

**Doktora Tezi**

**“ULUSAL ALEGORİ”DEN İMPARATORLUK EĞRETİLEMESİNE:  
OSMANLI ROMANINDA ÇOK-KATMANLI ANLATI YAPISI**

**ŞEYDA BAŞLI**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

**Eylül 2008**

**Şeyda Başlı**

**“Ulusal Alegori”den İmparatorluk Eğretilemesine**

**Bilkent 2008**

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**“ULUSAL ALEGORİ”DEN İMPARATORLUK EĞRETİLEMESİNE:  
OSMANLI ROMANINDA ÇOK-KATMANLI ANLATI YAPISI**

ŞEYDA BAŞLI

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2008

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.  
© Şeyda Başlı, 2008

Anneme

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Berrak Burçak  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### “ULUSAL ALEGORİ”DEN İMPARATORLUK EĞRETİLEMESİNE: OSMANLI ROMANINDA ÇOK-KATMANLI ANLATI YAPISI

Başlı, Şeyda

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Laurent Mignon

Eylül 2008

Osmanlı edebiyatında romanın ortaya çıkışını on dokuzuncu yüzyıl modernleşme hareketi ile doğrudan ilişkili sayarak tek bir nedene bağlayan Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem açısından hem türün doğuşu hem de bu süreçte üretilen ilk romanlar bir “taklit” çabasının ürünleridir. Bu durum, edebiyatın siyasi hedeflere alet edildiği savı ile bir arada düşünüldüğünde, Osmanlı yazarlarının yapıtları, Batı’da üretilen “özgün” romanlar karşısında teknik açıdan “yetersiz” taklit metinler biçiminde tanımlanmaktadır. Divan edebiyatının yazarlar üzerindeki etkisi ise bu “yetersiz”liğin başlıca kaynağı sayılmaktadır. Osmanlı romanının doğuşunu belirleyen toplumsal dönüşüm süreci ile bu süreçte üretilen yapıtların farklı bir paradigma içinde değerlendirilmesi amacını taşıyan bu çalışmanın temel savı ise, diğer Batı-dışı edebiyatlar gibi Osmanlı romanları hakkındaki değer düşürücü savların, romanların yapısal niteliklerinden değil, ancak bu yapıtları ısrarlı bir biçimde Batılılaşma sorunsalı merkezinde değerlendirmekte olan eleştirel söylemin Avrupamerkezci niteliğinden kaynaklandığı düşüncesidir.

Bu düşünceden hareketle, Cumhuriyet sonrası eleştirel söyleme yönelik bir literatür taramasının ardından romanlarda hem Divan şiirine hem de Fransız gerçekçiliğine ait anlatı tekniklerinin dönüştürülerek sentezlenmesinden oluşan özgün anlatı yapısı iki farklı bağlamda yorumlanmıştır. Yapıtların düz anlam katmanında okura sunulan aşk hikâyesinin temel taşıyıcı olduğu iki farklı anlatı katmanından birincisi politik dönüşümün, ikincisi ise edebî dönüşüm sürecinin eğretilmeli bir biçimde değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Ele alınan yazarların yapıtlarında her iki anlam katmanında ortaya çıkan değerlendirmeler ile kuramsal görüşleri arasındaki tutarlılık ise, romanların çok-katmanlı anlatı yapısının rastlantısal bir nitelikten çok türün Osmanlı edebiyatında ortaya çıkışına özgü anlatı yapısının ürünü olduğunu düşündürmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Osmanlı Modernleşmesi, Batılılaşma, Tanzimat Romanı, Aşk Anlatısı, Anlatı Yapısı, Çok-katmanlı Anlatı Yapısı, Fransız Gerçekçiliği, Divan Şiiri

## ABSTRACT

### FROM THE “NATIONAL ALLEGORY” TO THE METAPHORE OF EMPIRE: THE MULTI-LAYERED NARRATIVE STRUCTURE IN THE OTTOMAN NOVEL

Başlı, Şeyda

Ph.D., Department of Turkish Literature

Advisor: Assist. Prof. Laurent Mignon

September 2008

Early Ottoman novels are simple “imitation”s of the French realism from the point of post-Republican critical discourse that establishes a direct relationship between the birth of the novel and the Ottoman modernisation process of the nineteenth century. Combining this claim with the “fact” that Ottoman novelists merely instrumentalised the genre in order to pursue their political aims, the birth of the Ottoman novel is assumed to be a process of technical “inferiority”. The main source of such inferiority, hence, is supposed to be the influence of the Ottoman Classical (Divan) poetry. On the other hand, this study essentially claims that a different theoretical paradigm is necessary to be able to evaluate both the process of social transformation that determines the emergence of the novel as a literary form and the novels produced in this process. Then, the source of such degrading viewpoint is not the novels themselves but the Eurocentric theoretical perspective of the post-Republican critical discourse.

This study provides the literature survey on the post-Republican critiques about the Ottoman novels and the analysis of their multi-layered narrative structure to prove its basic claim. The multi-layered narrative structure is the result of the transformative synthesis of the narrative techniques of both the French realism and the Divan poetry. The novels are interpreted in a way that would reveal the political discussions on the transformation of the power structure of the empire and the aesthetical evaluation of the novel as a literary genre. The love narrative provided on the literal level acts as the basis of this multi-layered structure and carries two different narrative layers by synthesising the metaphorical narrative structure of the Divan poetry with technical narrative tools of the French realism.

**Keywords:** Ottoman Modernisation, Westernisation, Tanzimat Novel, Narrative of Love, Narrative Structure, Multi-layered Narrative Structure, French Realism, Divan Poetry

## TEŞEKKÜR

Akademik yolculuğumun 2001 yılında başlayan doktora kısmına eğer iki kişi katılmamış olsaydı bu çalışmayı tamamlamam mümkün olmayabilirdi: tez danışmanım Laurent Mignon'a tanıdığı sınırsız akademik özgürlük, gösterdiği sabır ve sakinlik için; Tuncel Öncel'e ise sonsuz sabrı, hoşgörüsü, yardımseverliği ve dostluğu için minnettarım. Bu yolculuğun tamamının tanığı olan Kurtuluş Kayalı, attığım her adımda varlığının verdiği güven ve cesaretle yanımdaydı, sunduğu koşulsuz destek için kendisine şükran duyuyorum. Tez İzleme Komitesi üyesi Mehmet Kalpaklı'ya açık fikirli yaklaşımı, çalışmam hakkındaki teşvik edici sözleri ve çalışmayı bitirebilmemde etkili olan yüreklendirici tavrı için minnettarım. Bu çalışmayı kısa bir zaman dilimi içinde okuyarak jüri üyesi olmayı kabul eden Nuran Tezcan ile Berrak Burçak'a içtenlikle teşekkür ederim. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Başkanı Tal'at S. Halman'a sunduğu destek için çok teşekkür ederim. Akademik çalışmalarımı başka bir üniversitede sürdürmesi nedeniyle Tez İzleme Komitesi üyeliğinden ayrılan Süha Oğuzertem'e, dikkatli eleştirileri ve disiplinli yaklaşımı için teşekkür ederim. Bu çalışmanın düşünsel gelişiminde Orhan Tekelioğlu ile Hilmi Yavuz'dan aldığım doktora derslerindeki tartışmalar önemli bir rol oynamıştır, her ikisine de müteşekkirim. Ayrıca, verdiğim Türkçe dersleri sırasında olumlu geri bildirimleriyle bu yolculuğa devam etme cesareti vermiş olan bütün öğrencilerime de teşekkür etmek istiyorum.



Çalışmanın hiçbir aşamasında desteğini benden esirgemeyen Beyhan Uygun Aytemiz'e gösterdiği dostluk için minnettarım, ayrıca bu yolculukta bana eşlik etmiş olan Neslihan Demirkol'a, Arzu Erekli ve Gül Uluğtekin'e ve bana her zaman yardımcı olan bölüm çalışanlarımız Ceyda Akpolat ile Demet Güzelsoy Chafra'ya teşekkür ederim. Lisans öğrenimim sırasında, kendisi farkında olmasa da "akademik idol"ün olmuş olan, kendi yolcuğunu tamamlayıp hâlâ cesaretle yürüyerek yoluma ışık tutan Aynur Özüğurlu'ya, bu yolculuğa çıkmaya beni ikna ederek daima yanımda olan akademik "ebeveyn"lerim Yıldız Ecevit ile Mehmet Ecevit'e minnettarım, eğer bana inanmamış olsalardı bu yola çıkmaya bile cesaret edemezdim. Var oluşumu borçlu olduğum "gerçek" ebeveynlerim Selime Başlı ve Cihan Başlı'ya, bana kendim olma cesaretini verdikleri, benimle gurur duydukları ve beni daima sevdikleri için her ikisine de sonsuz bir şükranla sevgi duyuyorum. Ve elbette, anmayı unuttuklarım olmuştur; bunun için af diliyor, onlara içtenlikle teşekkür ediyorum.

## İÇİNDEKİLER

|  |     |
|--|-----|
| <b>ÖZET</b> .....  | iii |
| <b>ABSTRACT</b> .....  | iv  |
| <b>TEŞEKKÜR</b> .....  | v   |
| <b>İÇİNDEKİLER</b> .....   | vii |
| <b>GİRİŞ</b> .....   | 1   |
| A. Tanzimat Romanları Kanonunun Tanımlanması .....                 | 3   |
| B. Siyasetten Edebiyata Osmanlı Modernleşmesi Tarih Anlatısı ..... | 17  |
| <b>BİRİNCİ BÖLÜM: “HASTA” ADAMIN “ACEMİ” ÇOCUĞU:</b>               |     |
| <b>TANZİMAT OSMANLI ROMANI ELEŞTİRİSİNDE TAKLİT</b>                |     |
| <b>SÖYLEMİ</b> .....   | 25  |
| A. Roman Tanımına Yönelik Ana Akım Kuramsal Yaklaşımlar .....      | 27  |
| B. Alternatif Bakış Açıları .....                                  | 31  |
| C. Tanzimat Romanı Tarih Anlatısı .....                            | 47  |
| D. Roman Tarihi Anlatısında Avrupamerkezciliğin İnşası .....       | 52  |
| <b>İKİNCİ BÖLÜM: GERÇEKÇİLİK TARTIŞMASI</b> .....                  | 58  |
| A. Fransız Gerçekçiliğinin Tanımı .....                            | 59  |
| B. Osmanlı Geleneksel Şiirinde “Gerçekçilik” .....                 | 81  |
| C. Tanzimat Dönemi Kuramsal Tartışmaları .....                     | 102 |
| <b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: AŞK ANLATISININ EĞRETİLEMELİ YAPISI</b> .....     | 135 |
| A. Fransız Gerçekçiliği’nde Aşk Anlatısı .....                     | 139 |
| B. Divan Şiiri Aşk Anlatısının Özellikleri .....                   | 156 |
| <b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: TANZİMAT ROMANLARINDA</b>                       |     |
| <b>ÇOK-KATMANLI ANLATI YAPISI</b> .....                            | 172 |

|   |     |
|---|-----|
| A. <i>Akabi Hikâyesi ve Felâtun Bey ile Râkım Efendi</i> .....            | 173 |
| 1. Politik Anlam Katmanı .....  | 176 |
| 2. Edebî Anlam Katmanı .....  | 197 |
| B. <i>Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat</i> .....                                | 208 |
| 1. Politik Anlam Katmanı .....  | 211 |
| 2. Edebî Anlam Katmanı .....  | 231 |
| C. <i>İntibah</i> .....   | 243 |
| 1. Politik Anlam Katmanı .....  | 247 |
| 2. Edebî Anlam Katmanı .....  | 268 |
| i. <i>İntibah</i> 'ın Anlatı Yapısının Teknik Açısından İncelenmesi ..... | 272 |
| ii. <i>İntibah</i> 'ın Edebî Anlam Katmanının Yorumlanması .....          | 287 |
| D. <i>Turfanda mı Yoksa Turfa mı?</i> .....                               | 295 |
| 1. Politik Anlam Katmanı .....  | 297 |
| 2. Edebî Anlam Katmanı .....  | 320 |
| E. <i>Araba Sevdası</i> .....   | 332 |
| 1. Politik Anlam Katmanı .....  | 335 |
| 2. Edebî Anlam Katmanı .....  | 353 |
| <b>SONUÇ</b> .....  | 379 |
| <b>SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA</b> .....                                       | 393 |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....   | 407 |

## GİRİŞ

Osmanlı edebiyatında romanın ortaya çıkışına yönelik eleştiriler, roman üretimi ile on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı Batılılaşma ya da modernleşme hareketinin sonucu sayılan kapsamlı değişim süreci arasında doğrudan bir ilişki kurmakta; romanları dönemin entelektüel yaşantısında oldukça önemli bir iz bırakan Doğu-Batı tartışmalarının sunduğu kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirmektedir. Böylece 1850'lerden başlayarak yazılan romanların, ikili karşıtlıklar sistemine uygun bir biçimde kavranan eski ile yeni, Doğu ile Batı gibi çatışmalı terimler arasında nasıl bir sentez oluşturulacağı sorusunun yarattığı tartışmaların yürütüldüğü temel mecraya dönüştüğü savlanmaktadır. Tanzimat romanlarının tanımlanmasına yönelik tarih anlatısı ile romanlar hakkındaki değer düşürücü eleştirel söylemin yeniden yapılandırılmasını amaçlayan bu çalışma, Tanzimat romanlarını tanımladığı varsayılan iki temel savın romanların anlatı yapısı açısından geçerli olmadıklarının gösterilmesine dayanmaktadır. Tanzimat romanlarının “taklitçi” metinler oldukları biçimindeki tanımlama bu savlardan ilkinin oluşturmaktadır. İkinci sav ise, türün Batı’da ortaya çıkışını olduğu kadar romanların niteliğini de belirleyen bir ölçüt olan siyaset-estetik kutuplaşmasında iki alanın birbirleri ile kesişmesinin romanları “başarısız” kıldığı yargısından kaynaklanmaktadır. Bu yargı, Tanzimat yazarlarının edebiyata içkin nedenler yüzünden roman yazmadıkları, tersine, politik görüşlerini yaymak için didaktik bir

tavır geliştirerek türü araçsallaştırdıkları savının genel kabul görmesiyle sonuçlanmaktadır.

Romanlarla ilgili eleştirilerin dayandığı temel bakış açısını belirleyen bu iki sav, romanlar hakkında değer düşürücü bir eleştiri söyleminin egemenlik kazanmasına yol açmaktadır. Bununla birlikte romanların sahip olmaları gerektiği savlanan teknik nitelikler açısından da “zayıf” ya da “yetersiz” oldukları düşüncesi Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin yaygın bir biçimde geçerli kabul ettiği savlardan birine dönüşmektedir. “Garp edebiyatı”ndan yapılan “geniş devşirme”ler aracılığıyla “Servet-i Fünun romanı ve hikâyeciliğini hazırladığı” (Levend, 1934: 93-94) ileri sürülen bu dönemde üretilen ilk romanlar, türün “Garp edebiyatındaki gibi bir sistem halinde teessüs et”mesiyle değil, romancıların maruz kaldıkları Garp etkisinin yol açtığı taklit çabalarının sonucunda kurulduğunu göstermektedir (284). “[İ]lk romanların zayıflığı” ile “duygu ikelliği” düzeyinde “alaturkalaşması”nı “romanı roman yapan biçim ve öz değerlerinden yoksun olmalarına bağ”layan (1986: 26) Şükran Kurdakul’un, *Çağdaş Türk Edebiyatı Meşrutiyet Dönemi* başlıklı çalışmasının yanı sıra Mehmet Deligönül’ün, roman türünün bu dönemde “popüler seviyeyi aşama”dığını (1972: 964) belirttiği *Türk Edebiyatı Tarihi 2* kitabı; türün ortaya çıkışındaki “gecikme”yi “ilk Türk romancıları”nın, “[t]asvir ve tahlil sahasında çok acemi” olmasına bağlayan Mehmet Kaplan’ın yayıma hazırlamış olduğu *İntibah*’ın önsözünde yer alan değerlendirmesi (1972: 2), Tanzimat romanlarının estetik “yetersiz”liğini yetersizliğini dile getiren çalışmaların hem farklı kuramsal yaklaşımlar açısından hem de tarihsel açıdan gösterdiği sürekliliği ortaya koyan pek çok çalışmanın birkaç örneğini oluşturmaktadır.

Ancak romanların değerlendirilmesinde geçerli oldukları ileri sürülen bu savların, romanların anlatı yapısını merkeze alan bir çözümlemeden çok, türün Osmanlı edebiyatında kuruluşu sürecini geriye dönük bir biçimde yapılandıran politik bir bakış açısından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Bu bakış açısı içinde “aşırı Batılılaşmış züppe” tipini, dolayısıyla bu tipin temsil ettiği Osmanlı Batılılaşma projesine yönelik tartışmaları romanın doğuşunu belirleyen ana eksen sayan yorumların egemenlik kurduğu görülmektedir. Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde Tanzimat romanlarının bu tarzda temsil edilmekte oluşunun, sözcüğün çağrıştırdığı farklı estetik ve politik anlamları bir arada barındıran bir kanonun varlığından söz edilebilmesini mümkün kıldığı ileri sürülebilir. Bu savın geçerli kılınabilmesi için, bağlamında “kanon” terimi etrafında geliştirilen tartışmaların gözden geçirilerek Tanzimat romanları kanonu tanımlamasına açıklık getirilmesi gerekli görünmektedir.

#### **A. Tanzimat Romanları Kanonunun Tanımlanması**

Batı edebiyatları bağlamında Kutsal Kitap’a hangi metinlerin dâhil edilip hangilerinin dışarıda bırakılacağını belirleyen ölçütleri göstermek üzere ortaya çıkan “kanon” terimi, neyin kutsal sayılması gerektiği konusunda kural koyucu bir otoritenin varlığına işaret eder. Oğuz Demiralp (2008), esas öneminin “ölçü birimi” olmaktan kaynaklandığını belirttiği kavramın “Hıristiyanlıkta dinin özünü oluşturduğu düşünülen metinlere” (19) işaret ederken, İslâm kültürü açısından da oldukça eski bir kökene sahip olduğunu İbni Sina’nın *Al-qanun fi al tıbb* başlıklı kitabından hareketle belirtir (20). Ancak Batılı anlamda edebî kanonu oluşturma çabaları, yine Demiralp’a göre, “on altıncı yüzyıldan başlayarak” yoğunlaşmış (20); özellikle İngiliz ve Amerikan edebiyatlarıyla ilgili tartışmalar açısından

belirleyici bir önem kazanmıştır (20). Kavramın böylece edebiyata uygulanmasıyla uğradığı anlam genişlemesi sonucunda, hem “iyi” edebiyatı belirleyen ölçütleri, hem de her kültürün kendi edebî geleneğini temsil ettiği varsayılan “seçkin” yapıtlar listesini bir arada imleyen nitelik kazandığı görülmektedir (Parla, 2008: 12). Kanon teriminin “otorite kavramı ile ciddi bir biçimde ilişkili, hatta bu kavramla yüklü” (12) olduğunu vurgulayan Parla’ya göre bu haliyle tanımlandığında kanon teriminin içerdiği anlamlar şöyle sıralanabilir: “Edebiyat derslerinde oku[tulan] antolojilerde alıntılanan ya da bu derslerde kulanı[lan] okuma listelerine kon”muş yapıtlar; edebiyat “zevkinin ne olması gerektiğine karar verenler tarafından seçilmiş yapıtların listesi”; “[k]ültürel kurumların, örneğin eleştiri kurumunun, edebiyat tarihi kurumunun, daha çok akademya içinde yer alan yönetici elitlerin toplumsal, ideolojik, estetik tercihlerini dayatıp yaydıkları ve kalıcılığını garantilemek istedikleri seçkiler”in yanı sıra “egemen toplumsal yapıların kendi dünya görüşlerini doğrulamak, meşrulaştırmak ve sürdürmek amacıyla, kültürel bütünlüğü, kurulu düzeni garanti altına almak için eğitim ve medya yoluyla dayattıkları ideolojik seçkiler” (12).

Edebî kanonun inşası, içerdiği bütün politik / ideolojik çağrışımlarla birlikte, uluslar arası düzlemde olduğu gibi yerel düzlemde de oldukça tartışmalı bir nitelik sergilemektedir. Tartışmanın kökeninde, edebî açıdan neyin “değerli” ya da “temsil edici” olduğunun saptanmasıyla ilgili olan kanon inşasının daima kültürel kimlik tanımlarına yönelik politik bir etkinlik olması yatmaktadır. Kanon tartışmasının politik yan anlamlarından biri, özellikle sömürgeleşme sonrası edebiyat araştırmaları içinde yoğunlaşarak Batı-dışı edebiyatların “dünya edebiyatı” içinde nasıl temsil edilecekleri sorununun gündeme getirilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda özellikle Batı-dışı kültürler içinde üretilen edebî

metinlerin yalnızca nasıl yorumlanmaları gerektiğini değil, aynı zamanda nasıl tanımlanmaları gerektiğini de belirleyen Avrupamerkezci kuramsal yaklaşımın hegemonyasına karşı getirilen itirazlardan oluşan tartışmaların sömürgeleşme-sonrası edebiyat incelemelerinin odak noktalarından birini oluşturduğu ileri sürülebilir.

Bu noktada Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin Tanzimat romanlarına bakışını da hegemonik bir biçimde belirlediği savlanan Avrupamerkezçiliğin bu çalışma içinde hangi referans çerçevesine gönderme yapacak biçimde kullanıldığının belirtilmesi yerinde olacaktır. Avrupamerkezçiliğin, “toplum kuramının aydınlatmaya çalıştığı sorunlar bütününe yorumlamak için gerekli anahtar sağlayabilecek düzeyde bir genel tutarlılık ve bütünselleştirme eğilimi gösteren bir toplumsal kuram” olmasa da, “yaygın ideolojilerin ve toplumsal kuramların çoğunda göze çarpan sistemli ve önemli bir çarpıtma” olduğunu ileri süren Samir Amin’in (1988) yaklaşımı, bu çalışmada kullanılan referans çerçevesini sunmaktadır (27). Bu çarpıtma sisteminin ileri sürdüğü “paradigma”nın daha net bir tanımı ile Tanzimat romanlarının tanımlanmasında tutarlı bir biçimde geçerliliğini korumuş ana akım yaklaşımın başat sorunsalını oluşturan “taklitçilik” ile ilişkisi ise, yazarın şu ifadesinde kendini göstermektedir: “Avrupamerkezçilik, [b]irbirlerine indirgenmesi olanaksız farklı halkların tarihsel güzergâhlarını çizen kültürel değişmezler bulunduğuna inanır. İnsanlığın evriminin muhtemel genel yasalarını ortaya çıkarmak gibi bir kaygısı bulunmadığına göre, evrenselcilik karşıtı bir tutumu vardır. Gene de kendini bir evrenselcilik olarak görmektedir, çünkü zamanımızın dayattığı sorunlar karşısında tek çıkış yolunun Batı modelini taklit etmekten geçtiğini savunmaktadır” (26-27).



Frederic Jameson'ın (1986) *Social Text* dergisinde “üçüncü dünya edebiyatları”nın zorunlu olarak alegorik olduğunu ileri sürdüğü makalesine Aijaz Ahmad'ın yanıtıyla başlayarak Türkiye’de de yankı bulan polemik, Avrupamerkezciliğin, Batılı roman biçiminin temel niteliklerinden birini oluşturan siyaset-edebiyat ayrımını yerel düzlemde yeniden üretemeyen, bir başka deyişle modeli yeterince “taklit” edemeyen “üçüncü dünya edebiyatı”nın “dünya edebiyatı” içinde temsil edilmesini çarpıtan bir merceğe dönüştüğünü en açık bir biçimde gösteren tipik bir örnek sayılabilir. Tartışmanın başlangıcında, Jameson'ın, “üçüncü dünya” da kamusal alan ile özel alan, bir başka deyişle estetik ile siyaset arasındaki sınırların bulanıklığının, roman kahramanının kaderinin ulusun kaderi ile özdeşleştirilmesine yol açtığı, dolayısıyla metinlerin zorunlu olarak birer “ulusal alegori”ye dönüştüğü savı yer almaktadır. Buna karşılık “üç dünya kuramı”na karşı çıkan Ahmad, tekil bir “üçüncü dünya”tasavvuruna dayanan bu kuramsal çerçevenin geçerli sayılamayacağını belirtmektedir: “Bütün üçüncü-dünya metinlerinin zorunlu olarak şu ya da bu [nitelikte] olduğunu ileri sürmek, aslında, bu toplumsal uzama ait metinlerin ‘gerçek’ bir anlatı *olmadığını* söylemekle eş anlamlıdır”. ‘Ulusal alegori’ nin, bu metinlerin hem kurucu ögesini hem de farklılığını damgalayan bir üst-anlatı sayılması, bana göre, her şeyin ötesinde epistemolojik olarak olanaksız bir kategoridir” (11).

Tartışmanın Türkiye’ye yansıması ise, Murat Belge, Sibel Irzık, Jale Parla, Nurdan Gürbilek gibi araştırmacıların Türk romanının “ulusal alegori” sayılıp sayılamayacağı konusunda ileri sürdükleri görüşlerden oluşmaktadır. Jale Parla (1993: 21), *Babalar ve Oğullar* çalışmasında Tanzimat romanlarının “alegorik bir mantık” tarafından düzenlendiğini ileri sürerken, Murat Belge (1998: 56),

Ahmad'ın eleştirilerine katılmakla birlikte, “[d]aha Ahmed Mithat Efendi'nin *Rakım Efendi ile Felâatun Bey*'inden başlayarak, [ulusal] alegorinin doğulu ve batılı değerleri belli olmuş ve sonraki yazarlar da bu damardan hayli beslenmişlerdi” sözleriyle Jameson'ın savını geçerli bulmakta; aralarındaki farklılıklara rağmen, “üçüncü dünya ülkeleri”nde, “o ülkenin iktidarda bulunan güçlerinin ihtiyaçlarına göre oluşturulmuş ve dolayısıyla bir yazarın kendi toplumunun tarihini derinlemesine kavrama ihtiyacına cevap ver”meyen (60) resmi tarih karşısında yazarın “resmi teoriyle mücadele halinde olan” bir başka açıklama tarzına yönel”diğini belirtmektedir (60).

Nurdan Gürbilek ise, “[a]lttan alta bir *bon pour l'orient*, bir ‘Doğu’ da bu işler böyledir’ fikri kendini hissettirecektir. Tıpkı Jameson’a verilebilecek cevaplarda bir mağdur gururu, tam anlamıyla milliyetçi olmasa da, kuşkusuz onunla akraba bir kültürel alinganlık olacağı gibi” (2004: 173) sözleriyle Ahmad-Jameson tartışmasının her iki tarafına da yönelen eleştirel bir yaklaşım sergiler. Yazar, “Türk romanının varoluşsal ya da edebî endişelerle boğuşurken bile kendini hep ulusal endişenin alanında bul”masını, romanın “hem modernliğin hem de modernliğe yönelik direncin, modernliğe göre yeniden tanımlanmış bir yerliliğin inşa edildiği alan” olmasına bağlamaktadır (176). Jameson'ın kamusal alan-özel alan ayırımına dayalı tezinin önemli bir açılım sağladığını belirten Sibel Irzık ise (2003: 564), “üçüncü dünya edebiyatı” açısından ikisinin farklılaşmamış olduğunu ileri sürmek yerine kamusal ve özel alan kiplerinin farklı toplumsal bağlamlarda nasıl değiştiği sorusunu yöneltir. Irzık'a göre, ikisi arasındaki sınırların farklı yerel baskılar altında nasıl farklı biçimlerde çizildiğini sorgulamanın daha verimli bir bakış açısı sağlayacaktır (565).

Edebî kanona yönelik tartışmaların bir başka önemli boyutu ise, Orhan Tekelioğlu'nun (2003) belirttiği gibi, “otuzlu yıllardan başlayarak biçimlenmeye başlayan ve Türkiye ulus-devlet oluşumu tarihine özgü birçok boyut içeren erken Cumhuriyet dönemi modernitesinin kuruluşu ile doğrudan ilintilidir” (65). Yine Tekelioğlu'na göre, bu “sürecin en önemli yanı, kendini birçok farklı yerel kimlikle tarif eden dar ve cemaatçi toplumsal grupları, tek bir üst-grup kimliğinde, yani ulusal kimlik etrafında birleştirmektir” (67). Avrupa'da “mutlakıyetçi rejimlerin modern rejimlere evrilme sürecinde” ortaya çıkarak “bu tarihi dönüşümü izleyen ülkeler için model ol”uşturan tekil bir ulusal kanonun varlığından “ancak sömürge sonrası ülkelerde, önceki sömürgeci gücün ideolojik gölgesi[nin] bir ‘öteki’ olarak (olumsuz-öz) çalışması” sayesinde söz edilebilmektedir (67). Ancak, modernleşmesinden ulus-devletin modernleşme sürecine geçişte ise, hiçbir zaman doğrudan bir sömürgeleşme sürecinin gerçekleşmemiş olması tekil bir ulusal kanonun kurulmasını engellemiş görülmektedir (68). Erken Cumhuriyet döneminde tekil bir ulusal kanonun üzerinde inşa edileceği temeller oldukça zayıftır. Tekil bir edebî kanonun inşasında Osmanlı'nın yetersizliği (73), “Batı uygarlığına dâhil edilme” biçimindeki tarihsel misyonun gerçekleştirilmesinde “Batı”nın “ne olduğunu tanımlama konusundaki zorluklar (73), ulus-devlet kimliğinin kaynağını hangi “ana metnin” oluşturduğu konusundaki belirsizlik (74) gibi nedenler, ulus-devlet kimliğini temsil eden tekil bir edebî kanonun kurulmasını engellemekte; bunun yerine hem yapıtlar hem de okurlar açısından farklı damarlardan beslenen “parçalı” bir kanonun ortaya çıkmasına neden olmaktadır (66). Tekelioğlu'nun bakış açısını paylaşan Jale Parla (2008: 11)'ya karşılık, Pelin Başçı (2008), “kökleri Tanzimat dönemine kadar uzanan ancak, en radikal tezahürünü Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında

gördüğümüz ilk bilinçli edebî kanon tartışmasının çok kültürlülük yerine, tek kültürlülük arayışlarıyla ortaya çıktığı”nı ileri sürmektedir (63).

Bu çalışmanın bakış açısından ise, imparatorluk modernleşmesinden ulus-devlete geçişte üretilmiş olan Tanzimat romanlarının Cumhuriyet sonrasında temsil edilme biçimi göz önüne alındığında, kanonik bir yapının varlığından söz etmek olası görünmektedir. Tanzimat romanlarının Latin alfabesine aktarılmasının neden olduğu dil-içi çeviri sürecinde hangi yapıtların “roman” sayılması gerektiği konusunda belirgin bir seçiciliğin söz konusu olması bu savın temel desteklerinden birini oluşturmaktadır. Bu seçicilik, bazı romanların konuyla ilgili antolojiler ile ders kitaplarının hemen hepsinde yer almasını sağlarken, dil-içi çevrimi yapılmamış bazı yapıtların da bütünüyle unutulmuş olmasıyla sonuçlanmaktadır. Hiyerarşik bir “Tanzimat romanları” listesinden söz edebilmeyi olanaklı kılmaktadır. Araştırma kitaplarının yanı sıra 1930’lardan başlayarak lise ders kitaplarının yanı sıra edebiyat antolojileri ile araştırma kitaplarına tutarlı bir biçimde dahil edilmiş bulunan *İntibah*, *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ile *Araba Sevdası* gibi romanlar bu hiyerarşinin en üst basamağında yer alırken, adından söz edilmekle birlikte kapsamlı incelemelere daha az konu edilen *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*; kitaplara dahil edilmemekle birlikte son yıllarda bazı çalışmalara konu edilmiş bulunan *Akabi Hikâyesi* ise üçüncü basamakta yer almaktadır. Bununla birlikte henüz Latin alfabesine aktarılmamış bulunan Emine Semiye’nin *Sefalet*’i ise, Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi içinde tamamen sessizleştirilmiş yapıtlardan oluşan bir halkanın daha var olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın kapsamı da, *Akabi Hikâyesi* dışında Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi içinde kanonik bir nitelik kazanmış yapıtların incelenmesinden oluşmakta, yapıtlardaki ortak anlatı yapısına dikkat çekerek

eleştirel söylem içinde inşa edilen hiyerarşinin geçerli olmadığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Latin harfleriyle basılarak bugünkü okur açısından ulaşılabilir bir nitelik kazanmış olan *Akabi Hikâyesi* ise, çok-katmanlı anlatı yapısının yalnızca kanonu oluşturan romanlar açısından değil, kanon-dışı romanlar açısından da geçerli olduğunu göstermek amacıyla çalışmaya dâhil edilmiş bulunmaktadır.

Bu tartışmanın Tanzimat romanları açısından önemi, öncelikle eleştirel söylemin zaman içinde romanları tanımlamak için kullandığı terimlerin, kaynak gösterilen Batılı referansların ait olduğu kuramsal çerçeveye bağlı olarak değiştiğini göstermesinden kaynaklanmaktadır. Buradan hareketle, “ulusal alegori” tanımlaması, 1930’lardan itibaren, bu romanları edebiyat ile siyaset arasındaki sınırların belirsizliğini merkeze alarak tanımlayan “taklit”, “ön-roman”, “deneme” gibi nitelermelerin bir uzantısı sayılabilir. Jameson’ın kamusal alan-özel alan ayrımının “eksikliği” temelinde geliştirdiği “ulusal alegori” kavramı ile Tanzimat romanlarının sunduğu aşk anlatısını birer “Batılılaşma alegorisi”ne dönüştüren Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem arasındaki koşutluk, “alegori”nin metinlerin kendisinden ziyade eleştirel söylemin bu metinleri alımlama biçiminden kaynaklandığı savını destekler niteliktedir. Öte yandan, romanların estetik üretim olmadıkları, tersine, politik birer araç oldukları varsayımının, Jameson’ın “üçüncü dünya edebiyatı” hakkındaki tezlerini olduğu gibi, Tanzimat romanlarına yönelik eleştirel yaklaşımı tutarlı ve sürekli bir biçimde belirlemiş olması da “alegori”nin eleştirel söylem içinde üretildiğini gösteren bir başka niteliktir. Tanzimat romanlarının dünya edebiyatı içinde temsil olanağının, romanların hiçbirinin İngilizce’ye çevrilmemiş olduğu göz önüne alındığında, yalnızca eleştirel söylemin savları ile sınırlandırılmış olduğu görülmektedir. Uluslar arası düzlemde bir başka dile çeviri ile ilgili olarak ortaya çıkan bu durumun, asıl metinlerin Arap harfleri

ile yazılmış olmaları nedeniyle Tanzimat romanlarının yerel düzlemde temsili açısından da kendini gösterdiği düşünülebilir. Metinlerin Latin alfabesine aktarılması süreci hem roman tanımına yönelik kanonik bir bakış açısını gündeme getirmekte, hem de Laurent Mignon'un (2008) dikkat çektiği gibi, imparatorluktan ulus-devlete geçişi edebiyat açısından, bazı metinlerin unutuşa terk edilmesiyle sonuçlanan kökten bir kopuşa dönüştürmüş bulunmaktadır (36). Bu kopuşta hangi metinlerin Latin alfabesine aktarılacağı, dolayısıyla neyin roman olup neyin olmadığı sorusuna verilen yanıtın içerdiği politik seçiciliğin Tanzimat romanlarının hangi yapıtlardan oluştuğunun belirlenmesi üzerindeki etkisi bu yapıtların eleştirel söylem içinde kanonik bir tarzda temsil edildiği düşüncesini doğurmaktadır.

Büşra Ersanlı Behar'ın (1992) hem Osmanlı hem de Cumhuriyet sonrası tarih yazımı için geçerli olan saptaması, Tanzimat romanının Cumhuriyet sonrası okur için kanonikleşmesinde etkili olan "Osmanlı tarih yazıcılığı"yla ilişkili olmakla kalmyayıp "Cumhuriyet tarihçiliğine doğrudan yansıyan" politik saiklere ışık tutar. "Osmanlı tarih yazıcılığının Cumhuriyet tarihçiliğine doğrudan yansıyan en önemli özelliği[nin] tarihin siyasal meşruluk için yazıl"ması olduğunu ileri süren Behar'a göre, tarih anlatısının "[m]eşruluğu[nu] sağlamanın en kısa yolu ise tarihi yapanla yazanın aynı kişi olması"dır (58). "Siyasal iktidarın tarihle bu denli doğrudan ilişkisi ise kullanılan üsluba ve tarih yazım tarzlarına da yansımıştır. Başarılar da başarısızlıklar da bu dar çerçevede öyküleşmektedir" (58).

Tanzimat edebiyatının Cumhuriyet'in ilânından sonra yetişen okurlar için ancak "uzman"ların seçimi doğrultusunda resmedilmiş olmasının, "başarılar ile başarısızlıkları" öyküleştiren dar çerçevenin en somut örneklerinden birini oluşturduğu ileri sürülebilir. Bu doğrultuda, Tanzimat romanları arasında hem

yazarların benimsediği politik konumların hem de cinsiyet, toplumsal konum gibi kökensel niteliklerin etkili olduğu, dolayısıyla, Latin alfabesine politik ve edebî tarih anlatılarını koşutlaştırmaya olanak tanıyacak romanların aktarılarak öncelikle bu yapıtların resmi müfredata dâhil edildiği düşünülebilir. Birincil kaynakları okumanın “uzmanlık” alanlarına sıkıştırıldığı böylesi bir ortamda ise, bu “seçilmiş” romanların zaman içinde bilimsel ya da popüler açıdan en çok çalışılan yapıtlara dönüşerek belli bir temsil gücü kazandıkları görülmektedir. Yukarıda sıralanan nedenlerle bir düşünülduğünde, bu durum, Tanzimat yazarları ile bu dönemde üretilen yapıtların çeşitliliğini perdelemekte, döneme ait edebî üretimin yalnızca “ulusal alegori” ya da Batılılaşma sorunsalına odaklandığı yanılsamasını geçerli hâle getirmektedir.

Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin “aşırı” ya da “yanlış” Batılılaşma ekseninin Tanzimat romanlarının yapısı açısından belirleyici bir etkiye sahip olduğu düşüncesi üzerindeki yoğun vurgusu, bu açıdan ele alındığında, imparatorluk ile Cumhuriyet modernleşmesi arasında kurduğu tematik koşutluğa karşılık nitel bir kopukluk yaratmaktadır. Bu kopukluk çerçevesinde Tanzimat romanlarının, alegorik düzlemde ulus inşası sürecinin tarihsel “öteki”sini imleyen Osmanlı İmparatorluğu’nu temsil eden bir göstergeler alanına dönüştüğü düşünülebilir. Böylece, imparatorluğun Batı ile ilişkilerinde çıkmaza girmesine neden olan “taklit”çilik ya da yüzeysellik üzerine kurulu belli bir tavrın politik eleştirisini sunan yapıtlar, “Türk ulusu”nun modernleşme serüveninde arkaik bir evreyi imleyen birer “ulusal alegori”ye dönüştürülmektedir. Cumhuriyet-Osmanlı karşıtlığına dayalı bu alanın inşasında, “gerçek” modernitenin kurucusu sayılan Cumhuriyete karşılık, “modern” bir tür olan romanın ulus-devletten “erken” doğmuş olmasının yarattığı karmaşanın çözümünde, roman tarihini “taklit”çilik ya

da “yüzeysel”lik temelinde kuran anlatının merkezi bir işleve sahip olduğu ileri sürülebilir. Buna göre, romanların, içinde üretildikleri, ancak gerçekleşmesi “zaten” olası görünmeyen “taklit”çiliğe dayalı belli bir tavrın politik eleştirisini sunan “alegorik” anlatılar biçiminde tanımlanması, ulus-devletin “modern”liğini perçinleyerek Osmanlı İmparatorluğu’nun “olumsuz öteki” olarak oynadığı rolün yetersizliğinin bertaraf edilmesini sağlamış görünmektedir. Fazıl Yenisey’in (1963), *Araba Sevdası*’nı “garplılaştırmanın özünü bir yana bırakıp sadece kabuğunu taklit eden bu fındık beyinli alafranga müsveddeleri, çıktığı kabuğu beğenmeyen fındık gibi Türklüğü küçümseyen” (5-6) politik tavra yönelik bir eleştiri sunması nedeniyle değerli bulan sözlerinin yanı sıra, bütün Tanzimat romanları içinde “en muvaffak olan” roman sayılan (19) yapıtın başarısının “o devir hayatının yapmacık düşünlülüğüne ilişmek isteme”sinden (Kurgan, 1954: 50) kaynaklandığı yolundaki görüşler, bu savı desteklemektedir.

Ana akım eleştiri söylemi içinde kültürel değişimi referans alan daha tutucu kuramsal yaklaşımların yanı sıra Tanzimat dönemini imparatorluğun toplumsal yapısını belirleyen altyapının değişimi ile ilişkilendiren yaklaşımlar da benzer savlarla biçimlenmiş görünmektedir. Bunun yarattığı söylemsel ortaklık, farklı kuramsal çerçevelerin benimsenmesinde roman incelemelerinin, sembolik olarak Osmanlı’nın ötekileştirilmesinde kurucu bir işleve sahip olduğunu düşündürmektedir. Öte yandan, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde romanın “yabancı” bir tür olduğu konusundaki vurgunun da, Tanzimat romanının ulus inşası açısından sahip olduğu bu karmaşık konumla ilişkilendirilmesi olası görünmektedir. Avrupa’da ortaya çıkan romanın Batı-dışı diğer bütün kültürler açısından “yabancı”lığının tarihsel bir olgu olmasına karşın, bu olgunun özellikle “gecikmişlik” ya da “yetersizlik” söylemi ile birleştirilerek ısrarla vurgulanması,



türün doğuşunun ulus-devletin biçimlenmesiyle özdeşleştirilmesine engel olan tarihsel oluşum sürecini söylemsel olarak kırmaktadır. Romanların Doğu ile Batı, bir başka deyişle Hıristiyanlık ile İslâm arasında bir sentez kurmayı amaçladığına ve İslâm kültürünün de bu sentezde içerik sağlayıcı ana kaynağı oluşturduğuna yönelik vurgu ise, romanların ulus inşası açısından büyük önem taşıyan laik, bilimsel ya da “modern” bakış açısından uzaklaşmasını sağlamaktadır. Böylece, romanların Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde temsil edilme tarzının Osmanlı İmparatorluğu’nun ötelenmesi için iyi bir araç hâline geldiği ileri sürülebilir. Bu noktada etkili olan bir başka mekanizma ise, alegori ile gerçekçilik arasında kurulan karşıtlıktan oluşmaktadır. Batılı edebiyatlar bağlamında geçerliliğini koruyan alegori-gerçekçilik karşıtlığının gündeme getirilmesi, Tanzimat romanları hakkındaki değer düşürücü yargıların bir başka boyutta da desteklendiği izlenimini uyandırmaktadır. Osmanlı geleneksel edebiyatının dayandığı İslâmi-tasavvufî yorum çerçevesi ile Batı edebiyatlarında İncil’in farklı düzlemlerde yorumlanmasına yönelik çabaların bir sonucu olan “alegorik” yorum çerçevesinin dinsel kökeni arasında kurulan koşutluk, bu romanların ağırlıklı olarak dinsel bir referans çerçevesi içinde üretildiği, dolayısıyla pozitivistlikle özdeşleştirilen türün “ikincil” örnekleri sayılması gerektiği düşüncesini doğurmaktadır.

Romanın Osmanlı edebiyatında “yabancı” bir tür olmadığını ileri süren bir başka yaklaşım ise, türün kökeninin Batı edebiyatı içinde değil de, Osmanlı edebiyatı anlatı geleneği içinde yer aldığı görüşünün ileri sürülmesinden oluşmaktadır. Bu bakış açısından Divan şiiri içinde anlatıya dayalı bir tür olan mesnevinin romanla eşdeğer olduğu ya da romanın kökenini oluşturduğu düşüncesi kabul görmektedir. Şeyh Galib’in *Hüsn-ü Aşk*’ını bu bağlamda

değerlendiren Şerif Aktaş (1995), yapıtın “roman olduğunu iddia et”mese de (123), “mesnevilerin belirli bir dönemde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan nevilere biri olduğunu” savunmakta, mesnevilerin “arzettiği yapı ve muhteva özellikleri, varlık sebebi dikkate alınarak” romanlarla bir arada gruplandırılması gerektiğini belirtmektedir (123). Aktaş’a göre, *Hüsn-ü Aşk*’ın, tıpkı Yakup Kadri’nin *Nur Baba* romanında olduğu gibi, “anlatma esasına bağlı diğer edebî metinlerde olduğu gibi, bir vak’a etrafında itibarî bir âlemi dikkatlere sun”ması (124) mesnevinin roman türüyle özdeşleştirilmesini sağlamaktadır.

Necmettin Türinay’ın (1996), insanların “hikâye dinleme veya okuma ihtiyacı”nın herhangi bir topluma ya da zamana özgü olmadığı görüşünden hareket ederek sözlü “devirlerin destan ve masalları, daha ileriki asırlarda ya bir hikâye ve roman ya da zamanımıza doğru bir film veya televizyon dizisi olarak karşımıza çık”tığını (223) belirten sözleri bu yaklaşımın bir başka örneğini oluşturmaktadır. *Leyla vü Mecnun* mesnevisinin de benzer bir ihtiyacı karşıladığını ileri süren yazara göre yapıt aynı zamanda “zamanımızda roman ve hikâye olarak adlandırdığımız ‘anlatma’ esasına dayalı metinleri[n], Divan edebiyatı dönemlerinde genellikle mesnevi biçiminde ortaya çık”tığını göstermektedir (228). *Leyla vü Mecnun*’un, “klasik şiir”in anlatı niteliklerini aşarak belli bir bütünlüğe sahip olduğu, mesnevi türünde anlatıyı bölen “dekoratif” unsurların bu yapıtta “anlatı içinde işlev kazandı”ğı gibi nitelikler de (230-231), yazara göre Fuzulî’nin mesnevisi ile roman türünün özdeşleştirilmesini sağlamaktadır. Türün Osmanlı, bir başka deyişle İslâmi edebiyat geleneği içindeki kökenini vurgulayarak Batı etkisini gözardı etmeyi amaçladığı görülen bu gibi savların bakış açısı, türün tanımlanmasına egemen olan ikili karşıtlıklar karşısında benimsenen tavır açısından türün kökensel “yabancı”lığını vurgulayarak Osmanlı edebî geleneğinin

etkisini değersizleştiren yaklaşımlarla koşt olduğu görölmektedir. Temelde Doğu ile Batı edebiyatları arasındaki etkileşim yerine bu edebiyatların birbirlerini dışlayan niteliklerini öne çıkaran bu koştuluk romanın Osmanlı edebiyatı içinde kuruluşunu belirleyen iki farklı etkinin birbirleriyle ilişkisini sorgulamayı da olanaksız kılmaktadır.

Tanzimat romanlarının mesnevi türünün uzantısı olduğu savı gibi bu romanların ulusun modernleşmesini temsil eden alegorik metinler oldukları savı da, anlatı yapısına ilişkin niteliklerden çok, eleştiri söyleminin temel savlarını belirleyen Avrupamerkezci kuramsal çerçeveye ait ön kabullerden kaynaklanmaktadır<sup>1</sup>. Bu savın kanıtlanabilmesi ise, romanların yalnızca dinsel yorum çerçevesine ait referanslarla çözümlenmesini geçersizleştiren çok-katmanlı anlatı yapısının ortaya çıkarılmasına bağlıdır. Romanlardaki çok-katmanlı anlatı yapısı içinde yürütölen politik tartışmanın Batılılaşma sorunsalının arka planını oluşturan toplumsal yapı içindeki dönüşümlerle olan ilişkisinin incelenmesi de bu savın kanıtlanmasını destekleyecek unsurlar arasındadır.

Bu açıdan ele alındığında, Batılı biçim ile yerel içerik arasındaki bir sentezin ürünü olduğu savlanan romanların esasen Fransız gerçekçiliği ile Osmanlı geleneksel edebiyatı arasındaki karşılaşmada her iki geleneğin de biçim ve içerik açısından dönüşüme uğradığı bir sürece işaret ettiğinin vurgulanması önem taşımaktadır. Tarafların birini etkin diğeri ise edilgen kılan biçim-içerik

---

<sup>1</sup> Divan edebiyatı ile ilgili çalışmalar açısından oldukça önemli bir ayrıma işaret eden mesnevi-gazel arasındaki farklılık, Nuran Tezcan'ın dikkatimi çektiği gibi, romanın, gazel yerine anlatıya dayalı bir tür olan mesnevi ile karşılaştırılmasının daha uygun olduğunu akla getirebilir. Ancak, şiir-anlatı arasındaki ayırmadan ziyade, mazmun sistemine dayalı, hem gazeli hem de mesneviyi kapsayan anlatı yapısının romanlar üzerindeki etkisinin ortaya çıkarılması bu çalışma açısından daha merkezi bir öneme sahiptir. Çalışmada verilen örneklerin gazellere yoğunlaşması, Divan şiirinde anlatı yapısıyla ilgili ikincil kaynakların daha çok bu türe odaklanmış olmasından kaynaklanmaktadır.

sentezine yönelik savların geçerliliği, bu çalışma içinde türün Batı-dışı kültürler açısından tanımlanmasıyla ilgili alternatif yaklaşımlar aracılığıyla sorgulanacaktır.

## **B. Siyasetten Edebiyata Osmanlı Modernleşmesi Tarih Anlatısı**

Osmanlı modernleşmesine ilişkin tarih anlatısı, aynı zamanda romanın edebî bir tür olarak biçimlendirilmesine ilişkin yargıları da belirleyen temel yaklaşımı oluşturmakta; dolayısıyla, Tanzimat romanının doğuşu, edebî tarih ile politik tarih arasında sapsmalara yer vermeyen bir koşutluk içinde betimlenmektedir. Bu koşutlukta, birbirlerini dışlayan iki tekil yapı biçiminde kavranan Doğu ve Batı “medeniyet daire”lerinden birinden ötekine geçme çabalarının egemen olduğu bir süreci imleyen Tanzimat, Osmanlı modernleşme hareketinin en yoğun biçimde ortaya çıktığı dönemdir. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatı, böylesi köklü bir kılık değiştirme sürecinin uzantısı sayıldığında, kendisine köken olduğu savlanan Doğu-Fars taklitçiliğinden (Gibb, 1999b), bundan tamamen farklı, tekil bir kültürel yapıyı imleyen Batı-Avrupa taklitçiliğine uzanan ereksel tarih anlatısının hem politik hem de edebî açıdan inşa edildiği başat alana dönüşmektedir. Ancak, özellikle edebiyata ilişkin tarih yazımında egemenlik kurduğu gözlemlenen bu anlatı tarzına karşılık, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan toplumsal dönüşümün, Osmanlı imparatorluğunun politik, kültürel ve iktisadi yapısında on beşinci yüzyıldan itibaren etkili olan değişim sürecinin taşıdığı büyük önemi vurgulayan başka bir yaklaşımın varlığından da söz edilebilir. “[T]oplumsal gerçekliği biçimleyen kurumların, özellikle de yönetim kurumlarının, dönüşüm süreçlerine işaret eden modernitenin hiçbir coğrafi bölgenin tekelinde olmadığı” (2008: 200) düşüncesinden hareket eden Huri İslamoğlu, imparatorluk yapısının dönüşümünde

işsel nedenlerin etkisini vurgulamaktadır. Yazara göre bu nedenler şöyle sıralanabilir: “Genelde on dokuzuncu yüzyılda ‘modern’ bir imparatorluk yapısına sahip olmadığı kabul edilen Osmanlı İmparatorluğu modern dönüşüm süreçleri içinde yer almış ve Batı Avrasya’da on altıncı yüzyıldan bu yana yoğunlaşan devletlerarası rekabet ortamında yönetim kurumlarının dönüşmesiyle on dokuzuncu yüzyılda merkezi bürokratik düzenlemelerin ön plana çıktığı bir yapıya dönüşmüştür” (201). Osmanlı İmparatorluğu’nu da içine alan bu evrensel süreç, “iktidar ortamı”nın farklılaşması sonucunda Osmanlı İmparatorluğu’nda on beş-on altıncı yüzyıldan itibaren yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur (208).

*Türkiye’de Çağdaşlaşma*’da Osmanlı İmparatorluğu’nu teokratik bir devlet biçiminde tanımlamanın “yanlış ve yetersiz” (25) olduğuna dikkat çeken Niyazi Berkes’e (2002) göre ise, dinin Osmanlı çağdaşlaşma sürecinin temel referans noktası olduğu düşüncesi “[ç]ağdaşlaşma akımına karşı çıkan her tepki”nin “daima dinsel bir nitelikte görün”mesinden kaynaklanmaktadır (28). Başka bir deyişle, “geleneksel benliğini tehlikede gören her toplum ya da o toplum içindeki tutucu güçler”in “dine sınımsız yapış”ması, yanıltıcı bir biçimde de olsa, çağdaşlaşma ile ilgili tartışmalarda dini temel referans noktası hâline getirmektedir (29). Ancak Berkes’e göre Osmanlı İmparatorluğu’nda “devlet ile toplum arasındaki ilişkinin” Batı devletleri ile karşıtlık oluşturacak biçimde “padişahlık devletinin yöneticileri olan hizmet sınıflarının toplum sınıflarını temsil” etmemesi imparatorluk çağdaşlaşması açısından belirleyici bir öneme sahiptir (31): “[Osmanlı İmparatorluğu’nda] Devlet toplumun ekonomik çıkar sınıflarının çıkar gereklerine dayanmaz. Siyasal egemenlik toplumsal köklerden gelmez; toplumun üstüne Tanrı tarafından (gerçekte fetih ve güç yoluyla) dışarıdan oturtulur” (32). İmparatorluk modernleşmesi iktidarın bu tarzdaki yapılanması açısından değerlendirildiğinde

ise, Tanzimat Fermanı'yla başlayan dönemin belirleyici niteliği Batı etkisine karşı gelenekle özdeşleştirilen dine dayalı tepkilerin işaret ettiği Doğu-Batı karşıtlığı değil, devlet yapısındaki değişimdir. Berkes'e göre, "16. ve 17. yüzyıllarda toplumda dış ve iç etkenlerle ortaya çıkan değişiklikler" (33) bir sonucu olan Tanzimat'ın bu yapı içinde yarattığı farklılık ise, daha önceden başlamış olan çağdaşlaşma hareketleri içinde devlet-toplum ilişkisinin ilk kez bir yazılı bir fermanla ilan edilmesinden kaynaklanmaktadır. Yazar, bunu şu sözlerle dile getirir: "Fark, ilk kez yazılı bir senet (*charte*) olarak yayımlanmasında ve daha önce gördüğümüz iki senette olduğu gibi hükümdarla ordu ya da hükümdarla âyân arasında kalmış bir sözleşme olmak yerine hükümdarla hükümet arasında ve *ilân edilmiş*, kamuya açıklanmış bir sözleşme olmasıdır. Demek ki, yasama gücü ile yürütme gücü arasında bir ayrım yapılıyor gibidir" (215). Osmanlı modernleşmesini, romanın ortaya çıkışını belirlediği savlanan Doğu-Batı ikilemi yerine iktidar yapısındaki dönüşümü temel alarak inceleyen Berkes'in bu sözlerinin, bu çalışmanın temel savı açısından merkezi bir öneme sahip olduğu açıkça görülmektedir. Ayrıca, İmparatorluğun bu uzun süreçte geçirdiği yapısal dönüşümlerin en az dış etkiler kadar içsel dinamiklere de bağlı olduğunu ortaya koyan bu yaklaşım, edebiyatta görülen dönüşümün de yalnızca Batı etkisiyle ilişkilendirilemeyeceğinin gösterilmesi açısından son derece önemlidir. Tanzimat romanlarının değerlendirilmesinde, yapıtlarla içinde üretildikleri toplumsal/kültürel yapı arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılması için verimli bir kuramsal yaklaşım sunan bu çerçeve, türün yalnızca Osmanlı edebiyatında değil, Batı-dışı diğer kültürler içinde de ortaya çıkış süreçlerinin değerlendirilmesinde egemen olan ereksel tarih anlatısının kırılması açısından da ufuk açıcı görünmektedir.

Bu çalışmada ortaya konacağı gibi, Tanzimat romanlarının çok-katmanlı anlatı yapısı içinde farklı anlam katmanlarının yorumlanması romana yönelik tarih anlatısının yeni bir kuramsal çerçeve içinde gözden geçirilmesine olanak tanıyacağı düşünülmektedir. Romanların şimdiye kadar ele alınış biçimindeki Avrupamerkezci bakış açısının kırılması, değer düşürücü yargıların metin-merkezli bir okuma içinde sorgulanması, edebiyat tarihine ilişkin ilerlemeci söylem konusunda eleştirel bir yaklaşım geliştirilmesi de bu çalışmanın amaçları arasındadır. Öte yandan, kanona dahil edilen romanlar temel alınarak Tanzimat romanları üzerine ileri sürülen değer düşürücü yargılar, romanların beslendiği iki farklı kaynakla, Fransız ve Osmanlı edebiyatları ile kurdukları ilişkinin özgül niteliklerinin ortaya çıkarılmasını sağlayacak kapsayıcı bir kuramsal çerçeveden yoksun görünmektedir.

Cumhuriyet sonrası eleştirilerde romanları birbirleriyle ilişkilendiren tek hattın “yanlış Batılılaşma” sorunsalından oluşması, ortak anlatı yapısının gözden kaçırılmasına neden olduğu gibi, her yazarın ortak yapı üzerinde geliştirdiği özgün yorumun genel yapı içinde değerlendirilmesi olasılığını da ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle, romanların çok-katmanlı anlatı yapılarına yönelik bir inceleme, romanların, imparatorluk yapısıyla birlikte edebiyat ortamında da süregelen niteliksel dönüşümlerin türün ortaya çıkışındaki etkisi ile bu dönüşümlerin temsil edilmesine olanak tanıyan eğretilmeli anlatı yapısına ait anlam katmanlarının yorumlanabilmesi, roman tarihi açısından daha kapsayıcı bir çerçevenin çizilebilmesi için ufuk açıcı görünmektedir. Bu çerçevenin çizilebilmesi için çalışma kapsamındaki romanların ortak anlatı yapısının değerlendirilmesi gerekmektedir. Metinlerin birden çok düzlemde anlamlandırılabilmesini sağlayan eğretilmeli yapının kuruluşunda etkili olan tekniklerin birbirleriyle

ilişkilendirilmesi, anlatı yapısının nasıl kurulduğu sorusunun yanıtlanması için gereklidir.

Romanların bu bakış açısıyla yorumlanması, ayrıca, “canlı” birer karakter olarak kabul edilmek yerine “kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişi”leri (Moran, 2004b: 149) biçiminde tanımlanan “tip”ler oldukları kabul edilen üst sınıf erkek karakterlerin tek işlevinin metin-dışı göndermelerden oluşmadığı savının kanıtlanmasına olanak tanıyacaktır. Mehmet Kaplan’ın (2004) “Avrupalı” yaşam biçimini taklit eden “alafranga tip”in (403) ortaya çıktığı ilk roman saydığı *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, bu özelliği ile Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin kuruluşunda merkezi bir yere konumlanmış bulunmaktadır. İnci Enginün (2004) ise, “yanlış Batılılaşma”ya yönelik eleştiriler merkezinde inşa edilen bu “tip”in sürekliliğini “bu tem bizde batılılaşma akımı başladıktan hemen sonra Ahmet Midhat Efendi, Mizancı Murad, Recaiâzade Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarlar tarafından işlenmiştir” sözleriyle vurgulamakta (79); *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin “Osmanlı devletinin son yıllarındaki durumunu anlatan çarpıcı örneklerden” biri saymaktadır (225). Yapıtın bu “tip”in temel niteliklerini sergileyen ilk örnek sayılmasından kaynaklanan bu merkezî konum, İnci Enginün’ün belirttiği gibi, “iki zıt kişi”nin başına gelen başlarına gelen “olaylar karşısında beliren kimlikleriyle toplum için gerekli ve zararlı tutumları ortaya koy”masıyla güçlenmektedir (Enginün, 2006: 199). Enginün’ün, *Akabi Hikâyesi*’nin yanı sıra Ermeni harflerle basılmış diğer Osmanlıca romanlara yer vererek önemli bir değişime işaret eden çalışması içinde yer alan bu sözler, aynı zamanda *Felâton Bey ile Râkım Efendi* hakkındaki bu sözleri aracılığıyla romanların ele alınışında “Batılılaşma” sorunsalını merkeze alan çalışmalara



egemen olan yaklaşımın tarihsel sürekliliğini koruduğunu göstermesi açısından da dikkat çekmektedir.

Ancak, “aşırı Batılılaşmış züppe tipi”, romanların sahip olduğu çok-katmanlı anlatı yapısı açısından incelendiğinde, hem düz anlam katmanındaki aşk hikâyesi hem de ikincil anlam katmanları bağlamında mekân, betimlemeler, kadın karakterler gibi diğer eğretilmelerle ilişki içinde anlamlandırılmaları gereken bir eğretilmeye dönüşmekte, dolayısıyla toplumsal eleştirinin ötesine geçerek anlatı yapısının kuruluşunda merkezi bir işleve sahip oldukları görülmektedir. Ayrıca, Tanzimat romanlarını besleyen Fransız gerçekçiliği ile Osmanlı geleneksel edebiyatına ait tekniklerin her ikisinin de dönüştürülmesi yoluyla yaratılan roman tekniği içinde eleştiri söylemi tarafından “işlevsiz” sayılan “anlatıcı müdahalesi”, “tıpleştirme”, üsluplaştırma gibi yöntemlerin taşıdıkları işlevlerin gösterilmesi de çok-katmanlı anlatı yapısının kuruluşunda etkili olan unsurların açığa çıkarılmasını sağlayacaktır. Tanzimat yazarlarının “gerçekçi” teknikleri eksik ya da yanlış yorumladıkları biçimindeki savların geçersizliğinin ortaya konması da işlevselliğe yönelik bu tartışmanın bir parçası sayılabilir. Bu tekniklerin çok-katmanlı anlatı yapısı içinde işlevli kılınmasında etkili olan unsurların belirlenebilmesi, çalışmanın aşk anlatısı ile “gerçekçilik”in Fransız ve Osmanlı edebiyatları bağlamında değerlendirilmesine yönelik bölümlerinde yürütülen tartışmalarla yakından ilişkili görünmektedir. Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde Tanzimat yazarlarının “gerçekçilik”i kavramak konusundaki yetersizliklerine yönelik en önemli kanıtlardan biri, Güzin Dino’nun (1954) *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru* çalışmasında sunulmaktadır. Bu kitapta “ilk romanlarımız”ın gerçekçilik konusunda “eksik bir görüşle kurulmuş” olduğunu ileri süren Dino’ya göre, bu eksikliğin en önemli kanıtı “yangınlar, maceralar, fevkalâde his ve

olaylar”ın (7) romanlardaki bolluğunun yanı sıra, “bir taraftan mistik dünya anlayışından tamamiyle köklerini ayıramayan” “sanat ve fikir tezahürleri”nin, aynı zamanda “garba, yâni ilime bağlı pozitivist görüşü benimsemeğe çalış”malarının yarattığı “bocalama”dır (15). Doğu ile Batı, pozitivism ile mistik dünya görüşü arasında çizdiği sınırların yanı sıra, Fransız gerçekçiliğinin ortaya çıkışını tekil bir anlatıya indirgeyen bu bakış açısının sorunları, gerçekçilik konusundaki yaklaşımların ele alındığı bölümde tartışılacaktır. Romanın Osmanlı edebiyatında ortaya çıkışını besleyen kaynaklardan biri olmasına rağmen, dinsel dünya görüşü tarafından biçimlendirilmiş olması nedeniyle ötelenen Divan edebiyatının, “hakikat”i edebî bir anlatıya dönüştürmesini sağlayan anlatı yapısı ile Fransız gerçekçiliğinin ortaya çıkışında dinsel dünya görüşünün etkisi bağlamında yürütülen tartışmalar arasındaki ilişkinin sorgulanması da bu bölümde gerçekleştirilecektir.

