serzenişte bulunur: “Biz Afrika’nın zencisi miyiz ki bize böyle davranıyorsunuz.” Murat Belge, “Türk Edebiyatında “Doğu-Batı” Sorunsalı”, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s.103

<sup>50</sup> Murat Belge, “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış Berna Moran’a Armağan*, s. 54

<sup>51</sup> Murat Belge, A.g.e., s. 55

<sup>52</sup> Murat Belge, A.g.e., s. 57-65

<sup>53</sup> Murat Belge, A.g.e., s. 60

<sup>54</sup> Murat Belge, A.g.e., s. 64

Bu durumdan ilginç bir biçimde –bağlamı biraz farklı olsa da- 1922 yılında *Tevhîd-i Efkar*’ a yazmış olduğu “Bir Hasbîhâl Mûnasebetiyle” başlıklı yazısında Yahya Kemal de söz eder:

Avrupa ve Amerika âlemi bugüne kadar ancak kendi dîni, kendi ırkı, kendi irfânı dâiresinde olan milletlerin şâirlerini ve nâsirlerini idrâk etti. (...) Bir Fransız, bir İngiliz İran’ın eski *Hâfiz*’ını, yâhut da Hind’in yeni *Tagore*’unu bir hevâ vü heves sevkıyla seviyorlar, yoksa *İbsen*’i, *D’Annunzio*’yu *Gorki*’yi anladıkları gibi anlayamıyorlar.<sup>55</sup>

Modernleşme denilen sürecin pürüzsüz gerçekleşmediğinden söz etmiştik. Sürece etki eden, ithal edilen kurumların yeni, farklı ve beklenmedik sonuçlar üretme kabiliyetini de hesaba kattığımızda aynı zamanda kültürel basınçların çeşitliliğini de görmüş oluyoruz. Dolayısıyla bu basınçlar tek bir direnç bloğu değil, şiddeti ve yönü değişen birçok dirençten meydana gelirler. Gerilimi doğuran durum da bu çokluk ve eşitsiz dağılımdır. Tüm bunlardan hareketle Türkiye modernleşmesine baktığımızda motivasyon unsurları arasında ‘düşmanın silahıyla silahlanmak’ duygusunu baskın bir kültürel kod olarak fark ediyoruz. Modernleşme kararını aldırان nedenlerin ‘yenilgi’ den kaynaklanması ve dahası yukarıda bahsedildiği gibi olan bitenin geç fark edilmesi, düşmanla ideali aynı ufuk çizgisine yerleştirmektedir. Belge’nin ifadesiyle, “Batı’dan gelen edebiyat karşısında “geleneksel” dediğimiz biçimler hemen hemen hiç dayanıklı olmamıştır. (...) Ama insanlar Batı’dan gelen türleri kullanarak da Batı’ya karşı direnmişlerdir. Ancak, olayın bütününde bundan da daha karmaşık bir şey, bir “özlem-nefret” ilişkisi hissetmemek imkânsız.”<sup>56</sup>

Aynı zamanda “ideal” de olan bu “düşman” yapmış olduğu kötülüklerle de kendi kurucu değerleriyle çeliştiği için suçludur. Bu bağlamda, üçüncü dünyayı üçüncü dünya yapanın birinci dünya suçları olduğu durumu özlem-nefret kutbunun nefret ucunu oluşturur. Üçüncü dünya yazını ‘alegorik’

<sup>55</sup> Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 77

<sup>56</sup> Murat Belge, “Türk Edebiyatında “Doğu-Batı Sorunsalı””, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 96-99

yapan en önemli unsur belki de budur, “Bu çağın bakış açısından bakıldığında, *bizim* başımıza gelenlerden en fazla sorumlu olan Düvel-i Muazzama’dır. (...) Bu devletler, “muazzam” oldukları ölçüde, olan bütün kötülüklerden sorumludurlar. Ama aynı zamanda, “medeniyet” iddia ettikleri ölçüde de, kendi ilkelerini çiğnemekten sorumlu tutulurlar.”<sup>57</sup>

Gürbilek, bahsi geçen ‘biçimin kabulünü ve/ancak içeriğin direnişi’ ni Türkiye bağlamında ‘ruhsal işkencenin kaynağı ve içsel bölünme’ olarak okuyacaktır. Ayrıca Belge’nin ifadelerine benzer şekilde, Gürbilek için de yazarın tercihinin roman olması da onu başka nedenlere gerek kalmaksızın doğrudan taraflardan biri haline getirecektir. Başlarda sözü edilen biçimin ithal edilip bunun içerikle telafi edilmesi kaygısının da –en azından yazarı belirleyen bilinçdışı olarak- epey uzun bir süre tartışıldığı görülmektedir. Bu perspektifte, içeriğin yerli olması yazarın roman yazmayı tercih etmesinin bir tür bedeli gibidir.

Roman hem modernliğin hem de modernliğe yönelik direncin, modernliğe göre yeniden tanımlanmış bir yerliliğin inşa edildiği alandı. (...) Romancı biçimsel tercihinin aynı anda hem modernliğin simgesi hem de tehlikeli bir rehber olan romandan, yani etkilenmişlikten, yani Batı’dan yana kullandığına göre, içerik tercihinin bunu telafi edecek biçimde Doğu’dan, yani bozulmamış bir yerellikten yana kullanmak zorundadır.<sup>58</sup>

Sorun ayakkabının içindeki küçük çakıl taşı gibidir, takınılacak hemen her tavır sizi verilecek cevaptan bağımsız olarak yukarıda bahsi geçen ‘kültürel alınganlık’ noktasına götürür, hem de son derece tepkisel biçimde. ‘Üçüncü dünya’ yazarı –muhtemelen- kendisini bir anda ‘tatlardan bir tat’ veya başka bir ifadeyle ‘endemik bir tür’ gibi algılanma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bu durumda Avrupalı bir yazarın eseri evrenseli temsil eden bir noktada bulunurken ve (Batılı) okurun evrenseli anlamak için yöneldiği bir

<sup>57</sup> Murat Belge, “Türk Edebiyatında “Doğu-Batı Sorunsalı””, A.g.e., s. 100

<sup>58</sup> Nurdan Gürbilek, “Çocuk Ülke Edebiyatı”, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 177

kaynak olurken Batı dışı dünyadan bir yazarın eseri kültürel çeşitlilikler evreninden bir çeşitlilik rneği olarak okunma riskini yaşayacaktır.

Tekrar bakacak olursak, Jameson'ın tezini bir çırpıda kenara koyamamızın –en azından Türkiye bağlamında- güçlü gerekçeleri var. Jameson'ın tezi gücünü bir yandan yukarıda bahsi geçtiği gibi kendisine yönelik karşıt söylemi “kültürel alınganlık”<sup>59</sup> noktasına hapsetmesinden alıyor –verilecek her cevabı baştan l kılarak belki de. Sorun aynı zamanda Türkiye'nin başka nc Dünya'larla kendisini nasıl ayırıştırdığı ve konumlandırıdđıyla da –Ahmet Oktay'ın sorduğu biçimiyle- yakından ilgili.<sup>60</sup> Bu konu diğer yandan, bir sonraki bölümde tartışılacak olan, ulusun kanonu kurarken –yani milli edebiyata neleri dâhil edeceği kararını verirken- bizzat kendi kendine alegorik bir tavır sergilemesini kapsıyor. Bu tavır aynı zamanda yazarı da sıkıştıran ve yazarın bu bağlardan ‘kopmasını’ erteleyen bir manzara sunuyor –eleştiriler bakımından Servet-i Fünun'la İkinci Yeni'yi birbirine eklemleyen ve ilginç bir biçimde tekrarlayan bir tema.

---

<sup>59</sup> Nurdan Gürbilek, “ocuk lke Edebiyatı”, *Kr Ayna Kayıp şark*, s. 174

<sup>60</sup> Ulusal alegori sorununun Weltliteratur kavramıyla birlikte tartışılması için Bkz. *Notos Dergisi*, s. 77

## 2. MİLLİ EDEBİYAT KAVRAMININ İCADI

Jusdanis'in 'gecikmiş modernlik' kavramından bahsederken, ulusun inşasında dil ve edebiyatın kurucu işlevinden söz etmiş ve milletle<sup>61</sup> dilin nasıl 'bir' olarak görüldüğüne atıf yapmışım. Tüm bu tartışmaları tarihsel bağlamı göz önünde tutarak Türkiye özeline taşıdığımızda ise imparatorluk havzasının küçülerek ulusa geçişinde/dönüşümünde gecikmişliğin yarattığı tedirginliğin süreklilik gösterdiğini anlıyoruz. Şimdi ise bu sürekliliğin nasıl kurulduğu ve hangi dinamiklerden hareketle kendisini inşa ettiği sorusu önem kazanıyor. Edebiyat tarihlerinin bildik çizgisel yaklaşımından ayrılıp, bütünü daha eksiksiz kavrayabilmek adına 'marjinal' olanı da değerlendirmeye aldığımızda 'edebiyat ortamı' na bir çok farklı basıncın etki ettiğini ve dahası bu basınçların sonrasında ulusun edebiyatın(ın) tarihi yazılırken yeniden tasarlanıp tanımlandığını ve tasvir edildiğini görüyoruz. Bu noktada birinci bölümde Belge'nin de bahsettiği gibi kabul ya da ret esnasında oluşan direnç noktalarını da düşünmek gerekiyor. Bu yüzden uluslaşmaya eşlik eden edebî süreçlere bakarken, gerek sanat eserini -edebî metin- gerekse de eleştiri ve tarih metinlerini 'estetik önem' açısından olduğu kadar, 'tarihsel önem' açısından da değerlendirebilmeliyiz. Bir edebi metnin yazıldığı zamanda ve coğrafyada neye karşılık geldiği, hangi alımlama duraklarından geçtiği, dahası bu metin üzerine yazılan eleştirilerin ve edebiyat tarihlerinin –ister kanonik ister eleştirel olsun- metni yerleştirdikleri bağlam 'estetik önemi' ni aşarak 'tarihsel önem' de arz ederler. Ayrıca 'estetik önem' ile 'tarihsel önem' arasında zorunlu bir ilişki her zaman olmayabilir.

Dilin sadeleşmesi, Arapça ve Farsça terkiplerden kurtulması düşüncesinin Genç Kalemler'de Edebiyat-ı Cedide hareketinin dil anlayışını hedef aldığını görüyoruz. Dönemin hâkim olan edebiyat anlayışlarının yer değiştirmesi ise ulusun siyasal-tarihsel kaderinin biçimlenme anına denk düşmesiyle ilgilidir – bir anlamda istisna ve kaidenin yer değiştirmesi. İmparatorluğun melez

---

<sup>61</sup> Geçtiğimiz yüzyılın başında –dahi- bu kelimenin bugün bildiğimiz ve tedavülde olan etnik temelli ulus anlamının dışında daha çok din temelli ayrıma işaret ettiğini unutmamak gerekiyor.

evreninden ulusun homojen evrenine geçişte paradigmanın büsbütün değişmesi ile dil ve edebiyat anlayışının dönüşümünün diyalektik ilişki içinde olduklarının izini sürebiliyoruz. Söz gelimi Recaizade Mahmut Ekrem Beyin edebiyattan anladığıyla Ömer Seyfettin'in anlayışı sadece içeriksel değil, seslendiği 'hayali cemaat' açısından da farklı dünyalara aittir. Recaizade Mahmut Ekrem Bey muhtemel ki kelimelerin ortaklığının oluşturduğu bir evreni tasavvur ederken, Ömer Seyfettin daha ziyade siyasal sınırların homojenleştirdiği evreni tahayyül eder gibi görünmektedir. Bu noktada 'milli edebiyat' kavramına geçmeden önce, yukarıdaki ifadenin izah edilmesinde fayda var. Recaizade Mahmut Ekrem ile Ömer Seyfettin'in farklı 'hayali cemaat'lere seslenmesi ne anlama gelir? Fatih Altuğ'un ifadesiyle söz edecek olursak; "19. yüzyıl Osmanlı edebiyatının ulusal bir edebiyat değil de bir imparatorluk edebiyatı olduğunu söylemek, ilk bakışta malumu ilamdan başka bir şey değildir."<sup>62</sup> Her ne kadar malumun ilamı dahi olsa bu düşüncüyü aklımızda tutmadan yapılacak döneme dair okumalar hikâyenin sonunu zaten biliyor olmanın verdiği rehavetle, geriye doğru yapılan okumalardır ve – niyetten bağımsız olarak ister istemez- anakronizmle malüldür. Sorunsallaştırılması gereken nokta 'malumun ilamı' olan bir bilginin hangi süreçlerden ve süzgeçlerden geçerek silikleşip görünmez hale geldiğidir. Bir kanon oluşturmak için niyetlerden bağımsız olarak ister istemez geçmişe bakmak gerekecektir. Ancak ileride de söz edeceğim gibi Türkiye'de bu durum farklı şekilde yani istenen tamlıktan uzak, fazlasıyla netameli ve çok yırtıklı bir geçmişe karşılık geldiği ve sonucunda korkular üreten durumları açığa çıkardığı için kanon üretme gayreti kendisini gelecekte olmak istediği bir ideale fırlatır.<sup>63</sup>

Fakat 19. yy'in politik uzamı bilindiği gibi imparatorluk evrenidir ve bu nedenle bir yığın farklı tasarımdan ve direnç noktasından müteşekkildir. Böyle

---

<sup>62</sup> Mehmet Fatih Uslu- Fatih Altuğ (haz.), "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din", *Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbul' unda Modern Edebi Kültür*, s. 68

<sup>63</sup> Belki de bu nedenle kurumsal bir çeviri faaliyeti hem Batılılaşma çabamızın hem de kanon üretme süreçlerimizin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Konunun çeviri bağlamında geniş tartışması için Bkz. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Türkiye'de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

bir uzamda edebi kamuoyu da elbette melezdır. Ancak “ulusal edebiyat paradigmasının 19. yüzyıl edebiyatı telakkisi, tek-dilli, tekdinli ve tek-alfabeli bir edebiyatı kurgular. Bu paradigmayı aşacak bir yaklaşım, dillerin, dinlerin, etnik kökenlerin ve alfabelerin heterojen birlikteliğini kavrayacak güçte olmalıdır. (...) Bir imparatorluk edebiyatı paradigması kurma çabası, nesnesinin yıkılmış bir imparatorluk olduğunu dikkate almak zorundadır, dolayısıyla ister istemez kaybedenlerin edebiyatını da eleştirisinin bünyesine katması gerekecektir.”<sup>64</sup> Melezliğe vurgu yaparken bunu kendinden menkul bir ‘iyilik güzellik’ sarmalından ibaret sanmak da başka bir savrulmayı beraberinde getirecektir; mekanizmanın işleyişindeki şiddeti görmemek/örtmek gibi. Nitekim, “farklı niteliklerdeki iki emperyal anlayışın karşılaşması imparatorluğun muktedir öznelinde çoğulculuğun kutlanmasıyla tahakkümün yeniden sağlanması arasında mekik dokuyan bir tutumu doğurmuştur.”<sup>65</sup> Bu ikircikli tavra ise önceki bölümde sıkça sözü edilen Batı’nın gözlerini kurucu olarak üzerinde hissetme damgasını vurmuştur. Dolayısıyla milli edebiyatı düşünürken bunun imparatorluk evreninden süzölen pek çok tasarımdan biri olduğunu unutmamak gerekiyor. Çünkü 19.yy’nin edebi evrenini anlamaya çalışırken Osmanlı edebiyatlarını ulusal bir süreci hazırlayan edebiyatlar olarak görmek yerine, birçok tasarımın eş zamanlı fakat farklı ağırlık noktalarına ve güçlere sahip bir edebi evren olarak düşünmek çok daha yerindedir. Servet-i Fünun’un da yer aldığı edebi muhit böyle bir ortamda vücut bulur.

Tüm bunların ışığında ‘milli edebiyat’ a nasıl geçiş yapıldığına bakabiliriz. “Milli edebiyat” kavramını ilk olarak Genç Kalemler dergisinde Ali Canip [Yöntem]’in kullandığı bilinmektedir.<sup>66</sup> Ancak Ulus Baker’in işaret ettiği gibi, edebiyatta ulusallığın gündeme gelmesini biraz daha gerilerde ‘biz’ tahayyülünde buluruz. Baker bunu şöyle ifade eder:

---

<sup>64</sup> Mehmet Fatih Uslu- Fatih Altuğ (haz.), A.g.m., s. 68

<sup>65</sup> Mehmet Fatih Uslu- Fatih Altuğ (haz.), A.g.m., s. 72

<sup>66</sup> İsmail Arda Odabaşı, *II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*, 2006, İstanbul, Marmara Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 197

‘Ulusal edebiyat’ arayışını kuşkusuz açık bir yeni-Osmanlıcı olan ‘hürriyet şairi’ Namık Kemâl ile başlatmaya kalkışmıyoruz. (...) Ama çok özel bir durum, Namık Kemâl’in Osmanlı-Türk modernleşmesinin kaynağında bir ‘biz’ e göndermiş olduğunu açığa seriyor: Namık Kemâl tümüyle Batı uygarlığına, Avrupa’ya atfettiği bir değerler manzumesine en azından pragmatik olarak inanmıştır – iletişimsel değerler, edebî eserin ‘mesaj iletme’ gücünün devreye sokulması, Avrupa edebiyatında o sıralarda hâkim olan pozitivizm (felsefede) ve natüralizm (edebiyatta) akımlarının benimsenmesi vesaire. Bu ‘biz’, Namık Kemâl döneminden başlayarak, muarızları tarafından bile benimsenebilir hale gelecektir: ‘Bizim edebiyatımız...’, ‘bizim hukukumuz...’ – çok geçmeden bir ‘Doğu-Batı’ eksenine yerleşecek bir ‘biz’...<sup>67</sup>

Görüldüğü gibi Namık Kemal’i bir yeni-Osmanlıcı olmasına rağmen sonrasında ulusalın sürekli atıf yapacağı ‘biz’ e bağlayan nokta, ‘biz’ in işlevselliğini ve bu işlevselliği kurmada edebiyatın gücünü görmesidir. Özellikle edebî eser aracılığıyla mesaj iletme oldukça yeni bir unsur olarak devreye girmiştir ve bir kamuoyu oluşturma gayretini içeriyor gibidir. Altuğ’un ifadesiyle; “edebiyat daha çok Namık Kemal’in taşradaki farklılıkları, merkeze tâbi kılma projesinin bir aracı olarak işlemektedir. (...) Edebiyat, milleti birbirine bağlayan, ona ortak bir hakikati hayal etme imkânı veren bir yordamdır.”<sup>68</sup> Namık Kemal’i devamındaki kuşaktan ayıran en önemli fark da burada yatar, kendisi ‘Osmanlılık fikri’nin makul olduğu/bulunduğu zamanlara aittir ve Batı(lı formlar) karşısında alınacak tavır konusunda kafası nettir. Bu formların ‘bizim edebiyatımıza’ nasıl tanıtılacağı, taşınacağı ve dizilimin nasıl gerçekleşeceğiyle ilgilidir o. Birinci bölümün odağını oluşturan taklit meselesinde dahi Namık Kemal’i geniş anlamıyla dizgeyi tersine çevirerek Batı’yı onun bizi alıp işlediği biçimde işlememiz gerektiğinden söz ederek –Batılı- metodolojik bir öneride bulunurken görürüz.

<sup>67</sup> Ulus Baker, “Ulusal Edebiyat Nedir?”, *Aşındırma Denemeleri*, s. 159

<sup>68</sup> Mehmet Fatih Uslu- Fatih Altuğ (haz.), “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din”, *Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbul’ unda Modern Edebi Kültür*, s. 78



Tüm bu nedenlerle ‘milli edebiyat’ tartışmasına geçmeden önce burada ilk olarak Servet-i Fünun’un edebi kamudaki etkilerine ve çağdaşları tarafından alımlanma biçimlerine yöneleceğim.

### 2.1. Bir ‘Gayr-ı Millilik’ İthamı: Dekadanlar

İlk bölümde sözü edilen, kökenine kaygının yerleştiği politik-toplumsal uzamdan hareketle Servet-i Fünun kendisinden önceki kuşak tarafından da benzer suçlamalarla karşı karşıya kalmıştır.<sup>69</sup> Halit Ziya henüz İzmir’deyken bile (yaklaşık olarak 1887 gibi erken bir tarih) Ahmet Mithat’la *Hizmet* gazetesinde tefrika ettiği Hikâye başlıklı yazılar nedeniyle polemiğe girmiştir.<sup>70</sup> Fakat büyük polemik bundan yaklaşık on yıl sonra gerçekleşecek olan Dekadanlar tartışmasıdır. Bugün dahi Servet-i Fünun tartışmalarını domine eden yargıların, bir türlü aşılamayan klişelerin belki de ilk ifadesini bulduğu tartışmadır Dekadanlar. Elbette mesele yalnızca klişelerin eleştirisine indirgenmemelidir; düşünmeyi/düşünceyi ileri taşımayı hedefleyen her hamle gibi onu kat ederek, nesnesiyle eleştirel bir ilişki kurarak anlamayı denemelidir. Dekadanlar tartışması bu nedenle önemlidir; süreklilikleri kurmadaki işlevi ve serimlemesi dolayısıyla.

Verlaine tarafından, Parnas ekolüne karşı çıkanları nitelendirmek için kullanılan “Decadent” kavramı<sup>71</sup> Dekadanlar tartışması bağlamında çoğunlukla “eski-yeni” edebiyat anlayışlarının çatışmasına indirgenir. Oysa tartışmanın fonunu çok daha kökensele sorunlar oluşturur. Halit Ziya anılarında

---

<sup>69</sup> Politik-toplumsal uzamdan söz ederken Hilmi Ziya Ülken’in Servet-i Fünun’un salt edebi akım olarak değerlendirilmesine yönelik itirazını hatırlamak faydalı olabilir: “Dergi başlangıçta yalnız Batı’ya ait ilmi- fenni bilgiler verirken, sonradan edebi akım halini aldığı için, ona her şeyden önce bir fikir hareketi demek gerekirken memleketimizde henüz fikir tarihini yazma geleneği kurulmadığı için bu yeni dergiyi ve onun açtığı çığırı edebiyatçılar kendilerine mal ederek yalnız bir edebiyat akımı gibi göstermektedirler.” Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 184

<sup>70</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 32 Bu sırada Recaizade Mahmut Ekrem’den aldığı mektupların kendisini cesaretlendirip teşvik ettiğinden anılarında söz etmiştir. Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 185-18 İsmail Habip Sevük de bundan bahsederken; “Fazla alafrağa görünen eserleri ve üslûb ile Halid Ziya İzmirde şiddetli hücumlara maruz kaldığı sıralarda Üstad Ekremden çok takdîrkar bir mektup almış ve bununla kuvvet bulmuştu.” ifadelerini kullanır. İsmail Habip Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 300

<sup>71</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 9

bu tartışmadan söz ederken ‘d cadent’ kelimesinin yarattığı ağırlıktan ve Ahmet Mithat’ın –bence sonrasında bu tartışma bağlamında bahsedildiği kadar keskin olmayan- tavrından söz ederken şöyle der:

Ahmet Mithat bile bu yeni hareketin etrafında koparılan gürültüye kapılarak, ne o hareketin mahiyetini düşünmeye, ne de kendi tarafından o yolda bir h cumun muhtemel avakıbını  l meğe lüzum görmeyerek, elbette fena bir niyetle değil, fakat bizi her taarruzdan ziyade ürküten bir isnat ile muhalefete kuvvet vermiş oldu. Bu isnat şu idi: Edebiyat- 1 Cedîde zümresinde vukua gelen teşebbüs bir d cadent hareketi idi ve bu da anarchisme demek idi. (...) Ahmet Mithat elbette bunu düşünmeden yazmıştı ve galiba nedamet etmiş olacak ki ondan sonra sustu; hatta bir iki vesile ile yeni hareket muharrirlerine ve bu miyanda bana teşvikk r sözler de yazdı.<sup>72</sup>

Mehmed Rauf da bekleneceği gibi anılarında tartışmaya değinerek; “İtirazlar tek bir sözde h l sa olunabilir: ‘Anlaşılmıyor, anlamıyoruz’ diye şikâyet ediyorlar, bütün muterizler yalnız bu nakaratı tekrarlıyorlardı. Bu esasın etrafında dokudukları diğer teraneler: ‘Çalıyorlar, Fransızcadan tercüme ediyorlar...’ iddiası, ve ‘Lisan mahvoluyor...’ şik yetiydi.”<sup>73</sup> der.

Tartışmaya döndüğümüzde ağırlık noktalarını başlıca iki unsurun oluşturduğunu görüyoruz:

- 1) Dile dair tartışmalar
- 2) ‘Batılılaşmanın derecesi’ ne dair kaygıları içeren tartışmalar

Tartışmanın dil eksenini de çift kutupludur. Su lama “Servet-i Fünuncuların Türk edebiyatını yenileştirmedeği, Fransız edebiyatını ve Fransız dilinin sentaksını, ifade kalıplarını taklit ettikleri yolundadır. Ahmet Mithat Efendi’nin iddiası da budur ve Dekadanlık tartışması da bu iddianın onun tarafından ileriye sürülmesiyle başlamıştır.”<sup>74</sup> Genç Kalemler’in Arapça ve

---

<sup>72</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 382

<sup>73</sup> Rahim Tarım (haz.), *Mehmed Rauf’un Anıları*, s. 107

<sup>74</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 17

Farsça'ya dair tavrının öncülü gibi görünen, kelimelerin alınmasından çok terkiplerin, 'ifade kalıplarının' alınmasına dikkat çeken bu yaklaşımda bir üst aşamayı 'ruhun ithali' teşkil edecektir.

Halit Ziya yeni duygulanım biçimlerinin yeni bir ifade biçimini gerektirdiğinden ve Şark'ın duygu (ve ifade) dünyasının da bunu edebi eserde ifade etmeye imkân vermediğinden söz etmektedir.<sup>75</sup> Sanıyorum Servet-i Fünun'u kendisinden önceki ve sonraki hattan ayıran nokta burasıdır ve onu biricik kılan da budur. Tanzimat'ın kendi bütünlüğüne dair şüphe duyan ama bu şüpheyi bir şekilde olabilecek en kısa ve zararsız yoldan kapatabileceğini düşünen umudundan farklı olarak Servet-i Fünun okuruyla kırılan umutların ve sisli, kasvetli toplumsal atmosferin içinden konuşur. Elbette bu dil de kendisini mimesisin temsiliyle sınırlamayacak ve hatta onu reddederek modernliğin sunduğu yeni deneyimlerin yeni ifade araçları ve biçimleri gerektirdiğini fark edecektir. Tekinsizliği, karanlık olanı ifade etme niyeti içinde olan bir düşünsel zemin doğal olarak bütün kabiliyeti bütünlüklü mevcudun olabilen en iyi temsiline odaklanmış dilsel tutuma mesafeli olacaktır. Halit Ziya'nın yalnızca hikâyeye değil, onu anlatma biçimine de yönelen özenli dikkatinde dile dair bu ince işçiliğini görürüz. Ahmet Ö. Evin de Halit Ziya'nın roman anlayışından söz ederken bu ifadelere benzer ifadeler kullanır:

O, Avrupa romanına, kendisinden önceki romancıların çoğunun yaptığı gibi, salt örnek alınmaya değer, teknik bakımdan üstün bir edebi tür gözüyle bakmıyor; tersine, ve doğru bir anlayışla, insanın durumunu irdelemenin bir vasıtası sayıyor, Avrupalı yazarların bazı kavramları, yaklaşımları ve metodolojilerini seçerek benimsemek yerine, bir bütün

---

Halit Ziya ise konuyla ilgili şöyle der: "Lisanı tahrip etmek töhmeti altında tutulan Edebiyat-ı Cedide muharrirleri her türlü zannın hilafına hem lisanı iyi bilmek, hem de onun saffetini korumak iddiasında idiler." Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 389

<sup>75</sup> Zeynep Kerman Servet-i Fünun'un yeni ifadelendirme biçimlerinde tercümenin rolüne dikkat çekerek;

"Servet-i Fünuncular, basma kalıp olmayan duyguları ifade edebilmek için yeni bir üslup yaratma denemelerinde, tercümeden çok istifade etmişlerdir." yorumunda bulunur. Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s.131

olarak Batı edebi geleneği üzerinde titizlikle çalışıp, ondan hareketle, kendi kurmaca gerçekçilik formülasyonuna varmanın yollarını arıyordu.<sup>76</sup>

İkinci olarak ise, -paradoksal bir biçimde- Servet-i Fünun'un estetik kaygılarla gazetecilik dilinden kurtarıp rafineleştirmeye çalıştığı dilin<sup>77</sup> 'geriye dönüş' olarak nitelendirilmesidir. Bu nedenle Servet-i Fünun'un dil anlayışı Tanzimat'la birlikte açılan, kitlelere hitap etmenin bir sonucu olarak dilde benimsenen tutumdan bir sapma olarak değerlendirilmiştir.

Onların yapmaya çalıştığı şey öğreticiliğin esas olduğu dilin gündelik evreninden sıyrılıp sanatsal bir kaygının oluşturduğu dili inşa etmektir. Bu durum ise muarızları tarafından 'normdan sapma' ve 'geriye gitme' olarak görülecektir.

Tartışmanın diğer eksenini ise 'Batılılaşmanın derecesine' ilişkindir. Gökçek bunu tartışmanın görünürdeki dil tartışmalarının altında yatan asıl neden olarak yorumlar: "Edebî zevkteki ihtilaf, Servet-i Fünuncularla muarızları arasındaki ihtilafın sadece görüntüye yansıyan kısmıdır. İhtilâfin asıl sebebi Batı medeniyeti karşısındaki tutumla ilgilidir."<sup>78</sup> Başta da belirtildiği gibi bu tartışmadaki "eski-yeni" tarafları Batı karşıtı ve Batılılaşma taraftarları olarak görülemez. Okay'ın 19.yy yorumunda olduğu gibi Gökçek de bu tartışma bağlamında benzer bir yorumda bulunarak; "1890'lı yıllarda hararetli bir şekilde tartışılan ve Dekadanlık meselesinin de bir parçası olduğu "eskilik-yenilik", "yerlilik-yabancılık", "millîlik-gayri millîlik" gibi konuların, esasında Batılılaşmayı/yenileşmeyi baştan kabul etmiş iki grup arasında yaşandığını ve Batılılaşmanın/yenileşmenin düzeyinde ve mahiyetinde anlaşamamaktan kaynaklandığını kabul etmek gerekir"<sup>79</sup> der. Soru bir kez 'ne

<sup>76</sup> Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, s. 180-181

<sup>77</sup> Zeynep Uysal Servet-i Fünun'un dil algısını öncesiyle kıyaslarken şunları söyler: "Halit Ziya'nın kendinden önceki dönemin (daha somut bir ifadeyle 1880'lere kadar) tek romancısı olarak kabul ettiği Ahmet Mithat Efendi, çok sayıdaki romanlarında çok çeşitli biçimsel denemeler yapmışsa da yazarın bizzat söylemek istediklerinin, siyasi ve toplumsal angajmanlarının eserlerini belirlediği aşikârdır. Ahmet Mithat ve kuşağının edebiyat dilini de bu angajman biçimlendirir; romanın dili ile gazetenin dili neredeyse aynıdır. Amaç sıradan okurun kolaylıkla anlayabileceği bir dil oluşturmaktır. Oysa Servet-i Fünuncuların dil algısı bundan tamamen farklı olacaktır." Zeynep Uysal, *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 30

<sup>78</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 62

<sup>79</sup> Fazıl Gökçek, A.g.e., s. 17

kadar Batılılaşacağız, bunun sınırı nedir?’ diye sorulduğu zaman zihinde çoktan buna eşlik eden bir ‘daha az ve daha çok’ skalası kurulmuş olacak ve ‘daha Batılı’ olanlar diğerleri tarafından kolayca ‘taklitçi’ olmakla itham edilebileceklerdir. Bu nedenle de taklit problemi aslında Batılı olma-olmama tartışmasının değil, Batılılaşmanın derecesiyle ilgili sorunun doğurduğu bir sonuçtur. Madem ortada bir ‘taklit’ vardır öyleyse bunun için ‘doğru’ örnekler seçilmelidir. Bunu fark ettiğimizde Ahmet Mithat’ın itirazının yalnızca dilin kullanımıyla ilgili olmadığını da görmüş oluruz. ‘Dekadanlar’ yazısında Ahmet Mithat Efendi’nin itirazının sadece üslup veya ifade tarzına ilişkin olmadığını, Hacı-i Evvel’in, bu yeni şair ve yazarların Batı edebiyatından kendilerine örnek aldıkları veya beğendikleri yazarlara da itiraz ettiğini (...)”<sup>80</sup> fark ederiz. Yani aslında Batılılaşma yolunda ‘fazla ileri’ giderek –yukarıda belirtildiği gibi- ‘ruhu ithal’ etmeye kalkışmıştır Servet-i Fünuncular. Yani yalnızca Batılı gibi ‘görünmeye’ değil Batılı gibi ‘olmaya’ kalkışmışlar ve marazi bir noktaya sürüklenmişlerdir.

Sıklıkla ağırlıklı, pasiflikle özdeşleştirilmiştir Servet-i Fünun, öyle ki daha doğru örnekleri seçmeyi bile becerememektedir. Oysaki Uysal’ın ifadesiyle; “Asır sonu Osmanlıları ya da Servet- Fünuncular kuşağının öncekilerden en önemli farkı değişimi başlatan, değişimi biçimlendiren ama esas değişimi dışarıdan kurgulamaya çalışan Tanzimat kuşağından farklı olarak değişimin içinde, bizzat değişimin kendisi olarak biçimlenen bir kuşak olmalarıdır. (...) Bir nevi kendi kendini biçimlendirme sürecinin ürünüdür bu kuşak.”<sup>81</sup> Bu kendi kendini biçimlendirmenin bir sonucu olarak da kendilerini önceki kuşağa borçlu hissetmeyecek ve onlara karşı çok daha açık/özgür olacaklardır.<sup>82</sup> Aslında bir anlamda yeni yeni ortaya çıkan bir sınıfla kesişim de söz konusudur. Yuva, Servet-i Fünun’un edebi hassasiyetleriyle belirlemekte

---

<sup>80</sup> Fazıl Gökçek, A.g.e., s. 31

Tam da bu noktada yukarıda sözü edilen Ahmet Mithat’ın ‘fazilet Avrupası’ ile ‘melanet Avrupası’ ayrımını hatırlamak gerekir

<sup>81</sup> Zeynep Uysal, *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 30

<sup>82</sup> Belki de bu noktada bakışımızı biraz yamuklaştırarak ‘sadakatin ancak ihanetle mümkün’ olduğunu hatırlamak gerek. Bu açıdan bakarsak Servet-i Fünun yazarları kendilerinden önceki neslin açmış olduğu hattı ancak onların ‘munis devamı’ olmaktan sakınarak devam ettirmişlerdir de diyebiliriz.

olan burjuvanın hassasiyetlerini bir arada düşünür: “Metne yalnızca sanatsal açıdan yaklaşmak, edebiyatı didaktik ve ahlaki boyutundan soyutlamak Edebiyat-ı Cedide’nin temel çizgilerindedir. (...) Burjuvalar için batılılaşma örneği bütün incelikleriyle burada sergilenir. (...)Edebiyat-ı Cedide yazarının bu bilinçli veya bilinçsiz amacı, doğarken batılı olma iddiasını da taşıyan burjuvazinininkiyle kesişir.”<sup>83</sup>

Hikmet Kıvılcımlı da Edebiyat-ı Cedide’yi keskin bir şekilde eleştirdiği kitabında bu noktadan hareketle, Servet-i Fünun’un dekadanlığını ekonomik bir gerekçelendirmeye tabi tutarak şöyle der: “Çevresini beğenmemek, yabancı hayranlığı, tercüme aşk, iğreti ve çalma duygular, yabancı ve yapma zevkler ve İlh. Edebiyatı Cedideciliğin ikinci ve özlü ayırt edici (mümeyyiz) özelliğidir. Niçin? (...) Belki, bizdeki ticaret burjuvazisinin daha çok yabancı Finans-kapital’e acente durumunda oluşundan.”<sup>84</sup>

Mehmed Rauf da anılarında kendilerinin değişim algısından ve geçmişle kurdukları ilişkiden söz ederken şöyle der: “Biz, Servet-i Fünuncular hey’et-i mecmuamızla memleketin siyasetine birer can düşmanıydık. (...) Hattâ biz yalnız siyasetin değil, bu siyaseti terviç ve kabul eden âdetlerin, an’anelerin ve o âdetler ve an’anelerle teessüs etmiş ahlâkın ve hayatın da düşmanıydık. Bu ahlâkı yıkmak, bu âdâtı tahrib etmek en birinci emelimizdi.”<sup>85</sup> Bütün bir hayatı köhneliklerinden arındırarak güçlü bir şekilde yeniden ifade etme niyeti Servet-i Fünun’da görüldüğü gibi başattır. Zaten eleştiriye konu olan da budur. “Yani Edebiyat-ı Cedide’de tepki çeken, Fransa’yla yüzeyde kalan yakınlaşmanın derine inmesi, edebiyatın temellerini, yazarın alışlagelmiş konumunu sarsmalarıdır. Fransız edebiyatı onlarda yalnız bir esin kaynağı değil, her şeyi sorgulama modelidir.”<sup>86</sup> Söz konusu olan perspektiften ziyade gözün değişmesidir. Daha iyi ifadeyle “Fransız kültürü ve edebiyatı eserlerine girmeden önce kimliklerine de işler”<sup>87</sup> yazarların. Etkinin araçsal bir şey olmaktan çıkıp ruha sirayet etmesi, ruhu dönüştürmesi sonucu da suçlama

---

<sup>83</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 108-109

<sup>84</sup> Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyat-ı Cedide’nin Otopsi*, sayfa belirtilmemiş

<sup>85</sup> Rahim Tarım (haz.), *Mehmed Rauf’un Anıları*, s.113

<sup>86</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s.98

<sup>87</sup> Gül Mete Yuva, A.g.e., s. 94

beklenilebileceği gibi “sürüden ayrılan koçlar”<sup>88</sup>a evrilecektir. Oysa Servet-i Fünun’u özgün kılan en önemli yan Batı’yı –önceki kuşaklardan farklı olarak- dilsel yeterlilikten de kaynaklanan sebeplerle yekpare değil, parçalı olarak görebilme/okuyabilme kabiliyetleridir; her ne kadar Ahmet Mithat bu durumu Avrupa’nın yanlış taklidi olarak görse de, bu onları yeni bir görme biçiminin öncüsü yapacaktır. Yuva, Servet-i Fünun’un bu konudaki tutumuna dair şunları söyler:

Hedef oldukları eleştirilere rağmen Edebiyat-ı Cedide’nin Fransız kültürüyle ve daha geniş bir yaklaşımla Batı dünyasıyla kurduğu ilişkilerin tamamen tozpembe olduğunu söylemek gerçekçi olmaz. (...) Tevfik Fikret ve Halit Ziya için Pierre Loti, Batı’nın Doğu’ya karşı duyduğu cahil hayranlığın simgesidir. Türk yazarının Batılılaşma iddiasını, Loti’nin dünyası yalanlar.<sup>89</sup>

Batılılaşma suçlamasının ileri aşamasını da ‘gayrı millilik’ olarak görüyoruz. Bu ithama karşı Süleyman Nesip şöyle sorar: “Biz bu millet efradından değil miyiz ki yazdığımız şeyler millî olmuyor? Bütün hissiyat ve temayülât-ı milliye yine kendilerinde mi müteşahhıstır ki böyle hükmediyorlar?”<sup>90</sup> Milliliği tekeline almaya karşı güçlü bir itirazın yükseldiğini görüyoruz. Daha sonra Halit Ziya’da da ifadesini bulacak olan milliliği yalnızca ‘milli şeyler’ den bahsetmeye hapseden/sıkıştıran, üstelik onu da sadece (ve aynı zamanda klişe biçimde) folklorik öğeler dâhilinde gerçekleştiren anlayışın eleştirisi yapılmaktadır Servet-i Fünun’da.

‘Millilik’ talebi çift yönlü işler: dilsel millilik ve içeriksel millilik. Daha önce de sözü edilen Fuat Köprülü’nün milli edebiyat yorumlarının Halit Ziya’nın ifadelerini doğruladığını görüyoruz. Yanlış örneğin alınması, ya da örneğin bizatihi yanlış şekillerde ithalinin ifadesi 1930’ların ikinci yarısındaki Köprülü için şöyledir:

---

<sup>88</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 92

<sup>89</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 103-104

<sup>90</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 87

Tanzimat ile beraber vücuda gelen Şinasi- Kemal ve onu takip eden Fikret- Halit Ziya yenilikleri, Avrupa medeniyeti dairesine girmemizin neticesidir. (...) Tefik Fikret- Halit Ziya nesli ise Garp şekillerini eskilerden daha büyük bir muvaffakiyetle iktibas ve tatbik için bütün kuvvetlerini sarf ettiler. (...) İctimaî muayyeniyeti fatalizm ile karıştırarak bedbinliği, keyifperestliği, hurde-binliği bu zavallı memlekete soktular. (...) bu edebiyatın “millî edebiyat” addedilemeyeceğini söylemek bile fazladır sanıyorum.<sup>91</sup>

Köprülü'nün bu ifadelerinde Cumhuriyet'in milliyetçi revizyonizminin tüm bu süreçlere (inşa amacıyla) bakarken eleyici gözünün neden hep 'millilik', 'taklit', 'Batılı' gibi kavramlardan hareket etmiş olduğunu ve beklentisinin ne olduğunu da görmüş oluyoruz. Halbuki 'milli' olmamakla itham edilen Servet-i Fünun yazarları aslında edebiyatı profan bir zemine çekerek bugün bildiğimiz anlamda ulusallaştırırlar.

Bir edebiyatı ulusal kılmanın yolunun tam da 'ayrıkçı' olanın ifadesinden, yani bir anlamda yazarın kendisini ana dilinde ve yurdunda sürgün kılmasından geçmesi edebiyata dair elbette kanonun dışında başka bir tahayyülü gerektirecektir. Yazarın kendi deneyimini 'yabancılaştırmasından' hareketle inşa edilen bu tarz bir ulusal edebiyat da dolayısıyla milliliği mahallilik olarak gören bir edebiyat ortamında kolayca 'gayri milli' olarak nitelenecektir. Ulusallığı 'saf bir öz'den hareketle kurgulamak da zaten çoğu zaman kendi 'marjını' yaratarak bir 'sakıncalı liste' sonucunu vermiştir.

Şimdi tekrar döneme ve tartışmaya döndüğümüzde, anlaşılabilirliği gibi Servet-i Fünun'un amacı edebiyatı yeni baştan kurmaktır. Ancak bir yandan da Tanzimat'ın dilde açmış olduğu yeniliğin mirasçısının kim olduğu problemi vardır. Servet-i Fünun'un dili estetize edip edebiyatı yeni baştan şekillendirme hamlelerine karşılık, Ahmet Mithat Efendi Tanzimat'ın dili halk kitlelerine açan yanını vurgulayan tavrıyla geçmişin mirasını sahiplenir. Dilde açılan mecranın yatağını tayin etmek olarak düşünülebilecek olan bu tutuma karşılık, Gökçek'in aktardığına göre, “Tanzimat'tan sonra gelişen yeni edebiyatın

---

<sup>91</sup> Aktaran Nusret Safa Coşkun, *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir Miyiz?*, s. 23



kendi anlayışına göre bir tarihçesini çıkararak Hüseyin Cahit, tahmin edilebileceği gibi, *Servet-i Fünun* dergisi etrafında bir araya gelen şair ve yazarların oluşturduğu edebî hareketi bu yenileşme devrinin bir uzantısı veya onun devamı olarak kabul etmek gerektiğini ileri sürer.”<sup>92</sup>

Tüm bu ifadelerden de anlaşılabilir olduğu gibi tartışmanın bağlantılı eksenlerinin Batılılaşma, taklit ve ‘gayri millilik’ olduğunu görüyoruz. Matbuattaki bu tartışma devam ederken Ahmet Mithat’ın kuşağına mensup ve edebi kamuda bir otorite olan Şemsettin Sami tartışmaya katılır ve *Servet-i Fünun*’u açıkça destekleyen bir yazı kaleme alır. Şemsettin Sami’nin vurgusu Batılılaşma ve taklit üzerinedir. Batı’yı teknik ve ruh olarak ayırmaktan oldukça uzak ve kendisinden sonraki kuşağın dahi soğukkanlı davranamayacağı kadar öngörülü bir bakış sergiler Şemsettin Sami. Taklit ve ‘örnek almayı’ ayırarak başlar ve “Maarifte ve sair şu’bat-ı medeniyette bizden çok ileri buldukları asla ca-yı bahs-i müzakere olmayan ümem-i Garbiyeye peyrevlik ve eserlerine imtisal etmek yalnız edebiyat hususunda mı mezmumdur?”<sup>93</sup> diye sorar. Avrupa’yı ‘ileri’ yapan şeyin yalnızca maddi unsurlardan oluşmadığını, ayrıca maddi unsurların taklit kapsamında değerlendirilmeyip edebiyatta (velev ki) taklidin neden kötülendiğini sorar. Mademki maddi unsurlar söz konusu olduğunda Avrupa ‘mektep’ kabul edilmektedir; öyleyse nasıl oluyordur da edebiyatın bundan kendini azade kılması beklenmektedir?

Şemsettin Sami’nin konuya doğrudan ve keskin ifadelerle yaklaşımının *Servet-i Fünun* yazarlarını olağanüstü etkilediğini ve rahatlattığını belirtmeliyiz. Zaten takip eden süreçte de *Servet-i Fünun* yazar ve –özellikle– şairleri yukarıda Sevük’ün de bir olumsuzlama olarak ifade ettiği gibi edebi muhite hâkim olacaklardır.<sup>94</sup>

Tartışmayı *Servet-i Fünun* açısından önemli kılan nokta, inşa etme iddiasında oldukları edebiyat hakkında düşünme imkânını açmış olmasıdır. Uysal’ın ifadesiyle, “*Servet-i Fünuncular* bu tartışma sayesinde kendi edebiyat

---

<sup>92</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, s. 90

<sup>93</sup> Fazıl Gökçek, A.g.e., s. 106

<sup>94</sup> Kenan Akyüz, *Servet-i Fünun*’u bu bağlamda edebiyatın Batılılaşmasını sağlayan kesin sonuç olarak görür. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860- 1923*, s. 88

anlayışları üzerinde düşünmüş; bu tartışma sayesinde nasıl bir edebiyat istediklerinin, ürettiklerinin, edebiyatı nasıl tanımladıklarının bir nevi teorisini yapmışlar; açıkça bir manifesto veya bir poetika ortaya koymasalar da kendi biraradalıklarını temellendirme imkânı bulmuşlardır.”<sup>95</sup>

Bu tartışma sayesinde gördüğümüz şey sadece paradigma değişimi değil, yeni'nin savunusu ve bunun temellendirilme biçimidir de aynı zamanda. Çünkü “Tartışmalar, Servet-i Fünun’u acımasızca eleştirenler de dahil olmak üzere dönemin edebiyat ortamının Fransız edebiyatıyla nasıl soluk alıp verdiğini göstermesi açısından ilginçtir.”<sup>96</sup> Servet-i Fünun benzer sanatsal kaygıların doğal olarak bir araya getirdiği bir topluluktur, önce bir araya gelerek daha sonra ortak sanatsal tavır geliştirmiş değillerdir. Halit Ziya anılarında bundan şöyle bahseder: “Bir tesadüfle toplandıkları gibi yine tesadüfün sevkiyle emekleye emekleye yürümeğe başladılar. O sırada kendilerine: “Bir hatt-ı hareket tayin ediniz, yeni teşebbüsünüzün esas noktalarını göstererek yapmak istediklerinizi söyleyiniz...” deselerdi şaşıracaktı.”<sup>97</sup>

Kendini bilindik yollardan deklare ederek blok oluşturmak yerine ‘kendi içine kapanarak’, inşa etmek istediği tarzı bizzat icra eden bir tavır vardır Servet-i Fünun’da. Halit Ziya’nın ifadelerinde dikkati çeken bir başka nokta ise onları kapanmaya iten baskın edebi ortamı işaret etmesidir. Tüm bu kapanmayı oluşturan sosyal-politik uzam Servet-i Fünun’un görece kısa ama kurucu işlevinin yanı sıra bir yığın artçı etkiye de sahip serencamından ayrı düşünülemez. “Türk edebiyatının modernleşmesi ağır zorluklar altında, boğucu bir atmosferde ve düşünce özgürlüğünün baskı altına alındığı bir dönemde şekillenir.(...) Yazar konulan sınırları aşmaya çalışırken, bir yandan da ‘öteki’nden, bilinmeyenden duyulan korku, kendi içine kapanmayı getirir”.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Zeynep Uysal, *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 38

<sup>96</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 99

<sup>97</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 376

<sup>98</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 92

Politik baskının ve bunun oluşturduğu kasvetli toplumsal evren tekrarlanan bir şekilde Servet-i Fünun'un 'toplumdan uzak' olduğu klişesinin de çıkış noktası olacaktır. Şema çoğu zaman şöyle işler: Servet-i Fünun yazarları bireyin iç dünyasına yönelmiştir dolayısıyla da toplumsal meseleleri ele almaktan, toplumsalın alanından uzaktır. Bu da onu yüzeyselleştirir; daha önemli, daha acil meseleler varken, bireyden konuşmak da neyin nesidir? Bu noktada Koçak 'iç dünya'yı problematize ederek sorar: "Bireyin 'iç dünyası' toplumun sorunlarından büsbütün uzak bir alan mıdır öyleyse; 'toplum içindeki insanın' da bir iç mekânı yok mudur?"<sup>99</sup> Toplumun sızmadığı saf bir 'iç' olabilmiş gibi, o iç'i taşıyan birey toplumda yaşamıyormuş, toplumu oluşturan unsurlardan bahsetmeye sıra geldiği zaman hiç yokmuş gibi tasavvur edilen bir bireyden hareketle eleştiriler getirilmektedir Servet-i Fünun'a. Oysa Fethi Naci'nin de Halit Ziya romanları bağlamında ifade ettiği gibi gerçeklik 'kopuk' bir evren değildir; "Halit Ziya toplumsal gerçekliği, kimi romancımızın yaptığı gibi, kişilerden ayrı, kişilerin dışında vermiyor."<sup>100</sup>

Tüm bu bahislerin dönüp dolaşp vardığı yer de yukarıda sözü edilen aciliyet duygusuyla ilişkilidir elbette. Bu durumda estetiği merkeze alan <sup>101</sup> ve modernliğin ruhtaki açmazlarına işaret eden her edebi üretim ister istemez 'fazlalık' ve/veya 'gereksizlik' olarak görüle gelecektir; aynı zamanda sansürün salt-basit bir sonucu da. Gerçekten de Servet-i Fünun'un 'toplumdan uzaklığı' onların eser verme tarzlarını meşrulaştırmak için olsa gerek – kabaca ifade edersek; âdeta bir özür gibi- sansürle şüphe uyandıracak kadar sıkı bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Evet, kuşkusuz bir dereceye kadar haklılık payı vardır bu iddianın. Zaten Halit Ziya da anılarında politik baskıdan dolayı *Mai ve Siyah*' in fonunda değişikliğe gitmek zorunda kaldığını belirtecektir<sup>102</sup>; ancak bütün bir Servet-i Fünun edebiyatını ve onların kurmak istedikleri edebi

---

<sup>99</sup> Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, sayı: 70, s.

<sup>100</sup> Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, s. 13

<sup>101</sup> Kenan Akyüz, "Estetik, ilk defa ve "hikmet-i bedâyi" adı ile, bu derginin sahifelerinde tanıtılmağa başlandı" der. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860- 1923*, s.90

<sup>102</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 338-339

evreni yalnızca sansürün neden olduğu doğal bir sonuç olarak değerlendirmek de fazla haksızca olmaz mı? Dönemin halet-i ruhiyesi elbette kasvetlidir.

Halit Ziya bu atmosferi; “İşte biz bu devrin hicran içinde doğmuş, yetişmiş, hayata gözünü ölüm nefesleri içinde açmış gençleri idik; ve bunun için taze yaşımızın şetâretini ancak kendimizi ve etrafımızı untabildikçe duyar ve şayet gülmeğe kuvvet bulursak, akabinde utanarak mateme avdet ederdik; gene onun içindir ki o zamanın edebiyatı her şeyden ziyade bedbin oldu,”<sup>103</sup> diyerek tasvir eder. Mehmet Kaplan da “devrin hakim vasfı can sıkıntısıdır” der ancak daha sonra Servet-i Fünun yazarlarının tavrını yine onların kahramanlarına benzeterek tanıdık bir noktaya bağlanır. Dolayısıyla Kaplan bu “can sıkıntısını” bildik bir şekilde yorumlar: “II. Abdülhamit devri hayatta hiçbir harekete müsaade etmeyen sıkı bir baskı devridir. Bu devirde aydınların aldığı tavır –dışarı kaçan ihtilalciler müstesna- umumiyetle Ahmed Cemil’inkinden farksızdır. Onlar da seyrederek, müteessir olurlar ve hayal kurarlar. Devrin hakim vasfı can sıkıntısıdır.”<sup>104</sup>

Oysa Mehmed Rauf’un anılarında görüyoruz ki Servet-i Fünun yazarları ‘toplumlarından kopuk’ filan değillerdir ya da şöyle söylemeli bir insan içinde yaşadığı toplumdan ne kadar kopuk olabilirse o kadar kopuktur onlar da. Dönemlerinin kaygılarından hiç de azade değildir Servet-i Fünun yazarları. Ancak yine de görüldüğü gibi ‘hareket adamı’ olmamakla suçlanmaktan kurtulamamışlardır ki; bu ifadenin başka eleştirilerle yan yana konulduğunda insafli olduğu bile söylenebilir. Koçak’ın Ali Canip örneğinde belirttiği gibi, “Daha 1911’de, eski Servet-i Fünun neslini ‘pek mariz’ bulduğunu, edebiyatın ‘onların elinde öksürüklü bir hastaya, iğrenç bir veremliye dönmüş’ olduğunu ilan etmiştir.”<sup>105</sup>

Nitekim Bora da bu olumsuz tasvirlerin ‘ideal milliyetçi özne’ tahayyülünün ne kadar uzağına düştüğünü şu ifadelerle gösterir: “İleze, çıtkırıldım, hareketsiz, soluk benizli insanlar, milliyetçi edebiyatta bir millî inhitat [çöküş]

---

<sup>103</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 378

<sup>104</sup> Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 456

<sup>105</sup> Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 70, s.

manzarası olarak resmediliyordu. Sefahate gömülme kadar kitaba gömülme de bu inhitata yol açan bir kusur sayan *anti-entelektüalizm* de yolunu buradan genişletiyordu.”<sup>106</sup>

Servet-i Fünun’un mikrop imgesiyle ve alelâde Tanzimat fikirleriyle bir arada düşünülmesi, pasifist bir yaklaşımla suçlanması da ‘idealize edilmiş milliyetçi özne’ arzusunun dışında düşünülemez. Öyleyse bu milliyetçi özne entelektüel ifadesini nerelerde bulur? Bunun için dikkati Genç Kalemler’e yöneltmek gerekiyor.

## 2.2. Genç Kalemler’in Edebi Muhiti Dönüştüren Etkisi

Dergi, etkisi merkezi olan Ali Canib Bey, O’nun edebiyat dünyasına kazandırdığı Ömer Seyfettin<sup>107</sup> ve Ziya Gökalp’in yönlendirmesindedir;<sup>108</sup> aynı zamanda İttihat ve Terakki’nin de üssü olan Selanik’te çıkmaktadır. Selanik önemsiz bir ayrıntı olmanın ötesinde anlamlara sahiptir: “Osmanlı topraklarında fikir hareketleri açısından İstanbul’a rakip kent Selanik’ti. Kentin çok kültürlü ortamı her türlü çağdaş düşünce akımını Beyazkule Gazinosu’nda, Mısırlı Kıraathanesi’nde, Olimpos Palas’ta tartışıyordu. Her şeyden önce Selanik Osmanlı İmparatorluğu’nda ulus-devlet anlayışının doğduğu kenti.”<sup>109</sup>

Selanik’in “liberal” bir atmosfere sahip olması hem burada İstanbul’dan farklı bir entelektüel birikimi beslemiş hem de yukarıda da söz edildiği gibi -kozmpolit yapısının bir gereği olarak en azından- yeni fikirleri hızlı bir biçimde örgütleyebilecek bir araya gelme imkânı sağlamıştı.

---

<sup>106</sup> Tanıl Bora, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*, s. 40

<sup>107</sup> İsmail Arda Odabaşı, *II.Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*, 2006, İstanbul, Marmara Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s.188- 198

<sup>108</sup> Odabaşı tezinde dergideki iş bölümünden ilmi kısmı Ziya Gökalp, eleştiri kısmı Ali Canib ve edebi kısmı Ömer Seyfettin’in temsil ettiği şeklinde ifade eder. Bkz. İsmail Arda Odabaşı, A.g.t., s. 195

<sup>109</sup> Zafer Toprak, “Meşrutiyet ve ‘Yeni hayat’ “, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 51

Selanik'in görece özgür ortamının istibdat döneminde de mevcut olduğu belirtilmektedir.<sup>110</sup>

Kişilere döndüğümüzde ise, daha önceden Fecr-i Âtî topluluğunda bulunan ve sonrasında da bu topluluğa ilk sert eleştiriyi yönelten Ali Canip Beyin<sup>111</sup> dergide edebi eleştiri ve teoriye dair yazılar yazdığını görüyoruz. Ali Canip Beyin yazılarının neye karşılık geldiğini hemen hemen yirmi yıl sonra İsmail Habib Sevük'ün 1930'da basılan *Edebî Yeniliğimiz* eserindeki ifadelerinde buluyoruz: "Bugünkü terkipsiz, sade, ve müstakil türkçenin davasını bundan 20 sene evvel muayyen bir hedef, vazih bir şuur, ve müdevven bir sistemle Genç Kalemler mecmuası ortaya attığı vakit her taraftan birçok itirazlar ve feveranlarla mukabele gördü. (...)Ali Canip bu sulta sahibi kudretlere karşı yeni kalemile yeni davanın avukatlığını yaptı: onun asıl unutulmıyacak himmeti buradadır."<sup>112</sup>

Görüldüğü gibi Sevük önce Genç Kalemler'in Servet-i Fünun karşısında uğradığı eleştirilerden sonrasında ise Genç Kalemler'in ideallerinin Cumhuriyet'in ideallerinin öncülü olduğundan 'yeni dava' diyerek söz etmektedir. Bu durumun sebeplerinden biri de belki Cumhuriyet'in inkılaplarına aynı zamanda güçlü gerekçeler oluşturacak köken arayışıdır. Geçmişle kendini ayırma noktasında son derece keskin refleksler gösteren yapı için bu tavır her ne kadar paradoksal görünse de, Cumhuriyet kadrolarının zihinsel haritalarının kökenleri durumu açığa kavuşturmaktadır.

Ömer Seyfettin'e baktığımızda doğrudan Gökalp'in belirleyici etkisini fark ediyoruz. Başlangıçta Ömer Seyfettin de Servet-i Fünun etkisindedir, ancak daha sonra Genç Kalemler'in ateşli yazarlarından biri haline gelecektir. Özellikle Gökalp'in teorik temellerini oluşturduğu fikirler Seyfettin'i edebi

---

<sup>110</sup> Mehmed Rauf anılarında bu özgürlük ortamından şöyle bahseder: "Selânik'te Osman Tevfik Bey *Mütalâa* nâmıyla (muvakkat) bir risale neşretmeğe başlamıştı. Bu risale burada basılan yazılarımıza bir intişar vasıtası oldu. Elimizde kalmış yazıları *Mütalâa*'ya gönderiyor ve Selânik'te bastırıyorduk. Bu cümleden olarak Fikret de burada izin alamadığı veyahud vermediği bazı sert şiiirlerini *Mütalâa*' da bastırmıştı." Rahim Tarım (haz.), *Mehmed Rauf'un Anıları*, s. 115

<sup>111</sup> İsmail Arda Odabaşı, *II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*, 2006, İstanbul, Marmara Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 190

<sup>112</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 451

üretiminde doğrudan etkilemiş görünmektedir. Ki kendisi de yıllar sonra kendisini etkileyen isimler arasında Namık Kemâl'i de sayacaktır.<sup>113</sup> Ömer Seyfettin derginin milli edebiyat yönelimi doğrultusunda eserler vermektedir ve bu anlamda derginin popülerleşmesini de sağlamıştır.<sup>114</sup> Ancak Ömer Seyfettin'in kurucu işlevi derginin çok daha ötesindedir. O'nun dilde açmış olduğu patika daha sonra aslılaşacak ve kanon oluşturacaktır. Zira dönüştürücü etkisi sadece kuşağıyla sınırlı kalmayacak, daha da güçlenip sistematik hale gelen dilde sadeleşme hareketinin ve edebiyatta da "halka doğru" yönelmenin kökenlerini oluşturacaktır.

'Yeni hayat' anlayışının ve 'halka doğru' hareketinin başarı hanesine kaydedilen ilk gelişme dilde olmuştur. Dildeki bu dönüşümün öncüsü ise Ömer Seyfeddin idi. (...) Kuşkusuz ondan önce de konuşma diline yakın bir ifadeyle yazı yazanlar vardı. Fakat ondan sonra sade Türkçeyle ifade, sistematik bir şekil kazandı ve Türk edebiyatını kapsayacak, genel toplumsal bir akıma dönüştü.<sup>115</sup>

"Yeni hayat"ın bir gereği olarak lisanın arındırılması ve edebi eserlerini 'saf' yani halkın konuştuğu dilde vermesi bekleniyordu. Ömer Seyfettin'in eleştirilerinin de bu noktada yoğunlaştığını görebiliriz; gençlik "millî şuur" a sahip oldukça eskinin ağdalı dilini terk edecek ve "millî" bir lisanla yazacaktı. Dolayısıyla 'anlaşılmayacak' şekilde yazmak Ömer Seyfettin için halka hitap etmemek (seçkin olmak) öyleyse de 'millî' olmamak demektir. 'Millî şuur' u ancak konuşulan dilde edebi eser vermekle yerleşebilecek bir bilinç durumu olarak gören Ömer Seyfettin yabancı kelime kullanımını da vatan topraklarındaki düşmanla eşitler.<sup>116</sup> Bu bağlamıyla 'millilik' halka doğru giden ve artık kitleleri topyekûn olduğu kadar tek tek bireyleri de kuşatan yeni

---

<sup>113</sup> İsmail Arda Odabaşı, *II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*, 2006, İstanbul, Marmara Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 229

<sup>114</sup> Bu durum şöyle örneklendirilebilir: "Ömer Seyfettin'in en tanınmış ve en çarpıcı hikâyelerinden biri, Genç Kalemler' in 9 numaralı nüshasında yayımlanan "Bomba" dır. Bu hikâyesi hem Ömer Seyfettin'e hem de Genç Kalemler' e ve Yeni Lisan davasına büyük başarı getirmiştir. "Bomba" sayesinde Genç Kalemler' in tirajı artmıştır." İsmail Arda Odabaşı, A.g.t., s. 232

<sup>115</sup> Zafer Toprak, "Meşrutiyet ve 'Yeni hayat' ", *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 31

<sup>116</sup> Zafer Toprak, "Meşrutiyet ve "Yeni hayat" ", A.g.e., s. 24

bir ifade kazanmış gibidir. Genç Kalemler' in inşa ettiği/yolunu açtığı bu “millilik” daha sonra Cumhuriyet'e kökten değişen siyasi ve nüfus yapısıyla aktarılacak ve aslî unsurlardan birini oluşturacaktır.

Ziya Gökalp'in Selanik'e gelip Genç Kalemler çevresinde yer alması ise hareketi İttihat ve Terakki Cemiyeti'yle olan organik ilişkisi nedeniyle ideolojik anlamda belirleyecektir.<sup>117</sup> Sevük, Gökalp'in Selanik'te yarattığı etkiden şöyle söz eder: “Cemiyetin umumî merkezi, Meşrutiyetin ilk senelerinde selânikte bulunuyordu. Ziya Bey de oradaydı. (...) Dava şu idi: Türkçe, üç lisan dan mürekkep değil, yalnız Türkçedir: başka lisanlardan kelimeler alabiliriz, fakat kaideler alamayız. (...) Dava yeni değildi; fakat sesin tarzı ve kuvveti yeni idi.”<sup>118</sup>

Bahsedilen tarzın ve kuvvetin yeniliğini Gökalp'in hem siyasi bağlantılarına hem de onun metodolojik yaklaşımına dayandırabiliriz –bu yaklaşımın daha sonra da son derece işlevselleştiğini görüyoruz.<sup>119</sup>

Bu tarzın ‘ulus bilinci’ yolunda geç kaldığını hisseden bir topluluğa adeta çöldeki vaha etkisi yarattığını görmek zor değil. Bu nedenle söz konusu mirası yeni rejimin kadroları da- ki kendileri de çok büyük ölçüde bu mirasın şekillendirdiği bilinçten hareket etmektedirler- hararetle sahiplenecektir. Sevük'ün ifadelerinde de bunu bütün açıklığıyla görüyoruz: “Ömer Seyfeddin ve Ali Canib Beyler yalnız sade türkçeyi düşünüyorlar; yalnız arap ve acem

---

<sup>117</sup> Derginin Cemiyet ile ilişkileri hakkında Odabaşı, derginin zaten Cemiyet'le paralel bir politika izlediğinden özellikle bir müdahaleye maruz kalmadığı yorumunda bulunmaktadır. İsmail Arda Odabaşı, *II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*, 2006, İstanbul, Marmara Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 192

Zafer Toprak ise derginin cemiyetle ‘daha organik’ bir ilişkisi olduğundan söz eder. Derginin Ali Canib ve Ömer Seyfeddin'in ortak tasavvurları olmasına karşın parasal desteğin Cemiyet'ten geldiğini ve Ziya Gökalp aracılığıyla dergiye ayda on lira tahsis edildiğini belirtir. Zafer Toprak, “Meşrutiyet ve ‘Yeni hayat’”, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 31

<sup>118</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 439

<sup>119</sup> Orhan Koçak'ın Tanpınar'dan alıntılıdığı şekliyle bu işlevlilik görülebilir: “Ziya Gökalp üzerinde bu kadar duruşumuzun sebebi onunla edebiyatımızın bir taraftan çok lüzumlu, öbür yandan da çok şümüllü bir aksülameller devresine girmesindedir. Filhakika bir taraftan milliyetçiliğin vecit ve heyecanı memlekete getiriliyor, öbür yandan hakiki milliyetçiliğin mesnedi olan tarih düşüncesi bir diyalektiğe kurban ediliyordu. Artık falan veya filan edebi mektep tenkit edilmiyor, bütün bir medeniyet, hayat anlayışı, asırların biriktirdiği her şey, hülasa bütün manevi ekonomimiz, Servet-i Fünun’ dakinden çok başka bir inkarın muterizesi içine giriyor, yahut da tanınmayacak şekilde çehre değiştiriyordu.” Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2*, s. 390



kaidelerinden kurtulmuş türkçe davasını ileri sürüyorlardı. Halbuki Ziya Gök Alp, türkçülüğün yalnız dilde sadelik ve inkılâp meselesi olmadığını anlamıştı. Türkçülüğü bütün mefkûreleri ve programlarile göstermek lâzımdı.”<sup>120</sup> Bu nedenle Ziya Gökalp için 1908 devrimi yalnızca siyasal bir devrim olmanın ötesinde toplumsalın tüm katmanlarını kuşatan ve onu dönüştüren yapıda olmalıydı. Nitekim O’nun “yeni hayat” tasavvuru da sosyolojinin yardımıyla tüm bu unsurların metodolojik izahını içeren yeni bir hayat tarzını vazediyordu. Bu hayat tarzı da değerlerin sistematik dizilimini ve açıklamasını gerektirdiği için de zaten çağdaş oluyordu. Toprak bu tasavvurun etkisinden yani “yeni hayat”ın yarattığı büyüdü denebilecek etkiden şöyle söz eder: “ ‘Yeni Hayat’ Meşrutiyet düzeninin izleyeceği toplumsal dönüşümleri kapsayan genel bir çerçeveydi ve Selanik doğumluydu. (...) ‘Siyasî inkılap’ bir iktidar sorunuydu; Meşrutiyet’in ilanıyla bu gerçekleşmişti. Fakat ‘ictimai inkılap’ ı gerçekleştirmek çok daha zorlu bir süreçti.”<sup>121</sup>

Yukarıda bahsi geçtiği gibi Sevük Genç Kalemler’in tezlerini bir mücadele ve kazanılması gereken “dava” olarak görüyordu, buna engel olarak da edebiyat muhitinde baskın kanadı temsil eden Servet-i Fünun’u. Zaten daha net bir biçimde bunu şöyle ifade edecektir: “Dava zaferini kolay kazanamadı. Servetifünun edebiyatının üstatları muhitin zevkına hâkimdiler. Asırların itiyadı kolay bertaraf edilemezdi. Aruzu atmakla nazmın en büyük ahengi gidecek, terkipleri filân atmakla da lisan fakirleşecek sanıyorlardı.”<sup>122</sup> Şüphesiz burada Servet-i Fünun’la sonraki nesiller arasındaki baştanbaşa değişen bir paradigmanın izini sürebiliyoruz. Genç Kalemler ise 1908 devriminin matbuatta büyük patlama yaratan heyecanlı günlerinde<sup>123</sup> devrimi salt siyasi zafer olarak okumanın ötesine taşımayı amaçlamıştır. Toprak’a göre

<sup>120</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 443

<sup>121</sup> Zafer Toprak, “Meşrutiyet ve ‘Yeni hayat’ ”, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 26

<sup>122</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 439

<sup>123</sup> Matbuat âlemindeki canlılığa dair şu ifadeler fikir verici olabilir: “1908’e kadar İstanbul’da üç gazete çıkarken, bu sayı iki ayda iki yüzü aşmıştır. Tiyatrolar siyasî mesajlı oyunlar oynamakta, art arda siyasî partiler kurulmakta, her yerde her vesileyle nutuklar söylenmektedir. Kadınların sadece okuyucu ve dinleyici değil yazar ve hatip olarak görünürlüğü hızla artmaktadır.” Tanıl Bora, “Geç Osmanlı Zihniyet Dünyası”, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*, s. 53

Halit Ziya da *Kırk Yıl*’da bu canlılıktan “yazı seli” diye söz eder. Bkz. s. 534

de zaten kısa zamanda başarılı olmalarının bir sebebi de budur; yani temelde “halka doğru gitmek.”

Edebiyat ve dille kurmuş oldukları ilişki de buna paralel olarak edebi eserin devrime hizmet etmesi, devrimin siyasi bir mesele olmaktan çıkıp ‘içtimai’ hale getirilmesi ve onun yerini sağlamlaştırmasıdır. Burada aynı zamanda edebi eserin söylem oluşturma gücü fark edilmiş, ‘hayali cemaat’i oluşturan ve onu dönüştüren etkisi devreye girmiştir. Devrimin Genç Kalemler’ ce bu yorumu cumhuriyet kadrolarının edebi eserde inkılabı görme ve inkılapları benimsetme aracı olarak edebi eseri devreye sokma reflekslerinin de öncülüdür. Genç Kalemler, “milli dili ve edebiyatı” istibdattan sonra hayatın yeniden düzenlenmesinin de bir yolu olarak görüyorlar ve bunun nasıl ve hangi doğrultuda yapılacağını tartışıyorlardı. Hayatın yeniden düzenlenmesinde de Batı’ya ve ‘Batı taklidi’ formlara gösterdiklerine benzer direnci geçmişe ilişkin ‘köhne’ formlara da gösteriyorlardı. Ancak bu direnç doğrudan reddetme şeklinde görülmemelidir. Baskın olan, sentezden yeni ve ‘kendine has’ bir içerik oluşturma kaygısıdır. “Eski hayatı beğenmemek, onun değerlerinden vazgeçmek anlamına geliyordu. Bunu yapmak için de ‘yeni hayat’ın gerçek değerlerini aramak ve bunları hükümran kılmak gerekirdi. ‘Yeni hayat’ yolcuları işte bu gerçek değerleri arayacak ve onları hayatın gerçeklerine dönüştüreceklerdi. Bu görev de gençlere düşüyordu.”<sup>124</sup>

Görüldüğü gibi “yeni”nin icat edilmesine dair bu güçlü arzu milliyet fikrine de çok kolay bir biçimde eklenerek tüm bu yeni unsurların çerçevesini milliyet esasından hareketle çiziyor, “yeni insan”ı bu sınırlar dâhilinde biçimlendirmeyi hedefliyordu. Bu ‘yeni insan’ın da milliyetçilik fikrinin yatırımını yaptığı, tıpkı kendisi gibi yükselen bir değer ve aynı zamanda ulusun dinamik güçlere duyduğu tutkunun nesnesi olan gençlik olduğunu görüyoruz. Bu anlamda Toprak’ın yorumunda da görüldüğü gibi, milliyeti modern esaslara uygun kuracak şekilde kurgulanan gençliğin yaşantısının

---

<sup>124</sup> Zafer Toprak, “Meşrutiyet ve ‘Yeni hayat’ ”, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 28

büyük önem taşıdığını ve ‘milli’ olana kanalize edilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz.

“Yeni hayat”ın ilk evresinde henüz Türklük mefhumunun yeterince gelişmediğini ancak aradan çok geçmeden Fransız sosyolojisinin kanatları altında İstanbul’dan farklı bir Türkçü anlayışın Selanik’te doğduğu<sup>125</sup> düşünüldüğünde Yeni Lisancılar’ın tam da sosyoloji yardımıyla gerekli kavramsal bagaja sahip olduklarını görebiliriz. Ancak bu noktada yukarıda bahsi geçtiği gibi Ziya Gökalp’in “sistemli/metodolojik düşünme” biçiminin meydana getirdiği yan etkiler de hesaba katılmalıdır. Bora bu yan etkiden şu ifadelerle söz eder:

‘Her şeyi’ yerli yerine koyarak açıklayan bütünlüklü bir sistemden alınan zevkin bedeli, eleştirel bakışa, çelişkileri yok saymaya, diyalektik düşünüşe, spekülasyona uzak düşmek olacaktır. Ahmet Mithat’ın ansiklopedist pragmatizmi kadar, Beşir Fuad’ın fen mistikliği kadar, Ziya Gökalp’in sosyolojizmi de felsefeden ‘caydırıcı’ bir tesir yaratmıştır –üstelik onunkisi çok daha yaygın ve ‘resmî’ bir tesirdir.<sup>126</sup>

Sahiden de sosyolojinin keskin sınırları olan ve tamlık duygusuna hitap eden bu kurgusu sonrasında da yörüngesinden kolayca çıkılamayacak, kendisini sürekli tekrar eden bir etki doğuracaktır. Toplumunu homojen ve soyut varlığını ulusa armağan eden tarzda görmeyi vaz eden ve bunun mekanizmalarını inceliklerle işleyen bir düzlemde de eleştirel her tavır kurgudaki bütünlüğe bir tehdit olarak görülecektir. Gökalp’in kurucu ve kuşatıcılığının karşılık geldiği noktalar da buralardır. Nihayetinde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Ziya Gökalp etkisinin kapsayıcılığından nasıl bahsettiğini de hatırlayabiliriz. Gökalp’in kapsayıcılığının en önemli amacı 1908’i görme biçiminde aranabilir. Sosyolojisini inşa etme biçimine ‘sosyal devrim’i yerleştirmesi de devrimi yalnızca politik bir değişim olarak değil, yeni bir yaşam biçimi kurma fırsatı olarak gördüğü anlamına da gelir.

---

<sup>125</sup> Zafer Toprak, A.g.e., s. 29

<sup>126</sup> Tanıl Bora, “Geç Osmanlı Zihniyet Dünyası”, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*, s. 47

Selanik, Durkheim'i Osmanlı düşünce dünyasına sokmuştu. Bundan böyle “tesanüd” sözcüğü Meşrutiyet'e egemen olacak, Gazi Mustafa Kemal'in Afet Hanım'a yazdırdığı ders notlarına kadar uzanacaktı. Sosyal devrimin yeni bir yaşam tarzına kapı açması gerekiyordu. (...) Bu evrede öncelikle Émile Durkheim'in metot anlayışı benimsenmeliydi.<sup>127</sup>

Bütün yönleriyle “yeni”yi inşa etmeye çalışan bu “genç” hareket vurgulandığı gibi “gayr-ı millî” taklit unsurlara da geçmişin işlevsiz parçalarına da aynı mesafedeydi. Bunun için de değerler sistemine ihtiyaç duyuyor ve bu değerlerin “halka doğru” gidilerek devşirileceğine ve Batılı metotlarla işlenmesi gerektiğine inanıyorlardı.

Buradan hareketle Genç Kalemler ‘Türk edebiyatı’ tanımını geliştirecektir. Ancak bu tanımlama var olan bir şeyin adlandırılması değil, bir ufku/hedefi işaret etmesi, gerçekleşmesi beklenen ‘ulusal bilinç’e gönderme yapması açısından önemlidir.<sup>128</sup> Genç Kalemler kendilerini Tanzimat’la başlayan dilde sadeleşme hareketinin devamına yerleştirmekte ve Servet-i Fünun’u bu hedef dâhilinde bir sapma olarak görmektedirler.

### 2.3. Cumhuriyet’le Kurulan Süreklilikler

Genç Kalemler’in varmak istediği ufuk ‘kendilik’ inşası olarak belirlenmiştir ve bu ufkun ‘yeni’ olanla –dar anlamıyla Batılı form- ‘şahsi’ olanı ‘optimum’ noktada birleştirmesi beklenmektedir. Genç Kalemler’in tüm bu konumlanmalarında ana hatlarıyla ortaya konulmak istenen şeyin yeni rejimin kuruluş döneminde de milli olanı tasarlamada ve tanımlamada, ikili kutupsallıkları aşma denemelerinde kristalize olduğunu ve bu bağlamda büyük

---

<sup>127</sup> Zafer Toprak, “Meşrutiyet ve “Yeni hayat” “, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 41

<sup>128</sup> Bu ulusal bilincini Genç Kalemler ‘Türk ruhu’ olarak tarif ederler: “Genç Kalemler yeni neslin yeni özelemlerine “Türk Ruhu” demektedir. Bu belirsiz özelemlerin “gayelerine verilen kıymetler bizde bir ‘Yeni Hayat’ yaşatacaktır.” Genç Kalemler “bu yeni hayata ‘Türk Hayatı’ namını” vermektedir. Bu hayatı henüz gerçekleşmemiş fakat gerçekleşebilir bir tarih suretinde hikâye edecek eserlere ise “Türk Edebiyatı” denecektir.” İsmail Arda Odabaşı, *II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*, 2006, İstanbul, Marmara Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 299

süreklilikler olduğunu görüyoruz. Türk milliyetçiliğinin homojenliğini oluştururken bu unsurları dayanak kabul ettiğini de. Zira resmi ideolojiyi oluşturan milliyetçilik karmaşık bir ağdan kopup gelen bir versiyondur ve Bora'nın ifadesiyle “değişik sınıflar ve toplumsal dinamiklerce sahiplenilen farklı milliyetçilik ve millet tasarımlarının oluşturduğu bir nebula içinden çıkmıştır.”<sup>129</sup> Ancak diğer tasarımlar kaybolmazlar ve yeniyile kurdukları ilişkiye göre –çatışma veya uyumluluk- yeni anlamlar kazanırlar. “Türk millî kimliği, bu tasarımlar ve dinamiklerden kimilerine –kimi zaman- yaslanıp kimilerini dışlayarak, kimilerini dönüştürerek veya kimileri arasında orta yollar bularak inşa edilmiştir.”<sup>130</sup> Dolayısıyla nebula arasından çıkan asli unsurun edebi üretimi asliliği pekiştirici ve onun yansıtıcısı olma istencini özellikle –Peyami Safa'nın ifadesiyle “memlekette bahsedilen edebiyat tarihçileri ve tenkitçileri”- bazı isimlerde çok daha net biçimde görebiliyoruz. Nitekim 1930 yılında lise son sınıfları için yazmış olduğu *Edebî Yeniliğimiz* adlı eserinin “Lise Son Sınıf Talebeleriyle Hasbıhal” adlı sunuş yazısında İsmail Habib Sevük, “millet” le “milliyet” i daima vuzuhla ayırmalıyız, diyerek şöyle devam eder: “Millette en kuvvetli unsur lisan, milliyette edebiyattır. (...) Edebiyatlar da milliyetin natıka haline gelmesidir. Lisanın yoksa milletin yok, edebiyatın yoksa milliyetin dilsiz.”<sup>131</sup>

Görüldüğü gibi milletin dili, milliyetle edebiyatı eşitleyen ve bu yolla edebiyatı milliyetin düşünselliğine –gelişkinlik ifadesi olarak yorumlanabilecek “natıka” ifadesinin kullanılışı-, dolaylı olarak da ‘muasır’lığına yaptığı atıfla bu ifadeler, hem Genç Kalemler mirasının devralınma biçimleri hem de yeni rejimin buradan hareketle kendi konumunun tasarımına ilişkin iyi bir örnek teşkil eder. Benzer şekilde Peyami Safa da 14 Mart 1936'da *Tan*'da yazmış olduğu “Milliyetçi Edebiyat” başlıklı yazıda hem bahsi geçen muasırlığa hem de “millet” in yekpareliğine vurgu yaparak; “Türk diliyle kendini ifade eden bir edebiyat, o dili konuşanları birbirinden ayırmayı

---

<sup>129</sup> Tanıl Bora, *Türk Sağıının Üç Hâli Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmçılık*, s. 19

<sup>130</sup> Tanıl Bora, A.g.e., s. 19

<sup>131</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 8

Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri*'nde bu eserin 1930-1950 arası ders kitabı olarak kullanıldığını belirtir, s. 301

değil, ancak muasır büyük milletlerin yekpareliğine doğru götürecektir birlikçi ruhlardan doğduğu gün beşerî kıymetini bulacaktır,”<sup>132</sup> der. Ayrıca yukarıda da bahsi geçtiği gibi edebiyatı salt ‘duygular’ evreninden/iç âleme dair bir şey olmaktan çıkararak ‘cemaat’i kenetleyecek/birleyecek söylem oluşturma gücünün fark edilmesi de edebiyatı kolayca resmi olana teyellemiştir. Sevük bundan, “mesele bir edebiyat telâkkisi işi değil, edebiyat telâkkisi bütün milliyet ve bütün bir medeniyet davasıdır,”<sup>133</sup> diye söz ederek kitabından murad ettiği amacı belirtir. Bu bağlamda Sevük cumhuriyet döneminde devletin edebiyata müdahale –daha doğrudan bir ifadeyle sipariş vermetavrının pek çok hazırlayıcısından biridir. Ancak bu noktada serinkanlı istisnai bir kaç örneğe değinmek gerekir. Evet, inkılâpla birlikte keskin bir biçimde yeni bir hayat inşa edilmektedir; fakat sanatçı bu yeni hayatın ifadesinde nerede durmaktadır/durmalıdır?