Bu kuramsal çerçeve içinde çalışmanın politik ve edebî anlam katmanlarının yorumlanmasına yönelik bölümleri, önce politik daha sonra da edebî tartışmalara yönelik anlam katmanlarının incelenmesinden oluşmaktadır. Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* ile Ahmet Mithat'ın *Felâton Bey ile Râkım Efendi* başlıklı romanlarının karşılaştırmalı bir incelemesinden başlayarak bu iki romanın ortak anlatı yapısı içinde imparatorluk yapısındaki dönüşümler konusunda geliştirdikleri farklı yaklaşımlar sergilenecektir. Edebî anlam katmanı düzlemindeki karşılaştırma ise, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin edebiyatın araçsallaştırıldığı savının, Namık Kemal'in kuramsal metinlerinde dile getirdiği Divan edebiyatı ile ilgili yargılarla birlikte, iki temel dayanağından birini oluşturan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* açısından roman yazmanın amacı nedir sorusuna verilen yanıtın tartışılmasından oluşmaktadır. Benzer bir biçimde romanın edebî

bir tür olarak işlevini sorgulayan *Akabi Hikâyesi* de bu konunun eğretilmeli biçimde nasıl tartışıldığını açığa çıkarmak üzere incelenecektir. Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ı, Namık Kemal'in *İntibah*'ı, Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* başlıklı romanı gibi yapıtların politik anlam katmanında değerlendirilmesi ise, farklı yazarların imparatorluğun parçalanmış yapısına ilişkin farklı görüşleri ile parçalanmanın yaratacağı politik sonuçlar hakkında ileri sürdükleri görüşlerin ortaya çıkarılmasından oluşmaktadır. Benzer doğrultuda, bu yapıtlarla ilgili edebî anlam katmanının çözümlenmesi ise, roman türünün nasıl tanımlanacağı konusunun yanı sıra, “gerçekçilik”e ilişkin eğretilmeli düzlemde çizilen farklı kuramsal çerçevelerin ortaya konmasını amaçlamaktadır. Politik düzlemde imparatorluğun parçalanmış iktidar yapısı içinde ortaya çıkan farklı toplumsal katmanlar arasındaki çekişmelerin gündeme getirildiği Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın edebî anlam katmanında “gerçekçilik” konusuna Bihruz Bey ile birlikte diğer romanların “züppe”lerini de kapsayacak biçimde öznenin biçimlenme sürecinin parçalanmış yapısının eğretilme düzleminde temsil edilişi sorunsallaştırılacaktır.

Tanzimat romanları hakkındaki değer düşürücü yargıların eleştirel söylem içinde nasıl yeniden üretildiği sorusuna odaklanarak bu yargıların romanların çok-katmanlı anlatı yapısı açısından geçersizliğini kanıtlamayı amaçlayan bu çalışmanın, bir açıdan bu romanlara geriye dönük bir biçimde yeniden itibar kazandırılmasına yönelik bir çaba olduğu düşünülebilir. Bu çalışma açısından daha önemli sayılan bir başka etken, çağdaş romancıların, benzer mekanizmalarla yaratılan “ayrık” ya da “aykırı” yazar/yapıt gibi konumlara yerleştirilmesinde etkili olan söylemin yeniden gözden geçirilebilmesi için farklı bir tarih anlatısının gerekli olduğu düşüncesidir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### “HASTA” ADAMIN “ACEMİ” ÇOCUĞU: TANZİMAT ROMANI ELEŞTİRİSİNDE TAKLİT SÖYLEMİ

Tanzimat romanlarının üst sınıf erkek karakterlerinin aşk öykülerine egemen olan “sakarlık”, pek çok roman okurunun yanı sıra eleştirmenlerin de gülümsemesine neden olabilir. Bu gülümseme belki de, romanların pek çok defa alaya alınan “aşırı Batılılaşmış züppe”leri arasında yer alan Felâton, Ali ve Bihruz “Bey”ler kadar, anlatılış biçiminin de dikkat çekici bir sakilliğe sahip olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Güzin Dino, Berna Moran, Robert Finn gibi pek çok araştırmacının ilk romanları “iptidai”, “acemi”, “yetersiz” gibi sıfatlarla nitelendirmelerine, türün doğuşunu Avrupa romanı ile karşılaştırarak incelemelerinin neden olduğu söylenebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar (2001: 296), Batı tiyatrosuyla romanını etkilemiş olan “introspection (iç gözlem)”in “Hıristiyanlıktaki günah çıkarma ile başladığı”nı belirterek, “[d]ine ait bu tesis”in “garp hikâye ve tiyatrosunun psikolojik tarafına bir başlangıç olduğunu” vurgular. Tanpınar’a göre, “eski kültürümüz ile garp arasında”, bu tür kültürel uygulamaların yokluğunun yarattığı ürkütücü bir farklılık bulunmakta, ilk romancılarımız “bu uçurumun üzerinden konuş”maktadır (296). Berna Moran

(2004a: 9) ise, Osmanlı edebiyatında romanın “Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasındaki tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak” doğmadığının bilindiğini söyleyerek karşılaştırmanın başka bir boyutunu gündeme getirmektedir.

Bu tarz karşılaştırmaların sonucunda, Avrupa’da doğmuş olan türün Batı-dışı kültürlerde ortaya çıkışının, Avrupa’nın etkin olduğu, tek taraflı bir etkilenme süreciyle, başka bir deyişle modernitenin yayılması ile ilişkilendirilmesinin yaygın olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla, Batı-dışı toplumların türü çevirilerle başlayan bir “taklit” süreci içinde öğrendikleri kabul edilmekte, bu süreçte üretilen yapıtların ise, gerçek birer roman olmaktan çok, “acemi” örnekler oldukları düşüncesi geçerlilik kazanmaktadır. Zaman içinde yinelenerek basmakalıp doğrulara dönüşen bu gibi düşüncelerin yaygınlığı, Tanzimat romanları ile romanların ortaya çıktığı koşulların “özgün” taraflarını vurgulayan bir kuramsal yaklaşım geliştirilip geliştirilemeyeceği sorusunun pek de gündeme gelmemesiyle sonuçlanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde gülümsemenin ötesine geçerek, Tanzimat romanları hakkında zaman içinde ön yargıya dönüşen bu düşüncenin hangi kuramsal çerçeveden beslendiğine odaklanacak, romanlarla ilgili eleştiri söyleminin değer düşürücü yargıları hangi söylemsel mekanizmalarla yeniden ürettiğini ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Bu amaçla öncelikle türün Osmanlı edebiyatında ortaya çıkışına ilişkin tarih anlatısı açısından belirleyici bir çerçeve sunmakta olan Batılı roman tanımlarına ilişkin ana akım görüşler ile konuyla ilgili farklı bakış açıları sunan çalışmalar gözden geçirilecektir. Bu kısa değerlendirmeden sonra Tanzimat romanlarına yönelik eleştirel söylemin temel

varsayımları incelenerek değer düşürücü bakış açısının nasıl egemenlik kazandığı gösterilecektir.

### **A. Roman Tanımına Yönelik Ana Akım Kuramsal Yaklaşımlar**

Milan Kundera'nın *Roman Sanatı* adlı çalışmasının "Cervantes'in Hor Görülen Mirası" başlıklı birinci bölümünde roman türünün Avrupalı olduğunu vurgulayan sözleri, eleştirel söylemin türü konumlandırışını oldukça tipik bir biçimde yansıtmaktadır: "Roman Avrupa'nın eseridir; keşiflerini farklı dillerde yapmış olsa da, bütün bir Avrupa'ya aittir. Avrupa roman sanatını oluşturan, *keşiflerin birbirini izlemesi*'dir (yazılmış olanların toplamı değil). Bir eserin değeri (yani keşfettiklerinin kapsamı) ancak bu uluslar üstü bağlamda her yönüyle görülüp anlaşılabilir" (2002: 18). Kundera'nın sözleri, roman tarihinin art arda gelen "keşif"lerden oluşan bir yükselme içinde kavrandığının altını çizerek, türün "parlak" örneklerinin birbirini izlemesinden oluşan ilerlemeci, düz çizgisel tarih yazımını somutlaştırmaktadır.

Türün konumlandırılışıyla ilgili bir başka genel eğilimin romanın kendisinden önceki edebî türler ya da yaklaşımlarla karşıtlık içinde ele alınması olduğu savlanabilir. "[E]stetik kategorilerin ve edebî biçimlerin özsel doğasına dayanan genel bir edebî türler diyalektiği arayışı"na yönelen Georg Lukacs (2002: 30) da, epik ile romanın yansıttıkları toplumsal gerçekliklerin birbirlerinden farklı olduğu savından yola çıkarak türü kurduğu epik-roman karşıtlığı bağlamında ele alır. Lukacs, romanın, antik Yunan'da var olan, ancak modern dünyanın çoktan yitirmiş olduğu, epiğe ait "hayata içkin anlam" ile bütünselliğin geri alınmasına yönelik bir arayışın ifadesi olduğunu savlamaktadır (64). Orhan Koçak'ın (2002: 12) "Sunuş" yazısında belirttiği gibi, roman "epik anlatının ideal ile gerçek

arasında sağladığı uzlaşmayı modern çağın” dünyasında bir kez daha gerçekleştirmeye yönelir, ancak bu modernliğin yapısı gereği paradoksal bir arayıştır. “Dünya edebiyatının ilk büyük romanı”nın, “Hıristiyanlığın Tanrısının dünyayı tümüyle terk etmek üzere olduğu bir çağın başında yazılmış” (107) olduğunu söyleyen Lukacs, romanın ortaya çıktığı tarihsel-felsefi koşullarla ilgili olarak şunları söylemektedir:

İnsanın tek başına kalıp anlam ve tözü ancak kendi ruhunda, bir yuvadan yoksun ruhunda bulabileceği; gerçekten var olan bir öte dünyaya paradoksal bağlantısından kurtulmuş olan dünyanın içkin anlamsızlığına terk edildiği; var olanın ütöpik bağlarla sağlamlaştırılmış ama artık salt varoluşa indirgenmiş gücünün inanılmaz ölçüde artıp, henüz zayıf ve kendilerini açığa vurmaktan veya dünyayı etkilemekten aciz yeni güçlere karşı görünüşte hiçbir amacı olmayan şiddetli bir savaş açtığı bir çağ. Cervantes, can çekişmekte olan bir dini kendi içinde diriltme yönünde bağınazca bir çabanın egemen olduğu o son, büyük ve umutsuz mistisizm döneminde yaşamıştı; mistik biçimler içinde yeni bir dünya görüşünün yükselmekte olduğu bir dönemdi bu; gerçekten yaşanmış ama artık çoktan yönünü yitirmiş, kararsız, karmaşık, karanlık özelemlerin son dönemi.

Romanın ortaya çıkış koşullarını modernite öncesi ile sonrasını imleyen mistisizm-yeni dünya görüşü, bütünlük-parçalanmışlık gibi karşıtlıklar temelinde inceleyen Lukacs’ın sözünü ettiği “dünya”nın Avrupa’yı ima ettiği açıktır. Orhan Koçak (2002: 9) da, “[p]erspektifinin Avrupa romanıyla ve Avrupa tarihiyle sınırlı olmasından söz ediyorum. [...] Ama bu eksikliğin Lukacs’ın estetiği tarihselleştirme –ve böylece görelileştirme– çabasını epeyce kısıtladığı da söylenebilir” diyerek, Lukacs’ın romanla Avrupa kültürü arasında kurduğu bağı vurgulamıştır.

Roman tarihiyle ilgili çalışmaları pek çok araştırmacı için temel kuramsal çerçeveyi oluşturan Ian Watt da, türün doğuşu konusunda Lukacs’la benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Watt (2002: 7), “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”

başlıklı yazısında romanın neden “belli bir yörede ve belli bir dönemde” ortaya çıktığı sorusunu araştırır. “Belli yöre”nin İngiltere’yi, dönemin de on sekizinci yüzyılı imlediği çalışmada Watt’ın yoğunlaştığı temel soru, “on sekizinci yüzyıl başı romancıları ile örneğin Yunanistan, Ortaçağ ya da on yedinci yüzyılda Fransa’daki düzyazı kurmaca yapıtları” arasındaki farklılıkları hangi “toplumsal ortamdaki elverişli koşullar”ın yarattığıdır (7-8). Bu koşulların hazırlanmasıyla gerçekçiliğin felsefi kavranışının dönüşümü arasındaki yakın ilişkiyi Watt şöyle dile getirmektedir: “Felsefi gerçekçiliğin genel yaklaşımı eleştirel, gelenek karşıtı ve yenilikçidir; yöntemi ise deneyin karşı karşıya kaldığı tek tek durumların incelenmesidir; bu incelemeyi sürdüren araştırmacı, en azından kural olarak, geçmişe ait varsayımlar ve geleneksel inançlar bütününe ötesine geçebilmiş bir kişidir” (15). Watt, gelenekle modernite arasında kurulan felsefi karşıtlığı roman tarihine yansıtırken, “tümelleri reddettiği ölçüde klasik dönemin ve Ortaçağ’ın mirasından tamamen uzaklaş”mış (14) olan modern çağın “genel düşünsel eğilimi”ni en iyi yansıtan türün roman olduğunu söyler (15). Aynı çalışmada gelenek karşıtlığının yanı sıra, “bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikat”ın merkezileşmesi (16), betimlemelerde “benzersizliğin, tikelliğin” ayırt edici özelliğe dönüşmesi (24), kahramanın bireyleştirilmesi (25) de, roman türünün belirleyici nitelikleri arasında sayılır.

Türün Batılı araştırmacılar tarafından “ayırt edici” sayılan özelliklerinin, Batı-dışı toplumlarda üretilen romanların tanımlanmasına, estetik değerlerinin saptanmasına etkisi dikkat çekicidir. Batı’dakine benzer bir tarih anlatısının bu romanlarla ilgili olarak da kurgulanması ve romanların değerlendirilmesinde kullanılan ölçütlerin Batı romanını temel alan tikel bir roman tanımına dayanması, Batı-merkezli kuramların egemen olduğu bir eleştiri söyleminin kurulmasına



neden olmaktadır. Orhan Koçak'ın aynı yazıda Edward Said'in Mısır ve Filistin romanlarını karşılaştıran yazısına yaptığı gönderme, bu egemenliğin yaygınlığını göstermesi açısından önemlidir: “Mahfuz'un yapıtı, Avrupa romanının tarihini görece kısa bir süreye sıkıştırır. O sadece bir Hugo veya Dickens değil, aynı zamanda bir Galsworthy, bir Mann, bir Zola ve bir Jules Romain'dir” (alıntılayan Koçak, 2002: 10).

Hugo'nun, Mann'ın ya da Jules Romain'in roman yazabilecekleri toplumsal koşullara asla “kavuşamayacak” olan Batı-dışı edebiyatların yazarları, türü bu metinlerden öğrenmek, bu metinlere özgü teknik ya da anlatı tarzlarını içselleştirmek zorundaymış gibi gözükmektedir. Başka bir deyişle, Batı-dışı edebiyatların yazarları için, türün “öz”üne sahip olan Batılı büyük yazarların yapıtlarından oluşan kanonun taklitlerini yeniden üretmekten başka bir seçenek yok gibidir. Öte yandan, bu yaklaşım türe ait tikel tarih anlatısının sunduğu roman modelinin geçerli tek biçim olduğu savını meşrulaştırmaktadır.

Said'i, Ian Watt, Lukacs, Kundera gibi isimlerle ortaklaştıran nitelik, Batı'da geniş bir zaman dilimini kapsayan, büyük “keşif”lerin yapıldığı roman tarihini, başka ülkeler için daima sıkışık, sıkışık olduğu için de eksik bir süreç gibi kurgulamış olmasıdır. Said'in bunu izleyen sözleri de, eleştirel söylemin karşıtlık kurma/karşılaştırma gibi mekanizmalarla Batı-dışı romanları hemen her zaman “taklit roman” kategorisine nasıl soktuğunu göstermesi açısından ilginçtir: “Oysa Filistin ve Lübnan gibi toplumlarda roman hem riskli, hem de epeyce sorunsal bir biçimdir. Tipik olarak, konuları yakıcı biçimde siyasal ve ilgileri de radikal biçimde varoluşsaldır. Dengeli toplumların (örneğin Mısır'ın) edebiyatı, Filistinli ve Lübnanlı yazarlarca ancak parodi ve abartı yoluyla taklit edilebilir” (alıntılayan Koçak, 2002: 11). Batı-dışı edebiyatların roman tarihini, o toplumun “denge”lilik

oranına göre değişen bir taklitler hiyerarşisi biçiminde anlatan bu yaklaşımın, Said gibi oryantlizmin tanımlayıcı, biçimleyici iktidarını ortaya koyan bir entelektüelin kaleminden bile yinelenmesi çok düşündürücüdür.

## **B. Alternatif Bakış Açıları**

Karşılaştırmalı edebiyat alanında, edebiyat tarihinin böylesi tekilleştirici yaklaşımların egemenliğinde yazılmasına son yıllarda dile getirilmiş en önemli itirazlardan birini yönelten Franco Moretti'nin (2005) evrim kuramının edebiyat tarihine uyarlanması temel alan eleştirileri, bu çalışma kapsamında geliştirilen okuma yöntemiyle doğrudan ilişkili olmasa da, türün tarih yazımında alternatif yaklaşımlar geliştirilmesinin gerekli olduğunu göstermesi açısından oldukça önemli gözükmektedir. Moretti (2005), edebiyat tarihinin yazılmasına ilişkin iki farklı yaklaşımdan söz etmektedir. Edebiyat tarihine Hegelci ilerlemeci yaklaşımın dışında, yeni bir kuramsal çerçeve geliştirilmesinin gerekli olduğu düşüncesinden yola çıkan Moretti'ye göre (299), edebiyat tarihindeki dönüşümler ile canlı organizmaların geçirdiği evrim süreci arasında bir benzerlik bulunmaktadır: “Biçimlerin birbirleriyle mücadele ettiği, bağlamları tarafından seçilime tabi tutulduğu ve doğadaki canlı türleri gibi evrilip yok olduğu Darwinci bir edebiyat teorisi... Edebiyat eleştirisi bugünkü içi boş metafiziğini çöpe atıp bir tür maddeciliğe geri döndüğü zaman gerçekleştirilebilecek büyüleyici bir tasarı bu”.

Moretti'nin, Darwinci evrim yaklaşımına vurgusu, evrim kuramının diğer önemli temsilcisi olan Lamarck ile Darwin'in yaklaşımları arasındaki temel bir farklılığı gündeme getirmesinden kaynaklanmaktadır. Türlerin dönüşümü konusuna yaklaşımlarını belirleyen bu temel fark, evrimin (dolayısıyla dönüşüm sürecinin) önceden planlanmış, ereksel bir süreç olup olmadığı sorusuna verdikleri

yanıtlarla ilgilidir. Moretti'nin, kültürel evrim konusundaki, edebiyatın tarih yazımına egemen olan Lamarckçı yaklaşımı, Stephen J. Gold'dan şöyle aktarmaktadır: “Biz insanoğlunun evrimi, Lamarckçıl bir nitelik taşıdığından, biyolojik tarihimizle taban tabana zıttır. Bir nesil zarfında öğrendiklerimizi öğretme ve yazı yoluyla doğrudan aktarırız” (306). Lamarck'ın, evrimin “yönelimli”, “doğrultulu”, “uyum sağlamaya yönelik” çeşitlemelere dayanan, dolayısıyla “evrimin gideceği yeri bir bakıma önceden haber veren” evrim kuramına karşılık, Darwin'in görüşü, çeşitlemelerin “yönelim” taşımayan “rastgele denemeler” olduğu, doğanın bu çeşitlemeler arasından “uyum potansiyeli daha yüksek olan”ı seçtiği yönündedir (307).

Moretti'nin sözünü ettiği “olay tarihçiliği”ne (*histoire événementielle*) dayanan, “içi boş metafizik”in (23), Lamarckçı evrimin yapılandığı tarih yazımının, Tanzimat romanı açısından kimi yazarlar ile onların “başyapıt”larını merkeze alarak neden-sonuca dayalı hiyerarşik bir dizge içinde birbiri ardına sıralayan egemen tarih yazımının temel paradigmasını oluşturduğu söylenebilir. Bu yaklaşımın, edebiyat yapıtlarının değerlendirilmesinin yanı sıra, edebî türlere ait tarih anlatısı açısından, yazarların “deha”sından, başyapıtların “üstün”lüğünden, türlerin ise “tekil”liğinden kaynaklanan özcü niteliğinin, edebiyat tarihini ulusal ve ulus-üstü kanonlara dayalı hiyerarşik bir üst-anlatıya dönüştürdüğü söylenebilir. Türün tanımlanmasında kullanılan, “dünya” romanını temsil etmek üzere kanonlaşmış Avrupa-Amerika romanlarının, diğer “ulus-roman”lara, tarihsel açıdan sonra gelenin öncekine, diğer bir deyişle modernitenin, “modern olmayana” üstünlüğünün vurgulanmasına dayanan tarih anlatısı bu tekilleştirmenin iyi bir örneğini sunmaktadır. Bu anlatının, “bir nesil boyunca” Avrupa’da (özellikle İngiltere ve Fransa’da) “öğrenilmiş” olan roman türünün,

sonraki nesillerin yanı sıra başka coğrafyalara da, “çeviri”lerle başlayan bir “öğrenme” süreci içinde “doğrudan aktarı”lmasından oluştuğu savına dayanması, tekilleştirmenin arka planını oluşturan Lamarckçı paradigmanın etkisini göstermektedir. Bu bağlamda, egemen Osmanlı roman tarihi anlatısının, “kültürel olanı öğreterek aktarma” sürecini tamamlamak üzere, tek amacın önceden belirlenmiş bir ereğe, bir başka deyişle kalıplaşmış bir “gerçekçi”lik anlayışı içinde üretilen “roman”a ulaşmak üzere planlanmış siyasal içerikli bir edebiyat projesinin nasıl gerçekleştirilmiş olduğu sorusunu merkeze alan özcü, tekilleştirici bir üst-anlatıya dönüştüğü düşünülebilir. Lamarckçı yaklaşımla taşıdığı koşutluk açıkça görüldüğü gibi, Osmanlı roman tarihini sonu başından belli bir projenin ürünü sayan bu üst-anlatı, Tanzimat yazarlarının eksik “deha”larından, “ön-roman”lardan, “yarı-tür”den oluşan bir “Tanzimat dönemi romanı kanonu”nun türün kuruluş sürecinin bütünüyle temsil ettiği düşüncesini doğallaştırmaktadır. Böylece türsel tanım kökeninin (Avrupa) dışındaki coğrafyalara taşımakla kalmaz, on dokuzuncu yüzyıl boyunca Osmanlı edebiyatında görülen biçim “çeşitlemeleri”ni bir sis perdesi ile kaplayarak bulanıklaştırır. Tanzimat yazarlarına ait romanların kendisinden ziyade, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi yazarların kendi romanları ile ilgili eleştirilerine dayanan tarih anlatısı, temel varsayımlarını yazarların yapıtları hakkındaki sözlerine dayandırmaktadır. Ancak, Namık Kemal’in, *İntibah*’la ilgili başarısızlığını kabul eden sözlerinde olduğu gibi, eleştirel yaklaşım açısından Avrupa-merkezli yaklaşımları benimsemiş görünen eleştirileri, yapıtların içinde buldukları özgül toplumsal/kültürel koşullar ile ilişki içinde üretildiklerini göz önüne alan metin-merkezli incelemeler açısından ikincil değerdedir. Hem Namık Kemal, hem de Ahmet Mithat, Avrupamerkezci bakış açısıyla yapıtları hakkında değer düşürücü savlar ileri sürmüş olsalar da,

ürettikleri yapıtların özgül yapısı roman yazma pratiğinin hem Batı hem de Osmanlı edebiyat gelenekleri ile hesaplaşma içinde gerçekleşen bir süreç olduğunu göstermektedir. Öte yandan, dönemi kapsayıcı bir biçimde temsil ettiği konusunda uzlaşmış olan Namık Kemal’in yaklaşımının, aslında Tanzimat dönemi boyunca üretilmiş romanlar arasında yalnızca belli bir çizgiyi temsil ettiği, dönem boyunca bu çizginin dışında roman “çeşitlemelerinin” bulunduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

Moretti’nin kuramsal yaklaşımına dönecek olursa, Darwin’in evrim kuramıyla edebiyat tarihi arasında kurduğu analogiden türetilen edebiyat tarihinin, “bir yanda rastlantıyla ortaya çıkan çeşitlemeler, öbür yanda zorunluluğun belirlediği seçim olmak üzere çatallanmış” bir sürece işaret etmesi bu savı destekler niteliktedir (Moretti, 2005: 307). Yazar, Darwinci bu analogiyi, günümüze kadar egemenliğini yaygın biçimde sürdürmüş olan “sorunların ancak çözümleri hazır olduğu zaman ortaya çıktığı ve bu çözümlerin de hep aşikâr ve isabetli olduğu bölünmemiş bir insanlık tarihi” kavrayışının yerine, edebiyat tarihini iki farklı aşamaya ayıran bir tarih yazımının geliştirilmesi için kullanmaktadır. Bu kurama göre, edebiyat tarihi, çeşitlemelerin ortaya çıkmasıyla ilgili ilk aşamada “sadece rastlantının etkin” olduğu, ancak bu çeşitlemelerin ikinci aşamada toplumsal zorunluluk gereği tarihsel seçilime uğradığı bir süreç sayılmaktadır.

Moretti (1996: 6), Lamarck ile Darwin’in evrim kuramları arasındaki temel farkı *Modern Epic* kitabında tartışırken, Lamarck için “çeşitlemelerin evrimsel gereklilikler açısından daima işlevsel”lik taşımasına karşılık, Darwin’in bu zorunlu işlevselliğe karşı çıktığını belirtir. Darwin’e göre, “tarih birbirinden tamamen bağımsız *iki* yolun birbirine dolanmasıdır: rastlantısal çeşitlemeler ile zorunlu

seçim. Bizim durumumuzda, tesadüf eseri olan *retorik yenilikler* ile tam tersine gerekliliğin kızı olan *sosyal seçim*". Moretti, böyle bir yaklaşımın sonucunda ortaya çıkacak olan "alışılmış olandan daha ilginç, kesinlikten daha uzak, daha süreksiz, sorular ve garipliklerle dolu" edebiyat tarihinin, "nasıl" sorusuna yanıt arayacak bir yarı-sosyolog ile "neden" sorusuna yanıt arayacak bir yarı-biçimcinin yaklaşımlarının birleşmesinin ürünü olacağını belirtir (6). Ancak, sosyolog ile biçimcinin uzlaşabilmesi için, "sosyologun edebiyatın toplumsal yanının *biçiminde* yattığı ve biçimin kendi yasalarına bağlı olarak geliştiği düşüncesini kabul ederken, biçimciye düşenin edebiyatın büyük toplumsal değişimleri *izlediğini*— yani daima "peşinden geldiğini" (6, özgün vurgu) kabullenmesine bağlı olduğunu söyler.

Bu yaklaşımın, edebiyat sosyolojisinin hem edebiyat incelemeleri/tarihi, hem de sosyolojinin kendisi açısından nasıl bir rol oynayabileceği konusunda ufuk açıcı olduğu düşünülebilir. Edebiyat sosyolojisinin toplumsal yapı ya da ilişkiler açısından yalnızca yapıtın içeriğini merkeze alan yaklaşımının edebiyat araştırmaları bağlamında nasıl bir işlev taşıyabileceği konusundaki şüpheler, edebiyat yapıtlarının kendi içinde anlamlı bir bütün olarak ele alınmadığı, edebiyat dışı amaç/yöntemlerin malzemesi olmak üzere "yağmalandığı" gibi eleştirilerin doğmasına neden olmaktadır. Edebiyat sosyolojisine ait yalnızca içeriğe yönelen bu tarz yaklaşımlarının, araştırma nesnesi ile yöntemi arasına hiyerarşik bir mesafenin inşa edilmesinden kaynaklandığı, dolayısıyla edebiyat yapıtını toplumsal ilişkilerin sonucu olmaya indirgediği de söylenebilir. Böylece edebiyat yapıtı, araştırma yönteminin gerektirdiği ya da araştırmacının zihninde yapılandırılmış olan sosyolojik tezlerin doğrulanmasına yarayan bir araç sayılmaktan öte bir işlev taşımamaktadır. Feminist edebiyatla ya da azınlık

edebiyatlarıyla ilgili araştırmalarda, kadınların ezilmiş olduğu varsayımından yola çıkarak bu savı yapıtlar aracılığıyla doğrulayan çalışmalar bu duruma örnek verilebilir. Ancak, verili varsayım, araştırma yöntemi ne olursa olsun, yapıttaki ilişkiler açının nasıl kurulduğu, yapıtının anlatısal yapısının ezilmişlikle nasıl bir ilişki içinde olduğu (direnç ya da yeniden üretim), yapıtın içinde bulunduğu daha geniş toplumsal ilişki ağıyla ezilmişlik bağlamında nasıl ilişkilendirilebileceği gibi sorular, varsayımın doğrulanmasıyla birlikte araştırmacının gündeminden çıkabilir. Bu ise, edebiyat yapıtının anlamlandırılmasının olduğu kadar, toplumsal açıdan ne gibi bir işlev gördüğünün de ortaya çıkarılmasının önünü kesen, ucu kapalı bir araştırma sürecine işaret etmektedir.

Bu yaklaşım, aynı zamanda, biçim-içerik arasında katı sınırların da inşa edildiği, içeriğın bağımsız bir alan olduğu, tek başına ele alınabileceği gibi varsayımları da ima eden bir yaklaşımdır. Öte yandan, yalnızca biçimi öne çıkaran edebiyat araştırmalarının da edebiyat yapıtının daha geniş toplumsal ilişkiler alanı ile ilişkisinin “yer-zaman-ortam” araştırmasına indirgelediği söylenebilir. Bu durumda, edebiyat yapıtının biçimi ya da içeriği, yazar merkezli bir yaklaşımla anlamlandırılmakta, toplumsallık incelemeye yazarın üretici “deha”sı üzerindeki biçimleyici etkisi merkezinde araştırmaya dahil edilmektedir. Bu yaklaşımın da, benzer biçimde, ucu kapalı bir araştırma sürecine işaret ettiği görülmektedir.

Tanzimat romanıyla ilgili olarak “aşırı batılılaşmış züppe” tipine yönelik araştırmaların hem edebiyat sosyolojisi hem de eleştiri açısından öne çıkması, her iki alanda egemen olan yaklaşımlar arasındaki ortaklığa dikkat çekmesi açısından ilginçtir. Bihruz Bey ile temsil edilen “aşırı batılılaşmış züppe” tipi, toplumbilimsel değerlendirmeler açısından batılılaşma ile ilişkili olarak ortaya çıkan bir sosyal tipin izinin edebiyat yapıtlarında sürülmesini sağlayan, oldukça

verimli bir alana işaret etmekte, Bihruz Bey ve diğerleri, edebiyat yapıtının daha geniş sosyolojik dönüşüm sürecinin doğrudan sonucu sayılması için yeterli veriyi sağlamaktadır. Edebiyat araştırmaları açısından ise, “aşırı batılılaşmış züppe” tipi batılılaşma sözcüğüyle tanımlanagelen sosyolojik dönüşüm sürecinin yapıtlara yansımaları olduğu kadar, tip/karakter ayırımından yola çıkarak yapıtların teknik yetersizliğini de gösteren bir kanıt dönüşmektedir. Oysa, “aşırı batılılaşmış züppe”nin, toplumsal dönüşümün anlamlandırılmasıyla birlikte, edebiyat yapıtında anlamsal bütünlüğün sağlanmasında oynadığı rolün tartışılması da önemlidir. “Aşırı batılılaşmış züppe”lerin romanlarda yalnızca toplumsal dönüşümün simgesi/yergisi olmak yerine, yapıttaki ilişkiler ağı içinde farklı anlamları barındırabilen eğretilmelere nasıl dönüştüğü sorusunun sorulabilmesi için, biçim-içerik, toplumsal ilişkiler ağı-yapıt gibi ilişkilerin tanımlandığı kuramsal çerçevenin yeniden gözden geçirilmesi gereklidir. Bu “tip”in dönem edebiyatı içinde yaratılmış olan karakterler arasındaki çeşitlemelerden yalnızca biri olduğu düşüncesi, başka hangi “tip”lerin nasıl yaratılmış olabileceği, Bihruz Bey’in hangi toplumsal koşullar bağlamında (hem edebiyat yapıtları hem de eleştirel söylem içinde) seçilmiş bir eğretilmeye dönüştüğü gibi soruları da gündeme getirecektir. Benzer biçimde, teknik açıdan “yetersiz” bulunan romanların da farklı çeşitlemelerden yalnızca bir tanesi olduğu kabulü, diğer çeşitlemelerin neler olduğu, bu romanların hangi toplumsal ilişkiler ağı içinde nasıl kanonlaştığı gibi soruların sorulmasını da olası kılacaktır.

Wallerstein’in iktisat kuramı bağlamında öne sürdüğü “dünya sistemi” çerçevesinden hareketle, günümüzde dünya edebiyatının bir gezegen sistemi olduğunu araştıran Moretti (2000: 55), “dünya edebiyatı”nı oluşturan bu sistemi incelemek için edebiyat araştırmalarının hâlihazırda kullandığından farklı



kategorilere, dolayısıyla, yeni bir eleştirel yönteme gereksinim duyulduğunu söylemektedir. Moretti (56), uluslar arası kapitalizmi tek ve eşitsiz bir sitem sayan dünya-sistemi kuramından ödünç aldığı bir varsayım ile, dünya edebiyatının merkez, çevre ve yarı-çevreden oluşan, temelinde eşitsizliğin bulunduğu bir dünya edebiyat sisteminin varlığından söz etmektedir. Buna göre, çevre kültürlerin edebiyatlarının “kaderi”, onlar karşısında tümüyle kayıtsız olan merkez kültürler tarafından değiştirilmektedir (56). Böylesi bir dünya edebiyatı sistemini inceleyebilmek için, kanondan beslendiği kadar kanonu besleyen yakın okumaya dayanan araştırma yöntemleri yerine, metinlerden daha büyük ya da küçük inceleme birimlerini (araçlar/teknikler, temalar, mecazlar ya da türler ile sistemler) öne çıkaran bir araştırma yönteminin gerekli olduğunu vurgular (57). Bu araştırma yöntemine bir örnek vermek üzere Batı Avrupa romanının türün tanımlanması konusunda kural koyucu bir nitelik taşıyıp taşımadığını araştıran Moretti, çevre kültürler açısından romanın gelişimini açıklayan bir “edebî evrim yasası” olup (58) olmadığı sorusunu ortaya atar. Buna göre, İngiltere ve Fransa dışındaki hemen tüm kültürleri kapsayan çevre edebiyatları açısından romanın bağımsız bir tür olarak ortaya çıkışı batılı biçimsel etki ile yerel malzemeler arasındaki, tarafların eşitsiz tavizlerinden oluşan bir uzlaşımına bağlıdır (58). Batı Avrupa edebiyatlarından kitlesel bir çeviri dalgası bu biçimsel uzlaşımı hazırlarken, uzlaşımın kendisi genellikle düzensizdir, ancak kimi ender durumlarda uzlaşım başarıya ulaştığında gerçek biçimsel devrimler ortaya çıkmaktadır (58). Moretti, dünya edebiyat sisteminin farklı çevre kültürlerinden verdiği örneklerden (Arap, Osmanlı, Japon, Hint vs.) yola çıkarak, romanın ortaya çıkışında ilk (Defoe) değil, yaygın sürecin (romanın Batı Avrupa edebiyatından yapılan çevirilerin hazırladığı ortamda, Batı Avrupa romanına özgü biçimle yerel malzeme arasındaki eşitsiz tavize dayalı

biçimsel bir uzlaşma süreci sonunda ortaya çıkması) “tipik” olduğu sonucuna varmaktadır (61). Moretti, İngiltere ve Fransa dışındaki Avrupa kültürü ile çevre ülkeleri arasında romanın ortaya çıkışında rol oynayan tavizkâr uzlaşma sürecini taşıdığı farklılığın, batılı biçimin karşılaştığı yerel toplumsal gerçekliğin çevre ülkelerde keskinleşmesinden kaynaklandığını söylemektedir (62). Osmanlı ya da Japon kültürlerinin barındırdığı Batı ile “barıştırılmaz” unsurlar, kıta Avrupa’ında yer alan çevre ülkeler açısından söz konusu olmamaktadır. Buna göre, taviz vermeye dayalı uzlaşma varlığını sürdürmekle birlikte, karşılaşılan kültürün dayatmacılığının ya da yerel tepkilerin derecesine göre, biçimi değişmektedir. Moretti, Anglo-Fransız merkezin sistemi tektipleştirme çabasına karşın, yerel toplumsal gerçekliklerin farklılıklarının ortadan kaldırılamadığını, dolayısıyla sistem tek olsa da, tek-tip olmadığını belirtmektedir (63).

Moretti’nin, Tanzimat romanını da içine alan savları, çelişkili iki görüşü bir arada barındırabilmesi açısından ilginçtir. Merkez-çevre kavrayışından yola çıkan Moretti’nin savlarının, ekonomik/politik egemenliği elinde bulundurarak kültürel biçimleri sömürülen ülkelere dayayan kültür emperyalizminin sonucu sayılan Osmanlı, Arap, Hint gibi kültürlerin romanlarına yönelik aşağılamanın önüne geçmeyi amaçladığı düşünülebilir. Jameson-Ahmad polemğinde, Aijaz Ahmad’ın (1992) gösterdiği piyasa dinamiklerinin Avrupa-Amerika dışı kültürlerde üretilen romanların tanımlanmasında, değerlendirilmesinde oynadığı biçimleyici rol düşünüldüğünde, Moretti’nin yaklaşımı bu dinamiklerin işleyişine yönelik bir karşı tavrın ortaya çıkarılabilmesi için değer taşımaktadır. Ancak, yakın ve uzak okuma arasındaki araştırma yönteminin farklılığına dayanan kopuşun, Moretti’nin niyetine yönelik kimi engellerin doğmasına neden olduğu söylenebilir. Moretti, yakın okuma yönteminin, kimsenin okuyamayacağı kadar fazla kitap bulunması

yüzünden, dünya kanonunun oluşmasında/yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynaması yüzünden, kanon-dışına itilen yapıtların üstünü örttüğünü söylemektedir. Moretti'nin eleştirisi doğruluk payına sahip olsa da, uzak okuma yönteminin, her kültürün kendi yerel düzleminde belirlenmiş olan belli bir kanona dayandığı söylenebilir. Yerel düzlemde edebiyat kanonlarının biçimlenmesinde etkili olan Avrupamerkezcilik gibi kültürel/politik unsurların göz ardı edildiği daha genel bir soyutlama düzlemini temel alan bu yaklaşım, ufuk açıcı olsa da, daha somut düzlemde geliştirilecek edebiyat incelemeleri tarafından beslenmeye muhtaç görünmektedir. Tanzimat romanı örneklemeden hareketle, bu gerekliliğin göz ardı edilmesinin, hâlihazırda kanonlaşmış sayılan yapıtların egemen eleştirel söylem içinde değerlendirilmesiyle ortaya çıkan değer düşürücü yargıların, kuramsal yaklaşımlarının Batı-merkezciliğinin farkına varmaksızın, farklı kuramsal çerçeveler tarafından da doğrulandıkları imasına yol açabilir. Öte yandan, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde geçerli kılınmış değer düşürücü savların egemenleşmesini sağlayan temel kuramsal çerçevenin kırılabilmesi, belki de, kanon-dışı romanlara da odaklanan yakın okuma teknikleri ile mümkün olacaktır. “Çeşitlemeler”i edebiyat tarihinin merkezine alan Moretti açısından, bunların hangi toplumsal/estetik nedenlerle tektipleştirildiği ya da kendisinin de bir dünya sistemi olduğu söylenebilecek eleştiri mekanizmasının bu tektipleştirmede nasıl bir rol oynadığı gibi soruları sormak yerine, romanların tek-tipleştirilmesinde merkezi önem taşıyan eleştiri söylemine yaslanmanın, çalışmasının iç çelişkisini oluşturduğu söylenebilir. Roman türünün, farklı “çeşitlemeler” arasından, içine doğduğu toplumsal/kültürel ilişkiler ağına uyum sağlayan biçimin öne çıkması ya da diğer biçimleri alt etmesi yoluyla geliştiği düşüncesi Tanzimat romanı açısından yorumlanacak olursa, türün “gerçek” anlamda doğuşunu imleyen farklı milatların,

“çeşitleme”lerden tektipleşmeye doğru giden bir sürecin farklı nirengi noktalarını gösterdiği düşünülebilir. Çok-katmanlı anlatı yapısının farklı çeşitlemelerinden oluşan Tanzimat romanlarından, olay örgüsünde neden-sonuç ilişkileri, bireylere ait özgül deneyimin aktarılması, nesnellik gibi nitelikleri öne çıkarılan bir “gerçekçilik” anlayışının standartlaşmış ürünlerine doğru evrilen roman tarihi açısından bu süreç, modern ulusun inşası ile özdeşleştirilen belli bir roman biçiminin diğerleri üzerinde kurduğu egemenlik merkezinde tanımlanabilir. Bu sürecin, Holbrook’un (2003) gösterdiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşünün simgesine dönüşen Divan edebiyatı karşısına modern ulus-devleti imleyen “gerçekçi”, tekilleştirilmiş bir roman biçiminin konumlandırılması sonucunda ulus inşasında önemli bir rol politik misyonu içinde barındırdığı savlanabilir. Öte yandan, aynı süreç roman türü içindeki “çeşitliliğin” tektipleşerek türe ait standartlaşmış bir roman tanımının yerleşik hâle gelmesine işaret eden bu süreç, hem politik hem de edebî bağlamda birbirine koşut değişimlerin eş zamanlı olarak gerçekleştiğini de düşündürmektedir. Ancak, Halit Ziya ile birlikte yüzyıl başından itibaren giderek “yetkin”leşen bu biçimsel standartlaşma içinde zaman zaman ortaya çıkan kimi ayrıksı yazarlar ise “dışarı”ya ait ya da “yabancı” olan evrensel değerlere yaslandıkları savıyla bir çeşit mitleştirmeye eşlik eden “zor”luk, “ağır”lık, “dağınık”lık gibi nitelemelerle sessizleştirildiği görülmektedir. Sait Faik, Bilge Karasu, Oğuz Atay gibi yazarların yapıtlarının Türk edebiyatı içinde konumlandırılmasında yaşanan zorlukta, bireysel yazarlık “mit”i kadar, standartlaşmış roman biçimiyle kurdukları ilişkinin etkili olduğu söylenebilir. Bu yazarların yapıtlarının “dışarı”dan çok, kökleri Tanzimat romanlarının biçimsel/üslupsal çeşitliliği ile anlatı yapısının özgül nitelikleri ile kurdukları ilişki

bağlamında ele alınmasının 20. yüzyıl edebiyatı ile ilgili çalışmalar açısından ufuk açıcı olacağı düşünülmektedir.

Moretti (2000), bu kuramsal çelişkinin önüne geçmek için Jameson'a ait "tavizkâr uzlaşma" (*compromise*) kavramını, bu kavramsallaştırmanın ikili yapısına dikkat çekerek, biçime ilişkin bazı unsurları uzlaşmaya dahil edecek biçimde genişletir. Jameson'a göre, uzlaşma "Batı romanının yapılandırılışına ilişkin soyut biçimsel örüntüler ile yerel gerçekliğin toplumsal deneyiminden çıkan hammadde" arasında gerçekleşir (Jameson'dan alıntılıyan Moretti, 2000: 64).

Tanzimat romanlarının Divan edebiyatıyla kurdukları ilişki, Jameson'ın "tavizkâr uzlaşma" kavramı ile ilişkilendirilebilir görünen kavram, Tanzimat yazarlarının bir yandan batıya özgü roman biçimini içselleştirmeye çalışırken, yerel toplumsal gerçekliğin gerektirdiği, Anglo-Fransız romanında bulunmayan, konuları romanlara taşımış oldukları söylenerek Tanzimat romanına uyarlanabilir.

Dolayısıyla, Tanzimat yazarlarının, batı kültürünün dayatmasıyla "öğrendikleri" biçim ile yine batı kültürünün dayatması sonucunda ortaya çıkan yerel toplumsal sorunları (evlilik, kölelik vs) yeni batılı biçim ile uzlaştırdığı söylenebilir.

Jameson'ın "tavizkâr uzlaşma" kavrayışının Tanzimat romanları hakkında üretilen değer düşürücü yargılar kadar, bu yargıların üretilmesinde kullanılan temel savlarla taşıdığı koşutluk dikkat çekicidir. Öte yandan, her iki tarafın da taviz vermesini ima eden "compromise" kavramının, yerel edebiyatlar açısından, içeriğin içine dökülmesi gereken zorunlu bir kalıp haline getiren biçim dayatmacılığından (yeni türün ortaya çıkararak geleneksel türleri silmesi/değersizleştirilmesi, yeni biçimle anlatılamayacak içeriğin edebiyat alanından dışlanması, ya da bu içeriği anlatan biçimin edebiyat sayılmaması gibi) kaynaklandığı düşünülebilir. Ancak, batı kültürü ya da batılı tür açısından

sözcüğün ima ettiği tavizin ne olduğu konusu belirsizliğini korumaktadır. Batı-merkezli bir yaklaşımla bunun, belki de, “yetersiz” yazarlar eline düşen biçimin uğradığı “değersizleşme” olduğu düşünülebilir!

“Tavizkâr uzlaşma”nın biçim-içerik arasında formüle edilmesinin yaratacağı değer düşürücü yargıların önüne geçmek için uzlaşmanın yalnızca yerli hammadde ile batılı biçim arasında gerçekleşmediğini söyleyen (63) Moretti’ye göre, uzlaşma iki değil, üç terim üzerine kuruludur: yabancı biçim, yerel malzeme ve yerel biçim (65). Bu uzlaşma, yabancı olay örgüsü, yerli karakterler ve yerel bir anlatı sesinin varlığını öngören bir uzlaşma biçimidir. Uzlaşma terimleri arasında en değişken olanın yerel anlatı sesi olduğunu belirten Moretti (65), yabancı “biçim örüntüsünün” karakterlerin tuhaf davranışlar sergilemesine neden olduğu, yorumlanması güç anlatı ortamında, anlatıcının yorumun, açıklamanın, değerlendirmenin yaslanacağı kutup olduğunu söylemektedir (65). Moretti, biçimin “özümlenmiş toplumsal ilişkilerin soyutlaması” olduğu sonucuna ulaşmaktadır (65). Bu soyutlamada tarihsel koşullar bir çeşit biçim “çatlağı”, öykü ve söylem, dünya ve dünya görüşü arasındaki bir “kırık” olarak yeniden belirir (65). Uzlaşmanın terimleri arasındaki “barıştırlamayan unsurların” etkisi, Moretti’nin şu sözlerine yansımış görünmektedir: “dünya, bir dış iktidarın dayattığı garip bir yönde ilerlerken, dünya görüşü buna anlam vermeye çalışırken, daima [dış iktidar tarafından] alaşağı edilir (başından atılır)” (65). Tanzimat romanları açısından bu yorum, yerleşik eleştirel savlara göre, doğru görünmektedir. Ancak, romanlardaki anlatıcı sesinin çeşitliliği dikkate alındığında, “iktidarın dayattığı dünya işleri” ile “dünya görüşü” arasındaki salınım kadar, dayatılmış dünya işlerini reddeden bir sesin varlığı dikkat çekicidir. Bu sesin özellikle kanon-dışına itilmiş Mizancı Murat, Mehmed Celâl gibi yazarlarda ortaya çıkması ise, kanonun

oluşturulmasında etkili olan eleştiri söyleminin işleyişini ortaya çıkarmak açısından oldukça anlamlıdır.

Moretti'nin çalışmasının temellerinden birini oluşturan “tavizkâr uzlaşma” kavramsallaştırmasının, Cumhuriyet sonrası hemen tüm eleştirmenlerin Tanzimat romanı ile ilgili yargılarıyla koşutluğu açıkça görülmektedir. Moretti'nin, uzlaşımın biçimini belirlediğini ima etmek için kullandığı “uzlaştırılmayacak unsurlar”ın da, Parla'nın sözünü ettiği, Tanzimat yazarlarının farkında bile olmadıkları “epistemolojik farklılık” kavramsallaştırmasıyla benzerliği de dikkat çekicidir. Bu kavrayış, romanların birbiri ile uzlaştırılmayacak iki farklı niteliği bir arada barındırmalarını (batılı biçim ile yerel toplumsal gerçeklik), dolayısıyla asla yok edilmeyecek olan doğu-batı ikilemini aşmak üzere girişilmiş “yetersizliği baştan belli” çabalar sayılmalarını yapıtların temel niteliği haline getirmektedir. Bu çelişkinin Tanzimat romanları bağlamında nasıl ele alındığı sorusunu yanıtlamak üzere, farklı dünya algılarını imleyen edebiyatlar arasındaki bir uzlaşmadan söz edilecek ise, Jameson'ın ileri sürdüğü gibi, biçim-içerik ayrımını temel alan ikili eşleştirmeler yerine Moretti'nin söz ettiği biçimler ya da anlatı teknikleri arasındaki bir uzlaşmanın varlığına dikkat çekmek daha yerinde gözükmektedir. Batılı dayatma karşısında toplumsal gerçeklik kadar yerel anlatı biçimlerini de tektipleştirmeye çalışan Anglo-Fransız dayatmacılığı karşısında gösterilen ilk tepkinin üretilecek yeni edebî türün biçiminde aranması, içeriğin bu biçim içinde nasıl yapılandırıldığının araştırılmasının, Tanzimat romanı açısından daha anlamlı olacağı söylenebilir. Moretti'nin yaklaşımı, aynı zamanda, farklı edebiyat dünyaları arasında kurulan farklı edebî biçimler arası ilişkinin karşılıklılığını imleyen “tavizkâr uzlaşma” kavramı, kültürler arası eşitsizliğin yanı sıra “yerel anlatı sesi” gibi kavramlara yaptığı vurgu nedeniyle de daha verimli sayılabilir.

Böyle bir yaklaşım benimsendiğinde ise, Moretti'nin kuramsal yaklaşımı içinde önemli bir yere sahip olan, ayrıca Tanzimat romanı hakkındaki yargılar üzerinde de çarpıcı bir koşutluk taşıyan “uzlaştırılmayan unsurlar”, “salınım” gibi kavramların dikkatli kullanılması yerinde olacaktır.

Öte yandan, bu çalışmanın temel varsayımları açısından, Tanzimat romanları bağlamında özcü bir yaklaşımla tanımlanan Doğu ile Batı karşıtlığı yerine, edebî kültürlerin etkileşiminden söz edilmesi daha yerinde olacaktır. Tanzimat romanlarının farklı kaynaklardan beslendiği, bu farklılığın yalnızca Doğu-Batı ikileminden değil, Osmanlı kültürünün içindeki farklı edebî geleneklerin etkisinden de kaynaklandığı göz önüne alındığında, türün Osmanlı edebî kültürü içindeki yol haritasının çizilmesinin bu farklılıklar arasındaki etkileşimin yanı sıra birbirlerinden farklı edebî geleneklerin her birinin uğradığı dönüşüm sonucunda ulaşılan yeni bir anlatı yapısının varlığından söz edilmesi gereklidir. Türle ilgili tanım koyucu kavramlardan biri olan “gerçekçilik”in, hem Avrupa/Batı kültürü içinde hem de Batı-dışı kültürler içinde benzer biçimde yapılmış çatışmalı bir tartışma alanı içinde biçimlendiği göz önüne alındığında, Tanzimat romanlarının “gerçek”i kavrayış biçimlerinin bu çatışmalı alanda nasıl konumlandırılacağı sorusunu yanıtlamaya çalışmak anlamlı görünmektedir. Bu ise, hem Osmanlı geleneksel edebiyatının hem de Fransız gerçekçiliğinin anlatı tekniklerinin erken dönem romanlarının yapısında çok-katmanlılığı sağlayacak biçimde nasıl bir dönüşüme uğradıklarının gösterilmesine bağlıdır. Dolayısıyla, bu çalışmada romanların çok-katmanlı yapısını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılan yakın okuma teknikleri, Fransız ya da Avrupa “gerçekçiliği”nin Tanzimat yazarları tarafından nasıl uygulandığı sorununa değil, metin/metin-dışı ilişkisini farklı bir düzlemde ele alan yapıtların beslendiği kaynakların yanı sıra içinde geliştikleri



toplumsal yapının da uğradığı dönüşümün edebiyata aktarılmasına olanak tanıyan tekniklere odaklanmaktadır. Bu tekniklerin açığa çıkarılabilmesi için ise, hem Osmanlı geleneksel edebiyatının hem de Fransız gerçekçiliğinin, Tanzimat romanlarının düz anlam katmanında yer alan aşk anlatılarını politik ve edebî düzlemlerde yorumlanmaya açık kılan eğretilmeli yapı içinde nasıl bir dönüşüme uğradıklarının; ne gibi işlevler taşıdıklarının gösterilmesi yerinde olacaktır. Ancak bundan önce çoklu yorumlama ile hem Batı hem de Doğu edebiyatları bağlamında yakından ilişkili olan alegorinin hem Batılı kuramlar hem de Osmanlı edebiyatı bağlamında nasıl tanımlanabileceğinin tartışılması ufuk açıcı görünmektedir.

Osmanlı geleneksel edebiyatı bağlamında düşünülecek olursa, ilgili bölümde tartışılmaya çalışıldığı gibi, mazmun yapısı üzerine kurulu Divan şiiri geleneğinin çok gelişmiş “öteki konuşmak” tekniklerini kullanarak çokanlamlılığa dayalı bir yapı ürettiği görülmektedir. Victoria Holbrook’un (1999: 403, özgün vurgu) dikkat çektiği gibi, “Divan şiirinin yapısal değişiminin tarihi” ile özdeşleştirilebilecek olan alegori üzerine “kapsamlı çalışmalar” yapılmamış olsa da, “Osmanlı belâgatinde alegorinin gereği olan *öteki konuşmak* –bir deyişle iki veya daha fazla anlam kastetmek– tekniğini karşılayan” “remiz”, “meczaz” gibi farklı terimler bulunmaktadır. Ancak, “daha geniş kapsamlı, daha genel bir terim; hem belirli bir söz birimi içinde ‘öteki konuşmak’ tekniklerini, hem de bütün bir eser boyunca tutarlı şekilde sürdürülen anlatı (olayların aktarılması) tekniklerini, aralarındaki ince farkları gözetmeden adlandır”an (403) alegori teriminin, Batı edebiyatında “romanda gerçekçilik, doğalcılık akımlarının egemen olması ve dünyayı algılamada ampirik, ölçülebilir gözlemlere önem veren pozitivist yayılmasıyla birlikte, eşyaların ardında başka bir gerçeği/anlamı sunan alegori gözden düş”erek roman türün “kurucu öteki”si konumu imlediği görülmektedir.

Buna karşılık Tanzimat romanlarının “alegorik” yapısı, yapıtların “gerçekçilik”i “doğru” uygulamak konusundaki başarısızlıklarının doğal bir kanıtı sayılmaktadır. Avrupamerkezci eleştiren söylem içinde romanlar hakkındaki değer düşürücü yargıları beslediği savlanan bu iki nitelik bir arada düşünüldüğünde, Osmanlı Divan şiiri ile etkileşim içinde kurulan romanların çok-katmanlı yapılarının “alegorik” tekniklerden kaynaklanıp kaynaklanmadığının araştırılması merkezi bir önem kazanmaktadır.

### **C. Tanzimat Romanı Tarih Anlatısı**

Osmanlı edebiyatında da romanın sıkıştırılmış bir tarihsel süreç içinde geliştiği savının geçerlilik kazanmış olması, eleştiri söyleminin farklı bölgelerde, farklı zamanlarda üretilen romanları tektipleştiren gücünü açığa çıkaran önemli bir göstergedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Tanzimat romanıyla ilgili saptamalarının bu yaklaşımın yerleşmesinde merkezî bir işlev taşıdığı söylenebilir. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin “Hikâye ve Roman” başlıklı bölümünde romanın “daha sonra ve yine tercüme yoluyla” başladığını belirten Tanpınar, garptan “ciddi ve ferdi” bir etkilenmenin mümkün olmadığı o senelerde, “teknik” sözcüğünü kullanmaktan da kaçınarak, hikâyenin ancak “bir nevi’ olarak” alınmaya çalışıldığını söylemektedir (2001: 288). Tanpınar, 1870-1880 arasında “dış âlemle olduğu kadar insanla, psikolojik hallerle alâkalı mücerred ve müşahhas, dokunduğu her şeyi eskilerde olduğundan başka şekillerde kuran bir anlatma şekli”nin, üstelik bunu yapmanın “güçlüğünü bilmeden” benimsenmeye “çalışıldığı” düşüncesindedir (288). Tanpınar’a göre “hayatla temasa girme”yi gerektiren türü benimseme çabası, “muharririn imkânları yüzünden iptidaî olacaktır” (288). Tanpınar, “Rönesans’tan beri inkişaf eden garp nesri ve hikâye

nevi”nin oluşturduğu “hazır örnek”in alınması gereken yolu kısalttığını, ancak bu örneği “hayatımıza mal etme”nin “uzun bir alışkanlık devresi” gerektirdiğini de vurgular (288). “İmkân” sözcüğünü tersinden okuyacak olursak, “örnek”in geçirdiği uzun tarihsel süreci bir anda kat etmenin olanaksızlığı Tanzimat yazarlarının önüne dikilecek, “Halid Ziya’ya kadar romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur” yargısına neden olacaktır (289).

Romanı, Osmanlı edebiyatı için yabancı bir tür saydığı açıkça anlaşılan Tanpınar’ın türün gelişimi hakkındaki görüşleri bir yabancı dilin öğrenilmesi sürecine benzetilebilir. Tıpkı Tanzimat döneminde yaygınlaşan Fransızca öğrenimi gibi, türün de grameri çevrilen Fransız gerçekçi romanlar aracılığı ile öğrenilecek, “gerçek” roman ise, ancak bu kapsamlı öğrenme süreci bittikten sonra yazılabilecektir. Tanpınar’ın bakış açısından Tanzimat yazarlarının, tıpkı Lübnanlı ya da Filistinli yazarlar gibi, büyük yazarların çok sayıdaki yapıtlarını görece kısa bir zaman içinde “okuyup öğrenme”si gerekecektir. Bu durumda, Tanzimat romanının kaynağını oluşturan Fransız gerçekçi romanlarının, aynı zamanda ulaşılması gereken hedefi imlediği söylenebilir. Tanzimat romanları ise, hem kaynak hem de hedef olan Fransız gerçekçi romanları karşısında “acemi”leşecektir. Nurdan Gürbilek (2004: 181) ise, Tanpınar tarafından “Türk romanının neredeyse türsel özelliği” sayılan bu “acemilik”in, “yalnızca roman türüyle yeni tanışmanın getirdiği bir yetersizlik konumuna değil, aynı zamanda idealini hep kendini kaybetme korkusuyla birlikte yaşayan, demek ki kendi ufkuna düşman kesilmiş, bu yüzden de yapıtının ufuksuzluğa, idealsizliğe doğru kaymasına daha baştan razı olmuş bir çömezlik konumuna da işaret” ettiğini söylemektedir. Gürbilek’in söz ettiği “ufuksuzluğun”, Batı romanına ait kanonun

bu özel konumunun yanı sıra eleştiri söyleminin romanları konumlandırışının da etkin bir biçimde ördüğü duvardan kaynaklandığı düşünülebilir.

Güzin Dino (1978: 13) da, “Türk romanı hem geç doğmuştur, hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşılmıştır. Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumuyla Türk romanının doğuş ortamı arasında hiç bir benzerlik yoktur” sözleriyle, “ideal”e ulaşma şansının kaybedilmiş olmasının nedenlerini gösterir gibidir. Romanın oluşması için gereken toplumsal koşulların Osmanlı toplumunda gelişmemiş olması, Tanzimat yazarlarının yapıtlarının “hakiki” romanlar olmadığını şüpheye yer bırakmayacak biçimde açığa çıkarmaktadır. Dino, buradan hareketle Namık Kemal’in *İntibah*’ının, “gerçeği tümüyle kavramak için yol gösteren ve bundan ötürü coşku veren ve değer kazanan” (183) bir yapıt olduğunu, bu yüzden de “gerçek” bir roman değil de, bir “ön-roman” sayılabileceğini (185), yapıtta bundan fazlasını aramanın koşullar gereği zaten pek de uygun olmadığını belirtir.