İlginç biçimde, devlet müdahalesinin de, ‘sanatçıyı kendi başına bırakmanın’ da çözüm olmadığını ifade eder Yakup Kadri, sorun çağın kendisindedir! Tuncay Birkan’ın anlattığına göre, Yakup Kadri 1934’te ‘inkılap Türkiyesi’ni temsilen Moskova Edebiyat Kongresi’nde bulunur ve bir bildiri sunar. Bu bildiride, Harp sonrasının inkılapçı cemiyetlerinde inkılap emrine alınmak istenen sanatçının bir şey ortaya koyamadığından, koysa bile bunu eski usullerle ifade ettiğinden söz eder. Çünkü yeni hayata uygun yeni ifadeleri bulma işi tepeden inme emirlerle gerçekleşemez. Ancak yukarıda ifade edildiği gibi sanatçı ‘kendi haline bırakıldığında’ da vereceği eserler geçiş dönemi eseri olmaktan öteye gidemeyecektir. “ ‘Büyük sanat devresi’ Sovyet Rusya’da da Türkiye’de de henüz başlamamıştır.”<sup>134</sup> Eklemek gerekir ki, bu ‘geçiş dönemi’ ruh hali ve söylemini daha sonra Tanpınar’da da görüyoruz. Yakup Kadri belirtildiği gibi istisnai bir örnektir bu anlamda ancak döneminde tek değildir. Birinci Türk Dil Kurultay’ında Hüseyin Cahit Yalçın dile dair müdahaleci kaygılardan söz etmiş ve bunun doğal dinamikleri bozacağını belirtmiştir. Benzer şekilde 1930’ların ikinci yarısının tartışma konularından

---

<sup>132</sup> Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, s. 69

<sup>133</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 8

<sup>134</sup> Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri*, s. 224-225

olan halk kitaplarının halkın anlayabileceği tarzda yeniden yazımına da şiddetle karşı çıkmıştır. Ona göre; “halkın edebi zevkinin yükselmesi, devlet müdahalesiyle değil, ancak serbest rekabetle mümkündür. Hüseyin Cahit ayrıca, hükümetin önerisinin propaganda koktuğunu, oysa edebiyat ve sanatın propagandadan bağımsız olması gerektiğini savunuyordu.”<sup>135</sup>

Rejimi edebiyatın aynasında seyretmek isteyenlere baktığımızda ise -rejim açısından- Karakoç’un ifadesiyle; “Yeni rejimin edebiyat üzerinde (en azından onuncu yıla gelinceye kadar) sanılanın aksine müdahale edici bir baskısı yoktur.”<sup>136</sup> Ancak çok geçmeden bu durum genel bir şikâyet konusu olacak ve sonraki süreçte ‘sipariş üzerine’ ve çoğu unutulmuş birçok örnek üretecektir.<sup>137</sup> Edebi eserden henüz tekâmül etmemiş, soyut dinamiklerini oluşturmamış bir düzeni/yaşam biçimini yansıtmaması beklenildiğinde de hem sonuç ‘güdükleşecek’ hem de karşıt kutup olarak kendi nostaljisini üretecektir. Nurdan Gürbilek’in “her yerde ‘kabilenin masalı’ nı görmek isteyen bir okuma tarzı”<sup>138</sup> diye ifade etmiş olduğu hem yazarı hem de okuru belirleyen bir unsur olarak bu tarz özellikle Cumhuriyet’in onuncu yılının etkisiyle- 1930’ların ortasından itibaren artan bir ivmeyle kendini gösterecektir. Nitekim 1933-

---

<sup>135</sup> Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*, s. 226

Gürçağlar ayrıca alfabe değişikliği tartışmalarında bahsi geçen değişimin hedeflenen iyileşmeleri sağlayamayacağını düşünenlerden şöyle söz eder: “Ali Seydi, Cenap Şahabettin, Avram Galanti, Abdullah Battal Taymas, Halil Halid, Halit Ziya Uşaklıgil ve Fuad Köprülü, Latin alfabesinin kabulünün okuryazarlık oranını artırmayacağını, gramerin standartlaşmasını sağlamayacağını, nihai hedef olan Batı medeniyetine erişmenin bu yolla kolaylaşmayacağını, Türkçeyi öğrenmek isteyen yabancıların, gerçekten niyetleri varsa Arap alfabesiyle yazılan Türkçeyi de pekâlâ öğrenebileceklerini savunanlar arasındaydı.”, s. 53

<sup>136</sup> Kani İrfan Karakoç, *Ulus- Devletleşme Süreci ve “Türk Edebiyatı” nın İnşası (1923-1950)*, 2012, Ankara, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 23

<sup>137</sup> Bu açıdan entelektüel muhitin Ankara ile 1930’lara kadar ‘ilişkisizliği’ hakkında Ömer Türkeş şu yorumda bulunur: “Cumhuriyet’in ilk yıllarında “yeni” yi ve siyasi merkezi Ankara temsil etmekle birlikte, toplumun entelektüel birikimi “eski” de, yani İstanbul’da yaşıyordu. Geçmişin mirasını üstlenen –İttihat ve Terakki ya da saray çevresinde yetişmiş- İstanbullu aydın ve yazarlar için, bu mirası reddederek yola çıkan Ankara’nın politik tavırları arasında bir yakınlık kurulması 1930’lara kadar mümkün olmadı. Belki de bu nedenle, parlak devirlerini Osmanlı’nın son demlerinde geçiren Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Rasim, Sermet Muhtar Alus, Abdülhak Şinasi Hisar ve Selahattin Enis gibi yazarların cumhuriyet döneminde yazdıkları romanlar, çoklukla İstanbul’un –ve hatta eski İstanbul’un- gündelik hayatına dairdir. (...) Bu yıllarda geleneksel doğu-batı tartışmasını Peyami Safa sürdürürken Refik Halit Karay ve Halikarnas Balıkcısı gibi edebiyatın önemli simaları ise Milli Mücadele’ye muhalifliklerinden sürgünlük cezasına çarptırılmıştır.” Ömer Türkeş, “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2*, s.447

<sup>138</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 183

1950 yılları arasında yeni Cumhuriyet'in edebiyatı “İnkılâp Edebiyatı” olarak adlandırılmış ve bu kavramı ilk defa aynı adı taşıyan Kadro dergisindeki yazısında Eflatun Cem Güney kullanmıştır.<sup>139</sup> Karakoç'un alıntıladığı şekliyle Güney'in ifadeleri devletin edebiyattan ne beklemesini gerektiğini açıkça ifade etmesi açısından önemlidir:

Tezatsız bir içtimaî bünye yaratmak davasını taşıyan büyük inkılâbımız şüphe yok ki, edebiyatımızı da anarşiye sürükliyen tezatlardan koruyacaktır. (...) Şu istihale kirizi karşısında duygu işine de devlet teşkilâtının el atmasını, başıboş edebiyatın iyi bir nizam altına alınmasını düşünüyoruz. Esasen edebiyat, bazılarının uydurdukları gibi sadece bir ilham mataı değil, bir kültür meselesidir.<sup>140</sup>

Bu ifadelerde açık seçik hale gelen birkaç unsurun birden varlığını görüyoruz. Güney büyük bir netlikle öncelikle inkılâbın amacını “sınıfsız, imtiyazsız kaynaşmış kitle”ye referansla tanımlarken, benzer biçimde “yerini bulmuş”, tertipli kaynaşmışlığı edebiyatta da inşa etmek arzusunu dile getirir. “Devlet teşkilâtının duygu işine el atması” ise edebiyatın “cemiyyetin yürüyüşüne göre ayar edilmesi” ve “başıboş edebiyatın” terk edilmesiyle gerçekleşecektir. Bu ifadeler ‘edebiyat telakkisi’ndeki değişimin yapısal büyüklüğünü anlatır. Dönemin hâkim teması olarak kendini sürekli tekrar eden biçimde edebiyatın da rejime uygun tarzda ‘millileşme’ yönünde yıkıcı olması beklenmektedir.

Tekleştiren ve kendisi dışındaki tüm unsurları ve eğilimleri marja iterek savunmasızlaştırılan/yer altına iten bu anlayışlarda yazarı ‘kabilenin masalı’ nı seslendirmeye okuru ise bunu dinlemeye, ona eşlik etmeye çağırın güçlü bir ses vardır. Aynada alegorik ve ‘homojen’/bütünlüklü yansımasını görmek isteyen, ‘inkılâpçı hamleler’le bunu derinleştirmek isteyen yazarın niyeti ise dolayimsız ifadesini “tezatların tasfiyesi”nde bulur. Okuruyla yazarıyla hemen herkesi kendisine katılmaya davet eden bu anlayış bir ‘nebula’ arasından doğmasına rağmen kendisini yukarıda da sözü edildiği gibi yegâne unsur olarak kurgular. Bu nebula arasından sıyrılmayı başarabilmiş olan ‘kazanan’

<sup>139</sup> Kani İrfan Karakoç, *Ulus- Devletleşme Süreci ve “Türk’ Edebiyatı” nın İnşası (1923-1950)*, 2012, Ankara, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 119

<sup>140</sup> Kani İrfan Karakoç, A.g.t., s. 120



da kendisini meşrulaştırmanın en sağlam yollarında biri olan geçmişi şimdiye varan yolda kat edilmesi gereken zorunlu bir durak olarak görür. Bahsi geçen güçlü sesin okuru da davet ettiğinden söz edilmişti, benzer şekilde okurun da hevesli tavrından. Dolayısıyla okur da kendisini inşa edilecek hikâyeye yerleştirmektedir. Bu durumda millilik talebini yalnızca dışsal işleyiş mekanizmalarının hâkim olduğu bir baskı olarak göremeyiz. Yalnızca dikkatle ölçülüp biçilmiş düşüncelerin değil, duyguların derleyip toparlayıcı etkisinin de işe koşulması istenmiş gibidir. Bu durumu rejimin rıza üretme pratikleri bağlamında da okuyabiliriz. Karakoç bu ‘alegorik olmayı istemekle’ ilgili ilginç bir örnek aktarır. *Varlık* dergisi, bir okur mektubunun ‘yeterince milli’ eserleri yayımlamadıkları şikâyeti üzerine şöyle bir cevap verir: “Biz inkılâpçı şiirlere daima sahifelerimizi açık tutuyoruz ve bu neviden elimize geçen yazıları diğerlerine tercihan neşrediyoruz”<sup>141</sup>

Görüldüğü gibi okur da ikili bir tavırla edebi eseri zihninde içeriksel bölümlenmeye tabi tutmakta ve edebi kamuda alegorik eserler görmek istemekte, “enfüsî” olanı bu dizgede ikinci sıraya yerleştirmektedir. Bu durum yazarların hangi eserlerinin öne çıkacağını belirlemede dahi rol oynar. Okur da ulusal alegoriye hitap eden, ulusun Batı’yla kurmuş olduğu ilişkilerdeki gerginliklerini ve ikilemelerini edebi eserde görmeyi talep eden bir noktada durur. Bu noktada enfüsi olan zorlu bir dikkat celbi gerektirdiği için ikincil konuma sürüklenir.

Yazarı ve okuru benzer noktalara sürükleyen bu büyük basınç edebi kamuda ‘özerkliği’ erteleyecek ve yerel olanla evrensel olan arasında ‘zaten var olan bir uyumluluk’ vaadinde bulunacaktır. Bu durum da romanı yazarın rehberlik etme görevinin bir parçası olarak kurgulayarak enfüsi olanın derinliğine ulaşmasını engelleyecektir. Zamansız bir biçimde kendisini tekrarlar bu bakış.

---

<sup>141</sup> Kani İrfan Karakoç, A.g.t., s. 128

“15 Kasım 1933 tarihli sayıda ise (Yaşar) Nabi, “İnkılâp ve Vazife” başlıklı yazısında, inkılâp, vazife ve sanat arasında bir bağ kurar. “Sözle, yazıyla, resimle; sanatın her şubesinden istifade ederek fertlere, inkılâbın iş bölümündeki hisselerini lâıkiyle yapabilmeleri için heyecan dağıtmalıyız” diyen yazar, kendi payına düşen görevi yerine getirmeyenlerin inkılâp savaşında “sabotaj” yapmış olacaklarını ifade eder.” Havva Hâle Sert, *Dil Devrimi’nin Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Şiir ve Çeviri Bağlamında Türk Edebiyatı’na Etkisi (1932-1950)*, 2016, Ankara, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 116

Belki de bu nedenle Orhan Veli'nin şiirlerinin Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarına yönelik eleştirileri aynı hat üzerinden takip edebiliyoruz.

Nitekim çok sonraları bu anlayışın eleştirisi Orhan Pamuk'un, "Zor, karmaşık, iç örgüsü zengin, gücünü dokusundan alan metinleri 'hayattan kopuk' sanmak"<sup>142</sup> ifadelerinde bulunabilecektir. Zira "roman, verili doğasının yapısı gereği muazzam bir karmaşıklığa mahkûmdur."<sup>143</sup> Zaten karmaşık olanı da yalnızca karmaşık bir dil ifadeye yeltenebilir.

Öyleyse yaratılmak istenen edebiyata dair ne söylenebilir? Eflatun Cem Güney o zamana kadar gelinen sürece dair şu yorumda bulunur: "İştiyakı duyulan edebiyatın bugünkü mektepler arasındaki vuruşmadan doğacağını umduk ve bekledik. Fakat, on yılın sükûtunu, sükûtun şiirini inciten şu kuru gürültüden, beklenen 'Millet edebiyatı' doğmadı, doğmuyor, hâlâ, her bucaktan yorgun, ezik bir ses geliyor."<sup>144</sup>

Açık bir serzeniştir aslında Güney'in ki. Her yönüyle yeni bir hayat vadeden yeni rejimin üzerinden on yıl geçmiş fakat tüm bu büyük dönüşümleri 'heyecanının hakkını vererek' anlatan beklenen edebi üretim gerçekleşmemiştir. Ancak Güney'in şikâyet ettiği bu durum, yani rehberlik etmeye çalışan öğretmen tutumu, bizde romanda modernizmin askıya alınıp yaşanmaması, onun 'fazla ve aşırı' görülmesi sonucunu doğuracaktır. Rehberlik etme burada bir mecaz olduğu kadar somut gerçekliğe de sahiptir ve çoğunun da zaten somut anlamda öğretmenlik geçmişi vardır. Modernizmin bir 'aşırılık' olarak yorumlanması ise önceki bölümde sözü edilen Türkiye'nin modernleşme tecrübesinin kökenindeki 'acele/telaşe' duygusuyla, modernizmin ve onun dinamiklerinin-çatışmalarının bir taraftan biran önce sonuç vermesi istenen pratiklerine odaklanmış diğer yandan ise tali yol olarak görülmesiyle sonuçlanmıştır.<sup>145</sup> Modernizmin aşırılıklarına set çekilmesi ve

---

<sup>142</sup> Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Defter*, sayı:23, s.33

<sup>143</sup> Georg Lukàcs, *Roman Kuramı*, s. 90

<sup>144</sup> Kani İrfan Karakoç, *Ulus- Devletleşme Süreci ve "Türk Edebiyatı" nın İnşası (1923-1950)*, 2012, Ankara, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 122

<sup>145</sup> Hilmi Yavuz Türkiye modernleşmesindeki 'acele' yi parça- bütün ilişkisi içinde okuyarak şöyle diyor: "Türk Modernleşmesinin semiyolojisi, bize modernleşme ya da Batılılaşmanın 'metonimik' bir Batılılaşma olduğunu gösteriyor. (...) Türk modernleşmesi, Batılılaşmayı somut ve görünür simgelerle kavradığı içindir ki, 'parça'yı, 'bütün'ün kendisi zannetmiş; bir

‘gümrük’ uygulanması konusunda ise yazar ve resmî aygıt –tonları değişmekle beraber- aynı sahnede yer alır. Belki de bir mesafenin inşası için yazarın ‘muhalif’ kanatta yer almasını sağlayacak ‘kopuş’u beklemek gerekecektir.<sup>146</sup>

#### 2.4. ‘Milli Edebiyat’ Talebi ve Avrupa Tasavvurları

Milli bir sesin bu kadar güçlü bir biçimde talep edilmesi, ulus ne kadar kapalı devre bir yapı olursa olsun özellikle kendisini gecikmiş hissedenlerde sürekli olarak tekrarlanan ‘nasıl görünüyorum?’ sorusuyla bağlantılıdır. Paradoksal gibi görünse de burada kendisine alabildiğine gömülü ama bir o kadar da muhayyel bir üst göz aracılığıyla zulmeden bir tavır söz konusudur. Dolayısıyla bu bölümde milli edebiyat taleplerinin hikâyesine ve bununla ilişkili olarak Avrupa fikrine bakacağım.

1930’ların ikinci yarısında hâkim hava daha çok aynı zamanda folklorik temas noktalarını da kapsayacak biçimde ‘envanter’ çıkarma kaygısıdır.<sup>147</sup> Evet, madem bir ‘milli edebiyat’ tan bahsediyoruz; öyleyse bu edebiyatın başlangıç noktasını ‘neresi’ kabul edeceğiz, dönüşüm durakları hangi eserlerde belirecek ve yukarıda da bahsi geçtiği gibi ‘nebula’ arasından doğan milliyetçilikle bağlantılı düşündüğümüzde bu edebiyatın kapsamı nasıl çizilecek?

1930’ların ikinci yarısına bu soruların ve ardındaki kaygıların damgasını vurduğunu; tüm bu soruların birleştiği büyük soru olarak ‘milli edebiyat nedir?’ ve ‘milli edebiyat yaratmak için ne yapılmalıdır?’in edebi ve siyasi kamuda gündem oluşturduğunu fark ediyoruz. 1936 yılında gazeteci Nusret Safa Coşkun *Açık Söz* gazetesinde 44 edebiyatçı ile anket yapar. Sonrasında ise bu anketi “Millî Bir Edebiyat Yaratabilir Miyiz?” başlığıyla 1938’de

---

medeniyeti temellendirmenin soyut kavramlarla mümkün olabileceğinin ayırına varmamıştır; - ya da en azından bana öyle görünüyor!” Hilmi Yavuz, “Medeniyet : Parça mı, Bütün mü?”, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s.79-80

<sup>146</sup> Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri’* nde biraz daha farklı bir bağlamda –gazeteci ve edebiyatçı ayırımından hareketle- yazarın muhalif safta yer almasının “CHP’nin iktidardan düşmesiyle de bağlantılı olarak esasen 1950’lerde” gerçekleştiğinden söz eder. Bkz. s.198

<sup>147</sup> Halk hikâyelerinin yeniden yazılması, içeriklerinin atalet ve marazlık gibi ‘ideal özne’ nin uzağına düşen tutumlardan temizlenmesi gibi tartışmalar da bu kaygıların bir parçasının oluşturur.

yayımlar. Kitaba Halit Ziya Uşaklıgil'in ve Yunus Nadi Abalıoğlu'nun farklı yerlerde yazılmış fakat konuyla ilgili olan yazılarını da ekler. Konuşulanlardan biri de Fuat Köprülü'dür. Türkiye'de muhafazakârlığın kanonik isminin bu ankette söylediklerine geçmeden önce konuyla ilgili tutumunun serencamına bakmak fikir verici olabilir. Döneminin pek çok genci için bir nevi okul olan Servet-i Fünun'da o da yazar. 1908 devriminin siyasetin alanından taşarak yaşamı dönüştürmesi gerektiğini düşünmesi noktasında Ziya Gökalp'le benzer tutuma sahiptirler. Ancak 1911'de dahi 'milli edebiyat' konusunda Servet-i Fünun'da şöyle yazar: "Münasebat-ı beynelmîelin fevkalade tevessü ettiği bu yirminci asırda hala 'millî bir edebiyat' tesis etmek isteyenler, 'edebiyat-ı milliye' ile nasıl bir mânâ ifade etmek istediklerini bilmeyenlerdir."<sup>148</sup> Dolayısıyla Yeni Lisan fikri ortaya çıktığında Köprülü bu akımı gelip geçici olarak görmüş gibidir ve dilin estetik kullanımından yana olmuştur. Köprülü'nün fikirlerinde kırılma yaratan Yahya Kemal ve Ziya Gökalp'le karşılaşmasıdır. Takip eden süreçte de edebiyatı milli amaçlar dâhilinde görece ve kökenlerin izini süren bir araştırma rotası belirleyecektir. Bu açıdan Köprülü zamanının ruhunu, hemen herkesi teyakkuza çağırın sosyal ve politik atmosferini iyi takip edebileceğimiz örneklerden biridir. Tekrar yukarıda sözü edilen ankete dönersek, Köprülü'nün çalışmaları -adeta- bahsi geçen sorulara verilen cevaplardır. Bu açıdan o milli bir edebiyat yaratmayı 'asri' bir eylem olarak görür. Milli edebiyat geçmişte mevcut değildir, o bir tasarım olarak geleceğe fırlatılır. Zaten bunu net bir biçimde ankette söyleyecektir: "Biz, millî edebiyatı mazide değil ancak istikbalde aramak lazım geldiğine kaniyiz."<sup>149</sup> Bu bağlamda Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın Türkiye'de kanonun inşa edilmesindeki tutum farklılığına dair yorumunun isabetini görüyoruz. Kanon oluşturma çabasını çoğunlukla geçmişin günümüze belli bir program dâhilinde taşınması, canlı tutulması ve bugünün eserleri üzerinde değer belirleyici olarak görmeye eğilimliyizdir. Ancak bir hikâyeye ihtiyaç duymak sadece kökenin eminlik veren duygusu için değil, kendini bir devamlılık içinde geleceğe taşımak için de gereklidir hatta daha

---

<sup>148</sup> Yalın Alpay, "Fuat Köprülü", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* 5, s. 137

<sup>149</sup> Aktaran Nusret Safa Coşkun, *Milli Bir Edebiyat Yaratabilir Miyiz?.*, s. 25

çok onunla ilgilidir. Bununla bağlantılı olarak Gürçağlar şöyle der: “Ne var ki Türkiye’de erken Cumhuriyet döneminde edebiyatta kanonlaştırma projesinin temel bir yönden bu fikirden ayrıldığı görülmektedir. (...) devlet yöneticileri, yazarlar ve yayıncılar önceki yüzyılların Türk yazar ve şairlerinin eserlerini canlandırmaya çalışmamış, ayrıca Türkçe telif eserlerden oluşan bir kanon öngörmemişlerdir. Kanımca edebiyat kanonu yaratırken geçmişe değil, geleceğe odaklanmışlardı.”<sup>150</sup> Bu tezin tarif ettiği gibi Köprülü de geleceği kurmak kaygısındadır ve geçmişe de ayıklayıcı bir gözün hassasiyetiyle bakar, işe yarar parçaları bir araya getirmek arzusuyla.

Öyleyse o zamana değin yaratılan edebiyat nasıl yorumlanacaktır? Köprülü için o zamana kadarki edebiyatın ‘özel bir ruhu ve şahsiyeti ‘yoktur. Bunun nedeni de şekillerin yanında içeriğin de alınmış olmasıdır. Bunu şöyle ifade eder: “Eğer bizim romancılarımız, son şairlerimiz Garp tekniğini alırken Fransız maneviyatını da beraber getirmemiş olsalardı, bugünkü Türk romanı yalnız isimleri Türk ismine tebdil edilmiş acemi bir Fransız romanı şekline girmezdi.”<sup>151</sup>

Görüldüğü gibi, diğer uluslarda ‘verili doğası gereği’ milli olan edebiyat Türkiye’ye gelince ‘ruhsuzlaşmakta’ ve ‘soluk gölge’ olmaktan ileri gidememektedir. Köprülü de Ziya Gökalp’in hars- medeniyet ayrımına benzer şekilde edebi faaliyeti şöyle bir ayrıma tabi tutar: “Türk milleti, nasıl Avrupa beynelmileliyeti içinde diğer muasır milletlerden hemen hemen farksız hususi harsına ve şahsiyetine malik bir surette yaşamaya namzet ise Türk edebiyatı da diğer milletlerin edebiyatı gibi şeklen onlardan farksız fakat ruh itibariyle kendi şahsiyetini en yüksek derecede gösterir bir mahiyet almaya mecburdur.”<sup>152</sup> Bahsedilen ‘şeklen farksız fakat ruh itibariyle şahsi’ olan edebiyat ise Köprülü’nün Genç Kalemler zamanlarını hatırlatırcasına ‘yeni’ nin coşkulu havasını yansıtır. O zamanlarda ‘yeni’ nin temsili 1908 Meşrutiyet devrimiyken şimdi ise inkılâplardır. Dolayısıyla inkılâplardan da tıpkı Meşrutiyet’te olduğu gibi yeni bir toplumsallığın inşası beklenmektedir. Fark

---

<sup>150</sup> Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*, s. 31

<sup>151</sup> Nusret Safa Coşkun, A.g.e., s. 21

<sup>152</sup> Nusret Safa Coşkun, A.g.e., s. 25

edileceği gibi Batılılaşma – Köprülülük'nün ifadesiyle asrileşme- ve 'millileşme' birbirini tamamlayan unsurlar olarak işlev kazanmaktadır. Moran'ın ifadesiyle de 1950'lere kadar Türk romanını ve bunun etrafında gelişen tartışmaları belirleyen temel unsur Batılılaşma ve buna bağlı olarak da millilik meselesidir. Bu noktada elbette tüm 'millî edebiyat' tartışması yukarıda bahsi geçen, resmi ideolojiyi belirleyen ve/veya ona aynı tarzda eklenmiş isimlerden ibaret değildir. Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da edebiyatın memleket ve dünya –kastedilenin Batı olduğu açık- ile ilgisinin daha soğukkanlı bir biçimde düşünüldüğünü ve tartışıldığını görüyoruz.<sup>153</sup> Bu tartışmalarda 'millî' olanla 'modern' olanın uyumlulaştırılması ve başlangıç noktası olarak 'bulunulan yerden' hareket etmenin iddiasız fakat kendinden emin tavrı vardır.

Peyami Safa 22 Aralık 1936'da *Kültür Haftası* 'nda yazdığı "Memleket ve Edebiyat" başlıklı yazıda memleket ve edebiyat eksenindeki tartışmaların derece farkından ibaret olduğunu ifade eder: "Memlekette edebiyat isteyenlerle edebiyatta memleket arayanlar, iki ayrı fikir grubuna mensup görünüyorlar. Hakikatte bu fark ya hiç yoktur, yahut da çok mübalâğa

---

<sup>153</sup> Bu tartışmaların bahsi geçen kişiler özelinde merkezi *Kültür Haftası* dergisidir. *Kültür Haftası* hakkında genel hatlarıyla şunlar söylenebilir: "Derginin sahibi ve neşriyat müdürü Peyami Safa'nın ağabeyi İlhami Safa'dır. Ahmet Ağaoğlu çevresinde oluşan ve Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Başar, Hilmi Ziya Ülken, Namık İsmail gibi liberal eğilimli aydınların yer aldığı çevredeki seviyeli tartışmalar Peyami Safa'yı *Kültür Haftası* dergisini çıkarmaya götürür; dergiye asıl fikrî istikametini de Peyami Safa verir.

Dergi, 15 Ocak 1936'da çıkan ilk sayısından itibaren devrin birçok önemli ismini bir araya getirmiş olması bakımından dikkat çekicidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirleriyle yer aldıkları ilk sayıdaki diğer imzalar şunlardır: Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Ağaoğlu, Suut Kemal Yetkin, Mesut Cemil Tel, Peyami Safa, Elif Naci, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu. İlk sayıda "Kültür Haftası" imzasını taşıyan yazıda kültür kavramı anlatıldıktan sonra Rönesans'tan itibaren mânevî faaliyetlerin kültür etrafında toplandığı, bu sebeple derginin isminin delâlet ettiği mânaya sadık kalarak sanat, ilim ve edebiyatı bir kültür seciyesi, ahlâkıyla birleştirmek, sağlamaştırmak istediği ifade edilmektedir. Yerli fikirlerin serbest bir şekilde ortaya konacağı dergide bütün yazarlar birbirlerine "kültür planında umumi bir vahdetle bağlı olup dergi edebiyattan ve sanattan, ilimden ve felsefeden halis kültüre çıkan yolun üstündedir." *Kültür Haftası*, Beşir Ayvazoğlu, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kultur-haftasi>, erişim tarihi: 15 Ocak 2019

Ayvazoğlu ayrıca Peyami Safa'da *Kültür Haftası*'na dair şu bilgileri verir: "*Kültür Haftası* dergisini çıkarma fikri, onda liberal eğilimli Ahmet Ağaoğlu çevresiyle tanıştıktan sonra doğmuştu. Devrin hemen bütün önemli kültür ve edebiyat adamlarının yazdığı önemli bir kültür dergisi olarak öne çıkan *Kültür Haftası* ne yazık ki pek uzun ömürlü olmamış, 21 sayı çıktıktan sonra kapanmıştır (3 Haziran 1936). Bu dergi, kamuoyunun dikkatini Sait Faik'in hikâyeleriyle Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirlerine çekmesi bakımından edebiyat tarihimizde önemli bir yere sahiptir." Beşir Ayvazoğlu, *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa*, s. 22

edilmiştir.”<sup>154</sup> Safa’nın sözünü ettiği şey, “millî ve beynelmillel temayüllerin” sabit ve sınırları belirlenmiş blok kutuplar halinde bulunmadığıdır. Millî ve beynelmillel olan sürekli olarak iç içe geçmekte ve bu kavramların kendisini de dönüştürerek yeniden üretmektedir. Bunu fark eden Safa da hem -kısmen örtük olarak- milli olanı beynelmillel bağlama yerleştirmek isteyen hem de beynelmillel olan karşısında eşitler arası bir ilişki içinden konuşan tavrın rahatlığı-güveni vardır. Milli olmak onda kendi içine ve sınırlarına kapanmak olarak değil aksine muasır milletlerle fikir temaslarıyla birbirinin içine geçen birbirini doğuran bir duruma işaret etmektedir.

Tüm bunlardan hareketle taklit de Safa için -sanki-artık geride kalmış ‘safha’lardan biridir, hatta dâhil olmak istediğimiz medeniyete gecikmişliğimizin korkusu “milli korkuyu” geride bırakmak için yeterli ve gerekli bir sebeptir.

Millî hüviyetimizi silerek şahsiyetimizin köpürmesine mani olacak bir taklit safhasında kalmadığı müddetçe Garp örneklerine sık sık bakmaktan niçin korkalım? Hattâ garbî meşketmekte geç kalmış olmamız endişesi her türlü millî korkularımızı bastırır: Daha dünya klâsiklerini tercüme etmiş değiliz; daha çırağı olduğumuz garp marifetinin eşiğinde sayılırız; tam içeriye ayak atacağımız bir devirde, millî endişelerle geri çekilmek, her mânâsiyle geri gitmek olacaktır.<sup>155</sup>

Görüldüğü gibi burada birden fazla etkene işaret edilmektedir. Safa, Rusya ve Japonya modernleşmesiyle benzerlik kurarak<sup>156</sup> bu hat üzerine Türkiye’yi de yerleştirmekte, alınacak mesafenin uzunluğunu düşünerek daha yapılacak pek

---

<sup>154</sup> Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, s. 69

<sup>155</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 70

<sup>156</sup> Özellikle Japonya modernleşmesi hem “kendi” kalmak hem teknik anlamda “Batılı” olmak açısından Peyami Safa’dan sonra da farklı çevrelerde sık sık dile getirilen ve iştahla örnek gösterilen bir “doğru modernleşme” teması olacaktır. Bu konuyu ayrıntılı olarak ele alan karşılaştırmalı bir çalışma için Bkz. Selçuk Esenbel, “Türk ve Japon Modernleşmesi: ‘Uygarlık Süreci’ Kavramı Açısından Bir Mukayese”, *Toplum ve Bilim* 84, s. 18- 36, ayrıca Murat Belge’nin *Militarist Modernleşme – Almanya, Japonya ve Türkiye* kitabına bakılabilir. Rusya modernleşmesi içinse Bkz. Murat Belge, *Step ve Bozkır*.

çok şeyin olmasından hareketle -“garp marifetinin eşiğinde olmak”- “millî endişe”nin bir gerekçe olamayacağından söz etmektedir.

Ayrıca ‘doğru memleketçi’ tavrı olarak da ‘beynelmilel kültür’ e dönük olmanın imlendiğini görüyoruz: “Zira fikir olarak hiçbir memleketçi tasavvur edilemez ki bizim beynelmilel kültüre arka çevirmemizi istesin; keza hiçbir edebiyatçı da tasavvur edilemez ki –hattâ marksist bile olsa- edebiyatımıza Türk hava ve manzarasının, Türk tabiat ve ikliminin, Türk mizacının girmesini istemesin.”<sup>157</sup> Bu noktada ilginç isimleri bir araya toplayan bir yaklaşımı görebiliriz. Kendisine bakmayı Batı sayesinde öğrenen, ondan metot tedarik eden bir yaklaşımdır bu; Peyami Safa’da, Nurullah Ataç’da ve Sabahattin Eyuboğlu’nda görülen. Peyami Safa’da *Türk İnkılabına Bakışlar*’da geçen şu sözler: “Şarkın ve fikirlerinin esrarı bomboştur. Eğer Avrupalılar olmasaydı Asya kendi hakkının ne olduğunu bile asla bilmiyecekti. Asyalı denilen insan, sahip olmak istediği toprağın haritasını bile çıkarmaktan acizdir.”<sup>158</sup> Nurullah Ataç’da daha acımasız denebilecek doğrudanlıkta;

Bizde bir Doğululuk, Batılılardan bir başkalık var. Bir üstünlük mü? Yoksa bir eksiklik mi? Durmuyorum bunun üzerinde. Yalnız biliyorum ki bu yüzden, bu Doğululuk, başkalık yüzünden Batılı olamıyoruz. Onlar bizi anlıyor mu? Yeri yok bunu sormanın: onlar Doğulu olmaya, Doğulular gibi duyup düşünmeye özenmiyor ki! Demek Doğu acununu gerçekten, şöyle içten anlıyorlar mı? Anlıyabilirler mi? Niçin araştıracağım? Biz ise Batılı olmak istiyoruz, öyle ise başkalığımızı eksiklik sayacağız.<sup>159</sup>

Eyuboğlu’nda ise, “Avrupa’nın bulduğu açık ve cömert kültür formülü sayesinde her gün ve her şeye rağmen dünyanın her yerinde hakkını, medeniyet payını isteyenlerin sayısı alabildiğine artmıyor mu?”<sup>160</sup> ifadelerinde onları ortaklaştıran yan açıktır: Kendisine Avrupa’dan öğrendiği

---

<sup>157</sup> Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, s. 71

<sup>158</sup> Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 78

<sup>159</sup> Tanıl Bora, “Modernleşme, Batı ve Batıcılık”, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*, s.

105

<sup>160</sup> Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 130



bakışla bakmak. Şüphesiz bu tavır salt oryantalist bir tutum olarak görülemez. Bu tavır bir hayat-memat meselesi olarak ‘mecburîliği’ de –Tanıl Bora’nın kullandığı anlamda ‘zihniyet yapısı’/baskın duygu durumu- içinde barındırır. Sadece bahsi geçen isimlerde görülen bir tavır da değildir üstelik. Beklenebileceği gibi Yahya Kemal’de de trajik ifadesini bulur. 1956’da *Kültür Haftası*’nda yazdığı “Memlekette Bahseden Edebiyat” başlıklı yazısında şöyle der: “1870’den sonra, edebiyatta, Şark’dan çıkmak zarûreti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ bocalıyoruz.”<sup>161</sup> Görüldüğü gibi hadisenin Şark’tan, Avrupa kültürü mektebinde tahsil yapmak için mecburî olarak çıkmak olarak algılanması, bu durumun geçici olarak algılandığını ve elbet bir gün o mektepten ‘rüşdünü’ ispat ederek mezun olmayı gerektirecektir; yani mektepten memlekete dönmek. ‘Memlekete dönmek’ Yahya Kemal’de aynı zamanda bir hüviyete sahip olmanın da şartı olarak görülür.

Ancak tüm bunları söylerken kendi üzerine kapanan bir ‘millîliğe’ karşı da temkinlidir Yahya Kemal, bu konuda da Peyami Safa ile benzer izleklere sahiptirler. Kendisini Avrupa ile eşit görmek isteyen bakışın harekete geçirdiği ifadelerinde tam da Avrupalı olduğumuz için kendimize kapanamayacağımızdan söz eder; ancak öyle görünüyor ki henüz mektepten mezun olmanın zamanı gelmemiştir.

“Mektepten memlekete dönmek”le açığa çıkan şeylerden en önemlisi bu mektepten ‘kerameti kendinden menkul’ bir şekilde (kendi) ulus bilincinin farkında olarak dönmüş olmaktır herhalde; en azından Yahya Kemal için böyle olduğu kesindir. Onun kuşağı öncesinden farklı olarak ikircikli bir

---

<sup>161</sup> Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 143

‘Mektep-memleket’ teması belki de Ziya Gökalp’in hars-medeniyet ayırımına benzer şekilde işlevsel bulunduğu dönemde gündem oluşturan bir tartışma olmuştur. Hasan Âli Yücel, Suat Derviş gibi isimler de tartışmaya dâhil olmuşlardır. Tartışmanın ayrıntısı için Bkz. Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri*, s. 285-286

Avrupa fikrine sahiptir; iyi ve kötü yanları olan Avrupa. Bu ikili bakış hem yukarıda bahsi geçtiği şekilde ‘gümrük’ uygulayıcı hem de ‘kendiliğe’ dair – belki de biraz safça- bir ümit barındırır. Tüm bu ayrımlar uzun ömürlüdür ve oldukça da tanındıktır; muhtemelen de bu nedenle sentez fikrinin mayalandığı yerlerdir. Açık ifadesini (ve tartışmasını) Peyami Safa’da bulsa da elbette sadece onunla sınırlı kalmış değildir –ki kendisi *Türk İnkılâbına Bakışlar*’ da sentezi çabayla oluşturulacak değil, ‘açığa çıkarılması gereken doğal durum’ olarak niteleyecektir zaten.

Kuşkusuz ikiye bölünen Avrupa tasavvurunda Avrupa’ya dair hayal kırıklıklarının (da) büyük payı vardır. Bora’nın “hissedilen Batı ile reel Batı arasındaki açığı” diyerek tarif ettiği bu durumun itici gücü “Batı tarafından doğru anlaşılma kaygısıdır.”<sup>162</sup> Ahmet Rıza’da çağdaşlarına göre daha kompleksiz/rahat ifadesini bulan<sup>163</sup> Avrupa fikri kendisinden çok sonra – biraz benzerlikler göstererek- Orhan Pamuk tarafından şöyle ifade edilecektir: “Güneşli, aydınlık, tumpuraklı bir yüksek fikir değildir benim Avrupa hayalim. Avrupa hayali benim için nefret ile sevgi, özlem ile aşağılanma arasındaki bir gerilim, bir şiddet demektir.”<sup>164</sup> Bu şiddet ve gerilim sadece kendisini Batı’nın karşısında konumlandırmayla açığa çıkmaz, *Öteki Renkler*’in o meşhur alıntısında olduğu gibi salt duygu evreninde dahi bir yığın dalgalanmayı bünyesinde barındırır. Bahsi geçen kısımda şöyle der Pamuk:

Batılılaşmacı önce Avrupalı olmadığı için utanır. Sonra Avrupalı olabilmek için yaptıklarından utanır (Her zaman değil). Avrupalı olabilmek için yaptıklarının yarım kalmasından utanır. Avrupalı olacağım diye kendi kimliğini kaybetmekten utanır. Kendi kimliğine sahip olmaktan ve olmamaktan utanır. Zaman zaman şiddetlenip, zaman zaman kabul ettiği bu utançlarından da utanır. Bu utançlarından söz edilmesinden de utanır.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Tanıl Bora, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*, s. 95

<sup>163</sup> Bora, Ahmet Rıza’nın Avrupa algısından söz ederken onun emperyalist-ruhban- sermaye Avrupa’sına karşı, “hür fikirli, sosyal Avrupa” dan yana olduğunu söyler. Tanıl Bora, “Modernleşme, Batı ve Batıcılık”, A.g.e., s.68

<sup>164</sup> Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, s. 348

<sup>165</sup> Orhan Pamuk, A.g.e., s. 352

Tüm bu utançlardan yapılma dizgenin gösterdiği temel şey aslında Pamuk'un devamında sözünü ettiği şekilde, kelimelerin sözlükte durduğu gibi durmamasıdır. Şiddet ve gerilim –en azından her zaman- orada değil, hayatın olağan uzamında ortaya çıkararak billurlaşır ve çoğu zaman da bir tutarlılık göstermez. Bu uzamda arzular ve öfkeler birbirine karışır ve sadece kültürün soyut alanında kalmayıp hayatın içinde cisimleşmiş ifadeler bulur.

Peyami Safa'nın 'edebiyatın milliliği' hakkındaki fikirlerinden söz edilmişti, şimdi ise onun Avrupa tahayyülüne, hissedilen ile reel arasındaki açıklığın ifadesine bakmak gerekiyor. Bu açıklık ifadesi aracılığıyla Avrupa fikriyle memleket tasarımı arasındaki sarkacın Safa'da nasıl işlediğini görebiliriz. Safa 1936'nın yazında ilk defa Avrupa seyahatine çıkar<sup>166</sup> ve izlenimleri *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir. Bu tefrika daha sonra 1938'de -biraz da dönemin matbuat âlemindeki anket modasına uygun olarak- Büyük Avrupa Anketi adıyla kitaplaştırılır. Tıpkı Yahya Kemal gibi Peyami Safa da "Avrupa mektebi"nden söz eder. Avrupa'ya ilk gidişidir ancak tanınması kuşkusuz çok daha önce kitaplar aracılığıyla olmuştur. Safa, küçük ayrıntılara bile dikkat kesilerek, harikulade bir merak duygusunun eşliğinde yola çıkar; kafasında ise temel olarak "Avrupa nereden başlar?" sorusu vardır: "Yalnız kıt'a olarak değil, kafa olarak da Avrupa nereden başlar? (...) Peşine düştüğüm Avrupalı külçe halinde nerede yakalıyacağım?"<sup>167</sup>

Sahiden de Avrupa bir meseledir onun için, çokça çocuksu büyülenmenin eşlik ettiği, sadece 'maddi' olarak değil, ruhta da büyük yarıklar yaratan bir mesele. Belki de bu yüzden Safa'da 'milliyetçiliğin hamasî nutku' olarak bahsedilebilecek tavır yoktur. Mesela, Ziya Gökalp'in hars ve medeniyeti kolayca birbirinden ayrılıp bir çözüm olarak formüleleştirilememektedir.<sup>168</sup> Ancak medeniyet karşısındaki kırılma duruşuna tanıklık edilebilir.

---

<sup>166</sup> Beşir Ayvazoğlu, bu seyahatin Kültür Haftası kapandıktan sonra gerçekleştiğini belirtir. Beşir Ayvazoğlu, *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa*, s. 23

<sup>167</sup> Peyami Safa, *Büyük Avrupa Anketi*, s.4

<sup>168</sup> Çünkü Avrupa'yı Avrupa yapan şeyi 'ruh' olarak görmektedir Peyami Safa; yekpare Avrupa ruhu. Bunun için de teknik ya da kültür farklı uzamlarda yer almaz, hadise Avrupalı zihne sahip olmaktır. Bkz. Peyami Safa, *Büyük Avrupa Anketi*, s. 181  
Konuyla ilgili olarak Safa ile paralel biçimde Yaşar Nabi " Garp bir zihniyettir, bir ruh, bir kafadır" der, Hilmi Ziya Ülken de 1938'de "Garp yalnız gittikçe genişleyen teknik ve rasyonel

Bir medeniyet olarak tanınma/görülme arzusunun, önceki bölümde sıkça ifade edilen ‘dışarının gözü’nün karar verici ve onaylayıcı bakışını ‘göz’leyen, o bakış üzerinden kendisini tarif eden ama aynı zamanda ‘kendi’nin de farkında olan mağrur bir duruşu yine de hissederiz. Devamında da kendi büyülenmişliğinin bilincindedir ve “mektebe” gitmeden öğrendiklerinin son derece eksik ve parçalı hatta düpedüz yarım yamalak olduğunu fark etmiştir. Ancak sorun büyülenmeyle kalmayıp, buna onda bulunanı hırslı bir biçimde ele geçirme duygusunun da eşlik etmesidir. Bu noktada eksikliğin farkında olmak meseleyi çözmeye yetmez, belki de tam da ona rağmen güç talebi doğar. Bu nedenle Avrupa ile farkımıza değinirken şunları söyler: “Avrupa ile bizim aramızdaki farka dair yazılmış ve söylenmiş şeylerin hepsi, asıl hakikatin üstüne düşmüş soluk ışık lekeleridir.(...) Ben, Avrupanın içinde, oraya gitmeden evvel bir damla suyu deniz sanan, fakat asıl denizi görünce hayretten tıkanan adama döndüm.”<sup>169</sup>

Bahsi geçen büyülenmenin merceğinden Şark’a baktığında hissettiği şey ise ‘Şarklı bir hüznün’dür ve o hüznünden yeni hamleler doğurmak arzusunun çok güçlüdür; hüznünlü ama mağrur bir tavidir onun tavrı.

Safa Doğu-Batı farkını temel Türk meselesi olarak adlandırır. Gerçekten de bu fark O’nu Avrupa’dan döndükten sonra epey meşgul edecek ve 1938’de *Türk İnkılâbına Bakışlar*’ı tefrika edecektir. Bu tutumun nedeni büyük ölçüde Batılılaşmanın getirdiği kimlik kaybının ancak bu şekilde dengelenerek ‘kendimiz’ olarak kalabileceğimiz düşüncesinde yatar. Sadece bu bağlamda da değil, ileri sürdüğü temel tezler açısından da Büyük Avrupa Anketi’ni *Türk İnkılâbına Bakışlar*’ın düşünsel temellerinin oluştuğu öncül bir eser olarak görebiliriz. Sözü edilen *Türk İnkılâbına Bakışlar*’ın serencamı da ilginçtir. Eser öncelikle gazetede tefrika edilir. İlgili duyuru *Cumhuriyet* gazetesinin 30 Temmuz 1938 tarihli baskısında yer alır.<sup>170</sup>

---

bir medeniyetin doğurduğu ilim, felsefe ve san’at eserindedir.” ifadelerini kullanır. Bkz. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*, s. 63

<sup>169</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 21

<sup>170</sup> İbrahim Demirci, “*Türk İnkılâbına Bakışlar* ve Yayın Serüveni”, *Hece Peyami Safa Özel Sayısı*, Sayı:217, s. 343

İkinci baskı ise Safa'nın değişen yönelimleri doğrutusundadır. Bu değişimleri/ayıklamaları gerekçelendirmek üzere Safa önsöze şu cümlelerle başlar: "Bu kitap 1938'de yazıldı ve 'Cumhuriyet' gazetesinde tefrika şeklinde yayınlandı. Atatürk'ün son günleriydi. O devre mahsus yazı disiplini, eserin Kemalizme, Altıoka, tarih ve dil anlayışına ait son fasıllarında resmî teze uymak zoruyla, muharririn düşünce hürriyetinden bazı kısıntılara katlanmasını zaruri kılıyordu. Fakat bu tahditler, kitabın tarih felsefesi bakımından ana düşüncesini hiçbir şekilde sakatlamış değildir."<sup>171</sup> Bir otosansürden söz etmektedir Safa, resmi teze uyma zorunluluğundan, bunun kendisini kısıtladığından vs. ilk baskıda inkılaptan büyülenme görülürken ikinci baskıda inkılapların yanlışlarına ve 'ileri giden' yanlarına işaret etmek istemiş gibidir. Ancak yine de kitabın temel tezine sahip çıkmakta ve bu vesileyle tartışmaya açtığı sorunsalların güncelliğine işaret etmektedir. Yine önsözde kitabın ana fikrinin sentez düşüncesi olduğu vurgulanarak iki temel nitelikten söz edilmektedir: "Birincisi, inkılâp öncesi fikir cereyanlarını en gerçek kaynaklarıyla ortaya koymaya çalışmasıdır. (...) Eserin ikinci özelliği, Türk inkılâbının tarih felsefesi, medeniyetlerin mukayesesi, Şark (Doğu) ve Garp (Batı) mefhumlarının tahlili, İslâm Türk ve Batı düşünceleri arasındaki kaynakların müşterek oluşunu izah bakımından ilk deneme oluşudur."<sup>172</sup>

Tüm bu sentez fikrinden söz ederken, yukarıda bahsi geçtiği üzere Sabahattin Eyuboğlu'nun Avrupa dışındaki medeniyetlerin varlığını tanıyan ancak zamanın Avrupa medeniyetini örnek almayı gerektirdiğini ifade eden düşüncelerin benzerini Safa'da da görürüz. Bu bir anlamda Nurullah Ataç'ın "Batı bize benzemek istemediğine göre başkalığımızı eksiklik sayacağız" ifadelerine de göz kırpan bir bakıştır. Safa'nın ifadeleri şöyledir: "Avrupa her şeyden evvel ilmin yaratıcısıdır. Dünyanın her tarafında muhtelif san'atlar görülür; fakat hakikî ilimler yalnız Avrupa mahsulüdür."<sup>173</sup>

Eser "İnkılâptan Evvelki Cereyanlar" başlığıyla açılır ve Peyami Safa bu kısımda Ziya Gökalp'in *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak* fikirlerinin

---

<sup>171</sup> Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s.3

<sup>172</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 3-4

<sup>173</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 70

ardzamanlılığını eleştirerek bu fikirlerin iç içe geçmiş karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ifade eder ve bu fikirlerin birbirine eklemeli olduğu yerleri gösterme amacındadır. Bu fikirler adeta kompartımanlar halinde birbirinden bağımsız –fakat aynı yöne doğru- bir şekilde hareket etmezler, aksine itici güç olarak içeriden ve dışarıdan farklı şiddette basınçlara/dirençlere maruz kalırlar. Safa bunu şu şekilde ifade eder: “Ancak şahıslardan ve eserlerinden ayrı düşünölmek şartıyla, inkılâptan evvel, böyle müstakil üç fikir cereyanı görülür. Hayat içinde bunlar birbirine karışuyordu: Türkçü-İslâmcı, Türkçü-Garpçı, İslâmcı-Garpçı ve Türkçü-İslâmcı-Garpçı gibi mürekkep fikir zümreleri peyda olmuştu.”<sup>174</sup>

Göröldüğü gibi Safa'nın bakışı ayrıntıyı dikkate almakta ve ara formlardan yeni bileşenler oluşturmaktadır. Bu noktada yukarıda tartışılan sorunsallardan hareketle Peyami Safa'nın milli edebiyat tartışmasına dönelim. Safa, konuyu ele alırken olanca haliyle sistematikleştirmeye özen göstererek, “Herhangi bir cemiyet hadisesi üstünde bir hükme varmadan evvel, içinde bu hadisenin peyda olduğı fikir bünyesini yoklamak ve kaynaşmalardan billurlaşmalara doğru giden tekâmül safhalarını ortaya koymak lâzım geldiğine karar verdim”<sup>175</sup> dedikten sonra Türkçülerin milli edebiyat programından şöyle bahseder: “Halka inmekle hulâsa edilebilir. (...) Türk edebiyatını Arap, Acem ve Avrupa hassasiyetinden kurtarmak. Türk romanından ve hikâyesinden Edebiyatı Cedidenin Frenk taklidinden başka bir şey olamayan Tanzimatçılık ruhunu kovmak...”<sup>176</sup>

Gerçekten de Safa'nın Türkçülerin tavrından söz ederken kullandığı “Edebiyatı Cedidenin Frenk taklidinden başka bir şey olamayan Tanzimatçılık ruhu” ifadesi, ilk dönem Cumhuriyet yazınında da sıkça tekrarlanan bir tema olacak ve Tanzimat edebiyatı beklenildiğı gibi fazla kozmopolit bulunacak, köksüzlükle, ‘bize ait olmayışıyla’ itham edilecektir. Ancak Safa, Tanzimat edebiyatının melez doğasının sebeplerinin farkındadır ve bununla ilgili olarak, İttihatçuların o dönem Türkçülüğü vazetmesine karşı “fakat henüz bir

---

<sup>174</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 14

<sup>175</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 29

<sup>176</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 32

imparatorluk camiası halindeydik”<sup>177</sup> der. Tanzimat’ı milli olmadığı için eleştiren neşriyata Darülmualimin müdürü Sâtı’nın İctihad mecmuasında verdiği cevaptan bahsederek O’nun Tanzimat hareketinin ihtiyarî değil, zarurî olduğu iddiasına yer verir. Sâtı Bey, “Biz garbı isteyerek taklit etmedik, onun hücum ve istilâsına maruz kalarak hükmü nüfuzu altına geçtik.” demektedir. Kendisinin yorumu ise Cumhuriyet döneminde de Tanzimat edebiyatı etrafındaki tartışmaları açıklayıcı kısalıktadır: “Tanzimat, “asrî” bir hareket olduğu için İslâmcıları, “gayrimillî” bir hareket olduğu için de Türkçüleri kaybetmişti.”<sup>178</sup> Peyami Safa’nın milliyetçi tavrına şerh düşülebilecek noktalar da buralarda belirmeye başlar. İnkılabın temellerine milliyetçilik – kökenlere bağlayan unsur- ve medeniyetçilik –Avrupa’ya, yani asriliğe bağlayan unsur- dikotomisini yerleştirse de klasik Türkçü tavrın sergilediği gibi- Ziya Gökalp’in sistematikleştirdiği şekilde- Batı’yı zihninde keskin biçimde bölmez. Zaten Türkçü ve İslamcı düşünceyi de sözü edilen ‘bölünmüş Avrupa tahayyülü’ nden dolayı eleştirecektir. Avrupa’yı teknik sonuçlar üzerinden değerlendiren bu yaklaşımı oldukça sığ bularak, ‘kendiliğin bağrından’ çıkacak olan zihinsel dönüşümü de beraberinde taşıyan bir Avrupalılaşma hayali kurar Safa, aynı zamanda Türkiye’yi Doğu-Batı sentezini uygulayabilecek, bunu hakkıyla yerine getirebilecek –hem Batı’yla kurduğu ilişkinin tarihi hem de coğrafi açıdan- yegâne millet olarak kurgulamaktadır. “Avrupa ile Asya’nın bitiştiği nokta üstünde de bulunduğumuz için, böyle harikulâde bir terkibi vücuda getirecek bütün şartlara dünyanın bütün milletlerinden daha fazla sahibiz.”<sup>179</sup>

*Türk İnkılâbına Bakışlar*’da adeta nüve halinde bulunan bu Avrupa ve Asya tahayyülleri ilerleyen süreçlerde sistematik hale gelecek ve romanlarında da yer alan bir tema olacaktır. Doğu’yu ve Batı’yı birbirini dengelemeye muhtaç kuvvetler olarak görme fikri de kaygı düzeyini azaltacak ve ‘psikolojik güvenli saha’ yı daha kolay oluşturmak için zaman kazandıracaktır. ‘Evet, belki tekniğimiz yok, ama bakın bizim de sizde olmayan ruhumuz var’

---

<sup>177</sup> Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 43

<sup>178</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 23

<sup>179</sup> Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 116

duygusunun oluşturduğu ruh hali Safa'da belirginleşecektir. Yukarıda Tanpınar ve Safa'nın tavrının doğrudan bir eklemlenme olmadığından ve daha 'serinkanlı' bir tutum sergilediklerinden söz etmiştik. Şimdi Tanpınar'dan devam edecek olursak, 1940'ta basılan CHP konferanslar serisinde yer alan "Millî Bir Edebiyata Doğru" başlıklı konuşmasında Tanpınar, oldukça dolaysız bir şekilde sorar: "Kendimize hemen daima millî bir edebiyat aradığımızı göre, acaba edebiyatımızda bulduğumuz büyük noksan nedir?" ve yeni formlarla eski formların bir aradalığının ikilik yarattığından bahisle Batılılaşmayı bir zorunluluk olarak yorumlar: "Türk cemiyeti yaşamak iradesiyle garplılaştı. Bu suretle yeni bir cemiyet, yeni bir ahlâk, yeni bir hayat tarzı peşinde giderken elbette ki, yeni bir edebiyatı da arayacaktı. Hattâ daha iyisi muayyen bir devreden sonra bu garplılaşmak (...) ona istikamet dahi verdi."<sup>180</sup>

Burada Tanpınar'ı 'zorunlu olarak inkılâpçı' yapan ifadeleri fark ediyoruz. Yukarıda Peyami Safa'nın *Türk İnkılâbına Bakışlar*'da aktardığı Darulmuallimin müdürü Satı Bey'in Tanzimat yorumuna çok benzer bir söylem, Tanpınar'da da bulunur:

Hâdise bir bakıma göre basitti ve her bakıma göre de haklı, meşru ve zarurî idi. Bununla beraber basit olmayan bir tarafı vardı. Filhakika bizim gibi bir vakitler kendi çerçevesi içinde mütekâmil bir medeniyete, muayyen asalet kazanmış bir zevke ve bu zevkin tam bir kemale erişmiş eserlerine mâlik olan, yani kendi mazisinde olgun bir sanat ve edebiyat an'anesine mâlik olan milletlerin derhal yeni bir edebiyat yapmaları ne dereceye kadar mümkün olabilirdi?<sup>181</sup>

Tanpınar için değişim ne kadar keskin olursa olsun geçmiş, uzun ve oturmuş yapısı nedeniyle bir anda bambaşka ve dolayısıyla 'yeni' olanı mükemmel seviyede üretemez; zaten o her halükarda yeni'ye sızmaya, onda vücut

---

<sup>180</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 87

Tuncay Birkan, Tanpınar'ın garplılaşmak zorunluluğundan 'fatalite hissi' diye söz eder ve onun bunu devletin beka sorununa, hayatta kalabilmek için garplılaşmak zorunluluğuna bağlayarak daralttığını da ekler. Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri*, s. 290

<sup>181</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *A.g.e.*, s. 87



bulmaya devam edecektir.<sup>182</sup> Asli unsur olarak ‘kendi’yi, diğer etkenleri tâli – zenginleştirici- kabul eden bir yöntem önerir Tanpınar. Ancak bunu maziyi yeniden dolaşıma sokmak olarak değil, ‘aşılınmak’ diye sözünü ettiği yeni bir şey oluşturmak olarak tarif eder. Önerdiği bir anlamda hem yazarı hem okuru işe koşan, zora davet eden bir tavidir. Bu konuşmanın havasının -1940’da gerçekleştiğini düşündüğümüzde- ayrık ve önerisi bakımından oldukça öngörülü olduğunu da fark ederiz. Dönemin homojenleştirici millilik tahayyülüne karşı kompleksiz ve kendinin farkında bir duruş vardır burada. Ayrıca yukarıda sözü edilen Nusret Safa Coşkun’un anketi özelinde ve kabaca 1930’ların ikinci yarısından itibaren ivme kazanan ‘milli edebiyat’ tartışmalarını düşündüğümüzde Tanpınar’ın özgüllüğü daha da belirginleşir. Örneğin edebiyat tarihçisi Ağâh Sırrı Levend gibi –ki o örneklerden sadece biridir malum- milli/gayrı milli ayrımını yapıp birine orijinal, diğerine taklit diyerek basit ikili kutupsal tutumu sergilememektedir.<sup>183</sup>

‘Milli edebiyat’ tartışmalarında elbette ‘milli olmamakla’ itham edilen isimler de yer alır. Mehmet Rauf, “Bizde Roman” adlı yazısında bu konuya temas eder ve ilginç bir biçimde yetenekli isimler olmasına rağmen neden hâlâ ‘milli roman’ yazılmadığına ilişkin serzenişte bulunur:

Yazılan küçük hikâyeler gösteriyor ki muharrirlerimiz bu hayatı görmek, tedkik ve müşahede edebilmek kudretinden mahrum değiller; bilâkis roman için pek muvafık üslûp ile şiddet-i müşahede, isabet-i tedkik hassâları eserlerinin pek çoğunda görünüyor, fakat niçin yazmıyorlar, millî roman niçin yazmıyorlar? Niçin bizde ahlâk ve tabâyi-i hakikiyemize ait romanlar yazılmıyor?<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Bu noktada Tanıl Bora’nın zihniyet yapıları tarifi işlevselleşiyor. Çünkü zihniyet yapıları, görünmez noktalara kadar sızan ve bir yığın duygu durumunu da içeren, salt nesnel bir tavırla rasyonelleştiremeyeceğimiz iç içe geçmiş şemalara işaret ediyor. Düşüncenin değişmesiyle hemen kaybolmayan, varlığını adeta bilinç dışında devam ettiren ancak yapıp etme biçimi olarak kültürde ortaya çıkan bir durum.

<sup>183</sup> Ağah Sırrı Levend’in milli edebiyatı tarifi şöyledir: “Millî edebiyatın en birinci vasfı taklit olmayıp orijinal olması, mensup olduğu milletin ruhundan fıskırarak kendi kendini yaratmış olmasıdır. Hayatla, halkla alakasını kesmiş, yapma, taklidî ve mücerret bir edebiyatın millî vasfını taşımasına imkân yoktur.” Nusret Safa Coşkun, *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir Miyiz?*, s. 38

<sup>184</sup> Rahim Tarım (haz.), *Mehmed Rauf’un Anıları*, s. 238

Müstakil bir kendilik ve etrafta akıp gitmekte olan hayattan bir şeyler devşirme fikrinden hareket eden fakat bu iki unsurda çok iyi olmasına rağmen hâlâ bir türlü ‘millî’ olamayan roman(ımız)dan söz etmektedir Mehmet Rauf. Fakat millilik mutlaka etrafımızdan hareketle inşa edilen bir şey midir? Bir roman tam olarak nelerden söz ettiğinde ‘millî roman’ olmuş olur? Bu noktada Halit Ziya’nın tavrının çok daha titiz olduğunu görüyoruz. 1939’da *Her Ay* dergisinin ilk sayısına yazdığı yazı mesela: “Bir hikâye Türk millî edebiyatından mahdud olmak için onda mesela bir Türk düğün evinin yahut kadınlar arasında bir kış gecesi tandır etrafında bir toplantının tasviri, bir mahalle kahvesi, bir sokak manzarası velhasıl hususî ve mahallî bir hayat levhası lâzım değildir.”<sup>185</sup>

Halit Ziya neden yeni baştan bir millî edebiyata ihtiyaç duyulduğunu sorar. Artık yazarlardan ‘millî roman’lar yazması isteniyorsa/bekleniyorsa şimdiye kadar yazılmış olanlar nedir? Onları ‘gayri millî’ kılan şey nedir? Halit Ziya bunları yazdığında tarihler yukarıda belirtildiği gibi 1939’dur.<sup>186</sup> Ancak ‘milliliğe’ yönelik eleştiriler ne Cumhuriyet’le başlar ne de Genç Kalemler ve onların iddiası olan Milli Edebiyat’la.

## 2.5. Servet-i Fünun’un Tekrar Eden Alınlanma Tarzları

Servet-i Fünun’un ‘taklitçiliği’nin, ‘köksüzlüğü’nün, ‘hayattan kopukluğu’nun vs. daha dönemlerinde başlayarak, Genç Kalemler’de, sonrasında Cumhuriyet dönemindeki millî edebiyat kaygılarında ve günümüze kadar tekrarladığını belirttik. Manzarayı netleştirmek adına bazı örneklerden söz etmek faydalı olabilir. Cumhuriyet’in kanon oluşturan, coşkulu edebiyat tarihçisi Fuat Köprülü’den yeterince bahsedildi. Benzer izlekleri Mehmet Kaplan’da, Cahit Kavcar’da, kısmen Kenan Akyüz’de ve bu dizgenin devamında konumlananlarda görmek mümkün. Kaplan öncelikle Servet-i Fünun’un

---

<sup>185</sup> Aktaran Nusret Safa Coşkun, *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir Miyiz?*, s. 222

<sup>186</sup> Tam da bu noktada Halit Ziya’nın eserlerinin 1945-1967 arası İbrahim Hilmi Çığırçan’ın yayınevi olan Hilmi Kitabevi’nden “Millî Roman” alt başlığıyla çıktığını hatırlamalıyız. Ancak buradaki millî ifadesi ulusal bir referans taşımayıp telif-tercüme ayrımını belirtmek için kullanılmıştır, yani romanın telif eser olduğuna işaret eder.

üsluplarına yönelik eleştirilere yer verir ve bunu ‘hayat karşısında pasif bir tavır almaya’ bağlar; daha sonra ise Tanıl Bora’nın *Cereyanlar*’da bahsettiği asır sonu halet-i ruhiyesinin ve büyük politik dönüşümlerin (ve aynı zamanda tehditlerin) –onun deyimiyile- “kanatlandığı” endişelerin aydınlarda nasıl bir değişim yarattığından söz eder. Kaplan için Servet-i Fünun’da ‘garip’ bir şeyler vardır: “Ahmed Midhat Efendi halktan gelen o sağduyusu ile, Servet-i Fünuncuları “dekadanlık” la itham ederken haklı bir noktaya dokunmuştur. (...)1908 inkılabı ve onu takib eden savaş yılları, Türk aydınlarının hayat karşısında aktif bir tavır almalarını zaruri kıldı.”<sup>187</sup>

Akyüz ilk basımı 1965 yılında yapılan Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860- 1923 kitabında Servet-i Fünun için; “Onların Fransız edebiyatına aşırı bağılılıkları, yine oradan alınma yeni bir hayal dünyası ve halktan ayrı bir dil kurmaları birçok itiraza yol açtı” der. Ancak Akyüz Servet-i Fünun’u bu eleştirilerden ibaret görmez ve onların ‘toplumdan uzaklığı’ nı anlamak isteyen bir yaklaşımla nedenselleştirir: “Servet-i Fünun romancılarının (...) ferdî temaların çemberini kırarak sosyal temalara geniş geniş yönelemedikleri hakkında daha zamanlarında başlayan suçlama, bu romancılar için sonradan verilen hükümler arasında da yer almış bulunmaktadır. (...) Türkiye’nin o devirdeki sosyal ve kültürel durumunun en kalın çizgisi, şüphesiz, Batı medeniyetinin şartlarına uymak için gösterdiği çabadır.”<sup>188</sup> Toplumsal-kültürel uzamdaki Batılılaşma istencini Akyüz yazarın yol göstericiliğiyle birlikte düşünerek Servet-i Fünun’un aslında bu istence tekabül eden bir yanı olduğunu, dolayısıyla ‘kopuk’ luğun hemen verilmemesi gereken bir hüküm olduğu görüşündedir. Görüldüğü gibi Akyüz, dönemine göre oldukça serinkanlı ve ayrıntıyı dikkate alan bir yaklaşıma sahiptir.

Cahit Kavcar’ın 1985’te Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından basılan doçentlik tezi ise sınırlarını resmî kanonun çizdiği, Servet-i Fünun etrafındaki bilindik yargıların ‘rafineleştiği’ ve -yukarıda epeyce sözü edilen- duygusal gerilimlerin açıkça ifade edildiği bir örnek olması açısından önemlidir:

<sup>187</sup> Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 456-457

<sup>188</sup> Kenan Akyüz, A.g.e., s. 112

Türk toplumuna batı medeniyetini getirişte hiçbir gümrük koymayan ve batının her şeyi ile alınmasına taraftar olan Servet-i Fünuncuların, kendi millî varlıklarımıza ve değerlerimize yeterince eğilemediği bir gerçektir. Yetişme tarzlarının, içinde yaşadıkları ortamın ve romantizmin de rol oynadığı bu durumun bir sonucu olarak, romancıların yarattığı kahramanlarda millî duygulara, millet ve yurt sevgisine rastlanmaz. Karakterlerin eğitiminde Türk toplumunun şartları ve ihtiyaçları gözetilmez.<sup>189</sup>

Görüldüğü gibi bu ifadeler baştan beri tartışmaya açtığımız kavramların ve bu kavramlar etrafında gelişen resmî kanonun vazettiği konumlanmanın (elbette bu konumlanmalar yalnızca karşı çıkmak ya da eklemlenmekten ibaret değil) ‘hülasası’ gibidir. Batı’dan nelerin, ne derece alınacağına karar veren, edebi eserdeki millîği mutlak surette yerelliğe hapsedmiş ve aynada daima homojen tahayyülünü görmeyi bekleyen ‘büyük özne’nin beklentilerinin ifadeleridir bu satırlar. Aradan geçen zamanın onaramadığı, sürekli temkinlilik halinin eşlik ettiği yarılmanın içerisinden seslenen bir ton vardır. İsmail Habip Sevük’ün *Edebî Yeniliğimiz* eserine çok benzeyen, 1930’ların dünyasıyla 1980’ler –sanki hiç kırılmalar yaşanmamış gibi- pürüzsüzce birbirine bağlanıyormuş hissiyatını fark etmemek imkânsızdır. Sevük “Lise Öğrencileriyle Hasbihal” adını verdiği önsözde milli unsurlarla kurulacak ilişkinin nasıllığına dair ne yazmıştı hatırlayalım: “O camilerin içinde huarfelere gömülerek bağdaş kurana “eski” diyorsak o mimarî abidelerdeki kıymet ve ulviyeti görmiyen de “züppe”dir. (...) Eskilik sadece maziye tahassür, yenilik sadece maziden teneffür değil. O mazinin çürüten ruhunu görmek eskilikten, şeref olan kıymetini görmek de züppelikten kurtulmaktır.”<sup>190</sup>

Eskilik ve züppelik arasındaki sarkaçta ‘doğru’ yeri işaret etmenin derdindedir Sevük. Eskilik geçmişin ‘yeni’ dizaynında yeri olmayan bir yoruma karşılık gelirken züppelikse o eserlerdeki “kıymet ve ulviyet”ten bihaber olmak veya onları aşağılamaya karşılık gelir. Bundan dolayı da hem eser hem de alımlayan kişi ulusal gurur yorumunda ittifak ettiği sürece “kıymet ve ulviyet” arz eder.

<sup>189</sup> Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, s. 275

<sup>190</sup> İsmail Habip Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 10

O “kıymet ve ulviyet”i anlamak için yeni bir göze sahip olmak kaçınılmaz bir şarttır, ancak o yeni görme biçiminin de ‘aşırı’ yani Sevük’ün kullandığı ifadeyle züppe olmaması gerekir. Bu anlamda 30’ların dünyasıyla 80’lerin dünyasında kanonun kendini üretme gücünden pek bir şey eksilmemiş gibi görünüyor. Hatta doğrudan Halit Ziya’yı hedef alan haliyle 2000’lerde bile medyada kendine yer bulabiliyor. Hakkı Devrim’in 2009’da Okan Bayülgen’in TV programında yaptığı çıkışı hatırlayabiliriz. Devrim *Aşk-ı Memnu* romanından hareketle, “Halit Ziya Uşaklıgil züppenin önde gidenidir. O hadiselerin hepsi 1910’da cereyan etti. 1910’da öyle bir Türk ailesi olma ihtimali var mı Allah rızası için ? (...) Bu çok beğendiğiniz romancınız monşerin önde gidenidir. Ve ailesini de perişan etmiştir. Çocuklarını, oğullarını ben iyi biliyorum.”<sup>191</sup> diyerek aslında biteviye yenilenen ifadeleri sarf etmektedir.

Elbette yukarıda bahsi geçen tüm bu bakış açılarını aşan, başka dip dalgalar da mevcut. Bu dalganın en dikkat çekici örneği Oğuz Atay’dır kuşkusuz. *Günlük*’de TRT’deki bir programa hazırlık için tekrar Halit Ziya okuduğu yazar (8 Nisan 1975) ve kendisiyle kurduğu yakınlıktan: “Halit Ziya, insana ve onun ruhsal durumlarına eğilmek bakımından bana benziyor. Ayrıca Kırık Hayatlar ve hâlâ Mai ve Siyah’taki ‘tutunamayan’ tiplerle bir duygu benzerliği de söylenebilir”<sup>192</sup> diyerek söz eder.

Burada birkaç şeyi birden fark ederiz. İlk olarak Halit Ziya’nın gerçekliği tasvir gücü, trajediyi tali bir unsur olmaktan çıkarıp tüm ayrıntısıyla kurma ustalığı ve aslında bu yolla kahramanlarının ulusallığı dile getirilir. Yani bir anlamda tam da kahramanın romantizminde ya da gerçekliğe olan mesafesinde ulusal yazgıya dair bir şeyler vardır. Kendini ulusalın aynasına yerleştirmesi nasıl kahraman hakkında fikir veriyorsa bundan kaçınması (ya da daha doğru bir ifadeyle aynadaki yokluğu) da yine ulusallığa dâhildir ve fikir verir. Her şeyden önce yukarıda da sözü edildiği gibi yeni bir sınıf olan burjuvanın belirmesiyle Batılılaşan kitlelere ve onların yaşam formlarına dair derinlikli

---

<sup>191</sup> 'Halit Ziya Uşaklıgil züppenin önde gidenidir', Habertürk, 15.12. 2009, <https://www.haberturk.com/medya/haber/193516-halit-ziya-usakligil-zuppenin-onde-gidenidir>, erişim tarihi: 12.12.2018

<sup>192</sup> Oğuz Atay, *Günlük*, s. 190

düşünmeyi ve tasvirleri Halit Ziya romanlarında buluyoruz. Bu kitlelerin yozluğuna, züppeliğine dair hemen varılabilecek yargılara teslim olmayan aksine onları incelikli tahlillerin nesnesi haline getiren acelesiz yaklaşımı yazarı şüphesiz özgülleştirir. Bu anlamda da yazar da kahramanları gibi (ya da tersi) ne yaptıklarının oldukça farkındadır. Kendilerini olayların karşısına tevazulu bir sorumlulukla yerleştirirler.

Görüldüğü gibi milliliğe ilişkin tasavvurları göz önüne aldığımızda yani edebi eserin değerlendirilmesinde ölçüt millilik olduğunda o milliliğe sirayet eden ve onu aynı zamanda inşa da eden bir yığın endişe –adeta sarkacın hareketleri gibi- bütün açıklığıyla karşımıza çıkıyor. Servet-i Fünun özelinde ise bu hikâye dünya-tarihsel anlamda asrîliğin uluslaşmak olduğu bir evrede tam da aranan günah keçisi olmuştur. Yeterince ‘milli’ olamamış, yoz, yüzeysel, toplum gerçeklerinden uzak vs. ithamları böylelikle Cumhuriyet’e taşınmış ve Servet-i Fünun etrafındaki bildik yargıları örmüştür. İmparatorluğun kozmopolit evreniyle Cumhuriyet’in homojen milliyetçi tahayyülü arasındaki yarılmayı da yazarlar hem Doğu- Batı sorunsalı hem de yine bu ekseninde okunabilecek milli edebiyat tartışmaları bağlamında bizzat deneyimlemişlerdir. Yukarıda Bora’nın ifade ettiği gibi sadece karşı çıkma ve koşulsuz eklemlemenin değil ara formların da süreksiz olarak eşlik ettiği bu deneyimler kuşkusuz imkânlar sunarken diğer yandan da birtakım sınırları imlemiştir. Çarpıcı bir örnek olması adına kuşağının politik panoramasını çizen Refik Halid’in 1945’deki şu ifadelerinden söz edilebilir:

Bizler çocukken başka bir dünyada yaşamıştık; gençliğimizde hayatımız büyük değişikliğe uğradı; olgunlaşmamız ve yaşımızı almamız sırasında ise kendimizi ötekilere büsbütün benzemez bir muhit içinde bulduk. Bir yere gitmeden birçok yabancı yerler gezen ve her gezdiği yerde yerli kıyafetine girip yerli âdetine uyan acayip seyyahlar biziz, bize derler. (...) Biz, sürü sürü politik ve sosyal inkılâplardan güç belâ arta kalabilmiş, her inkılâbın yepyeni icaplarına uymağa çalışmış ve gömlek gibi devir değiştirmiş üç asırlık adamlarız. İstibdat terbiyesi gördük; bunu bıraktık, Meşrutiyet usullerini benimsemeğe koyulduk; tam alışırken Cumhuriyet doğdu; berikileri attık, ona sarıldık. Her birine

uymakta az çok kusurumuz olduysa suçlu sayılmamalıyız ve büsbütün sersemleşmeden benliğimizi koruyabilmemize şükretmeliyiz.<sup>193</sup>

Bu bölümde amaçlanan şey de Servet-i Fünun etrafındaki yargıların sadece yanlışlığından söz etmek değil, bu yargıların sürgit devamını sağlayan düzeneklere/tartışma öbeklerine işaret etmiş olmaktır. Şimdi birinci bölümde sözü edilen ulusal alegoriden ve sonrasında Türkiye özelindeki tartışmalardan hareketle yazarlarının adı geçtiğinde ulusal alegoriye dâhil edilmeyen iki romana yakından bakmak anlatılmak isteneni berraklaştırabilir.



---

<sup>193</sup> Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri*, s. 210

### 3. ‘KALBİN EMEL ENKAZI’ YAHUT ‘BAZI KEDERLERİN RİYAZİYESİ’

“Biz hepimiz Halit Ziya’nın paltosunun altından çıktık.”

Peyami Safa<sup>194</sup>

Ulusal alegori tartışmasından hareketle Türkiye’de milli bir edebiyat fikrinin inşa süreçlerinden ve yazarların bu süreç/tartışmaya eklemlenme biçimlerine değinmişim. Belirttiğim gibi doğrusal ve homojen olmayan, basbayağı parçalı bir tabloydu bu eklemlenme biçimleri. Zaman zaman bütünleşen, zaman zaman da kırılmalara uğrayan, muhatabı için kolayca ‘angaje’ ya da ‘muhalif’ diye sınıflandıramayacağımız bir çeşitlilik sunmaktaydı manzara. Bu belki de bir mesafe problemidir; yani yakınlaştıkça farkların daha da aşikâr hale gelmesi. Ancak tarihsel zamanı değerlendirmeye dâhil ettiğimizde farklar kadar ortaklıklar da dikkat çekici biçimde göze çarpar. Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah*’ ıyla Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nu bir arada düşünmek de bu bağlamda yeni patikalar açabilir. Zira bir konu etrafında biriken yargı(lar) kümesi çoğu zaman o konunun yeniden değerlendirilmeye tabi tutulmamasının, üzerine yeniden düşünülmemesinin ve dahası konunun yeni ilişki ağlarıyla bağlantı olasılığını (ve biçimlerini) bertaraf etmenin zamanla sağlam gerekçesi haline gelebilir. Öyleyse, ilki 1896-1897’de,<sup>195</sup> ikincisi 1929’da<sup>196</sup> tefrika edilen bu eserleri birbiriyle ilişkilendiren duraklar nelerdir? Okay, edebiyatın bu ‘yeni’ türünde gelinen noktanın vurgusunu da içerecek biçimde kendi kategorisini şöyle yapar:

---

<sup>194</sup> Aktaran Selçuk Karakılıç, *Sürgün İntihal ve İntihar*, s. 189

<sup>195</sup> Seval Şahin, *Mai ve Siyah*’ in basım tarihlerini şöyle belirtir: “İlk defa tefrika edildiği 23 Mayıs 1312- 27 Mart 1313 (1896) yılından ilk baskısının yapıldığı 1898 yılı, ikinci baskısının yapıldığı 1902, üçüncü baskısının yapıldığı 1914 ve dördüncü baskısının yapıldığı 1938 yılı (...)”, *Cumhuriyet*, 16.04.2018, [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/959200/Halit\\_Ziya\\_nin\\_Mai\\_ve\\_Siyah\\_i\\_yeni\\_den.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/959200/Halit_Ziya_nin_Mai_ve_Siyah_i_yeni_den.html), erişim tarihi: 09.04.2019

<sup>196</sup> *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* aynı zamanda 1968 ve 1986 yıllarında sinemaya uyarlanmıştır. Bkz. Şeyma Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa’nın İnsanları*, s. 195



“Bence romanımızın Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar uzanan ilk üç dönemli basamağını Namık Kemal’in *İntibah*’ı, Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’u ve Peyami Safa’nın *9. Hariciye Koğuşu* teşkil eder. Bunların dışında kalanlar, sadece roman tekniği açısından söylüyorum, bu üç romandan biri kategorisine girerler.”<sup>197</sup>

Cumhuriyet’in devraldığı aşamaya ilişkin durakları imleyen bu yorum görüldüğü gibi sadece içeriğe değil, aynı zamanda roman tekniğine ilişkindir de. Yazarın romanda hikâye edeceği konulardaki ve bunları hikâye etme biçimlerindeki yetkinleşmenin kronolojisinde adı geçen romanlar bu yorumda kendi zirvelerini teşkil etmişlerdir.