Dino’ya göre, romanlarda “toplumun yansımaları ve eleştirisini yüksek bir aşamada görebilmek için” Halit Ziya Uşaklıgil’in, 1900 tarihli *Aşk-ı Memnu*’sunu, “çağdaş dünya romanına ve onun yeni yollarına ulaşmak için ise, Cumhuriyetin kuruluşundan sonrasını, 1930 yıllarını” (185) beklemek gerekecektir. Bu yaklaşım Tanpınar’ın tarihsel dönemlendirmesini paylaşmakla birlikte, “çağdaş dünya romanı” için Cumhuriyetin kurulmuş olmasını yeni bir ön koşul olarak ileri sürmektedir. Modern Cumhuriyetin kurulmuş olmasıyla gerçekleşen tarihsel ilerleme, yazarların bu “modern” türün gereklerini daha iyi öğrenerek uygulamalarına neden olacak gibidir. Bu yaklaşımın, düzçizgisel, ilerlemeci tarih yazımının belirginleştirmenin yanı sıra, imparatorluktan modern Cumhuriyete

geçişin tarihiyle roman tarihi arasında kurduğu koşutluk oldukça dikkat çekicidir. İlerlemeci tarih yazımı açısından, “geri kalmış” Osmanlı İmparatorluğu’nun “modern” Cumhuriyete dönüşmesinin romanları türün “hakiki” örneklerine yaklaştıracığı biçimindeki varsayımın kabul edilmesi pek de şaşırtıcı olmasa gerektir.

Toplumsal/siyasî tarih ile roman tarihi arasında kurulan koşutluğun, Tanzimat romanının Tanzimat dönemi Batılılaşma hareketlerinin doğrudan sonucu sayılmasıyla güçlendiği söylenebilir. Romanın, toplumsal dönüşümü imleyen Tanzimat döneminde, çeviriler yoluyla “taşınan” diğer edebiyat biçimlerinden biri olduğu savı, bu koşutluktan beslenerek romanlar hakkındaki değer düşürücü yargıların geçerliliğini sağlamaktadır. Tanzimat dönemi Batılılaşma hareketinin, özü gereği Avrupa’ya ait, Osmanlı edebiyat geleneğine ise tümenden yabancı sayılan türün yaratılması için gerekli koşulların gecikerek de olsa ortaya çıkmasını sağladığı ise bu konuda merkezî bir önem taşıyan bir başka savdır. Batılılaşma hareketinin, aynı zamanda, türün incelenebileceği kuramsal çerçeveyi de oluşturduğu, türün tarihine yabancı olmayan hemen herkes tarafından kabul edilmektedir.

Robert P. Finn (2003: 1), bu bakış açısını “Avrupa kökenli ekonomik ve siyasal akımlar Osmanlı toplumunun dokusunda ciddi bir etki göstermeye başladığında, Osmanlılarda Avrupa’nın kültürel birimlerine öykünme isteği”nin kısa sürede belirlediğini söyleyerek dile getirir. Tanpınar da, bu yüzyılda yaşanan sürecin “belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevî insanı vücûde getiren kıymetler manzûmesinin, hepsinin birden değişmesi” ile ilgili olduğu belirtir (2001: 64). Bu değişimi, “bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek” sözleriyle tanımlayan Tanpınar (64), askeriye, bürokratik yapılanma, politika ve eğitimle

ilgili yeniliklerin “taklit tarzında olsa bile yeni bir zihniyetin ve yeni modaların hayata girmesi neticesini” doğurduğunu söylemektedir (69). Romanın Osmanlı edebiyatı için “yabancı” bir tür olduğu, gelişiminin “doğal” süreçten yoksun bulunduğu savı ise, Tanpınar’ın şu sözlerinde somutlaşır (2000: 59):

Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lâzım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an’nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışardan gelir. Bunu söylemekle nev’i doğuran evolüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz.

Mustafa Nihat Özön’ün (1941: 196) 1940’lı yıllarda okullarda ders kitabı olarak okutulmak üzere yayımlanan, Tanpınar’ın da kaynak gösterdiği, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında yer alan “[r]oman nev’i de, tiyatro gibi, edebiyatımızda Tanzimattan sonra ve frenk eserlerinin taklidi suretiyle meydana çıkmış bir nevidir” sözleri bu bakış açısının resmî söylem tarafından da kabul edildiğini göstermektedir. Aynı yaklaşım Robert Finn (2003: 1) tarafından, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, diğer değişimlerin yanı sıra, romanın da bir tür olarak “gel”diği belirtilerek yinelenir. Ahmet Evin (1983: 16) ise, Osmanlı edebiyatında romanın, diğer Batı kurumları gibi, “modern medeniyetin taklit edilmesi gereken ayrılmaz bir parçası” sayıldığını söylemektedir. Yıldız Ecevit (2001: 83) ise, romanın doğuşunun doğal bir süreçten çok “19. yüzyıl Tanzimat dönemindeki kültürel gelişmelerin bir uzantısı” olduğunu savlamaktadır. Berna Moran (2004a: 9-11) da, romanın “feodaliteden kapitalizme geçiş” sürecinde ortaya çıkmadığını, tersine, “[b]atı romanından çeviriler ve taklitlerle başla”dığını, başka bir deyişle “Batı’dan ithal edildiğini” söyleyerek bu bakış açısını yinelemektedir.

Fethi Naci'nin (1999: 11) Őu gözlemi de bu durumu örnelemektedir: “Batının ekonomik egemenliği, ardından kültürel etkileri de getirdi: Sermaye, kendisiyle birlikte, yaşama düzenini de getirir, kültürünü de getirir”. Osmanlı toplumunda görülen bu değişimi, “modernleşme” ya da “Batılılaşma” sürecinden çok, bir “yarı-sömürgeleşme” süreci olarak niteleyen Taner Timur (2002: 20) ise, “Kibarane yaşamak!” deyiminin “Kırım Savaşı ile başlayan yeni dönemde özenilen yaşam biçimini özetleyen terim” olduğunu belirtmekte (25), Batı ile etkileşimin arttığı bu dönemde “Osmanlı kültür kalıplarının ve referans çerçevesinin giderek değişmeye” başladığını söylemektedir (27). Ahmet Cüneyt İssı (2002: 16) ise, “*modern* bir görünüme ulaşırken [...] ilkel denebilecek ilk örneklerle belli bir süre emekleme ve çocukluk devresi geçir”en romanın, “bir kültür ve medeniyet dairesinden farklı bir kültür ve medeniyet dairesine geçmeye karar vermiş her ülkede görülebilecek birtakım *geçiş* dönemi acemiliklerini, bocalama ve kararsızlıklarını elbette” taşıyacağını söyler. Bu, Tanpınar'ın 1940'ların sonundaki saptamasına yol ačan Batı-merkezli kuramsal çerçevenin 2000'lere gelindiğinde de yinlendiğini, dolayısıyla hâlâ geçerli temel yaklaşımı olduğunu gösteren dikkat çekici bir vurgudur. Mustafa Nihat Özön, Güzin Dino, Robert Finn, Berna Moran, Ahmet Evin gibi araştırmacıların da benzer savları yinelemesinin, romanların değerlendirilmesinde bu temel yaklaşımın geçerliliğini pekiştirdiği söylenebilir.

#### **D. Roman Tarihi Anlatısında Avrupamerkezciliğin İnşası**

İster kültürel, ister ekonomik ya da toplumsal boyutuyla ele alınsın, tekil bir bütün olarak kavranan Avrupa'nın tek yönlü bir değişimin mutlak hâkimi ve bir anlamda denetleyicisi sayılması, edebî bir terim olan roman da içinde olmak

üzere değişime ait hemen her terimin bu kültür tarafından belirlendiği ön kabulü, bu savların ortak noktasını oluşturması açısından dikkat çekicidir. Tanzimat dönemi böyle bir bakış açısından değerlendirildiğinde, Avrupa, Osmanlı kültürü açısından yaratılacak olan “yeni” yapının tek ve biricik etki kaynağına dönüşmekte, toplumsal değişim iki uçlu bir etkileşimden çok, tek yönlü bir yayılma süreci sayılmaktadır.

Bu yayılma sürecini temel alan Batı-merkezli kuramsal çerçevenin Tanzimat romanları için yeniden üretilmesinde en önemli rolü oynayan varsayımlardan biri, Avrupa’da türün ortaya çıkışının yanı sıra tanımlanmasında da belirleyici bir etkiye sahip olan roman-geleneksel edebiyat karşıtlığıdır. Watt (2002: 15-16), Batı’da türün kurulmasının olmazsa olmazlarından saydığı bu ikili karşıtlığı, romanın “hakikat araştırmasını, mantıksal olarak daha önceki düşünce geleneğinden bağımsız, ve fiilen de, söz konusu gelenekten kopmuş yeni bir atılımla gerçekleştirilme şansı çok daha yüksek, bütünüyle bireysel bir çaba”nın ürünü olduğunu söyleyerek vurgular.

Tanzimat romanlarının geleneksel Osmanlı edebiyatına karşıt konumlandırılmalarını engelleyen (*İntibah*’taki Çamlıca betimlemeleri, bölüm başlarındaki beyitler, *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’taki aşk öyküsünün Leylâ ve Mecnun’u, Hüsrev-u Şirin’i anımsatması gibi) nitelikler, roman yapısı içinde nasıl bir işlev taşıyor olabilecekleri sorusuna yönelik incelemeler yerine, yazarların gelenekten kopma konusundaki “beceri” yoksunluğunu kanıtlamaktadır. Bu karşıtlığın edebî gelenekle bağımlı olması gerektiği gibi koparmamış bulunan Tanzimat yazarlarının romanlarında aranması, romanların “eksik”liklerini öne çıkaran bir eleştiri söyleminin yaratılmasında oldukça etkilidir. Benzer biçimde, bireyin gelişmesi için gerekli toplumsal koşulların bulunmadığı düşüncesi,



Tanzimat romanlarında gerçek roman karakterleri yerine “tip”lerin bulunduğu savının en güçlü dayanaklarından sayılmıştır. Giriş’te gösterildiği gibi, *Bihruz Bey*, *Felâatun Bey* gibi roman karakterleri okurun gözünde hemen her zaman “aşırı Batılılaşmış”, komik tipler olarak canlanmakta, bu karakterlerin başka bir çerçevede ele alınıp alınamayacakları sorusu gündeme pek gelmemektedir. Tanzimat romanı nitelemesinin akla öncelikle “Batılılaşmış züppe” tipi hakkındaki incelemeleri getirmesi, bu söylemin eleştirel alandaki hâkimiyetini imleyen önemli bir göstergedir.

Watt gibi, Lukacs’ın da işaret ettiği toplumsal dönüşümlerin özgün kaynağı Avrupa’dır, bu “parçalanmışlığı” ya da “yeni gerçekliği” en iyi ifade eden tür olan roman da, özü gereği Avrupa’ya aittir. Aynı zamanda romanın Avrupa’da geçirdiği gelişim sürecinin “özgün” ya da “hakiki” süreç olarak tanınması gerektiğini ima eden bu bakış açısının önemli bir sonucu, Batı-dışı ülkeler için türün “gerçek” vatanı Avrupa’da yazılan romanları özleri gereği, Tanpınar’ın da kabul ettiği gibi, “örnek”e, burada geçirdiği gelişim sürecini de “izlenecek yol haritası”na dönüştürmesidir. Bu durumda, hem Watt’ın, hem de Lukacs’ın vurguladığı “yeni bir dünya görüşü”nün “doğal” bir süreç sonucunda yükselmediği Batı-dışı toplumlarda romanın nasıl ortaya çıktığı bir “geç kalmışlık” ya da “kaçırılmışlık” söylemiyle ele alınmaktadır.

Bu yaklaşımın bir başka önemli sonucu, Batı-dışı toplumlarda yazılan romanlar hakkındaki değer düşürücü yargıların yeniden üretilmesinin oldukça “doğal” ya da “doğru” görünmesidir. Tarihi birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış dönemlerin birbiri ardına dizildiği bir süreç sayan düzçizgisel tarih yazımı açısından, Batı-dışı toplumlarda romanın nasıl ortaya çıktığı sorusu, “özgün”lük bağlamında ele alınmaktansa, modernitenin ne kadar “geç” kaldığı ya da

gelenekten kopmanın ne kadar hızlı/yavaş gerçekleştiği üzerine yoğunlaşmaktadır. Herhangi bir edebî türün içinde geliştiği toplumsal koşullarla ya da gerçekliği yaratan felsefi kavrayışla ilişkisinin araştırılması kuşkusuz çok önemlidir. Ancak, edebî türler, Jale Parla'nın (2002: 34) belirttiği gibi, “çağın bilgi kuramının yazını nasıl etkilediğini gösterip estetik tartışmaları yansıtır”salarda, belli bir bölgedeki tarihsel sürecin belli bir türün tek eşsiz kaynağı sayılması, bu süreci “kaçırmış” toplumların edebiyatları açısından türü “taklit” etmekten başka seçenek olamayacağını varsayan bir eleştirel söyleme yol açmaktadır.

Tanzimat romanı, Batı-dışı başka toplumlarda üretilen romanların değerlendirilmesinde de geçerliliğini koruyan Batı-merkezli kuramsal çerçeveyi yeniden üreten eleştiri söyleminin nasıl kurulduğunu gösteren verimli bir alandır. Romanın Avrupa'nın öz evlâdı olduğu düşüncesiyle başka toplumlarda ancak “taklit” romanların yazılabileceğini savlayan eleştirel söylem, bu romanların, türün “gecikmiş”, “geri kalmış” örnekleri olduğu savının yinelenmesi üzerine kurulmuştur. Romanın Avrupa'da doğduğu tarihsel bir olgu olsa da, Batı-dışı romanların incelenmesinde kullanılan eleştirel söylem kökenin saptanmasından çok, üstünlüğünün vurgulanarak yüceltilmesine dayanmaktadır. Avrupa dışındaki toplumlarda üretilen edebiyatın yapısının özgün romanların yazılmasına engel olacağı, türün ancak Batı'dan ithal edilerek yapay bir biçimde üretilebileceği savı yalnızca tarihin değil, edebiyatın da kendi üzerine kapanan, özcü dinamikler üzerine kurulduğu imasını taşımaktadır. Farklı toplumlarda yazılan romanları “taklit” nitelenmesine dayanan tek bir kuramsal kategoriye sıkıştırılan bu söylemin yeniden üretiminin büyük ölçüde, Batı'da ve yerel düzlemde üretilen eleştiriler arasındaki koşutlukla ilgili olduğu düşünülebilir.

“Çömez”liğin başka bir nedeni, roman kurulurken edebî olanın dışarıda bırakıldığı, “içsel” edebî nedenlerle değil de, edebiyatın dışında kalan toplumsal, siyasal nedenlerin etkili olduğu savıdır. Tanzimat yazarlarının, roman gibi, aktarıldığı edebiyat geleneğine tümenden yabancı sayılan bir türde ürün vermek istemelerinin birincil nedeninin, halkı toplumsal değişim konusunda aydınlatmak, “doğru” Batılılaşmanın nasıl gerçekleşeceği hakkında reçeteleri yaymak olduğu, yine konunun yabancı olmayan araştırmacılarla okurların hafızalarında yer etmiştir. Berna Moran (2004a: 17), Şinasi’nin yaklaşımından yola çıkarak, Yeni Osmanlı aydınlarının “edebiyatın halkı eğitmek amacıyla kullanılması” yolunu sürdürdüklerini söylemektedir. Güzin Dino (1978: 26), bu dönemde politikayla edebiyatın iç içe geçmiş olduğuna dikkat çekerken, Kenan Akyüz (1990: 30) politika ile edebiyatın ilişkisi konusunda şu yorumu yapmaktadır: “Devrin genç edebî nesli, çağdaşlaşma çalışmalarını başlıca şu konular üzerinde topladılar: Siyaset, Sosyal hayat, edebiyat, eğitim”. Jale Parla (1993: 28-29) ise, “mutlak metne bu denli bağlı bir dönemde, o mutlak metnin arkasında duran bir baba otoritesinden yoksun” bulunmanın yarattığı tedirginlikten bahseder. Parla’ya göre, bu tedirginlik, “her Tanzimat yazarının içinde bir ‘mürebbi-i efkâr’ giz”lenmesine, her satırın “nazende tıfl”ın ilerlemesi için yazılmasına neden olmuştur (19).

Bu bakış açısı, Gürbilek’in sözünü ettiği “ideal”i kaybetmeye mahkûm olma durumunun, yalnızca Tanzimat yazarları tarafından değil, romanlar hakkındaki eleştirel söylem tarafından da, daha baştan kabul edilmesiyle bir araya geldiğinde türün yabancılığını bir kez daha doğrulayan bir kanıt dönüşmektedir. Böylece, “beceremeyecekleri”, “yabancı” bir türde ürün vermenin, türün “gerçek” sahibi olan Batı karşısındaki özrü, biçimin kendisine değil de, toplumsal/politik faydalarına ilişkin bir araçsallaştırmaya yönelik kaygıların öne çıkarılmış olması

gibi görünmektedir. Tanzimat romanı “Batılılaşma” hakkındaki politik tartışmalara türün araçsallaştırıldığı savıyla bağlanırken, Batı romanının kuruluşunda temel etken sayılan toplumsal koşulların eksikliğinin Batılılaşma bağlamındaki tartışmalarla ikame edildiği söylenebilir.

Bu ikamenin, yapıtlar hakkında olduğu kadar, onları değerlendirmede kullanılan eleştirel söylem hakkında da önemli ipuçları taşıdığı düşünülebilir. Politik ve edebî tarih yazımının birbirine koştur kılınmasının en önemli sonucu, hem Batılılaşmanın, hem de onun yalnızca aracı değil, simgesi de sayılan romanın “geç kalmışlığından”, “eksik” gelişmişliğinden bir arada söz edebilmeyi kolaylaştırmasıdır. Bu söylem içinde, başlıkta da vurgulandığı gibi, imparatorluğun “hasta adam”lığı ile romanların “acemi”liği birbirini çağırarak, doğrulamaktadır. İçinde üretildikleri toplum “gecikmiş” olduğu için yazılan romanların yalnızca “roman” terimiyle adlandırılmayıp, “ön”, “acemi”, “erken” gibi nitelermelerden biri olmaksızın tanımlanamaması, ya da türün sunduğu “gerçekçi”likten uzaklığı imleyecek biçimde alegorikleştirilmeleri büyük ölçüde bu koşutluk sayesinde doğallaşmaktadır. Bu doğallaştırmanın büyük ölçüde Avrupamerkezciliğin yarattığı kırılmadan kaynaklandığının gösterilebilmesi ise, öncelikle romanların metin-dışı gerçeklik ile nasıl bir ilişki içinde olduklarının tartışılması gereklidir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ele alınacağı gibi hem Fransız edebiyatından hem de Osmanlı edebiyatlarından beslenen romanların çok-katmanlı anlatı yapısının aydınlatılması, Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminin her iki edebî geleneği de kapsayan tekilleştirici “gerçekçilik” tanımlarının sorgulanmasına bağlıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM:

### GERÇEKÇİLİK TARTIŞMASI

Doğanın, insanın, toplumun ya da gündelik gerçekliğin sanat aracılığı ile “olduğu gibi” nasıl temsil edilebileceği, bugüne kadar uzun tartışmalara konu olmuş olsa da, bir edebiyat akımı olarak ele alındığında “gerçekçilik”in, neredeyse roman türünün kendisi ile özdeşleştirilen bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. “Gerçekçilik”in, on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sına özgü bir yazın akımı olarak ele alındığında, Avrupa’da sanayileşme devrimi, modern bilimin kuruluşu, burjuvazi ile işçi sınıfının ortaya çıkışı gibi büyük tarihsel toplumsal dönüşümler sonucunda, bireyin, kendisini çevreleyen “gerçeklik” içinde konumlandırılması, gündelik gerçeğin nesnel bir biçimde yansıtılması gibi ilkeler üzerine temellenerek tür için tanım koyucu bir ilke sayıldığı söylenebilir. Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde ele alındığında ise, gerçekçiliğin tanımlanmasına yönelik en genel çerçevenin pozitivist epistemolojinin varsayımlarının edebiyat metnine uygulanması ile neden-sonuç ilişkilerinin sunduğu anlatı yapısı ileri sürülebilir. Çalışmanın bu bölümünde, Tanzimat romanları için özgün modeli oluşturduğu savlanan Fransız gerçekçiliği ile romanları bu modelden uzaklaştıran Divan edebiyatına ilişkin gerçekçilik tartışmaları gözden geçirilecektir.

## A. Fransız Gerçekçiliğinin Tanımı

Romanın doğuşu ve tarihi ile ilgili ana akım edebiyat incelemelerinin temel referanslarından birinin yazarı olan Ian Watt (2007), *The Rise of the Novel*'ın “Reality and the Novel Form” (Gerçeklik ve Roman Biçimi) başlıklı birinci bölümünde İngiltere’de türün kuruluşunun önünü açan temel felsefi değişimler konusunu gündeme getirmektedir. Yazarın, daha önceki ilgili bölümde incelenen, türün tanımlanışı ile ilgili görüşlerini özetlemek gerekirse, “biçimsel gerçekçilik”in, türün “edebî bir biçim olup olmadığı”nı (9) sorusu merkezinde, Defoe, Richardson ve Fielding’in “doğaları birbirinden farklı” (9) yapıtları arasındaki birleştirici öge sayıldığı düşüncesinin öne çıktığı ileri sürülebilir. Watt’a göre, “Avrupa medeniyetinin, Ortaçağ’ın bütüncül dünya resmini çok farklı bir başkasıyla değiştiren Rönesans’tan beri uğradığı büyük dönüşümler”e bağlı olarak ortaya çıkan “biçimsel gerçekçilik”, “belirli zaman ve mekânlarda, özgül ve birbirinden farklı deneyimler edinen bireylerin planlanmamış, ancak gelişen toplumu”nın resmini sunar (31). Bu haliyle gerçekçiliği diğer yazın okullarından ayıran en önemli nitelik, mahkeme kanıtlarının jüri önünde sunulmasına benzer biçimde verili durumun bütün ayrıntılarının zaman-mekân içinde konumlandırılarak aktarılmasına dayanır (31). Watt, insan yaşamının, yalnızca bir uzlaşım olan biçimsel gerçekçilik kullanılarak anlatılmasının, “diğer yazın türlerinin oldukça farklı uzlaşmaları aracılığıyla sunulanlardan daha gerçek olması için hiçbir neden bulunmadığını, romanın “taşıdığı tümel hakikilik havası”nın “bazı Gerçekçiler ile Doğalcıların, güncel gerçekliğin doğru bir suretinin herhangi bir hakikat ürünü veya kalıcı bir edebi değer üretmesinin zorunlu olmadığını unutma”sına yol açtığını belirterek bu durumun “gerçekçiliğe ve gerçekçiliğin

günümüzde var olan bütün yapıtlarına karşı yaygın bir hoşnutsuzluğun ortaya çıkmasını”a neden olduğunu ileri sürmektedir. Bu vurguya rağmen, yazar, “[f]arklı yazın biçimlerinin gerçekliği kopyalama derecelerinde önemli farklılıklar bulunur; ve diğer yazın türleri ile karşılaştırıldığında, romanın biçimsel gerçekçiliği, bireysel deneyimin, kendi zamansal ve mekânsal ortamı içinde belirlenmiş, daha dolaysız bir biçimde taklit edilmesine olanak tanır” sözleriyle gerçekçiliğin romana belli bir üstünlük sağladığını ileri sürer (32). Watt’ın, İngiliz romanından hareketle ileri sürdüğü savların Fransız gerçekçiliği konusundaki görüşleri ile koşturduğu, iki ülkenin romanlarının gerçekçilik anlayışı arasında yaptığı karşılaştırmayı yansıtan sözlerinden anlaşılmaktadır:

*La Princesse*’den *Les Liaisons*’a kadar Fransız kurmacası ana roman geleneğinin dışında durur. Tüm psikolojik kavrayış gücüne ve edebi ustalığına karşın, özgün olamayacak kadar moda uygun olduğunu hissederiz. Gereksiz laflarla dolu olmaları bizzat anlatılarının özgünlüğünün garantisi olarak hareket etme eğilimi gösteren, düzyazısı, Locke’un dilin uygun amacı olarak gördüğü ‘şeylerin bilgisini aktarmak’ dediği şeyi özellikle hedef alan ve bir bütün olarak bakıldığında romanları gerçek yaşamın (Flaubert’in sözleriyle ‘le réel écrit’) tercümesinden öteye geçmeyen Defoe ile Richardson’un tam karşıtıdır bu açıdan Madame de la Fayette ile Choderlos de Laclos” (30).

“On dokuzuncu yüzyıldaki, sadece tarihin belli bir anına hitap eden iyi bilinen metinler bütününe işaret edebilen realizm”i betimlemeyi amaçlayan René Wellek (1961: 307) ise, “The Concept of Realism in Literary Scholarship” (“Edebiyat Biliminde Realizm Kavramı”) başlıklı makalesindeki şu sözleriyle bu çerçevenin sınırlarını çizmektedir: “realizm ‘çağdaş sosyal realitenin objektif temsilidir.’ [...] bu tasviri, tarihi bir bağlam içerisinde romantizme karşı polemik

bir silah olarak, dahil etme kadar hariç tutma teorisi olarak görmeliyiz” (318). Wellek’e göre “fantastik, masal gibi, alegorik ve sembolik olan şeyleri, oldukça stilize edilmiş, son derece somut ve süslü şeyleri”n yanı sıra “miti, Maerchen’i, rüyalar âlemini” reddederek dışarıda bırakmaktadır (318). Bu sözlerden, Wellek’in idealizme karşıt konumlandığı anlaşılan gerçekçilik, aynı zamanda, “fert kişisel dinî inancını muhafaza etmiş olabilse de, realite o dönemde alenî olarak on dokuzuncu yüzyılın düzenli bir bilim dünyası olarak, bir sebep-sonuç dünyası olarak, mucizesiz, üstünlüksüz bir dünya olarak algılandığı için, kapalı saydığı ihtimali olmayanları, ihtimali olanları ve fevkalâde olayları” da reddetmektedir (318). Kendisinden önceki yazın anlayışına bu tarzda karşı çıkan gerçekçiliğin neleri kapsadığını Wellek şöyle dile getirir: “‘Realite’ terimi ayrıca katılım ifade eden bir terimdir. Çirkinler, iğrençler, reziller meşru sanat konularıdır. Seks ve ölüm (aşk ve ölüme hep müsaade edilirdi) şimdilerde sanata kabul ediliyor” (318).

Wellek’in çizdiği tanımsal çerçeve göz önüne alındığında, gerçekçiliğin, toplumun alt tabakalarının gündelik gerçekliğinin sanata yansıtılması, süslerden arınmış sade bir üslûp kullanılması, bireyi çevreleyen dış gerçekliğin “olduğu gibi” anlatılması, yani yazarın görüşünün dışarıda bırakılması, hayal gücünden kaynaklanan mitlerin, dinsel öğelerin dışlanması, olayların belli bir neden-sonuç ilişkisi içinde aktarılması gibi bazı ilkelere dayandığı söylenebilir. Edebiyat araştırmalarında genel kabul gören bu çerçevenin, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem tarafından da benimsenmiş olduğu savlanabilir. Nazan Aksoy (2001: 19), “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler” başlıklı makalesinde gerçekçiliğin kavramsallaştırılmasına ilişkin genel çerçeveyi şu sözlerle dile getirmektedir:

Batıda on yedinci yüzyıl sonlarında doğan roman, tarihi ve toplumsal değişim süreçlerini en somut biçimde veren edebiyat türüdür. Gerçekliğin gözlemlenmesine dayanan roman en olgun



dönemine on dokuzuncu yüzyılda ulaştı. On dokuzuncu yüzyıl romanı yazar ile okurun uzlaşımına dayanan uyumlu bir metin dünyası ortaya çıkardı. [...] On dokuzuncu yüzyıl romanı maddeci, deneyci, pozitivist bir dünya görüşüne dayanıyordu.

Gerçekçiliğin bir yazın okulu biçiminde tanımlanması ile ilgili bu çerçevenin, gerçekçiliğin keskin bir epistemolojik kırılma sonucunda ortaya çıktığı savına dayanmakla birlikte, her zaman bütünüyle uygulanmış olmasalar da, en azından kuramsal düzlemde bir dizi genel ilkenin kabulüne dayandığı söylenebilir. En genel anlamda olanın “olduğu gibi” yansıtılması, yazar sesinin ya da müdahalelerinin silikleşmesi, üslûplaştırmadan kaçınma, düz bir anlatı biçiminin tercih edilmesi, somut durumların mümkün olan en ayrıntılı biçimde kaydedilmesi, olayların neden-sonuç ilişkileri içinde aktarılması, tarihsel-toplumsal koşulların göz önünde bulundurulması, hayatın hiçbir alanının dışarıda bırakılmaması amacıyla o güne kadar yazın alanından dışlanmış bulunan aşağı toplumsal tabakalar ile “çirkin” olanın bu alana dahil edilmesi biçiminde sıralanabilecek ilkeler vurgulanarak tanımlanan “gerçekçilik”in, karşıt konumlandırıldığı romantizm ve idealizm gibi yazın akımlarından kesin çizgilerle ayrılmış olduğu savlanmaktadır. Öte yandan, akımın ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıl Fransa’ında yaşanan tartışmalara yönelik bir inceleme, gerçekçiliğin tanımlanabileceği çerçevenin bu kadar net biçimde çizilip çizilemeyeceği sorusunu gündeme getirecektir.

“Aslında her gün yerini sağlamlaştıran ve sanat şaheserlerini değil de tabiatın sunduğu özgünlüğün sadık taklidine sebep olan bu edebi doktrine realizm denilebilir. Görünüşe göre, on dokuzuncu yüzyılın edebiyatı, gerçeğin edebiyatı olacaktır”<sup>2</sup> (alıntılayan Borgerhoff, 1938: 839). Borgerhoff’un, *Mercure français*

---

<sup>2</sup> “Hem sanat şaheserlerinin hem de doğanın bize sunduğu özgünlüklerin sadık bir biçimde taklit edilmesini vaaz ederek her geçen gün alanını genişleten bu edebî doktrin rahatlıkla gerçekçilik

*du XIXe siecle*' dan alıntılacağı bu sözler, terimin bir yazın akımını işaret edecek biçimde ilk kez 1826 yılında kullanılmış olduğunu göstermektedir. Bu alıntı, aynı zamanda, on dokuzuncu yüzyıl Fransız gerçekçiliğinin kendi dönemi içinde nasıl kavrandığına ilişkin en genel çerçeveyi sunmakla kalmaz, dönemin başında terimin tanımlanmasıyla ilgili tartışmaların da odak noktasına işaret eder. Türkçeye “gerçeğin edebiyatı” biçiminde aktarılabilecek olan “*littérature du vrai*” tamlamasının, 19. yüzyıl Fransa’sında, klasisizm ve romantizm karşısında gerçekçiliğin konumunu güçlendirmek üzere yürütülen tartışmaların ana eksenlerinden birini oluşturduğu söylenebilir. Bu bağlamda, gerçekçilik, romantizmden çok, daha önceki sanat şaheserlerinin taklit edilmesi yoluyla idealin yansıtılmasını amaçlayan “Klasisizm ile karşıtlık oluşturacak biçimde” (839) “gerçek”in kopyalanmasını gündeme getirmektedir. Bu ikili karşıtlık merkezinde ele alındığında, romantizmin, gerçekçilik karşısında bağımsız bir akım olmaktan çok, “geçiş dönemi ve gelip geçici olma niteliği daha kolay anlaşılır hale gel”diği ileri sürülmektedir (839).

Borgerhoff, gerçekçiliğin bir yazın terimi olarak 1850’lerde, ressam “Courbet”ye ve onun okuluna ait yapıtların betimlenmesi amacıyla kullanıldığı güzel sanatlar alanından yazın alanına aktarıldığını” (837) belirtmekle birlikte, bu alanda kullanımının “sürdürülerek otorite kazanması”nın (837) yüzyıl sonunda Champfleury, David-Sauvageot, Petit de Julleville, Emile Bouvier ve Pierre Mortino gibi eleştirmenler tarafından gerçekleştirildiğini aktarmaktadır. Borgerhoff, Martino’nun *Roman réaliste sous le Second Empire* (İkinci İmparatorluk Altında Gerçekçi Roman) başlıklı kitabında yer alan “Gerçekçi doktrin öncelikle edebiyat sahnesinde ortaya çıkmadığı gibi, bu doktrini tanıtanlar

---

biçiminde tanımlanabilirdi: 19. yy’ın egemen edebiyatının gerçeğin edebiyatı olduğuna işaret eden görüntüler de, buna uygun olarak, ortaya çıkmaktaydı”.

da Balzac ya da Henry Monnier değildir. Hem doktrinin kendisi hem de tanımlayan sözcük ilk önce ressamlar tarafından ortaya atılmıştır. ... Tanımla ilgili saptamayı ise çağdaşlar yapmıştır” sözleri, yazara göre, gerçekçiliğin, sanat eleştirisinin yazın alanına etkisi dolayımında kavranışına ilişkin “tipik” bir örnek oluşturmaktadır (837).

Gerçekçiliğin bir yazın akımına dönüşmesinde etkisi olan bir diğer alan ise, Jill Kelly’nin (1991: 195-205) “Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth Century Synchronism and Symbiosis” (Fotoğrafik Gerçeklik ve Fransız Yazınsal Gerçekçiliği: On Dokuzuncu Yüzyıl Eş Zamanlılığı ve Ortak Yaşarlığı) başlıklı makalesinde belirttiği gibi, “öznel ve nesnel gerçeklikler arasında, sanatın ve estetiğin yerleşik düzenini tehdit eden bir savaş”ın (195) başlamasına neden olan fotoğrafın yaygınlaşmasıdır. Kelly’ye göre, “yeni grafik aracın gösterdiği teknik ilerleme romantizmden gerçekçi roman üretiminin esas dönemine (1839 ve 1890 yılları arası) geçişe koşut”tur (195). “Doğanın yeniden üretilebilir, nesnel gerçekliğin yakalanabilir” olduğu görüşünü yaygınlaştıran fotoğrafın etkisiyle “[h]akikat somut ve korunabilir” bir şeye dönüştüğü bu ortamda, “gerçekçiler kanıt toplamak, gerçekliğin dokümantasyonu, kayıt ve gözlem yoluyla, tümevarıma, gözlemin, öznel bakışın renginden arındırılması koşuluyla birbiri ardından sabırla toplanan örneklerin doğaya ait doğru imgeyi yavaş yavaş üreteceğine inanan bir zihinsel yapının bir parçası haline geliyordu” (196). Böylece, gerçekçi roman “daha önceki deneyimlerin, gerçekleşmiş ya da gerçekleşebilir düşlerin anlatılması yerine, dış dünyanın incelenmesine ve betimlenmesine yönelmeyi tercih ediyordu” (196). Bu yöneliş sonucunda, yazınsal gerçekçiliğin aldığı “*biçim* fotoğrafinki ile çok yakın bir benzerlik taşı”maya (200, özgün vurgu) başlayarak “yazınsal gerçekçiliğin bir parçası olarak fotoğrafı kendi

içinde bir amaca dönüştür”mekteydi (200). Zola’nın, “Gerçekçi ekran incecik, tertemiz bir camdır; öylesine şeffaf olma iddiasındadır ki, görüntüler bu pencerenin içinden geçtikten sonra kendi gerçeklikleri içinde kendilerini yeniden üretirler” (alıntılayan Kelly, 1991: 198) sözleriyle “ekran”; *Kızıl ile Kara*’nın başında “roman: yol boyunca gezinen bir aynadır” (85) diyen Stendhal’in ise “ayna” ile roman arasında kurduğu benzerlik fotoğrafik gerçekliğin gerçekçiliği kuran dile etkisini gösteren örnekler arasındadır. Ancak, bu dönüşümün önemli bir sonucu, gerçekçilerin yalnızca görünebilir olana yönelmeleri sonucunda sanatın ruhundan uzaklaştıkları savının ortaya çıkmasıdır. “Yalnızca görünenin anlatılması”nın bir yolu anlatıdan yazar sesinin ya da kişiselliğin tümüyle ortadan kaldırılması ise diğer yolu da kameranın görüntüyü kaydettiği gibi dış gerçekliği kaydedilmesinden oluşmaktadır (202). Romanlarda buna bağlı olarak ortaya çıkan ayrıntı bolluğu, gözle görülen dünyanın merkezîleşmesi gibi nedenlerle sanatın mekanikleştiğini ileri süren dönemin eleştirmenlerine göre, “fotoğraf ya da bundan türetilen yazın tekniği belki gerçekliği bütün detaylarıyla ve kesin olarak yeniden üretebilirdi”, ancak Caro, Aubryet, Cherbuliez gibi eleştirmenler “iki tekniğin de İdeal olanı nasıl açığa çıkaracağını anlayamamaktaydı. [İdeali göstermeyen] sanat da sanat değil, geleneksel değerlerin yerinden oynatılmasıydı” (alıntılayan Kelly, 1991: 201). Bu eleştirmenlere göre, “fotoğrafik göndermeler gerçekçilerin yazdıklarında ya da genel olarak gerçekçi yazında yanlış olan şeylerin tanımlanmasına hizmet ediyordu. Gerçekçiler ruhtan yoksundu, fotoğraf makinesinin kendisi gibi mekanikti” (201).

Gerçekçi akımın konumlandırılışı ile ilgili iki karşıt görüşün bulunduğunu saptayan Borgerhoff’un yukarıda anılan makalesine dönülecek olursa, “terimin yüzyılın ortasında doğarak önce sanat daha sonra da yazın alanında kullanılmış

olduğu inancı, Gerçekçi hareketin, tam bir yüzyıl ortası ürünü olarak, aslen Romantik aşırılıklara bir tepki olduğu görüşü ile el ele gitmektedir” (1938: 838). Yazar, bu görüşü savunan eleştirmenlerden Faguet’ nin, *Revue de deux mondes*’ un 1912 yılı Nisan sayısında yer alan *Le Réalisme des romantiques* (Romantiklerin Gerçekçiliği) başlıklı makalesinde “gerçekçiliğin her açıdan romantizme karşı ateşli bir protesto olduğu”nu belirterek romantik ve gerçekçi okullar arasında hiçbir ilişki bulunmadığı görüşünü ileri sürdüğünü aktarır (838). Buna karşılık, gerçekçiliğin romantizm ile organik bir ilişki içinde olduğunu ileri süren bakış açısına yaslanan eleştirmenlerin görüşleri dikkat çekicidir. Borgerhoff’ un belirttiği gibi, gerçekçiliğin, “romantik akım içindeki inkar edilemez kökleri”ne (838) dikkat çeken bu eleştirmenlerden Pellisier, *Le Réalisme du romantisme* (Romantizmin Gerçekçiliği) kitabında gerçekçiliğin “romantizme karşı bir tepki olmaktan çok onun doğal bir sonucu” olduğunu ileri sürerek bu karşı görüşü dile getirmektedir (alıntılan Borgerhoff, 1938: 838). Bu eleştirmenler arasında yer alan David-Sauvegot ise, *Romantisme* (Romantizm) makalesinde, “gerçekçi akımın bütün Fransız edebiyatı tarihi boyunca ve özellikle on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında var olduğunu vurgulayarak her ikisini de alt edeceği 1843 yılına kadar Klasisizme karşı Romantizm’ le kendini müttefik kıldığını” belirtmektedir (alıntılan Borgerhoff, 1938: 839). Sauvegot’ a göre, yukarıda yer alan alıntıda vurgulandığı gibi, yazar tarafından “nesnel romantizm” biçiminde adlandırdığı akımın 1826’ da gelişmiş olduğunu göstermektedir (839). Sauvegot (alıntılan Borgerhoff, 1938: 839), “nesnel romantizm” ile gerçekçilik arasındaki ilişkiyi şu sözlerle dile getirmektedir:

Bazen romantizm gözlem ruhuna boyun eğer: şair nesnelere oldukları gibi gösterme ve nesnesinin arkasına gizlenme eğilimindedir bazen ve daha çok da herşeyi hayal gücünün özgül

renkleriyle harmanlar, kendine ait bütün duyguları canlandırır; kişiliği baskın çıkararak nesnel yalnızca şairin görünmesini sağlayan birer bahaneye dönüşür. İlk duruma nesnel romantizm denir, buna gerçekçi romantizm ya da gözlem romantizm adı da verilebilir. İkinci durum ise izlenim romantizmi ya da öznel romantizm diye tanımlanır. 1824'te bu iki eğilim net bir biçimde birbirlerinden ayrılmıştır.

Sauvegot, “romantizmin gözlem ruhuna uyum sağla”masına dayanan “nesnel romantizm” tanımlaması, bir yandan gözlem ile imgelemin bir arada bulunabilirliğine, bir yandan da yazınsal akımların kesintili dönemler biçiminde değil de, birbirinin içinden türemek yoluyla ortaya çıktığını göstermesi açısından önemlidir. Bu yaklaşımın, yazın tarihini kesintili dönemler biçiminde ele almaya yatkın olan ana akım eleştiri içinde nasıl değerlendirildiği sorusu Harry Levin'in (1951: 193-199) “What is Realism?” (Gerçekçilik Nedir?) makalesi ele alınarak yanıtlanabilir.

“Sanatın kendini sürekli insanlığın gerçeklik hakkındaki değişen kavrayışlarına –yani toplum ve doğanın birbirini izleyen düzenlenişlerine uyum sağla”dığını belirten Levin (193), “insanın konumun sabitlendiği ve dünya görüşünün değişmez, ifadelerin uzlaşsımsallığa eğilimli” olduğu “durgun” Doğu kültürüne karşı, Batı sanatı, tıpkı kültürü gibi “dinamik”tir : “Doğu ile Batı arasındaki karşıtlığın geniş bir biçimde örneklediği bu ayrım, Doğu ortodoksisi katı bir uzlaşımı emrederken Batılı sanatçıların laikleşmeye, bireyciliğe ve gerçekçiliğe –kısaca sembolik olandan temsili olana– yönelmekte özgür oldukları bir dönemde İkonoklastik Çelişki'nin keskinliğinden kaynaklanmaktadır” (195). Bir yandan tekil yapılar olarak kavradığı Doğu ve Batı kültürleri arasındaki bu karşılaştırma aracılığıyla Doğu-Batı karşıtlığını yeniden üretirken diğer yandan romantizm ile gerçekçilik arasındaki sınırların bulanıklığına Levin (196) şu sözleriyle dikkat çekmektedir:

Öte yandan Fransa’da bu yıllar *Madame Bovary*’nin yargılanıp temize çıktığı yıllardır –gerçekçilik açısından, *Hernani*’nin *galasının* romantizm için taşıdığı önem kadar önemli olan bir tarih. İki hareket arasında karşıtlıktan ziyade bir süreklilik ilişkisi olduğunun giderek daha çok farkına varıyoruz. Gerçekçilerin romantizminde, romantiklerin gerçekçiliğinin diyalektik bir dengi bulunuyor. *La Chatreuse de Parme* (Parma Manastırı) ile *Les Misérables*’i (Sefiller) hangi kategoriye dahil etmemiz gerektiğini söylemek oldukça güç. Araştırmalar, 1826 gibi erken bir tarihte bile dönemin dergilerinde *le romantisme* ile *le réalisme* terimlerinin birbirlerinin yerine kullanıldığını gösteriyor.

Harry Levin’in, Sauvegot’unun bakış açısına yaklaşan bu sözleri, Doğu-Batı ile romantizm-gerçekçilik karşıtlıklarının ana akım yazın tarihi içinde birbirine koştur yapılandırılmasının dışında görünmektedir. Yazarın tavrı bu bağlamda çelişkili bir yaklaşımı imler gibi görünse de, aslında romantizm ile gerçekçiliğin birbirinden net bir biçimde ayıramayacağı savının ana akım içinde de kabul gördüğüne işaret etmesi açısından önem taşımaktadır. Levin’in Doğu-Batı ve romantizm-gerçekçilik ikilikleri bağlamındaki savları, genel düzlemde karşıtlıkların onaylandığı Batılı ana akım eleştiri içindeki özgül farklılaşmaların varlığını kanıtlamaktadır. Bu sözler, Doğu’nun romantizm ile, Batı’nın ise nesnellik ve pozitivist epistemoloji ile özdeşleştirildiği Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminin gerçekçiliğin tanımını konusunda etkili olan seçiciliği, hem de karşıtlıklara dayalı bir tarih yazımının geçersizliğini göstermektedir. Levin’in romantizm ile gerçekçiliğin birbirinden ayrılmasının zorluğu konusundakini savlarını, Tanzimat romanı açısından özellikle önem taşıyan *Parma Manastırı* ile *Sefiller*’den hareketle tartışması, Cumhuriyet sonrası eleştirilerde sıkça yinelenen Tanzimat yazarlarının gerçekçiliği “yanlış” anladığı ya da Doğu kültürünün Batı ile uzlaşması olanaksız dünya görüşünün etkisiyle romantizme yöneldikleri gibi savlar göz önüne alındığında, özellikle dikkat çekicidir. Tanzimat yazarlarının, o dönemde etkisi artmış olan “gerçekçi” yapıtlar yerine dinsel yaklaşımları ile

uyumlu bir biçimde romantik yapıtları, el yordamıyla da olsa, tercih etmiş oldukları düşüncesi, Levin'in gösterdiği gibi, romantizm ile gerçekçiliğin birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılamayacakları göz önüne alındığında geçersizleşmektedir.

Borgerhoff'un sözünü ettiği, sembolik olandan temsili olana geçişte gerçekçilik tartışmalarının iki önemli veçhesinden biri laikleşme, diğeri ise tarihselliğin vurgulanmasıdır. Gerçekçiliğin idealizmle ayrıştırılmasıyla ilgili tartışmaların yürütüldüğü bu iki ana eksenin, gerçekçi romanın dinsel dünya görüşü karşısında konumlandırılmasında merkezi bir rol oynadığı görülmektedir. Malcolm Scott (1989: 1), *The Struggle for the Soul of the French Novel: French Catholic and Realist Novelists 1850-1970* (Fransız Romanlarının Ruhunu İçin Mücadele: Fransız Gerçekçi ve Katolik Romancıları 1850-1870) kitabında, gerçekçilik ile dinsel dünya görüşü arasındaki gerilimi ele alarak, romanın on dokuzuncu yüzyılda saygınlık kazanmasının "ahlâki bir amaç taşımasına" bağlı olarak gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Bu amaç bir yandan "uygulamada Hıristiyan ahlâkıyla bağdaş"ırken bir yandan da, "ciddilik gerçeğe saygıyı ima etmekteydi. Yüzyıl ilerledikçe gerçekliği belirleyen algı ile geleneksel ahlâki kavramlar arasındaki çatışma giderek büyüyordu. *Hakikat ve güzel*, eski klasik ortaklar, artık aynı yatağı rahatça paylaşamaz hale gelmişlerdi" (1, özgün vurgu).

Hakikat ile güzelin ayrışmasıyla ortaya çıkan ahlâki boşluğun, ilahi olandan arındırılmış, somut nesnelliğe dayalı bir ahlâkla anlayışıyla doldurulması, romanın bir yazın türü olarak taşıdığı işlevlerden biri gibi görünmektedir: "Bir yazın türünün daha önce dinin yetki alanında bulunan açıklayıcı ve anlamlı olma işlevlerini taşıma iddiası garip görünse de, romanın modern zamanlarda egemenlik kazanmasının arka planında bu tarz bir şey vardır" (2). Romanın dünyayı din dışı



bir bakış açısından anlamlandırabilme iddiası karşısında dinsel yaklaşımın “görülemez, ruhani düzen fikri, gözle görülür olanın, özellikle bakışın egemenliğini merkeze alan gerçekçi roman için bir tehdit oluşturmaktadır” (2). “Roman, böylesi bütüncü bir bakış açısının taşıyıcısı olmaya muktedir bir yazın türü, kültürün bütün öğelerinin içine yerleştirilebileceği bir ev olarak ortaya çıkıp [...] ‘Batı’nın eğlencesi, tarihi, sosyolojisi ve psikolojisi’ne dönüşerek ‘varolan toplumsal ve psikolojik gerçekliği denetleyebilir’ hale geldiğinde kendisinden önceki büyük bütüncüllük ile, Hıristiyanlık ile çatışması bir gerekli”liğe dönüşmüştü (2). Hıristiyanlığın, “görülemez olan ruhanî düzen”i (2) kullanarak oluşturduğu tehdit karşısında gerçekçi estetiğin savunusu, “görmenin inanmak olduğu fikri”ne dayanmaktadır: “On dokuzuncu yüzyıl romanlarının gerçeklikle paylaştığı şey [...] olabilecek ya da olması muhtemel olan olasılıkların, beş duyunun kanıtları, özellikle de göz üzerine temellenmiş kodlarıdır. Romanın bütüncüllüğü görülen dünya ile yan yana varolur” (2). Bu fikrin güçlendirilmesi için, okurlar sık sık roman karakterlerinin doğaüstü boş inançtan kaynaklanan, korkutucu etkilere sahip “önsezi”lerini (*vision*) şüphe ile karşılamaya itilirler (44). Dinsel bakış açısı ile gerçekçilik arasındaki gerilime “merkezî bir yer vermeyen gerçekçilik tanımları[nın] ciddi bir eksiklik hatta yanıltıcılık taşı”dığı (50) söyleyen Scott’a göre, bu gerilim “çok farklı yetenekli birleştiren, Gerçekçilik’i tutarlı bir entelektüel olgu haline getiren çabaları ve bakış açısını” sağlayan en önemli etkendir (50).

Fransa’nın bu gerilimi daha açık bir biçimde yaşaması için özgül koşullara sahip olduğunu ileri süren Scott’a göre, Fransız gerçekçiliğinin dinsel bakış açısıyla hesaplaşması İngiltere gibi toplumlardan daha farklı sonuçlara yol açmıştır. Yazara göre, Protestan İngiliz kültürü, İncil hikâyelerine daha tanışık

olması dolayısı ile “Hıristiyanlığın yüce konuları ile Gerçekçi roman gibi türlerin taklitçi düşük söylemleri arasındaki çatlak”tan (3) kaçınabilmiş olsa da, “Fransa’da Protestanlığa karşı verilen dine dayalı savaş ve özellikle Katolik tepki” (3), neyin gösterilebilir olduğu konusunda sansüre yol açarak gerçekçilik-din gerilimini artırmıştır. Scott, Fransız gerçekçiliğinin bu bağlamdaki özgül koşullarını İngiliz romanı ile karşılaştırarak vurgulamakta, “[d]avranışa yönelik sorularla meşgul olan İngiliz romancıları”nın gerçekçilikle ilgili sorunları bir “bütün halinde çözülmüş kabul” ettiklerini, Fransa’da ise, “doğal felsefenin kurmacaya dönüşmüş biçiminden başka bir şey olmayan tür için ontolojik temellerin kurallarını yaratmak zorunda” kaldıklarını belirtmektedir (3).

“Katolik romanı”nın, türün kuruluşuna ilişkin bu kuralların yaratılması sırasında gerçekçilikle kurduğu ikili ilişki, Tanzimat yazarlarının konumunu anımsatması bakımından oldukça ilginç görünmektedir. Bir yandan “gözle görünür olan”ın öne çıkarılması gibi yöntemsel meseleler açısından gerçekçilikten etkilenirken, öte yandan da dini bakış açısını koruma yolunda gerçekçiliğe karşı konumlanan Katolik romancılar, sembolikten temsili’ye, dinselden laik olana geçişin hem toplumsal açıdan hem de romanın bir yazın türü olarak kuruluşu açısından ani bir kopuşa dayanmadığını göstermektedir.

Barbey, Bloy, Huysman, Mauriac, Green ve Bernanos’tan oluşan altı Katolik roman yazarının yapıtlarını inceleyen Scott, bu geçişi, “fantastik geleneğin teknik ve temaları”ndan “gerçekçi Katolik roman” a uzanan bir süreç biçiminde ele almaktadır (267). İncelediği Katolik yazarların gerçekçiliğin farklı veçheleriyle farklı biçimlerde ilişki kurduklarını belirten Scott’a göre, “Huymans, Doğalcı tekniklerini Katolik romanlarına da taşıdı; Bloy, etkilerinden dolayı Gerçekçi toplumsal ortamdan faydalandı; Green’in, Gerçekçiliğin ‘modeller’ kullanmasına

karşı karmaşık ve değişken bir tavrı vardı; Bernanos ise Gerçekçi külliyatta olduğu kadar ikna edici bir şekilde kendi dinsel bakışını fiziki dünyanın yaratılmasıyla birleştirmişti” (267). Buradan hareketle, Katolik yazarların gerçekçiliğe tepkisinin yalnızca karşı çıkmaktan ibaret olmadığı, Fransa’da dinsel yazının gerçekçilik karşısında verdiği ikili tepkinin bir ürünü olan, dinsel yaklaşım ile gerçekçi anlatı tekniklerini birleştiren bir roman türünün varlığını şöyle dile getiriyordu:

Katolik romancıların Gerçekçiliğe yanıtları, tarihsel açıdan bakıldığında, Gerçekçiliğin ileri sürülen sınırlamalarına karşı yükselen ilk protesto değildi; başından itibaren bu protestoyu, roman için verilen mücadeleyi modern dünyanın kendi tinsel değerlerini katacağı yansıtma açısından hayati önemde gören terimlerle ifade etti. Ancak, bu kitabın gösterdiği üzere, Gerçekçilikle ilişkisi basit bir taban tabana zıtlıkla açıklanamayacak, iki anlamlı bir ilişkiydi (267).

Bu durumun aslında “şaşırtıcı olmadığını” (268) belirten Scott’a göre, “‘dışarıda’, romancının yorumunu bekleyen ‘bir dünya olduğu’; bu dünya karşısında sorulabilecek önemli soruların yalnızca bu dünyanın nelerden oluştuğu ile nasıl tanımlanabileceğinden oluştuğu konusundaki ortak inanç” (268), gerçekçilik ile Katolik romanı birleştiren ana ortaklığı oluşturmaktadır. Bu ortaklığın sonucunda, Katolik romancının amacı, “gerçekçiliğin reddedilmesinden çok, kendi ikna edici modelini kurabilmek için dünyanın Gerçekçi modellerinin kullanılması yoluyla alternatif bir gerçekçiliğin yaratılmasıdır: bu model, somut ve görülebilir olan ile sınırlanmadan inançlarının ruhanî boyutlarını da kapsayacaktır” (268). Katolik romancıların gerçekçilik karşısındaki ikili tavırlarının, Tanzimat yazarları ile koşutluk taşıdığı söylenebilir. Scott’un Katolik romana yaptığı vurgu, Fransa’da, gerçekçiliğin ortaya çıktığı dönemde Tanzimat yazarlarıyla benzer kaygılara dayanan tartışmaların yaşanmış olduğunu gösterdiği için önem taşımaktadır. Bununla beraber, dinsel bakış açısını gerçekçi yöntemlerle

uzlaştırmayı hedefleyen romanların varlığına dikkat çeken Katolik romanlar ile gerçekçilik arasındaki ilişki merkezindeki bu tartışmanın, Tanzimat romanlarının İslamî etki dolayımında gerçekçiliği kavramaktan uzak oldukları biçimindeki savların yeniden gözden geçirilebilmesi için işlevsel olduğu açıkça görülmektedir.

On dokuzuncu yüzyıl Fransız gerçekçiliğiyle ilgili tartışmalarının yürütüldüğü diğer ana eksen ise, daha önce belirtildiği gibi, tarihselliğe yapılan vurgudur. *Mimesis* (Öykünme) başlıklı kitabında, gerçekçiliğin, Fransız Devrimi ile birlikte, onun kadar güçlü etkiler yaratmış olan Reformasyon hareketinin Avrupa üzerindeki etkileri göz önüne alınmadan kavranamayacağını belirten Auerbach'a (1957: 458) göre, gerçekçilik ile tarihsellik arasındaki ilişki iki boyutta kurulabilir. Bunlardan birincisi, hareketin ortaya çıktığı dönemin Fransa'sına ait toplumsal koşulların etkisinin incelenmesiyle ilgilidir (459):

Avrupa'da, hem bizzat tarihsel olayların hem de herkesin bu olaylar hakkındaki bilgisinin zamansal yoğunlaşma süreci başladı. Bu zamansal yoğunlaşma o zamandan bu yana muazzam bir ilerleme göstermiş; öyle ki, insan yaşamının dünyanın dört bir yanında birleşeceği kestiriminde bulunmamıza izin vermesinin yanı sıra belli bir anlamda da bunun zaten başarıldığını ortaya koymuştur. Böyle bir gelişme, önceden geçerli olan toplumsal düzenler ve kategoriler yapısının tamamını ilga eder veya kudretsiz kılar; değişikliklerin temposu, içsel uyuma yönelik daimi ve son derece zorlu bir çaba gerektirirken, beraberinde yoğun krizler üretir.

Auerbach, Fransa'nın modernleşme sürecinin özgüllüğünü, İngiltere ile karşılaştırarak vurgulamaktadır. İngiltere'de "temelde Fransa ile benzer" bir süreç yaşanmış olsa da, bu, "1780 ile 1830 arasında keskin bir kırılmanın ortaya çıktığı Fransa'ya göre daha sessiz ve daha yavaş bir gelişmedir; [Fransa'ya göre] çok daha erken ortaya çıkıp geleneksel biçimleri ve bakış açılarını çok daha uzun süre, Viktorya döneminin sonuna kadar taşımıştır" (491).

Fransa’da, Reformasyon ve Devrim sonrası toplumsal hareketlerin hızı ve yarattığı kriz ortamının edebiyata yansımalarının önemli sonuçlarından birinin, gerçekçiliğin “özgür hayal gücünden çok, insanla toplum arasında organik bir bağ inşa edilmesi”dir (480). Auerbach’ın Balzac’tan yola çıkarak gösterdiği gibi, bu inşanın, yazarın “insan toplumu (toplumsal ortam [*milieu*] tarafından farklılaştırılmış tipik insan) konusunda biyolojik analogiler kurma yoluyla kendi bakış açısını geliştirme çabası”na işaret ettiği söylenebilir (475). Geoffroy Saint Hillaire’in fizik bilimlerinden biyolojiye aktardığı, Taine’in ise Balzac’tan uyarlayarak yaygınlaştırdığı “toplumsal ortam” kavramının, toplumbilimsel anlamda ilk kez Balzac tarafından kullanıldığını belirten Auerbach, yazarın “toplumsal ortam” terimini, kendisinden önce kullanan Montesquieu gibi sosyal bilimcilerin doğal koşullara yaptığı vurgudan soyutlayarak “uygun anayasal ve kanuni modellerin uygulanabileceği değişmez model-kavramlar” biçiminde kavramaktadır (475). Auerbach, “asker, işçi, idari görevli, avare, bilim adamı” vs gibi toplumsal konumların karşılaştırılmasına dayanan bu kavrayış aracılığıyla Balzac’ın “tip ‘insan’la veya bir gruba özgü tiplerle ilgilendiğini belirtmektedir:

Gördüğümüz şey, kendi fiziki yapısı ve kendi tarihi olan; tarihsel, toplumsal, fiziki vb. durumların içkinliğinden doğan somut bir birey tasviridir. Bir ‘asker’ değil, aksine örnek vermek gerekirse Napolyon’un düşüşünden sonra görevinden azledilen, hayatı mahvolan ve serüvenci yaşamı süren Issoudun’daki (*La Rabouilleuse*) Albay Brideau (475-476).

Özgül bireylerin, tarihsel, toplumsal, fiziksel durumları içinde betimlenmeleri, Auerbach’ın da belirttiği gibi, gerçekçiliğin üç kuralına işaret eder: Romancının “planının evrenselliği” (480) gerçekçiliğin ilk niteliği sayılırken, hayatın hiçbir alanını dışarıda bırakmadan “*her yerde olup biten şeyleri*” anlatmak bu kurallardan ikincisini oluşturmaktadır (480-81): “[B]u, hayal edilen olgulardan

değil, her yerde ne olup bitiyorsa onlardan oluşacak” ifadesi ile altı çizilen bu kurala göre, romancının “buluşlarının kaynağı hayal gücü değil, gerçek yaşamın kendini her yerde göstermesidir. Şimdi, bütün günlük bayağılığı, pratik meşgaleleriyle, çirkinliği ve basitliğiyle acımasızca temsil edilen, tarihte demlenmiş bu çok katmanlı yaşamla ilgili olarak Balzac, örneğin kendinden önce Stendhal’in benimsemiş olduğu bir tutumu benimser: Güncelliği, bayağılığı, içsel tarihsel yasalarınca belirlenmiş bir biçimde onu ciddi ve hatta trajik bir şekilde ele alır.

Gerçekçiliğin, bu ikisine eşlik eden üçüncü niteliğini ise *toplumsal tarih*’in anlatılması oluşturur. Balzac’ın Kontes Hanska’ya yazdığı bir mektupta gerçekçi romanın tarihsel-toplumsal ilişkileri nasıl kavraması gerektiğine ilişkin önemli ipuçları bulunmaktadır (alıntılayan Auerbach, 1957: 479-480): “Bu yerleşmiş toplumsal tarih, en ufak ipuçlarıyla izi sürülmüş insan kalbinin tarihi, tüm ayrıntılarıyla yazılmıştır –işte temel burasıdır. İmgesel gerçekler değil, her neresi olursa olsun yaşananlar olacaktır bu”.

Balzac’ın sözlerinden hareketle gerçekçiliğin “üçüncü motifinin *tarih* sözcüğünde yat”tığını belirten Auerbach’a göre, bu;

*histoire de coeure humain* [insan yüreğinin tarihi] veya *histoire sociale* [toplumsal tarih] bilindik anlamda ‘tarih’in, yani zaten meydana gelmiş işlemlerin bilimsel incelemesinin değil; aksine görece özgür icatın, kısacası *tarihin* değil *kurmacanın* konusudur; hepsi bir yana geçmişin değil, en fazla birkaç yıllık veya birkaç on yıllık bir geçmişi olan çağdaş şimdinin konusudur (480).