Ancak ben burada ‘milli olma’ halinden hareketle ilkin ulusal alegori gözlüğüyle bakacağım söz konusu metinlere. Zira hemen herkesin (daha çok edebiyat tarihçileri ve eleştirmenleri kast ediyorum) başarısında ittifak ettiği fakat bunu ifade ederken de bu eserlerde nelerin de eksik olduğunu belirtmeden -bir türlü- geçemediği bir nokta olması açısından bu sorun gövdeyi teşkil ediyor. Alayı ve gururu bir arada sergilemekten çekinmeyen, kendisini milliliğin temsilcisi yahut tecellisi olarak görmekten çok çelişkileriyle yola devam eden bu eserler tam da bu nedenden doğan eleştirilerin hedefi oldular. Fakat aynı zamanda unutulmamalı ki, başarıları da yine buradan doğuyor. Söz konusu eserler geçmiş kahramanı için geride kalmış bir toyluk ya da başarısızlık süreci olarak değil, döngüsel bir biçimde yani kahramanlarının bugününü de kuran ve eyleme süreçlerine dâhil olarak aslında hiç kaybolmayan bir unsur şeklinde kurguladıkları için sahici bir etki dalgası yayabildiler. Bu nedenle de bu bölümde *Mai ve Siyah*’a bakarken Orhan Burian’ın şu ifadelerini hareket noktası olarak kabul edeceğim:

Edebiyat-ı Cedide milli olamadı lakırdısı yeter ölçüde tekrarlandı. (...) Bir sanatçı eserinde ya başarı gösterir ya da başarısızlığa uğrar; (...) İşte Edebiyat-ı Cedide’ye ve bu okulun başlarından biri olan *Mai ve Siyah* yazarının eserine, bu bakımdan hakkını vermek zamanı çoktan

---

<sup>197</sup> Orhan Okay, “Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, s. 233

gelmiştir; üstünlükleri ve kusurlarına, yapmak istediklerine bakıp, yapabildiklerine ve yapamadıklarına göre belirlemeliyiz.<sup>198</sup>

### 3.1.Mai ve Siyah ile Dokuzuncu Hariciye Koşusu'nun Müphem Konuları

Kolayca fark edilebilecek ilk unsur, *Mai ve Siyah*' in hem Halit Ziya romancılığında hem de Osmanlı'da romanın o zamana kadarki serencamında bir 'aşama' olduğudur. Üstelik bu 'aşama' sonradan anlaşılmalı ve hakkı gecikerek teslim edilmiş değildir; eser döneminde de ses getirmiş ve kitlesini etkilemiştir. Mehmed Rauf'un belirttiğine göre, "Tefrikadan sonra musavver bir temsil basılmıştı, bunlar çabuk bittiğinden bilâhère Edebiyat-ı Cedîde Kütüphanesi'nde de basıldı, az zamanda bunun da nüshası kalmadı."<sup>199</sup> Bu bağlamda *Mai ve Siyah* için kitlesini bulan bir eser olmasından çok, zaten kitlesinin 'hazır' olduğu bir eserdir bile diyebiliriz. Koçak'ın Mehmet Kaplan'dan aktardığına göre, Ziya Gökalp 1924'de eserin döneminde yaptığı büyük 'çıkış' a dair şunları söyler: "Ahmed Cemil, Servet-i Fünun zümresinin en yaşayan bir timsalinden başka bir şey değildir (...) Servet-i Fünun devrinde birçok gençler tıpkı Ahmed Cemil gibi duymağa, düşünmeğe, ifade etmeğe yeltendiler. Bunlardan birini gören, 'İşte bir Ahmed Cemil tipi daha!' derdi."<sup>200</sup> Milli bir edebiyatın oluşumunda -önceki bölümde de epey bahsi geçtiği gibi- kurucu etkisi olan Ziya Gökalp'in eserin tefrika edilmesinden yirmi yedi yıl sonraki bu yorumu kitabın etkisine dair dikkate değer bir manzara sunar. Demek ki Ahmet Cemil yalnızca Servet-i Fünun'un edebi anlayışının cisimleşmiş hali olarak görülmemiş aynı zamanda yeni bir toplumsal tip ve buna bağlı olarak da yeni duyuş ve ifade biçimleri de yaratmıştır. Jale Parla da eserin etkisine dair, "*Mai ve Siyah* hemen dikkat çekmiş, büyük bir taraftar ve hayran kitlesi kazanmış, bir o kadar da eleştirinin hedefi olmuştu"<sup>201</sup> yorumunda bulunarak bahsi geçen 'çıkış'ın yalnızca

---

<sup>198</sup> Orhan Burian, *Denemeler Eleştiriler*, s. 173

<sup>199</sup> Rahim Tarım (haz.), *Mehmed Rauf'un Anıları*, s. 150

<sup>200</sup> Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, sayı: 70, s.

<sup>201</sup> Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 41

olumlu olmadığını aynı zamanda şimşekleri de üzerine çektiğini vurgular. Bu durum Koçak'a göre *Mai ve Siyah*'ın "bir duyarlı bölgeyi yoklamış olduğunun" göstergesidir."<sup>202</sup> Eser 'tahrik ediciliğini' adeta beraberinde taşımıştır. Görmüş olduğu muazzam kabul de, harareti eleştirilerin hedefi olması da 'bir şeye karşılık geldiği' fikrini güçlendirir.

Ayrıca bu karşılık gelme hali pek de geçici değilmiş ve sadece İstanbul'la da sınırlı değilmiş gibi görünüyor. Karakılıç'ın anlattığına göre, 1937'de Halit Ziya'nın sanat hayatının 55. yılı dolayısıyla Eminönü Halkevi'nce bir jübile yapılmak istenir ve jübile öncesi *Cumhuriyet*'in röportaj yazarı Feridun Kandemir Halit Ziya ile bir röportaj yapar. "Yarım asrı geçen edebî hayatınızdan sizde kalan en canlı hatırayı sorabilir miyim?" sorusunu Halit Ziya ilginç biçimde şöyle yanıtlar:

Bir gün Anadolu'dan büyük bir seyahatten dönen Hüseyin Suat bana dedi ki: 'Sen hiç fütür getirme. Anadolu'nun neresine uğradıysam orada *Mai ve Siyah*'tan bir nüsha buldum. Senin bu kitabını ummayacağın yerlerde okuyorlar, seviyorlar. Sen kendini bahtiyar bir muharrir sayabilirsin!' Sustum. Niçin sustum? Galiba heyecanımdan söz söylemeye, cevap vermeye kudret bulamadım. (...) İşte sanat hayatımın en büyük kazançlarından, heyecanlarından birini o zaman hissettiğime hükmedebilirim.<sup>203</sup>

Öyle görünüyor ki, *Mai ve Siyah* durgun suya atılan taşın yarattığı etkiye benzer bir şekilde halka halka dağılan bir etki doğurmuştur. Eser yalnızca küçük bir çevreyle sınırlı kalmamış ve Bâbîâli yokuşundan şair olma hayalleriyle geçip giden kahramanı Ahmet Cemil'in hikâyesine Anadolu'da da muhatap bulabilmiştir.

Söz konusu olan tam da Servet-i Fünun'un edebiyatta gerçekleştirmek istediği amaç doğrultusunda edebi eserin sadece 'yansıtmadan' yani temsil kabiliyetinden ibaret olmayıp onun (hayatı) kurucu niteliğinin

---

<sup>202</sup> Orhan Koçak, Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme, *Toplum ve Bilim*, sayı: 70, s. 98

<sup>203</sup> Selçuk Karakılıç, *Sürgün İntihal ve İntihar*, s. 189-190

deney(im)lenmesidir. Bu bir nevi sanatı hayatın içine yerleştirmek amacı taşıyan bir tasarımı gösterir; onu aşkınlığından ya da düşkünlüğünden kurtararak özgürleştirme inancını barındırır. Halit Ziya'nın “şüphesiz hayatı romanlar yapıyor” ifadesinde görülen kurucu olma hali elbette ‘yıkıcı’lığı zorunlu olarak bünyesinde barındırıyordu; bu Servet-i Fünun yazarlarının farkında olduğu bir durumdu. Zaten eserlerinin realist bir üsluba sahip olduğu yönündeki yaygın ortak kanı da şerh olarak bu realizmin romanlarının tekniğine ilişkin olduğunu, içeriğinin ise romantiklerin yoğun tesiri altında söyleyecektir.<sup>204</sup> Batı’dan etkilenme biçimlerini kabaca ‘iyi’ ve ‘kötü’ –maddi ve manevi- olarak iki evrene ayıran hâkim hattın zihinsel işleyişi Halit Ziya romanlarını da ikiye böler ve bu düalizm içinde söz konusu romanlar kolayca içinde ‘fazla hülyalı’ ve ‘toplumda karşılığı olmayan’ karakterlerin dolaştığı, yüzeysel eserler olarak nitelendirilir. Ancak söz edildiği gibi Batı’yla kurulan ilişkinin sürekli olarak bir ‘olağanüstü aciliyet’ durumuna tekabül ettiği ve hatta ‘gümrük’ ifadesinin doğrudan kullanıldığı bir düzlemde bu eserler her ne kadar başarılı olarak addedilseler de bu başarı her zaman ‘dışarıya’ karşı bir başarıyı temsil eder; dolayısıyla da ‘bizi’ yansıtmakta başarısızdırlar. Bu eserler, zihinlerde sürüp giden ‘muhayyel’ –ama gerçekliğini de üretme başarısı göstermiş- bir müsabakada, söz konusu yer romanın doğduğu Batı olduğunda, ‘bakın biz de sizinle aynı ayarda eserler meydana getirebiliyoruz’ a ihtiyaç duyulan durumlarda vitrinde yer alabilecek eserler olarak kabul görmüştür. Ancak tam da bundan dolayı eserin ‘topos’u kaygan bir zemindedir dolayısıyla güven vermez ve eserden ‘milliliği’ teyit edici taleplerde bulunulur; bunu yap(a)mayıp ‘aşırıya’ kaçtığı yerlerde de hiza hatırlatması yapılır. Mehmet Rauf anılarında Halit Ziya'nın eserlerinin kendisinde uyandırdığı hissiyattan benzer bir bağlamda şöyle söz eder: “Ne zaman Fransızca ve İngilizce bir eser okurken beni derin bir vecd ile titreten güzel bir sahifeye rast gelsem, aynı zamanda “niçin bizde de yok?” diye derin bir elemle sızlardım. Ve Halit Ziya’dır ki beni bu öksüzlükten kurtardı.”<sup>205</sup> Besbelli ki

---

<sup>204</sup> Bu noktada Mustafa Özel’in romantizm yorumunu hatırlamak aydınlatıcı olabilir: “Batı’da romantizm, geleceği inşaya yönelik bir rüya; bizde ise geçmişi korumaya dönük bir avunma.” Mustafa Özel, *Roman Diliyle İktisat*, s.271

<sup>205</sup> Rahim Tarım (haz.), *Mehmed Rauf’un Anıları*, s. 34

ulusala dair bir eksikliğin kapanmasına karşılık geliyordu Halit Ziya'nın eserleri. *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmet Cemil'in kişisel bağlamından hareketle kendisi için söylediği "ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim" ifadesi ulusalın aynasında da aksini bulmuş görünüyor. Yine Servet-i Fünun yazarlarından, Halit Ziya'nın çağdaşı Hüseyin Cahit Yalçın 1918'de Ruşen Eşref'e konuşurken 'milli ol(a)mamalarının' gerekçelerine dair şunları söyleyecektir: "Halit Ziya'nın, üslubundan fazla, romanı hâkimdir. Herhalde fikrimce, bizde roman Halit Ziya ile başlar. (...) Bu edebiyat için, şimdikiler: "sun'îdir, Türk hayatına temas etmiyor" diyorlar. Zannedirim doğrudur az çok. Fakat bu, Türk hayatına temas etmek lüzumunu bilmemekten ileri gelmiyordu. (...)Fakat sansürü düşünün."<sup>206</sup>

Evet, Halit Ziya romanda kendisinden öncekileri gölgede bırakacak kadar yetkindir, ancak bu teknik bir yetkinliktir; zira bu defa da 'ruh' ithaldir ve 'bizi' yeterince aktarmamaktadır.

Sadece çağdaşları değil, sonrasında da *Mai ve Siyah*'ı 'aşırı' bulanlar eserin Batı tarzı romanın başarılı 'ilk' örneklerinden olduğunu kabul ederler.<sup>207</sup> 'Milli edebiyat' kanonunun Cumhuriyet dönemindeki oluşumunda epey gayreti olan Sevük, Halit Ziya'dan ve eseri *Mai ve Siyah*'tan söz ederken, "Servetifununa 'mavi ve siyah' romanını tefrika ile intisap etti. Bu eser kendisini derhal büyük üstatlar şöhretine çıkardı" der ve aynı zamanda esere bir misyon dahilinde bakarak, 'Mavi ve Siyaha gelince: bu, artık tezli bir eserdi. Bizdeki matbuat hayatını anlatacak, bilhassa yeni edebiyatın kahramanı yaşatılacak, servetifünunla açılan yeni edebiyat herkese sevdirelecekti'<sup>208</sup> yorumunda bulunur. Yani eser aslında bu anlamda 'toplumsal' dır, matbuat hayatı ve yeni edebiyatın kahramanı anlatıldığına

---

<sup>206</sup> Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar Ki*, s. 91-92

<sup>207</sup> Bu yorum 'aşırı' bulmayanlar açısından zaten doğal olarak öyle kabul edilir. Mehmed Rauf, "Bizde Garp'taki numünelerine göre ilk edebî romanı Halid Ziya Bey yazdı. Ve bugünkü nesrin babası şüphesiz odur. Başkaları bu üslûbu kendi kabiliyetlerine göre belki daha asabî, daha saf, daha nâzik ve daha rakîk ve daha müzehher bir hâle getirmişlerdir, fakat hakk-ı übüvvet onundur." diyerek Halit Ziya nesrinin bulunduğu yeri işaret eder. Rahim Tarım(haz.), *Mehmed Rauf'un Anıları*, s. 152

<sup>208</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 300-302

göre, ‘toplumdan uzak’ filan da değildir. Ancak ilerleyen satırlarda Sevük, Halit Ziya’nın eserlerinde Türk milletini görememekten yakınacaktır:

Şüphesiz o romanların en büyük bir kusuru, yalnız üslûplarile değil yaşattığı şahsiyetler noktasından da tam manasile millî birer roman olamayışıdır. Türk milletinin cevheri nedir? Türk milleti umumî seciyeleri itibarile hangi vasıfları gösteriyor? (...) En kıymetli romanları mensup oldukları cemiyetin canlı bir in’ikâsı, bazan tarihten bile mühim bir vesikasî telâkki edenler; Halid Ziya’nın romanlarında türk milletini görmek isterlerse bulamazlar.<sup>209</sup>

Bu ifadeler perspektifin ne ölçüde değiştiğinin, ‘cemaat tahayyülü’nün şekillendirdiği bakışın taleplerini en saf haliyle yansıtır. Coşkulu bir milliyet algısının beklentileri doğrultusunda milliyeti ‘özgün’ kıldığı düşünülen unsurları edebi eserde talep etmenin sonucu olarak da bu eserler ‘gayrı milli’ görülecektir.

Ancak diğer yandan Sevük, birtakım zorunlulukların da farkındadır. Çünkü ‘mektep’ dışarıdadır ve bu mektep er ya da geç kendisini iç ve dış basınçların değişen etkisiyle dayatacaktır. Bu sebeplerle de hem bu eserlerin hakkını veren hem de onlarda görülmek istenip de bir türlü bulunamayan ‘millilik’ Sevük’ün yorumlarında bir arada bulunur. Bu duruma basit bir paradoks olarak bakmak bize yalnızca yüzeye dair bir fikir verir, fakat asıl olan büyük olasılıkla eleştirmene- edebiyat tarihçesine bu çifte yorumu ‘doğallaştırır’ nedenlerdir. Elbette Sevük’ün bu yaklaşımında yalnız olmadığını, sadece en kristalize örneklerden biri olduğunu da unutmamak gerekiyor. Bu doğrultuda da Sevük’ün Halit Ziya’nın eserlerinde bulunmayan ‘milliliğe’ ilişkin nihai yorumu şu şekildedir:

Fakat bu bulunmayan şeye mukabil türk gençliği ve türk münevveri senelerce ve senelerce o romanlarda çok kıymetli ve faideli şeyler buldu. Bizim zaten romanda kendimizi bulmadan evvel romanı öğrenmekliğimiz ve onun usullerini bilmekliğimiz lâzımdı. (...) Hulâsa

---

<sup>209</sup> İsmail Habib Sevük, A.g.e., s. 306

roman nasıl olur ve olmalıdır, bütün bunları biz Halid Ziya'nın romanlarıyla ve hikâyeleriyle öğrendik.<sup>210</sup>

Tanpınar içinse *Mai ve Siyah*'ın Halit Ziya romancılığındaki yeri “Halid Ziya'nın yerli roman ile alakasını keseceği eser”<sup>211</sup> olması açısından önemlidir. Gerçekten de *Mai ve Siyah*'ın bir ‘aşama’ olarak görülmesinin nedenlerinden biri de Halit Ziya'nın İzmir’de yazdığı romanlardan farklı olarak determinist mantığın insana dair karmaşıklığı çok daha üst düzeyde gösterecek biçimde inşasıdır.<sup>212</sup> Romanın *Servet-i Fünun*’da tefrika edilmesi ve bir ‘künstlerroman’ olarak yapılandırılıp, sanata ve dile dair meseleleri konu edinmesiyle de eser için ‘*Servet-i Fünun*’un manifestosu’ yorumunda bulunulur. Tanpınar’ın yirminci yüzyıla girerken romana dair kategorizasyonunda üç kitap vardır: “Modern Türk edebiyatı 1900'lere üç kitap ile girer: *Mai ve Siyah*, *Rûbab*, *Aşk-ı Memnu*.”<sup>213</sup> Dikkat çekici bir biçimde bu eserler *Servet-i Fünun* yazarlarına aittir ve Tanpınar’ın yeni yüzyıla girerken zirveye bu eserleri yerleştirmesi fikir vericidir. Bu kategorizasyon muhtemelen *Servet-i Fünun*’un edebiyatı –ve bu doğrultuda dili- yeniden inşa etme ve edebi esere o zamana kadar süregelen beklentilerin dışında bir boyut kazandırma gayretlerinin bir sonucu olarak oluşan yetkinliğe işaret eder. Zaten sonrasında *Ülkü* dergisinde Halit Ziya'nın vefatı üzerine yazdığı 1 Nisan 1945 tarihli yazıda da “bizde asıl romancılık Hâlid Ziya ile başlar”<sup>214</sup> diyecektir ve bu yargısını farklı yerlerde de tekrarlayacaktır. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde, “Halid Ziya yetişip de hakiki roman başlayınca”<sup>215</sup> ifadesini, sonradan ders notlarının derlendiği *Edebiyat Dersleri*’nde ise “Halid Ziya’ya kadar edebiyatımızda romancı istidadı ve

<sup>210</sup> İsmail Habib Sevük, A.g.e., s. 306

<sup>211</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 70

<sup>212</sup> Robert P. Finn, Halit Ziya'nın İzmir’de yazdığı romanları için; “İzmir romanlarının dış çizgileri oldukça kaba ve savruktur, ayrıntılar fazla uzun, zaman zaman grotesktir(ölüm gülümseyişi gibi), ne var ki gerçekliğin temelden kavrandığı ve kişilik yaratma becerisinin kazanıldığı açık seçik ortadadır artık.” yorumunda bulunur. Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem (1872-1900)*, s. 150

<sup>213</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 72

<sup>214</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 275

<sup>215</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 421

dehasıyla doğmuş hiç kimse yoktur”<sup>216</sup> ifadesini kullanacaktır ki bu yargılar, daha sonra da çoğu eleştirmenin ittifak halinde olduğu yorumlardır.

Tanpınar’ın Halit Ziya’nın eserlerine dair fark ettiği en önemli nokta bu eserlerin –daha sonra Koçak’ın da belirteceği gibi- sözünü etmediği temalarla da bir şeyler söylediğini görmesidir. Bakışı tersine çeviren bu yaklaşımda edebi eseri yalnızca dile getirdiklerinin sınırlarında değil, sözünü etmediği temalardan hareketle görmeyi deneyen tavrın nüvesini burada görürüz: “Eseri vâzıh, köklü bir cemiyet görüşünün etrafında toplanmaz. (...) Devrini doğrudan doğruya değil, bazı esas unsurların yokluğu ile veren yazarlardandır. Belki *Mai ve Siyah*’ ı bundan ayırmak gerekecektir. (...) Bence *Mai ve Siyah* bizim esaslı maceramızı verir.”<sup>217</sup>

Bir diğer dikkate değer yorum ise Şerif Aktaş’ın Halit Ziya’daki ikiliklerin simbolizmine ilişkindir. Ancak bu ikilikler Halit Ziya’da tutarlılığın ya da seçme zorunluluğunun bir aracı olarak yer almaz, aksine hayatın olanca karmaşıklığını ve insanın karar alma süreçlerinin ‘rasyonelliğini’ tartışmaya açar. Bu nedenle de Halit Ziya’nın kahramanlarına oldukça ‘anlayışlı’ davrandığını düşünebiliriz, onları zorlamaz; hayata tabi kılar ve seçimleriyle de gülünçleştirmez. Belki de bu nedenle eserlerinin sahnesi bu denli ‘gerçekçi’ dir ve angaje değildir. “Halit Ziya’nın romanlarının birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan bir iki asli tema etrafında teşekkül ettiğini; bu temaların da her dönemde yaşanmış ve yaşanabilecek imkanlılık, iç-dış veya ev-sokak çatışması olduğunu söyleyeceğiz. (...) Halit Ziya’nın eserlerindeki işçilik, bu temaları adeta gizler, romanlarını angaje eser olmaktan kurtarır. (...) Edebi eseri de sosyal fayda uğruna feda etmediğini ortaya koyar sanıyorum.”<sup>218</sup>

Bu doğrultudan devam edilirse aslında Gürbilek’in Tanpınar’dan söz ederken kullandığı, “iyi edebiyatın kaynağındaki tereddüt” ve “tamlık hayaline, el değmemiş maziye, “kendimize has olan” a fazlasıyla bağlı. “Kendi” denen yerin, “iç insan” denen yerin, “mili kültür” denen yerin sanıldığı kadar kendiliğinden, içsel ya da milli bir şey olmayabileceğini pek düşünmemiş

---

<sup>216</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 279

<sup>217</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 276

<sup>218</sup> Şerif Aktaş, *Edebiyat ve Edebi Metinler Üzerine Yazılar*, s. 392



gibi”<sup>219</sup> ifadelerinin yalnızca Tanpınar’la sınırlı olmadığını, bütün bir edebi kamuyu kat eden beklentiyi dile getirdiğini görebiliriz. Zaten görece sınırlı olan bu kamunun okuru ve yazarıyla bütünlüklü bir evren tahayyülü daha önce de sözü edildiği gibi ulusala dair alegorinin kendinden menkul bir şekilde yaratılmasıyla sonuçlanmıştı. Halit Ziya’nın eserlerinin de bu tartışmaların dolayımına sokulması, sahneyi kendine bir konfor alanı yaratmadan kurması ve kahramanlarının yazgısını ahlaki bir düzlemin dışında kurmaktaki özeninden kaynaklanır. Böylelikle onlar hayatın yasaları karşısındadırlar.

Peyami Safa’nın da benzer okumalar çerçevesinde görüldüğünü söyleyebiliriz. Ancak onda farklı olan bu zemini biraz da kendisinin hazırlamış olması, “kadere hükmetmek isteyen”<sup>220</sup> tarzda romanlarını bizzat kendi müdahalesine açık hale getirmesidir. Onun, sentez fikrini zaten mevcut olan fakat açığa çıkarılması gereken doğal durum olarak görmesi, ‘Avrupa’yı aşmak için Avrupalılaşmak’ istencini gösterir. Eğer Avrupa’yı aşmak için Avrupalılaşılacaksa bu pratik yani maddi değerlerin aktarımıyla gerçekleşecektir, ‘ruh’a yani ideale ilişkin olanlarla değil. Bu nedenle de romanlarında kahramanlar Batılı yaşam biçimine ait tüketim nesneleriyle ve tarzlarıyla çevrili olsalar bile sonuçta seçimlerini daima ‘ruhu Batılı olmayan’ dan yana yaparlar. Romanları hep Doğu-Batı ekseninde okunmuştur ve aşk üçgenleri bu meselelerin çözüme kavuşturulacağı bir karşılaşma ortamı sağlar, nihai olarak da ‘iç rahatlama’sıyla sona erer. Bu ‘iç rahatlama’sı ulusalın yazgısına yansıyan bir kendini bulma halidir ve ‘büyük gediği’ onarma, haysiyeti geri kazanmanın kıvancını okura bahşeder.

Kendisi de Doğu-Batı meselesini insanın nefsiyle olan mücadelesine benzetmemiş midir? “Doğu-Batı sentezi bizim, yani bütün insanların tarih ve ruh yapısı, kaderimizdir. Doğu ile Batı arasındaki mücadele, her insanın kendi nefsiyle mücadelesine benzer. Bunların sentezi, insanın var olmak için muhtaç olduğu vahdetin ifadesidir. İnsan, bütünlüğünü ve tamlığını ancak bu sentezde

---

<sup>219</sup> Nurdan Gürbilek, “Tanpınar’da Ophelia, Su ve Rüyalar”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 5, s. 432-433

<sup>220</sup> Mustafa Özel, *Roman Diliyle İktisat*, s. 271

bulabilir.”<sup>221</sup> Demek ki, kişisel –içe ait- olan meseleler aslında hiç de sadece iç’in problemi olarak kalmıyordu. ‘İç’ bir illüzyon olarak sürekli doğrulanma talebiyle kendini tekrarlıyor ve parçalı yapısını hatırlatıyordu. Burada ayrıca Safa’nın sentez meselesine özsel bir zorunluluk attığını de fark ederiz. ‘Kaçınılmaz bir kader’ olarak gördüğü bu mesele romanlarında da kahramanlarına kendini dayatan tercihler olarak belirir; söz konusu olan ‘onların iyiliği içindir’ bir anlamda. Yanlış tercihlerin her zaman bedeli vardır ancak bu bedel Halit Ziya’nın kahramanlarının ödediği bedel gibi kendi sorumluluğunu almanın sonucundaki bedeller olmaktan uzak, daha çok ‘ibret vesikası’ tarzındaki bedellerdir. Kahramanın trajedisine yol açan unsurlar ulusu da teyakkuzda olmaya çağıran unsurlarla benzerdir; işte bu yüzden ‘doğru’ tercihlerle ‘orijinal ruh’ muhafaza edilmezse ulusun kaderinin de ne olacağı aşikârdır. “Peyami Safa’nın en iyi romanı olmasına rağmen üzerinde az konuşulan yapıtı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nu saymazsak, doğu-batı sorununa kilitlenmiş *Sözde Kızlar* ve *Fatih- Harbiye* gibi romanları sanki ‘ulusal alegori’ tezini haklı çıkartmak üzere kaleme alınmış gibidir.”<sup>222</sup> Saygınlık talebi olarak görülebilecek bu romanlar hep bir ‘gediği’ kapatmanın yolları üzerinde yapılan düşünme ve soruna olabildiğince felsefi bir boyut kazandırarak soyutlama biçimleridir. Peyami Safa’nın romanlarını belirleyen genel fon bu olunca *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nun durduğu ‘ayrık’ yer ortaya çıkar; kitabın 1930’da yayımlandığını düşündüğümüzde adeta erken bir ‘kesik’tir bu. Pek çok eleştirmenin birleştiği bir unsur olarak Safa’nın romanlarını ikiye bölen hat burada –nobran bir şekilde- yoktur ve roman tıpkı Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ı gibi yayımlandığında coşkuyla ve övgüyle karşılanır.

Servet-i Fünun yazarlarından Hüseyin Cahit Yalçın “romanın kıymeti vakada değil. Hikâye etme tarzında ve tahlillerinde. Eserin yeniliği ve inceliği buradadır”<sup>223</sup> diyerek eserdeki tarzın yeniliğine dikkati çeker. İlginç ve bir o kadar sevimli yorumlardan biri Ahmet Muhip Dıranas’tan gelir. Dıranas şöyle der: “Peyami senin *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nu birkaç gün önce tekrar

---

<sup>221</sup> Peyami Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz*, s. 204

<sup>222</sup> Nurdan Gürbilek, “Çocuk Ülke Edebiyatı”, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 175

<sup>223</sup> Şeyma Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa’nın İnsanları*, s. 196

okudum. Şiir dolu.”<sup>224</sup> Sahiden de eser isimsiz hasta bir gencin sıradan hikâyesi olmanın ötesinde okuru tarafından bir beklentiye karşılık gelmiş gibi görünüyor; her şeyden önce artık sürekli olay örgüsü anlatmanın dışında insanın salt toplumsalın aynası olmaktan ibaret olmadığına işaret eden tarafıyla dikkati çekiyor. Özellikle Tanpınar’ın yorumunda bunun çok daha dolaysız ifadesini buluyoruz. Bireyi toplumsala yerleştirirken onun ‘iç’ ini silmeyen, fakat o ‘iç’in de mücerret bir iç olmadığına farkında olarak Tanpınar öncelikle yazarların ‘insan’ı keşfinden söz eder: “Nasılsa toprağa ve hadisâta gözünü açmasını öğrenen muharrirlerimiz, insan denen mahlûka gafildiler. Eserlerinin yerli hayatla alâkasını temin için, âdi bir entrikanın ötesine berisine rastgele serpiştirilmiş birkaç şalvarlı kadın yahut kerpiç duvarlı beş, on ev kâfi gelir zannediyorlardı.”<sup>225</sup>

Edebi eserde insanın yalnızca başından geçen olayların aktarımının değil, tüm bunlara ‘iç âleminin’ de eşlik ettiği hadiselerin psikolojinin prizmasından kırılarak geçtiği ve bu yolla yeni etkiler yarattığı bir tarzdan söz etmektedir Tanpınar. Kuşkusuz bu yazar için kolay bir yolu değil, sabırla üzerinde ısrar etmeyi gerektiren bir tavrı imler. “Kolaydan kaçan hakikî sanatkâr bilir ki, hayat ve hadisâtın idraki ancak insan ruhu üzerinde düşünenlere, onu anlamağa ve tespit etmeğe çalışanlara nasip olabilir. Çünkü bütün hakikatler, bütün temayüller, her şey, hayat dediğimiz muammanın bütün anahtarları ondadır.”<sup>226</sup> Yaşamı bütün bir karmaşasıyla gören ve iyi edebiyatın yolunun da bu karmaşayı düzenlemekten, onu bir çözüme kavuşturmaktan değil, aksine onun sahnesi kılmaktan geçtiğinin farkındadır Tanpınar. Bu karmaşa ise ifadesini sadece kişilerin başından geçen olayların bir örüntü dâhilinde hikâyesinden çok bu olayların insan ruhuna nüfuz etme biçimlerinde bulur. İşte Tanpınar *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’na böyle bir çerçevenin içinden bakar ve o da eserin yeni olan tarafını vurgulayarak hayretini şöyle dile getirir:

Okuyup bitirdiğim zaman, edebiyatımızın bu uyuşuk havası içinde böyle bir kitabın nasıl olup da yazılabildiğine hayret ettim. Nasıl olup da bir

<sup>224</sup> Şeyma Büyükkavas Kuran, A.g.e., s. 198

<sup>225</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*,, s. 362

<sup>226</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s. 363

romancı kısır ve kopyeci muhayyilenin tabî malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla muhtekir kızlarının aşklarını bir tarafa bırakıp da, alil ve sakattan, hastahaneden bahsedebiliyor. (...) ve güzellik namına kazanılmış birer zafer addedilebilecek bu yoklukların yanında, insan, hakikî acıyı, ızdırabı, bir gölge hâlinde bile olsa, seferberliğin aç İstanbul'unu buluyor.<sup>227</sup>

Benzer şekilde Cemil Meriç de Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ile Dino'nun *Türk Romanının Doğuşu*'nu kıyaslayıp değerlendirdiği "Bizde Roman" yazısında Tanpınar'ın yukarıda sözü edilen *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'na dair yorumlarından "bu çorak toprakta ümitlerimizi kanatlandıran serin kaynaklar da var. Mesela *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*. Nefis bir tahlil yazısı"<sup>228</sup> diyerek övgüyle söz eder.

Fark edilebileceği gibi eserde toplumsal olan kendi mecrasında akıp gider, yok ya da silinmiş değildir. Ancak tüm bu toplumsala dair meseleler ezici bir biçimde var olmazlar, kahramanın 'iç' iyle birlikte yol alırlar. Kişisel dramın toplumsal katmanlarla bir arada örülmesiyle de 'iç' kendi mecrasında çekincesizce var olur. Dıranas'ın sözünü ettiği 'şiir dolu' olma halinin kaynağı belki de buradadır.

Fakat eserin yalnızca 'iç'ten söz eden bir roman olarak görülmesi ve böyle bir romanın 'zamanının geldiğine' kanaat edilmiş olunacak ki, eser daha çok kanonun Mehmed Rauf'un *Eylül*'üyle başlattığı 'psikolojik roman' dizgesine yerleştirilmiş görünüyor. Cevdet Kudret ifadesiyle söylenirse; "Edebiyat-ı Cedide devrinde Mehmet Rauf'un *Eylül* romanıyla ilk başarılı örneği verilmiş olan ruh çözümlemesi romanı, Peyami Safa'nın kimi eserleriyle (*9uncu hariciye koşuşu, bir tereddüdün romanı*) edebiyatımızda yeni bir aşamaya ulaşmıştır."<sup>229</sup> Kudret aynı zamanda eserin yeniliğini dilinin sadeliğiyle Servet-i Fünun'un 'ağır' diliyle yaptığı tasvirlerin karşısına koyması bakımından görerek şöyle der: "*9-uncu hariciye koşuşu* bir ruh çözümlemesi

---

<sup>227</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s. 363

<sup>228</sup> Cemil Meriç, *Kültürden İrfana*, s. 301

<sup>229</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman II*, s. 311

romanıdır. (...) Peyami Safa, hiçbir özentiyeye kapılmadan, gereksiz ayrıntılara dalmadan, yapmacıksız, yalın birkaç cümle ile, en kısa yoldan varmayı başarmıştır. (...) *9-uncu hariciye koğuşu*, bu bakımdan edebiyatımızda yeni bir aşama olmuştur.”<sup>230</sup>

Safa'nın romanlarının dilinin sadeliği ve buna bağlı olarak akıcılığı Cevdet Kudret'in herhalde yazarda en beğendiği taraftır. Bu nedenle de Servet-i Fünun'un dilini 'fazla ağır' bulmuş ve Safa'nın aynı tarzı sadelikle icra ettiği sonucuna ulaşmıştır.

Sevük de benzer bir bakış açısıyla kitabını yazdığı sırada yayımlanmış olan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu eserin yeniliğini psikolojik olmasından hareketle şöyle değerlendirir: “Genç romancının asıl hakikî meziyetini ilk önce “dokuzuncu hariciye koğuşu” ile gördük. Bu romanın en karakteristik hususiyeti bizde o ana kadar hiç temas edilmeyen bâkir bir mevzuu ele almış olmasıdır.”<sup>231</sup>

Safa ise bu romanını kendi kronolojisinde ‘üçüncü devresine’ yerleştirir, 1937’de *Her Ay* dergisine bu konuyla ilgili olarak şunları söyler: “Üçüncü devre kitaplarım: ‘*9-uncu hariciye koğuşu*’, ‘*fatih- harbiye*’, ‘*bir tereddüdün romanı*’dır. Bunlarda çalışma hedefime daha çok yaklaştığımı sanıyorum fakat kusurlarımı fark ettikçe her eserimin bana verdiği büyük utançtan kurtulamıyorum.”<sup>232</sup>

Apaçık bir biçimde ‘yetersizlik’ hissinden söz etmiştir Safa. Muhtemel ki romanlarını hep ötelenen bir hedef dâhilinde yazmış olmalı. Bununla ilgili olarak yine Baydar’a şöyle der: “Tek imkân kalıpları içinde kalıplanmak ve kendi kendimi tekrarlamaktansa sayısız imkânları denemeye çalışmak benim yaratma huyumdur. Öyle ki, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nu yazan adamın, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*’nu yazan adam olduğuna inanmak için iki kitabın üstünde de aynı imzayı görmek lazımdır.”<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Cevdet Kudret, A.g.e., s. 322

<sup>231</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s. 509

<sup>232</sup> Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, s. 256

<sup>233</sup> Mustafa Baydar, A.g.e., s. 256

Safa'da görülen bu 'büyük utanç' ve sürekli yeni imkânları kovalama arzusu, Koçak'ın *Mai ve Siyah*'tan söz ederken yer verdiği Halit Ziya'nın İzmir'de katıldığı bir baloda yaşadığı utancı hatırlatır. Safa'da da söz konusu edebi üretimi olduğunda Halit Ziya'ya "hülasa gülünç olmaktan her dakika titriyordum"<sup>234</sup> dedirten ruh haline yakın bir hissiyatı sezeriz. Gürbilek'in "iyi edebiyatın kaynağındaki tereddüt"<sup>235</sup> dediği, yelkenlerini ulusalın mitlerinin rüzgârıyla doldurmamış, dolayısıyla da ışığını yalnızca kendinden alan bu romanlar kahramanlarının 'çekingenliğine' karşın kendilerini çekincesiz olarak, yani bir tamlık iddiasında bulunmadan ya da mevcut tamlığın da kırılmasını ve geçiciliğini her daim okura hissettirecek biçimde açmalarıyla önemlidirler. Ayrıca ruhun karmaşık ve karanlık arzuların mekânı olduğunun, dahası dalgalı bir seyir izlediğinin farkında olarak ilerlerler ve tam da bu nedenle 'ulusal alegori' taleplerinin uzağına düşerler. Dolayısıyla 'yüzeysel', 'toplumdan kopuk' ya da 'züppece' ve aciliyeti olan meseleleri 'teğet geçtiği' nitelendirmelerinin-suçlamalarının temelinde görebildiğim kadarıyla yaslanılacak bir art olarak konfor alanının derdine düşmeksizin cesurca kendilerini açma hali vardır. Dolayısıyla soruyu doğru yerden sormak gerekir:

Geçmişteki bütün hayat tarzları gibi Halit Ziya'nın dünyasının da kendi anlamlandıramayacağı durumlar içermesi, kırılmalar, çelişkiler barındırması kaçınılmaz. Ancak bu kırılmaların, çelişkilerin Halit Ziya tarafından nasıl tarif edildiğini, yaşadığını anlayabilmek için, daha önce bir dizi soruya cevap vermemiz gerekir: en başarılı romanının adı Aşk Memnu olan bir yazardan, nasıl "yüzeylelerin yazarı" diye söz edebiliriz?<sup>236</sup>

Züppelik probleminin de kişisel bir mesele olarak değil de ulusala ait bir endişe olarak yaşanması ve 'ulusal alegori' ye teyellenmesi de tüm bunlarla ilintilidir. Şimdiye değin sözü edilen bütün Servet-i Fünun edebiyatının özelde

---

<sup>234</sup> Orhan Koçak, " Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme ", *Toplum ve Bilim*, sayı: 70, s. 135

Safa, Baydar'ın "Sonradan pişmanlık duyduğunuz bazı yazılarınız var mı?" sorusuna "Bütün yazılarımdan pişmanım. Onlardan utandığım için daha iyilerini yazmaya çalışıyorum." diyecektir. Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyolarlar*, s. 259

<sup>235</sup> Nurdan Gürbilek, "Tanpınar'da Ophelia, Su ve Rüyalar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* 5, s. 432-433

<sup>236</sup> İskender Savaşır, "Öteki Halit Ziya...", *Defter*, sayı: 2, s. 131

ise Halit Ziya'nın bu tarz problemlerle suçlanması, Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşusu* dışındaki diğer romanlarının bu meselenin adeta sahnesi olmasının züppeliğin basit ve geçici bir 'sapma' olarak yaşanmayıp daha derinde yer alan, ulusal muhayyileyi harekete geçiren yanı olduğunu düşündürüyor.

Daha önce Dekandanlar tartışmasında da sözü edildiği üzere Batılılaşma bir 'mecburiyet' olarak görülmüştü ve tarafların tartıştığı nokta Batılılaşma sorunu değil, bunun nasıllığına ve sınırlarına ilişkindi. Batılılaşmanın cisimleşmiş hali olarak görülen züppenin eleştirisinde de bu durum kristalleşir. Sorun züppenin varlığı ya da benimsediği değerlerden çok bunları benimseme biçimidir. "Türk romanında Batıcı züppe eleştirisini Batılılaşma eleştirisi olarak okumamak lazımdır; aksine doğrusunu gösterme amacıyla yanlış/eksik Batılılaşmaya karşı çıkmaktır söz konusu eleştiri."<sup>237</sup> Dolayısıyla sorun Batı'dan etkilenmiş olmak değil yanlış etkilenmiş olmaktır, doğru örnekleri ayırt edebilecek erginliğe 'henüz' erişilmemiştir. Bu nedenle de yazar 'yalnızca yazar' olmanın ötesinde aynı zamanda 'yol göstericiliğine' ihtiyaç duyulan bir figürdür. Yazarın kahramanı ile kendisi arasında çektiği kalın hattın ve karşısına yerleştirdiği züppenin çoğu zaman absürt ve gülünç tavırlarla örülü olmasının nedenlerinden biri de budur; kontrastı artırarak farkı olabildiğince keskinleştirmek. Gürbilek' in ifadesiyle söylersek, "Yazarın her an kendisine de yöneltilebilecek bir suçlamayı bir an önce başkasına, daha aşırı, daha abartılı bir figüre yansıtma, karikatürün abartılı çizgileri sayesinde kendi etkilenmişliğini görünmez kılma telaşı: züppe olan ben değilim, züppe öteki"<sup>238</sup> dediği, kendisine yöneltilebilecek muhtemel eleştirilerin baştan önünü alma isteğinin tezahürüdür bu ruh hali. Ayrıca unutulmamalıdır ki, bu 'yanlış' örneklerin karşısına konulan 'doğru' örnekler de Batılılaşma fikrinden ayrı olarak düşünülemez. "Doğru batılılaşmanın bir prototipi olarak yıkılmaz gurur ve kibriyle ortaya konan 'batılılaşmanın gürbüz çocuğu' Râkım örneği de aslında Batılılaşma sürecinin bir ürünüdür. Dolayısıyla romancıların ideal

---

<sup>237</sup> Köksal Alver, "Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 1*, s. 291

<sup>238</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 55

tip olarak ileri sürdükleri tipler de züppelerden fazlaca ayrılmamaktadır: aynı toplumsal ortam onları da beslemektedir.”<sup>239</sup> Toplumsal uzam her iki örneği de aslında aynı düzlemde bir araya getirmektedir, farklı olan yalnızca yönetime ilişkin olan unsurlardır.

Kuşkusuz züppelik de zamana tabidir ve değişmez bir kategori olarak görülemez. Peyami Safa romanları özelinde düşünecek olursak, züppelik artık istisnai ve gülünç olduğu için bir nevi ‘mazur’ görülen bir kategori olmaktan çıkmış ve doğrudan hedef alınan toplumsal bir sınıfı imler hale gelmiştir. Temel hattını Doğu-Batı meselesinin oluşturduğu romanlarında Safa, züppeliği cinsiyet üzerinden somutlar. Gürbilek’in “Safa’nın genç kızlarının seçimi, doğrudan doğruya erkeğin haysiyet problemini çözmeye yönelik” olarak görmesine paralel olarak Yavuz da bu seçimi Safa’nın problematize ettiği Doğu-Batı sentezi imkânının yoklandığı yüzeyler olarak görür.

Doğu ve Batı arasında bir ‘sentez’ imkânı, Peyami Safa’da problematize edilir. Ve bu imkânın tecrübesi, kadın karakterlere verilir. (...) Amaç, Doğu’yla Batı arasında sabitlenmiş erkek kimliklerinden olumlu yanları olarak bir senteze varmaktır. Sonra? Sonrası şu: kadın, kimliğini bu sentezle inşâ edecek ve ondan sonra seçimini yapacaktır.<sup>240</sup>

Tam da bu noktada Safa’nın kadın karakterlerinin yaptığı seçimlere bağlı olarak ortaya çıkan ikircikli konumunu görmüş oluruz. Bir taraftan ilk bakışta görülebileceği gibi yozlaşmış olarak resmedilirler ancak diğer taraftan manevi ve yüce olanı temsil eden erkeği seçmeleri sayesinde onlara (ama sadece erkeklere değil, onların şahsında elbette ulusa da) “haysiyet iadesi”<sup>241</sup> nde bulunarak “sözde kız” olmaktan kurtulurlar. Dolayısıyla seçimlerine göre kolayca hem bir hincin hem de yüceltimin nesnesi olabilirler. Yavuz, tam da bu ‘seçme’ işini sorunsallaştırarak sentezin imkânı hakkında şöyle der:

---

<sup>239</sup> Köksal Alver, “Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 1*, s. 294

<sup>240</sup> Hilmi Yavuz, “Kadınlar ve Medeniyet (Peyami Safa’yı Yeniden Okurken)”, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s.

<sup>241</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 66



Peyami Safa, öyle görünüyor ki, kadına, üstesinden gelmesine imkân bulunmayan bir misyon yükleyerek, kadın özgürlüğünü olumsuzlamayı öngörüyor. Dahası, bu misyonun imkânsızlığını da gösteriyor Peyami Safa. Erkekler ya Doğulu'durlar ya da Batılı; -hem Doğulu hem Batılı olamazlar! Ancak kadınlar hem Doğulu hem de Batılı olabilme, ikisi arasında bir sentez yapabilme potansiyeline sahiptirler Peyami Safa'ya göre... Ama bu potansiyeli gerçekleştirme ehliyetleri yoktur. Öyleyse? Öyleyse, bir imkânsızlıktır sentez; bir ütopyadır!<sup>242</sup>

Dolayısıyla Safa'nın sentez denemeleri Yavuz'a göre zaten imkânsız olanın denemeleridir. Hatta yorumu ileri taşıma niyetiyle -dolayısıyla kabaca-söylenirse Safa'nın romanları adeta sentezin imkânsızlığının teyid(inin) belgesine dönüşmüşlerdir. Yavuz'un sözünü ettiği şekilde, kadına hem hayatî bir misyon yükleyip hem de onu yüklediği 'medeniyet misyonunu' 'gerçekleştirecek' araçlardan mahrum bırakarak, yani onu daha baştan yenilgiye mahkûm edip sonra da yenilgisi üzerinden yargı biçerek Safa, tıpkı halefleri gibi üstelik o zamana değin artık epeyce ustalaşmış, aşına bir noktadan hareket etmektedir. Dolayısıyla romanların kadınlarının ve erkeklerinin 'iç alemi' de ulusa dair 'büyük endişe'nin cereyan ettiği bir sahnenin estetik ifadesidir. Bu nedenle de "Safa'nın romanları neredeyse bütün enerjisini, kahramanın yazgısının ulusun yazgısıyla çakışıyor olmasından alır."<sup>243</sup> Kadınlar pek çok şeyin yanında ulusun devamlılığını da temsil ettikleri için yaptıkları 'doğru' seçimle ulusun sadece geçmişine dair değil kendini geleceğe fırlatan yazgısını da içeren bir tasarımı garanti altına alırlar. Bu yüzden de kadınların 'kadınlığı' seçimleri, erkeklerin 'erkekliği' ise kadınları davet ettikleri ve aynı zamanda onlara vaat ettikleri şeyler aracılığıyla doğrulanır. Ancak züppe erkekler bunun dışındadır, onlar aşk üçgenlerinde efemineleşmiş olarak yer alırlar. Onları efemine yapan unsur da 'bir kadın gibi' fazla etkilenmeleri ve oldukları şeyin daha önce de bahsi geçtiği gibi gülünç ve dolayısıyla 'önemsiz' versiyonu olmaktan çıkıp, sahici

---

<sup>242</sup> Hilmi Yavuz, "Kadınlar ve Medeniyet (Peyami Safa'yı Yeniden Okurken)", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s.

<sup>243</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 192

ve bu yüzden de ‘tehlikeli’ örnekleri olmalarıdır. Libidinal olanın dahi ‘zorunlu’ olarak ulusalı imlediği tezini doğrulayan örnekler olarak bu romanlar ‘doğru seçimler’le ve doğru seçimler yapabilecek erginlikte olan ya da roman ilerledikçe bir şekilde erginleşen kahramanlarıyla ‘büyük yara’yı onarma iddiası taşırlar.

Bu nedenle Peyami Safa’nın romancılığında söz açıldığında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nun pek de hatırlanmaması ve ‘felsefi’ bulunmaması hem Safa’nın romanlarının izlediği hem de bu romanların alımlanma tarzına dair bir şeyler söyler. Roman için en çok tekrarlanan yargı herhalde ne kadar da otobiyografik olduğudur. Evet, biyografik bir noktadan hareket etmiştir Safa. Fakat öyle görünüyor ki, bu yargının temelinde ve hararetle sürdürülmesinde daha çok romandan yazarın dünyasına dair nelerin çıkarılabileceğine ilişkin dedektif bir merak hüküm sürüp gitmiştir. Bu durum da ulusal alegoriyi doğal bir durum olarak yaşayan toplumda yazarın ‘iç dünyası’nı açmasının bedeli olarak görülebilir. Oysa Said’in Conrad’ı incelediği eserinde dediği gibi, “her türlü otobiyografik belge (...) yalnızca insanın ruh halinin bir vakayinamesi değil, aynı zamanda kişinin bireysel enerjisini aktarma girişimidir.”<sup>244</sup> Dolayısıyla esere yazarın tereddütlerinin, kaygılarının ve korkularının hâsılı duygu evreninin doğrudan ifadesi olarak bakmak daha baştan sınırlanmayı kabul etmektir. Hâlbuki otobiyografik olan her ne kadar çıkış noktasını oluştursa bile bunun nihayetinde kurmacanın süzgecinden geçtiğini ve artık başka bir şeye dönüştüğünü unutmamak gerekir. Belki de bu deneyimle yazı arasındaki mutlak farka sürekli hatırlatıcı bir unsur olarak işaret ediyordur. Öyleyse, “romanın dünyayı ve insan deneyimini öylece ‘yansıtması’ imkânsızdır, çünkü *bilinçli ve iradi* bir biçim verme çabasının ürünüdür; başka bir deyişle, bir deneyimle bu deneyimin öznel yorumu arasında her zaman bir mesafe olacaktır ve romanın başarısı da bu mesafenin yok sayılmasına değil, ustaca (‘hesaplı ve zevkli bir biçimde’) işletilmesine bağlıdır.”<sup>245</sup> Dolayısıyla romanın başarısı ya da başarısızlığı ‘yansıtma’yı ne ölçüde yapabildiğiyle

---

<sup>244</sup> Edward W. Said, *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*, s. 5

<sup>245</sup> Orhan Koçak, *Sunuş, Roman Kuramı içinde*, Georg Lukács, s. 16

değil, malzemeyi estetik formda nasıl işlediğiyle ilgilidir. Ki yazar da bu konuya ilişkin şunları söylemiştir:

Otobiyografik romanlar yaratma hürriyetimizi kısırlar. Orada biz sayısız imkan ve ihtimallerden bazılarını tercih hürriyetini kaybeder, bir tanesi üzerinde billurlaşmaya mecbur kalırız. Bence bunun için Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nun güzel bazı yerleri varsa, bunlar herhalde yaşanmamış hayat parçalarıdır. Size garip gelecek fakat bana öyle geliyor ki, romanda yaşanmamış kısımlar, yaşanmışlardan daha gerçeklerdir.<sup>246</sup>

Safa'nın sözünü ettiği hatırat ve romanın farklı dinamiklere sahip oluşu bunların farklı okuma biçimleri gerektirdiğinin de ifadesidir aynı zamanda. Dolayısıyla bugün bu romanları yeni okumalara açmanın yolu onları otobiyografinin haricinde de görebilmeyi gerektiriyor.

Kurmacyı gerçekliğin karşısında tutan anlayışın yerine onun gerçekliği kuran, çoğu zaman parçalayan, onda gedikler açan ama aynı zamanda yeniden üreten zengin ve çoklu tarafını ancak bu şekilde açığa çıkarabiliriz. Bu tarz bir bakışın lüzumunu Tekin'in ifadelerinde de görüyoruz:

*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının edebi kalitesini (...) kurmaca metnin sınırları içinde anlamını bulan kendi gerçekliği içinde aramak lâzım. (...) Onun, 'biyografik/otobiyografik' sınırlar içinde tanımlanması, hatta sanki meziyetmiş gibi bu tanımlar içine hapsedilmesi, eleştiriyi/yorumu basite indirgemekle kalmaz, aynı zamanda gerçeği kopya etmek veya birebir yansıtmak gibi bir amaç taşımayan kurmaca metnin yapısına da ters düşer.<sup>247</sup>

Dolayısıyla *Mai ve Siyah* ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na bakarken bu romanların otobiyografiye çıkan yollarına değil, eserlerin söyledikleri ve söylemedikleriyle birbirleriyle ve yazarlarıyla kurdukları –otobiyografik

---

<sup>246</sup> Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, s. 258

<sup>247</sup> Mehmet Tekin, "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanında 'Ben Anlatım' Yöntemi Ve Sorunları", *Erdem*

*Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, sayı:62, s. 197

olmak zorunda olmayan- ilişkilere bakmak daha fazla noktayı aydınlatabilir; yeni okumalara imkân açabilir. Bu nedenlerle ve kaygılarla önce *Mai ve Siyah*'a Georg Lukács'ın “düş kırıklığı romantizmi” kavramıyla bakmayı deneyeceğim.

### 3.2. Mai Ve Siyah: Emel Cihanıyla Yeis Türbesi Sarkacında

*Mai ve Siyah*, adının da imlediği gibi sembolizmlerle örülüdür ve bu örgü adeta iç içe geçmiş halkalardan oluşur. Ahmet Cemil roman boyunca gergin bir hattın üzerinde yürür gibidir ve bu yürüyüş boyunca mavilikler her an siyaha, siyahlar ise küçük parlama anlarıyla bir anda maviliklere evrilme imkânını ve tehlikesini taşırlar. Yaygın şekilde doğrudan hayallerin ve gerçekliğin zıtlığı olarak görülen ikili durumun romanda kütle halinde karşı karşıya getirildiği söylenemez. Zaten roman başarısını önemli ölçüde incelikle örülen ve özen gösterilen ayrıntılardan kazanır. Ancak bu yorumların çıkış noktası büyük ölçüde yukarıda gerçeklik ve kurmaca bağlamında sözü edildiği gibi hayal ve gerçekliği bilişsel düzeyde insanın tümüyle birbirinden ayırdığı varsayımından hareket eder. Oysa gerçeklik tam da kırılmalı ve sabit olmayıp varlığını sürekli kendini tekrarlamaya mahkûm ve mecbur oluşuyla ‘gerçek olmayan’ tarafından biteviye kurgulanır; çünkü yaşam dirimini iç içe geçmelerden devşirir. Dolayısıyla gerçekliği tutarlı bütünlük olarak görmek de sorunlu bir tavır olarak karşımıza çıkar. Sürekli parçalanan ve yeniden inşa edilen tasarım istisna ve kaidenin yer değiştirebileceği fikri üzerinde dururken, gerçeklik kendisini bütünlük olarak ancak bunun için harekete geçildiğinde var edebilir, yani saf bir halde beklemesin. Bu bağlamda bârân-ı elmas ile açılan romanın bârân-ı dürr-i siyah ile sona ermesi saf gerçekliğin hayale galebesi olmayabilir. Çünkü,

İroni, iki tarafa da çevrilmiş çifte ironidir. (...) Ve ironi, gerçekliği zafer kazanmış olarak resmetse de, gerçekliğin yenilgiye uğratılmış hasmı karşısında bir hiç olduğunu, gerçekliğin zaferinin asla nihai bir zafer olamayacağını, fikrin yeni ayaklanmalarının gerçekliğe daima tekrar meydan okuyacağını açığa vurmakla kalmaz, ayrıca gerçekliğin bu

avantajı aslında kendi gücünden çok (sağlanan avantajı koruyamayacak kadar ham ve yönsüz bir güçtür bu) kendi ideallerinin ağırlığı altında zorlanan ruhun içsel (ama zorunlu) sorunsalına borçlu olduğunu da gösterir.<sup>248</sup>

Bu nedenle de eserin romantik bir karakteri son derece gerçekçi bir biçimde konu edinmesi bir paradoks olarak görülemez. Sahiden de Ahmet Cemil'in deneyimi, kaygıları ve mücadele ettiği bir yığın maddi zorlukla son derece gerçekçi bir biçimde inşa edilmiştir. Hatta gerçekliğe çarpma biçimi dahi olağan seyrinde ilerler. Dolayısıyla Ahmet Cemil'in zaten yenilgiye yazgılı olduğunu kolayca söyleyemeyiz, çünkü Ahmet Cemil yaşamdan ya da çevresinden 'kopuk' bir dünyada yaşamaz. Bâbîâli'de her gün bir sürü farklı meşrepten insanın girip çıktığı Mir'at-ı Şuun yazıhanesinde zaten bir evrene dâhildir. Çöküşünün bu denli sancılı ve azap verici olmasının nedeni tam da bu hayatın içindeliğidir. Zira romanda Ahmet Cemil'in kendisine dair tasarımları (edip olmak, şöhret olmak ve bu başarılar vasıtasıyla Lamia'yla evlenmek) sırf hayal edilmiş olmak için kurulan tasarımlar değildir, gerçekleştirilmek niyeti ve istenciyle, üstelik her şeyin yolunda gittiği akışta gerçekleşmemesi için hiçbir sebep yokken yani tam da olabilecekken olmadığı için hüsranın yakıcılığı ve hayal kırıklığı şiddetlenir. Çünkü Ahmet Cemil'in hayatı başta bir bütünlük arz etmektedir, kapalı ve kendine yeten bir dünyadır bu. Avukat bir baba, munis bir anne ve sevimli bir kız kardeş portresiyle Ahmet Cemil'in içine yerleştiği fotoğraf belirli ve düzenlidir. Ayrıca Ahmet Cemil Mekteb-i Mülkiye öğrencisidir, yani zihinsel formasyonu Batı tarzı bir bağlam tarafından belirlenmektedir. "Okuduğu şairlerin listesi, o dönemde İstanbul'un Paris edebiyat akımlarını ne kadar yakından kovaladığını"<sup>249</sup> ve aynı zamanda Ahmet Cemil'in entelektüel izleşimini gösterir. Zaten romanda entelektüelist tavır mavilikle ilişkilendirilebilecek kutuplardan birini oluşturur. Tanpınar'ın da sözünü ettiği gibi, "okuma" romanda oldukça önemli bir yer tutar. "Hiçbir devir, bu devir kadar "okuma" kelimesi üzerinde durmaz. Her edebiyatta okuma var ama okuma zevkinden bahsedilmedi. Hayat ve

<sup>248</sup> Georg Lukács, Roman Kuramı, s. 91-92

<sup>249</sup> Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, s. 165

medeniyet iflas etmiştir ve yeni milleti okuldan yetiştirecektir; diplomalı bir millet yetiştirecektir.”<sup>250</sup> Dolayısıyla Ahmet Cemil yeni bir paradigmanın insanıdır artık, hayata karşı bir duruşu imleyen, estetik bir tavrın temsilcisi olarak okuyan bir tiptir o. Okuldan arkadaşı Hüseyin Nazmi’yle birlikte okudukları şiirden geriye kalan hissiyat bu nedenle sarhoşluğa benzerdir. Hatta öyle ki, “manzume bittiği zaman her ikisi de sükût ettiler [sustular], bu bir nevi sekir [sarhoşluk] veren şiir şarabı beyinlerini okşayarak uyuşturmuştu.”<sup>251</sup> Araçsal bir okuma değil, okuduğu metnin etkisine kendisini açarak, estetik bir kaygının harekete geçirdiği bir düzlemde hareket ediyordur Ahmet Cemil.

Ancak ev ve mutlu aileyi içeren bu kapalı yapı Halit Ziya’nın diğer romanlarında da olduğu gibi (*Aşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar*, *Ferdi ve Şürekâsı*) hiçbir zaman süreklilik arz edemez; mutlaka dışarıdan bir etkiyle çözülür. Dolayısıyla bu bütünlüğün kuvvetli ve sabit bir yapı olmaktan çok sabun köpüğü gibi olduğunu fark ederiz. Ahmet Cemil’i de bu sabun köpüğü bütünlüğünden çekip çıkaran ilk olay babasının vefatıdır. Bu hadisenin estetik ifadesi romanın devamında cereyan edecek olan olayların da yazgısını hissettirir: “Fakat, heyhat! Musibet insanları en ziyade ümide sarıldıkları hengâmlarda zedelemekten haz alır.”<sup>252</sup> Genellikle daha baştan yaralanmışlık ya da hayata hamisiz olarak başlama şeklinde yorumlansa da (kahramanın duygusallığını temellendirmek için bu genellemeye sıkça başvuruluyor olsa gerek) Finn bu durumu özgürleştirici bir unsur olarak görerek, “Mai ve Siyah, yetim bir ailede başlar; romanın başkişisi olan delikanlıyı kendi yaşam yolunu seçmede özgür bırakır böylelikle”<sup>253</sup> der. Ancak bu özgürleştirmeden daha fazlasıdır, Halit Ziya belki de kahramanlarını yeni bir ahlakın ürünü olarak biçimlendirmek amacıyla sorumluluğu onlara verir, hayat karşısında anlamsızca sürüklemeyi. Sonuç ne olursa olsun bu kahramanlar eylemlerinin

---

<sup>250</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 71

<sup>251</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 60

<sup>252</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 64

<sup>253</sup> Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, s. 153

sorumluluğunu alırlar. Bu nedenle sorumluluk yüklenmeleri bakımından kahramanlar ergin ve yetişkindirler.

Babasının vefatı bilindiği gibi Ahmet Cemil'i yaşamın maddi ilkesi olan para kazanma problemiyle karşı karşıya getirir. Annesinin "Ne vakit şahadetname [diploma] alacaksın?" sorusu onda balyoz etkisi yapar. Ancak bu korkakça tavra yol açan bir etki değildir, çünkü Ahmet Cemil mirasyedi ya da çalışmaktan çekinen bir karakter değildir, yaşamın somut koşullarına tabidir. Onun çekincesi sonrasında romanın önemli hatlarından birini oluşturduğunu görebileceğimiz yaşamak ve yazmak karşıtlığında belirir, Ahmet Cemil için yaşamaya dair mücadele gerektiren uğraşlar (yani hayatın maddi tarafına ilişkin örüntüler) kabaca yazmanın askıya alınması anlamına gelir. Tercüme işiyle uğraşmak burada ara bir form olarak belirir, ancak o zamana değin okumuş olduğu Fransız yazarların yüksek sanatı yerine para kazanmak için popüler tercüme yapmak zorunda kalması entelektüel kaygıları olan bir kahraman olarak trajedisinin çıkış noktasını oluşturur. 'Lamartine'den, Musset'den sonra 'Hırsızın Kızı!' İşte hulyalarının [hayallerinin] sonu!"<sup>254</sup> ifadesiyle hem kırıklığı sezeriz hem de yaptığı işe dair küçümseyici nefreti. Üstelik tercümelerinin parasını tahsil edebilmek için eğilip bükülmek gerektiğini ve ihtiraz etmenin [çekinmek] aç kalmak anlamına geldiğini zamanla öğrendiğinde, tüm bu duyguları şiddetlenecektir. Önemli bir ayrıntı olarak belirtilmelidir ki, Ahmet Cemil bu tercüme işi isimsiz olarak yapmak ister ve öyle de yapar, zira o adını 'opus magnum'una saklamaktadır.

Mir'at-1 Şuûn yazıhanesinde bulunduğu işle Ahmet Cemil'in hayatında matbuat âlemine dair yeni bir sayfa açılır. Bir akşam annesinin dizlerine başını koyup "Hele bir mektepten çıkayım, bak ne olacağım? Oğlunu bir matbaa sahibi, bir ceride [gazete] müdürü görürsen iftihar edersin [övünürsün], değil mi, anneciğim?"<sup>255</sup> dediğinde anlarız ki Ahmet Cemil için artık gerçekleştirilmek üzere çabalanan bir hayal söz konusudur. Romanın başlarındaki bu sahne sonlarında yine Ahmet Cemil'in başını annesinin dizlerine koymasıyla bir çember çizecektir. Okulunu bitirmesiyle gazeteye daimi olarak devam etmeye

<sup>254</sup> Halit Ziya Uşaklıgil *Mai ve Siyah*, s. 81

<sup>255</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 88

başlar, bu sırada arkadaşı Hüseyin Nazmi Hariciye'ye girmiştir. Yırtılmayı oluşturan bir unsur olarak buradan başlayan açıklık roman boyunca artarak sürecektir. Eserin mai ve siyah etrafında örüntülenen pek çok hadisesinden biri de bu şekilde kurgulanır; Hüseyin Nazmi'nin sınıfsallığının da sonucu olan 'gerçekçi' tercihinde. İlerleyen safhalarda iki arkadaş arasında sessizce örülen mesafe de böylelikle yavaş yavaş gelişir. Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in yaratmak istediği yeni dil ve edebiyata dair görüşlerini uzun uzun dinlerken vicdanında ona "zavallı çocuk" demekten ve onu fazla hülyalı görmekten kendini alamaz. Matbaa sahibi olma hayali ise Ahmet Cemil'in daha büyük bir fotoğrafı oluşturan kendisine dair entelektüel tasarımının bir parçasıdır. Bu fotoğrafla anlarız ki Ahmet Cemil için matbaa sahibi olmak, eserini tamamlayıp şöhret olmak ve romanın ilerleyen kısımlarında görülebileceği gibi Lamia'yla evlenmek bir silsilenin halkalarıdır. Ancak Ahmet Cemil'in asli meselesi eserini meydana getirmektir, diğer tüm unsurlar buna hizmet etmeleri ya da engel oluşturmaları nispetinde rol oynarlar. Belki de bu nedenle eser adeta Ahmet Cemil için varlığının teyidinde dönüşür. "Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği [yayımlandığı] zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle zannediyorum ki iştihar perisi [şöhret perisi] gelip makhur, mağlup [yenilerek] ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim, o zaman: "Ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim!" diyebileceğim..."<sup>256</sup> Tam da ifade edildiği gibi Ahmet Cemil'in 'şu toprak parçası üzerinde' bir yer tayin edebilmesi eserini meydana getirmesiyle ve onun başarısıyla kurulabilecek olan bir şeydir. Bu nedenle Ahmet Cemil henüz ne olduğunu tam olarak bilemediği, zihninde dağınık olarak yüzen fikirlerden hareketle kendisinin 'yüksek sanat' la muhatap olmasını yeterli görerek yapmak istediği şeyler dolayısıyla kendisine kendinden menkul bir değer atfeder. Uysal'ın ifadesiyle söylenirse, "Ahmet Cemil, ' hayatta yüksek şeylere meftun olmuş' romantik bir Faust olarak çizilir.(...) Tıpkı Faust gibi çok yüksekleri, derin duygulanımları deneyimlemek ister."<sup>257</sup> Bu yüksekliğe ise başka unsurlara gerek kalmaksızın eserindeki başarısının onu zaten ulaştıracağını düşünür.

---

<sup>256</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 135

<sup>257</sup> Zeynep Uysal, *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 196



Ahmet Cemil'in çağının yeni bir tipi olduğunu düşünürsek ve *Mai ve Siyah* için Tanpınar'ın, "Hakikatte *Mâi ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyla de devrini veren beyannamesidir. Bu kitap için Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eserdir, denebilir"<sup>258</sup> ifadesini hatırlarsak Ahmet Cemil'in eserinin mahiyeti de anlaşılmış olur. Nasıl yapacağı konusunda kafası karışık olsa da 'yeni bir söz' ü yeni bir üslupla söylemenin derdindedir o. "Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğuna musır idi [ısrarlıydı]"<sup>259</sup> ifadesinde bunu açıkça görürüz. Zaten *Mai ve Siyah*' ın büyük başarısı da kendisiyle kahramanının yazmak istediği eseri güçlü bir şekilde iç içe geçmiş olarak kurgulamasındadır. Yazar (Halit Ziya ve Ahmet Cemil) eserini yazgısıyla aynı zeminine taşır ve bir anlamda temsilin temsiliyi gerçekleştirir; kurguyla eserin gerçekliğinin sınırları yer yer belirsizleşir. Zira Ahmet Cemil'in yazmak istediği eser de *Mai ve Siyah* temalıdır; yani insan hayatı.

Ahmet Cemil hayatını adeta bir sanat eseri gibi kurgulamıştır. Ancak onun trajedisi başka bir noktadan kaynaklanır. "Onda bir illet [özellik] vardı, her şeyde hatta sefalette [yoksullukta], fuhuşta bile bir ziynet [süs], bir zarafet [incelik] olmasını isterdi"<sup>260</sup> tarifindeki gibi rakik ve estetizmin kuşattığı bir ahlaka sahip olan Ahmet Cemil dışarının etkisine o kadar açıktır ki, Râci'nin yaptığı kaba saba eleştiriler onda kıyıcı etkilere neden olur. Romanın başlarında Hüseyin Nazmi'nin evindeyken müsveddeler arasında rastladığı Râci'nin eleştirisiyle bir anlamda edebi/estetik endişeleri gün yüzüne çıkar ve "Ah! Bu anlaşılamamak, takdir edilmemek [beğenilmemek] endişesi olmasa. Ya benim mahut [bilinen] eseri bitirsem de çıkarsam ne olacak?... Bugün üç dört tane ufak tefek manzumecikler için feryat edenler o vakit o koca bir cilt dolusu yeniliği görünce ne yapacaklar?"<sup>261</sup> dediğinde kırılğanlığını görmüş oluruz. Zaten eserinin sonunu da yine Râci'nin eleştirilerine verdiği tepki getirecektir. Finn'in Ahmet Cemil'in hayatının realitesine paralel biçimde

---

<sup>258</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 279

<sup>259</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 176

<sup>260</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 167

<sup>261</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 128

“şiirinde de eksik olan pragmatik özellik”<sup>262</sup> olarak gördüğü koşullara uyum ve mücadele eksikliğidir. Belge bu durumu, “Ahmet Cemil kapalı aile çevresinin şefkatine alışmıştır. Dünyanın kaba gerçeklerine ayak uyduramaz”<sup>263</sup> ifadeleriyle açıklar.

Ahmet Cemil aynı zamanda yüzyıl sonunun romantik bir meşrebi olarak hedefini arayan bir âşıktır. Belge’nin ifadesiyle, “Ahmet Cemil, aşkın kendinden çok belli bir sevme tarzına vurgundur. Bu tarzda bir aşkın bütün ön hazırlıkları tamamlanmıştır. Tek eksik aşık olunacak kadındır.”<sup>264</sup> Zihnindeki tasarımın bir parçası olarak aşk da emellerine eşlik eder, aslında eşlik etmekten çok birbirinin yerine geçer demek belki daha doğrudur. Zira, “Gece yalnız kaldığı vakit zihninde yalnız iki şey yaşıyordu: Eseriyle Lâmia. Bu iki emel hedefi bir çift tev’em hemşire [ikiz kız kardeşler] gibi hatırasında öpüşüyordu. Lâmia’yı düşünürken eserini, eserine fikrini sevk ettikçe o siyah gözlerin: “Bitirsenize. Ben de dinlemek isterdim!” manasıyla gülümsediğini görüyordu”<sup>265</sup> ifadelerinde fark ederiz ki Ahmet Cemil için Lâmia’nın aşkını kazanmakla eserinde başarılı olmak birbirinden ayrı olarak düşünülemez. Zaten sonrasında Lâmia’nın evlilik haberi Ahmet Cemil’in takatini tüketen yıkıcı bir kararına anı olacaktır.

Ancak tüm bunlar yenilginin estetik planını açıklayabilir, oysa Ahmet Cemil’in hayatında estetik plandaki yenilgiyle ekonomik plandaki yenilgi birbiriyle bağlantılı şekilde gerçekleşir. Yüzyıl sonunda değişen rekabetçi ekonomik anlayışın bir sonucu olarak mücadele koşulları da söz gelimi babasının tabi olduğu şartlardan farklıdır. Teknik-maddi yönlerini pek de bilmediği matbaa işi bu tarz nedenlerle ekonomik yıkımının nihai sebebi olur. Eniştesi Vehbi’nin babasının rahatsızlığıyla matbaa idaresini eline almasıyla romanda şiddetini giderek arttıran yeni bir gerilim hattı açılmış olur. Gidişatın kökünden değişeceği belli olmuştur artık, fakat Ahmet Cemil bunu doğrudan kötüye yormak istemez ve kendisini şöyle avutur:

---

<sup>262</sup> Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem, 1872-1900*, s. 154

<sup>263</sup> Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s. 340

<sup>264</sup> Murat Belge, A.g.e., s. 336

<sup>265</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 229

Hulya hayatında başlıca ümitlerinden biri bir matbaa sahibi olmak değil mi idi? O halde işte o ümidin bir tahakkuk mukaddimesi [gerçekleşme habercisi] gibi başlayan şu vakaya karşı bir itminan [güven] duymak lazım gelirken ne için makûs bir tesir [tam tersi bir etki] duyuyor? (...) Her vakayı fena şümulü ile telakki etmek [her olayı kötü olarak algılamak] bana mahsus bir bedbinlik [karamsarlık] mesleği.<sup>266</sup>

Ancak süreç çok hızlı ilerleyecek ve Ahmet Cemil kendisini hızla ilerleyen bir akışın içinde bulacaktır. Bu akış Ahmet Cemil'in yabancı olduğu bir biçimdir; girişimciliğin ve paranın hızlı hareketinin hâkim olduğu, ailenin ve onun temsil ettiği değerlerin küçük mutlulukların hüküm sürdüğü kapalı evrenin dışında dışarının tekinsiz ve risklerle dolu alanı işaret etmektedir. Bu noktada Ahmet Cemil kendisini emelleriyle gerçekliğinin arasında bulur. Sorun Ahmet Cemil'in zorunlu olarak birbirini yok edecek unsurlara “çifte bağlanması”<sup>267</sup> dır. Düşünceleri bir sarkacın hareketleri gibi gidip gelmektedir ancak mantıksal bir yanlış göremediğinden evi rehin ettirir, matbaaya yeni makinaların alınmasıyla bir süre işler düzene girer. Artık yeniden kendi gündemine döner: “Artık endişe edecek bir sebep göremiyordu, bütün emellerinin husulüne [arzularının gerçekleşmesine] bir iki hatve [adım] kalmıştı: Eseriyle aşkı...”<sup>268</sup>

Ve nihayet eseri bittiğinde arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'deki köşkünde daveti kararlaştırırlar. Dikkat çekici bir nokta olarak Ahmet Cemil “kendi dehasının şu muzafferiyetine de şahit olması [kendi dâhiliğinin şu zaferini görmesi] için mukavemet edilemeyen [karşı konulmaz] bir arzusu”<sup>269</sup> olduğundan dolayı Hüseyin Nazmi'nin pek de bir anlam verememesine karşılık edebi muarızî Râci'yi davet etmek ister. Bu durum daha çok – sıkça yorumlandığı şekilde eski edebi anlayışın temsilcisi olarak görülen- görüşleri hiçbir şekilde kabul edilmese bile Râci'nin nazarında takdir edilme ve

<sup>266</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 216

<sup>267</sup> Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s. 94

<sup>268</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 248

<sup>269</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 249

onaylanma ihtiyacının Ahmet Cemil’de bir karşılığı olduğunu düşündürür. Yukarıda bahsedildiği gibi dışarının etkisine olan ‘ölçsüz’ açıklığıyla Ahmet Cemil savunmasızdır. Bu savunmasızlık hali eleştirmenler tarafından çoğunlukla Ahmet Cemil ile arkadaşı Hüseyin Nazmi arasındaki ekonomik farka indirgenir, oysa sorun belki de Ahmet Cemil’in kendisine dair kurgusuyla olan mesafesizliğindedir. Bu edebi değerini yalnızca kendisinin takdir ettiği yüzergezer kurguda Ahmet Cemil, dışarının haşin eleştirel tavrıyla mücadele edemez.<sup>270</sup> Tüm bunlara ‘yeni’ bir tarzı ortaya koyacak olmanın getirdiği belirsizlik yükü eklendiğinde meşrebinin de payı olan tedirginlik ve kaygı ortaya çıkar.

Hüseyin Nazmi eseri, Garp’tan “toplanmış tohumların Şark [Doğu] güneşinde inkişaf etme [açan] çiçeklerinden müterekkip [oluşmuş] bir demettir”<sup>271</sup> sözleriyle tanıtır. Ahmet Cemil heyecandan titreyen sesiyle eserini okumaya başlar ve giderek eserine güveni artar. Okurken bir ara kapının aralığından Lâmia’nın kendisini izlediğini fark ettiğinde ise tanıklığın büyüklüğünün hazzıyla kendinden geçer, öyle ki bu “cavidani bir haz” eser bittiğinde aldığı coşkulu övgülerin fevkindedir: “Fakat artık kalbinde o beyaz gölgenin biraz evvel şu kapının arkasında mevcudiyetinden [bulunmasından] gelen cavidani bir haz [sonsuz bir zevk] vardı.”<sup>272</sup> Eseri onun dinlemiş olması değerini artırmıştır.

Ne var ki maviliklerle örülü bu büyük haz anı Râci’nin diyaloguyla ilk kırılmasını yaşayacaktır. Eniştesi Vehbi’nin Râci’yi matbaadan kovmak istemesinin nedenini Ahmet Cemil’de bulan Râci kin ve öfkesini açıkça gösterecektir. Zaten bundan sonra ilerleyen zamanda siyahlıklar ufku büsbütün kaplayacaktır. İlk kız kardeşi İkbâl’in<sup>273</sup> mevcut mutsuzlukları

---

<sup>270</sup> Bu durumdan Georg Lukács düş kırıklığı romantizminin soyut idealizmden farkını işaret ederek öyle söz eder: “Bireyin içsel önemi, tarihsel doruğuna ulaşmıştır: Birey aşkın dünyaların taşıyıcısı olarak soyut idealizmdeki gibi önemli değildir artık, kendi değerini şimdi yalnızca kendi içinde taşıyordur” Georg Lukács, *Roman Kuramı*, s.120

<sup>271</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah.*, s. 256

<sup>272</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 261

<sup>273</sup> Jale Parla, Ahmet Cemil’in kız kardeşinin adının İkbâl olmasını bir gönderme olarak okuyarak, “Hüseyin Nazmi zaten sahip olduğu “ikbal” i sürdürürken, ahmet cemil hiçbir zaman sahip olamayacağı “ikbal” e adı İkbâl olan kız kardeşini de (burada Uşaklıgil’in ironisi fazla açık) kurban verir.” der. Jale Parla, *Türk Romanında Yazar Ve Başkalaşım*, s.61

artık açığa çıkacak ve Ahmet Cemil bunun sorumlusunu kendisini emellerine teslim eden tavrında görecektir. Ertesi gün matbaaya geldiğinde ise Râci'nin bütün hıncıyla bir yığın abartı ekleyerek gazetede yazdığı eleştiriyi karşılaşmak duygularını isyan ettirecektir. Yukarıda da bahsedildiği gibi yazarı Halit Ziya'ya "hülasa gülünç olmaktan her dakika titriyordum" dedirten ruh hali romanın şair kahramanında da görülür. Kendisiyle alay edilen bu yazının dolaşıma girdiğini düşündükçe de azabı şiddetlenecektir. "Ahmet Cemil derin bir keselan [bitkinlik] duydu. Ta ciğerlerinin ortasında bir şey yırtılıyor zannetti. (...)Nagihan [Ansızın], "Bu herekesi" tabirinden bir çehre ayrıldı: Lâmia!.. Birden nazarından bütün halkın ehemmiyeti düştü, zihninin içinde yalnız Lâmia kaldı. 'Bunu Lâmia da görecektir, o da gülecek.' diyordu."<sup>274</sup>

Ahmet Cemil'in "hülya kanatlarında mühlik bir ceriha [öldürücü bir yara]"<sup>275</sup> diye tarif ettiği bu kırılma halinde rezil olma korkusunun, eserine güvendiği halde gülünç duruma düşmenin 'iç' de nasıl bir gedik açtığını fark ederiz; öyle ki her türden teselliye baştan boşa çıkaran, onları gerçeğin bir ifadesi değil de acıma duygularının bir sonucu olarak gören büyük bir yaralanma hali söz konusudur. Eseri aracılığıyla kazanacağı bağımsızlık duygusuyla, merhamet edip acıdığı Râci'nin eleştirisiyle dahi baş edemeyen yetersizlik hissinin arasında sıkışıp kalmıştır.