Buna göre roman yazarının “yaratıcı ve estetik etkinliği, tarihsel-yorumlamacı, hatta tarihsel-felsefi bir etkinliğin doğası ile eşitlen”mekle kalmamakta, “tarihten kaynaklanan bir süreç gibi kavranan ‘şimdi’yi tarih kabul etmektedir” (480). Bu üç niteliğin bir araya gelmesinin “klasik zevkin

yükselişinden beri hiç gerçekleşmediğini belirten Auerbach, bu üç nitelik gerçekçi akım içinde bir araya getirilinceye kadar, “gündelik gerçekli[ğin] çok daha sınırlı, dekoratif amaçlarla ele alın”dığıını, “komik, satirik, didaktik ya da ahlakî açıdan değerlendirildi”ğini ileri sürmektedir (481). Bunun sonucunda ise, “toplumun orta sınıflarının gerçek gündelik yaşamı aşağı tarza ait” sayılmakta (481), ideal dünyayı anlatmaya yönelik klasisizmin yüksek sanatının ihmal edilmekteydi. Orta ve alt sınıflar ile bu sınıfların “aşağı” yaşamlarının, “ciddiyetle” anlatılmış olmasının en önemli sonucu ise, Stendhal, Balzac, Hugo gibi yazarların yapıtlarında görülen, romantizmin gerçekçilik ile bir başka kesişme noktasını oluşturan “tarzların karışımı”nın bir yazın türünü belirler hale gelmesidir (473-474):

Modern gerçekçiliğin gelişimine, en az romantizmin genel toplumsal ortama nüfuz etmesi kadar katkısı olan bir diğer romantik akım epey sıklıkla bahsettiğimiz üslupların bir karışımıydı; bu, hangi toplumsal konuma sahip olursa olsunlar, yaşamlarının pratik günlük karmaşıklıklarıyla karakterlerin (Goriot veya Madame Vauquer kadar Julien Sorel’in) ciddi edebi temsillerin öznesi olmasını mümkün kıldı.

“Tarzlar karışımı”nın gerçekçiliğin tanımlanması konusunda nasıl bir kavramsal çerçeve sunduğunun ortaya çıkarılabilmesi, Auerbach’ın, yüce ile aşağı arasındaki karşıtlık konusundaki görüşlerinin göz önünde tutulmasına bağlıdır. Frank Ankersmit (1999: 58), “Neden Gerçekçilik? Gerçekliğin Temsili Konusunda Auerbach” (Why Realism? Auerbach on the Representation of Reality) başlıklı makalesinde dikkati çektiği gibi, “tarzlar karışımının gerçekçiliğin ortaya çıkması için bir ön-koşul sayılması, Auerbach’ın Fransız klasisizmine karşı duyduğu uç boyuttaki hoşnutsuzluğu imlemektedir”. Bu hoşnutsuzluk ise büyük ölçüde klasisistlerin kullandığı Kartezyen kategorilerin eksikliğine bağlıdır:

Gerçekliğin kendisini ancak bizim ona uygulayacağımız düzgün biçimsel tasarımlar aracılığıyla ortaya koyacağını savunan Kartezyen inanın gerçekçilik anlayışı, gerçekçiliğin yalnızca üslupların karışımı temelinde olabileceğini dile getiren Auerbach'ın inancıyla açık bir karşıtlık oluşturur. Bu nedenle, Kartezyencilik ve onunla ilişkilendirebileceğimiz her şey Auerbach'ın doğal düşmanlarıdır (58).

“*Mimesis*’in gerçekçi yazının gerçekçi olmayan yazın karşısındaki zaferiyle ilgili olmadığını, ya da bu zaferin nedenlerini açıklamaya çalışmadığını, aslında daha çok gerçekliğin nasıl temsil edilmesi gerektiği konusundaki üç bin yıl boyunca ileri sürülen farklı öneriler arasındaki mücadeleyi dikkate aldığını” (59) söyleyen Ankersmit’in yaklaşımı, Auerbach’ın, karşıtlıkları vurgulamak yerine, farklı türler arasındaki çekişmeler sonucunda ortaya çıkan farklı tarzların bir arada var olmasının yanı sıra bu durumu yaratan tarihsel koşullar ile kültürel yapıya yöneldiğini düşündürmektedir. Bu yaklaşıma göre, gerçekçi roman, klasisizmin “yüce”yi anlatmaya yönelik “ciddi” tarzı ile orta ve alt toplumsal tabakaların yaşamlarını anlatan “aşağı” tarzlar arasındaki mücadelenin alanına dönüşmektedir. Tarzların karışımının iki farklı biçimde ortaya çıktığını ileri süren Auerbach’a (1957: 481) göre;

ciddi, sorunlu, trajik bir biçimde ele alınan yeni özne tipi ve bu yaklaşımın yeniliği, tamamen yeni türde ciddi (veya tercihe bağlı olarak yüceltilmiş) bir üslubun yavaş yavaş gelişmesine neden oldu; ne antik, ne Hıristiyan, ne de Shakespeareci veya Racineci anlayış ve ifade seviyesi kolaylıkla bu yeni öznelerle aktarılabildi; öncelikle benimsenecek ciddi tutum hususunda bir ölçüde belirsizlik vardı.

Auerbach’ın, Balzac, Stendhal ve Flaubert’den yola çıkarak belirttiği gibi, tarzların karışımı farklı biçimler alabilmektedir. Bir yanda, Auerbach’ın daha “samimi” bulduğu, Stendhal ile Balzac’ın “ciddiyet” ve “gündelik gerçeklik”e ait tarzların karışımı dururken (481), diğer yanda Hugo’nun “grotesk” ile “yüce”ye ait tarzları birleştiren bir karışımı vardır (482-483). “Ciddiyete ve gündelik gerçekliğe



ait tarzları karıştırma” konusunda çok daha “samimi” olduğunu belirten Auerbach, tarzların karışımının ortaya çıktığı iki biçimi şöyle özetlemektedir:

Stendhal ile Balzac’da gözlemlediğimiz üzere varoluşsal ve trajik ciddiyetin gerçekçiliğe girmesi, üslupların karışımı lehine büyük romantik kışkırtmayla (sloganı Racine’e karşı Shakespeare olan hareketle) hiç şüphesiz ki yakından bağlantılıydı. Stendhal ile Balzac’ın ciddiyet ve gündelik gerçeklik karışımı biçimini, yüce olanla grotesk olanı birleştirmeye kalkışan Hugo çevresinde aldığı biçimden çok daha önemli ve hakiki buluyorum (481).

Barry Maine’in (1999: 42), “Erich Auerbach’s *Mimesis* and Nelson Goodman’s *Ways of Worldmaking*” başlıklı makalesinde dile getirdiği gibi, Auerbach’ın, “tarzların karışımı”na dayanan gerçekçilik tanımlaması, “üslûba ilişkin nitelikler”den ya da “yazarın insan deneyimini temsil edebilmek için geliştirdiği stratejiler ile tutumlar”dan yola çıkarak bu strateji ya da tutumların “üretildikleri kültürün içine yerleştirilme”lerini, dolayısıyla kültür ile yazın türleri arasındaki ilişkiyi merkeze almaktadır.

Auerbach’ın, tarihsel toplumsal bağlamın etkisinin altını çizen tanımsal çerçevesinin eleştirilerden uzak olduğu söylenemez. Lazlo Géfin (1999: 27), “Auerbach’s Stendhal: Realism, Figurality, and Refiguration” (Auerbach’ın Stendhal’i: Gerçekçilik, Biçimsellik ve Yeniden Biçimlendirme) başlıklı çalışmasında, Auerbach’ın “romansal anlatı karşısında tarihsel bağlama ayrıcalık tanı”yarak, “romanın öykünmeciliği ile görünürde yer değiştiren biçimsel temsillerini sil”diğini belirtmektedir. Stendhal’in *Kızıl ile Kara*’sından yola çıkarak, Auerbach’ın tarihsel-toplumsal bilginin nasıl elde edileceği, kimin tarafından üretilmiş olduğu gibi sorunları göz ardı ettiğini belirtir:

Auerbach böyle bir bilginin nasıl, yani hangi araçlarla, hangi kaynaklardan, hangi kanıtlanabilir kanallarla edinileceğini asla açıkça ifade etmez; tek söylediği, bu bilginin okurun roman hakkındaki anlayışını öncelediği ve doğruladığıdır. Ancak naifçe

taklitçi bir görüş açısı böyle bir öncelik sırasını ve türemeyi tasavvur edebilir (28).

René Wellek (1981) ise, Auerbach'ın yaklaşımına, “bağlamsal”lığının yanı sıra genişliği ile belirsizliği gibi nedenlerle karşı çıkarak Auerbach'a yöneltilen en güçlü eleştirilerden birini dile getirmektedir. *A History of Modern Criticism*'de Wellek, “Genelleştirmeler ağı olmayan bir filoloji olmaz, ne de kavramsal terimlerle yapılanlar dışında edebiyata dair herhangi tür bir söylem gerçekleştirilebilir... Bence Auerbach tanımın bağlamsal sürecine aşırı bel bağladığını ileri sürmektedir (118-119). Wellek'e göre, Auerbach'ın gerçekçilik terimini kullanışı “tutarsız” olmakla kalmaz, aynı zamanda “insan deneyimini varoluşsal özgürlük çerçevesinde değil de tarihsel belirlenmişlik merkezinde temsil” eder. Bu, Wellek'e göre, “insan özgürlüğü ile insanın benlik davasının tarih ve onun güçleri karşısında reddedilmesi” anlamına gelmektedir. Wellek'in eleştirilerine, Auerbach'ın terimi kullanım biçimini yanlış anladığını belirterek karşı çıkan Barry Maine (1999: 43) ise, “tarzların karışımı” çerçevesinde tanımlanan gerçekçiliği şöyle yorumlamaktadır:

Auerbach'ın tarihselciliği ister istemez varoluşçulukla çelişir veya biçimciliğini Wellek'in olduğunu iddia ettiği ölçüde uzlaştırır. Ayrıca, Auerbach'ın gerçekçilik kavramındaki tutarsızlığın, ancak (Wellek'in yaptığına inandığım gibi) varlıkbilimsel anlamda gerçekçilik ile temsili anlamda gerçekçiliği birbiriyle karıştırmamız halinde var olduğunu ısrarla belirtmeliyim. İlki ‘varoluş’ hakkında bir dizi varsayımı ima ederken, diğeryse bir sınıflandırmadan veya onun [varoluşun] tasvirlerinin bir kategorisinden başka bir şey değildir (47).

Auerbach'ın yaklaşımı, romantizm ile gerçekçiliğin eş zamanlılığını vurgulaması, gerçekçi romanın tek bir biçem ya da bir dizi kuralla değil, farklı biçemlerin bir arada bulunabildiği düşüncesine odaklanan “tarzların karışımı” üzerine kurulu olması gibi nedenlerle Tanzimat romanları konusunda yürütülen

gerçekçilik tartışmaları açısından özellikle önemli görünmektedir. Örneğin, Balzac'tan yola çıkarak, yazarın yarattığı “atmosferik gerçekçiliğin” döneminin bir ürünü olduğunu belirten Auerbach'a göre (1957: 474);

önceki dönemlerin atmosferik üslup birliğini bu kadar güçlü ve duyusal bir şekilde ilk hisseden, Orta Çağ'ı, Rönesans'ı, yabancı kültürlerin (İspanya'nın, Şark'ın) tarihsel yapısal özelliklerini keşfeden entelektüel tutum, yani romantizm aynı zamanda kendi döneminin çeşitli biçimlerdeki atmosferik biricikliğine dair organik bir kavrayış geliştirdi.

Tanzimat yazarlarının ürün verdiği dönemin karmaşık toplumsal ve politik olaylara sahne olduğu göz önüne alındığında, Fransa'da gerçekçiliğin ortaya çıkmış olduğu kültürel karmaşa ile, farklı tarihsel-toplumsal koşullara bağlı olarak ortaya çıkmış olsalar da, koşut olduğu söylenebilir. Özellikle dinsel yaklaşım ile din-dışı bakış açısının mücadelesinin, Fransız gerçekçiliği bağlamında da yürütülmüş olması bu yorumu destekler niteliktedir. Buradan hareketle, gerçekçiliğin tanımlanmasında Anglo-Amerikan gelenek içinde benimsenen tekil gerçekçilik tanımı yerine, Auerbach gibi eleştirmenlerin sunduğu çoğulcu bir bakış açısının daha ufuk açıcı bir karşılaştırma olanağı sunduğu söylenebilir. Öte yandan bu koşutluk, romanlarla ilgili değer düşürücü yargıların en belirgin kaynağı olan Divan edebiyatının dinsel referanslarla yüklü etkisinin türün Osmanlı edebiyatında kuruluşuna özgü olmadığı gösterilmesi açısından da önemli görünmektedir. Aşağıda tartışılacağı gibi, Osmanlı geleneksel edebiyatında metin-dışı gerçekliğin İslâmi paradigmayı temel alarak farklı düzlemlerde yorumlanmasını sağlayan anlatı yapısı, Tanzimat romanlarının çok-katmanlı anlatı yapısının kurulmasında merkezi bir önem taşımaktadır.

## B. Osmanlı Geleneksel Şiirinde “Gerçekçilik”

Divan edebiyatıyla ilgili bilimsel yazın incelendiğinde, bu edebiyata en sık yöneltilen eleştirilerden birinin, “gerçekçi” olmadığı yolundaki savlardan oluştuğu gözlenmektedir. Divan şiirlerinin içinde üretildikleri toplumla ilişkisi olmayan, “hayal”e dayalı, “kapalı” bir edebiyat olduğu, anlatım tekniği açısından ise metin dışı gerçekliği yansıtmadığı yolundaki eleştiriler, Osmanlı geleneksel şiirinin romanların başarısında doğrudan olumsuz bir etkiye sahip olduğu düşüncesi ile romanlar hakkında da değer düşürücü yargılar üretilmesinin ana kaynağına dönüşmektedir. Cumhuriyet sonrası eleştirel söyleme göre, geleneksel şiir, bağlı olduğu tasavvufî dünya görüşünün yoğun etkisine bağlı olarak Tanzimat yazarlarının karşılaştığı en önemli engeldir. İslamî dünya algısının roman türünden beklendiği gibi, dış gerçeğin akılla kavranarak olduğu gibi anlatılmasına izin vermediği görüşü bu tür eleştirilerin birincil nedeni gibi görünmekte, Osmanlı geleneksel şiirinin romanlar üzerindeki etkisi hemen her zaman olumsuzlanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Divan şiirine yöneltilen bu tarz eleştiriler “gerçekçi”lik bağlamında incelenecek, tasavvufa dayalı İslamî görüşün yarattığı anlatım biçimlerinin türün doğuşunda kendiliğinden olumsuz bir etki yaratıp yaratmadığı tartışılacaktır.

“Gerçekçi”lik, bu bölümün başında tartışıldığı gibi farklı açılardan incelenebilecek bir kavram olsa da, Osmanlı geleneksel şiirine yöneltilen eleştiriler bağlamında üç ayrı konu çerçevesinde ele alınacaktır. Bunlardan birincisi, Osmanlı geleneksel şiirinin gündelik yaşamla olan ilişkisi üzerine ileri sürülen savların gözden geçirilmesinden, ikincisi ise Divan şiirinin içinde geliştiği toplumsal yapıyla ilişkili olup olmadığının ele alınmasından oluşmaktadır. Benzer eleştirilerin Tanzimat romanları için de “ithal edilmişlik” bağlamında dile

getirilmiş olması, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin Osmanlı dönemi edebiyat ürünleri ile ilgili yinelenen savlarının ortaya çıkarılması açısından oldukça önemlidir. Gerçekçilik konusu üçüncü olarak Osmanlı geleneksel şiirinin çoklu okumaya açık sembolik/alegorik yapısının, bu yapının içinde geliştiği tasavvufi gerçeklik algısı ile ilişkisi gözetilerek incelenecektir.

Servan de Sugny (1999: 35), “[g]erçek evren Doğulular için mevcut değildir, onlar, Tanrı’nın yazarı olduğu çok daha güzel ve çok daha çekici bir evrene sahip. Ya da aslında bizzat Tanrı, verdiği harika iklimi iç dünyalarına yansıtmaları için, onlardan zihinlerinde böylesini yaratmalarını istemiş” sözleriyle Osmanlı şiirinin, ya da “Araplar, İranlılar ve Türkler’in, her birinde ufak tefek değişiklikler görül”düğünü belirtmekle birlikte, daha kapsayıcı bir biçimde “Doğu” şiirinin gerçeklikten uzaklığı konusunda en sık yinelenen klişelerden birini dile getirmektedir. Benzer biçimde Agâh Sırrı Levend (1999: 88) de, Divan edebiyatının “içinde bir hayat hamlesi taşıyan canlı bir edebiyat” olmadığını ileri sürerek, bu edebiyatın yaşamdan uzak olduğu düşüncesini ileri sürmektedir: “Hiçbir edebiyatın, bulunduğu cemiyetin hayatını aksettirmemesine imkân yoktur. Bu itibarla divan edebiyatında, o zamanki cemiyetin ifadesini bulmak mümkündür. Ancak eski edebiyatımız bir hayat edebiyatı vasfını haiz olamaz”. Yazara göre Divan edebiyatı aynı zamanda “içtimaî bir edebiyat değildir. Aksine olarak, divan şairi daima ferdî tehasüslere yer ve değer vermiş, içtimaî mevzularla alâkalanmayı fazla düşünmemiştir” (88). Bu edebiyatın en zayıf tarafını ise, Cumhuriyet sonrası eleştirinin genel olarak romana atfettiği “beşerî hisleri terennüm edecek genişlikten mahrum olması, insan ruhunun binbir çeşit kararsızlıklarını, ümitlerini, saadet ve ıstıraplarını tahlil ve ifade etmek hususunda kifayetsiz bulunmasıdır” (89). Dolayısıyla, “yaşadığı devr itibarile yine onun sadık

bir aynası ol”sa da, “divan edebiyatı, serada yetiştirilmiş çiçekler gibi, hemen soluverecek zannolunur; hakiki hayattan o kadar nasibi azdır” (89). İsmet Zeki Eyüboğlu (1999: 269) ise, Osmanlı şiirinin yapaylığını tasavvuf etkisine bağlayan bir yaklaşımı benimseyerek “insanı yerde değil evrenin sonsuzluğunda; insanın gönül denen bilinmeyen, belli bir anlamı bile olmayan düşlerin akışına kapılmış bulanıklığında ara”yan tasavvufî felsefenin divan edebiyatının “yaşayan insanı değil de, yalnız düşüncede var olan, ayakları yerden kesilmiş, gerçeğinden soyulmuş insanı aldı ele. Yanı başında duran güzeli değil de, düşüncesinde Tanrılaştırdığı kuruntu varlığı sev”mesine yol açtığını belirtmektedir.

Abdülbaki Gölpınarlı (1945: 19) ise, Divan edebiyatının dış gerçeklikten uzaklığını, “Divan edebiyatının tabiatı, bir odanın ortasında düzülen, yahut küçük bir sahifeye bin bir renkle çizilen bir tabiattır” biçiminde dile getirmektedir. Bu kitapta “[k]elimeler üzerine kurulmuş mecaz saltanatı” (48) biçiminde tanımlanan Osmanlı şiiri, “yapmacık bir şehir edebiyatı”dır (55). Yalnızca şairlerin hayal gücüyle kurulmuş bir dünyadan söz etmektedir (38): “Divan edebiyatı şairince dünyanın mihreri yalnız kendisidir. Bu şairlerden muhitini, içtimaî nizamdaki bozgunluğu, ihtiyaçları, umumî hayatı gören, hatta mahallî vak’alara, velev şahsî olsun, bir ehemmiyet veren yok dense yeri vardır”. Mehmet Fuad Köprülü (1999: 66) ise, benzer bir yaklaşımla Osmanlı şairleri için “neyin neye benzetilebileceğini bilmek büyük bir marifetti. Boy deyince hatıra mutlaka serv ve ar’ar, kaş deyince yay, kirpik deyince ok, siyah saç deyince yılan gelecekti. Nihayet bir kaç yüze varan bu silsileyi öğrenmeden, hiç kimse şair olamıyordu”. Yine Köprülü’ye göre, Divan şiiri içinde bulunduğu toplum yaşantısıyla ilişki kurmayan, şairlerin kendilerini tekrarlamalarına dayanan bir şiir anlayışına sahiptir (66):

Şahsi görüşlerin Acem divanlarının sahifeleri arasına gömerek, mensup oldukları milletin ruhuyla alâkalarını kesen, onun güzel ve çirkin telakkilerinden mümkün olduğu kadar fazla uzaklaşan eski şairlerimizin divanları, işte bunun için hep birbirinin aynıdır; ve işte ‘nazirecilik’ denilen meş’ûm illet, hep hayattan ve samîmilikten bu uzaklaşmanın neticesidir”.

Köprülü’nün “bir kaç yüze varan silsile” sözleriyle tanımladığı mazmun sistemi, Osmanlı şiirinin toplumdan kopuk ya da hayal ürünü olduğu görüşünün en önemli dayanağı sayılabilir. Şiirlerin kişisellikten uzaklığı, şiirde anlatılan aşkın, sevgilinin ya da baharın “gerçek” durumlara ya da kişilere değil, soyut ve tek bir duruma ait olduğu yolundaki görüş, Ali Cânip Yöntem (1999: 73) tarafından şöyle dile getirilmektedir:

[Ş]air mesela bir bahar tasvir ediyorsa, gene muayyen mazmunlar halinde müstakil beyitler vücuda getirmeye çalışır; divan edebiyatının estetiğinde (tabiat)le meşgul olmak şartı bulunmadığı için bu bahar, hiçbir surette (tahayyüz) etmez; her yere ve her asra uyar mücerret bir bahardır; bu tasviri yapan sanatkârın bütün endişesi mensup olduğu edebiyatın istediği fikir zarafetini gösterebilmektir.

Orhan Okay (1999: 385), Osmanlı edebiyatı hakkındaki değer düşürücü eleştirilerin Cumhuriyet sonrasında Osmanlı kültür ve sanatının ötekileştirilmesi ile ilişkili olduğunu ortaya koyarak bu eleştirilerin ideolojik boyutunu açığa çıkarmaktadır:

1960’dan sonra ise, turizm uğruna da olsa, başta mimarî, dekoratif sanatlar, musiki olmak üzere bütün eski sanatlarımızın ihyası gündeme gelir. Edebiyat galiba bunların sonuncusu olur. Onun demokratik yahut demagojik değeri diğerleri kadar çarpıcı görünmez. Ama bir defa eski sanatlarımız gündeme gelmiştir. Bütün bunların manâsı, her şeyimizi batıya borçlu olmadığımızdır. Öyleyse Batılılaşma hareketlerinden önceki edebiyatımız da, diğer sanatlarımız gibi, milletimizi millet yapan kültür kaynaklarından biridir. Diğerleri gibi bu hazineye de yeniden dönmemiz lazımdır. Her sanat gibi, sevilmemesi veya anlaşılması var olmasına mâni değildir. Onu tanımak, üzerine eğilmek, daima yenileşen bir göz ve ruhla her devirde onu yeniden değerlendirmek, yorumlamak lazımdır.

Victoria Holbrook (2003: 12) da, Divan edebiyatına yönelik bu tür eleştirilerin, imparatorluğun yıkılmasından sonra kurulan bütün ulus devletler tarafından kullanılan, “[h]er yeni doğan ulus, modern devlet için gerekli olan edebi kurumu –ulusal söylemi anlatan ve kişilere daha okuldayken aşılana bir edebi *kanon* (yüceltilmiş yapıtlar listesi)– Osmanlı kültürünün belli öğelerini retorik olarak bastırmak ve dışlamak”tan oluşan bir ötekileştirme mekanizmasından kaynaklandığını göstermektedir. Dolayısıyla, Divan edebiyatının gerçeklikten uzak olduğuna yönelik eleştiriler, “‘kendi’ edebiyatını yabancı olarak gösterebilecek bir söylemin icad” edilmesi sürecinin bir parçasıdır (13). Bu eleştirilerin, Holbrook’un saptadığı icad sürecinin tersine çevrilmesi çabası sayılabilecek karşı savları iki farklı bağlamda dile getirilmiştir. Bu bağlamlardan ilki, Divan edebiyatında Osmanlı gündelik yaşamından izler bulunduğu, dolayısıyla bu edebiyatın “canlı” olduğu yolundaki görüşlerin dile getirilmesinden, ikincisi ise Divan şiirinin hem içerik hem de biçimsel açıdan içinde geliştiği toplumsal yapı ile uyum içinde olduğu yolundaki savlardan oluşmaktadır.

Cemal Kurnaz (1990: 2), Divan şiirinin kapalı bir zümre edebiyatı olduğu görüşüne “mütecânis bir yapı”nın varlığına dikkat çekerek “[c]ami, tekke, medrese, köy odası, kahvehane gibi müessesler[in] bu ortak kültürün gelişmesinde büyük rol oyna”dığı görüşünü ileri sürmektedir (2). Haluk İpekten (1996: 227) de, Osmanlı gündelik yaşamının bir parçası olan şu’ara meclisleri, dükkânlar ve meyhaneler gibi üç farklı türden mekânda düzenlenen toplantılar aracılığıyla şiirlerin yaygınlaştığını belirtmektedir. Ali Nihad Tarlan (1999a: 99), bu görüşü “[h]er devrin kendine göre bir sanat telâkkisi vardır. Bu telâkki ferd ve cemiyetin müşterek malıdır. Ve o cemiyet içinde bir vâkıdır” sözleriyle desteklemektedir. “Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi” (Tarlan, 1999b: 107) başlıklı çalışmasında



yer alan “divan şairinde realite daima mevcuttur. Denebilir ki, eserinin ikinci plânında hemen daima bunu görürüz. Ancak o realiteyi kendi ruhî veya fikrî hedefi uğruna ve onu teferruatından, yani realitedeki değişikliklerden mücerred, mutlak bir surette almıştır” sözleri de toplumsal yaşamın şiirlere estetize edilerek yansıtıldığını göstermektedir. Divan şiirinin gerçeği şiir diliyle anlattığını, dolayısıyla toplumsal yaşamdan uzak ya da kopuk olmadığını ileri süren bir başka araştırmacı da Cem Dilçin’dir (1999: 295):

Divan şiirinin çok yoğun mecazî dünyası dikkatle incelendiğinde, gerçek hayatın pek çok yönüne ilişkin bilgiler elde edilebilmektedir. Divan şiirinin anlatım yöntemi, büyük ölçüde insan-tabiat, insan-toplum, insan-nesne arasındaki türlü yönlerden ilişkileri, benzerlik ve paralellikleri türlü söz ve anlatım sanatlarına başvurarak anlatmaya dayanır. Bir söz sanatı olduğu gibi aynı zamanda bir dil olayı da olan ‘soyut kavrama benzetme yoluyla somut bir anlam yükleme’, insan ile tabiat, toplum, nesne ilişkilerini anlatmak için divan şiirinde oldukça sık kullanılan bir anlatım biçimidir. Kısacası, divan şiiri gerçeği *şiir diliyle* anlatır.

Rüştü Şardağ (1999: 187) da, “‘Divan ozanlarının kullandıkları bazı deyimlerin dışını kazırsanız dökülen bu kabukların altından toplum çıkar’ demiştim de paradoksal bir şey söylediğim sanılarak hafife alınmışım” sözleriyle soyutlamaya dayalı şiir dilinin toplumsal gerçeklikle iç içe olduğu görüşünü dile getirmektedir. Divan şiirinin toplumsal gerçeklikten kopuk olmadığını, tersine toplumsal yaşamdan izler taşıdığını ileri süren görüşlerin kanıtlanmasının önemli bir dayanağı şiirlerin “kapalı” bir yapıya sahip olduğu yargısının birincil nedeni olan mazmun sistemine yönelik incelemelerdir.

Dora D’Istria’ya (1999: 48) göre ise, sistematize edilmiş eğretilmelerden oluşan yapı, Osmanlı şiirinin insanla ilgili sorunları dile getirmesini engellediği gibi, aslında Avrupalı ortaçağ şairlerinin de kullandıkları bir yöntemdir:

Türk şiirinde en kaba materyalizmden başka bir şey görmemekte inatla ısrar edenlere büyük bir sürpriz olacak ama, gördüğümüz gibi

romansı destan en kesin tasavvufa kadar uzanmıştır, hem de birkaç kez. Aynı eğilim istiareli destanlarda da bulunur; ama tasavvuf teorileri burada hem daha bağımsız bir biçime girer, hem de bize özgü geleneklerle daha fazla ilintili hale gelir. Bilindiği gibi istiareli tür, Avrupalı ortaçağ şairlerinin hayli hoşuna gitmişti. Diğer yandan, başlarından geçenleri son derece az bildiğimiz kişilerin yaşamlarını öğrenmeye kalkışmak zorunluluğu da yoktur artık. Osmanlı şairlerini de Theodore Jauffroy kadar ilgilendirmiş olan, insan ve karanlık ‘insan yaşamı sorunu’ söz konusudur.

D’Istria gibi, Fahir İz (1999: 126) de, “[m]azmun (İtalyanca *conchetto*, İngilizce *conceit*) merakı İtalyan şiirinde XVII. yüzyılda klasik şiire karşı bir tepki olarak başgösterdi ve *conceitismo* ya da *secentismo* adını aldı. Daha XV. yüzyılda bazı örneklerine rastlanan bu şiirde mecaz ve istiâreler aşırı derecede kullanılır ve beklenmedik olağanüstü hayaller, tezatlar, süslü ve gösterişli bir üslûp hâkimdir” sözleriyle abartılı üslûplaştırma ve söz sanatlarının Osmanlı şiirine özgü olmadığını belirtmektedir. İz’e göre, Avrupa’da “klasik sadelikten uzaklaşarak cicili bicili süslere, gösterişe, beklenmedik etki bırakmaya önem veren” (126) barok sanatın bir parçası olan bu tarz şiirler İtalyan, İspanyol ve Fransız edebiyatlarında “klasik şiire karşı bir tepki” (126) sayılabilir. Dolayısıyla, üslûplaştırmanın Divan şiirinin gerçeklikten uzaklığının işareti olmak yerinde gerçekliğin, başka edebiyatlarda da karşılaşılan, farklı bir yorumunu sunduğunu düşünülebilir. Muhammet Nur Doğan’ın (1999: 426), “Metin Şerhi Üzerine” başlıklı çalışmasında, Osmanlı şairlerinin “mevcudu sembollerle, teşbih ve istiarelerle, mazmunlar ve soyut mefhumlarla ifade ediyorlar; algıladıkları dış dünyayı zengin semboller sistemi ve ileri derecede gelişmiş bir estetik anlayış içerisinde bambaşka bir şekle büründürüyor ve değiştiriyorlardı” sözleri de Divan şiirinin “hayal” ürünü olmaktan çok, soyutlamalara dayalı bir gerçeklik algısına sahip olduğunu göstererek bu yorumu desteklemektedir.

John R. Walsh (1999: 158) da, “Divan şiiri sıkça söylenenin aksine, suni ve gerçeklerden kopmuş değil, tersine kullanmaktan sakındığı sıradan kelimeler ve bir anda anlaşılması kolay olmayan kavramları ile gerçeğin düzenini yansıttığını belirterek Osmanlı şiirlerin gerçeğe iç içe olduğu görüşünü dile getirmektedir. Atilla Şentürk’ün (1999: 435) Divan şairleriyle ilgili “başta tabiat olmak üzere bütün nesnelere hayret verici bir dikkatle gözleyerek son derece ince bir hayal gücüyle onları şiirlerinde tabloştırmayı başarmışlardır” sözleri de benzer bir bakış açısının örneklerindedir.

Sabri Ülgener’in (2006b), *Zihniyet, Aydınlar İzm’ler* kitabının “Bir Deneme: İki Devir ve İki Terkib-i Bend” başlıklı bölümü, Osmanlı şiirinde toplumsal gerçekliğin nasıl “tabloştırıldı”ğını gösteren çalışmalardandır. Divan edebiyatının toplumsal gerçeklikle ilişkisi yokmuş gibi görünmesine karşılık, “kaside, mesnevî, hatta gazellerin şurasına burasına dağılmış, hiç ummadığımız anda önümüze dikiliveren öyle söz ve ifadeler rastlanır ki bazen bir tekinde bütün cemiyetin yaşama felsefesine, sosyal çatısına ve kuruluşuna can alıcı noktası ile parmak basıl”dığı (31-32) söyleyen Ülgener, Bağdatlı Ruhi ile Ziya Paşa’nın iki terkib-i bendinden hareketle iki farklı dönemin zihniyetini incelemektedir. Ülgener’in incelemesinde, “16. yüzyıl sonu İmparatorluk dünyasının merkeze oldukça mesafeli bir yöresi” (33) olan Irak’ta yaşamış Bağdatlı Ruhî ile “19. yüzyıl sanat dünyasının tam göbeği”nde (33) ürün veren Ziya Paşa’nın karşılaştırılması, Osmanlı toplumunun ikili yapısının aydınlatılmasına ışık tutmaktadır. Buna göre, “değer ölçüleri ve kuruluşları ile, geniş bir rant tabanı üstünde feodal (veya benzeri) bir düzenin izlerini sür”düren (33) taşra Bağdatlı Ruhi’nin terkib-i bend’i ile temsil edilirken; Ziya Paşa’nın şiiri, yüzyıl sonunda “altlı üstlü toplum katları ile gitgide bürokratlaşma yolunu tutmuş” (34) olan

merkezin sözcüsüdür. İki şiiri “bu şema üzerine oturtarak” (35) yorumlayan Ülgener, “rind, kalender ve her nasılsa rüzgarın önüne düşmüş” bir “garip” (35) olan Ruhi ile vezaret “rütbesine kadar tırmanmayı başarmış, ama bir yandan da o tırmanışın taşıdığı birikimden hemen hiçbir zaman soyunup arınamamış” (36) Ziya Paşa’nın kişilikleri arasındaki karşıtlığın toplumsal konumlarının karşıtlığı ile koşturduğu görüşündedir (35). Ülgener’e göre bu karşılaştırmanın amacı, “farklı karakter yapılarından giderek, daha doğrusu onların aracılığı ile iki ayrı çağın ve ortamın değişik dünyalarını göz önüne sermek, birinden öbürüne geçtikçe davranış normlarının (zihniyetin) nasıl ve hangi yönde değişiklik göstermiş olacağını açıklamaktan ibarettir” (36). Ülgener, Osmanlı toplumsal yapısının ana çelişmesini oluşturan merkez ile taşranın toplumsal yapısı ile zihniyetlerinin karşıtlığını vurgulayan bu iki terki-i bendin karşılaştırılmasından yola çıkarak iki kesim arasındaki “rant ve gelir dağılımından pay alma usûllerine kadar” uzanan farklılıkları ortaya çıkarmaktadır. Servet, “[b]ürokratlaşmış merkezin kaynak birikiminden –belli bir büyüklük üstünde– pay almanın yolu (bürokrat harcı yol demek de mümkün) açık adıyla: Rüşvet! *Ziya Paşa’nın ‘Milyonla çalan mesned’-i izzette şerefrâz’* dediği yol”la (41) iletilirken; “[ü]stten alta nimet dağıtımının [...] hırka ve tesbih”le (41) idare edilmiş izlerini Ruhî’nin terki-i bendinden sürmek olasıdır (alıntılayan Ülgener, 2006: 42):

Geldiklerini mescide bildim ne içindir  
Yüz döndürüp ondan dedim ey kavm olun âgâh  
Kim sizden ırağ oldu ise Hakka yakındır,  
Zira ki dalalet yoludur gittiğiniz râh.

Ruhî’nin terki-i bendi aynı zamanda şiirin, “kurulu düzenin bir taşını yerinden oynatmaya gücünün yetmeyeceğini bilen kaderci taşra insanının öfkesini, hayal kırıklığını söz ve ses tarafı ile olsun dile getirmede rahatlık bul”duğu bir

düzlemi yansıtmaktadır (45). Buna karşılık, Ziya Paşa'nın Divan'ında, "rütbe ve mansıp dağıtımının üst kademelerine tırmanmayı başarmış bürokrat-entelektüel karışımı ihtiras insanının hırçınlıkları, sancıları" kendini göstermektedir (38).

Ülgener'in, Divan şiirinin toplumsal yapıyla bu yapıya ait zihniyetin incelenmesinde kullanılabileceğini gösteren çalışması, bu edebiyata yönelik "hayal ürünü" tarzındaki savların çürütülmesi açısından özellikle önemlidir.

Divan şiirinin toplumsal gerçeklikle ilişkisinin kurulduğu ikinci bağlam ise, şiirin yapısının içinde üretildiği toplumun gerçekliği kavrayışına koşut bir biçimde kurulduğunu göstermeye yönelik çalışmalardan oluşmaktadır. Walter G.

Andrews'un *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* (2000) başlıklı kitabı Osmanlı şiirinin bu bağlamda incelenmesini örnekleyen öncü çalışmalardandır.

Kitabın giriş kısmında yer alan şu sözler, Andrews'un çalışmasının amacını özetler niteliktedir (12): "Aslında, benim amacım değişimi ölçmek ve anlamak için bir zemin olarak kullanılabilecek kalıcı temalara (ve toplumsal analoglarına) ilişkin bir yaklaşım geliştirmek, bir dil oluşturmaya başlamaktır". Andrews'un söz ettiği "kalıcı temalar" ile bunların "toplumsal analogları", Osmanlı gazellerinin tasavvufi bağlamda, otorite ve iktidar bağlamında ve duygusal bağlamda derinlemesine incelenmesinden oluşmaktadır. Andrews'un, Osmanlı divan şiirinin içinde bulunduğu toplumdaki "kopuk" olduğu yargısının yerinden edilmesine yönelik çalışması, "yaklaşık beş yüzyıl boyunca serpilip gelişmesine kaynaklık eden başlıca şey, bu şiirin geniş bir kitlenin ilgilendiği önemli konuları akıcı, anlamlı ve dolaysız bir biçimde dile getirmiş olduğu" (32) savına dayanmaktadır.

*Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, büyük ölçüde "[k]elimeler arasında düzenli şekilde tekrarlanan ilişkiler" in tarih içinde "dilbilgisi/sözdizim düzeyinden başka bir düzeyde çağrışımlar yarat"ması (77) yoluyla ortaya çıkan çok-anlamlı yapıya

dikkat çeker. Andrews'a göre, "sınırlı bir söz dağarı, söz dizim alanında belirsizliği ortadan kaldıracı bir faktör işlevi görürken, aynı zamanda varlığıyla yüksek bir çokanlamlılık derecesi getirmektedir" (77). Yazarın dile getirdiği sınırlı bir söz dağarı ile çoklu anlam üretimi Osmanlı şiirinin en belirgin şiirsel özelliği olmakla kalmaz, aynı zamanda mazmunların tanımlanması ve şiirsel yapıdaki işlevleri konusundaki tartışmaların incelenmesini gündeme getirir. Mehmed Çavuşoğlu'nun "Divan Şiiri" başlıklı makalesinde (1999: 195-196) belirttiği gibi bu durum, benzetme ve eğretilmelerin zaman içinde tutarlı bir yapıya dönüşmesiyle yakından ilgilidir:

Teşbih ise bir durumu, bir oluşu, bir varlığı mükemmel, daha güzel bir duruma, bir oluşa, bir varlığa benzetmektir. Fakat burada benzetme yönü, benzeyenle benzetilen arasında ortak yanlar çok önemliydi. Şairin görevi bu ortaklıkları belli kuralların dışına çıkmadan bulmak, sağlamak ve okuyucuyu benzerlikteki tutarlılığa inandırmaktı. Teşbihin en ileri derecesi *istiâre* denilen hünerdir ki eşyanın ve olayın adını değiştirmek ve onu daha mükemmel, daha güzel, daha heyecan verici benzerinin adıyla anmaktır. Benzetilenler, daha açık bir ifade ile, neyin neye benzetileceği iyice belli idi. Çünkü şiirin malzemesi yüzyıllar boyunca oluşmuştu, oluşmaktaydı.

Osmanlı şiir geleneğinin "neyin neye benzetileceğinin iyice belli olduğu" bir sisteme sahip olan semantik yapısının farklı düzlemlerde çözümlenmesinin yanı sıra tasavvufî gerçeklik yorumunun Divan şiirine etkisinin farklı açılardan ele alınması, bu şiirin gerçekliği ele alış biçiminin incelenmesinde oldukça önemli olduğu söylenebilir. Divan şiirinin çok-katmanlı semantik yapısının temel bileşenlerini oluşturan bu iki konu, aynı zamanda, Tanzimat romanlarının "gerçekçilik"i yorumlama biçimleri üzerindeki etkisinin ortaya çıkarılması açısından da can alıcı bir öneme sahiptir. Osmanlı şiirlerinin yapısal bir niteliği olan çokanlamlılık, şiirlerle Tanzimat romanları arasındaki temel yapısal ortaklığı

oluşturduğu için, bu yapının üretilmesinde merkezî bir rol oynayan “mazmun” konusundaki tartışmalar gözden geçirilecektir.

Mazmun konusunda çalışan araştırmacıların, Divan şiirinin bel kemiğini oluşturan bu kavramı iki farklı yaklaşımla tanımlandığı görülmektedir. Mine Mengi (2000b: 47), 1889 “tarihli Mütercim Âsım’ın sözlüğünden başlayarak *Kamus Tercümesi*’nden başlayıp kronolojik sıra izleyerek” taradığı Osmanlıca sözlüklerde mazmun teriminin “biri diğerinden aktarma olduğu açık” iki anlamının verildiğini söylemektedir. Buna göre, “Arapça ‘zımnî’ kökünden gelen terimle ilgili verilen karşılıklardan “ilki ‘mefhum, mana, meal’ ikincisi ise ‘nükteli, cinaslı, sanatlı söz”dür (47). Mengi, “divan edebiyatının ömrünü tamamladıktan sonra yazılmış olan onu tanıtan değişik kaynaklarda, mazmuna farklı anlamlar verildiği”ni (48) belirttikten sonra bu anlamları şöyle sıralamaktadır:

Mazmun, edebi metinlerde geçen ve anlamı artık bilinmeyen dolayısıyla anlaşılmasında zorluk olan kelime, terkip ya da ibaredir. Mazmun, kalıp benzetme, klişe mecazdır. Mazmun, divan edebiyatının kendi dünyası içindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımıdır (48-49).

Mengi’ye göre, mazmunun “kalıp benzetme, klişe benzetme” biçiminde tanımlanması, “kelimenin divan edebiyatı döneminden yakın zamanlara doğru kullanımında giderek terim anlamının öne çıkması”yla (50) ilgilidir. Öte yandan, Divan şiirinin yazıldığı dönemde sözcüğün daha çok ““anlam, öz, verilmek istenen düşünce’ ile ‘şiirde ustaca söylenmiş söz, ince zarif anlatım”” (49) tanımına uyacak biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu çerçevede ele alındığında mazmunun klişe mecaz sayılmasının nedeni, “mazmunun dolaylı anlatıma dayanması”, dolayısıyla, “mecazla ilişkisi”dir (51). Divan şiirinin iç gelişimi dikkate alındığında “[y]üzyıllar ilerledikçe, benzetmenin ana unsurlarından benzeyenin az kullanılır olması, diğer benzetme sanatlarıyla birlikte daha çok açık

istiarelerin ön plana geçmesine ve daha çok kullanılmasına” (52) neden olduğunu gösteren Mengi, mazmunla ilgili “klişe mecaz” tanımlamasının yaygınlaşmasını bu durumla ilişkilendirmektedir (53). Ancak “her açık istiarenin mazmun olmadığı”na dikkat çeken Mengi, sonradan “açık istiarelerin kalıplaşmış olanları[nın] mazmun olarak kabul gör”meye başladığını ileri sürmekte, oysa “her açık istiarenin mazmun olmadığını, fakat bazı mazmunların açık istiareler aracılığıyla bulunabileceğini belirt”mektedir (53).

Mengi’ye göre mazmun hem açık istiare hem de “divan şiirinin iç yapısının ya da iç geometrisinin gereği olan” (53) mecazla ilişkisi olsa da, Divan şairlerinin mazmunu tanımlayış biçimleri de, mazmundan beklentileri de oldukça farklıdır: “Eski şairlerin divanlarından mazmundan beklenenin, edebî eserin, özellikle şiirin beyitleri arasında ustaca gizlenmiş ince anlam, zarif söz hatta belli belirsiz bir sezdirme olduğunu anlarız” (57). Buradan hareketle Mengi, mazmunu şöyle tanımlamaktadır: “[M]azmun, divan şiirinin yapısal özelliklerinin ve daha çok estetik anlayışının bir gereği olarak vardır. O, eski şiirim hem mana hem lafız yanı sıra bağlantılıdır. [...] [E]debî eserin, ya da daha çok şiirin, anlamıyla yakın ilişki”lidir (58); “anlatımla bütünleştiği” için biçimle anlamı bir araya getiren “çok yönlü bir sentez işidir” (59). Yazarın “Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme” (2000a) yazısında yer alan “mazmunun, şiir içindeki gizli, özgün, zekice ve güzel yerleştirilmiş anlam olduğu; ayrıca o gizli anlamın ilhamla varlığı ve ancak sezilerek anlaşılabilirliği ima edilmektedir” sözleri de mazmunun tanımıyla ilgili yaklaşımına açıklık kazandırmaktadır.

İskender Pala (1999: 399) ise, Mengi’nin mazmunu “*telmih, teşbih, istiare* ve *mecaz* gibi sanatlarla mukayyet bir kavram olarak ele alması”na “[g]erçek mazmun, bütün bu sanatlardan destek alsada aslında bu sanatlara muhtaç değildir”



sözleriyle karşı çıkararak, bu tür mazmunları terimin “divan şiirinin kuralcı yapısı içinde mütalaa edilen teşbih ve mecazlar”dan oluşan birinci anlamıyla ilişkilendirmektedir. Pala’ya göre, “Sevgilinin boyu yerine ‘selvi, elif, şimşâd, Tûbâ, ar’ar, fitne, kıyamet vs.’, dudağı yerine ‘la’l, câm, şirin, hokka, Mühr-i Süleyman, ateş, kan, gonca, gül, âb-ı hayat, Kevser vs’, yüzü yerine ‘şems, âyine, ıyd, âyet, kible, gülşen vs.’ kullanılması bu türdendir” (399). Yazar, mazmunun ikinci tanımını ise şöyle özetler:

‘Bir manâ veya mefhûmu, özelliklerini çağrıştırmak kelime grupları içinde gizleme sanatına mazmun denir’. Bu manâsıyla mazmun hem bir oyun, hem bir hüner ve hem de bir sanattır. Beyitte gizlenen mazmunu keşfedebilen okuyucu, şiirle sağlıklı bir bağ kurar, okuduğu şiirden hoşlanır ve gerçek manâsını anlamış sayılır (400).

Klasik şiirin yapısında merkezi bir rol oynayan mazmunu halk edebiyatında “muamma asma” geleneğine benzeten Pala’ya göre, mazmunun asıl amacı “beyit (veya halk şiirinde kıt’a) üzerinde dikkatle düşünüp gizli güzelliği görebilmek, keşfedebilmektir. Öyleyse diyebiliriz ki mazmun, lûgaz veya muammanın beyte teksîf edilmiş bir benzeridir ve her beyitte görülemeyen, bir çeşit şaire özel sanat oyunudur” (400). Böyle ele alındığında ise, mazmun “belli deliller ve işaretler verilerek, çeşitli ipuçları gösterilerek manâ içindeki zarif ve sanatlı manâya ulaşmakla kendini göster”mektedir (400). Mehmet Çavuşoğlu ise (1984), “Divan edebiyatı söz konusu olunca kullanılan ‘mazmunculuk, hep aynı mazmunları kullanmak’ gibi deyimlerin yanlış ve anlamsız” (205) olduğuna dikkat çekerek Cumhuriyet sonrası akademik yazın içinde kavramın tanımlanmasıyla ilgili bir karmaşanın varlığından söz etmektedir (202). Yazarın Divan şiirinin farklı örneklerinden yola çıkarak sunduğu incelemeler ise, “mazmun” kavramının Divan şiirinin üretildiği dönemde genellikle “mana, meal, ana fikir” ya da “fikirler,

düşünceler, görüşler, duygular, kısacası mâna ve mefhum anlamında kullanılmış” olduğunu göstermektedir (202).

Mazmunun nasıl tanımlanacağına yönelik tartışmanın önemli bir niteliği, “klişe mecaz” ve “beyitlerdeki gizli anlam” tarzındaki iki farklı tanımın birbirine karşıt ele alınmasıdır. Dolayısıyla mazmunun anlamla mı, yoksa üslup ya da edebî sanatlarla mı ilişkili olduğu sorusuna verilen yanıt, terimin hangi tanımının benimseneceği konusunda ayırt edici görünmektedir. Ancak, mazmunların Osmanlı şiirinin çokanlamlı yapısında oynadığı merkezî rol göz önüne alındığında, mazmunların içerikle biçimin iç içe geçtiği bir anlamlandırma sürecinin temel taşıyıcısı olduğu söylenebilir. Şiirlerde kullanılan mecazların sürekli yinelemeye dayalı klişeleşmesi, kapalı ya da donmuş bir anlam çerçevesinden çok, geleneksel işaretlerin anlamlandırılabilmesi için Elizbar Javelidze’nin (1999: 183) dikkat çektiği kurallar çerçevesinde yorumlanabilir: “Geleneksel işaretlerden herhangi birinin anlaşılabilmesi şu iki kuralı gerekli kılar: 1. geleneksel işaret sürekli, sabit ve ortak olmalı; 2. geleneksel işaret önceden üzerinde bir mutabakata varılmış olmalı, yani herkesçe bu işaret ile ne kastedildiği bilinmeli”. Bu kuralların “semboller söz konusu olduğunda daha da doğru” olduğunu ileri süren Javelidze’ye göre;

sembollerin tek taraflı olarak açıklanması neredeyse imkânsızdır. Fakat semboller kullanıldığında, yukarıda da belirttiğimiz gibi, okurun sembollerin anlamını biliyor olması gibi bir gereklilik vardır. İkinci olarak, semboller sabit, değişmez olmalıdır. Sembollerin başka kelimelerle ikamesi yazar ile okur arasındaki anlaşmanın kaybolmasına neden olabilir. Bu sebeple imaj ve klişelerin ‘donmuş’ olduğunu düşünüyoruz (183).

Javelidze’nin savı, “klişeleşmiş mecaz”lar, sembollerin ya da sürekli yinelenen istiarelerin anlamlarını bilen tüketici çevre için bir tür anlamlandırma oyununun ortaya çıkmasını sağladığı, bu mecazların farklı bağlamlarda ilişkilendirilmesi

yoluyla çokanlamlılığın üretilmesinde önemli bir işlevi yerine getirdiğini düşündürmektedir. Buradan hareketle, “klişeleşmiş mecaz”ların, beyitte “gizlenen” anlamın ortaya çıkarılabilmesi konusunda, bir tür yarı yapısal şiir dili ortamı sağlayarak kılavuzluk ettiği, dolayısıyla mazmun konusundaki iki farklı tanımın çokanlamlılık bağlamında birbirini dışlamaktan çok desteklediği söylenebilir. Ahmet Hamit Yıldız’ın (2007) belirttiği gibi, mazmunlar şiirin yapısında “sunduğu imgeler aracılığıyla betimleme, yorumlama imkânı sağ”lamakta, beytin içinde “simetrik veya asimetrik ilişkileri *tasarım*layarak şairin bir olgu-durumunu *betimleyebilmesi*”ni olanaklı kılmaktadır (82, özgün vurgu). Bu, aynı zamanda, Osmanlı şiirlerinin yalnızca “hayal” ürünü olmadıklarının, metin-dışı dünyanın somut unsurlarının edebî metinlere “ima” yoluyla aktarılmasının yaygınlığını göstermesi açısından da oldukça önemlidir.

Mazmun sisteminin Divan şiirinde oynadığı bir başka rol ise, soyut kavramları somut simgeler aracılığıyla görünür kılması, dolayısıyla zihnin kavramakta zorlandığı soyut kavramları algılanabilir düzlemde ifade etmesidir. Cem Dilçin (1999: 295-299) de, Divan şiiri bağlamında metin-dışı gerçekliğin şiir diline aktarılması, bir başka deyişle metin-dışı gerçekliğin şiirde temsil edilmesi sürecinde soyutun somutlanması eğiliminin taşıdığı öneme dikkat çeker.

Bu eğilim doğrultusunda “gerçek”in şiir diline aktarılması sırasında, mazmun sisteminin temel eğretilmelerini sağlamakla birlikte, eğretilmeler arasındaki ilişkilerin de biçimlenmesinde etkili olan tasavvuf felsefesinin gerçekliği kavrayışının Divan şiirinin kuruluşunda belirleyici bir rol oynadığı bilinmektedir. Tasavvufun tanımlanması ya da bu felsefenin farklı yorumlarının gerçeklik konusundaki farklı yaklaşımlarının derinlemesine incelenmesi bu çalışmanın kapsamının dışında kalmaktadır. Ancak, “gerçeklik”in kavranışını en

genel düzlemde belirleyen temel kavramlara yönelik bir tartışmanın yürütülmesi, romanlarla Divan şiirini “gerçekçilik” bağlamında karşıt konumlandıran yaklaşımın kaynaklarının açığa çıkarılması için gereklidir. Bu tartışma, İslamın, Tanzimat romanları üzerindeki Divan şiiri aracılığıyla ortaya konan etkisinin, İslam kültürünün roman üretimine epistemolojik olarak izin vermediği yolundaki görüşe dayanarak doğrudan engelleyici olduğu yargısının sorgulanması açısından da önem taşımaktadır. Edward Said (2000: 40, özgün vurgu), İslam ile edebî bir tür olarak roman arasındaki karşıtlığını, “Molestation and Authority in Narrative Fiction” (Kurmaca Anlatıda Engelleme ve Otorite) de Arap edebiyatı bağlamında bu tür bir yargıyı şöyle dile getirmektedir:

Bu modern eserlerin içinden gelişip çıktıkları bir gelenek yoktur; esasen Arapça yazan yazarlar bir noktada Avrupa romanlarından haberdar olmuş ve onlar gibi yazmaya başlamışlardır. Bu kadar basit olmadığı açık; yine de, alternatif bir dünya yaratma, yazma edimiyle gerçek dünyayı değiştirme ya da zenginleştirme (ki bu Batı’da roman geleneğinin altında yatan güdülerden birisidir) arzusunun İslami dünya görüşüne aykırı olması önemlidir. Hz. Muhammed, dünya görüşünü *tamamlamıştır*; bu nedenledir ki Arapça’da *sapkınlık* (heresy) kelimesi “icat etmek” ve “başlamak” fiilleriyle eş anlamlıdır. İslam dünyayı, ne küçülmesi ne de büyümesi mümkün olmayan bir doluluk hali olarak görür. Bunun sonucunda, *Binbir Gece Masalları* gibi hikâyeler dünya üzerine yapılmış süslemeler, çeşitlemelerdir; tamamlayıcı şeyler değildir; ne de bunlar, yazarın temsildeki maharetini, bir karakterin eğitimini veya dünyanın değerlendirilip değiştirilebileceği yolları göstermek amacıyla tasarlanmış dersler, yapılar, ilaveler veya bütünselliklerdir.

Tanrı’nın, Mutlak Hakikat’i imleyen aşkınlığı düşüncesini öne çıkaran İslamî yorumlar düşünüldüğünde, Said’in eleştirisi, İslam felsefesinin temel çelişkilerinden birine işaret ederek geçerlilik kazanmaktadır. Ancak Schimmel’in (2001: 24, özgün vurgu) de belirttiği gibi bu, yalnızca İslam’a özgü olmadığı gibi Müslümanlar arasında da Said’in dile getirdiğine benzer nedenlerle eleştiriye uğramıştır:

Bu tür gizemcilik, peygamberler ve reformcular tarafından eleştirilmiştir; çünkü insan kişiliğinin değerini yadsır gibidir; sonu panteizme (*vucûdiye*) ya da monizme (*vahdetiye*) varmaktadır; bu, kişisel sorumluluğa yönelik en büyük tehlikeyi oluşturur. Evrenin tek bir ilahi fiil ile yaratıldığı fikrine karşı sudûr sürecinin aralıksız devam ettiği fikri, İslam ve Hristiyan gizemcilerce Tevrat, İncil ve Kuran'daki *creatio ex nihilo* [yoktan var etme] fikriyle bağdaştırılamamıştır.

Öte yandan, Arberry'nin İbn-i Arabî'den (2004: 96, özgün vurgu)

aktardığı, Tanrı'nın tanımlanmasına yönelik sistem, Said'in, Tanrı'nın mutlaklığı inancını öne çıkaran İslamî yaklaşım karşısında, aşkınlık ve içkinliğin bir arada bulunduğu görüşüne dayanan tasavvufî yorumun varlığına dikkat çekmesi açısından önemli görünmektedir:

(1) Allah mutlak Varlık'tır ve bütün varoluşun tek kaynağıdır; yalnızca O'nda Varoluş ve Varlık tek ve ayrılmazdır. (2) Kainat – hem fiilî hem de potansiyel bakımdan– izâfî bir varlığa sahiptir; hem ebedî varoluş, hem de fanî yok oluş; Allah'ın ilminde oluşu bakımından ebedî varoluştur ve fanî yok oluşu Allah'a göre haricî oluşundadır. (3) Allah hem aşkın hem de içkindir; aşkınlık ve içkinlik insanın bildiği şekliyle Hakikatin iki temel unsurudur. 'Her ne kadar (mantıksal olarak) Yaratıcı Yaratılıştan ayrılmış ise de, aşkınlığı kabul edilen *Hakikat*, içkinliği kabul edilen *Halk* (âlem) ile aynıdır'. Yani hak, halkın ya da varlık aynalarında zuhur eden sıfatların aynıdır. Hak varlığın ruhu, âlem de onun zâhir suretidir.

Aşkınlık ve içkinliğin bir arada bulunduğu görüşünün kaynağı, Mutlak olanın zahiri olanda, dünyada ve insanda tecelli ettiği ya da yansıdığı düşüncesidir. Bu yansımanın varlığını fark etmek ancak aşk yoluyla öznenin varlığının Mutlak olanın içinde erimesi ile olasıdır. Hilmi Ziya Ülken'den (1993: 93, özgün vurgu) alıntılanacak olursa, “[r]uhîyat lisanıyla *mysticisme*, bilavasıta ve hadsi (*intuitif*) bir surette yapılan öyle derunî bir tecrübedir ki, orada insan kendisini kendisinden daha büyük olan bir şey mesela ruhu âlem, Allah veya mutlak ile temasa ve bir nevi ittihat haline gelmiş hisseder”. Annemarie Schimmel'in (2001) *İslamın Mistik Boyutları*'nda belirttiği gibi, tasavvufî felsefe içinde iki farklı yaklaşımın

bireşimlerinden söz etmek olasıdır. Schimmel'in "sonsuzluk gizemciliği" biçiminde tanımladığı birinci yaklaşıma göre ilahî olan, "tüm varlıkların ötesindeki Varlık olarak; hatta Var-olmayan olarak düşünülür; çünkü sınırlı düşünce kategorilerinin herhangi biriyle tanımlanamaz; ebedidir, zaman ve mekân dışıdır; Mutlak Varoluş'tur ve Tek Hakikat'tir. Buna karşıt olarak, dünya 'sınırlı gerçeklik'e sahiptir; koşullu varoluşunu İlahinin Mutlak Varoluşundan türetir" (23).

İlahi olanın yansıması ya da tecelli etmesi biçiminde tanımlanabilecek olan bu türetme süreci Mutlak hakkında bilgi üretimini ya da Mutlak olanın tanımlanmasını reddeder. Bu durum, Schimmel'in (24) de belirttiği gibi, "Mutlak Hakikat", "Mutlak Güzellik", "Mutlak Aşk" gibi bütün mutlak nitelikleri kapsayan Allah'ın Zatının tanımlanamaz oluşuyla ilişkilidir:

İrfani tipteki mutasavvıf ise [arif], Allah'ı daha derinlemesine tanımak ister: O'nun yarattığı evrenin yapısını anlamaya ya da O'nun tecellilerinin derecelerini açıklamaya çalışır; ancak hiçbir mutasavvıf O'nun Zatını 'bilmeye' kalkışmaz. Marifet üzerine fikir üretenlerin başında gelen Zünnûn Mısri (ölm. 859) dostlarını uyarmamış mıydı: 'Allah'ın zatı hakkında tefekkür cehalettir; O'na işaret etmek şirktir; hakiki marifet hayretten ibarettir' [N 34 [156]].

Bu hayret ve yetersizliğin kaynağı, Tanrı'nın zatına atfedilen nitelikler arasında yer alan bilgi alanının insan aklına kapalı olmasıdır. Chittick'in *tasavvuf* ta (2003: 247) vurguladığı gibi, "[b]ilgi, kudret, kutsallık, bekâ ve birlik O'nun Zatının sıfatıdır, ve O'nun Zati kutsal ve benzersizdir. Bu sıfatlar O'na yaraşır. [...] İnsana bakacak olursak, o kusurlu ve şaşkındır. Balçık, kara su ve çamurdur. O bakımdan, bu sıfatların hepsi onda görünür". Tanrı'ya atfedilen mutlak değerlerin karşısında insan, bu değerlerin "yansıma"larının eksikliğiyle tanımlanmaktadır. Zahiri olan bu dünya, gerçeğin yerine yansımanın,

adlandırmanın yerine sıfatlarla nitelendirmenin, bir açıdan tanımlamanın yerine temsillerin alanıdır:

Her şeyin iç yüzü (Yaratan'la) bağlantı noktasıdır ve her yaratışta bir âyet gizlidir. Güzellik yaratmanın bir belirtisidir. Bu gizli yüz öyle bir yüzdür ki O'na dönüktür. Bu gizli yüz görülmedikçe yaratış ve güzellikteki âyet ve işaret asla görülmez. Bu yüz, 'Rabbinin yüzü bâkidir' (Rahmân: 55/27) âyetinde sözü edilen cemâlidir. Bunun dışındakiler yüz değildir: 'Yeryüzünde bulunan her şey yok olmaktadır.' (Rahmân: 55/26) Ve bu yüz çirkindir; bilesin (Gazali, 2004: 36).

Bu dünyanın Mutlak olanın tecellisi olduğu düşüncesi, Allah'ın içkinliği ile yakından ilişkilidir:

Kelamcılar Allah'ın aşkınlığını o kadar çok vurgularlar ki insanların Allah'ı sevebileceklerini inkar edecek kadar ileri giderler. Sufiler bu konuda mutabıktırlar; zira Allah elbette aşkındır, ve aşkın bir Allah'ın bilinmesi ve sevilmesi mümkün değildir. Ama onlar, Allah'ın aynı zamanda içkin olduğunu da ilave ederler. İşte kendisini sonsuzca açan (tecelli ettiren), sevginin ebedî nesnesi olan içkin Allah'tır. Herhangi bir şeye karşı duyulan sevgi yalnız O'na duyulan sevgi olabilir (Chittick, 2003: 221).

Dolayısıyla, tasavvufî deneyim, zahiri dünyanın, Mutlak olana işaret eden Tanrı'nın temsillerinden oluştuğu söylenebilir, ancak bu temsillerin varlığının farkına varmak, onları çokluk yerine tekliğin, görüntünün yerine Hakikat'in varlığına işaret edecek biçimde anlamlandırma süreci biçiminde tanımlanabilir. Böyle ele alındığında gerçekliğin, somut verilerin aktarılması yerine, yoruma muhtaç işaretlerin anlamlandırılmasından oluşan bir metne dönüştüğü düşünülebilir. Dolayısıyla gerçekliğin bilgisi, Andrews'un gösterdiği gibi, somut verilerin akılla açıklanmasına değil, sembollerin anlamlandırılmasına dayanmaktadır.

Yansımanın değil de, Hakikat'in bilgisini elde etmek ise, insan akli için olanaksız kabul edilmektedir. Bu olanaksızlığın kaynağı, yine Gazali'den (2004: 22) alıntılanacak olursa, bilginin yalnızca deneyime bağlı olmasından

kaynaklanmaktadır: “[B]ilginin sınırı ise sahile kadardır, bilgi için ummanın derinliklerine yol yoktur. Çünkü aşkın celâlet ve parlaklığı tanım ve tasvirin ötesindedir; bilginin izah ve açıklaması buna erişemez”. Bu, aynı zamanda aşkın başladığı noktayı temsil etmektedir: “Bilginin ulaşabileceği son nokta aşkın kıyasıdır. Kıyıya ulaşırsa ondan bir iki söz edebilir. Eğer aşka bir adım atacak olursa boğulur. Böyle bir durumda aşktan nasıl haber verebilir? Boğulandan bilgi beklenir mi?” (22).

Mutlak olana ait bilginin üretilmemesinin bir nedeni, Ülken’in belirttiği gibi, özne-nesne kategorilerinin ilahi aşkın yarattığı derunî deneyim sırasında kaybolarak ortadan kalkması ise, diğer nedeni de Tanrı’nın aynı zamanda Mutlak Aşk’ı da kapsamasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Tanrı, aşkın hem kaynağı hem de nihaî hedefidir: “O hem güneş, hem felek; hem gök, hem yerdir; o hem âşık, hem mâşuk, hem de aşktır. Doğrusu, âşık ve mâşukun kaynağı aşktır. Arazlar ortadan kalkıp yok olunca iş tekrar kendi hakikatinin biricikliğine dönmektir” (Gazali, 2004: 25). Aşkın hem Mutlak Hakikatten kaynaklanıp ona dönmeyi hedeflemesinden, hem de Hakikat’in bilgisini üretmenin biricik yolu olmasından kaynaklanan döngüsellik ile dünya gibi şiirin de yaratılış nedeni olmakla kalmayan, aynı zamanda onun temel konusunu oluşturan aşk arasındaki koşutluk çarpıcıdır. Bu bağlamda, aşkı dile getirmeye yönelik şiirin, bir açıdan gerçekliğin yorumlanışının ve gerçekliğe ait bilginin üretilmesinin biricik alanı sayıldığı söylenebilir. Ancak bu deneyimsel bilginin önemli bir niteliği, aklın kategorileri ile ifade edilememesi, yani söze dökülememesi, yalnızca işaretler aracılığıyla ima edilebilmesidir. Gerçekliğin bilgisinin eğretilmeler aracılığıyla üretilmesinin en önemli sonucu ise, Divan şiirinin “alegorik” bir şiir sayılmasıdır. Bu “alegorik” anlatı yapısının roman türünün gerekleri açısından nasıl bir



dönüşüme uğradığı, bir başka deyişle, “gerçekçilik”in romanların üretildiği dönemde nasıl alımlandığı sorusunun yanıtlanması ise, bir sonraki bölümde inceleneceği gibi, Osmanlı yazarlarının gerçekçilik ile ilgili kuramsal metnlerinin değerlendirilmesine bağlıdır. Bu değerlendirme, özellikle, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin Tanzimat romanı ile ilgili temel nitelemesini oluşturan “taklit” kavramının dönem içinde nasıl kavramsallaştırıldığını göstermekle birlikte, “gerçekçilik”in ne olduğu ya da türün nasıl tanımlanması gerektiği ile ilgili tartışmalara odaklanacaktır. Böylece, Osmanlı yazarları açısından türün kuruluşunun hem dönüşüme uğrayan Osmanlı iktidar yapısının, hem de bu dönüşüm içinde şekil değiştiren edebiyatın kimin tarafından nasıl yeniden biçimleneceği sorusuyla doğrudan ilişkili olduğu gösterilerek romanların her iki anlam katmanında yer alan görüşlerle kuramsal tartışmalar arasındaki koşutluğa dikkat çekilecektir.

### **C. Tanzimat Dönemi Kuramsal Tartışmaları**

Tanzimat yazarlarının roman hakkındaki kuramsal görüşleri, Cumhuriyet sonrası eleştirinin egemen tek-tipleştirici yaklaşımının tersine, belirli bir roman modeline dayanmayan, farklı kuramsal yaklaşımların bir arada bulunduğu bir tartışma alanının var olduğunu düşündürmektedir. Türün kuruluş sürecini barındıran Tanzimat döneminde, bazen “roman” bazen de “hikâye” sözcükleriyle karşılanan türün sınırlarının belirlenmesi de benzer tartışmalar içinde gerçekleşmiştir. Karşıt bakış açılarını da içinde barındıran bu tartışmaların, birbirlerinden keskin sınırlarla ayrılmamış birden çok söylemin birbirleriyle olan ilişkilerinin biçimlendirdiği bir alanda geliştiği görülmektedir.

Kuramsal tartışmaların çeşitliliğinin en önemli nedeni Namık Kemal, Ahmet Mithat, Mehmed Celâl gibi, hem siyasi, hem de edebî açıdan yaşanan dönüşüm hakkında farklı tutumlara sahip görünen yazarların yaklaşımlarını bir arada barındırmasıdır. Bu görüntü Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde yaratılan “ahlâkçı” Ahmet Mithat, “gelenek karşıtı” Namık Kemal gibi imgelerin yinelenmesine neden olmuş ise de, yazarlara ait kuramsal metinler bunların geçerliliğini zayıflatmaktadır. Başka bir deyişle Tanzimat yazarları hakkında “ahlâkçı”, “gelenek karşıtı”, “estetikçi” gibi tanımsal olarak birbirini dışlayan nitelermelerin kullanılması, bu nitelermen dışına taşan özelliklerin ise yazarların eksik bilgilenmiş olmaları, döneme ait genel bir kafa karışıklığı ya da teknik “başarısızlık”ları ile ilişkilendirilmesi sonucunu doğurmuştur. Tanzimat yazarlarının kuramsal metinleri açısından ise, karşıt uçtakini dışlamaya dayalı “ya o, ya bu” yaklaşımının pek de geçerli olmadığı görülmektedir. Buna karşılık, Tanzimat dönemi eleştirel söyleminin temelde karşıt görüşlerin bir arada var olmasıyla biçimlenen “hem o, hem bu” yaklaşımı tarafından biçimlendiği görülmektedir.

Bu saptamanın, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin Tanzimat romanı hakkındaki yargılarını temellendirirken takındığı seçici tavrın ortaya çıkarılması açısından yaşamsal bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Bu çeşitlilik, özellikle Ahmet Mithat açısından, Tanzimat dönemi tartışmalarına, sabit temsiliyet ilişkilerinin ya da konuların bulunmadığı, geçişken bir yapı kazandırmaktadır. Tanzimat dönemi eleştiri söyleminin, sahip olduğu geçişken yapının yanı sıra, tekil bir kavrayışın ötesinde heterojen bir niteliğe sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bu heterojenlik, Tanzimat dönemi kuramsal tartışmalarının Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin temel savlarına ait nüveleri içinde barındırmakla birlikte, bu

savların karşıtları ile bir arada bulunabildiği, tıpkı roman türünü belirleyen tanımsal çerçeve gibi diğer edebî kavramların da çoğulcu bir yaklaşımla kavrandığı bir düşünsel ortamda geliştiğini göstermektedir.

Tanzimat dönemi roman tartışmalarının çeşitlenmesinin bir başka nedeni ise, Tanzimat yazarlarının çok odaklı bir tartışma yürütmüş olmasıdır. Tartışmalar türün kuruluşuna belirleyici bir rol oynadığı saptanan “gerçekçilik” konusunda olduğu gibi kimi zaman tek bir soruna odaklanmakta, kimi zaman ise tartışma odakları iç içe geçebilmektedir. “Klâsikler” ile “Batı taklitçiliği” başlığı altında toplanabilecek olan tartışmaların bir arada yürütülmüş olması bu durumun en iyi örneklerindedir. Romanın nasıl bir edebiyat ortamı içinde kurulduğunu gösteren “klâsikler” tartışması, türün kuruluşunda yalnızca Batılı kuramsal çerçevenin etkili olduğu görüşünün sorgulanması açısından önemlidir. Cumhuriyet sonrası eleştirinin, Osmanlı edebiyatında romanın “taklit” tür olduğu yolundaki en önemli temel savının, Tanzimat yazarları tarafından da yoğun bir biçimde tartışılmış olması dikkat çekicidir. Tanzimat yazarları, Batı romanlarını “taklit” ettikleri biçimindeki suçlamalar karşısında, kimi zaman bu suçlamaya karşı çıkararak, kimi zaman da “taklit” etmenin gerekliliğini vurgulayarak kendilerini savunur gözükmektedir. Ancak, aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınacağı gibi, “taklit” kavramının Tanzimat yazarları için, Cumhuriyet sonrası eleştiri ile aynı çağrışımlara sahip olmadığını vurgulamak gereklidir. “Taklit” kavramı, Tanzimat yazarları açısından, kendi yazarlık tavırlarını savunmanın ötesinde, romanların, daha genelde de edebiyatın “taklit” yoluyla gelişip gelişemeyeceği, “taklit” kavramının nasıl bir anlam taşıdığı, neyin nasıl “taklit” edilebileceği gibi konuların gündeme geldiği bir tartışma odağına işaret etmektedir. “Roman estetiği/siyaseti” başlığı altında toplanabilecek olan bir başka odak noktası ise, türün kurulması

sürecinde nasıl bir siyaset-estetik ilişkisinin etkili olduğunun ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Tanzimat dönemi kuramsal tartışmalarının çok odaklı yapısına rağmen, ele alınan konuların birbirleriyle ilişkisiz parçalar gibi görülmediği, aralarındaki ilişkilerin öne çıkarıldığı söylenebilir. Türün tanımlanması konusundaki görüşlerin, tanım sorununu “gerçekçilik” ile olduğu kadar, “taklit” ya da “klasikler” konusu ile de ilişki içinde ele alması bu durumu en iyi yansıtan örneklerden biridir. Türün kuruluşu sırasında yaşanan tartışmaların romanlarda yürütülen kuramsal tartışmalar ile taşıdığı koşutluk, konu üzerinde iki farklı mecrada yürütülen tartışmaların bakışımı yapısının ortaya çıkarılması açısından da önem taşımaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde Tanzimat dönemi kuramsal tartışmalarının biçimlendiği söylemin yapısı incelenecek, dönemin modern eleştiriye zemin hazırlayan nitelikleriyle birlikte modern eleştirinin göz ardı ettiği kimi savları açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Kimi yazarların, örneğin Rezaizade Mahmud Ekrem’in roman kuramı konusundaki görüşlerini yansıtan metinlerin olmayışı bu çalışma açısından önemli bir kayıp olduğu gibi, dönemin “estetisyen”inin roman hakkındaki kuramsal görüşlerini açıkça ortaya koymamış olması oldukça dikkat çekicidir. Buna bağlı olarak, yalnızca roman türünde değil, kuramsal tartışmalarda da üretken bir yazar olan Ahmet Mithat’ın görüşlerinin, Mehmed Celâl, Namık Kemal gibi diğer yazarlara ait eldeki kuramsal metinlerle birlikte değerlendirilmesi bu bölümün odağını oluşturacaktır. Aşağıda gösterileceği gibi, yazarın kendisiyle birlikte yapıtlarına da kurucu bir rol atfetmiş olması tartışmanın merkezine alınmasını gerekli kılmaktadır. Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminin Tanzimat dönemini değerlendirdiği bu “seçilmiş” yazarların roman kuramsal yaklaşımlarının

net bir biçimde belirleme çabasının bu iki yazarın odağa alınmış olmasında önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekir.

Ahmet Mithat, Cenap Şahabettin, İsmail Avni gibi Tanzimat aydınlarının “klâsik” kavramına odaklanan polemigi, müzikle ilgilenen İsmail Avni gibi Osmanlı aydınlarının katılımı dolayısıyla edebî tartışmaların yaygınlığını göstermesi açısından önemlidir. Bu polemik, ayrıca, Osmanlı kültüründe romanın içine doğduğu edebî ortamın aydınlatılması için önemli veriler sağlamaktadır.

Ahmet Mithat, Tercüman-ı Hakikat’te yayımlanan “Klâsikler Meselesi Temhidat 1” başlıklı makalesinde “klâsik” sözcüğünün Latince kökeninden yola çıkarak, ilk haliyle “çağırma”, “tesmiye etmek” anlamına gelen sözcüğün anlam çerçevesinin zaman içinde değiştiğini, “adlı sanlı belli başlı olarak emsali miyânında tahayyüz ve temeyyüz eden [şey] hükmünü al[dığını]” savlamaktadır. Kendi benzerleri içinde sahip olduğu üstün niteliklerden dolayı farklılaşıp önem kazanan “klâsik”lerin edebiyatla birlikte başka sanat alanlarını, hatta gündelik yaşama ait durumları da içine aldığını belirten Ahmet Mithat, kavramı en basit biçimiyle tanımlamak üzere iki portakalı karşılaştırır. Bunlardan biri portakala has “o latif reng”ten, “rayiha”dan yoksundur, yendiğinde ortaya çıkan “şap gibi buruk acı ekşi” tadı ise, portakalın sahip olması gereken lezzetten uzaktır (“Klasikler Meselesi Temhidat 1”). Toplumsal yaşamın önde gelen seçkin çevresini de “klâs” sınıfına sokan Ahmet Mithat’a göre, böyle biri daha niteliksiz olan portakalın “klâsik” bir portakal olduğunu söylese de, buna karşı çıkan bir başkasının ortaya çıkardığı portakalın kokusunun, renginin, lezzetinin letafeti orada bulunan kişileri “klâsik” bir portakalın sahip olması gereken bütün nitelikleri taşıyanın birinci değil, ikinci portakal olduğunu kabul etmeye ikna ettiğini söylemektedir (“Temhidat 1”). Ahmet Mithat, bu karşılaştırmanın sonucunda, ilkinin “portakal

diye ileriye geçecek” bir şey olmadığını, dolayısıyla “klâsik” sayılamayacağını (“Temhidat 1”) belirterek, kavramın tanımlanmasında en önemli ölçütün üstün niteliklere sahip olmak olduğunu vurgulamaktadır.

“Klâsikler Meselesi Temhidat 1” başlıklı makalesinde kavramın çok geniş bir anlam çerçevesine sahip olduğunu savlayan Mithat, bu genişliği aşure yapısı dağıtmak, bayramlarda büyüklerin elini öpmek, doğumlarda loğusa şerbeti hazırlamak gibi davranışlarla birlikte cemiyet içinde öne çıkıp itibar kazanan kişilerin de “klâsik” nitelmesini hak ettiğini düşünmektedir (Temhidat 2). Kavramın sahip olduğu geniş anlam çerçevesini göz önüne alan Mithat, Batı kökenli bu sözcüğün Osmanlıca karşılığının “musannef” sözcüğü olabileceğini belirtmektedir (Temhidat 2). Ferit Devellioğlu’nun hazırladığı Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük’te “musannef”in, “tasnif edilmiş, sıraya konmuş” şey ve “tel’if edilmiş, yazılmış” anlamlarını da kapsadığı belirtilmektedir (1999: 687). Sözcüğün edebiyat ya da sanat yapıtlarıyla birlikte “tekrar edilen, vazgeçilmeyen şey”leri de içine almasının Mithat’ın sözcük seçiminde etkili olduğu görülmektedir.

Ahmet Mithat, kavramı Osmanlıca’ya çevirirken, “kamuslarda Frenk ahlâk ve adatınca irad olunan misallerden ziyade kendi usul ve adat-ı Osmaniye misalleri tercih” (“Temhidat 2”) ettiğini belirterek aşure tatlısı, loğusa şerbeti, bayram gelenekleri gibi Osmanlı kültüründen seçtiği örnekler, yazarın kavramın Fransızca anlam çerçevesini okura sunmakla yetinmediğini, Osmanlı kültürü içinde nasıl bir anlam taşıyacağını araştırdığını göstermektedir. Ahmet Mithat’ın sözcüğe önerdiği Osmanlıca karşılık, kavramı yalnızca edebiyat yapıtlarıyla sınırlandırmayan, Osmanlı kültürü içinde neyin klâsik sayılıp neyin sayılmayacağını belirlemeye çalışan yaklaşımı, Mithat’ın tek amacının Batı

kökenli bu kavramın Osmanlı diline aktarılması olmadığını düşündürmektedir. Kavramın Latince kökenini, zaman içinde geçirdiği değişimle birlikte Fransız kültürü içindeki anlam çerçevesini dikkate alan yazar, bu yaklaşımı sonucunda kavramın anlam çerçevesini Osmanlı kültürü içinde yeniden yapılandırmaktadır. Mithat'ın bu yaklaşımı, yalnızca türsel değil, kuramsal açıdan da Batı merkezli ya da aktarmacı bir tavrın benimsenmediğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Kavramı ya da bu çalışmanın savladığı gibi roman türünü kendi kültürü içinde yeniden yapılandırma çabası Osmanlılaştırma ya da yerlileştirme gibi kavramlarla tanımlanabilecek olsa da bu çalışmada neden bu iki kavramın tercih edilmediği sorusunun yanıtlanması, tezin kavramsal çerçevesinin belirginleştirilmesi için yaşamsal bir öneme sahiptir. Osmanlılaştırma teriminin, tıpkı Türkleştirme gibi, özcü bir temele dayandığı düşünülmektedir. İslam, gelenek ya da kültür, tek tek ya da bir sentez halinde Osmanlılığın ilişkilendirilebileceği özü temsil edebilecek toplumsal örüntüler sayılabilir. Ancak, Osmanlılığı tanımlayan “öz”ün tam olarak ne olduğunun tespit edilmesi, bu çalışmanın sınırları içinde olanaklı görünmemektedir. Böylesi bir “öz” tanımlanmış olsa bile, özcü yaklaşımın sahip olduğu politik/toplumsal imalardan uzak durma kaygısı bu terimin kullanılmasını engellemektedir.

Öte yandan, yerlileştirme teriminin sömürgecilik-sonrası ya da kültürel araştırmalarda oldukça yaygınlaşmış olmasına rağmen, benzer bir muğlaklığı imlediği düşünülmektedir. Ahmet Çiğdem'in “Yerlilik Üzerine Tezler” makalesinde dikkat çektiği yerliliğin “icad edilmiş”liği, bu terimin kullanılmamasında önemli bir etkidir. “Yerlilik”in bir “düşünce tarz”ından çok, “düşünsel bir tavrı” imlediğini (64) belirten Çiğdem'e göre, terimin politik imaları,

“düşünsel bir tavır olarak sonradan ve dışarıdan atfedilebilen bir özellik biçiminde” ortaya çıkmaktadır: Yerliliğin “icad edilebilir” oluşunu,

bir gelenek icadından ayırt etmek üzere, yerlilik kerameti kendinden menkul bir blok olarak ‘zaten’ icad edilmiştir diyebiliriz. ‘Henüz’ bu icada ulaşılmamış, dolayısıyla vakıf olunmamıştır sadece. Bu ‘zaten’ ve ‘henüz’ retoriği, politik olarak, orta sınıfların (millî), küçük burjuvazinin kendisine yönelik haklılaştırımının, diğer ‘tarafalara’ yönelik saldırısının ideolojik aracı olmasını bu ergen psikolojisine borçludur (66).

Hem Osmanlılık hem de yerlilik kavramlaştırmasının “öteki”ni ya da “evrensel”i farklı açılardan dışlayan bir “öz”ün icadına dayandığı söylenebilir. Bu çalışma açısından, Osmanlı romanlarının içinde geliştikleri kültür ile nasıl bir ilişki içinde biçimlendiklerinin, egemen değer düşürücü yargıların ötesinde bu ilişki bağlamında yorumlanmalarını sağlayacak daha doyurucu bir kuramsal çerçevenin kurulmasının, sahip oldukları ya da temsil ettikleri “öz”ün belirlenmesinden daha büyük önem taşıması bu kavramların kullanılmaması sonucuna yol açmıştır.

“Musannef” sözcüğünün hem edebiyat/sanat, hem de edebiyat dışı alanda “klâsik” kavramının anlam çerçevesini yansıttığının bu sözcüğün önerilmesinde önemli bir rol oynamış olduğu düşünülebilir. Ancak, Ahmet Mithat, “mükerrer”, “muayyen”, “görenek” gibi sözcüklerin “musannef”e “fena halde mukavemet edecek”lerini belirterek (“Temhidat 2”), bu sözcüğün yaygın bir biçimde kullanılmayacağı sonucuna varmış olsa da, yazarın sözcük seçimi kavramı nasıl anlamlandırıldığını göstermesi açısından önemlidir. Ahmet Mithat, “musannef” sözcüğünün türetilmiş olduğu “sınıf” (nev, tür) kökünün, “tasnif” (sınıflama), “musannif” (sınıflayan), “musannef” (bir türe ait olacak vasıflara sahip olan, sınıflandırılmış) sözcükleri arasındaki ilişkiyi şu sözlerle dile getirmektedir:

Halbuki “sınıf” cevherinde bir de “sıfat” manası vardır. “Musannef” demek “mevsuf” (vasfolunmuş) ve “muttasif” (vasıflanan, kendisinde bir hal, sıfat, vasıf bulunan) da demektir. Bu halde



“musannefat” deyince mana-ı ist’imaline göre aleliltlak  
“kitaplar” demek olamayıp kitap add olunmak için lâzım gelen evsaf  
ve şeraiti haiz olan asar-ı nefise demek olur ki bu manaya göre  
“musannef” kelimesi “klâsik” kelimesinin havi olduğu mezayayı  
(üstün nitelikler) tamamıyla câmi’ bulunur (“Temhidat 2”).

Bir türe dahil edilme ile vasıflandırma arasındaki ilişkiden yola çıkan  
Ahmet Mithat, “üstün niteliklere sahip olma” ile “klâsik”leşme arasındaki ilişkiyi,  
“suret-i tasnifi kaffelemre ve erbabının matlub ve maksuduna ve ehlin zevkine  
kabilüne muvaffak olmayan şey hattizatında tasnif edilmemiş olacağı” savına  
dayanarak meşrulaştırmaktadır (“Temhidat 2”). “Ehl-i zevk”in kabulünü en  
belirleyici ölçüte dönüştüren böylesi bir “klâsik” tanımının, meşruiyetini vasıflı-  
vasıfsız edebiyat yapıtı ayırımından almakla kalmadığı, belirli bir “erbab”  
çevresinin “zevk”inin içkin üstünlüğünü ima etmektedir. Bu üstünlüğün yalnızca  
“klâsik” sınıfına dahil edilen yapıtların değil, bu yapıtları seçen “erbab”ları da  
kapsadığı görülmektedir. Yirminci yüzyıl edebiyat araştırmalarında önemli bir yer  
tutan seçkin edebiyat / popüler edebiyat ayırımını önceleyen bu değerlendirme,  
klâsik edebiyatı belirleyen “erbab”lar ile diğer okurlar arasındaki varsayımsal  
uzaklığı vurgulayan seçkin bir tavrı da ifade etmektedir. Ancak yapıtların  
değerlendirilip edebiyat ortamının belirlenmesinde seçkin zevk sahiplerinin etkin  
bir rol oynaması, seçkinlikten yoksun yapıtların da üretilmesine ya da beğeni  
kazanmasına engel oluşturmamaktadır. Ahmet Mithat’ın portakal örneğine  
dönülecek olursa, “üstün niteliklere” sahip olmayan “portakal”ın, “[r]ağbetsizliği  
asıl portakalı bilen yani klâsik erbabı nezdine mahsus kal”acaktır (“Temhidat 2”).  
Mithat, diğer portakalı beğenip tüketecek olan kesimi ise, “[y]oksa adi portakal  
olmasını kafi gören ne kadar adam bulunur ki onu portakaldır portakal budur diye  
bi-el-telakki pekâla yer şirin mezak dahi olur. Herkes kendi zevkinin sahibidir”  
 (“Temhidat 2”) sözleriyle değerlendirmektedir. Bu yaklaşım Ahmet Mithat’ın,

İsmail Avni'nin klâsik müzik konusundaki seçkinciliğine (“Klâsikler ve Bahsin Bencesi” *Tercüman-ı Hakikat*) yönelik eleştirisinde de açıkça ortaya çıkmaktadır:

İşbu muzika meselesinin her cihetinde Avni Bey biraderimizle beraber olduğumuz halde yalnız bir cihetinde beraber olamayız. O da her şeyde olduğu gibi müzikada dahi nazar-ı ehemmiyet ve rağbeti yalnız klâsiklere hass ve tahsis ederek onlardan başka hiçbir şeye müsaade ve meydan verilmemesi tarzında bir gayret-i müferrite cihetidir. Tabâyi nas muhtelifdir. Herkes bir tarzdan hoşlanır. Kimisi klâsikleri sever kimisi romantikleri! (Burada romantik kelimesi üdebamızın şimdi vermekte oldukları manada müstamil değildir. Klâsik mukabili bir manada müstamildir ki asıl da manası da o idi (“Klâsikler Bahsinin Biraz Tevsi”).

Ahmet Mithat, “Klâsikler Meselesi Temhidat” başlıklı makaleler dizisinin beşincisinde, “klâsik” yapıtların iki farklı ölçüte bağlı olarak “nefaset” kazandığını söylemektedir. Yazara göre, edebiyat kitaplarının, “klâsik”liği kanıtlanmış yapıtların niteliklerinden yola çıkarak nitelikli bir yapıtta bulunması gerektiğini öne sürdüğü “şerait”lerden oluşan ilk ölçüt grubuna karşılık, “esbab” adını verdiği ikinci bir ölçüt grubunun varlığından söz etmektedir (“Temhidat 5”). Yazar “esbab” ile “şerait” arasındaki farkı şöyle dile getirmektedir:

Zahir halde bir eseri makbul eden şeye “esbab” veyahut “şerait” denilmesinde beis görülmeyecek gibi zan olunur ise hakikat halde bu iki tabirin arasında pek büyük bir fark vardır. [Bir yapıtın nitelikli olduğu] Hükümü[nü] şerait üzerine bina eder isek o halde romantiklere asla meydan vermeyip her kim tarz-ı maruf ve mahuddan başka söz söyleyecek olur ise cinayet işlemiş addederiz. Bu mahsuriyet ise tabiaten batıldır. Bundan evvelki izahatımızla dahi mertebe-i tahakkuka varmıştır ki, kıdemlerinden nâşî akdemlerini tahattur edemediğimiz klâsikler dahi elbette ilk zuhur eyledikleri zaman romantik suretinde zuhur ederek letafetlerine tab’-ı beşeri hayran eyledikleri için klâsiklik makamına geçmişler ve hatta seleflerini de unutturmuşlardır. Mukteza-ı tabiat üzerine mübteni bundan sonra devam etmek yine tabîdir. Hükümü esbab üzerine bina eylediğimiz surette ise bir eser her hangi sebeplerden dolayı olur ise olsun tab-ı beşeri kendisine meftun eyler ise bi-hakkın klâsiklik makamına suûd eder ve o sebepler badema nefaset-i asar için şerait hükümü alırlar.

Ahmet Mithat'ın “klâsik” yapıtların karşısına konumlandırmakla kalmayıp, roman türünün de kaynağı olduğunu söylediği “romantik” yani “nev-zuhur” edebiyatın zaman içinde okurun beğenisin kazanmasına bağlı olarak “klâsik” sayılabileceği yolundaki yorumu, yazarın tarih yazımına yaklaşımı konusunda önemli bir ipucu sağlamaktadır. Bu alıntının ortaya koyduğu gibi, bir yapıtın “klâsik” sınıfına dahil edilmesi yalnızca “üstün” estetik niteliklerle vasıflanmış olmasına değil, okur beğenisini kazanmış olmasına da bağlıdır. “[A]sıl nazariyemi ind-el-beşer tahakkuk eden makbuliyet üzerine bina eylemek sureti zihnimize pek mülayim gel”mektedir sözleriyle okur beğenisini öne çıkaran bir yaklaşımı benimsediğini vurgulayan Ahmet Mithat, aynı zamanda değişime açık bir tarih yazımı anlayışını yansıtmaktadır. Edebiyattaki “teceddüdat”ın kabul edilegelen edebiyat kuralları ile kalıplarını zorlayan, “değersiz” yapıtların zaman içinde değer kazanacağı varsayımına dayalı bu yaklaşımın yalnızca edebiyat türlerini değil, akımları da birbiri ile ilişki içinde yapılandırması Cumhuriyet sonrası eleştirinin benimsediği yaklaşımdan oldukça farklı gözükmektedir.

Ahmet Mithat'ın bir yandan kavramın anlam çerçevesinin kapsayıcılığını vurgulayıp, öte yandan neyin “klâsik” sayılması gerektiği konusunda seçkin bir tavra sahip olmasının çelişkili olduğu düşünülebilir. Yukarıda alıntılanan “[h]erkesin kendi zevki vardır” sözlerinin dile getirdiği farklı zevklere yönelik farklı yapıtların üretilebileceği savı, zevk sahiplerinin yalnızca bir kısmının “erbab” olduğu, neyin “klâsik” sayılacağına da “erbab”lar tarafından saptanması gerektiği görüşü ile çelişkili görünmektedir. Seçkin tavrı aynı zamanda Ahmet Mithat'ın Tanzimat döneminin en çok ürün veren yazarlarından biri olması ile de çelişki içindedir. Yazarın kuramsal yaklaşımı içinde iki farklı kaynaktan beslenen bu çelişki, Cumhuriyet dönemi eleştirel yaklaşımının dönem yazarları için sıkça

ileri sürdüğü gibi, yazarın “kafa karışıklığı”nın yansımalarından biri gibi görülebilir. Yazarın kuramsal yaklaşımı açısından “klâsik” yapıtları imleyen “yüksek estetik değerler” ile “popüler” yapıtlar arasında nasıl bir ilişki olduğunun tartışılması, ayrıca kendini bu tartışma içinde nasıl konumlandığına araştırılması, kuramsal yaklaşımının çelişkili görüntüsünün anlamlandırılabilmesi için önem taşımaktadır.

Romanı modernite ile ilişkilendiren ikili karşıtlıklar sisteminin tersine, Ahmet Mithat için romantizm ile “klâsik” edebiyatın birbirini dışlayan iki ayrı akım olmadığı düşünülebilir. Yazarın “romantizm” ile “klâsik” arasında kurduğu karşıtlık, Cumhuriyet sonrası eleştirinin varsayımlarının tersine, bir dışlama ilişkisi değildir. Mithat’ın, romantik yapıtların edebiyatta yarattığı yeniliğin zaman için okur beğenisini toplayarak “klâsik”leşebileceği savı, yazarın kuramsal yaklaşımının ikili karşıtlıklara değil de, birbirine dönüşebilecek alanlar arasındaki ilişkinin araştırılmasına dayandığını göstermektedir. Yazarın aynı makalede yer alan “klâsik” yapıtlar üretebilmek için okur beğenisini araştırarak bu beğeniye uygun yapıtlar üretilmesi gerektiği biçimindeki görüşü de ikili karşıtlıklara dayalı eleştirel yaklaşımın yazar tarafından benimsenmediği görüşünü desteklemektedir. Buradan hareketle yazar için “esbab” ile “şerait”in, yani yüksek edebiyat zevki ile popüler edebiyat beğenisinin birbirini dışlamadığı, tersine etkileşim içinde olduğu söylenebilir. Bu etkileşim, Ahmet Mithat’ın estetik değerlerini “erbab”ların zevki kadar okur beğenisinden de türetmeyi tercih ettiğini açığa çıkarması açısından önemlidir. Yazarın bu tavrı, roman estetiğini politik mesajlar verme kaygısıyla araçsallaştırdığı yolundaki eleştiriler karşısında politik ile estetiği birbirinden kopuk, birbirini dışlayan iki alan biçiminde kavramadığını göstermektedir.

Öte yandan, Ahmet Mithat'ın kuramsal yazıları nasıl bir okur çevresi için yazdığı, bu çevre içinde kendisini nasıl konumlandığı gibi soruların yanıtlanması, yazarın çelişkili görünen tavrının anlamlandırılması için gereklidir. Yazarın bu sözlerinin İsmail Avni ile girdiği bir polemikte yer alması, kuramsal yazıların roman okurundan çok edebiyat çevresini hedeflediğini düşündürmektedir. Yazarın seçkin tavrı diğer yazarlar karşısında kendini / yapıtlarını savunmaya yönelik bir konumdan yazdığını, kendisinin bir “erbab”, yapıtlarının ise bu zevke hitap eden “üstün nitelik”lere sahip olduğunu kanıtlama çabası sayılabilir. Ahmet Mithat'ın musiki ile ilgilenen bir aydın olan İsmail Avni'nin yanı sıra, Ravi takma isimli bir yazarla girdiği polemikte başka yazarların kendisi hakkındaki görüşlerini *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*'ın “Mukaddime”sinde şöyle dile getirmektedir:

Elbette tahattur buyurursunuz ki çend sene evveline gelinceye kadar erbab-ı kalemimizin en büyük kısmı romancılığı bir nevi çocuk oyuncağı veyahut maskaralık addederek o meslekte bulunanları ve bir hususiyet-i tamme ile abd-i acizi istihfaf ve istihkar yolunda zarafetperdazlıklarda bulunurlardı. Ravi ise, bu istihkarlara istihfaflara karşı romancının yakasından yakaladığı gibi allamelik mertebesini de aşırarak o kadar illiyine çıkarıverdi ki vakia o mertebe-i âliyeye nev-i beşerin menzile-i aczinden baktığı zaman hiçbir kimsenin vasıl olamayacağını kendisi de görerek romancılığın yine romanlar gibi bir vehim, bir hayal olduğunu ve hariçte vücudu olamayacağını hükme kadar efkâr-ı karine yol açtı ise de her nasılsa kırk elli asırlık bir cihan-ı medeniyet içinde Emil Zola'yı bulabilerek o mertebe-i âliyenin nev-i beşere müyesser olabilmesi de hadd-i imkânda olduğunu gösterdi (22).

Ahmet Mithat'ın iki farklı açıdan kendini savunma konumunda olduğunu gösteren bu alıntı yazarın seçkin yaklaşımının farklı nedenleri üzerine ipuçları sunmaktadır. Tanzimat yazarlarının, roman yazmanın “bir nevi çocuk oyuncağı” olmak ya da “maskaralık” etmekle ilişkilendirildiği bir ortamda türün kuruluşunu meşrulaştırma çabasının böylesi savunmacı bir yaklaşıma neden olduğu

söylenbilir. Ahmet Mithat'ın seçkinciliği bu bağlamda ele alınacak olunursa, roman türünde ürün veriyor olmaya yönelik bir meşrulaştırma çabasının işareti sayılabilir.

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Tanzimat romancıları yalnız roman yazdıkları için değil, Batı taklidi bir edebiyat ürettikleri için de farklı suçlamalarla karşılaşmış, benimsedikleri roman tanımı ile birlikte roman yazma yöntemlerini de savunmak durumunda kalmışlardır. Tanzimat dönemi yazarlarının, Nurdan Gürbilek'in "Kadınsılaştırma Endişesi"nde türün kuruluşunu doğrudan yabancı bir kültürden etkilenmiş olmakla, bunun doğurduğu endişe ile ilişkilendirilmesine (54-55) benzer eleştirilerin kendi dönemlerinde de dile getirilmiş olması çarpıcıdır. Bu benzerlik, "Klâsikler" konusundaki polemiğin yazarlarından biri olan İsmail Avni'nin, Tercüman-ı Hakikat gazetesinde yer alan "Klâsikler ve Bahsin Bencesi" başlıklı yazısında roman yazarlarını Batı edebiyatını taklit etmekle suçlayışında açıkça görülebilir:

İmdi kendi lisan-ı maderzadımız ile enafis-i eser meydana koymak imkânı elde bir iken esasen büsbütün kendi mal mevarisleri dahi olmayan Fransız edebiyatı klâsiklerini edebiyat-ı müstakbelemize medar-ı terakki bir meşk ittihaz ederek zaten hiçbir hususta zevkimize tevafuk etmeyen Avrupa zevkinden bir fazlasını daha ahz ve iktibas arzusunda bulunmak doğru bir arzu olmasa gerektir.

Gürbilek'in Tanzimat romanının kuruluşunu biçimlediğini söylediği "yerli kültürün bozulmasından duyulan tedirginliğin" (10) roman yazarları kadar, belki de onlardan çok, içinde buldukları ortamla ilgili olduğu düşünülebilir. Beşir Fuat'ın hazırlamış olduğu Victor Hugo biyografisi için yazdığı "Önsöz"de, Tanzimat yazarlarının karşılaştığı dirençten söz etmesi bu savı desteklemektedir: "[m]er'î olan bir usûlü değiştirmek pek çok zaman ve emek sarfıyla bu yolda tahsil olunan bir melekeyi hiç mesâbesine indirmektir, halbuki hiçbir kimse müddet-i

medîde sarf eylediği emeğin ifnâ olunmasına menfaat-i zatiyye saikasıyla kail olamayacağından insanların ekserisi teceddüde muhaliftir” (Önertoy, 1987: 211). Beşir Fuat bu önsözde bu direncin doğal sayılması gerektiğini, yeniliğin daima bir dirençle karşılaşacağını da belirtmektedir:

Şurasını düşünelim ki insan için asıl olan cehldir, cehle müstenid olan efkâr ise hatadan salim olamaz. İmdi bir fikirdeki sakametın bir anda umum insanlar tarafından terk olunması muhâl olup olsa olsa bir veya birkaç kişi evvel emirde buna kesb-i ittilâ edebilir. Şu halde hakikat hale vakıf olan bir veya birkaç kişi umuma karşı: “Sizin şu zehabınız hatıdır, savabı şudur” derse cumhura muhalefet etmiş olur, demezse hakikate vukuf imkânın fevkinde kalır. Nerde kaldı adı insanlar, peygamberan-ı [azâm] bile hatta herkesten ziyade muhalefete duçar oldular (211).

İsmail Avni'nin “Avrupa zevkinden bir fazlasını daha ahz ve iktibas arzusunun” bu tarz bir direncin ifadesi olduğu söylenebilir. Mithat'ın seçkinci tavrı bu bağlamda yorumlanacak olursa, etkilenme endişesinden çok, etkilenmenin kendiliğinden “kötü” bir şey olmadığı, tersine edebî dönüşümün gerçekleşmesi için gerekli olduğu düşüncesi ile ilişkilendirilebilir. Seçkinciliğin, romanların “seçkin zevklere sahip bir çevreyi”, belki de yazarın kendisini imleyen “erbab”ın kabulleneceği öncü “klâsik”ler olduğunu kanıtlamak için oldukça etkili bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

“Klâsik”ler tartışmasının Batı taklitçiliği tartışmaları ile iç içe yürümesi, romanların değersizleştirilmesinde bu suçlamının Tanzimat döneminde de önemli bir tartışma odağına dönüştüğünü göstermektedir. İsmail Avni'nin yukarıda alıntılanan sözlerinde somutlanan “taklitçilik” suçlaması, Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi ile Tanzimat dönemi kuramsal tartışmaları arasında ortaklık gösteren bir tartışma odağıdır. Roman türünün kuruluşunu Tanzimat yazarlarının Batı hayranlığı ile ilişkilendiren bu bakış açısı, aynı zamanda yazarların karşılaştığı önemli direnç alanlarından birini imlemektedir. Tanzimat romanlarının

“taklit” oldukları ön kabulü Cumhuriyet sonrasında tekil bir eleştiri söylemine yol açan bir basmakalıba dönüşmesine rağmen, Tanzimat yazarlarının bu konudaki suçlamalara karşı kendilerini savunan, kimi zaman da edebî taklidin bir bozulma göstergesi olmadığını kanıtlamaya yönelik farklı bakış açılarını dile getirdikleri görülmektedir. “Taklit” sözcüğünün iki dönem arasında farklı kavramsallaştırılmasına ilişkin farklılık ise romanların değerlendirilmesinde ortaya çıkan bir kırılmaya işaret etmektedir.

Cumhuriyet sonrası eleştirilerde Tanzimat yazarlarının pek de bilinçli bir planlamaya bağlı olmaksızın yaptıkları çevirilerin Tanzimat romanının kuruluşunun temel tetikleyicisi olduğu savıyla birlikte, romanların “taklit” olduğu savının ise çeviri etkinliğinin bir sonucu sayıldığına bir önceki bölümde değinilmişti. Fransızların kendi mirasları bile olmayan edebî yapıtların Osmanlıcaya çevrilmesini teşvik eden Ahmet Mithat’a itiraz etmediğini söylese de, Fransız edebiyatından yapılan çevirileri gereksiz bulmaktadır. İsmail Avni’nin Fransız klâsiklerinin çevrilmesine karşı oluşunun temel nedeninin bu dillerin “lisan-ı Türkî” ile “münasebet ve taalluku bulunan” diller olmayışı, yani yabancı bir kültüre /dile ait edebî yapıtların çevrilmekte oluşudur.

Ahmet Mithat ise, “Klâsikler Bahsinin Biraz Tevsi” başlıklı makalesinde bu suçlamaya öncelikle iyi bir çevirmenin yaptığı çevirinin “kanaviçenin ters tarafı” sayılamayacağına, “şimdi de Frenk mukallidliğine başladılar” sözünün çok genel bir kapsamı olduğuna dikkat çekerek yanıtlar. Avni’nin çeviriler ile “taklit” yapıtlar üretmek arasında kurduğu ilişkiyi ise şu sözlerle kesin bir biçimde reddetmektedir:

Avni Bey biraderimiz tercüme ve iktibas ve taklidi mekasidinden bahs olunan klâsikleri Fransızlara hasrediyoruz zannında iseler de zannımıza kalırsa Necib Osman Efendi ile teati ettiğimiz sözleri



görmeksizin bu zanna düşmüşlerdir. Biz klâsikler hususunda ne Fransızlara ne de başka bir millete hasr-ı ihtiyaç efkârında değiliz. Nazarımız emin ve şamildir.

Mithat'ın çeviri yaparken Fransız dilinin etkisinden kurtulmayı, kendi dilinde yeniden söylemeyi benimsediğini gösteren, Feuillet'den “Fakir Bir Delikanlının Hikâyesi” çevirisinin önsözünde yer alan şu sözleri de çeviri etkinliğinin kendiliğinden “taklit” yapıtlar üretilmesine yol açacağı varsayımının geçerliliğini zayıflatmaktadır:

Zira her lisanın kendisine mahsus bir şivesi olmak itikadında sabit bulunduğumuzdan harfîyen tercümede inadla güzel lisanımıza frenk kokusu vermeyi tecviz etmiyoruz. Müellifin Fransızca olarak tefhim etmeye çalıştığı meramı mütercim dahi tercüme olarak ifadeye çalışacaktır. Ümid ederiz ki karilerimiz bu hizmet-i acizanemizden memnun olacaktır (aktaran Bengi-Öner 71).

Işın Bengi-Öner ise, “Bir Söz Ustası ve Bir Devrimci: Ahmet Mithat” başlıklı yazısında Mithat'ın çeviri yaparken “yerli dizgede yeni normlar oluştururken, geçerliliği olan normları zedelememeye özen göster”diğini (69) söylemektedir. Bengi-Öner'in bu sözleri, romanların çeviri etkinliği içinde de doğrudan kopyalanmadığını, tersine, Osmanlı kültürü içinde yeniden kurulduğunu göstermekte, çeviri edebiyatı “taklit” romanlar üretmiş olmanın doğrudan kanıtı olmaktan çıkarmaktadır.

Edebiyatın gelişmesi için ülke edebiyatlarının örnek alınması gerektiği konusunda Ahmet Mithat, İsmail Avni'nin yalnızca “lisan-ı Türkî'nin münasebet ve taalluku bulunan” dillere yönelmek gerektiği düşüncesine şu sözlerle karşı çıkmaktadır:

İsmail Avni Bey biraderimiz Arab ve Acem enafis-i asarına atf-ı nazar-ı temeşşuk etmekliğimizi tavsiye ediyorlar. Doğrudur. Fakat Avrupa'dan kat-ı nazar-ı temeşşuk etmekliğimizi de tavsiye ediyorlar. Bu doğru mudur ya? “Şimdi de Frenk mukallidliğine başladılar” sözünde bir umumiyet olmasa idi buna da iştirak

edebilir idik. Bu misillu hükümlerde umumiyete varılınca makasidin büyük bir kısmı o hükümlerin zımnında zayı edilir.

Ahmet Mithat, çevrilen romanlar arasında “Fransızların kendilerinin dahi beğenmedikleri”, kendisinin de Osmanlı diline aktarılmasına ahlâkî açıdan karşı olduğu yapıtlar olduğunu kabul etmektedir. İsmail Avni ise, Osmanlı edebiyatının gelişebilmesi için hiçbir bağ taşımadığı Avrupa edebiyatı ile ilişkinin tümüyle kesilmesi gerektiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Avrupalıların klâsik asarını mesela Fransızlar enafis-i asar meydana koymak için lisanlarını münasebet ve taalluku olan eski Yunan ve Latin lisanlarındaki klâsik asarı nasıl edebiyatlarına meşk-i ittihaz ederek ne yolda asar-ı terakki ve istidat göstermiş olduklarını anlamak ve o asra tebaen lisan-ı Türkî'nin dahi münasebet ve taalluku bulunan elsindeki klâsik asarı [...] ittihaz ile henüz devri hulûl etmemiş enafis-i asar-ı terakkiye devrine ve usûl-u istidadını göstermek üzere tetkik ve mütalaa icab eder.

Avni'nin bu düşüncesine karşılık, Ahmet Mithat klâsiklerin “alelumum” tanınması gerektiğine inandığını söylemektedir. Mithat'ın çeviriler ile Osmanlı edebiyatının gelişimi arasında kurduğu ilişkiyi de bu yaklaşım biçimlemektedir:

Biz diyoruz ki alelumum klâsikleri tanıyalım. En lazım olanları yine en evvel başlayarak tercüme edelim. Bu meyanda kendimizin eski klâsiklerimizi dahi nazar-ı tetebbua alalım. Onları da tecdid edelim. Sonra klâsik devrimize bir de yeni klâsik devri açmak için bunların umumunu temeşşuk edercesine taklid edelim. Taklid taklid derken onun neticesi tahkike varır.

Ahmet Mithat'ın “temeşşuk”, “meşk” gibi sözcüklerin yanı sıra “ittihaz” sözcüğünü kullanması, “taklit”in o dönemde nasıl kavrandığını göstermesi açısından önemlidir. Ferit Devellioğlu'nun hazırladığı *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük*'e göre “meşk” ve “temeşşuk” sözcükleri sırasıyla “yazı örneği, alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma” (1999: 631) ve “alıştırma” (1073) gibi anlamlar taşımaktadır. “İttihaz” sözcüğü ise, aynı sözlüğe göre, “edinme, edinilme, kabul etme, îtibâr etme, sayma, kullanma” anlamlarının yanı sıra

“kurma, düşünme, tasarlama” anlamını da kapsamaktadır (470). Yazarın “meşk-i ittihaz” tamlamasını sıkça kullanmasından yola çıkarak, “taklit”, “mukallidlik” gibi sözlerle yalnızca birebir kopyalamayı değil, örnek alarak tasarlamayı kastettiği düşünülebilir. Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem için “taklit” sözünün, “özgün” yapının aynısını kopyalamaya çalışmak, olduğu gibi yeniden üretmek gibi çağrışımlara sahip olduğu bir önceki bölümde gösterilmişti. Mithat’ın yaklaşımı ise, Tanzimat döneminde “taklit”, “mukallid” gibi sözcüklerin doğrudan yeniden üretilmesini değil, yazarın geliştirdiği “klâsik” tanımını ile çeviri yöntemine koşut bir biçimde Osmanlı kültüründe yeniden kurulmasına dayandığı görülmektedir. Ahmet Mithat’ın “Bizce Frenk mukallidliği bizce matlubdur” (“Klasikler Bahsinin...”) sözlerine karşın, Monte Kristo’nun Osmanlı edebiyatı içinde yeniden yapılandırılmasına dayanan Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar’ın önsözünde yer alan kitapla ilgili “[t]ercüme değildir, taklit dahi değildir” (aktaran Cankara, 2004: 111) vurgusu yazarın “taklit” sözcüğü ile birebir kopyalamayı değil, farklı bağlam içinde yeniden kurmayı içerdiğini göstermektedir.

Ahmet Mithat’ın “alelumum klâsikler” tanımlamasının, yalnızca Fransız değil, Arap, Acem, hatta Osmanlı klâsik edebiyatının da gözden geçirilmesine dayandığı görülmektedir. Yazarın yapılacak çevirilerin kapsamı ve yöntemi konusundaki görüşleri ile Cumhuriyet kurulduktan sonra Hasan Âli Yücel’in “dünya klâsikleri”nin Türkçeye çevrilmesi, dolayısıyla yeni ulusun “dünya edebiyatı seçkin yapıtlar listesi”nin oluşturulması konusunda başlattığı çeviri etkinliğinin koşutluğu oldukça dikkat çekicidir. Mithat’ın, Doğu ya da Batı ülkelerini dışlamadan bir tür “dünya edebiyatı” tanımına yaklaşan “alelumum klâsikler” tanımını ile bu klâsiklerin Osmanlı diline kazandırılarak “atf-ı nazar-ı tettebbu’a” tabii tutulmasını gerekli görmesi, Tanzimat ile birlikte Osmanlı

edebiyatında yeni bir “dünya edebiyatı seçkin yapıtlar listesi”nin kurulmasına yönelik bir yaklaşım içinde olduğunu düşündürmektedir. Bu yaklaşımın “taklit” yapıtlar üretmekten çok, “tettebbu” sözcüğünün çağrışımına uygun biçimde “bir şeyin etraflıca tetkik etme, mâhiyetini anlamaya çalışma, etraflıca inceleme”yi amaçladığı anlaşılmaktadır.

“Seçkin yapıtlar listesi”ne, Arap ve Acem edebiyatını açıkça dışladığı “Mukaddeme-i Celâl”de görülen Namık Kemal’in tersine bu edebiyatların da dahil edilmiş olması dikkat çekicidir. Mithat’ın, “Ama üdebadan bir fırka daha varmış da onlar eski olarak hiçbir şeye rağbet etmeyerek zaten zulmet-i meçhuliyet ile karanlık olan bir müstakbel meçhule doğru gözü kapalı alabildiklerine seyretmek gayretinde imişler! Bunlara ‘uğurlar olsun’ deriz” sözleri de bu karşıtlığı yansıtmaktadır. Namık Kemal, “Bahar-ı Daniş Mukaddemesi”nde de, Ahmet Mithat’ın tersine, Osmanlı edebiyatında İran ve Fars edebiyatlarının etkisinden bütünüyle uzaklaşmanın gerekli olduğu düşüncesindedir. Namık Kemal, bu düşünceyi, daha önce bu kopuşu amaçlamadan Osmanlı klâsik edebiyatını dönüştürmeyi amaçlayan edebiyatçılara yönelik sert eleştirilerle dile getirmektedir:

Böyle olmasa bile devr-i Mahmudi şuarasının Türkçeleştirdikleri şey yalnız elgazdır. Yoksa tasavvurlarının asar-ı Mahmuddan yine zerre kadar farkı bulunmaz, yine divanlarında dağlı lalalardan, yakası yırtık güllerden, feleğe benzer nilüferlerden, kıl kadar bellerden, yılan gibi saçlardan, serviden uzun (gulyabani gibi) boylardan, kılıç gibi kaşlardan, ok gibi kirpiklerden, hançer gibi gamzelerden, benefşe yahud zümrüd gibi bıyıklardan, su kenarında bitmiş çimen gibi sakallardan, hiç yok ağızlardan, tuzlu dudaklardan, kuyu gibi çene çukurlarından, deryadan ziyade kanlı yaşlardan, dünyayı yakacak kadar ateşli ahlardan, üzerlerine pamuk yapışmış gibi (iğrenç) yaralardan, sihirbaz kalemlerinden, batmanla şarap içer sarhoşlardan, tımarhaneden boşanmış gibi sokaklarda çıplak gezer ve bağırarak göğsünü döver âşıklardan, bir dilberin saçına tarak olmuş parça parça güzellerden geçilmez.

[...]

Bu mukaddemat-ı mufassaldan iki netice çıkarmak isteriz: Birincisi şive-i İranın lisanımızda mümkün olduğu kadar killeti ve [nekayıs]-

ı marufesinden berâetiyle beraber devamında olan zarureti beyan etmektedir (Önertoy, 1987: 66-67).

Namık Kemal'in, bu önsözde de, tıpkı "Mukaddeme-i Celâl"de olduğu gibi, Osmanlı klâsik edebiyatının temel ikonografisine yönelik sert bir eleştiri getirdiği görülmektedir. Yazarın bu eleştirisinin yalnızca aşağıda gösterileceği gibi gerçekçilik ya da "yabancı" haline getirerek ötekileştirmek istediği İran-Fars edebiyatının bir uzantısı saydığı Osmanlı klâsik edebiyatının toptancı biçimde ötekileştirilmesi bağlamlarında değil, bu ikonografinin roman yapısı içinde yeniden anlamlandırılmasına dayanan bir roman anlayışına sahip olmasından da kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu sav, İntibah'ın yorumuyla ilgili bölümlerde ayrıntısıyla incelenecektir. "Bahar-ı Daniş Mukaddemesi"nin de gösterdiği gibi, "seçkin yapıtlar listesi" Namık Kemal için Doğu edebiyatını dışlayan kapalı bir yapı sergilemektedir. Ahmet Mithat için bu liste farklı kültürlerin yapıtlarına açıktır. Ayrıca, Ahmet Mithat'ın "klâsik" edebiyat tanımı gibi "seçkin yapıtlar listesi" de, "eski-yeni klâsikler" ayrımına dayandığı ("Klâsikler Bahsinin Biraz Tevsi"), Namık Kemal'in yaklaşımına karşıt biçimde zaman içinde donmuş, değişime kapalı, hiyerarşik bir yapı sergilemediği yazarın şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

Her şey kanun-u tekâmüle tâbi'dir. Milletlerin ilim ve irfanı medeniyetten nasibleri derecesinde olduğu gibi asar-ı edebiyeleri dahi mertebe-i ilim ve irfanlarıyla mütenasip olmak müsellemat-ı tabiyeden olduğunu görmemek teslim etmemek nasıl kabil olabilir? Madem ki edebiyat dahi tekâmül ediyor bunların enfes-i nefalisi olan klâsikler dahi elbette tebdil ve tahvil edeceklerdir. Nasıl ki etmişlerdir de. Kudemanın klâsiklerinden sonra klâsikliğin kapısı kapanmış olup badema hiç kimse o kapıdan giremeyecek olsa idi asrımıza kadar yeniden yeniye klâsikler peyda olmuş bulunduğu görülmez idi.

[...]

Evet! kanun-u tekâmülün hükmü klâsikler hakkında da caridir. Klâsikler hem lafız, yani lisan cihetinden tebdil ederler hem de fikir

yani mevzuları ve hikmetleri cihetinden (“Klâsikler Meselesi Temhidat 5”).

Ahmet Mithat ile Namık Kemal’in birbirleriyle çatışan yaklaşımları dönemin roman kuramının, farklı bakış açılarının egemenlik mücadelesine sahne olan çatışmalı bir söylem alanı sayılmasına önemli bir destek sağlamaktadır. Namık Kemal’in, Batı’da üretilen romanları varılacak bir hedef sayan bakış açısının Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi ile koşut olduğu görülebilir. Öte yandan, Ahmet Mithat’ın özcülüğü, ilerlemeciliği çağrıştıran terimler yerine “olgunlaşma” ve “evrim” anlamlarını bir arada barındıran “tekâmül” sözcüğünü seçmiş olması dikkat çekicidir. “Tekâmül”ün roman kuramı bağlamında anlamlandırılması için, Ahmet Mithat’ın Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar kitabında “roman denilen asarın her asra ve o her asır erbabının inhimak ve temayülatına göre bir zarf-ı zaman ve zarf-ı mekân teşkil ederek o zarflarda muharririn karilerine vermek istediği efkârı vermekten ibaret”tir sözleri dikkate alınmalıdır (66). Romanın tek bir biçimi olamayacağı, özgül mekân / zaman dilimlerinde, o özgüllüğün içinde gelişen eğilimler ile ortaya çıkan düşüncelerin okura aktarılması gerektiğini belirten bu sözler, “tekâmül” sözcüğünün anlamlandırılmasında kullanılabilir. Bu sözcüğün, Namık Kemal’in roman türünü sonu belli bir hedefe doğru planlanmış bir “ilerleme”ye bağlı olarak kurulması gerektiğini öne süren yaklaşımı yerine, içinde bulunduğu ortama uygun nitelikleri kazanarak gelişmeyi imlemesi dikkat çekicidir. Bu farklılık, bölümün başında dile getirildiği gibi, Tanzimat yazarları arasındaki söylem çatışmasının roman hakkındaki kuramsal tartışmalarda oynadığı belirleyici rolü açığa çıkarmaktadır.

1874-75 yıllarında Kırk Anbar’da basılan “Hikâye Tasvir ve Tahriri” başlıklı makalesinde roman türleri ile roman yazma tekniği konusundaki

görüşlerini dile getiren Ahmet Mithat, Tanzimat dönemi kuramsal tartışmalarının bir başka odağı olan “gerçekçilik” konusunda dikkat çekmektedir. Hikâye yazmanın dört farklı yöntemi olabileceğini söyleyen Mithat’a göre, estetik açıdan “en aşağı tabakadan” olsa da, Osmanlı edebiyatına egemen olan birinci yöntem, “bir vakaya vaka-ı saire idhaliyle işi iğlak ve işkâle düşürmeksizin sathice nakl ve rivayet etmektir. Bu yöntemin estetik açıdan değersiz sayılmasının temel nedeni ise, “vakanın asıl sahibi daima mebhusane olup aleldevam kendi haline dair söylenir ki verilen malumatın cem’an yekûnu adeta sahib-i vakanın sergüzeştinden ve tercüme-i halinden ibaret kal”masıdır. Bu ise hikâye yazmanın “hikemiyattan ahlâktan bazı esasları mizahî ve müellime bir suret-i rivayetle erbab-ı mütalaaya telkin etme” amacına hizmet etmeyip ““bak şu adamın sergüzeşt-i ahvâli ne kadar gariptir” diye erbab-ı mütalaayı istiğraba davetten ibaret” kaldığı için yazar tarafından beğenilmez. “İkinci tabaka hikâyeler” ise, “yalnız bir adamın sergüzeşt-i mebhusane değildir. Birkaç kimseye şumulü olan bir vakanın her şubesi cem edilerek bir neticeyi intac eylediği gösterilir ki o netice eshab-ı vakanın cümlesi hakkında erbab-ı mütalaanın nazar-ı dikkatini celbeder”. Mithat’a göre, bu iki tabaka arasındaki farklılık olay örgüsünün tek bir kişiye bağlı olup olmamasından kaynaklanmakta, her iki tabaka “hikâye” de mekân ve zaman hakkında ayrıntı içermediği için yazar açısından bir zorluk taşımamaktadır.

Üçüncü tabaka hikâyelerde ise, “zaman ve mekân tayin olunmamak olmaz. Zaman ve mekânı tayin etmek için ise tayin olunan zaman ve mekânın ahvaline dair pek mükemmel malumat iktisab etmek vacibeden olup hâlbuki bu malumatı tarifât-ı coğrafya tarzında dahi zikr etmeyerek asli vakanın tavır ve istidatları içinde tasviriyle işrab etmek lazım” gelmektedir. Bu tabaka “hikâye”lerin diğer özelliği ise, farklı kişilik özellikleri taşıyan karakterler aracılığıyla okur bir sayfada

gülerken diğesinde ağlaması “ve bir zatın sıdk ve besâletini ve ahlâk-ı hüsnasını görüp ne kadar hüsn-ü teveccüh gösterir ise diğesinin seyyiâtından [onun] aleyhine o derece nefret göster”mesidir. Bu hikâyelerin yazılmasında önemli bir zorluk ise, “musavvir ve muharrir”in “eshab-ı vakadan her birinin hal ve hareketlerini muhakeme etmek” zorunda olmasıdır. Bu muhakeme ise, okura ahlâk kitaplarında olduğu gibi doğrudan iletilmemeli, “aza-ı vakanın yekdiğeri hakkında muamele ve hareketleriyle icra ettirilmeli”dir.

Mithat’ın “en âli” tabaka olduğunu söylediği dördüncü tabaka “hikâyeler” ise, birkaç farklı hikâyenin bir arada anlatılmasından oluşmaktadır. Ahmet Mithat’ın bu tabakayı “en âli” sayması ise, olay örgüsünü oluşturan farklı hikâyeler arasında neden-sonuç ilişkisinin bulunması, dolayısıyla okurda uyandırdığı yüksek merak duygusuna bağlı olarak inandırıcılık, etkileycilik gibi niteliklerin öne çıkmasıdır. Bu tabaka “hikâye”ler Mithat’a göre “muharrir yalnız ahlâk ve adat-ı ümmî ve tavr-ı mütehallif-i ben-i ademi değil hatta tarihin en ehemmiyetli vukuat ve muhakematını dahi hikâyenin muâhezat ve muhakematı içine dahil ederek bahsine vüs’at” verebileceği için de yüksek bir estetik değer taşımaktadır. Bu tabakanın içerik açısından en önemli niteliğinin etkileycilik olduğunu Mithat şöyle dile getirmektedir:

Evvelâ hikâyede en ziyade nazar-ı dikkate çarpacak olan şey baht ve talin evvel emirde cevri ve gadr erbabına müsaid olmasıdır ki insan en ziyade bundan müteessir olur. Bahusus bu hal ve mevkide bulunan kimselerin muahharen ceza-ı sezalarını görmesi erbab-ı mütalaaya intikam aldırılmış kadar şevk ve lezzet verir. Bir hikâyede muharrir işin bu cihetine dikkat etmemiş ise o hikâyenin adeta koca karı masalları kadar da lezzeti olamaz.

Okurun özdeşim kurabileceği, etkileycilik, inandırıcılık gibi niteliklere sahip bir olayın ya da olaylar dizisinin “sathi” bir biçimde değil de, neden-sonuç ilişkileri içinde anlatılmasının Mithat için önemli estetik nitelikler olduğu



söylenbilir. Bu nitelikler aynı zamanda Tanzimat dönemi roman kuramının bir başka odak noktası olan gerçekçilik konusundaki tartışmaların da merkezinde yer almakta, Tanzimat yazarlarının “roman nedir” sorusuna yönelik yanıtlarının, farklı görüşleri barındırmakla birlikte, gerçekçilik ile ilişkilendirildiği görülmektedir.

“Gerçekçi”liğin romanın belirleyici niteliği olduğu konusunda Namık Kemal, Mehmed Celâl, Şemsettin Sami, Nabizade Nazım gibi yazarlar arasında, daha çok Namık Kemal’in yaklaşımının etkisine dayanan, bir uzlaşma olduğu söylenebilir. Bu uzlaşmaya göre roman, dış dünyada gerçekleşmesi olası olay ya da durumların okura inandırıcı bir biçimde anlatılmasına dayanan bir türdür.

Namık Kemal’in “Mukaddeme-i Celâl” başlıklı önsözünde yer alan, “romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdat ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmek” sözlerinin türün tanımlanışına ilişkin ilk yaklaşımın temel bakış açısını sağladığı düşünülebilir (Önertoy, 1987: 74–75). Romanı “nev zuhur” bir tür sayan Namık Kemal, türü gerçekçilikten uzak olmakla suçladığı Osmanlı Divan şiiri ile karşıtlık içinde ele almaktadır. Yazarın gerçeklikten uzak olmakla eleştirdiği Divan şiiri ile roman arasında kurduğu karşıtlık, “Mukaddeme-i Celâl”de yer alan şu sözlerinde açıkça görülmektedir:

Roman kısmını da nev zuhur addettiğimize taaccüb olunmasın! Asar-ı kadimede ibretnâme gibi, muhayyelât gibi, Aslı ile Kerem gibi bir takım hikâyeler var idi. Fakat kütüphane-i edebimizde mevcut olan birkaç tercümeden de anlaşılacağı veçhile romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdat ve hissiyat ve ihtiyalata her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudat-ı ruhaniye karıştırıldığı vardır, lakin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olduğu meselenin suret-i tasvirinden bedahâten meydana çıkar. Hâlbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağı yarmak gibi, bütün bütün tabiat ve hakikatın haricinde birer mevzua müstenid ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsil-i âdat ve teşrih-i

hissiyat gibi şeraet-i adâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil karı koca masalı nev'indedir. Hüsn-ü Aşk ve Leylî Mecnun kabilinden olan manzumelerde, gerek mevzu'larına ve gerek suret-i tahrirlerine nazaran adeta birer tasavvuf risalesidir (aktaran ÖnerToy, 1987: 74-75).

Namık Kemal'in Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem ile koşutluğu açıkça görülen yaklaşımının dönem içinde oldukça etkili olduğu söylenebilir. Karabibik romanının önsözünde yapıtının ne dereceye kadar "hakiki" yani "makul" bir roman olduğu konusundaki kararı okurlarının vereceğini söyleyen (aktaran ÖnerToy, 1987: 216) Nabizade Nazım'ın "hakiki" sözcüğünü romanda anlatılanların dış gerçekliğe uygun olması anlamında kullandığı "hakikiyyun mektebi"ne ait bir romanı tanımladığı şu sözlerden anlaşılmaktadır: "Bu gibi romancıların maksadı vekait-i beşeriyeyi sırf nokta-ı beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyat ve harekete kabil ise ona o hissiyat ve hareketi isnad edip işi hadd-ı tabîyesinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havâssı insana isbât eylememek isterler" (aktaran ÖnerToy, 1987: 216).

Namık Kemal ile benzer bakış açısını paylaşan Nabizade Nazım, olayları okura tarafsız bir biçimde aktarmanın gerçek romancının temel özelliklerinden biri olduğunu belirterek romanların gerçekçi bir biçimde yazılması için önem taşıyan bir başka soruna dikkat çeker. Nazım'a göre, "[v]ekait-e kendi hissiyat ve mütaalatını hiçbir veçhile katmamak hakiki romancının vezâif-i esasiyesinden"dir, Karabibik de "hep o surette yürütül"düğü için okurun romanda göreceği "hükümler ve mütalaalar hep eşhas-ı vakanın kendi fikirlerince, kendi lisanlarınca söylen"miştir (aktaran ÖnerToy, 1987: 217). Nabizade Nazım'ın bu sözlerinin, romanın dış gerçekliğe benzemesi kadar, olayların inandırıcılığı açısından roman karakterlerinin içinde buldukları koşullar ile çizdikleri kişilik arasında bir uyumun gerekli olduğunun vurgulanması ilginçtir.

Mehmet Celâl ise, *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri* kitabının “Büyük Hikâyeler ve Aksanı” başlıklı bölümünde, romanın nasıl tanımlanması gerektiği konusundaki düşüncelerini şu sözlerle aktarmaktadır:

En evvel romanın ne demek olduğunu anlayalım. Roman yazmaktan, roman okumaktan maksat nedir? Acaba roman yazmaktan meram, güzel bir kadın, sonra yine güzel bir delikanlı tasvir etmek, kadını delikanlıya, delikanlıyı kadına bir rişte-i aşk ile rabt eylemek, sonra ortaya bir de rakip çıkararak, bir iki adi entrika ile rakibi azim-i semt-i adem edip, iki zavallının da hemen ekser hikâyelerimizde görüldüğü gibi kurban ederek işini bitirivermekten mi ibarettir?

[...]

Roman yazmak demek bir âlem tasvir etmek demektir. Roman yazmak, vukuu ihtimal dâhilinde olan vakayı, muvafık-ı akıl ve hikmet-i hayalât ile irae eylemekten ibarettir (198).

Mehmed Celâl’in “vukuu ihtimal dâhilinde” sözleri ile Namık Kemal’in “güzeranı imkân dahilinde” sözleri arasındaki yakınlık, türün tanımlanması konusunda Kemal’in yaklaşımının etkisindeki sürekliliği göstermesi açısından ilginçtir. Namık Kemal gibi, Mehmed Celâl de, romanların dış dünyada gerçekleşmesi olası durumların anlatılmasından oluştuğu görüşündedir. Yukarıda alıntılanan her üç yazarın da kastettiği gerçekçiliğin biri yapıtın inandırıcılığı, diğeri ise dış gerçekliğe uygunlukla ilgili iki farklı boyutu olduğu düşünülebilir. Namık Kemal’in roman karşısında Osmanlı geleneksel şiirine yönelttiği eleştirilerin, bu şiirin abartılı sayılan yapısının inandırıcılıktan uzak bulunması üzerine temellenmesi bu savı destekler niteliktedir. Nabizade Nazım’ın roman kişilerini kendilerine uygun bir biçimde konuşurmanın gerekliliğini vurgulaması gibi, Mehmed Celâl’in, sıradan entrikalara dayalı olay örgüsü konusundaki eleştirileri de romanların inandırıcı bir biçimde yazılması gerektiğinin altını çizmektedir. Mehmed Celâl’in şu sözleri de, gerçekçiliğin kavranışında inandırıcılığa verilen önemi göstermektedir:

Mesela birçok rakı içtiği için ayakta durmaya iktidarı kalmayan bir adama, ağzı düzgün bir adamın söylediği lakırdıyı söyletmiyorlar. Mesela günlerce aç kalan bir adamın, evcâ'-ı batnesini fennin kabul etmeyeceği bir surette tasvir etmiyorlar. Mesela bir fakirin kulubesinde bir porselen tabak yahut bir demir kaşık aramıyorlar. Romancıların bu iktidarı yalnız taklid-i etvar ve elfaz cihetine münhasır değildir. Hissiyat-ı beşeriyeyi, ahval-i âlemi, ihtisat-ı beşeriyeyi ortaya koymakla beraber, bir takım küçük küçük vakalardan büyük büyük ibretler çıkarmak ve mesela iyi bir adamın mehasin-i etvarını bi-t-tasvir ve bir katilin tehzip-i ahlâkına çalışmak o iktidar dâhilindedir (198).

Roman karakterlerinin içinde buldukları duruma uygun davranıp konuşmalarının gerekliliğinin vurgulanması, romanda anlatılan olayların yanı sıra, romanın tasvir ettiği “âlem”in gerçekçiliğinin sağlanması açısından da önemlidir.

Mehmed Cemâl'in, roman yazmanın amacı olduğunu söylediği “bir âlem yaratmak” romanın kurmaca bir gerçekliğe dayandığı düşüncesiyle koşutluk içindedir. Namık Kemal'in yaklaşımını paylaşan Tanzimat yazarları açısından kurmaca gerçekliğin en önemli niteliğinin inandırıcılık olduğu görülmektedir.

Ahmet Mithat için ise, roman türünün tanımlanması, öncelikle tarih ile masaldan ayrılmış olmasına bağlıdır. *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* başlıklı kitabın “Romanların Aslı” bölümünde, Courten ve Huet'den esinlenerek roman türünün “menşe-i asliyesi insan oğlunun hikâye-i havarıkı istimaya rağbet-i meclubesi olup işte bu cibillet ilk eserini Homer ve Heziyod'a isnad olun”duğu belirtilmektedir (31). Yazara göre, insanların olağanüstü öyküleri dinleme konusundaki meraklarının “doğal”lığı, romanın tarihten çok daha önce ortaya çıkmasına neden olmuştur (31). Türün sınırlarının belirlenmesi için ise, romanın “tarih” ve “masal”dan ayıran niteliklerin saptanması gerekmektedir. Ahmet Mithat, Daniel Huet'den hareketle bu ayrımı şöyle temellendirmektedir: “Danyel Hüe ‘hikâye’ denilen şeyin ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olacağından işe girişerek şey-i mevcudu tarife ‘tarih’ ve şey-i muhayyeli tasvire

‘masal’ denil”mekte (28), ikisi arasındaki ayırımın belirginleşmesi ise, farklı kültürlerin zaman içinde değişim geçirmesi ile ortaya çıkmaktadır (43). Ahmet Mithat’a göre, olgusal dünyada gerçekleşen olayların nesnel bir biçimde betimlenmesinden oluşan “tarih”e karşılık, roman türünün kökeninde yer alan “masal”ın zaman içinde “tekâmül” ederek kurmaca gerçekliğin anlatılmasına dönüştüğü görülmektedir. Bu yaklaşım, kurmaca-gerçek ayırımının vurgulanması açısından Mehmed Celâl ile koşutluk içinde olsa da, Namık Kemal’in romanda gerçekçilik anlayışının karşısında yer almaktadır. Ahmet Mithat’ın hayal-gerçek ilişkisini, Doğu edebiyatını ötekileştirmek yerine, Doğu-Batı edebiyatları arasındaki farklılığı kültürel yapının farklılığı bağlamında ele alan Paten’in şu sözlerini kendisine dayanak yapması, yazarın gerçekçiliği kavrayışının aydınlatılması açısından oldukça işlevsel olduğu gibi, Namık Kemal’in söylemine bir yanıt niteliği taşımaktadır:

Yunaniler nezdinde mevcudiyeti keşf olunan ilk romanların bizim diama içinde bulunduğumuz şu alemde gûzar eder vakayiden olmayıp bizim alemimizden başka avalim-i acibede vukua gelmiş olmaları da mutlaka Arapların nazar-ı dikkatlerini celb etmiş olarak tertip eyledikleri romanlarda işte bu sebebe mebni hep hayal aleminde dolaştıklarını ve hikâyelerini cinler, periler, tılsımlar aleminde saptırdıklarını zanneyliyor. Fakat Yunanilerin hayal ve hatırlarında “tedib” meselesi yok iken Arapların asıl bu cihete hasr-ı nazar-ı hikmet eylediklerini, yani Yunanilerin hurafatına hakikat rengi vermek istenildiği halde Araplar bilakis hakikate hurafat rengi vererek olvehile tezyin etmeyi icade muvaffak olduklarını ihbar [eyliyor] (32).

Ahmet Mithat’ın hakikatın süslenerek aktarılmasının önemini vurgulaması, farklı söylemlerin bir arada duruşunu göstermesi kadar, türün belirlenmesinde kurmacanın taşıdığı önemi gösteren estetik kaygıya işaret etmesi açısından da çarpıcıdır.

Tanzimat dönemi kuramsal tartışmalar açısından Namık Kemal-Ahmet Mithat ekseninde gelişen iki farklı, biçimleyici söylemin varlığı dikkat çekicidir. Kuramsal tartışma alanının karşıt yaklaşımlara sahip bu iki söylem tarafından biçimlendiği görülmektedir. Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi açısından ise, Namık Kemal'in özcü temellere dayanan ilerlemeci tarih yazımına yakınlığının yazarın kuramsal görüşlerinin yeniden üretilmesinde büyük bir rol oynadığı söylenebilir. Buna karşılık, Ahmet Mithat'ın "klâsik" edebiyat kuralları ile halk beğenisinin harmanlanmasını amaçlayan, roman türünü Osmanlı kültür kalıpları içinde yeniden üretmeye dayanan yaklaşımı Cumhuriyet sonrası eleştirilerde ikincilleştirilmiştir. Ahmet Mithat'a günümüzde duyulan ilginin artmış olmasının yazarın farklılıkları öne çıkarıp karşıtların ötekileştirilmesine izin vermeyen yaklaşımı ile 1980'lerden sonrası post-modern edebiyat tartışmalarının yaygınlaşması ile ilişkilendirilebilir. Ahmet Mithat'ın okur beğenisine dayanan bir tür popüler estetik yaratma çabasında olduğu söylenebilir.

Ahmet Mithat gibi diğer Tanzimat yazarlarının da popüler kültür ürünlerinin gelişimini tamamlamış bir endüstri tarafından yönlendirilmediği açıktır. Sanayi Devrimini tamamlamamış olmakla birlikte, nüfus yapısının, nüfus içinde okur-yazar oranının bu devrimi tamamlamış olan ülkelerden farklı oluşu edebî üretimi popüler bir meta haline getirecek yapısal taşıyıcıların yokluğunun en açık göstergelerindendir. Bu farklılık, Tanzimat döneminde hazır popüler edebiyat kalıplarının gelişmemiş olması sonucunu doğurduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Osmanlı klâsik edebiyatının üretimini belirleyen, okur /dinler çevresinin alışmış olduğu belli kalıplar olmasına rağmen, yeni bir tür olan romanın üretilebileceği kalıplar henüz oluşmamıştır. Bu bağlamda Ahmet Mithat'ın okur beğenisinin ortaya çıkarılması ile birlikte, roman türü açısından çeşitliliğin gerekli olduğunu

vurgulayan sözleri çok sayıda insana seslenecek yeni roman kalıplarının oluşturulmasına yönelik bir çabanın göstergesidir.

Ahmet Mithat'ın “klâsik” edebiyat kuralları ile halk beğenisinin harmanlanmasına dayanan bir tür popüler estetik yaratma çabasında olduğu söylenebilir. Bu çabayı aydınlatmak üzere popüler kültür kuramı konusundaki temel tartışmaların Ahmet Mithat'ın yaklaşımı açısından değerlendirilmesi önemlidir. Raymond Williams, kendisiyle yapılan bir söyleşide “popüler kültür” terimiyle birlikte yüksek kültür-popüler kültür ayrımının tarihsel açıdan nasıl yorumlanabileceğine ilişkin şunları söylemektedir:

[Y]üksek kültür, eğitilmişlerin kültürü ya da liberal kültür denegelen şeyden belirli bir farklılık ima eder. Öte yandan yirminci yüzyıla geliş süreci içinde terim en azından üç yeni anlam kazandı. Öncelikle halk kültürü ile karıştı: Almanca volk [halk] sözcüğü “popüler” olarak çevrilebilirdi ama “folk” olarak çevrildi. Bu da popüler kültürü tarihte geriye götürmek gibi bir etki yaptı. Oysa Sanayi Devrimi öncesinde popüler kültür her şeydi, dolayısıyla da bu çeviri uygun değildi. Bunun dışında bir de “çok sayıda insana seslenen” gibi basit bir anlamda “popüler” vardı; terim on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde “çok sayıda insan tarafından beğenilen” anlamına gelmeye başladı (aktaran Modleski, 1998: 24-25).

Williams'ın belirttiği gibi, “eğitilmişlerin” kültürü ile “popüler” kültürün ancak on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ayrılmış olması, Ahmet Mithat'ın kendi çağına uygun bir yaklaşıma sahip olduğunu açığa çıkarmaktadır. Okur beğenisinin yazarın estetik yaklaşımında oynadığı önemli rol, Mithat'ın “popüler” terimini kullanmaksızın bu terimin kendi çağı olan on dokuzuncu yüzyılda imlediği “çok sayıda insan tarafından beğenil”meyi kuramsal yaklaşımının temeline dönüştürdüğünü göstermektedir. Mithat'ın “klâsik” kavramını tanımlarken kullandığı anlam çerçevesinin genişliği bu bağlamda anlamlıdır. Bu durum, Mithat'ın yapıtlarının popüler estetiğe dayandığı savını desteklemekle birlikte,

okur zevkini önemli bir edebî ölçüde dönüştüren kuramsal yaklaşımının estetik temellerinin incelenmesi için popüler kültür konusundaki tartışmaların değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Teodor Adorno (1947: 12) ise, “Culture Industry Reconsidered” (Yeniden Gözden Geçirilmiş Kültür Endüstrisi) başlıklı makalesinde, Marcuse ile birlikte geliştirdikleri kavramın, üretimin, tüketimin ideolojik olarak biçimlendirilmiş yapısını vurgulayan kitle kültürünü, “popüler sanatın çağdaş biçimi gibi bir şey olan kitlelerin kendiliğinden ortaya çıkardığı kültürden” ayırmak amacını taşıdığını belirtir. Adorno’nun böyle bir ayrıma neden gereksinim duyduğu sorusu, 20. yüzyıl içinde gelişen popüler kültür tartışmaları içinde olumlama-değersizleştirme ekseninde ortaya çıkan iki uç tavrı yansıtması açısından önemlidir. Adorno’nun kültür endüstrisini olumsuzlayan yaklaşımı, “yüzlerce yıldır birbirinden ayrılmış bulunan yüksek ve düşük sanatı birbirine iterek bütünleştiren” (12) kültür endüstrisinin, düz anlamıyla anlaşılması gerektiğini söylediği “endüstri” sözcüğünün imlediği “nesnenin kendisinin standartlaşması”na (14) dayandığı savını ileri sürmektedir. Buna karşılık, popüler kültür romanlarının hedeflediği kadın okurlar için “zihnin sömürgeleştirilmesinden” daha farklı bir anlam taşıdığını savlayan feminist araştırmacılar bu romanların nasıl standartlaştırılmış bir kalıp yapıya sahip olduğuna odaklanmaktadır. Ancak, ister barındırdığı özgürlükçü potansiyeli öne çıkararak olumlamaya, isterse insanların gereksinimlerini “manipüle” ederek “sahte ihtiyaçlar” dayatarak insan zihnini sömürgeleştirdiği savıyla değersizleştirmeye dayansın, “popüler kültür” ürünlerinin belli kalıplara dayalı olarak üretildiğini kabul ettiği görülmektedir (Radway, 1984: 134; Modleski, 2003: 9-26).



Ahmet Mithat gibi diğer Tanzimat yazarlarının da popöler kültür ürünlerinin gelişimini tamamlamış bir endüstri tarafından yönlendirilmediği açıktır. Sanayi Devrimini tamamlamamış olmakla birlikte, nüfus yapısının, nüfus içinde okur-yazar oranının bu devrimi tamamlamış olan ülkelerden farklı oluşu edebî üretimi popöler bir meta haline getirecek yapısal taşıyıcıların yokluğunun en açık göstergelerindendir. Bu farklılık, Tanzimat döneminde hazır popöler edebiyat kalıplarının gelişmemiş olması sonucunu doğurduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Osmanlı klâsik edebiyatının üretimini belirleyen, okur /dinler çevresinin alışmış olduğu belli kalıplar olmasına rağmen, yeni bir tür olan romanın üretilebileceği kalıplar henüz oluşmamıştır. Bu bağlamda Ahmet Mithat'ın okur beğenisinin ortaya çıkarılması ile birlikte, roman türü açısından çeşitliliğin gerekli olduğunu vurgulayan sözleri çok sayıda insana seslenecek yeni roman kalıplarının oluşturulmasına yönelik bir çabanın göstergesi sayılabilir. Bu çabanın önemli bir sonucu ise, aşk hikâyesinin romanların düz anlam katmanında ortak tema olarak kullanılmasıdır. Tanzimat romanlarının, bir sonraki bölümde gösterileceği gibi, aşk anlatısının Fransız ve Osmanlı edebiyatlarının farklı açılardan sunduğu eğretilmeler alanında biçimlenen yapısı, düz anlam katmanında okur için merak uyandıran bir nitelik taşımakla kalmaz, bu çalışmada ele alınan romanların tümünde politik ve edebî anlam katmanlarının temel taşıyıcısını oluşturur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

### AŞK ANLATISININ EĞRETİLEMELİ YAPISI

Tanzimat romanlarındaki aşk anlatısının incelenmesinin romanın doğuşuyla ilgili tartışmalar bağlamında iki farklı açıdan önem taşıdığı söylenebilir. Bunlardan birincisi, aşkın bu çalışma kapsamında ele alınan on romanın ortak izleğini oluşturmasıdır. Yazarların farklı edebî ve siyasî görüşlerinin neden olduğu kurgusal farklılıklara rağmen, aşk anlatısı romanlardaki çok-katmanlı yapının bel kemiğini oluşturarak diğer anlatı katmanlarının üzerine inşa edildiği zemine dönüşmektedir. Ele alınan romanların hepsinin düz anlam katmanında bir aşk hikâyesinin anlatılmış olması, romanların popüler (çok okunur) hâle getirilmesi, okurun merakının diri tutulması, aşk hikâyelerinin entrika, yanlış anlama, tesadüf gibi unsurlara dayanan bir olay örgüsünün kurgulanması için uygun olması, kadın-erkek ilişkisinin sıkı kurallarla denetlendiği Osmanlı toplumunun kapalı yapısı içinde aşk hikâyesinin hem yazarlar, hem de okurlar açısından gizemli ve cazip bir alana işaret etmesi, ayrıca Tanzimat’la “modernleşen” toplumda bu ilişkilerin “artık” nasıl yaşanması gerektiği konusunda geliştirilen reçetelerin yaygınlaştırılmasına yardım edeceğinin düşünülmesi gibi nedenlere bağlanabilir.

Aşk anlatısının romanların ortak izleğini oluşturmasının bir başka nedeni ise, bu anlatının edebî yapıtlardaki edebiyat-dışı, örneğin politik, toplumsal ya da kültürel meselelerin tartışılmasına uygun bir eğretileme alanı sunmasıyla ilgilidir. Aşkın ya da genel olarak kadın-erkek ilişkisinin anlatılmasına yönelen metinlerde, aşk ilişkisinin ataerkil bir çerçeveden tanımlanmasına bağlı olarak, aşk ilişkilerinin toplumun kadın-erkek eşitsizliğine dayalı, cinsiyetçi yapısını, toplumsal cinsiyet rollerini yansıttıkları/meşrulaştırdıkları toplumsal yapının egemen ideolojik yapının incelenmesi ve/veya dönüştürülmesi için uygun bir zemin sağladıkları popüler kültürün feminist yorumcuları tarafından gösterilmiş bulunmaktadır (Modleski, 2003). Buna bağlı olarak, “yüksek” ya da “popüler” kültüre ait edebî metinlerdeki aşk anlatısı daha genel bir politik yapının metaforu sayılarak bu yapıya ait bir “küçük dünya” gibi okunmaktadır. Toplumsal bağlamda kadın-erkek ilişkisindeki eşitsizliğin aşkı bir iktidar ilişkisi olarak tanımlayan ataerkil çerçeveden kaynaklandığı düşüncesi, aşk anlatısının ezen-ezilen çelişkisinin ortaya çıktığı diğer ilişki biçimleri bağlamında yorumlanmasını olanaklı kılmaktadır. Dolayısıyla, aşk anlatısının farklı biçimler ile bağlamlarda ortaya çıkan iktidar ilişkilerinin incelenmesi için iyi bir metafor olduğu düşünülebilir. Buradan hareketle, aşk anlatısını oluşturan öğelerin iktidar ilişkilerinin farklı biçimlerini yansıtan soyut kategoriler olduğu savlanabilir. Aşk anlatısının bu bağlamda ele alınması, toplumsal yapıyla birlikte bu yapının önemli taşıyıcılarından biri olan iktidar ilişkilerinin de değişime uğradığı bir tarihsel dilimde yazılmış olan Tanzimat romanlarının çok-katmanlı yapısı ile toplumsal ve kültürel dönüşüm arasındaki ilişkinin netleşmesini sağlamaktadır.

Romanlarda anlatılan aşk hikâyelerinin “yapay”, “inandırıcılıktan uzak”, “gerçek dışı” oldukları gibi değerlendirmelerin, değer düşürücü savların meşruluk

kazanmasında yaşamsal bir rol oynadığı görülmektedir. Roman karakterlerinin “yüzeysel” oldukları, derinlemesine işlenmemiş olmaları dolayısıyla “gerçek” bir roman karakteri olmaktan çok belli bir nitelik merkezinde soyutlanarak “tip”leştirildikleri yolundaki yargılar da bu meşruluğu desteklemektedir. Ancak, romanlardaki aşk anlatısı gözden geçirildiğinde, eğretilmeler sisteminin romanların çok-katmanlı yapısının birincil taşıyıcısı oldukları görülmektedir. Buradan hareketle, kurgu, roman karakterleri, anlatıcı, olay örgüsü gibi teknik niteliklerin romanların yapısı içinde nasıl bir işlev taşıdıkları sorusunun yanıtlanması gerekmektedir.

Romanları hem teknik/kurgusal, hem de toplumsal/kültürel bağlamda yaşanan Doğu-Batı karşılaşmasının gerçekleştiği temel mecra sayan Cumhuriyet sonrası eleştirinin, bu karşılaşmayı merkeze alan değerlendirmelerinin, ortaklık ile farklılığın iç içe geçmesinden kaynaklanan çelişkili savları bir arada barındırdığı söylenebilir. Tanzimat romanlarının Fransız gerçekçiliğine yakınlık gösteren nitelikleri, “taklit” roman olduklarının doğrudan kanıtına dönüşürken, Osmanlı geleneksel edebiyatı ile ortaklık gösteren nitelikleri bu “taklit”in “başarısız”lığının kaynağı sayılmaktadır. Eşitsiz ve bütüncül kategoriler sayılan Doğu ile Batı kültürlerinin değil, bu kültürleri temsil ettikleri varsayılan şiir ile romanı karşılaştıran eleştiri söyleminin, Tanzimat romanlarının doğuşunda hem Fransız gerçekçiliğinin hem de Osmanlı geleneksel edebiyatının dönüştürülmüş olduğunu göz ardı ettiği görülmektedir. Birbirleriyle hiçbir ortaklık taşıyamayacakları varsayılan Osmanlı ile Batı kültürleri arasındaki bu karşılaştırmaların sonucunda, Osmanlı geleneksel edebiyatının etkileri aracılığı ile temsil edilen Doğu, Tanzimat romanlarının “taklit” ettikleri Fransız gerçekçi romanlarına, dolayısıyla Batı kültürüne ulaşmalarının önündeki engele dönüşmektedir. Ancak romanlardaki aşk

anlatısının eğretilmeli yapısı, hem “gerçekçi”liğin, hem de roman ile şiir arasındaki türsel farklılıkların nasıl kavramsallaştırıldıklarının sorgulanması için uygun bir zemin sağlamaktadır. Osmanlı geleneksel edebiyatının romanlar üzerindeki etkisi, “engel” söyleminin dışına çıkarak kurmaca-gerçek ilişkisinin, toplumsal/kültürel gerçekliğin romanlardaki farklı anlam katmanlarında yeniden “kurulması”nı olanaklı kılan anlatı tekniklerinin ana kaynağı sayılabilir. Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminin romanın kaynakları arasında saymaktan çok, türün içine doğduğu “elverişsiz” edebiyat ortamını oluşturan geleneksel aşk anlatısının incelenmesi, “ötelenen” Divan şiiri ile Tanzimat romanları arasındaki ortak damarın nasıl bir işleve sahip olduğu sorusunun yanıtlanmasını amaçlamaktadır.

Romanların “taklit” ettikleri söylenen Fransız gerçekçiliğinin ortaya koyduğu aşk anlatısının incelenmesi ise, Tanzimat romanları ile aralarındaki benzerliklerin yanı sıra farklılıkların da ortaya çıkarılmasına yardımcı olacaktır. Benzerlikler kadar farklılıklara da dikkat çeken bu araştırma, gerçekçiliğin Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminde nasıl alımlandığını ortaya çıkarmakla kalmayacak, aynı zamanda Tanzimat romanlarının ortaya çıkışı sırasında Fransız gerçekçiliğinin nasıl bir dönüşüme uğradığının da aydınlatılmasını sağlayacaktır. Bu tartışmanın sonucunda, Tanzimat romanlarının ortaya çıkışının yalnızca Osmanlı geleneksel edebiyatının değil, Fransız gerçekçiliğinin de büyük ölçüde dönüşüme uğradığı bir süreç olduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Romanların “taklit” oldukları savının sorgulanabilmesi için, Fransız romanları ile Tanzimat romanlarının gerçekçiliğe yaklaşımlarındaki temel farklılıkların görünür kılınması özellikle önemlidir. Romanlardaki aşk anlatısının eğretilmeli yapısının Osmanlı geleneksel şiiri aşk anlatısı ile ilişkisinin araştırılması, romanların Fransız

gerçekçiliğinden ayrılan niteliğinin “başarısız”lık kaynağı değil, farklı bir yapının temel taşıyıcısı olduğunun kanıtlanması için gereklidir.

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle Osmanlı geleneksel edebiyatı aşk anlatısı gazel ve mesnevi bağlamında incelenecek, tasavvufun geleneksel aşk anlayışının biçimlenmesinde oynadığı aslı rol tartışılacaktır. Daha sonra Fransız gerçekçi romanlarının aşk anlatısı, gerçekçiliğin tanımlanmasına etkili olan Batılı kaynakların yanı sıra, Cumhuriyet sonrası eleştiri tarafından nasıl alımlandığına öncelik verilerek tartışılacaktır. Tanzimat romanlarının ortaya çıkışında etkili olan bu iki kaynağın incelenmesini, romanlarda aşk anlatısının yapısına yönelik bir inceleme takip edecektir.

#### **A. Fransız Gerçekçiliğinde Aşk Anlatısı**

Fransız gerçekçiliğinin tanımlanmasıyla ilgili kuramsal tartışmaların çeşitliliği ortak bir aşk anlayışından söz edilmesini ya da aşk anlatısının genel ve kuşatıcı bir biçimde incelenmesini zorlaştırsa da, gerçekçiliğin bir edebiyat akımı olarak kuruluşunda, aşkın hem bireysel hem de kültürel alanı kapsayan düzlemde yeniden ele alındığı savı oldukça etkili bir rol oynamaktadır. *Kızıl ile Kara*'nın, modern aşkı “Paris’te, kendisinden önce hiç kimsenin cesaret edemediği biçimde resmetme cüretinde bulunduğunu” ilan eden Stendhal’in (“Appendice sur *Le Rouge et le noir*”dan [*Kızıl ile Kara*’ya Ek] alıntılaman Cohen, 1997: 59) açıkça ortaya koyduğu gibi, gerçekçiliğin birincil savlarından biri, kendisinden önce var olan aşk anlatısı kalıplarını kökten dönüştürmüş olduğu savıdır. Böyle bir amaca yönelik gerçekçi romanın, tarihsel-toplumsal bağlamın öne çıkarılmasıyla aşk anlatısını kullanarak toplumsal gerçekliği yansıttığı, bu anlatıyı gündelikleştirerek politik bir düzlemde ele almış olduğu savı, gerçekçiliğin genel edebî yaklaşımı ile

uyum içinde gözükmektedir. Ayrıca, aşk anlatısı, özellikle alt ve orta sınıfın gündelik gerçekliğinin “olduğu gibi” anlatıldığı esas mecrayı oluşturarak gerçekçiliğin edebî bir akım olarak tanımlanmasını sağlayan birincil savların desteklenmesinde önemli bir işlev taşıdığı söylenebilir. Aşk ilişkilerinin toplumsal onay görmeyen biçimlerine yönelik ilgi, toplumsal gerçekliğin her şeyi içine alacak biçimde temsil edildiği savının en önemli taşıyıcılarından birine dönüşmektedir. Evlilik dışı aşk maceraları, eşcinsellik, seks işçilerinin yaşantıları gibi toplumsal onay görmeyen ilişkilerin edebiyatta temsil edilmesi, daha önce dışlanan konuların edebiyat alanına dahil edilmesiyle edebiyatın demokratikleştiğini kanıtlayarak gerçekçi savın temel dayanaklarından biri haline gelmektedir.

Aşkın ele alınışıyla ilgili bu yaklaşımın, Fransız gerçekçi romanlarının sanat yapıtı olmaktan çok ahlâksızlığı yücelttiği gibi eleştirilerle karşılaşmasına neden olduğu bilinmektedir. Flaubert’in, *Madame Bovary*’nin ahlakî açıdan sakıncalı bulunması yüzünden yargılanmış olması, gerçekçi romanlarda aşkın ele alınışına yönelik eleştirilerin en somut örneklerindedir. Yine de, aşkın “gerçekçi” bir biçimde nasıl anlatılabileceği sorusunun yanıtlanmasında evlilik ile zinanın anlatının merkezlerinden birine dönüşmesi, yalnızca gerçekçi romanların ortak temalarından birini oluşturmakla kalmaz, yazarların konuyla ilgili kuramsal metinlerinde de ortaya çıkar. Balzac’ın 1824’te yazılıp 1829’da tamamlanarak basılan *The Physiology of Marriage* (Evliliğin Fizyolojisi) (1997) adlı yapıtında sergilediği evlilik konusundaki yaklaşımıyla zinanın yaygınlığını kanıtlamaya yönelik savları bu açıdan oldukça önemlidir. Sharon Marcus’un (1997: vii) belirttiği gibi, “bu melez yapıt, Balzac’ın daha sonraki yapıtlarında kullanacağı ana teknik, tema ve politik tartışmaların başlangıcı” nı sunmakla kalmaz, “evliliği

konu edinirken kimi zaman eşler arasındaki aşkı idealize eder, bazen evlilikle ilgili hileleri açığa çıkarır; zinanın kaçınılmaz olduğunu savunup avukatlığını yap”arak, Balzac’ın genel yaklaşımının ipuçlarını barındırır (viii). Yazar, evlilik kurumunun yanında ya da karşısında olmadığını, “okurun bu konuda kendi kararını vermesini gerektiğini” belirttikten sonra, kitabın “evlilik durumunun kesin ve doğru bir tanımlaması”nı sunduğunu söyleyerek gerçekçi yaklaşımına dikkat çekmektedir (349). Evliliğin kadınla erkek arasındaki bir düello olduğunu ileri süren (297) Balzac’a göre, zina o kadar yaygındır ki eşlerin birbirlerini aldatmadığı bir evlilik yaşantısı olası değildir; erkekler, eşleri tarafından aldatılmamak için “her günün ve gecenin her saatinin nasıl geçtiğini dikkatle izlemek” zorundadır (298). Stendhal’in, aşk üzerine “bir ideoloji kitabı” (49) biçiminde tanımladığı *Love* (Aşk)’ın, “aşk adı verilen tutkuyla ilgili tüm duyguların ayrıntılı ve dikkatli bir tanımlaması”nı sunduğunu belirterek bilimsel yaklaşımın önemine dikkat çekmektedir (49).

Gerçekçi aşk anlatısının kuruluşunda en etkili savlardan biri, romantizm ile “duygusal roman”ların aşkı ele alış biçimini belirleyen egemen kodların tümüyle reddedildiği ve nesnel, yeni bir yaklaşımın benimsenmiş olmasıyla ilgilidir. Hugo’nun “On dokuzuncu yüzyıl edebiyatına verilecek tek bir isim vardır: demokratik edebiyat” (321) sözleriyle altını çizdiği gibi, gerçekçi romancıların öncelikli ilgi alanı, “toplumun en alt sınıflarının, *halkın* ve *küçük burjuvazinin* görgü ve ahlak kuralları”dır. *Gil Blas*, *Marianne*, *Le Paysan Parvenu* gibi örneklerde de görüldüğü gibi, alt sınıflara yönelik bu ilginin merkezinde, “sıradan bir aileden gelen ve toplumsal konumu yükselen ana baş karakter” (322-323) bulunmaktadır. Erkek karakterlerin toplumsal tırmanışının merkeze alındığı bu ilgi, Balzac ve Zola’nın romanlarında görüldüğü gibi, aynı zamanda duygunun



egemen olduğu bir dünyadan sanayi ve ticaretin öncülüğünde paranın egemen olduğu bir dünyaya geçişi imlemektedir. “Bu aynı zamanda duygudan (insan kalbinin sosyal açıdan şeytanî olana hitap etme gücünden) kendi mekanizmalarının gücü tarafından yönlendirilen ticari/sanayileşmiş dünyaya doğru bir geçiştir” (Lehan, 1984: 531).

Ancak, gerçekçi romanlardaki aşk anlatısının var olan anlatı kalıpları ile hesaplaşma amacıyla üretilmelerine karşın, romantik aşka ait kodların etkisinden uzak olmadıkları ileri sürülebilir. Margaret Cohen (1997: 54) dikkat çektiği gibi, “on dokuzuncu yüzyıl romanının yüzyıl başında hüküm süren duygusal biçimi ile daha sonra bu biçimi alt edecek olan, yeni gelişen gerçekçilik arasındaki mücadele”, gerçekçi romanların biçimlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir. On dokuzuncu yüzyıl başında oldukça etkili olan romantik aşk anlatısı kalıplarının, özellikle de kadın yazarların egemen olduğu, “duygusal roman” (*roman sentimentale*) biçiminde tanımlanan alt-türe ait aşk anlatısı gerçekçi yazarların mücadele ettiği birincil mecrayı oluşturur:

Ancak, on dokuzuncu yüzyılın en fazla övgü alan romanları, kendi tutarlı estetik anlayışıyla nitelendirilebilen, yerleşmiş duygusal roman alt-türüne ait olan romanlardı. Devrim sonrası yıllarda, Fransa’nın yaşadığı Devrimci sarsıntının etkisiyle bu estetik anlayışta önemli eğilip bükülmeler oldu. Gerçekçiliğin mucitleri, yaptıkları saldırganca yergilere karşın Devrim sonrası dönemin duygusal romanından epeyce yararlanacaklardır (55).

Gerçekçi aşk anlatısının kendine mal ettiği bu alt-türe ait aşk anlatısının merkezinde “romanlarda ailenin görevi sayılan ortak toplumsal düzenin inşa edilip varlığını sürdürmesini sağlamak konusundaki ahlâki buyruk ile mutluluk buyruğu, bireysel özgürlük peşinde koşma buyruğu ve bu romanların ‘kalp’ dediklerine sadık kalma arasındaki çatışma” (55-56) yer almaktadır. Fransız devrimin etkilerine bağlı olarak bireyin mutluluğu ile toplumsal düzen arasındaki çatışmaya

odaklanan bu yaklaşımı benimseyen “erken dönem on dokuzuncu yüzyıl duygusal romanlarında, yakın dönemin tarihsel travmalara karşı bir tepki olarak, bireysel özgürlük (olumsuz haklar) ile ortak refah (olumlu haklar) birbiri ile uzlaşması mümkün olmayan iki alan biçimde temsil edilmek”tedir (56). Romanlarda, bu çatışma genellikle ortak refahı temsil eden ölmüş ya da yaşayan zalim bir babanın çocuklarının kimi seveceği konusunda kurduğu otorite ile gençlerin “acıları” arasındaki çatışma biçiminde yansımaktadır (57). Duygusal romanlar, aşk anlatısının yapısı açısından kurucu işlev taşıyan bu çatışmayı hafifletecek her şeyi anlatının dışına iterek romanları “aristokratik aile meskenin sınırları içinde dar bir olay örgüsüne sıkış”tırır; karakterlerin iç yaşantısına egemen olan “acı” üzerindeki vurguyu azaltacağını düşündükleri fiziksel çevre ve toplumsal koşulların özgüllüğünün anlatı içindeki önemini azaltırlar (56).

Duygusal romanlardaki anlatı yapısını, toplumsal koşulların edebiyatta temsil edilmesinin gerçekçi roman açısından taşıdığı öneme bağlı olarak reddeden gerçekçi yazarlar için aşk anlatısı, romanın erilleştirilmesi konusunda verilen savaşın odağını oluşturmaktadır. Cohen’in de belirttiği gibi, gerçekçi yazarların “hemen hepsi benimseyip dönüştürerek kullandıkları, eski egemen duygusal uzlaşımardan başlayarak roman etrafında yürütülen bu mücadeleye katıldılar” (58). Aşk anlatısının dönüştürülmesiyle ilgili bu mücadele aynı zamanda, gerçekçiliğin kurucusu sayılan erkek yazarlar ile duygusal aşk anlatısına egemen olan kadın yazarlar arasındaki mücadeleyi imlemektedir:

Kadın yazarların duygusal roman alt-türünde önemli bir mevcudiyetinin olduğu düşünüldüğünde, Temmuz monarşisi dönemi yazarlarının konumlarını belirlemek amacıyla toplumsal cinsiyet retoriğini kullanmaları şaşırtıcı değildir. Günümüzde gerçekçiliğin mucitleri olarak andığımız Stendhal, Balzac, Charles de Bernard, Felix Davin gibi romancılar, kendilerini yitip gitmiş ve

kadınılaştırılmış katı bir erilleştirme biçimini yeniden canlandırma görevini üstlenmiş kişiler olarak resmederler (58-59).

Duygusal romanların “kadınısı” kodlarına karşı yürütülen bu mücadele gerçekçi yazarların türü erilleştirmekle ilgili savları, “aslında bu yazarların duygusal romanın kodlarına yaptıkları önemli değişikliklerle örtüşür. Gerçekçi yazarlar, duygusal romanın özel, hissi olan kapalı ızdırap evrenini, ‘nesnel’ mesleki söylemler yardımıyla parçalarlar” (59). Aşk anlatısının “nesnel”liği ile ilgili söylem, erkeklerin egemenliğinde olan tarih, yeni gelişen sosyal bilimler ve doğal bilimler gibi alanların edebiyat açısından önem kazanmasıyla sonuçlanırken, Balzac ve Stendhal gibi yazarlar, duygusal romanın değersizleştirilmesinde “çağdaş sosyolojide rastlanan tanımlamalarla pek çok ortaklığa sahip, maddi ayrıntılara öncelik tanıyan betimleyici bir retorik kullanırlar” (59).

Ancak, “roman-toplumsal cinsiyet-aşk” üçgeni içindeki ilişkilerin on sekizinci yüzyıl sırasında yeniden düzenlenmesinde duygusal romanlar üreten kadın yazarların içinde buldukları konum ile gerçekçi yazarların, toplumsal dönüşümün gereği olarak aynı üçgen içinde var olan kodların geçersizleştiği bir ortamda, yeni kültürel kodlar üretme zorunluluğu hem duygusal romanlar hem de gerçekçi roman için aşk anlatısının benzer çatışmalar içinde biçimlenmiş olduğunu düşündürmektedir. Goerge May’in belirttiği gibi (alıntılayan Gelfand ve Switten, 1988: 443);

on sekizinci yüzyıl romanı, bir yanda muhafazakâr edebî ön yargıları, öte yanda ise ilerici toplumsal ideolojileri savunan kuvvetler arasındaki çatışma sonucunda şekillendi; bu kuvvetlerin düşmanları ve yandaşları sırasıyla ya Kilise ve Devletin desteklediği klâsik değerlerle ya da Aydınlanma’nın, burjuvazinin ve karşıt olanların desteklediği değerlerle ittifak kurma eğilimindeydiler. Romanın insan deneyimini temsil etmesini sağlamak amacıyla uygulanan karşıt edebî ve toplumsal kodlar, ‘ikilem’ini aynı anda hem estetik hem de ahlaki hale getirdiler.

Gerçekçi romanın aşk anlatısının biçimlendiği çatışmalı politik ortam duygusal romanlarla ortak olsa da, George May, gerçekçilikle duygusal roman arasındaki çatışmada toplumsal cinsiyetin merkezî konumuna dikkat çekmektedir:

Bu kodlar arasında, gerek Fransız toplumunun gerçek dünyasında gerekse metinlerin imgesel dünyasında rol oynadığı gibi, münasip toplumsal cinsiyet tavrının tanımları bulunuyordu. *Salonnières*, okurlar, hamiler ve özellikle de romancılar olarak eğitilmiş, genellikle aristokrat kökenden gelen kadın seçkinlerin epeyce bir etkiye sahip olduğu düşünülürse, kadınların o zamanki olağanüstü kültürel eylemlilikleri bu kodları karmaşıktıyordu (443, özgün vurgu).

Frederic Jameson (1981: 138) ise, gerçekçi romanın, kültürel kodların kapitalistleşen dünyada yeniden tanımlanmasında taşıdığı işlevini şöyle vurgular:

[T]arihsel işlevi açısından bakıldığında, anlatısal öykünme ya da gerçekçi temsiliyet, eskiden miras alınmış ve başlangıçta verili olarak miras aldığı geleneksel ya da kutsal anlatı/anlatısal paradigmalarının sistemli biçimde temellerini çürütmeyi ve gizemleştirmeden arındırmayı, bunların seküler bir şekilde ‘kod çözümlemesini yapma’yı üstlenir.

Gerçekçi romanların, “burjuva kültürel devrimi”nin gerçekleştirilmesinde oynadıkları rolün önemi, duygusal romanların üretildiği koşullara benzer biçimde, geleneksel değerler ile kapitalistleşen “yeni” dünyaya uygun yaşam görüşü arasındaki çatışmada merkezî bir konumda olmalarından kaynaklanır:

Bu anlamda roman, yerinde olarak burjuva kültür devrimi denilebilecek önemli bir rolü üstlenir: yaşam alışkanlıklara artık arkaik hale gelen başka üretim tarzları tarafından biçimlendirilmiş kitlelerin, piyasa kapitalizminin yeni dünyasında yaşayıp çalışacak şekilde fiilen yeniden programlandığı muazzam bir süreç (138).

Duygusal romanlarla gerçekçi romanların biçimlendiği bu ortak zeminin gelişiminde, Rousseau’nun on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara damgasını vuran, birey-toplum ilişkilerinin yeniden düzenlenmesine yönelik siyaset kuramının etkisi açıkça ortadadır. Alison Finch (1997: 37) de, “on dokuzuncu yüzyıl romancılarının on sekizinci yüzyıl fikirleriyle biçimlendiği”ni söyleyerek

bu etkinin altını çizer. *Toplum Sözleşmesi*'nde (1999: 29-30) insanın “özgür doğduğunu, oysa her yandan zincire vurulmuş durumda” olduğunu söyleyen Rousseau'ya göre, “tüm öteki hakların temelini oluşturan kutsal bir hak olan” toplumsal düzen, “kesinlikle doğadan gelme bir hak değildir; dolayısıyla da anlaşmalara dayanır”. Toplumsal düzenin oluşması sırasında, insanların “doğal yaşam durumunda kalıp korunmalarını güçleştiren engeller, bu durumda kalmak için her bireyin kullanabileceği güçleri, dirençleriyle alt” ederek “bir çok kişinin katılımı”ndan oluşan “güçler toplamı”nı gerekli kılmıştır (45). Toplumsal yaşamın düzenlenebilmesi için ise “katılımcıların her birinin canını ve malını, oluşturacağı ortak gücün tümüyle savunup koruyacak bir katılım biçiminin” (46) bulunması zorunludur.

Rousseau'nun “ailenin, siyasal toplulukların ilk örneğini oluşturduğu” söylenebilir. Baba imgesi, başkanı; çocuklar, halkı simgeler ve tümü, eşit ve özgür doğmuş olduklarından, özgürlüklerinden ancak kendi çıkarları gerektirdiği için vazgeçerler” (32) sözlerinde de görüldüğü gibi, toplumsal düzenin aile ile temsil edilmesi, hem duygusal romanlar hem de gerçekçilik açısından aileyi merkeze alan aşk anlatısı ile koşutluk içindedir. Öte yandan, aileyi toplumsal düzenin bir metaforu sayan yaklaşıma bağlı olarak aile, Rousseau'nun söz ettiği toplumsal sözleşmenin temel değerlerinin üretildiği birincil kuruma dönüşmekte, duygusal ya da gerçekçi romanlar aileyi merkeze alan anlatılar aracılığıyla yeni toplumsal paradigmlar oluşturacak politik ya da ahlâki değerler üretebilmektedir. Ancak gerçekçi romanın aşk anlatısının, “kadınsı” kodların egemen olduğu duygusal romanlardaki anlatıya karşıt konumlanması, türün erkek egemen bir yapıya dönüştürülmesi, dolayısıyla da yeni toplumsal düzene egemen olacak kültürel

kodların erkek bakış açısının egemenliğinde belirlenmesi için verilen mücadeleyi imlemektedir.

Margaret Cohen (1997: 59), gerçekçiliğin, savlananın tersine, duygusal romanın kadın-erkek kahramanlar arasında fark gözetmeyen anlatı kodlarını tümünden reddetmek yerine dönüştürülerek erkeksileştirildiğini vurgulamaktadır. Erilleştirme, bir yandan gerçekçi anlatının yapısında, “romanın toplumsal ilişkilerin gizli gerçeğine yönelik sorgusu ile erkek karakterin kadın cinselliğinin günah işlemeye yönelik sorgulamaları arasında bir boşlu”ğa neden olurken (59); bir yandan da kadın ve erkek karakterler için aşkın farklı biçimlerde yaşantılandığı kurgular aracılığıyla duygusal romanlarda tanımlanmış olan toplumsal cinsiyet rollerini dönüştürmektedir. Duygusal romanlar, “dönemin toplumsal cinsiyetle ilgili uzlaşım beklentilerini ihlâl etmeyerek” kadın ve erkek karakterlerin aşkı farklı biçimlerde algıladıkları bir anlatı sunarlar:

Aynı zamanda bu romanlar geleneksel toplumsal cinsiyet beklentilerini ihlâl etmezler, dolayısıyla erkek ve kadın karakterlerin kişisel mutluluğu tahayyül etmesinde fark vardır. Kadın karakterler aşkı ruhların ortaklaşması olarak tasarlarlarken, erkek karakterlerse aşka açıkça cinsel bir boyut katarlar (57).

Kadın ile erkeğin aşk yaşantısını algılayışındaki bu farka rağmen, “devrim sonrası duygusal romanlarda bir kahramanın toplumsal cinsiyeti onun kaderini pek değiştirmez. Erkek ve kadın kahramanlar birbirlerine benzer şekilde kolektif refaha ve bireysel özgürlüğe ikili bağlılıkları nedeniyle gerilimlere maruz kalırlar” (57). Gerçekçi romanların erilleştirici söylemi ise, patolojik hâle getirilmiş kadın kahramanları kullanarak toplumsal cinsiyet tanımında çift yönlü bir değişikliğe neden olmaktadır.

Naomi Schor’un (1985: 142) da belirttiği gibi, bu değişikliğin bir yönü, gerçekliğin “on dokuzuncu yüzyılın paradigma”sını oluşturan biçim içinde “temsil

edilmesinin kadınların köleliğine bağlı olması” ile ilgilidir. Schor, kadınlar açısından köleleştirici bir temsil paradigmasının gelişmiş olmasını dört nedene bağlamaktadır:

1) Fransız devriminin kadına dayattığı ve Napolyon Kanununun resmen onayladığı kadının muazzam güç kaybı; 2) kadın bedeninin disiplin altına alınması (Michel Foucault’un ‘histerikleştirme’si); 3) Leo Bersani’nin gerçekçiliğin özelliği olduğunu gösterdiği genelleşen bir ‘arzu korkusu’; 4) entropi ve yenilenemeyen enerji kaynaklarının tükenmesiyle ilgili artan kaygılar (142).

Toplumsal cinsiyet rollerinin dönüştürülmesinin, Cohen’in (1997: 59)

dikkat çektiği ikinci yönü ise, romanlarda kadın karakterlerin edilgenleştirilmesine karşılık, erkek karakterlerin etkin ve dinamik bir biçimde tanımlanmış olmasıyla ilgilidir:

Patolojikleştirilen kadın kahraman, gerçekçi yazarların duygusal romanlar üzerinde yaptıkları başka bir değişikliktir: Erkek ve kadın kahramanların kariyerlerinde toplumsal cinsiyetçi bir çizgi çekmek. En iyi burjuva tarzında, gerçekçi erkek kahraman artık durumunun getirdiği kısıtları edilgen biçimde boyun eğmez, aksine bilfiil dünyada kendi yolunu belirlemeye koyulur. Bunun aksine, cinsellikleri, paraları ve toplumsal konumları erkek kahramanın kendi yükselişinde az ya da çok ustaca kendi çıkarına kullandığı birer araç haline gelen kadın kahramanlarsa acı çekmeye devam ederler (*Le Pere Goriot, Illusions Perdues, Le Lys dans la vallee, Le Rouge et le noir*). Ancak bazen gerçekçi kadın kahraman, cinselliğini kendi başına kullanarak durumu tamamen tersine çevirebilir (*La Cousine Bette*).

Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanması, aşk ilişkisinin tanımlandığı çerçeve ile yakından ilişkili görünmektedir. Toplumsal koşulların aşk aracılığı ile anlatılması, gerçekçi romanın aşkı iktisadi ilişkilerle özdeşleştiren bir yaklaşımla ele almasına, aşk ilişkisinin sınıfsal çatışmaları yansıtacak biçimde kurgulanmasına neden olmaktadır. Margaret Cohen (1991: 30), işçi sınıfını, “esasen sevecen olan yaratıklar, eğitimin yozlaştırıcı etkilerinin insanın doğal olarak barışçıl olan mizacını bozmadığı toplumsal bir katman” olarak kavrayan,

Rousseau ve Fransız Devrimi'nden Saint Simon'a kadar uzanan bir geleneğin varlığından söz eder. Buna karşılık, burjuvazinin üyelerini, “çalışanları, açıkça ya da üstü kapalı bir biçimde anımsattığı, elli yıllık kanlı toplumsal karışıklıklara katkısı üzerinden tanımlayarak proletaryadan korktuğunu ve onları nefret dolu sınıf” (30) olarak tanımlamaktadır. Bu çatışmanı romanlara yansımaları, Roddey Reid'in (1988: 866), Balzac'ın *Les Paysans* (Köylüler) adlı yapıtından yola çıkarak vurguladığı gibi, iktisadi yapıda devrim sonrası yaşanan dönüşümün yarattığı kaygının, dolayısıyla, aileyi merkeze alan tutucu söylemlerin aşk anlatısı üzerindeki belirleyici etkisinde görülebilir:

[G]erçekçi metin, büyük siyasi-iktisadi değişikliklerle karşı karşıya kalan toplumsal seçkinlerin erkek mensuplarını kuşatan köklü sıkıntıların ortaya konulması için oldukça zengin bir alan olduğunu göstermiştir ve toplumsal çatışmayı yönetmek veya aksi takdirde yeniden kodlayarak daha bilindik, dolayısıyla da daha rahatlatıcı terimlerle (kamusal ve özel alanların ayrılması, aile hayatının zorunlulukları, çeşitli cinsel pratikler, kadınlığın tanımları ve benzeri) tekrar kanalize etmek ailevi söylemin göreviydi.

Devrim sonrası özgürlükçü yaklaşımın gerçekçi roman üzerinde

Rousseau'nun fikirleri dolayımında görülen etkisine rağmen, Reid, gerçekçiliğin özgürlükçü yaklaşımının aile söylemi ile sınırlandığını şu sözlerle belirtmektedir: “On dokuzuncu yüzyılda serbest kalan patlamaya hazır toplumsal kuvvetleri inceleme yönelimiyle gerçekçilik, pozitivist sosyal bilimlerin akılcı tutkularını paylaşır, ancak bunu yalnızca aileci söylemin parametrelerini bir kez daha “ev”in içine hapsedmek için yapar” (886). “Okurun tutumunu değiştirerek yeni bir tür nesnelliğin üretildiği bu süreç”te gerçekçi roman iki farklı işlevi aynı anda yerine getirmektedir:

Gerçekçi roman eski ideolojilerle söylemlerin maskesini düşürürken, aynı zamanda da doğmakta olan kapitalizmin dünyasını keşfeder ve yeni, söylemsel olarak üst-belirlenmiş bir ‘gerçek’i yeniden oluşturur. Geleneksel kültürel değerlerin modasının geçtiği



veya yersiz hale geldiği gösterilirken, toplumsal ilişkiler görünürde çıkarıcı, ekonomik özlerine indirgenirler. Benim iddiama göre, bu yeni ‘gerçek’ yinelenen dürtüleriyle yapılarında aslında ‘aileci’dir (866-867).

Aile söyleminin, kamusal alan ile ev içini birbirinden ayırırken aynı zamanda birbirine bağlamak yoluyla muhafazakâr hayali hem destekleyip hem de eleştirdiğini belirten Reid’e göre aile anlatısı;

kamusal ve özel alan, kadın ve erkek egemenliği ve üst-sınıfa ait olan ‘tutku’ ile alt-sınıfların ‘dürtü’leri arasında kurulmuş olan üçlü bir karşıtlıklar seti tarafından yapılandırılmıştır. Bu karşıtlıkların her birinin ikinci terimi sosyal tehdidi biçimlemektedir. İlginçtir ki, romanda, toplumsal çatışmanın taraflarını uzlaştırabilecek hayali figürlere yönelik arayış, aile söyleminde bir krizi ateşlese de, bu söylem her halükârda bozulmadan kalmaktadır (867-868).

Romans kalıplarının gerçekçi romanlar üzerindeki etkisini gösteren bir başka alan ise, bu romanların melodramatik yapısıdır. Peter Brooks’un (1995) dikkat çektiği bu yapı, gerçekçi romanlara ait aşk anlatısının kuruluşunda melodramatik aşk anlatısının oldukça etkili olduğunu göstermektedir. 19. yüzyıl romanlarının popüler biçimlerle yakından ilişkili olduğunu ortaya koyan Brooks’a (xiii) göre melodram, değer düşürücü bir biçimde kullanılagelse de, “(aslında romantizm ve barok gibi) tarihsel ve kültürel olarak yeri tespit edilebilir; yani, yaklaşık on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan, kendisine melodram diyen bir form vardır ve bu form modern imgelem açısından hayati önem taşımaktadır” (xv). Fransa’da, devrimin hemen ertesinden başlayıp 1860’lara kadar süren dönem içinde kurulan ‘klâsik’ melodramatik anlatı, gerçekçilikle aynı dönemde gelişmekle kalmaz, gerçekçi romanlar gibi, “başta zanaatkârlarla esnaf olmak üzere alt sınıflardan başlayıp orta sınıfı da kapsayan, hasta aristokrasinin üyelerini de kucaklayan halk için yazılmış” (xvi) içeren geniş bir okur kitlesine hitap etmeyi hedefleyerek demokratik bir tarzın gelişmesini sağlar. Brooks’un,

“Bir algılama ve ifade tarzı olarak, deneyimi anlamlandırmakta kullanılan belli bir kurmaca sistemi olarak, anlambilimsel bir kuvvet alanı olarak” (vii) tanımlandığı melodramatik anlatı açısından,

“Herşeyi ifade etme arzusu, melodram tarzının ana özelliği olarak gözüktür. Geriye hiçbir şey kalmaz, çünkü söylenmemiş bir şey bırakılmaz; karakterler sahneye çıkar ve sözlerle anlatılamayanı ifade eder, en derin duygularını dile getirir, ilişkilerinden çıkarılacak bütün dersi abartılı ve kutuplaşmış sözcükler ve jestlerle dramatize ederler. Başlıca psişik rolleri, ana, baba, çocuk rollerini üstlenir ve temel psişik koşulları ifade ederler. Bu kurmacada yaşam giderek daha yoğunlaşan ve tamamen ifade edici nitelikteki jestlere ve açıklamalara meyleder” (4).

Aşk anlatısının aile içindeki temel çatışmaların ifade edilmeyecek “en derin duygular”ın abartılması yoluyla kutuplaşmış bir yapı içinde dile getirilmesiyle kurulan melodramatik anlatı, gerçekçi romanların cinsler ya da toplumsal sınıflar arasındaki çatışmaları vurgulayan aşk anlatısı ile uyum içinde gözükmektedir. Öte yandan, on dokuzuncu yüzyılın başından hemen önce yaygınlaşan melodramatik yapının etkisi, gerçekçi romanların aslında popüler anlatı biçimleriyle ilişkisinin yanı sıra anlatı yapısının teatral niteliğinden kaynaklanmaktadır. Balzac’ın *Le Père Goriot*, *Le Peau de Chagrin* gibi romanlarında da görüldüğü gibi, teatral etki, “yaşamın yoğun, aşırı temsilleri, görgü kurallarının aldatıcı maskesini çıkarıp atarak, gerçekte yaşanan esas çatışmaları ortaya çık”masını (3) sağlayarak aşkın temel insanî çatışmalar merkezinde ele alınmasına olanak tanır.

“Hakikat ve etikle ilgili geleneksel buyrukların şiddetle sorgulanmakta olduğu; ancak hakikat ve etik duyuruların bir yaşam biçimi olarak yenilenmesinin acil, gündelik, politik bir sorun haline geldiği bir dünyada” (15) ortaya çıkan melodramatik anlatı açısından kutuplaşma ve abartıya dayalı bu teatral nitelik, Balzac’ın *Illusions Perdues* (Kayıp İllüzyonlar) adlı yapıtından yola çıkan Brooks’a göre, anlatı ile gerçek yaşam arasındaki etkileşimi anlatı lehine değiştirir:

[G]erçekte, onun mübalağalı tarzı ve yoğunluğu, karakterler açısından ve onların ilişkilerinde aslında tehlikede olan görgü kurallarının doğru resmedilmesinden çok daha mükemmel bir biçimde tasvir edilmesini sağlar. Gerçekliğin böylesi öz-temsiliyetlere izin vermemesi, gerçeklik açısından durumu daha da kötüleştirir der gibidir. Karakterleri esasen şeyin yapılma tarzından, yani anlatısal performansın niteliğinden kavrayabiliriz; gerçekliğin olmasa bile hakikatin alanındayızdır (9).

Böylece, hakikatin alanına yönelen melodramatik anlatı, aşk anlatısını etik sistemin, ahlaki değer yargılarının sorgulandığı ya da yeniden yapılandırıldığı birincil mecraya dönüştürmektedir.

Aydınlanmanın katı akılcılığına karşı, ahlaki düzlemde kutsal olanın yeniden gündeme getirilmesine duyulan gereksinim, romantizmin “Kutsal olan”ın geleneksel, kategorik ve birleştirici biçiminin onarılamaz biçimde kaybedilmiş olduğunu kanıtlarken, yine de kutsallığın başka biçimleri”ni öne çıkarması tarzında gündeme gelmiştir (16). “Hem yeniden kutsallaştırmaya yönelik itkiyi, hem de kişisel terimlerle yapılanın dışında bir kutsallaştırma tasavvur etmenin olanaksızlığı”nı vurgulayan melodramatik yapı ise, gerçekçiliğin, Kutsal olanı reddederek gündelik gerçekliğe dayalı yeni ahlaki değer yargıları üretme çabasına iyi ile kötünün kişiselleştirilmesi yoluyla yanıt verir:

Melodramatik iyi ve kötü son derece kişiselleştirilmiştir: Aslında psikolojik bir karışıklık yaşamayan, aksine güçlü bir şekilde karakterize edilen insanları ele alırlar, böyle kişilere can verirler. En dikkat çeken de kötü olanın hainliğidir; gür sesli, pelerin kuşanmış esmer tenli bir adamdır. Kişilere isim verildiği için iyiye ve kötüye de isim verilebilir –melodramlar aslında ahlak evreninin açık bir adaylığına doğru ilerleme eğilimindedirler (16-17).

Böylece, “açıkça tanımlanmış düşmanlıkların karşılaşmasına ve birinin ortadan kaldırılmasına” (17) olanak sağlayan melodramatik yapı, çatışmaların barışa kavuşmasından çok, “kirlerden arındırılmış bir toplumsal düzene, bir dizi etik

zorunluluğun açık seçik ortaya kon” masına (17) işaret ederek gerçekçi aşk anlatısının gündelik toplumsal düzenle ilgili savlar ortaya koymasını sağlar.

Balzac, Henry James gibi gerçekçi yazarların yapıtlarının melodramdan doğrudan etkilenmiş olduğu savı yerine melodramatik etkinin açığa çıkarılmasının yapıtların temellendirilip geniş bir biçimde yorumlanmasına olanak tanıdığını ileri süren Brooks (20), melodramların sunduğu “eksiksiz bir tavırlar, deyişler, jestler bütünü, tutarlı bir biçimde asıl ruhsal çatışmanın dramtizasyonuna yönelik olarak tasavvur edilir”, dini inanışın reddedildiği, ancak insan yaşamında “psşik dramanın etik imalarının” çok önemli bir yer tuttuğu bir dünyada gözle görülmeyen etik çatışmaların anlatılması için uygun bir anlatı zemini olduğunu ileri sürer (21). Bu zemini kullanarak “yalnızca ahlaki bir drama değil, ahlaki olanın dramasını” açığa çıkmasını sağlayan gerçekçi yazarlar için melodrama “aslında tipik olarak sırf ahlaki bir drama değildir, bir drama ahlakıdır da: [Melodrama], sorgulanmasına, kötülükle ve adaletin yanıltılmasıyla üzeri örtülmesine karşın gerçekten de varolan; varlığını ve erkekler arasındaki kategorik gücünü ortaya koyması sağlanabilecek ahlaki bir evreni bulmaya, açıklamaya, göstermeye, böyle bir evrenin varlığını ‘kanıtlamaya’ çalışır” (20).

Bu durum, türün erilleşmesiyle bir arada düşünüldüğünde, gerçekçi romanların, toplumsal cinsiyet rollerinin erkek bakış açısıyla yeniden tanımlanmasında oldukça etkili bir rol oynadığını göstermektedir. Özellikle evlilik dışı ilişkilerin, kadınların sadakatsizliğinin ve bunun yarattığı olumsuz sonuçların anlatılması aracılığıyla kadınların toplumsal onay gören/görmeyen davranışları konusunda sınırların belirlendiği söylenebilir. Erkek kimliğinin kuruluşu açısından ise, aşk ilişkisi bir yandan erilleşmenin bir yandan da sınıf atlamanın aracına

dönüşmektedir. Erkek karakterler, aşk ilişkileri, özellikle evlilik aracılığıyla sınıf atlamakta, maddi refaha erişmekte ya da bunlardan mahrum kalmaktadır.

Farklı yazarların romanlarında farklı örnekler olduğu görülse de, aşk ilişkisinin kapitalistleşen toplumsal yapı içinde sınıf atlamayı sağlayan en önemli araçlardan birine dönüşmesi, bu ilişkinin parasal refah ve politik güçle ilişkilendirilmesi sonucunu doğurmaktadır. Erkek kimliği, kadınlarla yaşanan aşk maceraları sırasında edindiği deneyimleri daha sonra parasal refah sağlamak için kullanmakta ya da üst sınıflar içinde kabul görmek için aşk ilişkilerinden yararlanmaktadır. Buradan hareketle, romanlarda aşk ilişkisinin erkekler için hem cinsel açıdan hem politik güç ve parasal refah açısından erilleşmeyi imlediği söylenebilir.

Gerçekçi romanların aşk anlatısı, anlatıbilim açısından ele alındığında, bir yandan alegorik yapıları vurgulanan romanların politik ilişkileri özel yaşam aracılığıyla yorumladığını ileri süren okumaların diğer yandan da romanlarda özne biçimlenişini inceleyen psikanalitik okumaların varlığından söz etmek olasıdır. Politik okumanın merkezine romanların alegorik yapısı konurken, psikolojik açıdan erkeklik ve kadınlık tanımlamalarına, kültürel açıdan ise toplumsal cinsiyete ait kimlik kurgularına yönelen tartışmalar psikanalitik okumaların temel konularını oluşturmaktadır. Bu iki okuma biçiminin birbirini dışlamaktan çok bir arada var olabileceğine dikkat çeken Jameson ise, bu okuma yöntemlerini birleştirmekte, romanların psikanalitik ve politik okunmasının birbirleriyle ilişkisini vurgulamaktadır.

“Gerçekçi roman” a ait aşk anlatısı biçiminde kuşatıcı bir tanımlama yapılması olanaksız olsa da, Stendhal, Balzac, Flaubert gibi gerçekçi akımı temsil eden yazarların romanlarında görülen aşk anlatısının politik düzlemde

yorumlanmaya uygun eğretilmeli yapılarının Tanzimat romanları ile yakınlık taşıdığı görülmektedir. Gerçekçi romanların, içinde üretildikleri siyasi kriz döneminde toplumsal yapının yeniden düzenlenmesi, anlamlandırılması çabası bu benzerliğin birincil nedeni sayılabilir. Bir başka ortak yön ise, *Madam Bovary* örneğinde görüldüğü gibi, roman karakterlerinin, özellikle kadın karakterlerin, aşkın kavranışına ilişkin bakış açısını romantik ya da popüler romanları okuyarak edinmiş olmalarıdır. Tanzimat romanlarında, *Araba Sevdası*, *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi* gibi örneklerde olduğu gibi, sık sık vurgulanan bu tema, Fransız gerçekçiliği ile Tanzimat romanları arasında ortaklık kurulmasını sağlamaktadır. Fransız gerçekçiliğinde gerçeklikten uzak, romantik aşk tanımından genellikle kadın karakterler etkilenirken, Tanzimat romanlarında, Ahmet Mithat'ın *Dürdâne Hanım*'ında olduğu gibi, hem kadın hem de erkek karakterlerin romanlardaki aşk ilişkilerinden etkilendiği görülmektedir. Aşk anlatısını, özellikle kimlik tartışmalarıyla ilişkilendirilerek inceleyen kuramsal çerçeve açısından bu etkinin, toplumsal cinsiyete ilişkin rol tanımlarına ait sınırların bulanıklaşması açısından önem taşıdığı düşünülebilir. Eril olan ile dişil olan arasındaki karşıtlığın bulanıklaştığı, erkek karakterlerin dişil, kadın karakterlerin ise eril özelliklerinin öne çıkarılmasına yol açan bu etkiyle ilgili farklı yorumlar yapılmaktadır.

Gerçekçi romanların aşk anlatısına yönelik alegorik okumaların Tanzimat romanlarına benzerlik taşıdığı düşünülse de, gerçekçi romanlardaki metaforların şiir dilinden değil, dilin gerçekliği şeffaf bir biçimde temsil ettiği yolundaki Romantik dil kavrayışından etkilenmiş olması bu yakınlığı sınırlamaktadır. Dolayısıyla, Tanzimat romanlarının incelenmesiyle ilgili bölümde ayrıntılarıyla gösterileceği gibi, ele alınan romanları kuşatan genel bir eğretilmeli yapının varlığından söz edilebilirken Fransız gerçekçi romanları açısından bu sav

geçersizdir. Gerçekçi yazarların kullandıkları eğretilmelerin niteliksel farklılığı kadar, aşk anlatısını biçimlendiren eğretilmeli yapının kuruluşundaki farklılıklar da Fransız gerçekçiliği ile Tanzimat romanlarının birbirlerinden ayrılmasına neden olmaktadır. Buna karşılık, Tanzimat romanlarının aşk anlatısının kuruluşunda, Divan şiirinin mazmunlardan oluşan anlatı yapısının biçimleyici etkisi romanlardaki anlatı yapısının şiir diline yaklaşmasını, dolayısıyla anlatının temel taşı oluşturulan eğretilmelerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi sonucunda farklı anlam katmanlarını tutarlı bir biçimde taşımasını sağlamaktadır. Bu yapının nasıl kurulduğunun ortaya çıkarılması ise, aşağıda ele alınacağı gibi, Tanzimat romanları ile Osmanlı geleneksel şiirinin aşk anlatısını ortaklaştıran niteliklerin yanı sıra Divan şiiri aşk anlatısını çok-katmanlı bir hâle getiren anlatı yapısının niteliklerinin tartışılması ile yakından ilişkilidir.

## **B. Divan Şiiri Aşk Anlatısının Özellikleri**

Divan şiiri incelemelerinde aşkın, şiirin temel konusunu oluşturmakla birlikte “şairin varoluş nedeni” (Bek, 1999: 339) de sayıldığı konusunda bir uzlaşımın varlığı dikkat çekmektedir. Fahir İz (1999: 122), Fuzulî’nin gazellerinin yorumlanmasından hareketle Divan şairinin “oldum olası âşık” olduğunu belirterek aşk anlatısının geleneksel şiir içindeki yaygınlığına dikkat çekerken, Stanley Lane-Poole (1999: 41), “Osmanlı Edebiyatı” makalesinde aşkın “tüm keder ve sevinçleri ile, çok doğal olarak ilk sırada işlen”diğini belirtmektedir. Aşkın böylesine geniş bir biçimde konu edilmesi, Mehmet Kalpaklı’nın (1999: 454) şu sözleriyle ilişkilendirilebilir: “Hemen hemen bütün divan şiirinin konusu olan aşk, bu evrenin yaratılış sebebi kabul edilir. Tanrı kendi güzelliğini sevgililerde ortaya koymuş ve o güzellikleri âşıkların gözlerinden seyretmiştir”.

Böyle tanımlandığında aşk anlatısına yönelik biçimden arındırılmış bir içerik analizinin yapılması oldukça zor görünmektedir. Aşkın, Osmanlı geleneksel şiirinin hem biçim hem de içerik açısından birincil taşıyıcısını oluşturması, tasavvufî etkinin yoğunluğunun sonuçlarından biridir. Bu etki, biçimin içerikten, “öz”ün “teknik”ten ayrılması konusunda zorluğa yol açsa da, Divan şiiri aşk anlayışının özellikle aşkın tanımı ve aşk ilişkisinin içeriği açısından Tanzimat romanlarıyla bir ortaklık taşıyıp taşımadığının araştırılması bu çalışmanın amacı açısından can alıcı bir öneme sahiptir. Dolayısıyla, aşk anlatısının gerçekçilik bağlamında incelenmesi sırasında öne sürülen bazı savların yinelenmesi pahasına içeriğe yönelik ayrı bir tartışmanın yürütülmesi zorunludur.

Romanın biçiminin Batı’dan, içeriğinin Doğu’dan alındığı, bu iki farklı kategorinin bir tür “pazarlık” eşliğinde karşılaşmasının türün Batı-dışı kültürlerde etkili olduğu savı düşünüldüğünde, Osmanlı geleneksel şiirinde karşımıza çıkan aşk ilişkisi tanımı ile bu ilişkinin içeriğine dair bir incelemenin yapılmasının özellikle önemli olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, Osmanlı geleneksel şiiri aşk anlatısı, aşkın nasıl tanımlandığının yanı sıra, içerikle ilgili belli bazı kategoriler bağlamında tartışılacaktır. Aşk ilişkisinin tanımlanışında tasavvuf ağırlıklı İslamî yaklaşımın etkisiyle yaygınlaşmış olan “yolculuk” ve “köprü” metaforları, “saray istiaresi” merkezinde kurulan aşk ilişkisinin üçgen yapısı, bu yapının etkisiyle aşk ilişkisinin iktidar ilişkilerini kapsayan yapısal bir metafora dönüşmesi, aşk ilişkisi içinde tanımlanan sevgili-âşık rolleri ile bu rollerin birbirleriyle ilişkileri, sevgilinin bu kavrayışın sonucunda idealleştirilmiş bir imgeye dönüşmesinden oluşan bu kategoriler, Divan şiiri aşk anlatısının içeriğinin incelenmesi için işlevsel gözükmektedir.



Mehmet Kalpaklı (1999: 454) aşkı yalnızca evrenin değil, Osmanlı geleneksel şiirinin de varoluş sebebi sayan bu yaklaşımın aşkın tanımını da kesin sınırlarla biçimlendirdiğini şu sözlerle dile getirmektedir: “Divan şiiri, İran ve Selçuklu medeniyetlerinden aldığı ve bu kültürlerle ait geleneğin yüzyıllar içinde geliştirdiği, çerçevesini ve kurallarını çok kesin olarak çizdiği bir ‘aşk’ tanımını kabullenmiştir”. Fahir İz’in (1999: 116) “Divan Şiiri” başlıklı makalesinde sıraladığı kaynaklar bu çerçevenin belirginleştirilmesi açısından önemli gözükmektedir: “Divan şiiri başlıca altı kaynaktan beslenmiştir: I-Kur’ân, II-Hadîs, III-Peygamber ve Evliya hikâyeleri, IV-tasavvuf, V-Şâh-nâme, VI-Yerli malzeme”. İz’in söz ettiği, “klişelerden kurtulamamakla birlikte artık İran şiirinin hayranı ve taklitçisi olmaktan çıkma çabası”nı (120) imleyen “yerli malzeme”nin dışında kalan “kaynak”lar, Divan şiirinin biçimlenmesinde temelde İslami dünya görüşünün etkili olduğunu göstermektedir. Muhammet Nur Doğan (1999: 424) ise, “Kur’an-ı Kerim, bütün özellikleri, manâ ve lafız incelikleri ile tanınıp anlaşılmadan eski edebiyatımızın özüne nüfuz edilemeyecek, bu edebiyatın arka planında yer alan kuvvetli kültürün künhüne vâkıf oluna”mayacağını belirtirken; Hayrani Altıntaş (2002: 41), mutasavvıfların esasen “Allah’ı[n] tanınmasının ve bilinmesinin ardından onun sevilmesini iste”diklerini belirterek sevginin bu bilgiden kaynaklanacağını, “Kur’an-ı Kerim’de geçen ve yüce Allah’ın kullarına sevgisini ifade eden âyetler[in] tasavvufta bu sevgiyi kazanmak ve ona lâıyk olmak fikrini besle[diğini] ve bir fikir sisteminin doğmasına sebep ol”duğunu ileri sürmektedir.

Ahmet Yaşar Ocak’ın (2005: 18-19) dile getirdiği gibi, İslamın kitabî ve heterodoks yorumları arasında bir karşıtlık bulunsa da, Doğan’ın ve Altıntaş’ın sözleri, Divan şiirinin aşkı metaforikleştiren yaklaşımının yanı sıra, aşk ilişkisini

tanımlama biçiminin de hem kitabî hem de heterodoks İslam yorumundan etkilendiğini göstermektedir. Bu durumun yarattığı iki sonuçtan biri aşkın acı ile özdeşleştirilmesi, diğeri de “alegorik”leşmesidir.

Louis Massignon’un (2006: 16-17, özgün vurgu) “gerek Mekkî, gerekse Medenî müteaddit sûrelerde mecazî manalara hamledilebilen pek çok âyet vardır. Nitekim bir hadîs-i şerîfte şöyle buyurulmuştur: ‘*Her âyetin bir zâhiri, bir bâtını, her sınırın da bir matlavı (giriş yeri) vardır*’” sözleri, tasavvufî aşk anlayışına damgasını vuran zahir/batın ayrımının Kur’an’dan kaynaklandığını göstermektedir. İslamın hem kitabî, hem de tasavvufî yorumunda merkezî bir rol oynadığı görülen görünen (zahiri) dünyanın arkasında gizli (batınî) ve mutlak bir gerçeğin bulunduğu düşüncesi gerçekçilik bağlamında daha önce tartışılmıştı. Ancak bu ayrım yalnızca “Hakikat” nosyonu ya da gerçekçilik bağlamında değil, aşkın tanımlanışı bağlamında da önemli sonuçlar doğurmakta, “gerçek/ilahî” ve “geçici/bedensel” aşkın birbirinden ayrılmasına yol açmaktadır. “İnsanın ‘ene’ sine galip gelerek” yokluğu yenmesinin yolunun aşktan geçtiğini belirten Gibb’in (1999a: 59) “[y]okluğun karanlık gölgesinin ortadan kaldırılması ancak aşkla mümkündür. Ve ruhun yeniden ilâhî kaynağına dönmesi, Allah’la nihâî bir vuslata erişmesi ancak aşkla mümkündür. Sufizmin temel dayanağı ve bu edebiyatın ilham kaynağı ‘aşk’ın ilk dersi insanî aşktan geçer. Sonra ilâhî aşk” (59) sözleri, ilahî aşk-bedensel aşk ayrımının iyi bir özetini sunmaktadır. Annemarie Schimmel (2001: 22) de, tasavvufun aynı zamanda mutlak olana duyulan aşk biçiminde de tanımlanabileceğini belirttikten sonra, bu aşkın “tasavvuf ehlinin kalbini ‘avını kapıp götürən şahin’ gibi Allah’ın huzuruna çıkar”dığını, “böylece onu, mahlukâtın tümünden ayır”dığını söylemektedir (23).

Bu alıntılardan anlaşılacağı gibi, tasavvufî felsefe içinde zahir-batın ayrımıyla koşutluk içinde kavranan insani aşk-ilahî aşk ayrımı, “gerçek” aşkı bir yolculuğa benzetirken, insani aşkı bu yolculukta aşılması gereken bir “köprü”ye dönüştürmekte, tekil varlığı çerçevesinde değil, ilahî aşkı imleyen bir “mecaz” olduğu sürece önemsemektedir. Böylece, ilahî aşka karşıt konumlandırılan, zaman zaman olumlansa da tasavvufî felsefenin erken dönemlerinde kişinin “zahiri” olanın çekiciliğine kapılmasına neden olduğu düşüncesiyle dışlanan insanî aşk (307), bir yandan da kişinin “kâmil insan”a doğru çıkılan yolculuğa işaret etmektedir. Jale Baysal (1999: 282), bu iki aşk türü arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir:

Bir insana karşı duyulan aşk iyidir, fakat ‘son-nihai’ değildir. ‘Mecazi aşk’ diye adlandırılır. Gerçeğe ulaşmak için bir köprüyse de, aslında Tanrısal aşka karşıttır. Sofî adayı bu köprüden geçer, yüreği Tanrı aşkıyla dolar, her yerde Tanrı’nın yüzünü görür, gökteki her yıldızda Tanrı ışıır, kırlardaki her çiçekte Tanrı görünür, her yüzde Tanrı gülümser, her tatlı seste Tanrı seslenir, çevrede ne varsa Tanrı’dır, başka bir şey değil. Bu insan, gözlerini içine çevirir, yüreğinin içine bakarsa, orada harf harf Tanrı’nın gerçek yüreğini okur. Şimdi artık Tanrı ile bir olmuştur ve böylece Mansûr bağırır: ‘Enel Hak-Ben Tanrı’yım’. Bayazîd Bestamî de şöyle der: “Gömleğimin içinde Tanrı’dan başka bir şey yok!”

Abdülbaki Gölpınarlı (1985: 94) da bu görüşü, tasavvufun “geçici [insanî] aşkı bile gerçek aşka bir köprü” saydığını, “âşıkane ve shevî özelemleri aksettiren beyitleri bile, terimler yüzünden [başka anlamlara] yorabilme”nin olası hâle geldiğini belirtmektedir. Gölpınarlı’nın söz ettiği gerçek aşk/ilahî aşk ayrımının şiirsel sonuçlarına Mehmet Kalpaklı (1999: 454) şu sözleriyle dikkat çekmektedir: “Osmanlı şiirinde anlatılan aşk, genellikle ‘gerçek aşk’ yani ‘Tanrısal aşk’tır. Doğu edebiyatının temel unsurlarından biri olan tasavvuf düşüncesinin belirlediği bu nitelik, aşk’ın dünyevî olanı için de aynı anlatım şekillerinin kullanılmasına izin verir”. Nuran Tezcan da (2001), şehrengizlerden hareketle Osmanlı edebiyat

geleneğinde aşk anlayışının tasavvufi niteliğine şu sözlerle dikkat çekmektedir:  
“Mutasavvıfların *meccâzî aşk* dedikleri, gerçek olmayan aşk, yani dünyevî aşk, Tanrı aşkına yani gerçek aşka bir hazırlıktır. İnsan güzelliği Tanrı güzelliğinin bir yansımasıdır” (167).

İki farklı bağlamda yorumlanabilen bu anlatım biçiminde aşk ilişkisinin içeriğini yolculuk metaforu belirlemektedir. Annemarie Schimmel’in (2001: 115) belirttiği gibi, “*salik*’in, ‘yolcunun’, *seyru süluk*’unda, yani ‘manevi yolculuğunda’, ‘Allah Birdir’ varoluşsal ikrarına, yani tam tevhit hedefine ağır ağır ulaşmaya kadar farklı makamlardan geçerek ilerlediği yol”, âşığın zahirî/insanî/geçici olandan batınî/ilahî/mutlak olana doğru ilerlediği bir dizi aşamayı gündeme getirir. Hallac-ı Mansur’un, insanî aşkın, hatta öznenin sınırlarının ilâhî aşk içinde kaybolduğu uç noktayı imleyen “Enel Hak” vurgusu, bu yolculuğun nihai hedefini temsil ederken, bu hedefe ulaşmak için geçilmesi gereken aşamalar bulunmaktadır. Hilmi Ziya Ülken (1993: 214-215) “yolculuk metaforu”nu, Gazali’den yola çıkarak, şöyle özetlemektedir:

Kalbi temizleyici zühd (ascése) ancak manevî hayatın başlangıcında ve hazırlık olarak lazımdır. Düşüklüklerden temizlenen nefis, o zaman onu ‘mürakaba’ ve ‘sevgi’ (muhabbet) ile Tanrı’da birliğe (ayn-ül-cem) götürmesi gereken yola girebilir. Bu yol, birçok merhalelerle aşılabılır ki, onlardan her birinin ayırt edici vasfı kurtarıcı bazı hallerin (münacat) kazanılmasından ibarettir. Bu haller, yok eden düşüklüklerin karşıtı değildir. Daha çok manevî yetkinlik dereceleri, mevkipler, makamlardır ki, onlarla nefis derece derece Allah’a doğru yükselir.

Yolculuk metaforuyla biçimlendirilen aşk ilişkisinin bir başka niteliği kişinin kendisince değil, Allah tarafından başlatılmış olmasıdır. Bu durum, Kur’an’da bulunan “Allah onları sever, onlar da Allah’ı” (Sure 5:3, alıntılan Schimmel, 2001: 494), “Gözler O’nu fark edip kavrayamaz, O gözleri görür” (Sure 6:103, alıntılan Schimmel, 2001: 494) gibi ifadelerle açıkça ortaya

konmaktadır. Bu bir anlamda kişinin, delilikle ya da kendi üzerindeki denetiminin zayıflamasıyla özdeşleştirilen aşk karşısındaki sorumluluktan azad edilmesi anlamına gelmekte, Andrews'un (2000: 150) belirttiği gibi, "kendi kontrolünde olmayan kuvvetlerin bîçare, zavallı kurbanı" sayılan âşığın "kısıtlamasız ifade imkânı bul"masını sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda âşığın kendi üzerindeki denetiminin ortadan kalktığı, bir anlamda erkin yitirildiği biçiminde de yorumlanabilir. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*'nda söz edilen, denetim yitimi ile ilgili taşkın davranışlar sonucunda "ikbal" umudunu yitiren şairlerle ilgili örnekler, denetim yitiminin aynı zamanda otoriteden ve ona yakınlığın sağlayacağı toplumsal erkten uzaklaşma anlamına geldiğini doğrulamaktadır (149).

Öte yandan, kısıtlamaların ortadan kaldırıldığı bir özgürlük alanının varlığı kadar, insanî aşkı bir "köprü" sayan aşk tanımının hem toplumsal hem tasavvufî bağlamda bazı sınırlar getirdiği söylenebilir. Gibb'in (1999b: 59) belirttiği gibi, cinsellikle özdeşleştirilen dünyevî aşk ancak "gerçek" aşka dönüşmesi koşuluyla bir değer taşımaktadır:

İnsanî aşk, güzel ve yararlı olmakla birlikte, hedef değil, ancak hedefe gitmeye bir vasıta. O, kulların geçmesi gereken bir köprüdür. Buna aşk-ı hakikin zıddı olarak aşk-ı mecazî denir. Fakat bu köprü ne kadar mübah olsa da, sâlik bu yolda ilerlerken son derece dikkatli olmalıdır, aksi takdirde yolun sonuna ulaşamayabilir. Gözü öbür tarafa bir kez açıldığında artık kalbi ilâhî mesajlara hazırdır. Gözünü nereye çevirse Cemâlullah'tan bir iz görecektir; Allah, gökteki her yıldızdan, yerdeki her çiçekten ona nazar edecek, her güzel yüzden ona gülümseyecek, her tatlı seste ona seslenecektir. Artık çevresinde Allah'tan başka bir şey görmeyecektir.

Hallac-ı Mansur'un ya da Beyazıd Bestamî'nin ifade ettiği Allah'la bir olma (tevhid) duygusu ise, Allah'ın dünyada ve insanda "tecelli" ettiği inanisinden kaynaklanan "tevhid"le ilişkilendirilmektedir. Ancak bu hedefe ulaşılsa da, ilahî birliğin sürmesi olası olmadığından kişi yolu bu kez tersine katederek dünyayı

yeniden anlamlandırmakla yükümlüdür. Böylece, aşk, ilahî olan ile dünyevî olan arasında, Andrews'un (2000: 89) söz ettiği "birlik" in kurulmasında yetkinlik sahibi olan "kamil insan" a ulaşmanın birincil yoluna dönüşmektedir: "Gazalî'nin ve mutasavvıfların çoğunun savunduğu ve genel olarak Osmanlı sosyal geleneğinde de yansıyan daha ılımlı görüşe göreyse, metaforik ilişkinin her iki yönü de (bu dünyanın araç, öteki âlemin esas oluşu) eşit derecede önemlidir. Gazalî'nin dediği gibi, 'Her kim zahiri bütünden soyutlayıp ayırırsa dehrîdir (materyalist) ve her kim batını soyutlarsa batınîdir, ikisini birleştiren kimse ise kâmilidir'. Andrews'un bu yorumu, Osmanlı geleneksel şiirinin aşkı tanımlayış biçiminin, ister dünyevî, isterse dinsel bağlamda ele alınsın, toplumsal denetim mekanizmalarının kişiyi toplumsal normun içinde tutma çabasının bir parçası olduğunu düşündürmektedir. Sabri Ülgener (2006a), "kamil insan" nosyonunun "üst tabakaya açık bırakılan imtiyazları aşağıya doğru tıkamak ve kapamaktan ibaret" (132) olan toplumsal denetimin halk tarafından içselleştirilmesinde oynadığı merkezî rolü şu sözlerle göstermektedir (130-131):

Tarikat hayatında olgunlaşma ve Hakka varma yolunda muayyen bir kemal mertebesini aştıktan sonra, 'tâlibleri tekmil ve sâlikleri terbiye için' tekrar madde dünyasına dönmeyi haklı çıkararak, hattâ 'kâmil'e lokma ve nükte helâl' olduğunu açıkça ilân eden tasavvuftan, hem de onun en gözde ve güzide mümesillerinden başkaları değildir. Bir çok hallerde olduğu gibi burada da içtihad kapıları, sonradan batınî-ibâhî tarikat kurucuları kendilerini ve müritlerini ölçsüz bir ihtiras taşkınlığına kapıp koyuvermelerine imkân hazırlayacak şekilde aralanmış olmaktadır.

Chittick'e (2003: 97, özgün vurgu) göre ise, bu hal, kişinin şeriat ile tasavvufî yolculuğun sonunda aşkın yarattığı coşkunluğun dengeye kavuşması durumunu imlemektedir:

Her ne kadar ayıklık tasavvufî yolun en yüksek merhalesini temsil etse de, bu, sehâvet sahibi olanların (ayıkların) artık sarhoş olmadıklarına işaret etmez. Bu, şu anlama gelir: Hz. Peygamber

tarafından ortaya konan yol ve yaşama biçimini tam olarak gerçekleştiren gerçek Sufi içerden Allah'la sarhoş, dışarıdan âlemlerle ayıktır. Şüphesiz, bazen açıkça sarhoşluk neşesi ortaya çıkabilir; ama ayırdetme ve temyiz ayıklığı imanın zorunlu bir bileşeni olarak kalır. Dünya doğru ve uygun olanı yapma alanıdır; dolayısıyla bu durum, *yap* ve *yapma*'lar arasında açık seçik bir ayırım gözeterek bir tesbitte bulunmayı gerektirir.

Bu dengenin, batın ile zahirin uzlaştırılmasının yanı sıra Ülgener'in söz ettiği toplumsal yapının içselleştirilmesini ya da meşrulaştırılmasını imlediği görülmektedir. Din ile din dışını birleştiren bir düzlemde tanımlandığında, aşk, bir yandan kişiyi onaylanan davranışlar dizgesinin dışına sürüklediği için tehlikeli, bir yandan da bu dizgeyi içselleştirmesinin aracı sayıldığı için olumlu bir duygu sayılmaktadır. Bir başka deyişle, aşkın yarattığı duygusal coşkunun ölçsüzlüğü “belâya hatta ölüme götürür; duygularında ölçüyü kaçırmak, topluma bir saldırı sayılır”ken (Andrews, 2000: 147), şiirlerde çizilen âşık figürü aracılığıyla normun dışına çıkıldığında kişiyi bekleyen tehlikeleri göstererek kabul edilir toplumsal normun sınırını belirlemektedir:

Âşık, genellikle, garip, çöllere düşmüş, yabanda yazıda yatan, yalnız bir kimse olarak tarif edilir, hali, kabul gören toplumsal normdan ciddi biçimde ayrılır, perişandır, dünyayla ilgisini kesmiştir, çılgındır, yabanîdir. Ayrıca, en yaygın halk efsanelerindeki, gazellerin arketip âşık sembolleri haline gelen kahramanlar, örneğin, Mecnun, Ferhâd, bülbül vb. aşırı tutkularının sonucu kaçınılmaz bir biçimde ölüme sürükler (147-148).

Böyle tanımlandığında aşk anlatısının “tevazu ve kanaati halk yığınlarına mahsus bir fazilet haline getir”meyi (Ülgener, 2006a: 132) amaçlayan tasavvuf ahlâkının, üst sınıfın aşırı refah ve tüketimine “gıpta ve hasetle bakmak, onları taklide yeltenmek” (132) gibi davranışların önünü tıkayan mekanizmalardan biri olduğu görülmektedir.

“Yap ve yapma’lar” arasındaki sınır çizgisini gözeterek seçim yapma zorunluluğu, dünyevî aşkı hem tasavvufî hem de toplumsal bağlamda sıkı bir

biçimde denetlenen cinselliğin şiirsel temsiline dönüştürmektedir. Tasavvufî açıdan aşkın acı kaynağı sayılmasının nedenlerinden biri, kişiyi “Hakk’tan, bütünlükten, dengeden, itidalden, hikmetten, merhametten ve arzuya şâyan başka her nitelikten uzak”laştırma tehlikesi taşıyan dünyevî aşk, yani cinselliktir (Chittick, 2003: 157). Bu bağlamda dünyevî aşk, kişiyi Tanrı’ya götüren yolun başlangıcı ya da o yolda geçilmesi gereken bir “köprü” sayılsa da, özellikle kadın bedeniyle ilişkilendirildiğinde erkekler arası ilişki ağlarından oluşan toplumsal düzeni olduğu kadar bu ilişki ağlarının temel taşıyıcısı olan tasavvufî örüntüyü de tehdit etmektedir. Andrews ve Kalpaklı (2005: 17), bu durumu Osmanlı geleneksel aşk anlayışının arzuyu cinsel bağlamından kopartarak sembolleştiren yaklaşımını, “cinsel arzular ve çekimler, ruhun, doğumla birlikte bu maddi dünyaya gelerek ayrıldığı ilahi birliğe geri dönme arzusunun fiziki tezahürleridirler” sözleriyle vurgulamaktadır. Kadın bedeninin metinsel düzlemde, kadınların varlığının ise toplumsal ilişkiler açısından dışlanması sonucunda aşk, cinsellikten uzak bir duygusallığın üst sınıf mensubu eğitilmiş erkekler arasında yaşanan bir ilişki biçiminde tanımlanmaktadır (17):

Yüksek kültür edebiyatı üreten ve tüketen Osmanlılar [için] ruhani bir aşk olarak en kolaylıkla fark edilen aşk, eğitilmiş bir erkeğin kendisinden daha genç bir erkeğe olan aşkıydı. Ayrıca serbest, Müslüman kadınlarla ilişkilerin özel doğası nedeniyle, bir kimsenin eşi olmayan bir kadına duyduğu ilgiyi herkesin önünde ifade etmesinin hem toplumsal hem de yasal açıdan saldırganca görülmesi nedeniyle (ve birisinin eşi *asla* aleni konuşmalar için uygun bir özne değildir), en uygun şekilde ifade edilebilecek aşk erkekler arasındaki *kamusal* (şiirsel) aşktı. Üstelik, genç bir erkeğin, erkek ve dolayısıyla kamusal alanda erkeklerin hâkim olmasının beklendiği toplum içinde meşru bir güç sahibi olan bir âşığın esasen itaatkâr, özverili ve tutkulu sevgilisi konumunda olması daha uygun (ve daha az tehlikeli) gibi değerlendiriliyordu.

Bu bağlamda, Osmanlı şiirlerinin “fallokratik” bir toplumsal örüntü içinde erkekler arası, cinsellikten arındırılmış bir aşkı terennüm etmeleri oldukça dikkat



çekicidir (21). Yalnızca metinsel açıdan değil, şiirlerin tüketildiği toplumsal bağlam açısından da erkekler arası ilişkileri baskınlaştıran aşk anlayışının cinselliği dışlayan yapısı, yazarların şu sözlerinde açıkça ortaya konmuştur (20): “Bu tür bir ilişkinin cinsel ilişkiyle ve üremeye ilgili alt-metinine tabi olması zorunlu değildir”. Buradan hareketle, kadına duyulan bedensel aşkın, tasavvufî-dinî bağlamda üretilen aşk tanımının dışında bırakıldığı, özellikle kadın bedenine yönelen cinsel arzunun bu bağlamın ürettiği ilişki ağı içinde denetim mekanizmalarının birincil hedefine dönüştüğü savlanabilir.

tasavvuf etkisiyle biçimlenen geleneksel aşk anlayışı, duygusal taşkınlığın denetiminde “kâmil insan” nosyonu ile birlikte, toplumsal bağlamda dile getirilmesi olanaklı olmayan duyguların ifade edilebileceği ya da yaşantılanabileceği toplumsal bağlamı yapılandırmaktadır. Andrews’un (2000: 160) Osmanlı gazelleri bağlamında dile getirdiği gibi, aşk,

büyük bir zevktir ve büyük bir acıdır; duygu hem kaçınılmazdır, hem de kontrol edilemez; duygusal davranış ise tehlikelidir ve çoğu zaman yasaktır. [...] Çelişki ve belirsizlik hayatın gerçekleridir ve bir anlamda, gazeller, çeşitli yorum örüntülerini, yalnızca belirli davranışlara bir mazeret veya gerekçe sağlamak için değil, aynı zamanda hayatın bu kaçınılmaz yönlerini kurumsallaştırma sürecinin bir parçası olarak da kullanmışlardır.

Andrews’a göre, bu kurumsallaştırma sürecinin sonunda “şiir, çelişkiyi şiir dünyasının olağan, alışıldık bir parçası haline getirerek, bir çelişki yapısı kurar ve günlük hayatın çelişikliğini garip ve huzursuzluk yaratıcı birçok ögesinden sıyrır”makta (160), “gazelin esas unsurlarından olan dünya/duygu-akıl çelişkileri, çok gerçekçi bir hayat görüşünün sembolik bir yansıması”na dönüşmektedir (160).

Bu yansımanın toplumsal olarak kabul görmeyen duyguların ifade edileceği uygun metinsel ve toplumsal bağlamı oluşturmak gibi temel bir işlevi yerine getirdiği Andrews’un şu sözlerinden anlaşılmaktadır: “Gazel, duygu

hayatının tutarlı bir yorumunu sağlamakla kalmaz, ayrıca duygusal hareketlerin yapılması beklenebileceği ve beklenmesi gereken bağlamları da gösterir” (152). Gazellerin bu işlevini, tarikat törenleri ile karşılaştıran Andrews’a göre, “[s]osyal olarak kabul gören bir grup ritüeli, belirli bir kültürel ve estetik değer taşıyan bir etkinlik ve yoğun bir duygusal deneyim” (153), tarikat ritüelleri ile toplumsal bir ritüele dönüşmüş olan “gazel dinleme deneyimi”nin ortak niteliklerini oluşturmaktadır. Bu deneyimin tarikat yapısına benzer bir ortam içinde yaşantılanması, bir yandan “dizginsizce kendini bırakma” duygusunun Ülgener’in söz ettiği, otoritenin yanı sıra refah ve tüketimi üst sınıflarda; toplumsal denetim ve boyun eğmeyle birlikte “aza kanaat” düşüncesini alt sınıflarda toplayan denetim mekanizmasını temsil ettiği söylenebilir.

Bu mekanizmanın geleneksel aşk anlayışına bir başka yansıması, iktidar ilişkilerinin aşk anlatısına içkinleşmesinden oluşmaktadır: “Biraz farklı bir bakış açısını benimseyerek, bu dönem boyunca, en özel olandan (yetişkin-çocuk, karı-koca, âşık-sevgili) en kamusal (hükümdar-hükümdarın maiyeti, patron-müşteri, hatta imparatorluk-imparatorluk) olana kadar her çeşit iktidar ilişkisinin tutarlı bir örüntü halinde erotikleştirildiğini öne sürüyoruz” (Andrews ve Kalpaklı, 2005: 28). Ahmet Hamdi Tanpınar (2001: 5) da, aşk anlatısının toplumsal iktidarı içine alan yapısını, “geniş ve büyük bir saray istiaresi gibi görün” düğünü söyleyerek vurgulamaktadır. Tanpınar’a (6) göre bu istiare, yalnızca aşkın kurgulanışını etkileyen birincil kaynak olmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal iktidar sevgiliyi toplumsal bağlamda hükümdar ile özdeşleştiren aşk tanımını gündeme getirmektedir:

Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi

isterse, bu lutfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevri eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeynci, gözde veya gözde olmağa namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele halindedir. Hülâsa saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hattâ kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir.

Andrews (2000: 92-93), bu ikili bağlama tasavvufî/dini bağlamı da ekleyerek aşk acısının, hem bu dünya, hem de öte dünya açısından anlamlandırılabilen niteliği konusunda şunları söylemektedir:

Âşık, bu dünyadaki tezahürüyle fiziksel hazzın peşinde koşar, ama onun yerine elem ve acıyla karşılaşır, sevgilinin kendisinden yüz çevirdiğini görür. Bu dünyevî bağlamda sevgili, âşığı amansız bir illet gibi kendine esir eder, zalimdir, imansızdır –bütün bu sıfatlar, şiirde bizzat dünya için, dünyanın cazibeleri ve dünyayı döndüren zalim felek için de yaygın olarak kullanılır. Oysa öte dünya bağlamında, bütün dilsel göstergelerin göndermeleri tersyüz olur ve her şey karşıtına dönüşür. Fiziksel aşkın hazzı, nihaî acı haline gelir; çünkü bu aşk, kişiyi bu ‘kahpe’ dünyaya bağlar. Benzer şekilde sevgilinin zulmü, naz ve istiğnası, insana bu dünyadan el etek çektireceği için nihai bir lütûf olarak görülebilir, çünkü sevgilinin bu tavrı, bu dünyaya bağlılığın getirdiği dertlerin dermanıdır.

Saray istiaresinin yanı sıra, Divan edebiyatı araştırmacılarının çokça üzerinde durduğu âşık-sevgili-rakip üçgeni, merkezinde sevgilinin eza ve cefalarının yer aldığı, âşık açısından sürekli rakiplerle mücadele etmek anlamına gelen bir ilişki modeli sunmaktadır. Cemal Kurnaz (1999: 321), âşığın çile dolu yaşamı ile Osmanlı geleneksel şiirinde âşığın bu biçimde temsil edilmesinin yaygınlığı konusunda şunları söylemektedir:

Divan şiirinde aşk hadisesi sevgili-rakîb-âşık üçlüsü etrafında düşünülür. Hayâl sistemi, içtimaî nizamın bir tezâhürü olarak ‘saray istiaresi’ etrafında teşekkül ettiğinden, sevgili tıpkı bir hükümdar gibi tasvir edilir. Kudretlidir, lutuf ve ihsan sahibidir. Fakat, aynı zamanda zâlimdir. Cevri ile öldürür. Sevilir, sevmez; kıskanılır, kıskanmaz. Naz eder. Bir hükümdarın bütün isim ve sıfatlarına sahiptir. Âşık ise sevgilinin sarayı kapısında bir kuldur. Onun etrafındaki rakîbler ile mücadele halindedir. Bir taraftan sevgilinin ilgisizliği, hatta zulmü, diğer taraftan rakîbler âşığı müthiş bir dert içinde bırakır. O, bir ömür boyu ayrılık cehenneminde gece, gündüz

acı ile kıvrır bir hüviyettir. Devamlı âh eder. İçindeki ateşten dolayı âhi dumanlı ve kıvılcımlıdır. Öyle ki, gökleri yakıp tutuşturur. Durmadan ağlar. Gözyaşları okyanus olur. Onu böyle görenler, ‘hem denize düşmüş, hem yanar’ diye hayret ederler. Gözyaşları devamlı aktığı için göz pınarları kurumuştur. Artık yaş yerine kan gelmeye başlar. Devamlı kan kaybeden insanın rengi sararır, zayıf düşer. Âşığın da yüzü ve vücudu balmumu rengindedir. Vücudu inceler hilâle, hatta gölgeye, hayâle döner. Beli bükülür. Dayanılmaz acılar içinde göğsünü, yakasını yırtar, parçalar. Bir taraftan sevgilinin gamze ve kirpik okları, hançeri, vücudunu göz göz, dilim dilim yaralarla doldurur. Zayıf vücut, bükülmüş bel, sarı yüz, kanlı gözyaşı, âh ve yaralar... Bunlar âşıklığın alâmetleridir. Bir divanın herhangi bir sayfasını açacak olursanız âşiklar mutlaka bu hâliyle karşınıza çıkacaktır.

“Âşıklığın alametleri” arasında sayılan nitelikler, aşkın acı veren doğasını öne çıkararak doyuma ulaşmanın olanaksızlığını ya da geçiciliğini vurgulayan bir yaklaşımı gündeme getirmektedir. Andrews’a (2000: 119) göre bu yaklaşım, Osmanlı toplumunun mutlakiyetçi yapısı içinde kulun saray ya da hükümdarla özdeş olan otorite karşısındaki konumunu yansıtmaktadır: “Hükümdarın davranışının yıkıcı veya acı veren boyutlarını, bu davranışı mevcut ilişkinin (yani kişisel aşk/sadakat ilişkisinin) doğal, kaçınılmaz bir sonucu sayan bir görüşün içinde eritir”. Bu yaklaşımın dinsel/tasavvufî otoritenin meşrulaştırılması konusunda da benzer bir işlev taşıdığı yazarın şu sözlerinden anlaşılmaktadır (119, özgün vurgu): “Yani sevgilinin zulmü, cevri ve cefası, yalnızca, sevgilinin bu duyular dünyasına (*âlemü’l his*) hâlâ bağlı olduğu şeklinde anlaşılır; dolayısıyla zulüm veya cefa, önünde sonunda bu dünyaya sırt çevrilmesine ve öte dünyanın idrakine yol açacağı için bir lütuf sayılır”.

Saray istiaresi bağlamında kurgulanan aşk ilişkisinin bir başka niteliği ise, “âşık-sevgili-rakip” üçgenini merkezîleştirmesidir. Bu ilişki modeli, merkezî otoritenin gücü karşısında kulun konumunu ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Jale Baysal (1999: 277-278), rakiplerle, hükümdar-sevgilinin lütuflarına

erişmek için verilen mücadeleyi şu sözlerle dile getirmektedir: “Bir saray, bir yığın saray adamı, gözdeleler ve gözde olmayan kişilerle doludur. Yani sevgilinin çevresinde rakipler de vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bunlarla boğuşma halindedir”. Bu boğuşma genel olarak âşığın çevresinde sevgilinin aşkını kendisiyle birlikte elde etmeye çalışan kişilerin yarattığı kıskançlık ya da acı ile ilişkilendirilmektedir. Ancak “rakip” sözcüğünün farklı kullanımları dikkate alındığında Osmanlı geleneksel şiirlerindeki üçgen aşk, mutlakiyetçi toplum ve iktidar yapısı bağlamında farklı bir açıdan yorumlanabilir.

Mehmed Çavuşoğlu (1998: 57), rakip sözcüğünün 16. yüzyılın sonuna kadar “aynı şeyi isteyen” anlamına gelmekten çok, “arada fesatlık yapan, bekçi, gözeten anlamında” kullanıldığını, sözcüğün Türkçede ‘engel’ kelimesiyle karşılan”dığını belirtmektedir. Çavuşoğlu’nun Remzî Lügati’nden aktardığına göre “rakip” sözcüğünün “asıl anlamının açıklanması bugünün Türkçesiyle şöyledir: “1) Allah’ın güzel isimlerindedir. Koruyan (Hâfız) gözcü (nigehbân) ve bütün kâinatı gözedici anlamında, 2) Kötü ve zararlı kimse ki, birinin sevdiği ile veya beğendiği kimse ile görüşmesine veya bir çeşit isteğini elde etmesine veya uygulamasına engel olup kendisi için elde etmeye çalışır; bekçi, koruyan gözeten” (56-57).

Rakip sözcüğü, Tanrı’nın “kâinatı gözetin” niteliği ile ilişkilendirildiğinde, üçgen aşkın toplumsal düzenin meşrulaştırılmasında ya da yeniden üretiminde oynadığı rolü ortaya koymaktadır. Bu anlamda rakip, âşığa verdiği acıyla bir yandan onu bu dünyayla ilgili beklentilerinden arındırıp öte dünyaya yaklaştırarak kanaatkâr kılmakta; bir yandan da evrenin düzenini ve bu düzende âşığın konumunu meşrulaştırmaktadır. Buna ek olarak rakibin saray otoritesini merkeze alan hiyerarşik toplumsal yapının “bekçi”si olduğu, âşığın bu hiyerarşinin içindeki

konumunu sabitleştirdiği söylenebilir. Ülgener'in gösterdiği gibi, refahın otoriteyle doğru orantılı olarak dağıtıldığı bu düzende üçgenin tepe noktasını oluşturan saray, yalnızca otoritenin değil, refahın da merkezidir. Üçgenin alt ucunda yer alan âşık ile rakip arasındaki ilişkide ise, rakibin hem refahın hem de otoritenin toplumsal dağılımına “bekçilik” etmek gibi bir işleve sahip olduğu düşünülebilir.

Hem Ülgener'in, hem de Andrews'un yorumlarından hareketle gösterildiği gibi, Divan şiiri aşk anlatısı, mazmun sistemine dayalı yapısı ile şiiri, içinde üretildiği toplumsal gerçeklikle eğretilmeli bir biçimde ilişkilendiren, özellikle mesnevi bağlamında hem toplumsal yapıyı hem de iktidar yapısını temsil etmeyi olanaklı kılan bir yapıya sahiptir. Bu yapının Tanzimat romanının kuruluşundaki en önemli etkisi ise, “gerçekçi” romana ait temel anlatı unsurlarını eğretilmelere dönüştürerek tutarlı bir anlatı yapısının ortaya çıkmasını olanaklı kılmasıdır. Roman karakterleri, anlatıcı, zaman-mekân, betimleme gibi “gerçekçi” romana ait sayılan anlatı unsurları bu yapı içinde birer eğretilmeye dönüşerek düz anlam katmanında yer alan öykünün farklı katmanlarda yorumlanabilmesini sağlamaktadır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

### TANZİMAT ROMANLARINDA ÇOK-KATMANLI ANLATI YAPISI

Daha önce tartışıldığı gibi, Cumhuriyet sonrası eleştirilerde Tanzimat romanlarının “aşırı Batılılaşmış züppe tipi”ni merkeze alarak yorumlanması, yapıtları Osmanlı Batılılaşmasının “hata”larını gösteren politik alegoriler biçiminde okunmasıyla sonuçlanmaktadır. Ancak, romanlardaki aşk anlatısının eğretilmeli niteliği göz önüne alındığında, romanların düz anlam katmanındaki öykülerin yalnızca “yanlış Batılılaşma” eksenine değil, “gerçekçi” romanın anlatı unsurlarını eğretilmelere dönüştüren çok-katmanlı bir anlatı yapısına dayandığı görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde ise, “Tanzimat romanları kanonu”na dahil edilmiş olan beş romanın yanı sıra *Akabi Hikâyesi*'nin politik ve edebî anlam katmanlarının çözümlenmesi, dolayısıyla anlatı yapısını oluşturan iki farklı çok katmanının somut bir biçimde incelenmesi yer alacaktır. Romanların yayımlanma sırasına göre düzenlenmiş olan bu bölümde her romanın Osmanlı İmparatorluğunun iktidar yapısının uğradığı dönüşüm ile edebiyatın yeniden biçimlenmesi sürecine yönelik yorumu ayrı ayrı okura sunulacaktır. Ancak, hem düz anlam katmanındaki aşk anlatısının yapısı hem de politik ve edebî dönüşüm

sürecine olan yaklaşımlarının benzerliği düşünülerek *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ile *Akabi Hikâyesi* arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılmasının yerinde olacağı düşünülmüştür.

#### **A. Akabi Hikâyesi ve Felâton Bey ile Râkım Efendi**

Mehmet Kaplan'ın (2004) "Avrupalıların çalışma tarzını ve yüksek kültürünü değil de, kılık kıyafetini ve eğlence şeklini taklit eden alafranga tipi"nin (403) ortaya çıktığı ilk roman saydığı *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, bu özelliği ile Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin kuruluşunda merkezi bir yere konumlanmış bulunmaktadır. İnci Enginün (2004) ise, romanı "Osmanlı devletinin son yıllarındaki durumunu anlatan çarpıcı örneklerden" biri sayarken (225), Zeynep Kerman (2006) yapıtı "Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri içinde, nesilleri etkileyen beğenilerek taklit edilen, aile içinde geçen, devirle yakından ilgili olduğu için sosyal yönü ağır basan 'bir karakter romanı'" (611) biçiminde nitelemesi de, roman hakkındaki değer düşürücü yargıların değiştiğini göstermekle birlikte, "Batılılaşma" merkezli okumaların geçerliliğini koruduğunu gösteren şu sözleri de bakış açısındaki sürekliliği vurgulamaktadır: "Yazar, biri kendisinden önemli izler taşıyan müspet (Rakım Efendi), diğeri Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan, batıyı sathî bir şekilde, sadece dış görünüş bakımından taklit eden dejenere şık tipini karşılaştırır" (611). Tanzimat romanında Doğu-Batı ikileminin temel sorunu oluşturduğu görüşüne karşı çıkan Jale Parla (1993) açısından ise, temel çerçeveyi daima İslâmi değerler çizmektedir (37). Ahmet Mithat'ın yapıtlarında özellikle "İslam kültürünün büyük üstünlüğü manevi değerlere verdiği önemle, namuslu ve iffetli insanlar yetiştirmesi" (37) nedeniyle vurgulanan bu değerler, yazarın yenilikler konusundaki sınırlarını da belirlemektedir. Orhan Okay (2006) da,



Ahmet Mithat açısından Doğu ile Batı arasında nasıl bir denge kurulacağı sorusunun *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin dışındaki romanlarında da görülen temel sorunsalı oluşturduğunu belirtmektedir (231-238).

Ahmet Mithat'ın “üslup ve tekniğe özen göstermemiş bir halk romancısı ol”duğu (Moran, 2004a: 59), okuru roman türüne “hazırladığı” konusunda 1930'lardan günümüze uzanan yaygın uzlaşmanın varlığı dikkat çekmektedir (Tanpınar, 2001: 463; Kaplan, 1975: 2-3; Okay, 1989; Parla, 1990: 29; Kabaklı, 1994: 479). Nüket Esen, “Ahmet Mithat'ın romanı kamuoyuna tanıtan, kendi okur kitlesini yaratan ve bu kitleyi eserlerindeki belirgin / kendini gizlemeyen bir anlatıcı sesini kullanarak eğiten, verimli bir yazar” sayıldığını belirterek araştırmacılar arasındaki bu genel kabulü vurgulamaktadır (2006: 25). Yazar hakkındaki bir başka genel kabul ise, Ahmet Mithat'ın “çocukları eğitecek büyükler hitap” eden (Enginün, 1999: 70) romanlar yazdığı, bir başka deyişle “esas” meselesinin olan toplumun eğitilmesine yöneldiği (Enginün, 2000: 52) düşüncesinden oluşmaktadır. Yazarın yapıtlarını bu doğrultuda ele alan araştırmacılar Ahmet Mithat'ın yapıtlarını “derinliksiz”liği (Öztürk, 1995: 172), üslubunun “laubali”liği (Gariper, 2006: 59) gibi nedenlerle eleştirmektedir.

*Felâton Bey ile Râkım Efendi* ile ortak bir konuya sahip olmasının yanı sıra anlatı yapısı açısından da büyük bir benzerlik taşıyan *Akabi Hikâyesi* ise, Laurent Mignon'un belirttiği gibi yazılmış ilk Türkçe roman olmasına rağmen, araştırma kitaplarına girmesi ancak 2000'li yıllarda gerçekleşmiş bulunmaktadır (Korkmaz, 2006: 58; Enginün, 2006: 169). Kendisini “tıpkı sonraki Tanzimat romancıları gibi, kendisini her şeyden önce, öğretmen ve rehber olarak gör”düğü söylenen (Mignon, 2003: 69) Vartan Paşa'nın konumlandırılışının Osmanlı romancıları arasında “hace-i evvel” biçiminde adlandırılan (Yavuz, 2006: 52)

Ahmet Mithat ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. İki yazarın ortak konularının yanı sıra *Akabi Hikâyesi*'nin, “ondan yirmi sene sonra gelişmeye başlayan Türk romanı”na yansıyan nitelikleri ise, Mignon'un (2003) “toplumsal gerginlikler, Batılılaşma ve kadının konumuyla ilgili fikirlerini iletebilmek için, okuyucusuna doğrudan hitap eden anlaşılır bir dil ile yazılmış, mizahî öğeler içeren ve faciayla sonuçlanan bir aşk hikâyesi anlatır, ondan sonra Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Şemsettin Sami ve diğerlerinin yaptığı gibi” sözleriyle vurgulanmaktadır (75).

Bu ortaklıktan hareketle karşılaştırmalı bir biçimde ele alınacak olan iki yapıttan biri olan *Akabi Hikâyesi* (1991), Ermeni kökenli Osmanlı devlet adamı Vartan Paşa tarafından 1851'de Ermeni harfleriyle Türkçe basılmıştır. Roman, Andreas Tietze'nin yazdığı önsözde de belirtildiği gibi, “birbirine düşman ailelere mensup iki âşıkın sonu faciayla biten aşkı”na (xi) karşılık, evlilikle sonuçlanan Rupenig Aga ile Fulik Dudu'nun ilişkisi arasındaki karşıtlığı anlatmaktadır. Aileler arasındaki düşmanlık, toplumsal düzlemde Katolik ve Ortodoks Ermeni cemaatleri arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır. Bu çatışma, Katolik Hagop Aga'nın Ortodoks Akabi Dudu ile evlenmesini istemeyen Mösyö Fasidyân'ın kurduğu tuzaklar sonucunda Akabi Dudu'nun intihar etmesi, Hagop Aga'nın kederinden ölmesi ile sonuçlanır. Romanın Avrupaî kılıklı “züppe”si Rupenig Aga ise, sonunda istediği kadınla evlendirilmekle kalmaz, kendi cemaati içinde Hagop'un giderek yitirdiği itibara kavuşur.

*Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1998) ise, zengin ve “Avrupai” babasının ölümünden sonra, alafranga yaşam tarzıyla onun servetini tüketerek yaşayan Felâton Bey ile çalışkanlığı sayesinde giderek zenginleşen Râkım Efendi'nin yaşamlarını anlatır. Romanın sonunda Felâton Bey, ancak bürokratik yapı içinde

“etkili” bir dostunun yardımını sayesinde iş bulurken, Râkım Efendi’nin ise, cariyesi Canan’la evlenmesi, refah düzeyinin de giderek artmasıyla farklı açılardan olumlandığı görülmektedir.

Bu kısa özetlerin de gösterdiği gibi, Vartan Paşa’nın 1851 yılında yayımlanmış olan *Akabi Hikâyesi* adlı romanı ile Ahmet Mithat Efendi’nin 1876 tarihli *Felâton Bey ile Râkım Efendi* başlıklı romanı yalnızca olay örgüsü açısından değil, roman karakterlerinin benzerliği açısından da pek çok ortak niteliğe sahiptir. Tanzimat romanları içinde Cumhuriyet sonrası incelemelerin en çok ve en az gündeme getirdiği bu iki yapıtın sahip oldukları ortak anlatı yapısına odaklanarak karşılaştırılması, eleştirel söylemin üzerine inşa edildiği seçiciliğin çarpıcı bir örneğini sunması açısından önem taşımaktadır. Politik anlam katmanında iki romanın sunduğu yorumlar arasındaki benzerliklerle farklılıkların tartışılmasına da olanak tanıyacak olan bu karşılaştırma, Osmanlı dönüşüm sürecinin müslüman ve gayr-i müslim cemaatler içindeki yorumlanmış biçimleri arasındaki ilişkiye de ışık tutulmasını olası kılacaktır.

### **1. Politik Anlam Katmanı**

*Akabi Hikâyesi*, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin, romana adını veren iki karakter arasındaki karşıtlık üzerine kurulu anlatı yapısıyla koşutluk içinde, Hagop ile Rupenig Aga arasındaki çatışmayı temel almaktadır. Romanın politik anlam katmanında Katolik-Ortodoks Ermeni cemaatleri arasındaki çatışmanın yanı sıra Osmanlı toplumundaki dönüşümün temsil edilmesi açısından uygun bir yapı sunan bu yapı, bir yandan da düz anlam katmanında sunulan aşk anlatısının başat niteliği olan Batılılaşma eksenli tartışmanın taraflarının temsil edilmesini de sağlamaktadır. *Akabi Hikâyesi*’nin Ahmet Mithat’ın romanından yaklaşık yirmi

beş yıl önce yayımlanmış olmasının yanı sıra yazarın Ermeni harflerle Türkçe gazetelerde tefrika edilen edebiyat yapıtlarından büyük olasılıkla haberdar olduğu göz önüne alındığında, Felâtun-Râkım karşıtlığının düz anlam katmanında belirgin bir biçimde odaklandığı Batılılaşma tartışmasının doğru-yanlış modeller arasındaki karşıtlık temelinde kurgulanmasını öncelediği düşünülebilir. Bu açıdan, *Akabi Hikâyesi*'nin Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde “dışarıda” bırakılmış olsa da, söylemin temellendirilmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

İki romanın anlatı yapılarını birbirine yaklaştıran bir başka ortak nitelik ise, her ikisinin de bu çalışmada ele alınan romanlar arasında en açık metin-dışı göndermelere sahip yapıtlar olmalarıdır. Yapıtların edebî anlam katmanı açısından inceleneceği bölümde açıkça gösterileceği gibi bu nitelik her iki romanın da eğretilmeli yapısına gösteren-gösterilen ilişkilerini açıkça ifade edilerek anlam katmanlarının birbirlerine yaklaşmasına neden olmaktadır. Bir başka deyişle, düz anlam katmanında erkek karakterler arasındaki karşıtlığı vurgulamanın bir aracı gibi kurgulanarak Batılılaşma tartışmasının açık bir dille yürütülmesini sağlayan aşk anlatısı, birey-cemaat çatışması merkezinde yürütülen toplumsal dönüşüm tartışmasının daha geride kalmasına neden olmaktadır. Bu iki romanın çalışmada ele alınan romanlar içinde eğretilme yapısı açısından en az “muğlâk”lık taşıyan yapıtlar olması, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemi içinde Tanzimat döneminin eklektik bir algı içinde tanımlanmasında önemli bir rol oynayarak romanlardaki çok-katmanlı anlatı yapısının gözden kaçmasının da nedenini oluşturmaktadır. Bu durumun aynı zamanda, Ahmet Mithat'ın yazdığı pek çok roman içinde *Dürdâne Hanım* ya da *Felsefe-i Zenân* gibi eğretilmelerin bulanıklaştığı diğer romanlar yerine, Batılılaşma tartışmasını en “alegorik” biçimde yürüterek diğer katmanları zayıflatılmış olduğu *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'nin Cumhuriyet sonrası eleştirel

söylem içinde en çok söz edilen roman hâline gelmesinin de aslî nedenini oluşturduğu ileri sürülebilir.

Her iki romanın da düz anlam katmanını oluşturan aşk anlatısı içinde açık bir biçimde yürütülen “doğru-yanlış” Batılılaşma tartışması, dinsel değerlerle özdeş görünen geleneksel “öz” ile bu özü ortadan kaldırmasından korkulan “modern” değerleri uzlaştırmayı başarmış karakterler ile Batılılaşmanın yarattığı “tehlike”den kaçamayarak bu “öz”ü yitiren karakterler arasındaki karşıtlık merkezinde yürütülmektedir. Laurent Mignon’un (2002) dile getirdiği gibi, Ahmet Mithat romanında bu çelişen değerler arasında “doğru denge”yi kurabilmiş *Râkım Efendi* karakterini hem anlatıcı söylemi hem de olay örgüsü içinde olumlarken, Vartan Paşa da, Hagop-Rupenig karşıtlığı içinde benzer bir tutum sergilemektedir. Ancak *Akabi Hikâyesi*’nde dikkat çekici bir farklılık, yazarın anlatıcı söylemi aracılığıyla olumladığı Hagop Aga ile Akabi’nin olay örgüsü bağlamında ölümle “ceza”landırılırken bir yandan da bu durumun tarihsel kökenlerinin Akabi’nin annesi ile babasının da benzer bir duruma maruz kaldığının anlatılması yoluyla vurgulanmış olmasıdır. “Doğru” ve “yanlış” batılılaşma modellerini temsil eden roman kahramanlarının karşılaştırılması, romanların yapısında görülen bu ortaklığın içindeki buna benzer kimi temel farklılıkların ayrıntılı bir biçimde tartışılmasına olanak tanıyacaktır.

Romanların “aşırı Batılılaşmış züppe”leri arasındaki karşılaştırma, “züppe”liğin farklı politik bağlamlarda nasıl farklı eğretilmelere dönüştüğünün gösterilmesi için önem taşımaktadır. Felâtun Bey ile Rupenig Aga arasındaki bu karşılaştırma, bir yandan “züppe” tanımlamasının yalnızca “Avrupalı” kılık kıyafet ya da Fransızca konuşmaktan kaynaklanmadığını göstererek Batılılaşma konusundaki farklı kavramsal çerçevelerin varlığını ortaya koyacaktır. Bununla

birlikte, her iki romanın eğretilmeli yapısı içinde “züppe”liğin yalnızca “yüzeysel” Batılılaşmayı göstermediği, Osmanlı imparatorluğunun değişen toplum/devlet yapısı içinde birbiriyle çatışmakta olan iki farklı konumu temsil eden eğretilmeler sayılabilecekleri gösterilecektir. Bu açıdan ele alındığında her iki roman da, Osmanlı toplumsal düzeninin değişiminin yazarlar tarafından nasıl yorumlandığı konusunda önemli ipuçları taşımaktadır. Ayrıca, romanların “züppe”leri Rupenig Aga ile Felâton Bey’e “gelenek” bağlamında yöneltilen eleştirilerin dönüşüm geçirmekte olan yapı içinde politik kimliklerin nasıl tanımlanması gerektiği konusunda da belirli savların tartışılmasına aracılık ettikleri görülmektedir. İki yapıtı birbiriyle ilişkilendiren bu ortaklıktan hareketle yapıtların karşılaştırılması on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda kimlik tanımına yönelik tartışmaların Müslüman ve gayr-ı Müslim cemaatler içindeki yansımalarını açığa çıkarmayı olası kılmaktadır.

Romanların yorumlanmasına geçilmeden önce dile getirilmesi gereken önemli bir nokta, her iki yazarın da Osmanlı devlet yönetimi içinde yüksek bir toplumsal statüye sahip olmalarıdır. *Akabi Hikâyesi* yayımlandığı sırada Bahriye Nezareti’nde görevli bulunan Hovsep Vartanian, Andreas Tietze’nin *Akabi Hikâyesi*’nin girişinde de belirttiği gibi, “13 yaşında iken Viyana’daki Mekitarist okuluna girmiş. Tahsilini bitirdikten sonra İstanbul Nersessiyan okulunda birkaç sene öğretmenlik yapmış, sonra 1837’de tercüman olarak Bahriye Nezaretine alınmış. Orada 25 sene hizmet ederek paşa rütbesine yükselmiş”tir (x).

Ahmet Mithat’ın da, Tuna valisi Mithat Paşa ile olduğu gibi, romanın yayımlandığı yıl tahta çıkan İkinci Abdülhamit ile de yakın ilişki içinde olduğu bilinmektedir. Kemal Karpat (2001: 195-196), bu yakınlığı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde saray iktidarının güçlendirilmesini sağlayacak pan-İslamist

düşüncelerle birlikte, çerçevesi saray tarafından belirlenen “modernleşme” yanlısı görüşlerin dile getirildiği bir gazete oluşuna dikkat çekerek vurgulamaktadır. Her iki yazar için de, toplumsal iktidarın merkezine olan yakınlığın yarattığı baskının, romanların o günün resmî ideolojisini belirleyen “doğru Batılılaşma” eksenini ile koşut görüşlerin düz anlam katmanında başat bir biçimde dile getirilirken, eğretilmeli bir yapı içinde inşa edilen görüşlerin silikleştiği düşünülebilir. Yapıtların politik anlam katmanında yazarların işaret ettikleri savların değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulması gereken bu durum, aynı zamanda her iki yapıtın düz anlam katmanında başat bir biçimde tanımlanan “doğru Batılılaşma” modelinin kapsamının da tartışılması açısından önem taşıyan bir niteliktir.

Devlet mekanizması içinde etkili bir konuma sahip olduğu görülen Vartan Paşa'nın yapıtında eşitlik, özgürlük, bireysel hakların korunması gibi değerlerin anlatıcı söylemi açısından olumlu olmuş olmasına karşılık, yapıtın yalnızca Ermeni cemaatine seslenecek biçimde yazılmış ve yayımlanmış olması, bu görüşlerin Osmanlı saray iktidarına bir göndermede bulunduğu biçiminde yorumlanması olasılığını azaltmaktadır. Romanda Hagop ile Akabi'nin aşkı aracılığıyla dile getirilen Katolik ve Ortodoks Ermeni cemaatleri arasındaki çatışmanın sona erdirilmesi, bireysel aklın egemenliğindeki bireyin özgürlüğünü temel alan bir topluluk yapısının kurulması gerektiği biçimindeki görüşler, aşk anlatısının egemen söylemini oluşturmaktadır. Bu söylemin özellikle tarafgir anlatıcı söylemi aracılığıyla başat hâle getirilmesine karşılık, Hagop ile Akabi'nin ölümü, olay örgüsü içinde iki karakterin temsil ettiği görüşlerin üreteceği tehlikeye işaret etmektedir. Bununla birlikte, yapıtta müslüman cemaatine ya da Osmanlı saray çevresine yönelik bir göndermenin yer almadığı görülmektedir. Ermeni cemaati ile

müslüman çoğunluk ya da Osmanlı sarayı arasında herhangi bir ilişki kurulması olasılığını ortadan kaldıran bu “eksik”liğin, eğretilme düzleminde, yapıtın anlatıcı söylemi ile koşutluk içinde, bağımsızlık düşüncesini temsil ettiği biçiminde de yorumlanabilir. Müslüman ve Ermeni cemaatleri arasında bu biçimde kesin sınırlar çizilerek müslüman çoğunluğun yapıtta temsil edilmemesi, Hagop ile Akabi’nin, temsil ettikleri düşünsel yapının yok oluşuna ilişkin bir eğretilme olan ölümleriyle bir arada düşünüldüğünde, yapıtın politik anlam katmanında bağımsızlık ya da uluslaşma sürecinin Ermeni cemaati açısından olumsuz bir biçimde sonuçlanacağı düşüncesinin dile getirildiği düşünülebilir.

Ahmet Mithat’ın ise, imparatorluğun içinde bulunduğu dönüşüm süreciyle ilgili olarak “muhafazakâr” bir yaklaşımı benimsediği düşüncesi, yazarla ilgili çalışmalarda genellikle Batı’ya ait işlevsel niteliklerin Osmanlı İmparatorluğu’na taşınması sırasında korunması gereken İslâmi geleneğin sınırlarının ihlâl edilmemesi gerektiği düşüncesi merkezinde ifade edilmektedir. Fethi Naci (1994), Felâtun’un temsil ettiği “tüketime yönelik yanlış bir batılılaşma”ya karşılık Râkım Efendi ile bu tarz “Batı hayranlığına” duyulan tepkiyi gösterir.

Şerif Mardin (2003), Carter-Findley (1999) gibi araştırmacılar tarafından ise Mithat’ın benimsediği muhafazakâr yaklaşımın iktisadî temellerine dikkat çekildiği görülmektedir. İktisadî gelişmenin Ahmet Mithat’ın düşünce yapısı içinde öncelikli bir yere sahip olduğunu belirten François Georgeon da, “L’économie Politique selon Ahmed Midhat” başlıklı makalesinde yazar açısından imparatorluğun içinde bulunduğu durumun temelde politik değil iktisadi nedenlere bağlı olduğu görüşünü dile getirmektedir (alıntılayan Cankara, 2004: 36). Şerif Mardin (2003: 45), yazarın “esnaf kökenli” oluşu, imparatorluk içinde bu sınıf tarafından benimsenen “hesaplılık, gösterişçi tüketimden kaçınmak ve namuslu



olmak” gibi değerlerin yapıtlarına yansımalarının yanı sıra “muhafazakâr” bir tutumu benimsemiş olmasında da önemli bir etkidir. Carter-Findley (1999) de, “serbest girişim, çok çalışma” gibi düşüncelerin Ahmet Mithat’ın düşünce yapısı içinde taşıdığı önemi vurgulayarak yazar için Avrupa’da önemli bir atılım yapılabilmiş olmasının kaynağında bu tür değerlere verilen önem yatmaktadır. Findley’e göre, Ahmet Mithat, Osmanlı İmparatorluğu’nun ayakta kalabilmesinin, bu değerlerin imparatorluk içinde de yaygınlaştırılarak iktisadi kalkınmanın sağlanmasına bağlıdır. Murat Cankara (2004: 40) ise, bu yazarların görüşlerinin yanı sıra Jerry Z. Muller’in muhafazakâr yaklaşım içindeki farklı düşünsel kaynaklara rağmen genel bir ortaklık sağladığını söylediği ölçütlerden hareketle Mithat’ın muhafazakâr yaklaşımının kökeninde “Osmanlı İmparatorluğu’nun otorite, din, aile gibi kurumları” ile “geleneklerin ve alışkanlıkların sürekliliğinin gerekli” olduğunu savunmasının yattığını belirtmektedir.

Bu görüşler, *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*’nin “doğru Batılılaşma” modelini oluşturan Râkım Efendi’nin girişimcilik ile “gelenek”i bir araya getiren yaklaşımında Ahmet Mithat’ın tavrının genellikle dinsel değerler ile devletin otoriter yapısının korunmasını amaçlayan bir Batılılaşma modeli önerdiğini düşündürmektedir. Bununla birlikte, iktisadi refah ile toplumsal statünün korunması için gerekli davranış biçimlerinin benimsenmesine karşılık “geleneksel” değerlerin çizdiği sınırın korunduğu izleniminin zorunlu olarak yaratılması gibi uzlaşmaz iki davranış biçiminin bir araya getirilmiş olması, Râkım Efendi’nin Tanpınar (2001: 458) tarafından “kitabına uydurulmuş ahlâk” ya da “opportünist ahlâk” sözleriyle nitelenen bir ahlâk anlayışına sahip olduğunu düşündürmektedir. Bu ahlâki yaklaşımın iktisadi temellerinin gösterilmesi ise, Râkım Efendi aracılığıyla çizilen “doğru Batılılaşma” modelinin, aynı zamanda imparatorluğun

sınıfsal yapısındaki dönüşümün hangi yöne gitmesi gerektiği sorusuna romanın verdiği yanıtın ortaya çıkarılması için gereklidir. Ahmet Mithat'ın (2005) *İktisat Metinleri*'nde dile getirdiği ekonomi-politikle ilişkili görüşleri, her iki sorun açısından da oldukça ufuk açıcudur. Sınıflar arasındaki iş bölümü sonucunda servet dağılımının nasıl gerçekleşeceği konusunda iktisat kitaplarının sunduğu “adilce usul”ler sonucunda “tarlalar ekilip de mahsülü alındığı ve bölüşüldüğü zaman kimsenin hakkı kimseye geçmeyip, ekonomi-politik fenninin ‘herkes kendi emeğinin mahsülüyle yaşar’ ilkesi tamamıyla ve kemaliyle yerini bulmuş” (119) olacağını belirten Ahmet Mithat bu sözleriyle toplumsal sınıflar arasındaki iş bölümünü onaylayan bir yaklaşımı benimsediğini göstermektedir.

Bu yaklaşımın önemli bir sonucu, toplumda daha çok çalışarak daha çok “değer” üreten bireylerin emeklerinin karşılığını alarak daha çok gelir elde edeceğini, bir başka deyişle servet biriktirebileceğini öngörüsünün “doğal” bir biçimde kabul edilmesidir. Bu iş bölümü içinde “başkalarının mesaisinin mahsülü olan üretilmiş servetiyle yaşa”yan “tembel” kimselerin ise, “üretilmiş servet meydana çıkarmak” biçiminde tanımlanan (117) iktisadi amacın korunabilmesi için tasfiye edilmesi gereklidir (118). Klâsik iktisadın merkantilist kuramcıları arasında yer alan Sully, Colbert ve Quesnay’i devletçi politikaları karşısında, rekabetin “gizli el”inin serbest piyasa içinde “doğal” bir denge yaratacağını ileri süren Adam Smith’in önerdiği kapitalist sınıfın gelişiminde etkili olan politikaları “bugün kendi memleketlerince de kabul olunmamış ve uygulanmamış olan ilme mi esir olalım” (322) sözleriyle yeren Mithat’ın “ikiyüzlü” ahlâk anlayışının kökeninde piyasa denetiminin devletin elinde olduğu, dolayısıyla kapitalist sınıfın biçimlenişinin devlet denetimine tabi olacağı bir ekonomi-politik anlayışının yatmakta olduğu görülmektedir. Felâtun-Râkım karşıtlığı bağlamında ise,

çalışmadan babasının servetini tüketerek yaşayan Felâtun'un tasfiye edilmesi ile çalışarak hem toplumsal statü hem de servet edinen Râkım'ın çatışmalı ilişkisi, Mithat'ın iktisat politikaları açısından zorunlu bir gelişmeye işaret etmektedir. Felâtun'un “yanlış” Batılılaşmış olması, kılık kıyafeti ya da taklitçi tavırlarından çok bir değer üretmediği gibi, üretilmiş değerın “yabancı” bir kadın için harcanarak boş yere tüketilmesinden kaynaklanmaktadır.

Osmanlı toplumunun sınıfsal yapısı içindeki değişim açısından yorumlandığında ise Felâtun'un tükettiği servete karşılık Râkım'ın, devlet dışında girişimlerle değer üreten sınıfın oluşumunu, dolayısıyla sınıfsal yapının değişimini imlediği ileri sürülebilir. Değer üretmediği halde tüketen Osmanlı-müslüman servet sahipleri karşısında imparatorluğun iktisadi açıdan güçlenmesini sağlayacak Müslüman girişimci sınıfın oluşturulması gerektiği düşüncesine işaret etmektedir. İmparatorluğun ticari sermayesinin gayr-ı Müslim azınlığın elinde toplandığı düşünüldüğünde, Râkım'ın esasen servetin üretime yönelecek biçimde kullanılarak Müslüman sermayenin çoğaltılmasının sağlanması, dolayısıyla “milli” sermayenin yaratılması düşüncesini de temsil ettiği düşünülebilir. Romanın Batılı yabancılar ile Osmanlı gayr-ı Müslim cemaatlerinin temsil ediliş biçiminin incelenmesi bu savı desteklemektedir. Her ikisi de Batılı olan Polini ile Yozefino'nun, Felâtun-Râkım karşıtlığına koşut biçimde merkantilizm ile tüketiciliğin birbirleri ile çelişen konumlarını temsil ettiği düşünülebilir. Felâtun gibi Polini'nin de olumsuzlanmasına neden olan temel nitelik, kendisi üretmediği halde başkasının servetini tüketerek yaşaması, hatta Felâtun'un servetini kendi hesabına Fransa'daki bankalara aktarması nedeniyle Osmanlı “milli” servetinin yabancı ülkelere aktarılmasına neden olmaktadır. Yozefino ise, dinsel ahlâk kavramının içini başkalarının değerleri ile ters düşen davranışların gizlenmesiyle birlikte ders

vererek kazandığı parayı Osmanlı içinde yaşamaya harcamaktadır. Polini'nin, Felâton'un yoksullaşmasına neden olmasına karşılık, Yozefino Canan'a ücret almadan ders vermeyi kabul ederek onun cariye olarak değerini artırdığı gibi, Râkım'ın nasıl yaşaması gerektiği konusunda da ona yol gösterir. Bu açıdan iki karakter arasındaki tüketim-servet birikimi eksenli kutuplaşmanın, merkantilist yaklaşımın yalnızca Osmanlılar açısından değil, Batılı devletler açısından da geçerli sayıldığını gösterdiği düşünülebilir. Râkım iş yaptığı kişilerin ise yalnızca gayr-ı Müslimler ile Avrupa'lı yabancı kimselerden oluşması ise, Müslüman cemaat içinde ticari etkinlikle sermaye biriktirilmediğini göstermesi açısından önemli taşımaktadır.

Romanın “doğru” Batılılaşma modelinin, toplumsal dönüşüm bağlamında, Osmanlı iktisadi yapısının uğradığı dönüşüm sonucunda sınıfsal yapının değişmekte olduğu düşüncesi merkezinde biçimlendiği görülmektedir. Bu değişim, özellikle Müslüman cemaat içinde ticari etkinliklerin yanı sıra girişimciliğin desteklenmesi ile sermaye birikiminin yaratılmasının, imparatorluğun ayakta kalması için gerekli olduğu düşüncesine işaret etmektedir. Bu bağlamda “doğru” Batılılaşma, sınıfsal yapıdaki değişimin, “doğru” bir model çerçevesinde denetlenmesi gerektiği düşüncesi ile örtüşmektedir. Sermaye birikimi sonucunda burjuvazinin politik güç elde ederek iktidarın el değiştirmesi gibi imparatorluk yapısının tamamen ortadan kalkmasına yol açacak dönüşümlerin önüne geçilerek imparatorluk formasyonunun korunması düşüncesi, sınıf yapısı ile ilgili “doğru” reçeteyi sunmaktadır. Bu ise, devlet otoritesinin yeniden üretilmesini sağlayacak biçimde merkantilist politikaların, devletin iktisadî yükünü azaltması planlanan kişisel girişimin teşvik edilmesi ile bir arada yürütülmesine bağlı görünmektedir.

*Akabi Hikâyesi*'nin “doğru Batılılaşma” modelinin temelinde ise, olay örgüsünün işaret ettiği gibi, Osmanlı toplumundaki sınıfsal yapıdan çok, cemaatçi değerlerin korunması biçimindeki düşünce yer almaktadır. Hagop Aga ile Rupenig Aga arasında romanın hemen başında kurulan karşıtlık şöyle dile getirilmektedir: *Akabi Hikâyesi*'nde, Hagop Aga ile Rupenig Aga'nın daha ilk karşılaşmalarında bunun izlerini görmek mümkündür. Hagop Aga, alafranga zevke uygun giyindiğini düşünen Rupenig'i kılık kıyafetinin uygun olmayışı konusunda uyarır (5). Ancak onu ikna edemeyeceğini anladığı için bu çabadan vazgeçerek Rupenig Aga'yı kendi haline bırakır. Rupenig Aga da onu, birlikte Andon Aga'nın evini ziyaret etme konusunda ikna edemez (6).

Bu karşıtlığın nedenlerinden biri, Ermeni cemaatinin içindeki bölünme konusunda takındıkları farklı tavidir. Hagop Aga, Ortodoks-Katolik bölünmesine karşıdır ve Ortodoksları aşağılayan cemaatçi yapıya aldırılmaz. Hagop Aga için, Ortodoks Akabi'ye duyduğu aşk kutsaldır, ona olan aşkın geleneksel değerlerden daha önemli olduğunu düşünür. Oysa Rupenig Aga, Ortodoksları aşağılamaktadır; evlenmek için seçtiği kız da kendi cemaatindedir. Onun tutumunun, cemaatinin değerleri ve davranış biçimleriyle uzlaşma içinde olduğu söylenebilir. Rupenig Aga ile Hagop Aga arasındaki bu karşıtlığın en somut örneğini, Akabi hakkındaki şu konuşmalarında bulabiliriz (59):

- Galiba talikadaki [araba] Ermeni [Ortodoks] olmalıydı:
- Evet:
- Öyleyse kim olduğunu anlamaya hiç merak etmem:
- Niçin?
- Adam, bizimkinin hali gayrı.
- Ne gibi.
- Nezaket, zerafet daha bizde ziyade değil mi:
- Boş lakırdı, bizde de bulunabilir onlarda da: Lakin her ne ise aher [başka] sohbete bakalım...

Romanda geleneksel değerleri temsil eden Fasıdyan, Hagop Aga'nın dūřuncelerinin yanı sıra Akabi Dudu'yla ařk ilişkisini de onaylamamaktadır. Fasıdyan'ın Hagop Aga ile olan çatışması, aslında, ie kapanmayı ve bunun getirdiği değerleri savunan cemaatin, yaşamını bireysel değerler merkezinde kurmaya önem veren eşitlikçi Hagop'la çatışmasını simgelemektedir. Akabi ile Hagop'un onları ayırmaya çalışanlarla yaşadıkları çatışmanın, hem Ortodoks ve Katolik cemaatleri arasındaki bölünmeyi, hem de her iki cemaatin kendi içinde yaşanan geleneksellik-batılılaşma gerilimini temsil ettiği söylenebilir. Akabi kendi ailesi içinde sevilip kabul görmezken, Hagop Aga da cemaati tarafından kabul görmemektedir. Gençler arasında 'piyasa' yaparken geçen konuşmalar da bu çatışmayı yansıtmaktadır. Bu kişiler Hagop Aga ve Fasıdyan hakkında şöyle konuşurlar (110):

- [Z]ira Hagop Aga da kem sinyor değil, doğru söyleyin, siz onun görüşmesinden bir şey anlar mısınız?
- Hayır, ne mefum olabilir. bir takım sinyorca hal'ler, fikirleri büsbütün rük, gya alim adam imiş, bendeniz o alimlikden vaz geçdim, dahi sahih olsa:
- Ne münasebet, alim dedikleri pek boş, artık eyisini bilirim, çünkü M. Fasıdyan bir şey bilmez diyor:
- Gördünüz mü, bendenizin dediği sahih, zira M. Fasıdyanın dediği hilaf olamaz.
- Ne demek, mümkün müdür

Hagop Aga'nın savunmaya çalıştığı dūřunceler ve davranış biçimi, Fasıdyan tarafından temsil edilen gelenekçi değerler açısından "birtakım sinyorca haller" biçiminde değerlendirilmektedir. Rupenig Aga, kendisini Hagop Aga'nın eşitlikçi fikirleri konusunda uyarıp onunla çok fazla grüşmemesini tavsiye eden M. Fasıdyan'ın görüşlerini kabul etmektedir (116). O, görüntüsüyle batılılaşmış olsa da, kavramsal düzeyde geleneğin onayladığı dūřnce yapısını taşımaktadır. Bu bağlamda, Rupenig Aga'yla Hagop Aga'nın Fasıdyan'la kurdukları uzlaşma-

çatışma ilişkisi, bireysellik temelinde inşa edilen batılılaşmanın getirdiği değerlerle, cemaatçiliğe yaslanan geleneksel değerlerin çatışmasını göstermesi açısından önemlidir.

*Akabi Hikâyesi*'nde Hagop Aga ile Rupenig Aga, Ahmet Mithat'ın yapıtında ise Felâtun Bey ile Râkım Efendi arasındaki çatışma, romanların temellendiği ikili karşıtlıklar sistemine uygun biçimde yapılandırılmış iki uzlaşmaz, karşıt kutup arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. İkili karşıtlıklara dayanan bu ortak yapı, Hagop Aga ile Rupenig Aga'nın; Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin birbirleriyle olan ilişkileri incelendiğinde daha açık görülebilir. *Akabi Hikâyesi*'nde, Hagop Aga ile Rupenig Aga'nın daha ilk karşılaşmalarında evlendirileceği genç kızın evine gitmek için "alafranga zevk"e uygun giyindiğini düşünen Rupenig, Hagop Aga tarafından kılık kıyafetinin uygun olmayışı konusunda uyarılır (5). Ancak onu ikna edemeyeceğini anladığı için bu çabadan vazgeçerek Rupenig Aga'yı kendi haline bırakır. Rupenig Aga da onu, birlikte Andon Aga'nın evini ziyaret etme konusunda ikna edemez (6). Böylelikle iki karakterin uzlaşmaz bir karşıtlığın iki farklı kutbunu temsil ettikleri okuyucuya açık edilmiş olur.

Bu karşıtlığın nedenlerinden biri, Ermeni cemaatinin içindeki bölünme konusunda takındıkları farklı tavidir. Hagop Aga, Ortodoks-Katolik bölünmesine karşıdır ve Ortodoksları aşağılayan cemaatçi yapının değer yargıları ile bu yargılar çerçevesinde geliştirilen kimlik tanımlarına değer vermez. Katolik Hagop Aga için, Ortodoks Akabi'ye duyduğu aşk kutsaldır, ona olan aşkının geleneksel değerlerden daha önemli olduğunu düşünür. Oysa Rupenig Aga, Ortodoksları aşağılamaktadır; evlenmek için seçtiği kız da kendi cemaatindedir. Onun tutumunun, cemaatinin değerleri ve davranış biçimleriyle uzlaşma içinde olduğu

söylenbilir. Rupenig Aga ile Hagop Aga arasındaki bu karşıtlığın en somut örneğini, Akabi hakkındaki şu konuşmalarında bulabiliriz (59):

- Galiba talikadaki [araba] Ermeni [Ortodoks] olmalıydı:
- Evet:
- Öyleyse kim olduğunu anlamaya hiç merak etmem:
- Niçin?
- Adam, bizimkinin hali gayrı.
- Ne gibi.
- Nezaket, zerafet daha bizde ziyade değil mi:
- Boş lakırdı, bizde de bulunabilir onlarda da: Lakin her ne ise aher [başka] sohbete bakalım...

Ortodoks-Katolik ayrımından oluşan cemaatçi bölünmeyi her iki topluluk açısından da geleneksel bir değer sayan romanda, bu yaklaşımı Katolik cemaati açısından dillendirmek üzere kurgulanmış olan kara Fasıdyan, Hagop Aga'nın bireysellik ile ilgili diğer düşüncelerinin yanı sıra, Akabi Dudu'yla aşk ilişkisini de onaylamamaktadır. Fasıdyan'ın Hagop Aga ile olan çatışması, aslında, içe kapanmayı ve bunun getirdiği değerleri savunan cemaatin, yaşamını bireysel değerler merkezinde kurmaya önem veren eşitlikçi, birleşme taraftarı Hagop'la çatışmasını temsil etmektedir. Akabi kendi ailesi içinde sevilip kabul görmezken, Hagop Aga da cemaati tarafından kabul görmediği, başkalarının Hagop Aga ile ilgili sözlerinden anlaşılmaktadır (110):

- [Z]ira Hagop Aga da kem sinyor değil, doğru söyleyin, siz onun görüşmesinden bir şey anlar mısınız?
- Hayır, ne mefum olabilir. bir takım sinyorca hal'ler, fikirleri büsbütün çürük, güya alim adam imiş, bendeniz o alimlikten vaz geçdim, dahi sahih olsa:
- Ne münasebet, alim dedikleri pek boş, artık eyisini bilirim, çünkü M. Fasıdyan bir şey bilmez diyor:
- Gördünüz mü, bendenizin dediği sahih, zira M. Fasıdyanın dediği hilaf olamaz.
- Ne demek, mümkün müdür

Hagop Aga'nın savunmaya çalıştığı düşünceler ve davranış biçimi, Fasıdyan tarafından temsil edilen gelenekçi değerler açısından “birtakım sinyorca



haller” biçiminde değerlendirilmektedir. Rupenig Aga, kendisini Hagop Aga’nın eşitlikçi fikirleri konusunda uyarıp onunla çok fazla görüşmemesini tavsiye eden M. Fasıdyan’ın görüşlerini kabul etmektedir (116). O, görüntüsüyle batılılaşmış olsa da, kavramsal düzeyde geleneğin onayladığı düşünce yapısını taşımaktadır. Bu bağlamda, Rupenig Aga’yla Hagop Aga’nın Fasıdyan’la kurdukları uzlaşma-çatışma ilişkisi, bireysellik temelinde inşa edilen “modern” değerlerle, cemaatçiliğe yaslanan geleneksel değerlerin çatışmasını göstermesi açısından önemlidir. Akabi ile Hagop’un, her iki cemaat içinde de ayrılmaları için çabalayanlarla içine girdikleri çatışma, hem Ortodoks ve Katolik cemaatleri arasındaki bölünmeyi, hem de her iki cemaatin kendi içinde geleneğin yeniden tanımlanmasına yönelik tartışmanın yalnızca iki cemaatin uzlaştırılması ya da “yanlış” Batılılaşma ekseninde değil, cemaat-birey karşıtlığı temelinde yapıldığını göstermesi açısından önemli bir vurguya sahiptir.

*Felâton Bey ile Râkım Efendi*’de (1998) ise, bu iki karakter arasındaki çatışma, yazarın ikisini betimleyiş biçiminde göze çarpmaktadır. Ahmet Mithat’ın Felâton ile Râkım’ı, “bey” ve “efendi” lakapları ile tanımlaması tek başına ikisinin arasındaki gerilimi yansıtan bir simge olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak, Felâton Bey’in küçümsediğini ve Râkım Efendi’nin ise onayladığını okura fark ettiren yazar, kimin tarafında olduğunu da okura açıkça iletir. Felâton Bey’le ilgili betimlemede onun cahilliği, eğitimsizliği, “aptal”lığı gibi nedenlerle yazar tarafından alaya alındığı görülmektedir (5-6):

Ya böyle haftada üç saat Kaleme giderek onu da nakl-i hikâyatla geçiren bir delikanlı ne öğrenebilir? Nasıl ne öğrenebilir? İşte Felâton Bey öğrenmiş ya! Yazısı var, okuması var, Fransızcası var, zeki, fatin, cerbezeli, hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da iradı var! Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı?

Görüldüğü gibi, Felâton Bey'in ne Doğu'lu ne de Batılı açıdan kurumsal bir eğitim almamış olması, yazar tarafından aşağılanmasının temel nedenini oluşturmaktadır. “Yanlış” batılılaşma eksenini açısından dile getirilecek olursa, Felâton Bey'in, kendisi de “yanlış” Batılılaşmış bir kişi olan babası Merakî Efendi tarafından yönlendirildiği, Batı değerlerine uygun olduğu varsayılan eğitim biçimi cahillikle sonuçlanmıştır. Bu eğitim ona gerekli becerileri kazandırmamış, sadece batılılaşma konusundaki “yanlış” bakış açısını güçlendirmiştir. Romanda bu konu şu sözlerle yansıtılmaktadır: “Lâkin Mustafa Merakî Efendi öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi, çocuğunun tahsiline nezârete dahi vakti olmadığından, oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için kâfi görürdü” (4). Râkım Efendi ile arasındaki en büyük farklılık da birinin eğitilmiş ve akıllı oluşu, diğersinin ise hem eğitimsizliği, hem de aklını kullanamayışıdır.

Râkım Efendi ile Felâton Bey arasındaki karşıtlığın bir başka kaynağı ise, Râkım Efendi'nin aklını kullanarak çok çalışması sayesinde edindiği servete karşılık, Felâton Bey'in akılcılıktan uzak davranışları yüzünden kendisine kalan serveti kaybetmiş olmasıdır. Râkım Efendi'nin kişiliğinde akıl, çok çalışma ve tutumluluk sayesinde para kazanma sınıf atlamanın, toplumsal statü kazanmanın aracıdır. Râkım'ın yükselişini sağlayan bu gibi niteliklerin öne çıkarılması, “doğru” Batılılaşma önerisinin sınıfsal temelleri üzerinde ipuçları sağlamaktadır. Kapitalizmin gelişmesinde önemli bir paya sahip olan Protestan ahlâkı ile benzer değerlerin yüceltilmesinden oluşan bu öneri, Osmanlı toplumsal yapısındaki dönüşüm bağlamında iki açıdan anlamlandırılabilir. Bunlardan birincisi, Tanzimat dönemi sonrasında Osmanlı devletinin merkeziyetçi yapısının bu niteliğini kaybederek bürokrasinin güçlenişiyle devlet yapısında ortaya çıkan saray-

bürokrasi ikiliği merkezindeki çatışmaların Felâtun Bey ile Râkım Efendi arasındaki karşıtlıkta ifadesini bulduğu yönündeki yorumdan oluşmaktadır. Felâtun'un eline geçen serveti olduğu gibi kadınlarla ilişkilerini de idare etmek konusundaki beceriksizliği, devlet yönetiminde merkeziyetçi yapının giderek bozulmasıyla iktidar kaybına uğrayan saray otoritesi ile koşutluk içindedir. Buna karşılık her iki açıdan da tümgüçlü bir karakter biçiminde kurgulanan Râkım, devlet yönetimi içinde iktidarın el değiştirdiğini düşündürmekle birlikte bu dönüşümün nasıl olması gerektiği konusunda da birtakım ipuçları taşımaktadır. Özel sermaye birikimi ve girişimcilik ruhunun yanı sıra Protestan ahlâk ile harmanlanmış “geleneksel” (İslamî) değerlerin bir birleşimini sunan Râkım, devlet yönetiminin güçlenmesi için iktisadi – sınıfsal yapının değişmesi gerektiği yolundaki reformist görüşün temsilcisi sayılabilir.

*Akabi Hikâyesi*'nin cemaatçi yapı ile bireyi karşı karşıya getiren kavramsal çerçeveleri temsil eden karakterleri arasındaki çatışmanın, bu romanda Osmanlı toplumundaki sınıfsal değişimi içerecek biçimde genişletildiği görülmektedir. Bu bağlamda iki roman arasındaki dikkat çekici bir farklılık ise, Râkım Efendi'nin sunduğu kapitalist sınıfın ortaya çıkması sürecinin çekirdeğini oluşturan niteliklerin, Osmanlı toplumundaki cemaatçi yapıya ya da değerlere yönelik bir eleştiriye sahip olmamasıdır. Buradan hareketle, Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi içinde İslam ile özdeşleştirilmiş olan “gelenek” kavramının, yalnızca dini değil, cemaatçi toplum yapısının korunmasını da içerdiği ileri sürülebilir. Her ikisi de “züppe” sayılan Felâtun Bey'le Rupenig Aga'nın konumları karşılaştırıldığında, kendi cemaatleri içindeki konumlarının taşıdığı çarpıcı karşıtlık bu savı destekler niteliktedir. *Akabi Hikâyesi*'nde, Felâtun ile ortak niteliklerini oluşturan kılık-kıyafet, konuşma biçimi gibi nedenlerle “züppe” sayılarak düştüğü komik

durumlar aracılığıyla alay edilen Rupenig Aga, kendi cemaati tarafından kabul görür, oysa aynı konumdaki Müslüman cemaatin üyesi Felâton Bey, örneğin “yabancı” bir tiyatro oyuncusu olan Polini ile yaşadığı ilişkinin “uygunsuz”luğu ya da diğer “Avrupalı” kadınlarla ilişki kurmak üzere giriştiği “başarısız” eylemler yüzünden cezalandırılır.

Felâton Bey’in “züppe”liği, bütün servetini sevdiği kadını elinde tutmak için tüketmesine ve sonunda toplumsal konumunu kaybetmesine, bir başka deyişle Müslüman cemaatten dışlanmasına neden olur. Felâton Bey’in hem gelenekle çatışmasına hem de sınıfsal gücünü kaybetmesine neden olan “züppe”liği göz önüne alındığında, karakterin iktisadi gücünün yanı sıra toplumsal otoritesini de kaybetme olan Osmanlı saray çevresi arasında koşutluk kurulmasını sağlayan önemli bir niteliğe dönüşmektedir. Romanda Felâton’a yönelik olumsuzlamasının en önemli sebebi de, sarayın “Batılılaşarak” Osmanlı geleneksel değerlerinin dışına çıkmakta olduğu yolundaki eleştirilerle koşutluk içinde, gelenek karşısındaki bu uzlaşmaz tutumudur. Rupenig Aga ise, Felâton Bey gibi alay konusu olsa da, alafranga bir hayat sürmeye çalışırken içinde yaşadığı cemaatin toplumsal değerlerine, geleneklerine sırt çevirmemiştir. Dolayısıyla, romanın sonunda ataerkil cemaat yapısına yaslanan geleneğin uygun gördüğü biçimde “âşık” olduğu, ancak kendisini istemeyen Fulik Dudu ile evlendirilerek ödüllendirilir. Ortodoks Ermeniler açısından ise bu durum tersine çevrilerek, cemaatin İmparatorluk yapısı içinde ayakta kalabilmesinin ancak Osmanlı sarayının benimsemiş olduğu biçimde “Batılılaş”ırken cemaati bir arada tutan yapının korunması ile mümkün olacağı yolundaki görüşün ileri sürüldüğü düşünülebilir.

Hagop ile Râkım Efendi'nin konumları arasında yapılacak karşılaştırma ise, hem Batılılaşma konusundaki doğru perspektifin ne olduğu sorusuna verilecek yanıtın hem de bu yanıt bağlamında Osmanlı toplumsal yapısındaki dönüşüme ilişkin yorumun açığa çıkarılmasını sağlayacaktır. Laurent Mignon (2002: 540), Hagop Aga ile Râkım Efendi'nin "kendi geleneksel değerleri ile batılı değerler arasında doğru dengeyi" bulabildiklerini söyleyerek aralarındaki benzerliğe dikkat çekmektedir.

Râkım Efendi'yle Hagop Aga'yı ortak kılan unsurun en genel anlamıyla akılcılık nosyonu olduğu söylenebilir. Her ikisi de "akıl"ı temsil ederler; iradelerini kullanmak, sorunlara akıl yoluyla çözüm bulmak gibi özellikler ikisini ortaklaştırmaktadır. *Akabi Hikâyesi*'nde, kocası Hamparcum tarafından dövülüp taciz edilen Sofi Dudu, kızıyla birlikte kendisini bu durumdan kurtarması için Hagop Aga'ya başvurur. O da aklını kullanarak kurduğu tuzak sayesinde Hamparcum'un dinî bir ıslahhaneye gönderilmesini sağlar. Râkım Efendi ise, akılcı davranış biçimi sayesinde etkili kişilerle ahbablık kurar, toplumsal saygınlığa ve servete ulaşır. Yine aklını kullanarak, yeni edindiği sosyal statünün gereklerini yerine getirir.

Râkım Efendi ile Hagop Aga'yı benzer kılan bir başka nitelik de eğitimle ilgilidir. Okur, ikisinin de, iyi eğitilmiş, yabancı dilde kitapları okuyup anlayabilen, bilgili kişiler olduğu izlenimini edinir. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de, Râkım'ın eğitimi konusu, Ahmet Mithat'ın Osmanlı "öz"ün korunması konusundaki duyarlılığını yansıtacak biçimde vurgulanmıştır. Râkım Efendi hem geleneksel Osmanlı eğitiminden geçmiştir, hem de Fransızca öğrenerek bu dilde yazılmış yapıtları okumuştur. Böylece, Râkım, okura, hem Batı düşüncesine, hem de Doğu düşüncesine göre eğitilmiş bir roman kahramanı sayılır. Batı'dan neyi

alıp neyi almayacağı, nasıl “doğru” batılılaşacağı konusunda almış olduğu geleneksel eğitim ona yol göstermektedir. Ancak, batılı bakış açısını yansıtan kitapların, Râkım’ın eğitiminde, yalnızca kendisine sağladıkları fayda çerçevesinde önemli olduğu söylenebilir. Hagop Aga’nın eğitimiyle ilgili, geleneksellik konusunda böylesi bir vurguya rastlanmaz.

Eğitimli, bilgili olmak, her ikisinin de kadınların hayranlığını kazanmasını sağlar. Râkım’ın görgülü, bilgili bir kişi oluşu yüzünden Yozefino, Canan, M. Ziglas’ın kızları, ona hayranlık duyar, âşık olurlar. Hagop Aga ise, benzer nitelikleri nedeniyle, Sofi Dudu, Mariam gibi kadınların saygısını ve sevgisini kazanmıştır.

Râkım Efendi, zeki bir kadın olduğu özellikle vurgulanan cariyesi Canan’ı, kendi istekleri doğrultusunda eğitir (Fransızca öğretmek, piyano dersi aldirmek gibi) ve onunla evlenir. Canan aynı zamanda, iyi bir ev kadını olmak üzere yetiştirilmiştir, geleneksel bakış açısının beklentilerini yerine getirmektedir. Örneğin, onun, yalnız başına evden çıkması Râkım Efendi’nin izin vermesine bağlıdır. Onun “doğru” bir biçimde eğitmiş olmasının, Râkım’ın evlenmek için onu seçmesinde oldukça büyük payı olduğu söylenebilir.

Öte yandan, Hagop Aga’nın, Akabi Dudu’ya olan aşkı, güzellik gibi fiziksel niteliklerden çok, onun akıllı ve bilgili oluşundan kaynaklanır. Akabi Dudu, kitapta, “Şöyle bir kız ki Ermeni milletine emsali yok tariflerine göre, zira Ermeni ve Fransız lisanlarını pek iyi bilip ve Osmanlıca’yı dahi epeyi tahsil etmiş olduğundan mada [başka] pek alim bir kız imiş ve gayeti ile serbest fikirlere malik” sözleriyle betimlenmektedir (81). Akabi Dudu’nun güzelliği kadar, Hagop Aga ile benzer düşünce biçimini taşıması Hagop Aga’nın hayranlığını kazanır, örneğin her ikisinin de okudukları *Atala* adlı romandan ikisi de aynı biçimde

etkilenmiştir. Buna bakarak, ikisinin batılılaşma konusunda ortak referanslara sahip oldukları söylenebilir. Râkım ile Canan ikilisi gibi, onlar da, “doğru” batılılaşma modelini temsil etmektedir.

Aralarındaki bu benzerliklere rağmen, Râkım Efendi ile Hagop Aga’yı ortaklaştıran unsur, belki de, karşıt konumda yer alan “yanlış” batılılaşma modelinin biçimsel benzerliğidir. Bu bağlamda, “yanlış” batılılaşma sayılan alafranga dış görünüş, gösterişli yaşam, savurganlık gibi nitelikler ne Hagop Aga ne de Râkım Efendi için önemlidir. Her ikisinin de “doğru” batılılaşma modelini temsil etmelerinin arka plânında, yüzeysel batılılaşma modeline karşı olmaları yatmaktadır. Ancak, akıl nosyonunun içini dolduran nitelikler düşünüldüğünde, önemli farklılıklar göze çarpmaktadır. Hagop Aga için akıl, bireysel irade, bireyin kendi yaşamı konusunda karar verip eyleyebilmesiyle özdeşdir. Onun, Akabi Dudu ile ilişkisini şu sözlerle savunması dikkat çekicidir (76):

[K]işinin kendi mülhazaları gayeti ile serbest olacak, zira haktaal’anın insana ihsan eylediği akıldan daha al’a bir şey olamaz: Yaratıcı tanımaya, hakkı nahaktan fark etmeye aklımızdan gayri ne bulabiliriz, öyle ise bize hediye olan ol güzel kudreti kendi halinde saklamayıp niçin aherin [başkasının] muradına tabi etmeliyiz: İnsan kendi hakkına sahip değil mi [...] eyilik ve fenalık bizim elimizde değil midir, mutlu yahud sefil olmamız bizim irademizden ileri gelen bir keyfiyet değil midir.

Râkım Efendi açısından, araçsal akıl kavramından söz edilebilir. Akıl onun için, yaşamını yönetmenin, kendisine yarar sağlayacak kararlar almanın aracıdır. Duygusal ilişkilerini bile akılcılık süzgecinden geçirip bu ilişkileri kendisine zarar vermeyecek bir düzeyde tutması onun akli kavrayışını örneklemektedir. Râkım Efendi, Yozefino ile aşk ilişkisi yaşasa da, gelenek tarafından onaylanmayacağı için bu ilişkiyi çevresinden gizler, kamusallaştırmaz. Ziglas'ın kızlarının kendisine âşık olduklarını fark etmesine rağmen, bunun

kendisine ve o aile içindeki konumuna zarar getirmesini engelleyecek biçimde davranır.

Râkım Efendi ile Hagop Aga'nın, akıl nosyonunu kavrayışları onların batılılaşmayı yorumlayışları konusunda da çok önemli bir farklılığa neden olmaktadır. İkisinin “doğru” batılılaşma modelindeki farklılığın cemaat değerleri ile uzlaşma ya da uzlaşmama konusunda ortaya çıktığı gözlenmektedir. Râkım Efendi, ustaca uyguladığı “doğru” batılılaşma anlayışı ile cemaat kültürü ve buna uygun geleneksel değerlerle uzlaşma içindeyken, Hagop Aga bu değerlerle çatışmaktadır. Râkım'ın, bazı açılardan Hagop Aga ile taşıdığı ortaklık kadar, cemaatçiliğin korunması düşüncesini temsil eden Bagdasar ile onun “züppe” çeşitlemesi sayılabilecek olan Rupenig ile de ortaklıklara sahip olduğu görünmektedir. Râkım'ın, girişimciliğiyle devlet sermayesinden bağımsızlaşarak özel sermaye birikimini sağlamaya çalışan kapitalist sınıfın oluşum halini temsil eden ait nitelikleri göz önüne alındığında, imparatorluk yapısı içinde kapitalizmin gelişiminin, Avrupa'da olduğu gibi cemaatçi değerlerle çatışmak yerine bireysel çabayı yalnızca sermaye birikiminin sağlanması konusuyla sınırlanmış olduğu görülmektedir.

## 2. Edebî Anlam Katmanı

Eğretileme düzleminin örtükleşmesine neden olan ortak anlatı yapısının romanları hangi nedenlerle alegorikleştirdiği, *Akabi Hikâyesi* ile *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin edebî düzlemde anlamlandırılmasına ilişkin olarak gündeme getirilmesi gereken ilk sorundur. Bu durumun ortak nedenlerinden biri, hem *Akabi Hikâyesi*'nde, hem de *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de karakterlerin temsil ettikleri kavramsal çerçeve ile bu çalışmada ele alınan diğer yapıtlara oranla daha



fazla sınırlandırılmış olmasıdır. Yalnızca erkek karakterler açısından değil, kadın karakterler açısından da geçerli olan bu durum, kadın karakterlerin de eğretilme düzleminde taşıdıkları anlamı örtüklemektedir. *Akabi Hikâyesi*'nde Akabi ile Fulik Dudu'nun cemaat-birey çatışması bağlamında, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de ise Protestan ahlâkına uygun değerleri temsil eden Yozefino ile Canan'a karşılık servetin savurganlıkla yok edilmesini temsil eden Polini arasındaki kutuplaşma, kadın karakterlerin yalnızca bu çerçeve içinde hareket etmelerini sağlayan bir yapı içinde kurgulanmıştır. Akabi'nin bireyci değerleri içselleştirerek kendi cemaatiyle girdiği çatışma, karakteri yalnızca “doğru Batılılaşma” modelinin temsilcisine dönüştürerek sınırlamaz, Fulik Dudu ile tam bir karşıtlık içinde konumlanmasına neden olur. Bu daraltılmış konum içinde cemaat değerlerinin kabullenilmesinin cemaatin varlığının yeniden üretilmesinin tek yolu olduğu düşüncesini temsil edecek biçimde kurgulanmış olan Fulik Dudu'nun diğer karakterlerle ilişkisi de bu çerçevenin belirlediği sınırlar içinde gelişir. Romanların alegorikleşmesinin birincil nedeni ile ilgili bu yargının, toplumun üretici-girişimci kesimi ile özdeşleştirilen Yozefino ile Canan'a karşılık Polini'nin yalnızca kendi çıkarını düşünerek Felâton'un servetinin ortadan yok olması nedeniyle “milli” servetin kaybolmasına neden olması, karşıt konumlanmanın daraltıcı niteliğinin bir diğer örneğini oluşturmaktadır.

Karakterlerin bu biçimde sınırlandırılmış olmasının yanı sıra, erkek karakterleri olduğu gibi kadın karakterler hakkındaki yorumları okura ileten anlatıcı söyleminin tarafgirliği de karakterlerin “tip” olduğu savını destekler görünerek düz anlam katmanının etkisini başatlaştırmaktadır. *Akabi Hikâyesi*'nin ilk bölümünde Rupenig Aga'nın kılık kıyafetiyle tavrını yorumlayan anlatıcının “[b]azı kimseler zatinde gendilerini beyenmek aşıkıyadır: Ol ademler bir güzel görseler ‘her ne

kadar hüsnü yerinde ise de simasında bir solukluk var' derler: Yahud bir cünha bularak teselli olurlar" (6) biçimindeki sözleri, Rupenig'in anlatıcı söylemi tarafından konumlandırılmasının örnekleri arasında sayılabilir. Diğer romanın anlatıcı söylemi de benzer biçimde Felâton'u olumsuz değerlerle donatırken Râkım'ı ise olumlamaktadır. Anlatıcı söyleminin taraf tutması yoluyla düz anlam katmanında kurulan Doğu-Batı karşıtlığı olay akışının önüne geçmekte, dolayısıyla romanları alegorik anlatıya yaklaştırarak bu ekseninde yorumlanmalarını meşrulaştırmaktadır.

Bu doğrultuda romanlarda "züppe"liğin ortaya çıkmasına büyük katkıda bulunan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı gibi *Akabi Hikâyesi* de, "yanlış Batılılaşma"yı temsil eden Rupenig Aga ile Felâton Bey'in tipeştirilmesi, eleştirel söylem içinde diğer romanlarda da karşımıza çıkan Tal'at, Bihruz, Behlül'ün de, roman karakterleri biçiminde ele alınması yerine "aşırı Batılılaşma" ekseninde birbirine eklenen birer "tip" oldukları yargısının yaygınlaşmasına neden olmuştur. Hilmi Yavuz'un (2002), Osmanlı kültürü içinde batılılaşmanın "metonimik" bir biçimde alımlanmış olduğu görüşü de, karakterlerin "aşırı batılılaşmış alafranga züppe" tiplerini biçiminde değerlendirilmesinin kaynağına ışık tutmaktadır. Hilmi Yavuz, Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarından yola çıkarak, "Türk modernleşme"sinin metonimik bir süreç olduğunu ileri sürerek romanlardaki üst sınıf erkeklerin Fransızca konuşmasının, kadınların ise piyano çalmasının, Avrupalı olmanın sunduğu kavramsal çerçevenin bütününe ikame edecek şekilde Batılılaşmayı imlediği görüşünü dile getirmektedir (212):

Türk modernleşmesinin semiyolojisi, bize modernleşme ya da batılılaşmanın 'metonimik' bir batılılaşma olduğunu gösteriyor. Metonimi, parça'nın bütün'ün yerini alması, onun yerine geçmesi,

onun yerini tutması, demek! Pişano çalmak, Őapka giymek, Fransızca konuşmak batılı olmanın parçası olabilirler ama, elbette, hiç bir zaman Avrupalılığı bütünüyle temsil etmezler.

Bu alımlama biçimin romanlara yansıması, romanlardaki üst sınıf erkeklerin Fransızca konuşmasının, kadınların ise pişano çalmasının, batılılaşmış olmanın kendisine dönüşmesi ve bu simgelerin kavramsal düzeyde batılılaşmanın yerine geçerek bunu temsil etmesidir (212). Burada ele alınan iki roman düşünöldüğünde, Yavuz'un söz ettiği metonimik alımlayışın her ikisi için de geçerli olduğu söylenebilir. Felâtun Bey ile Rupenig Aga'nın ortak özellikleri, batılılaşmayı simgesel düzeyde alımlamaları ve amaçlarının bazı yerleşmiş simgeleri kullanarak "alafranga" bir göröntü yaratmak olmasıdır. Her ikisi de, batılılaşmayı kavramsal boyutta değil, "alafrangalık" olarak algıladıkları simgesel boyutta alımlamaktadır. Felâtun gibi Bihruz Bey'in ya da *AŞk-ı Memnu*'nun "züppe"si Behlöl'ün de, Avrupalılığı bütün olarak temsil ettiği savlanan "parça"lara işaret eden Fransızca konuşmak, "alafranga" giyinmek gibi simgelerle donatılmış olması, yalnızca bu bağlamda değerlendirilmeleri gereken birer "tip" oldukları görüşünün desteklenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu noktada, Rupenig'in, kılık kıyafeti ile özelliklere kadınlara karşı tavırlarında "alafranga"lığının vurgulanmasına karşılık, hiç Fransızca konuŐmaması, dolayısıyla "alafranga"lığın dil düzleminde temsilinin romandan dışlanmış olması belirgin bir farklılığa işaret etmektedir.

Batılılaşmaya yönelik metonimik alımlamanın sergilediği "tip"leŐtirmeye rağmen, roman karakterlerinin temsil etmek üzere kurgulandıkları batılılaşma modellerine ait içeriğe ilişkin toplumsal/sınıfsal konum ile ahlâki bakış açısının yanı sıra bu açının belirlediği davranış biçimleriyle ilgili ayrıntılar göz önüne alındığında, ilgili bölümde gösterildiği gibi, "yanlış Batılılaşma" yapıtların

yorumlanmasında kullanılabilir tek eksen olmaktan çıkmaktadır. Bu çerçevede, “yanlış Batılılaşma” modellerinin yanı sıra Batı’nın alımlanma biçiminin de yalnızca simgeler aracılığıyla kurulmadığı, az önce sıralanan unsurların tümünü kapsayan bir çerçeve içinde belirginleşmektedir.

Romanların tek bir düzlem üzerinde değerlendirilmesinin aslî dayanağını oluşturduğu görülen tarafgir anlatıcı söylemi ile roman karakterlerinin simgelerle donatılarak tek bir boyutun vurgulanmış olmasının etkisinin, bu iki yapıtta çok-katmanlı anlatı yapısını ortadan kaldırmadığı, tersine, edebî ve politik anlatı katmanlarının türe ait başka anlatı araçları aracılığıyla kurulmasına neden olduğu gözlemlenmektedir. Bu araçlar arasında olay örgüsünün kurgulanış biçimi ile oluşan eğretilmeli yapı, karakterlerin bu örgü içinde birer eğretilmeye dönüşmesini sağlayan ilişki ağı ile aşk ilişkisinin kendi başına taşıdığı eğretilme değeri çok-katmanlı anlatı yapısının kurulmasında merkezi bir öneme sahiptir.

Olay örgüsünün romanların eğretilmeye dayalı çok-katmanlı yapısının kurulması açısından taşıdığı en önemli işlev, anlatıcı söyleminin gerisinde roman karakterleri ile bu karakterler arasındaki ilişkilerin “yanlış Batılılaşma” ekseninin dışında da anlamlandırılabilir bir çizgiye sahip olmasıdır. *Akabi Hikâyesi*’nde bu durum, anlatıcı söyleminin tarafgirliğiyle oluşan “tez”in dışında kalan bir bakış açısının ortaya çıkmasına neden olurken *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin olay örgüsü, tarafgir anlatıcıyı destekleyen çizgisiyle karakterlerin sınıfsal konumları arasındaki temel çatışmanın belirginleşmesini sağlamaktadır. *Akabi Hikâyesi*’nde olay örgüsü ile anlatıcı söylemi arasındaki bu çelişki, romanın olay örgüsü tek başına ele alındığında yeni bir anlam katmanının oluşması için taşıyıcılık etmektedir. Bu durumun en önemli sonucu ise, tarafgir anlatıcının ileri sürerek olumladığı politik “tez”in bu yeni anlam katmanı tarafından silinerek tersine

çevrilmesidir. Olay örgüsü ile anlatıcı söylemi arasındaki çelişkinin yarattığı bu durum, düz anlam katmanında cemaatler arası uzlaşmazlığın “olumsuz” sonuçlarının sergilenmesi aracılığıyla politik bir “ders” çıkarılması amacını taşıdığı ileri sürülebilecek olsa da, eğretileme düzleminde romanın temel çatışmasının birey-cemaat, ayrılma-bağımlılık gibi terimler arasında kurulmasına neden olarak farklı bir yorum düzleminin açıldığını göstermektedir.

Roman karakterleri arasındaki ilişkilerin kurulmasında eğretileme düzleminde temel çatışmayı oluşturan terimlerin belirleyici bir nitelik taşıması da, yukarıda belirtildiği gibi, çok-katmanlı anlatı yapısının kurulmasında önemli bir işlev taşımaktadır. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'nin kadın karakterlerinin birbirleriyle ilişkilendirilme biçimi bu durumun en açık örneklerinden birini oluşturmaktadır. Romanın kadın karakterleri arasında “aşırı Batılılaşma” ekseninde bir karşıtlık yaratılması yerine, Felâatun’la aynı iktisadi tavrı temsil eden Polini arasındaki aşk ilişkisine karşılık Râkım’ın ilişkide bulunduğu romanın bütün diğer kadın karakterleri onunla özdeş bir tavır içindedir. Bu kadınlar arasında hem Yozefino, Polini, Ms. Ziklas’ın kızları gibi yabancılar, hem de Çerkez cariye Canan bulunmaktadır. Kadın karakterler arasındaki ilişkiler ise, Felâatun-Râkım ekseninde koşutluk içinde üretim-tüketim merkezinde kurgulanarak eğretileme düzleminde romanın temel çatışmasını desteklemektedir. Polini’nin, Felâatun’un içinde bulunduğu durumla özdeş biçimde, romanın bütün diğer kadın karakterlerine karşıt biçimde kurgulanmasının yanı sıra, benzer iktisadi/ahlâki tavırları benimsemiş olan Canan’ın Yozefino’nun ile bütünleyici bir ilişki içinde olması da bu durumu desteklemektedir. Canan’ın okuma-yazmayla birlikte piyano öğrenmek konusundaki çalışkanlığı ile Yozefino’nun hem çalışkanlık hem de servet ve sermaye birikimi konusunda Râkım’la ortak tavrı benimsemiş olmaları

ikisi arasında da destekleyici bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Yozefino'nun verdiği piyano dersleriyle iktisadi açıdan ürettiği değere karşılık, Canan'ın bir çocuk doğurarak "üretken"liğini göstermesi de iki karakterin aynı gruba dahil olmalarında bir başka etkidir.

Ancak Râkım'ın, Ms. Ziklas'ın, çalışkan olsalar da geçimleri açısından babalarına bağlı oldukları için değer üretmeyen kızları ile ders vermek dışında bir ilişki kurmaması, ayrıca kızlardan birinin Râkım yüzünden ölmesi gibi nedenler Canan ile bu karakterler arasında bir kutuplaşmanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Canan'ın kızlarla ilgili kıskançlığına rağmen, Yozefino'nun Râkım'la olan yakınlığını kıskanmayışı da bu savı destekleyen bir başka durumdur. Buradan hareketle olay örgüsünün tarafgir anlatıcı söylemi ile koşutluk içinde kurgulanmasına rağmen, romanda doğru-yanlış Batılılaşma ekseninin olay örgüsü ile karakterlerin ilişkilendirilme biçimi aracılığıyla diğer anlam katmanlarının taşıyıcısına dönüştüğü ileri sürülebilir. Bu durumun iki romanın karşılaştırılması açısından yarattığı önemli bir sonuç ise, düz anlam katmanında "yanlış" Batılılaşma'nın romanlardaki temsil edilmiş biçimindeki farklılıkta görülmektedir. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin "yanlış Batılılaşma"yı temsil eden tek karakteri olan, dolayısıyla tek bir batılılaşma önerisinin iktisadi/politik bütün düzlemlerde tutarlı bir biçimde ileri sürülmesini sağlayan Felâton Bey'in karşılık, *Akabi Hikâyesi*'nde "yanlış batılılaşma" modelinin hem Rupenig hem de Hagop tarafından farklı açılardan temsil edildiği, dolayısıyla bu modelin içeriğinde önemli bir farklılığın açığa çıktığı görülmektedir. Bir başka deyişle, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de politik anlam katmanı yalnızca iktisadi temele işaret ederken, *Akabi Hikâyesi*'nde hem politik hem de felsefi boyutta temsil edilmektedir.

Romanda, Rupenig'in, Felâton ile koşutluk taşıyarak Hilmi Yavuz'un saptamasını destekleyecek biçimde donatıldığı semboller ile sergiledikleri “metonimik” Batılılaşma anlayışına karşılık, Hagop da kabul edilemez düşüncelerinin kaynağında Batı'nın yer aldığı düşüncesi ile politik düzlemde oluşan bir tehlikeye işaret etmektedir. Hagop Aga'nın sunduğu Batılılaşma modelinin “yanlış” boyutlarının karakterin edindiği farklı alışkanlıklar dolayısıyla “öteki”leşmesine neden oluşu, Rupenig'in odasına girmeden önce kapıyı vurmasıyla ilgili bölümde gözlemlenebilir (4):

[Rupenig Aga] “Acap hangi pantolonu giyinsem, yahud hangi setri ile gitsem' mülhazelerinde ikan oda kapusunu birisi iki üç defa yavaşça vurdu:

- Buyurun Hagop Aga – deyu içeriden Rupenig Aga cevap viridi: Görünür ki girmeden kapuyu vurub haber virmek adetden haric olub yalnız bu şey Hagopaganın mütadi bellenildiyyinden kapuya vurdular ise Rupenig aga mersumun geldiyyini anladı.

Rupenig Aga'nın benimsediği değerlerle “yanlış Batılılaşma” arasında kurulan ilişkiyi gösteren bir başka örnek ise, kendisinden cemaat yapısının sürekliliğini savunan diğer roman karakterleri tarafından, ilgili bölümde aktarıldığı gibi, “bir takım sinyorca hal'ler” ile “çürük fikirler” benimsemiş olduğu söylenerek küçümsenmesidir (110). Hagop Aga'ya yakıştırılan “sinyorca haller” tamlaması, karakterin ötekileştirilmesinde düşünsel açıdan “yanlış