Estetik plandaki çözümler ekonomik çözümlerle katlanır. Estetik plandaki mücadele Râci'yledir, ekonomik plandaki ise Vehbi'yle. Kız kardeşi İkbâl'in vefatı ve evin kaybıyla da zaten bir cehenneme dönüşmüş olan 'yuva' çözümler. Dışarıdan bir etken nedeniyle daha önce kapalı devre yaşantının hâkim olduğu evin çözülmesi teması Halit Ziya'nın diğer romanlarında da sıkça karşımıza çıkan bir izlettir. "Hayat hep canavardır ve her zaman eve biri gelir. Halit Ziya bir yerlerde 'hayatın rahat bıraktığı' insanların var olduğunu uzaktan uzağa gösterse de onun romanının odağında hayatın rahat bırakmadıkları vardır. (...) Diğer bir deyişle hayatın sadmeleriyle baş edemeyen kadınlar ve erkekler

---

<sup>274</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 309

<sup>275</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *A.g.e.*, s. 310

‘mini mini’, yaralı birer çocuk olarak kalırlar.”<sup>276</sup> Ancak bu yaralı hali kendisinden önceki kuşaktan ayıran önemli unsur çözümlenin nedeninin sorumsuz ve züppe oğula değil, hayat karşısındaki bir tavra ve akışa etki eden sayısız nedenin oluşturduğu karmaşaya işaret etmesidir. *Mai ve Siyah*’ ta bu çözümler “müsrif oğulun zevk ve sefada harcadığı para yüzünden değil, sanatçı eğilimli oğulun bir matbaaya sahip olarak kazanacağı parayı sanatı uğruna harcayabileceği umudundan, kısacası, sanatla kapitalizmin birleştirebileceği yanılığısından kaynaklanır.”<sup>277</sup>

Ahmet Cemil’i dönüştüren son kıyıcı darbe, Hüseyin Nazmi’nin Avrupa’ya gidişi ve Lâmia’nın evlilik haberini vermesidir. Çok önceden açılmaya başlayan makasın doruk noktasıdır burası, kökten bir farklılaşmayı ve kapanmayacak olan mesafeyi imler. Bu haberlerin tam da Ahmet Cemil’in matbaadan kovulduğu ve kız kardeşini kaybettiği felaket anıyla eş zamanlı olması asimetriyi artırır. Bu asimetri şöyle tasvir edilir: “İnsan kendisinin sefaletini bir servetin ihtişamı [görkemi] yanında, bedbahtlığının [mutsuzluğunun] hükmünü bir saadet nümeyişi [bir mutluluk gösterişi] karşısında daha büyük bir acı ile anlar; bu bir saniye zarfında ta mukaddimesinden [en başından] şu ana kadar ikisinin hayatını teşkil eden tezat silsilesi [karşıtlık zinciri] fikrinin içinden geçti.”<sup>278</sup> Dolayısıyla Ahmet Cemil, artık kendi hayatının parçalanmışlığına dair en net bilince bu asimetri içinde varır. Lâmia tarafından aslında hiç sevilmeyip, kendi yarattığı aşk tahayyülünün kurbanı olmuştur. Bu nedenle bu acıyı bir kaybın, karşılıklı var olan sevginin yitimi olarak değil, kendi yanılığının büyüklüğü ve dehşeti halinde yaşar. Biten bir aşkın ıstırapından farklı olarak da bu bilincine varma hali Ahmet Cemil’i diğer yenilgilerinden farklı olarak yalnızlaştırır; çünkü bu toplumsalla paylaşılabilir bir felaket değildir. Arzularının lokomotifini olarak Lâmia’nın yokluğunda o zamana değin büyük inanç duyduğu entelektüel sermaye gözünde sahteleşir. Artık ‘kendi gerçekliği’ içindeki duygulanımları bunların yerini almıştır. “O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşamış

---

<sup>276</sup> Zeynep Uysal, *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 123

<sup>277</sup> Jale Parla, *Türk Romanında Yazar Ve Başkalaşım*, s. 65

<sup>278</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 360

yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleri idi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melal ve yeisinde muhtevi idi [onun bu acı ve ümitsizliğindeydi].”<sup>279</sup> Dolayısıyla da onlar ‘sahte’ fakat Ahmet Cemil (ve onun yası) ‘gerçek’ tir, zaman taşıdığı tüm yüküyle yozlaştırıcı fakat Ahmet Cemil ‘gerçek’ tir.

Tüm bu sahtelikler evrenini iki arınma anı keser. İlki Eyüp’e kız kardeşi İkbâl’in mezarını ziyarete gidişidir. Artık kız kardeşiyle kendisi arasında bir koşutluk görmektedir. Hayali diyalog sahnesinde bu benzerlik iyiden iyiye açığa çıkar. Emel enkazına dönüşmüş olan Ahmet Cemil kız kardeşiyle kendisini aynı dizgeye yerleştirir. İkincisi ise, Vehbi’yle Bâbîâlî’de karşılaştığında yine gülünç bulunmaya dayanamayıp ona tokat atmasıdır. Bu Ahmet Cemil’in dünyayla kurduğu ilişkinin bir an için ‘araçsal’ olmaktan çıkıp sahicileştiği sahnedir. Artık gelecekteki daha yüksek bir kazanım adına sineye çekmek için sebebi yoktur ve amacı doğrudan eylemindedir. O tokat gücünü birikmiş tüm yenilgilerin hincından alır. Bu nedenle yeni ve farklı olan yaygın kanının aksine, Ahmet Cemil’in hayal adamı olmaktan hakikat adamı olmaya yani eyleme geçme, fail olma kudretinde değil, aksine o zamana değin kendisine hep düşmanlık yapmış Râci’yi dahi büyük bir cömertlikle affedişine rağmen Vehbi’ye olan hınç ya da intikam duygusunda aranmalıdır. Zira Ahmet Cemil hayatının her anında faildir, girişimlerinin başarısızlıklarla sonuçlanması bunu zedelemez.

Ahmet Cemil’i dönüştüren son kıyıcı darbenin Hüseyin Nazmi’nin gidişini ve Lâmia’nın evliliğini haber vermesi olduğundan söz etmiştim. Bu darbenin en önemli sonucu onun eserine bakışını, eserinden umduğu şeyi değiştirmesidir. Bir zamanlar gururunun kaynağı olan, benliğini bir çerçeve dâhilinde kuran/kurma amacı taşıyan eseri artık hayatının bütün yıkıntısını gösteren bir aynadır. Mesele Ahmet Cemil’in eserinden gerçekleştiremeyeceği bir şeyi talep etmesidir; yukarıda da bahsedildiği gibi eserin mükemmelliğinin tek başına onu ‘bir yere’ taşımaya yeteceğini düşünmesi. Ne var ki, bu mükemmelliğin sağlanması yeterli gelmez ve Ahmet Cemil kendi

---

<sup>279</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 370

beklentilerinin altında kalır. “Ah! Bu eser!... Bir vakitler bunun için neler kurmuş, ondan neler beklemiş idi! (...) O buna hayatının en güzel parçasını feda etmiş, gençliğinin en kıymetli hararet [sıcaklık] ve ruhunu bırakmış idi.”<sup>280</sup> Ancak şimdi bu eser kendisini geleceğe fırlatarak maviliklerle dolu bir tahayyülü beslemiyor aksine geçmişin siyahlıklarının sorumlusu olarak bir intikamı besliyordur. Dolayısıyla da Ahmet Cemil’in öfkesi geçmişini silebilmek, ondan hiçbir iz bırakmamak için eserine yönelir ve onu yakar. Bu aynı zamanda entelektüel iddialarından vazgeçişinin ne derece köklü olduğunun da ifadesidir bir bakıma. Eseri yok ettiğinde “bütün hayatının yalanlarını”<sup>281</sup> da yok ettiğini düşünür.

Ahmet Cemil’in ‘estetik intihar’ının son veçhesini arkadaşı Hüseyin Nazmi gibi gitmek, çok uzaklara gitmek istemesi oluşturur. Bu noktada görürüz ki, Hüseyin Nazmi hâlâ negatif yönlü de olsa belirleyici bir etkidir. Bu etki şöyle ifade edilir: “ Hüseyin Nazmi gidiyor, öyle mi? O da gidecek... Fakat o ümitlerinin arkasından koşmak için giderken bu ümitlerinin inkırazından firar edecek [bozulmasından kaçacak]; arkadaşı ile çocukluktan beri başlayan tezat silsilesini ikmal edecek [karşıtlıklar zincirini tamamlayacak].”<sup>282</sup> Yukarıda da sözü edildiği gibi sürekli açılan makas nihai noktaya ulaşmıştır. Ahmet Cemil geçmişinin peşinden gelemeyeceği kadar uzak bir yere gitmek, adeta geçmişinden izole olmak ve kendisine başka bir âlemde başka bir kişi olarak bakmak ister. İşte bu noktada sokaktan geçen Arap dilencinin söylediği şarkıyla haritada baktığı çöl kesişir.

Finn çöl imgesini şöyle yorumlar:

Sahra yalnızca İslam’ın kaynağı olarak değil, İstanbul’a yani merkeze uzaklığı açısından da Halit Ziya tarafından dikkatle seçilmiş bir imgedir. Artık Ahmet Cemil için geride bıraktığı entelektüel iddialara olan uzaklığını ve vazgeçişinin keskinliğini ifade eder. Artık ha deyince çıkılıp gelinecek bir İstanbul (entelektüel merkez) yoktur.

---

<sup>280</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 381-382

<sup>281</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 384

<sup>282</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, A.g.e., s. 385



Ahmet Cemil bu haliyle bir süreliğine/başarısızlığı kendine ve etrafına unutturacak kadar değil de, sanki tümünden kaybolmak istemiş gibidir.<sup>283</sup>

Her zaman duyduğu ses bu defa çölün ıssızlığı vaadiyle birleşerek olağanüstü bir etki yaratır adeta benliğini kuşatır; artık tekinsiz ve uzak olana değil bir aşinalığa karşılık geliyordur. Bu seste Ahmet Cemil'in romanın başında sözü edilen oluşturmak istediği dilin sesini duyarız. Çünkü o dili yenileştirmek değil, yeni ifadeler yani bir anlamda 'iç dil' icat etmek istemektedir. Bu bir anlamda kendi kendini sürgüne göndermek olarak düşünülebilir; kendi yarattığı dilde sürgün olmak. Ahmet Cemil birtakım kefaretlere ödeyerek sonunda o sesine ulaşmıştır. Duyduğu sesle çöl kararı belirginleşip nihai hale gelmiştir.

Bu sesin etkisi aynı zamanda ölüm fikrini de yüzeye çıkarır. Ölen her şeyin fikrini; babasının ve kız kardeşinin vefatını, Lâmia'nın yitip giden hayalini, yanmış olan eserini açığa çıkarır. Zira talihsizliklerle dolu hayatına layık gördüğü çöl aslında Ahmet Cemil'in hayatta kalarak kendisini yıkma biçimine karşılık gelir. Bu nedenle çöle gitme kararında oldukça net ve metanetlidir. Ahmet Cemil'in daha önce de annesinin dizlerine yatarak matbaa hayallerini anlattığından söz edilmişti, ancak şimdi söz konusu olan çok daha farklı bir şekilde kesin bir kararı bildirmek içindir. Bu defa da annesinin dizlerine yatar fakat "ölmüş emellerinin sâkit türbesini [sessiz mezarını] orada kurmak"<sup>284</sup> konusundaki kararını bildirmek üzere. Çember tamamlanmış, çocukluğa dönmüştür ancak sekiz yaşındaki o çocukla şimdiki çocuk arasında asırlar vardır. Ahmet Cemil kendisi için; "Hayatın, o vücudu harap eden demir mengenenin arasında nasıl ezildim! İşte bugün sana hasta, mecruh [yaralı], tedaviye muhtaç olarak avdet ediyorum..."<sup>285</sup> diyerek şifayı annesinden umar.

Ve yola çıkılacağı esnada Ahmet Cemil son defa Hüseyin Nazmi'yle karşılaşır ve asimetri negatif yönde çözüme kavuşur. "Fransız vapuru Hüseyin Nazmi'yi, sinesi [göğsü] ümit ile dolu, bir emel cihanına [bir arzu dünyasına]

---

<sup>283</sup> Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872- 1900*, s. 173

<sup>284</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 389

<sup>285</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *A.g.e.*, s. 392

doğru götürürken, Kızkulesi açıklarında bir batı [yavaş] meyil ile süzülerek yavaş yavaş ilerleyen Lloyd'in Süveyş hattına işleyen ağır gemilerinden biri Ahmet Cemil'i kalbinde bir mezar ile son yeis türbesine sürüklüyordu."<sup>286</sup> 'Emel cihanı' ve 'yeis türbesi' sarkacı romanı çevreleyen temel gerilim hattını oluşturur. Gemi İstanbul'dan ayrılırken Ahmet Cemil verdiği kararın büyüklüğü ve şiddeti karşısında sarsılır. Sonrasında ise İstanbul türlü renklerin karıştığı, bazen de birbirine geçtiği bir tablo gibi geçer gözlerinin önünden. Bârân-ı dürr-i siyah [siyah inci yağmuru] da böyle bir tablonun ardından açılır ve Ahmet Cemil Tepebaşı'ndaki mai geceyi hatırlar. Daha önce de belirtildiği gibi bu son sahnede de mavilikler ve siyahlıklar iç içe geçmiş halkalar halinde sürekli birbirlerine dönüşürler. Tepebaşı'ndaki o mai geceyle vapurdan izlenen siyah derin dalgalar Ahmet Cemil'in muhayyilesinde birbirine karışır. Başını gökyüzüne kaldırdığında gördüğü bârân-ı elmas ile beliren emeller vapurdan izlediği altındaki denize bârân-ı dürr-i siyah ile gömülür. Ahmet Cemil siyah dalgaların kendisini yokluğa çağırın davetinden annesinin varlığa çağırın sesiyle silkinir. Ancak Ahmet Cemil'in tavrını intihardan kaçmak olarak göremeyiz, her şey tükenmiş hatta gittiği yer "yeis türbesi" olsa bile o annesini takip ederek sorumluluk yüklenmeye devam eder.

*Mai ve Siyah*'ı yalnızca düş kırıklığı romantizminin etrafında göremeyiz. Belki de yaşamın karmaşasına ve çelişkilere cesaretle yer vermesi nedeniyle Halit Ziya'nın kahramanlarının en önemli özelliklerinden biri de eylemlerinin - sonuçlarından bağımsız olarak- sorumluluğunu almalarıdır. Bu da kefarete kavramıyla birlikte düşünülebilir. Arzular doruğa ulaştığında ancak emeller gerçekleşmediğinde ufukta ödenmesi gereken kefaretle belirir. Ahmet Cemil'in failliğinin sahiciliğini de buralarda görürüz. O yalnızca emellerine ulaşmak isterken eyleyen- çabalayan değildir, tüm mücadeleler başarısız olduğunda da muhasebesini yapar ve kefarete öder.

İki arınma anından söz edilmişti; Ahmet Cemil'in kız kardeşinin mezarını ziyaret etmesi ve eniştesi Vehbi'ye attığı tokat. Özellikle kız kardeşini ziyaretinde tüm olup bitenlerin sorumlusu olarak kendisini gördüğünden –

---

<sup>286</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *A.g.e.*, s. 394

daha doğru ifade belki de emellerinin kendisini manipüle ettiğini fark etmesidir- dolayî vicdanî bir yükü hareket eder. İkbâl’le mezarında bu yükün ağırlığıyla konuşur. Bu noktada ölüm farka değil, ölümler ve diriler olmak üzere herkesin farklı dozlarda deneyimlediği bir ortak evrene karşılık gelir. Bu nedenle;

Halit Ziya’nın dünyasında ölüm, ölenle kalanları birbirlerine yabancılaştırılmaz; ölenler de aynı karşılıklı anlaşılabilirlik ve duygudaşlık evreninde barınmaya devam eder. Çünkü onların da umutlarını, korkularının, acılarının kaynaklarını, sevinçlerinin vesilelerini barındırmış olan, şehirlerin sonsuz bir şimdi içersinde yaşayan bu dünyasıdır. (...) Bu yüzden insan kendi yapıp ettiklerini, anılarının, bildiği hikâyelerin, işittiği rivayetlerin ışığında değerlendirebilir; kendi başına gelenlerden geçmişte olup bitenler hakkında sonuçlar çıkarabilir. Geçmişle söyleşmek, dünyayla söyleşmenin bir anıdır.<sup>287</sup>

Bu söyleşme bittiğinde ise arınma gerçekleşmiştir. Kefareti ödemiş olmanın verdiği ‘rahatlık’ vardır artık. Dolayısıyla Ahmet Cemil’in uzaklara gitmesi bir ‘kaçış’tır evet, ancak bu hesabı görülmemiş bir kaçış değildir. O zamana değin yaşanmış olan hemen her şeyin, sonucunun iyi veya kötü olduğuna bakılmaksızın bir şekilde çözüme kavuşturulup terk edilmesi söz konusudur. Bu nedenle de aynı zamanda bir düş kırıklığı kahramanı olan Ahmet Cemil’de kefareti, cezalandırma şeklinde tezahür etmez, emellerin çöküşü onun ‘duygusal eğitim’inin bir parçası olarak ‘yüksek’ biçimde gerçekleşir. Mezardan ayrılırken ki ruh halinde tüm bunları fark ederiz: “Buradan ayrıldıktan sonra kalbinde bir hiffet [hafifleme] hissediyordu. (...)O ziyaret bütün hayatının acılarını latif bir gaşiy [hoş bir kendinden geçiş] ile uyuşturmuştu.”<sup>288</sup>

İkinci olarak, Ahmet Cemil ağır ve biriken nefretinin nesnesi olan eniştesi Vehbi’ye tokat atar; bu bir nevi geçmişe ilişkin hesaplarının kapatılmasında

<sup>287</sup> İskender Savaşır, “Öteki Halit Ziya...”, *Defter*, sayı:2, s. 130

<sup>288</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 374

son sayfadır. Daha önce kız kardeşi ve matbaa hayalleri nedeniyle sabırlı ve tahammüllü davrandığı bu adam, kız kardeşinin ölümüne sebep olmasıyla ve üstelik bunu büyük bir umarsızlık ve pişkinlikle karşılamasıyla ondaki itidal duygularını tüketir. Ahmet Cemil mezar ziyaretinden sonra Vehbi'yle karşılaştığında tüm hınçlar köpürür ve hayatında bozulan her şeyin tufanıyla ona tokat atar. Ahmet Cemil'i "hareket adamı"<sup>289</sup> olarak görmeyen edebiyat eleştirmenlerinin çoğu bu olayı onun harekete geçtiği tek sahne olarak yorumlar. Oysa Ahmet Cemil baştan itibaren hep mücadele eder, eylemsizlik değil emelleriyle koşulları arasındaki mesafe –daha iyi bir ifadeyle Ahmet Cemil'in o mesafeyi yalnızca eserinin başarısıyla aşabileceğini düşünmesi- onu başarısız kılar. Kaldı ki, eylemlerinde başarısız olması onun 'hareketsiz' olduğu anlamına gelmez. Halit Ziya'nın kahramanlarına anlayışla yaklaştığından bahsedilmişti, işte bu nokta da bu anlayışın tezahürünü görebiliriz. Olup bitenler aynı zamanda toplumsal düzeneğin de belli ölçülerde sebep olduğu bir sonuçtur, sadece Ahmet Cemil'in 'bireysel' kabahatleri değil. Tanpınar'ın ifadesiyle bir "nesil romanı" olması aynı zamanda muhite dair de fikir verir; "Ahmed Cemil'in formasyonu neslinin formasyonu; titizlikleri, hiddetleri, aksülâmelleri, neslinin aksülâmelleridir."<sup>290</sup> Dolayısıyla da o yeni bir zihniyetin- yani referans dünyasının-, onun şekillendirdiği ahlakın insanıdır ve kefaretilerinde bunun da payı vardır. Bu nedenle de Tanpınar, onun için "Ahmed Cemil, kendi etrafında döner; kendine kapanmış bir ahlaktır ama Avrupalı bir ahlaktır"<sup>291</sup> diyecektir.

Kefaret meselesi Ahmet Cemil'in 'yaşama' ve 'yazma' deneyimindeki versusta da açığa çıkar. O eserini hiç de kolay olmayan ekonomik düzlemdeki mücadelesi esnasında meydana getirmiştir. Yani bir anlamda yaşamını ortaya koymasının karşılığında eserini alabilmiştir. Ahmet Cemil'in mütevekkil sabrında ve Vehbi'nin bir yığın geçimsiz tavrına olan tahammülünün kökeninde eserinin mükemmelliği için uğraşıp didinmek ve bu dolayısıyla yaşamayı 'almak' düşüncesi bulunur. Bu nedenle de o başarılı bir şair olana

---

<sup>289</sup> Kavram Mehmet Kaplan'a ait. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 456

<sup>290</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 280

<sup>291</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 43

kadar yaşamını ‘askıya’ almış gibidir; zaten tevekkülü de buradan gelir. Zihindeki tasarım gerçekleşip yaşam ‘hak edildiğinde’ yani ‘asıl’ hayat başladığında, silsilenin devamı da –Lâmia’yla evlenmek- kendiliğinden gelecektir. Dolayısıyla Ahmet Cemil, babasının vefatıyla ekonomik düzleme çekildiğinde baştan kefarete hazırdır. Ancak geri dönülmez sona ulaştığında artık bulunduğu yerden ayrılması gerektiğinin de farkındadır. Ev bütünlüklü anlamını yitirip çözüldüğünde, odası artık “ruhunun enisi ve merhemi”<sup>292</sup> olmaktan çıktığında son bir kefaret kalır ki, o da terk etmektir.

*Mai ve Siyah*’ın lirik gücünü devşirdiği yerler buralardır. Düş kırıklığını tümünden toplumsala feda etmeyişiyle, kefareti başkasına yüklemeyip yıkımı kendisine yöneltmekle düşüşün sahiciliğine de tanıklık ederiz. Eserin kırıklığı yalnızca aşka bağlanmayıp çok daha geniş bir düzleme yayıldığı için başarısını da bu geniş düzlemden alır. Zaten onu pek çok benzerinden farklı kılan odağını netleştirip aşkı da bu dolayına başarıyla yerleştirmesinde aranabilir. Bu nedenle de *Mai ve Siyah*’ı bir ‘zihniyet romanı’ olarak görmek sanıyorum yanlış olmaz.

### 3.3. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu: Sağırlaşan Ağrı

*Mai ve Siyah* zıtlıkları büyük parçalar halinde, gözden kaçması imkânsız şekilde sergiliyordu. Eser ritmi son derece yüksek bir biçimde mavilik ve siyahlıkların durmaksızın birbirini karşılamasıyla ilerleyip çemberi tamamlıyordu. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’na baktığımızda ise zıtlıkların mavi ve siyah gibi ‘büyük semboller’den ziyade daha çok ve daha parçalı kurulduğunu fark ediyoruz. Bu zıtlıklar şüphesiz maddi tarafı olan ‘dış’ dünyada yani toplumsalın alanında olup biterler, ancak okur hadiselerin nasıl olup bittiğini roman boyunca zihninde gezindiği kahramanın ‘alımlama evreninin’ merceğinden görür. Bu nedenle de romana dair sıklıkla karşılaşılan yorum belirtildiği üzere tarzındaki yeniliktir. Tekin bunu şöyle ifade eder: “Peyami Safa, daha önce kaleme aldığı romanlarından hayli farklı bir romanla karşımıza çıkar. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*; konusu, teknik yönü ve

<sup>292</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 390

kompozisyonu itibariyle daha önceki romanlara benzemez. Özellikle psikolojik çözümlerinin yetkinliğiyle dikkati çeken roman, salt Peyami Safa'nın romancılığında değil, roman geleneğimizde de özgün bir yere sahiptir.”<sup>293</sup>

*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 1929 gibi Safa'nın 'aksiyon' kişisi olmaktan çok 'düşünce' kişisi olduğu bir zaman dilimine aittir. Bunu en iyi Avrupa seyahati sonrası Doğu- Batı meselesini temel problematiği haline getirip sonrasında hemen hemen bütün sanatsal/düşünsel performansını bu çerçeveye hasretmesinden çıkarabiliriz. Ayrıca Safa'nın sadelikten yana olması ancak düşünceyi kısırlaştıracağı için halk diline yönelmeyi olumsuzlaması ve ilginç bir biçimde 1930'ların ortalarından itibaren toplumsal meseleleri küçümsemesi, kuşkuyla bakması da onun romandan muradının ne olduğuna dair fikir vericidir <sup>294</sup>, ki kendisi doğrudan ulusal alegoriyi teyit eden romanlarında dahi estetik/düşünsel özeni elden bırakmadığını düşünür. Bu nedenle de 1937'de *Her Ay*'in ilk sayısında romanın tezli olamayacağını ifade eder: “Tez'den maksat bir iddiayı ispat etmek için yazılan romanlarsa bundan nefret ederim. Bir romanın hayatını evvelden çizilmiş bir kanaatin emrine tâbi kılmaktan daha sahte, romanın da, hayatın da asıl mânasına aykırı bir iş tasavvur edemiyorum (...) roman, hayattır, hayatın içinden aldığı mânası; bu mânâ tek bir kalıptan ibaret değildir; hayat bir değil, birçok şeyler ispat eder.”<sup>295</sup>

Dolayısıyla Safa, romanı 'hayat'a yerleştirir ancak bu somut/maddi mücadeleler alanı olan hayata değil 'yüksek' fikirlerin dolaştığı bir düzleme işaret eder. Böyle bir tasavvurda da roman 'sosyolojik' gözlemlerin fikirlerin sergilendiği ve doğrulandığı bir metin olmaktan çok 'felsefeye' yer

---

<sup>293</sup> Mehmet Tekin, “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanında 'Ben Anlatım' Yöntemi Ve Sorunları”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, sayı: 62, s. 195

<sup>294</sup> Bu konuyla ilgili Birkan'ın yorumu şöyledir: “Safa sonraki yıllarda da “birtakım sosyal meseleler” i edebiyata sokacak olan birçok (genellikle solcu) yazarı hap “kaba ve iptidai” bulmaya devam edecek; kendi ilgisini çeken felsefî meseleleri gündeme getirmedikleri için çoğunu “basit” bulacak; daha da fenası ısrarla kent yoksullarını, köylüleri, zamanın moda tabiriyle “küçük insanları” yani pek derin epistemolojik ve metafizik dertler güdecek halde olmayan insanları vs. yazan yazarların basbayağı Sovyetler Birliği'nden talimat aldığını ima, hatta iddia edecektir.” Tuncay Birkan, *Dünya İle Devlet Arasında Türk Muharriri*, s. 285

<sup>295</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman II*, s. 370

açtığı/yakınlaştığı oranda başarılı kabul edilir. Öyleyse, “Her ne tarafından baksak bugünkü Türk edebiyatında kadına ve memlekete ait iki nevi sevdanın fikirsiz ve iptidai hassasiyetinden başka hiçbir şey göremiyoruz”<sup>296</sup> dediğinde anlarınız ki Safa için romanın ‘fikirsizliği’ iptidai bir durumdur ve bu romanın tezli olmasından farklı bir şeydir. 1936’da *Tan*’daki bir yazısında da romanın felsefeyle ilişkisine dair “geniş bir felsefe kültürü ile beslenerek iyice semirmedikçe Türk edebiyatının roman olarak da, tarih olarak da, tenkit olarak da benzine kan gelmeyeceği...”<sup>297</sup> ifadesini kullanırken reddettiği şey görüldüğü gibi düşüncenin eşlik etmediği duygulanımların iptidai kalmaya mahkum olacaktır. Bu nedenle Tekin’in Safa romanları için, “romanlarının “düşünce” yönünü şekillendirirken, eserin “dinamik yapısı”na gölge düşürecek niyet ve uygulamalardan azami derecede uzak durur. Onun, romanın genel yapısında yer alan “düşünce” unsurundan beklediği, herhangi bir şeyi “isbat” değil, “izah”tır”<sup>298</sup> şeklindeki yorumu da Safa’nın yargısını destekler. Ancak öyle görünüyor ki, Safa ‘izah’larının mutlak manada okurunda ‘ikna’ sonucunu vermesini istemiştir.

*Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nun en dikkat çekici özelliklerinden birisi belki de kahramanın isimsiz olmasıdır.<sup>299</sup> Bu durum kahramanı belirli bir kişi olmanın ötesine taşıyarak odağı onun zihnine kaydırır, dolayısıyla da roman ritmini hadiselerden çok zihinde bıraktığı etkilerden alır. Sahiden de herhangi birisi olabilir kahraman; Birinci Dünya Savaşı İstanbul’unda hasta ve genç bir çocuk olarak aslında basbayağı anonimdir ancak silik değildir. Ayrıca metnin güçlü tarafı da hastalık gibi oldukça alışıldık ve durağan olarak görülebilecek bir temayı dinamik bir biçimde ifade edebilme başarısıdır.

---

<sup>296</sup> Tuncay Birkan, *Dünya İle Devlet Arasında Türk Muharriri*, s. 284

<sup>297</sup> Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, s. 53

<sup>298</sup> Mehmet Tekin, A.g.e., s. 53

<sup>299</sup> İsmail Habib Sevük bu durumu romanın otobiyografik olmasına bağlayarak şöyle der: “Romanın ikinci hususiyeti roman kahramanının isimsiz oluşudur. Bütün edebiyatımızda kahramanının adı olmanın ilk roman budur sanırım. Niye böyle? Çünkü romanın kahramanı müellifin kendisidir; kendi adını zikretse romana uymayacak, başka bir ad taksahakikatten ayrılmış olacak; öyleyse en iyisi kahramanı adsız bırakmaktır.” İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, s.509

Bir ‘ilk’ e işaret etme kaygısının Sevük’te epey baskın tavır olduğunu biliyoruz, ki bu yukarıdaki ifadelerde de açıkça görülüyor; bir de otobiyografik olana ve onun hakikati ‘olduğu gibi’ dile getireceğine olan güçlü inanç.

Roman hastanenin tasvir edildiği sahneyle açılır. Hastalık gibi kırılğan bir halin oluşturduğu ruh ortaklığı “karanlık dehliz”<sup>300</sup> de insanları birbirine bağlamıştır; onlar “acının ve korkunun birleştirdiği müşterek bir manevî aileye mensup olduklarını hissederler, emindirler ki insanlar arasında sabretmesini, beklemesini onlar kadar bilen yoktur.”<sup>301</sup> Bu kırılğanlık algıları hassaslaştırır ve en olağan şeyler dahi bir hasta tarafından deneyimlenirken olağanın dışına taşar. Belki bu durumu hafifleten bir unsur olarak hastayı gündeliğin alanına çeken işleviyle kahraman hasta yakınından da yoksun yani yalnızdır. Belki de bu hamisizlik dolayısıyla, her şeyle doğrudan muhatap olmanın getirdiği yükte hastane ve dışarısının karşıtlıkları çok daha belirgin bir biçimde yaşanır. Dışarısı (ya da daha genel ifadeyle tabiat) dirimin sürgit hâkim olduğu, yaşama davet eden bir yerken hastane koridoru karanlık bir dehlizdir. “Her gidişimde, hastahanelerin bahçeleri bana hüzün verirdi. Bunun mânâsını şimdi bulmaya çalışıyorum ve hastalıkla tabiat arasındaki büyük tezadı anlıyorum. Bu, bir bahçeden hastahaneye girerken ve bir hastahaneden bahçeye çıkarken en çok hissedilen şeydir”<sup>302</sup> ifadelerinde bu farkın büyüklüğü dolayımlanır. Ancak bazen olanca aydınlığıyla tabiat dahi kronikleşen kederi dağıtamaz, tabiatın ışıkları hastanın prizmasından kırılarak geçtiğinde ışıklar artık sönükleşip kararır. Hastane odası da dehlizden farklı olarak tıpkı tabiat gibi aydınlıktır fakat bu tabiatın aydınlığından farklı olarak kaynağı kendinde olan bir aydınlık değil soğukluk yayan madenî parıltıların aydınlığıdır.

Hastaneden farklı olarak dışarıda zaman ağırlaşır donuklaşmaz, akıp gider. Ve bu kişiyi aynı zamanda kendisinden sıyrılıp ‘hakiki’ olmaya davet eder. Hatta romanda hayatla hakikat benzer bir düzlemde kurgulanır. Fakat bu hakikat pürüzsüz, sabit ve olgusal değildir. Hayat hasta bir zihnin merceğinden geçerek hakikatini inşa eder. Dolayısıyla bu mercekten bakan kişi için evler de hastanın kendisine benzer: “Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. (...) Kimi biraz daha öne eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda

---

<sup>300</sup> Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, s. 7

<sup>301</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 8

<sup>302</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 13



kendimi buluyorum.”<sup>303</sup> Kahramanın kendisini bulduğu bu mekânda eşyalar da kişileşir ve dile gelir. Onlar da ‘iç’ alemin ritmiyle ritimlenirler. Bu anlamda “*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, esasta, ‘hasta’ bir çocuğun değil, hastalığına rağmen ‘dinamik’ bir ruh taşıyan bir insanın romanı olarak dikkati çekmekte, anlam, güç ve güzellik kazanmaktadır. Romana bu özelliği kazandıran, biraz da ‘ortada görünmeden’ var olan ve mekânla elde edilen ‘ritm’ dir.”<sup>304</sup>

Romanın diğer kutbunu –hastalıktan farklı olarak- kahramanın uzak akrabası Erenköy’de oturan Paşa ve ailesiyle kurduğu ilişkiler oluşturur. Zaten zaman geçtikçe bu ilişkilerin doğurduğu gerilimler kahraman üzerinde giderek etkisini artıracak ve belirleyici olacaktır. Burada emekli yaşlı bir adamla bir çocuğu bir araya getiren, onları ortaklaştıran uzamda sorumlulukları askıya alan ve yaşamın zamanın dilediği gibi uzayıp kısaldığı dilimine ait olmanın getirdiği bir beraberlik söz konusudur. Bu beraberlik kahramanın Paşa’ya roman okumasıyla pekişir. Şüphesiz bir kenara çekilerek roman okuma eyleminden farklı bir durumdur bu.

Erenköy’deki köşk kahramanın hastalığına gömülmüş dikkatinde başka bir perde açar: Paşa’nın kızı, kendisinin çocukluk arkadaşı Nüzhet. Nüzhet’le birlikte âlem birden değişir; “başımızın ucunda, tâ uzaklara kadar sıralanarak ötüşen ağustos böcekleri, bütün Erenköyü’nü uzun bir ses zinciriyle çeviriyordu. Sıcak bir rüzgâr. Sanki ilkbahardan yaza geçilen mevsim çizgisinin üstündeyiz, etrafımızda gizli bir coşkunluk var.”<sup>305</sup> Fakat tam da her şeyin yolunda gittiği bir anda ufukta bir âşık için şüphelerin en büyüğü belirir: Bakılan gözün gerisini okuyamama ya da varılan hükümden bir türlü emin olamamanın getirdiği tedirginlik ve tereddüt. “Fakat aynı şeyi hissettiğimizden emin olmamak azabı içindeyim”le ifade edilen bu hissiyat nadir anlar dışında kahramanda hâkim duygu olarak mevcuttur.<sup>306</sup> Hadiselerden tereddüt devşiren kahramanda düşüncesinin odağını kendisine tutan hemen herkes gibi şüphe

---

<sup>303</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 15

<sup>304</sup> Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, s. 158

<sup>305</sup> Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, s. 23

<sup>306</sup> Cevdet Kudret, Safa’nın eserlerindeki genel havanın bu duygulardan meydana geldiğini ifade eder. Bkz. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman II*, s. 313

sadece dışarıda değil aynı zaman da refleksiftir de. Bu nedenle de Nüzhet'in küçük bir jesti dahi kısa sürede karşıtına dönüşse de büyük etkiler yaratır. “Bir anda pek çok şeyler öğrenmiş olduğumu zannettim. Fakat biraz düşününce bunun bir teselli olabileceğini de anladım ve bir an evvelki kederim arttı”<sup>307</sup> ifadelerinde görülen şey zihnin küçük bir sevinç anında dahi hemen karşı argümanını yine kendisinin üretmesidir. Zaten kahramanın melankolisi de çoğunlukla buradan gelir. Zihninde içinde bulunduğu zaman ve mekândan bağımsız olarak kendi gündemlerini işleten kahraman bu bağlamda Ahmet Cemil yorumlarında sıklıkla söylendiği gibi ‘kendi zamanının ve mekânının insanı’ değildir. Şu ifadelerde bu durumu kendisi tasvir eder: “Daha pek küçük yaştanberi, karşımdakini dinlediğim halde içimden başka şeyler düşünmeyi, zihnimi iki dikkatle çalıştırmayı öğrenmişim.”<sup>308</sup>

Hatta bu ‘zamanına ait olmama’ haline kahramanın yaşı da dâhildir. Kendi bedbahtlığının farkında olan ve bunu kabullenmiş hemen herkes gibi o da yaşının üstündedir. “Yatağıma girerken, her büyük felaketimde olduğu gibi, kendimi birkaç yaş birden büyümüş hissettim. Kırkını geçmiş insanların tecrübelerine sahip olduğuma inanıyordum, fakat hâlâ Nüzhet’e âşık olduğumu kendime itiraf edemeyecek kadar çocuktum.”<sup>309</sup> Gerçekten de trajedisinin farkında olan kahraman için Nüzhet’e dair mutluluk verici her şey kısa süre sonra derin bir kedere ve hayal kırıklığına dönüşmeye yazgılı gibidir. Dolayısıyla burada da birden fazla iç içe geçmiş çemberler söz konusudur. Bu açıdan da *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'ndaki Nüzhet imgesi *Mai ve Siyah*'ın *Lâmia*'sının Ahmet Cemil'deki imgesini çağırıştırır. Bir âşık için bedbahtlığın en büyüğü olan sevdiğiyle zihinsel mesafesinin zamanla sürekli olarak açıldığına tanıklık etmek de azabı büyütür. “Birbirimize açıldıkça kapanıyorduk. Önceleri her şeyimizi birbirimize açık anlatırken, sonraları, beni kendime karşı, onu da kendisine karşı hayrete düşüren birçok tereddütler ve hesaplar içinde susmaya başladık. Sohbetlerimize ihtiyaç girdi. Zaman geçtikçe birbirimizi daha çok tanıyacakken, birbirimize karşı

---

<sup>307</sup> Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, s. 25

<sup>308</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 20

<sup>309</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 27

yenileşiyorduk”<sup>310</sup> ifadelerinde fark ederiz ki kapanması umulan mesafe ötelenen bir biçimde sürekli yeniden tesis edilmektedir. Buradaki mesafe *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil ve Lâmia’nın arasında örülen, somut ve kültüre ait bir detay olarak işlenen mesafeden farklı olarak zihinde kurulur ve tam olarak söze dökülemez bile. Ancak jestlerle dolaymlandığında ve zihinde bir kurgu dâhilinde diğer parçalarla birlikte düşünüldüğünde anlaşılabilir hale gelir.

Tereddüt ve tedirginlik kahramanda adeta ikinci bir huydu, dolayısıyla da bu duygulara güvenme ihtiyacının eşlik etmesi anlaşılabilir. Çünkü gelecek her durumda müphemdir ve aşk böyle bir şeyin olamayacağını bile bile –ontik imkânsızlık- teminat ister. Bunlara ek olarak ufukta rekabet edilemeyecek kadar güçlü bir rakip belirlediğinde, yani bir aşk üçgeni kurulduğunda kaygı doruğa ulaşır. Taraflar arasındaki asimetri bedbahtlığının farkında olan bir âşık için ancak vaatle sükûnete erebilecekken zihinde açılan şüphe gediğinin kapanması için hayati olan bu talep fark edilmeyecektir bile. “Halbuki o vaat bile etmiyor ve kendisine beni nasıl karşılayacağını sorduğum vakit, korkunç bir dilsizlikle susuyor.”<sup>311</sup> Susmanın açtığı o derin yarıktaki dil de mesafeyi kapatacağı yerde giderek o yarığı vurgular. Böyle bir düzlemde tüm sıradan davranışlar sıradanlıktan çıkıp dikkatle okunup anlamlandırılması gereken göstergeler haline gelir. Tam da Tanpınar’ın söylediği gibi kahraman, “bütün hadisâtı ve insanları, hastalığının verdiği his ifratı içinde görür ve yoklar. Şahsını ve etrafını alâkadar eden en küçük mes’eleler üzerinde saatlerce durur, düşünür.”<sup>312</sup> Bundan dolayı da ‘fazla kuruntulu’ ve ‘fazla ciddi’ olarak algılanır hep. Ciddi bir meselenin konuşulduğunun anlaşıldığı salona girdiğinde kahramanın algısı şöyle işler mesela: “Bazan etrafımızda o kadar esrarlı bir hâdise olur ki ince teferruatına kadar bunu sezeriz, fakat hiçbir şey idrak etmeyiz; ruhumuzun içinde ikinci bir ruh her şeyi anlar, fakat bize anlatmaz, böyle korkunç işaretlerle bizi muammanın derinliklerine atar ve boğar.”<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 29

<sup>311</sup> Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, s. 29

<sup>312</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 364

<sup>313</sup> Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, s. 44

Ahmet Cemil'in havada uçuşan, bir türlü tam olarak biçimlenemeyen tasarımları vardı, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun hasta kahramanına ise eşlik eden derin sezgiselliği vardır. Bu sezgisellik görüldüğü gibi hastalık hassasiyetinin başka durumlar karşısında da sürdürülmesinde de açığa çıkar. Nüzhet'in küçük bir aşk jesti ise bütün bir ritmi yükseltmeye ve bedbaht ruh halini dağıtmaya yeter. Hatta kendisini 'fazla karamsar' bulur. Fakat yine de saadet anlarının bu kadar hızlı ilerlemesi mutluluğu bir istisna olarak yaşayan biri olarak onu ürpertir. Gelgitlerin hüküm sürdüğü böyle bir atmosferde rakiple ilk karşılaşma anında bütün dikkat olanca keskinliğiyle tüm ayrıntıları kaçırmamak üzere hazırdır.

Safa'nın zıtlıklar evreninde rakip bir doktordur ve bu tahmin edilebileceği gibi asimetriyi zirveye taşıyan bir unsurdur. Hastalığın verdiği tüm yıpranmalara karşın Doktor Ragıp adeta ölçülülüğün ve ahengin cisimleşmiş halidir. Bu asimetri içinde kahramanı en çok rahatsız eden unsur elbette merhametin nesnesi olmaktır, üstelik tüm bu şefkatin Nüzhet'in karşısında gerçekleşmesi duyulan rahatsızlığı katlar. Zaten Doktor Ragıp'la bu ilk karşılaşmadan sonra hadiseler ilerleyecek ve küçük saadet anları yerini hızla felaketler silsilesine bırakacaktır. Hastalık giderek ağırlaşacak, Nüzhet'in Doktor Ragıp'la evlenme ihtimali giderek kuvvetlenecek, köşk halkı hastaya ve hastalığa karşı kuşkulu bir tavır geliştirecek ve kahramanın takati giderek düşecektir. Artık ufkun kararmakta olduğunun ilk emarelerinden biri köşkte hastalığın "mikrop" olarak görülmeye başlamasıdır. Yani artık simgesel anlamda da bulaşıcılığın korkulan bir unsura dönüşme hali bütün yıkıcılığıyla yüzeye çıkmıştır. Nüzhet'le mesafe açmak için gündeme getirilen "mikrop" açılmış olan gediğin aslında hiçbir zaman kapanmadığını, küçük saadet anlarının yalnızca birer sanrı olduğunu gösterir. Mesafe hep oradadır, yalnızca kapanabileceğine dair beslenen ümit artık "mikrop" la birlikte ortadan kalkmıştır. Belki de artık mücadele ya da belli bir dikkat dâhilinde gösterilen çabanın sona ermesinin vermiş olduğu rahatlık teslimiyetle kabullenilir. Bu teslimiyet hissi bütün mekâna sinmiş bir biçimde şöyle ifade edilir: "Her şeyde bir iç çekilişi, bir sönme, bir hafifleme var. En katı cisimler bile eriyor ve Erenköy bayılıyor. Başımı arkaya salıveriyorum. Teslimiyet. (...) Köşke

bu defa gelişimdeki ilk günü hatırlıyorum ve bana o gün başlayan bir hikâye, bugün bitiyormuş gibi geliyor.”<sup>314</sup>

Her şey söner ve hafifler fakat bu görüldüğü gibi müreffeh bir açılma anına işaret eden coşkulu hafiflik değil kararmanın verdiği silinmenin hafifliğidir. Böyle bir andan sonra gelişen eserin ritminin yükseldiği anlardan biri ve kahramanın “kozmpolitlerin hücumu” olarak tasvir ettiği gece belki de romanın hastalık ve aşk temalarının dışında olmayan fakat oralardan taşan kısımlarını oluşturur.

Köşkteki bir akşam yemeğinde İstanbul’da Fransızca tabelaların siyah boyalarla kapatılmasıyla başlayan konuşma hızla yerellik- evrensellik kutbuna evrilir. Paşa’nın Fransa’nın kültürümüz üzerindeki etkisine dair sözleri kahraman tarafından “alelâde Tanzimat fikirleri”<sup>315</sup> olarak görülür. Daha önce de Meşrutiyet sonrası ve Cumhuriyet’in kanon oluşturma kaygılarının Tanzimat’a bakışı nasıl şekillendirdiğinden söz edilmişti. ‘Fazla kozmpolit’ ve bu nedenle de ‘şahsiyetten yoksun’ bulunan Tanzimat yeterince milli ve homojen olarak görülüyordu. Eserin 1929’da tefrika edildiğini hatırladığımızda Safa’nın hangi eksenden hareket ettiği tahmin edilebilir. Burada Safa belki de, hasta kahramanından sonrasında diğer romanlarında kemikleşecek bir tipoloji yaratma çabasıdadır. Bu tipoloji bilindiği gibi ‘milli hassasiyetleri’ olan ancak ruhunu züppeleştirmeden Batı’yı bilen bir tiptir. Ancak *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda hadiseler Nüzhet’ in seçimine bağlanmamış ve Doktor Ragıp’ın her ne kadar yüzeysel olduğundan söz edilse de bir züppe olarak resmedilmemiştir. Belki de *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nu Safa’nın diğer romanlarında kurmuş olduğu dizgeden ayıran ve romanı Dıranas’ın da söylediği gibi “şiir dolu” kılan unsur budur. Aşkın romanın birincil mevzusu olmaması *Mai ve Siyah*’ın güçlü yönünü oluşturuyordu, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda da benzer bir biçimde trajedinin taşıyıcısının bu bağlamda aşk değil, kahramanın hastalığı olduğunu düşünebiliriz. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda ise Safa’nın diğer romanlarında olduğu gibi bu tipolojiyi temsil eden –sahiden de bir ‘kendilikleri’ yokmuşçasına durmaksızın temsil ederler- bir prototip olarak kahraman yaşamının somut yönünü oluşturan niteliklerinden ne kadar uzaksa da entelektüel sermaye açısından ‘yeterli’ ve ‘olması gerektiği gibi’ dir. Bunu şu ifadelerden anlarız: “Ben, o zamanın fikirleriyle

---

<sup>314</sup> Peyami Safa, A.g.e, s. 71

<sup>315</sup> Peyami Safa, A.g.e, s. 73

bu iki adamdan fazla mücehhez olduğumu anlamamın nefse itimadiyle, kuvvetli müdafaa ediyorum. Fakat sofrada en son hükmü verecek yüksek bir efkâr-ı umumiye yoktu. (...) Ben, kuvvetlerimin yekûniyle münakaşaya girdim ve şahlandım. (...) münakaşa tehlikeli bir şiddet aldı. (...) Birden bire susmayı tercih ettim.”<sup>316</sup>

Burada susma bir yenilginin ifadesi değil, tıpkı Ahmet Cemil’in kendisiyle bayağı olan arasına mesafe koyma, gelişmiş estetik hassasiyetlerinin onu anlaşılmayacağını düşündüğü anlarda mücadele etmek yerine geriye çekilmeye sevk eden tavrıyla benzerdir. Dolayısıyla Safa’nın diğer romanlarında da son derece belirgin şekilde görülen, birine karşılık diğerine sahip olmakla ortaya çıkan maddi- manevi değerler aracılığıyla üstünlük sağlama halinin bir yansımasını görürüz. “Beni susturan şey nefretimdi. En basit içtimaî davaları anlayamayacak kadar yabancı tesirler altında şahsiyetlerini kaybeden bu insanlarla münakaşaya mecbur olmanın küçüklüğünden muzdariptim. (...) Ben salondan erken çıktım ve yattım. Uyuyamadım, ağrılarım arttı, fakat ruhî azabıma nispetle çok asil, sade ve saf olan et ıstırabımı o gece sevdim.”<sup>317</sup> Böyle bir bağlamda da kahraman romantizminin trajik gücünü ‘yüksek fikirler’ e sahip olmasından alır.

Bu tartışmadan sonra her şey değişir. Köşkteki herkesi birbirine bağlayan atmosfer dağılır ve hasta kahramanı tam anlamıyla saran derin melankoli başlar. Tıpkı Ahmet Cemil’in “müdür ölmüş mü?” sorusuna yüzergezer bir zihinle “onun gibi bir şey...”<sup>318</sup> cevabını vermesi gibi *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nun hasta kahramanı da “burada mısın?” sorusuna “zannederim”<sup>319</sup> cevabını veren kapanma ve kayıtsızlaşma hali yaşayacaktır. Zaten bu kapanma hali beraberinde bütün bağları kopararak Nüzhet’i de götürecektir. Felaketlerin başladığı zaman olarak telakki edilen bu dönemde aynı zamanda küçük saadetlerin eşlik ettiği bir devir kapanmış olur. Şiddetlenen ağrılar, uykuyla uyanıklık arasında bir görünüp bir kaybolan kesik görüntüler ve cümleler hayatın ‘gerçekliğine’ dolar. Bu kadar kötü giden duruma nihai olarak bacağın kesilmesi ihtimali eklendiğinde önce korkunç bir galeyana ardından metanet belirir. Bu metanet, “denizde, dalgalar arasında boğulacağını anladıktan sonra

---

<sup>316</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 73

<sup>317</sup> Peyami Safa, A.g.e., s. 74

<sup>318</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 212

<sup>319</sup> Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, s. 75

hiçbir hareket yapmayarak kendilerini suya salıverenler ve felâketi bir an evvel isteyenler gibi kendimi bırakmıştım. Bir şey ümit etmemenin rahatlığından başka barınacak ruhî köşem kalmamıştı”<sup>320</sup> ifadeleriyle yukarıda da söz edildiği gibi teslimiyetle birleşir. Bu ihtimal geçip gittiğindeyse geriye hastane ve dışarısını ayıran keskin hat kalır: hastane kokusu.

Düş kırıklığı romantizmde kahraman kendi anlamını ‘iç’ te yaratıyordu. Dolayısıyla da değerinin ölçüsü yine en ‘iyi ve doğru’ biçimde ancak kendisi tarafından belirlenebilirdi. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda da hasta kahramanın ‘kendisine gömülmesi’ benzer bir saikle gerçekleşir. Böyle bir ruh halinde ‘iç’ten farklı olarak, ölçülebilir değerlerin hâkim olduğu evren değersizleştirici ve yozlaştırıcı bir unsur olarak görüldüğü için terk edilir. ‘İç’in her zaman –en azından potansiyel olarak– ‘dışarı’ sının etkisine açıklığını, bu alanların geçirgenliğini fark etmek ise aynı zamanda kendine dair kurgudaki hem kendinin hem de kurgunun kırılmasını fark etmektir. Bu bir kefarete biçimi olarak da düşünülebilir. Ancak kefaretin ödenmiş olması ve metanetin ortaya çıkması melankoliyi engelleyemez. Nüzhet yalan söylediğinde ve yalandan nefret ediyor olmak ‘iç’teki açıklığı kapatmaya yetmediğinde muhayyile zorunlu olarak devreye girer. Umudun çalıştırdığı bir muhayyileden tüm umut ihtimallerinin sona erdiği bir muhayyileye geçildiğindeyse bir nevi ‘özgürleşme’ sağlanmış ve ıstırap endişesi ortadan kalkmış olur.

*Mai ve Siyah* da *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* da başarısını bir türlü erişilemeyen şu özgünlüğü yani bir gün gün yüzüne çıkarılmayı, keşfedilmeyi bekleyen saf özü hayatın akıp giden ritminden başka bir yerde görmediklerinden ve o özgünlüğün mutlak manada ille de bir pürüzsüz bütünlükten çıkmak zorunda olmadığını bilmelerinden alıyor bana kalırsa. Düş kırıklığının sadece bireyi değil bütün bir toplumsal hattı kat ettiğinin farkında olmasıyla ama ‘buna rağmen’ sahnede sergileme cesaretini göstermesiyle, yarılmayı bir an önce kapatılması veya hiç olmuyorsa yokmuş gibi davranmaya itmemesiyle önemli olan metinler bunlar. Belki de bu nedenlerle hayretimiz aslında hem toplumsalın hem de siyasi iktidarın aksi yöndeki değişen şiddetteki taleplerine değil, bu taleplere rağmen bu eserlerin yazılabilmesine yönelmeli; aynı zamanda yazarın zahmete katlanmadaki gücüne ve ısrarına.

---

<sup>320</sup> Peyami Safa, A.g. e., s. 88

## SONUÇ

‘Geçmiş’i sabit ve sona ermiş dolayısıyla da çözümlenmesi gereken bir yumak olarak görmek yaygın bir anlayış biçimi olsa da, biliyoruz ki o yumağı çözmeye biçimlerimiz ve dahası o yumağa dair tasavvurlarımız ‘şimdi’yi kurma biçimimizi belirler. Dolayısıyla geçmişe ilişkin ifade biçimlerinin zorunlu olarak hep bir bağlam içerisinde gerçekleştiğini unutmamak gerekir. Biz, her birimiz okuru ve yazarıyla Türkiye’de yaşayanlar olarak bir bakıma Türkiye’nin modernleşme serencamının çeşitli bağlamlar dâhilinde hem ürünleri hem de eyleyenleriyiz. Dolayısıyla aynı zamanda – konumlanmalarımızdan bağımsız olarak- bu konunun doğal muhataplarıyız da. Ben de bu tezde Batı dışındaki bir coğrafyada roman yazmanın ne anlama geldiğini şimdiye kadar etrafında örülen kavramlar aracılığıyla tartışmaya açarak, roman yazmaya geçmenin yazarı nasıl kurduğunu ve hangi duygularla kat ettiğini Türkiye’nin modernleşme serencamı çerçevesinde anlamaya çalıştım. Şüphesiz bir tez çalışması sınırlarına tabi olduğundan konuyla ilgili olan fakat yeterince değin(e)mediğim ve tezin eksik yanlarını oluşturan problemler mevcut.

Birinci bölümde Osmanlı yazarını roman yazmaya iten nedenleri sordum ve roman yazmanın onlar için ne anlama geldiğinin izini sürmeye çalıştım. ‘Yetişkin’ olmaya karşılık geldiğini düşündükleri roman yazabiliyor olmanın ‘sakin’ce deneyimlenen bir süreç olmadığını ve ne tarz gerilimler barındırdığını/ürettiğini tartışma amacı taşıyan bu bölümde modernleşmeyi bu tartışmaya dâhil etmeden düşünmenin eksik ve yetersiz kalacağını düşünüyorum. Özellikle Batı’nın ‘büyük belirleyen’ olarak algılandığı ve onun dışında kalan herkesin kendisini bir şekilde ‘gecikmiş’ olduğunu kötü birtakım deneyimlerle gördüğü 19. yy’ nin büyük kırılmalar yarattığı aşikârdır. Fakat bu noktada önemli olan kırılmanın büyüklüğünü de teyit eden bir unsur olarak süreklilikleri de açığa çıkarmak olmalıdır. İmparatorluktan ulus devlete geçiş kuşkusuz önemli bir siyasi değişime işaret eder; ancak bu değişimin tek tek kişileri kapsayan bir tahayyülü oluşturma biçimleri de tahmin edilebileceği gibi değişimi yalnızca siyasi bir olgu olmanın ötesine taşır. Dikkati ilk çeken unsur modernleşmenin nasıllığıdır; Türkiye modernleşmesi gecikme



kaygılarının bir sonucu olarak muhafazakâr karakterdedir. Belki de tam da bu nedenle modernleşme hep ‘gümrük’ten geçmesi gereken bir durum olarak düşünülmüş ve deneyimlenmiştir. Bu anlamıyla modernleşmeyi Batı’nın teknik/maddi yanını olumlayan fakat yapma etme biçimi anlamındaki kültüründen etkilenmeme şeklinde kurgulayan bir formül uzun süre güncelliğini devam ettirebilmiştir. Cumhuriyet’in Tanzimat’ı kozmopolit ve dolayısıyla yoz olarak görmesinin nedenleri de buralarda yatar. Böylelikle sınırları keskin ve kesin şekilde belirlenmiş sabit telos olarak modernleşme ‘kontrollü’ bir tasarımı imler. Modernleşmenin bu yorumu edebi eseri kolayca ulusal alegorinin örneklemlerine dönüştürür. Yazara ve okura basınçlar uygulayan ulusalın yazgısıyla kendi yazgısını ufukta ‘zorunlu olarak’ birleştirme beklentisi aynı zamanda bağımsız bir ‘iç âlem’i de tartışmaya açar. Dolayısıyla bu bölümde çatı kavram olan ulusal alegoriyi anlamaya çalıştım. Sözü ettiğim gibi, küresel-kültürel ortam (yalnızca maddi üretime dayalı nesnelere değil, zihinsel üretimin de dolaşımını sağlayan medium) eşitsiz işleyen yapısının kültürel üretimler arası bir hiyerarşi yaratmıştı. Belki de bu bağlamda ulusal alegoriyle ilgili olarak “Weltliteratur” kavramı bugün yeni tartışmaları açabiliyor. Ancak Eric Auerbach’ın, “dünya edebiyatı Batı medeniyetinin parçalanmış kumaşını tekrar dikmeyi sağlayacaktı”<sup>321</sup> demesinin aksine, kanımca bugün dünya edebiyatı mevcut eşitsizlikleri form ve/veya doz değiştirerek sürmesine rağmen herhangi bir ulusal dilin kendisini diğer dile taşıma gücü üzerinden düşünülebilir. Mevcut küresel-kültürel ağ aynı zamanda bana kalırsa ulusal alegori çerçevesi içinde düşünülebilecek olan taklit-özgün tartışmalarını da dönüştürmüş durumda. Modernleşme hikâyesinin, endişeleri ve kaygılarıyla hatta züppelik problemiyle bağlantılı olarak taklidin aşağı ve hor görülmesi, yazarı ve okuru sınırlandırdığının düşünülmesi beklenen bir tutumken; özgünlük problemi (ya da daha doğru bir ifadeyle baskısı) de tersinden bir baskı üretiyor olabilir. Belki de bu nedenle özgünlüğü bitmek bilmez ve muhayyel bir ‘yenilik’ üretmeden ziyade, parçaların düzenini soruşturma ve değiştirme gayreti ya da çözüp yeniden dokumanın imkânları üzerinde düşünmek de yeni ufuklar açmada yardımcı

---

<sup>321</sup> Aktaran Martin Puchner, “Dünyanın Bütün Okurları, Birleşin!”, *Notos*, sayı:77, s. 49

olabilir. İlerleyen bölümlerde ele alacağım Servet-i Fünun ve *Mai ve Siyah* ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanları bu açıdan da düşünülebilir.

İkinci bölümde ise Servet-i Fünun'a yöneltilen eleştirilerin izini birinci bölümde bahsi geçen sürekliliklere işaret etmek amacıyla takip ettim. Dekadanlar tartışmasıyla başlayıp Cumhuriyet'te de devam eden bu eleştirilerin seyrettiği hat aynı zamanda bütünlüklü ve özgün bir yapı kurma hayalimizin aslında kırılmalardan müteşekkil yapısını da ortaya çıkarıyor. Nitekim Servet-i Fünun'un çağdaşlarıyla olan bu tartışmada açığa çıktığı şekilde onlar Tanzimat'ın 'halka doğru gitme' hedefine uygun olarak mesafe alınan dilde sadeleşme hareketini sekteye uğratmakla ve dili anlaşılmasız kılmakla suçlanıyorlardı. Bir de elbette 'yanlış Batılılaşma'yla. Avrupa tahayyülünün 'doğru örneği almak'la sınırlandırıldığı bir tasarımda dilin araçsal anlamıyla sınırlı kalmayıp estetik olarak kurulması da –bitmeyen bir zamana atıf yaparak- henüz 'fazla' yahut 'aşırılık' olarak değerlendiriliyordu. Bu bitmek bilmez teyakkuz hali gücünü geç kalmış olmanın getirdiği telaşeden alıyordu. Dolayısıyla Dekadanlar tartışması o zamana değin 'yanlış Batılılaşma', 'milli hayatı yansıtmama' ya da 'dili anlaşılmasız kılma' gibi temel konularda biriken enerjinin açığa çıkması olarak görülebilir.

Asrî bir millilik oluşturma gayesinde olan Genç Kalemler'e baktığımızda ise hem bu perspektiflerini dile getirdikleri yerin Selanik olması hem de dönüştürmeye çalıştıkları edebi muhitin kozmopolitliği amaçlarını politik koşullara kolayca eklemişlerdir. 'Milli edebiyat' tartışmaları işte böyle bir ortamda gelişecek ve kendisini ulus devlete aktaracaktır. Fakat tüm bunlardan bir dizgeymişçesine bahsederken unutulmamalıdır bu geriye dönük bir okumadır, yani hikâyenin sonunu bilmenin açtığı yol dâhilinde bir kronoloji oluşturulmaktadır. Böylesi bir okuma biçimi de olasılıkları reddeder ve kendisini mutlak bir biçimde dayatır. Bu nedenle Genç Kalemler'in ulus devlete taşınan fikirlerinden söz ederken edebi kamusal alanın yekpare, tek dilli ve tek etnili gibi teklîğin hâkim olmadığı bir alan olduğunu akılda tutmak gerekir. Bu tarz bir bakma biçimi aynı zamanda bizi dönemi ve coğrafyayı

“kendine özgü”lükler üzerinden tarif etmekten de kurtarır.<sup>322</sup> Nitekim Genç Kalemler’in iddialarını oluşturan dinamikler ve söylemleri benzer tonlarda farklı etnik yapılarda da görüyoruz. Bu bağlamda dilde yakalanmaya çalışılan ivme belki de Marc Nichanian’ın sözünü ettiği biçimde “ ‘ulusallaşma’ ve ‘estetikleşme’ arasında katı ve tuhaf bir eşdeğerlik kurma ilkesidir.”<sup>323</sup> Zira Nichanian da Genç Kalemler’le eş zamanlı bir biçimde *Mehyan* dergisinde ifadesini bulan ulusallaştırma ve aynı zamanda (veya dolayısıyla) stilize etme projesinden söz ederken eleştirel biçimde “sanki yeterince ulusal değilmiş gibi”<sup>324</sup> ifadesini kullanır. Bu cümleler Ömer Seyfettin’in Yeni Lisan makalesinde ‘milli bir edebiyatımız olmadığı’ ifadeleriyle benzerlik gösterir. Zira o da var olanların “muharebe ve tasavvuf tasvirlerinden, ibtidaî şarkılardan ibaret” olduğunu, bugün artık dünküler olan “Fikret’le Cenab cidden güzel, fakat son derece milliyetimize, hissimize, zevkimize muhalif Fransızca şiirler vücuda getirdiklerini” ve Halit Ziya’nın “Fransız romanlarını, hasseten Rene Maizeroy’u okuyarak sayfa sayfa nakle başlamış, hasılı hiçbirisi esaslı ve mühim bir teceddüd gösterememişler, yalnız çalmışlar, çalmışlar, çalmışlar, eserlerinin isimlerini bile Fransızcadan aynen aşırıdıklarını”<sup>325</sup> ifade etmektedir. Öte yandan tüm bunlarla bağlantılı olarak Ömer Seyfettin, “Lisanımızı böyle dağınık, meçhul, istidatsız bırakan nedir?” diye sorar ve yapılması gereken için şunları söyler: “Bize vasi bir lisan lazım, lakin muntazam ve mazbut olmak şartıyla! Dünyanın en mükemmel, en basit,

---

<sup>322</sup> Ulus Baker bu konuyla ilgili olarak şöyle der: “Batılılaşma, modernleşme meselelerini bir “gayri-sahihlik” kaynağı, bir “idealin” sürekli ertelenmesinin getirdiği bir huzursuzluk yerine kendi içinde ve başlı başına biricik bir yaşantı olarak kavramanın önünde de hatırı sayılır bazı güçlükler vardır. Öncelikle, Türkiye’nin “özel koşulları” gibisinden, içeriği herhangi bir sözle doldurulabilecek sığ bir kavramlar tertibatıyla düşünmeye başlamak gibisinden bir kolaycılığa yol açabilir. Özel koşullar, tümüyle Üçüncü Dünya edebiyatlarında değişen oranlarda bulunabilecekleri ölçüde, bir biriciklikten çok, benzer kaderleri daha çok çağrıştıracak genellik ve yüzeyselliği taşımaya sürdürebilirler. Aslında söylenmesi gereken, “biricik” olan tek şeyin Batı olduğu –isterseniz bunu kapitalizmle özdeşleyin- ve evrenselliğinin, yayılma ve kapsama güçlerinin de bundan türediğidir.” Ulus Baker, “Ulusal Edebiyat Nedir?”, *Aşındırma Denemeleri*, s. 173

<sup>323</sup> Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, s. 125

Nichanian devamında bu konuyla bağlantılı olarak, tebaada yer alan bütün halkların; Arnavutlar, Sırp, Ermeniler Yunanlıların aynı olguyu farklı dönemselliklerde kendi kendilerine üretmeyi başardıklarından yani “kendilerinin filoloğu olduklarından söz eder.

<sup>324</sup> A.g.e. , s. 96

<sup>325</sup> Ömer Seyfettin, “Yeni Lisan”, <https://turkctarih.com/yeni-lisan-omer-seyfettin/> (Erişim Tarihi: 19.10. 2019), sayfa belirtilmemiş.

en sade ve tabî bir sarfı olduğu bütün lisan alimlerinde iddia ve beyan olunan Türkçe sarfımızı tanımalı, onun üzerine ifsâd edici bir leke gibi düşen ecnebi kaideleri atmalıyız.”<sup>326</sup> Bana kalırsa, buradaki en temel ifade “vasi bir lisan” talebidir. Dilden beklenen estetikleştirmeyi ulusallaşmayla başa baş düşünen ve sadeliği bunun koşulu olarak gören bu anlayış, genç kuşadı ‘yeni lisan’ı “ihya ve icat etmeye”<sup>327</sup> davet eder. Bu doğrultuda da görülebileceği gibi Servet-i Fünun Genç Kalemler için negatif örnek olarak mevcuttur, bir miras olarak değil.

Milli edebiyat tartışmalarında bir diğer önemli unsur da görüşlerin bir noktada ortaklaşmasıdır. Birinci bölümde ele alındığı üzere nasıl modernleşmeye dair fikirler bir noktada ‘derece farkı’na bağlanıyorsa milli edebiyat tartışması da bundan azade değildir. Bu durum ise yazarı ve okuru kolayca ulusa dair sorumluluklara, sanat eserini gerçekliği yansıtmadaki başarısına ve işlevselliğine taşır. Oysa ki, sanat eseri belki de tam da bu araçsallığından kurtulduğunda kendisinden beklenen ‘biz’i ifade etme kabiliyetine kavuşabilecektir. Zira ancak enfüsi olan geçiştirilmediğinde, özgünlük ve tamlığın mümkünsüzlüğünden utanç duyulmadığında bir ses sahibi olunabilir.

Üçüncü bölümde ise odağı Servet-i Fünun’un alımlanma biçimlerinden yola çıkarak ulusun yaşamını dile getirmediğı ve iç’i anlattığı gibi gerekçelerle ‘gayr-ı milli’ olarak görülen, ancak Batılı tarzın yetkin ve olgun örnekleri olarak övülen *Mai ve Siyah*’a ve ‘psikolojik roman’ın başarılı bir örneğı ve bu açıdan da yazarının romancılık tarzında ayrıksı bir yere sahip olan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanlarına çevirdim. Bir eserin yayımlandığı zaman coşkuyla karşılanıp kabul görmesi ancak ‘millet hayatı’na temas etmemesinin besbelli ki iç’in tarifıyla bir ilgisi olmalı. Kendinden menkul, söylemden ve bağlamdan bağımsız bir ‘iç’i varsayan bu yaklaşım eseri psikolojiye hapsederek kolayca marjinalleştirir ve bu yolla daha baştan alımlanma biçimlerini belirler. *Mai ve Siyah* ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* çoğunlukla bu tarz okumaların konusu olmuş romanlardır. Ancak başarısız sonuçların

---

<sup>326</sup> Ömer Seyfettin, A.g.m., sayfa belirtilmemiş.

<sup>327</sup> Ömer Seyfettin, A.g.m., sayfa belirtilmemiş

eylemsizlik ve pasiflikle hatta düpedüz ‘hayatın içinde’ olmamak bu yüzden de ‘gerçekleri’ bir türlü görememekle eş tutulduğu bu yorumlarda Ahmet Cemil de hasta genç de yaşanan dünyanın dışında ‘hülyalı’ tipler olarak görülürler. Evet, bir düş kırıklığı vardır sahiden de bu romanlarda fakat bu kırıklık –hayatın kendisi gibi- kolayca ‘hülyalılık’ ya da ‘beceriksizlik’ le yorumlanamayacak kadar karmaşıktır. Her iki kahraman da “tel cambazının tel üstündeki durumu”ndadırlar ve özellikle Ahmet Cemil’in trajedisi olgunlaşmamışlık filan değil daha çok “her şeyi düzeltmeye kalkışmanın yok ettiği”<sup>328</sup> türden bir trajedir. Seval Şahin, *Mai ve Siyah*’ın kendisinden epey sonraki metinlerle olan akrabalığından bahsederken Ahmet Cemil’i bir “kök-kahraman”<sup>329</sup> olarak düşünür. Ona göre, *Huzur*’un Mümtaz’ı, Atılğan’ın *Aylak Adam*’ı Ahmet Cemil’le konuşan metinlerdir ve bu etki sona ermiş bir etki de değildir. Dolayısıyla bu açıdan baktığımızda, trajedi kolayca ulusal alegoriye dâhil edilemeyecek metinlerde bir yakınlık kurarak varlığını sürdürmektedir. Ancak Ahmet Cemil’in dilsel iddiaları yani yeni bir dil üretme ideali de trajedisinden bağımsız görülemez. Bu bağlamıyla da “Ahmet Cemil’in şiirini yazarken Türkçe’yi eksik bulması asimetrik diller arasında dil ötesi bir değiş tokuş olduğunun belirtisidir.”<sup>330</sup> Öyle görünüyor ki, Ahmet Cemil “yeni dil”ini çoktan oluşturmuş olan birinci dünya ile o dünyanın taşrasında kalan kendisinin farkındadır. Zaten bir tercüman olarak Ahmet Cemil’in çeviriyle imtihanı da daha çok bu yörüngede cereyan eder. O ‘yeni şeyler’ söylemenin şartını ‘yeni bir dil’ icat etmek olarak görürken ilk hayal kırıklığını da yine bu konuda, kendisini ucuz çeviriler yaparken bulduğunda yaşar. Yine de bu duruma kolayca teslim olmaz ve dilsel idealini kendi eserinde gerçekleştirmeyi hedefler fakat eskinin mukavemeti karşısında hissettiği şey hüsrandır. Eşitsiz yapı birinci dünyaya eklemlemedeki zorluklarda da kendisini gösterir. Yukarıda bahsi geçen küresel-kültürel ortama Hüseyin Nazmi bir sefaret memurluğuyla kolayca erişebilirken, Ahmet Cemil ‘taşranın da taşrası’na düşer ve önünde her şeyi kurutan çöl açılır. Belki

---

<sup>328</sup> Turgut Uyar, “Terziler Geldiler”, *Büyük Saat*, s. 229

<sup>329</sup> Seval Şahin, “Zamanımızın Bir Kahramanı: Ahmet Cemil”, *Siyah Endişe*, s. 81

<sup>330</sup> Monica Katiboğlu, “Mai ve Siyah Romanında ‘Dil Ötesi Uygulama’”, *Siyah Endişe*, s. 50

de bu durum bize ulusal alegorinin karşımıza hep farklılaşan izleklerle çıkabileceğini gösterir.

Bugün bitimsiz bir ideal olarak muhatabı olduğumuz modernleşme hikâyemiz kendisine içkin olan karmaşaları ve çelişkileri ulusal alegoriye hizmet eden ve onun dışına çıkmayı başarabilen eserlerden oluşuyor. Ele almaya çalıştığım iki roman da benzerleri arasından kolayca ayrılmalarını, ulusal alegoriden sıyrılma cesaretlerini ‘zamansız’ca göstermelerinden almaktadır. Bu bağlamda da özgünlükleri büyük ölçüde ‘rağmen’in ürünü olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu noktada da başka bir başlangıç için belki sorumuz ‘dönemlerinde çokça aksi örnek varken bu eserlerin nasıl olup da yazılabildiği’ olabilir.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Aktaş, Ş. (2011). *Edebiyat Ve Edebi Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860- 1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. (Çev. İskender Savaşır). İstanbul: Metis
- Atay, O. (2009). *Günlük*. İstanbul: İletişim
- Ayvazoğlu, B. (2000). *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa*. İstanbul: Ufuk Kitapları
- Baker, U. (2011). *Aşındırma Denemeleri*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Baydar, M. (2015). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: İletişim
- Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim
- Belge, M. (2012). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim
- Belge, M. (2012). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış Berna Moran'a Armağan*. (Haz. Nazan Aksoy- Bülent Aksoy). İstanbul: İletişim
- Beyatlı, Y. K. (2014). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti
- Birkan, T. (2019). *Dünya İle Devlet Arasında Türk Muharriri*. İstanbul: Metis
- Bora, T. (2012). *Türk Sağının Üç Hâli Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar Türkiye'de Siyasî İdeolojiler*. İstanbul: İletişim
- Burian, O. (2004). *Denemeler Eleştiriler*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları
- Coşkun, N. Safa. (2018). *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir Miyiz?*. (Haz. Şaban Özdemir). Ankara: Çolpan Kitap
- Damrosch, D. (2010). *Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?*. (Devrim Çetinkasap, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Evin, A.Ö. (2004). *Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı



- Eyuboğlu, S. (1999). *Mavi ve Kara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Finn, R. P. (2013). *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900* (T. Uyar, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Gökçek, F. (2014). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis
- Gürçağlar, Ş. T. (2018). *Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*. (Tansel Demirel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi* (K. Atakay- T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernleşme ve Estetik Kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis
- Kaplan, M. (2002). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Karakılıç, S. (2018). *Sürgün İntihal ve İntihar*. İstanbul: Ötüken
- Kavcar, C. (1985). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Kerman, Z. (1998). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ
- Kıvılcımlı, H. (1935 ilk baskı). *Edebiyat-ı Cedide’nin Otopsi*. Köxüz Yayınları. Erişim Adresi: <https://www.marxists.org/turkce/kivilcimli/kitaplar/edebiyat-i-cedidenin-otopsisi.pdf>. Erişim Tarihi: 28.02.2019
- Koçak, O. (2014). Sunuş. *Roman Kuramı* içinde. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis
- Kudret, C. (1998). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. İstanbul: İnkılap
- Kuran, Ş. B. (2018). *Peyami Safa’nın İnsanları*. İstanbul: Ötüken
- Levend, A. S. (1984). *Türk Edebiyatı Tarihi I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis
- Meriç, C. (2014). *Kültürden İrfana*. İstanbul: İletişim
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim

- Naci, F. (2013). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Nichanian, M. (2011), *Edebiyat ve Felaket*. (Çev. Ayşegül Sönmezay). İstanbul: İletişim
- Okay, O. (2011). *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Okay, O. (2013). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Özel, M. (2018). *Roman Diliyle İktisat*. İstanbul: Küre Yayınları
- Pamuk, O. (1999). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim
- Parla, J. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim
- Safa, P. (1938). *Büyük Avrupa Anketi*. Ankara: Kanaat Kitabevi
- Safa, P. (1988). *Türk İnkılâbına Bakışlar*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi
- Safa, P. (1990). *20. Asır Avrupa ve Biz*. İstanbul: Ötüken
- Safa, P. (2012). *Sanat Edebiyat Tenkit*. İstanbul: Ötüken
- Safa, P. (2018). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. İstanbul: Ötüken
- Said, E. (2010). *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Sevük, İ. H. (1937). *Edebî Yeniliğimiz*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tanpınar, A.H. (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanpınar, A. H. (2003). *Edebiyat Dersleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tanpınar, A. H. (2008). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tarım, R (haz.). (2001). *Mehmed Rauf'un Anıları*. İstanbul: Özgür
- Tekin, M. (1999). *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908- 1928*. İstanbul: Doğan Kitap
- Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Mai ve Siyah*. (haz. Enfel Doğan). İstanbul: Özgür
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk Yıl*. (haz. Abdullah Uçman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Uyar, T. (2014). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim

Ülken, H. Z. (2014). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar Ki*. (haz. Şemsettin Kutlu). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi

Yavuz, H. (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yuva, G. M. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

### **Makaleler**

Ahmad, A. (1995). Jameson’un “Öteki” Retoriği ve Ulusal Alegori. *Hil Kültür ve Toplum, 1*, 39-63

Akbal, Z. T. (1995). Yabancılar, Ötekiler, Sudaki Balıklar.... *Hil Kültür ve Toplum, 1*, 64-88

Alpay, Y. (2009). Fuat Köprülü. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, 5*, 136-149

Altuğ, F. (2014). 19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din. (haz. Mehmet Fatih Uslu- Fatih Altuğ) *Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebi Kültür* içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Alver, K. (2017). Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 1*, 65-66-67, 289-308

Bora, T. – Onaran, B. (2009). Nostalji ve Muhafazakârlık: Mazi Cenneti. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, 5*, 234-260

Bildirici, H. (2015). Peyami ve Nâzım. *Hece Peyami Safa Özel Sayısı, 217*, 357-373

Demirci, İ. (2015). Türk İnkılâbına Bakışlar ve Yayın Serüveni, *Hece Peyami Safa Özel Sayısı, 217*, 343-351

Fethi, A. (1995). Türkiye’de Ulusal Kültür: Bir Kavramsal Çerçeve Denemesi. *Hil Kültür ve Toplum, 1*, 108-117

- Gürbilek, N. (2009).Tanpınar'da Ophelia, Su ve Rüyalar. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, 5, 410-438
- Issı, A. C. (2017). Türk Edebiyatının Romanla Tanışması. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 1*, 65-66-67, 22-27
- Katiboğlu, M. (2019). Mai ve Siyah Romanında “Dil Ötesi Uygulama”. *Siyah Endişe*. 45-53
- Koçak, O. (1996). Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. *Toplum ve Bilim*. 70, 94-150
- Koçak, O. (2011). 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, 2, 370-418
- Koroğlu, E. (2012). Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Gecikmişlik Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek.. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, 3, 499-510
- Oktay, A. (1997, 17 Temmuz). Üçüncü Dünya ve Roman I. *Milliyet*. Erişim Tarihi: 20.11.2018
- Oktay, A. (1997, 24 Temmuz). Üçüncü Dünya ve Roman II. *Milliyet*. Erişim Tarihi: 20.11.2018
- Özgül, M. K. (2017). Romanın Hikâyesi. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 1*, 65-66-67, 11-21
- Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi. *Defter*, 23, 31-45
- Pamuk, O. (2017). Derli Toplu Bir Roman Değerlendirmesi. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 1*, 65-66-67, 445-448
- Puchner, M. (2019). Dünyanın Bütün Okurları, Birleşin!. *Notos 77*, 46-51
- Savaşır, İ. (1987). Öteki Halit Ziya. *Defter*, 2, 119-132
- Seyfettin, Ö. (1911). Yeni Lisan. <https://turkctarih.com/yeni-lisan-omer-seyfettin/>. (Erişim Tarihi: 19.10.2019)
- Şahin, S. (2019). Zamanımızın Bir Kahramanı: Ahmet Cemil. *Siyah Endişe*, 75-82
- Tarakçı, G. (2017). İki Roman Örneğinde Millî Roman. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 2*, 584-598
- Tekin, M. (2012). Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanında ‘Ben Anlatım’ Yöntemi ve Sorunları. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 62, 191-206

Türkeş, Ö. (2011). Güdük Bir Edebiyat Kanonu. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, 2, 425-448

Türkeş, Ö. (2009). Muhafazakâr Romanlarda Muhafaza Edilen Neydi?. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, 5, 590-603

### Tezler

Karakoç, İ. K. (2012). *Ulus- Devletleşme Süreci ve “ ‘Türk’ Edebiyatı” nın İnşası (1923-1950)*. (Doktora Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Odabaşı, İ. A. (2006). *II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sert, H. H. (2016). *Dil Devrimi’nin Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Şiir ve Çeviri Bağlamında Türk Edebiyatı’na Etkisi (1932-1950)*. (Doktora Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

### İnternet Kaynakları

Aktan, E. (2018, 16 Nisan). ‘Klasikler Zihin Açar’. (Seval Şahin’le Söyleşi), [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/959200/Halit\\_Ziya\\_nin\\_Mai\\_ve\\_Siyah\\_i\\_yenide\\_n.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/959200/Halit_Ziya_nin_Mai_ve_Siyah_i_yenide_n.html). Erişim Tarihi: 09.04. 2019

Ayvazoğlu, B. (2002). Kültür Haftası. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 26, 546-547, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kultur-haftasi>. Erişim Tarihi: 15.01.2019

Bora, T. (2018). Sosyoloji. *Birikim Dergisi*, <http://www.birikimdergisi.com/haftalik/8938/sosyoloji#.XOsO4YgzbIU>. Erişim Tarihi: 04.02.2019

‘Halit Ziya Uşaklıgil Züppenin Önde Gidenidir’. (2009, 15.12). <https://www.haberturk.com/medya/haber/193516-halit-ziya-usakligil-zuppenin-ondegidenidir#>. Erişim Tarihi: 12.12.2018

Love, J. L. (2007). ‘Third World’ A Response To Professor Worsley. *Third World Quarterly*, 2. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01436598008419498>. Erişim Tarihi: 17.12.2018



## **ÖZGEÇMİŞ**

Naciye Şeyma Kaya, 2012’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi sosyoloji bölümünü bitirdi ve sonrasında yüksek lisansa başladı. Halen Hacettepe Üniversitesi Alman dili ve edebiyatı lisans öğrencisidir.

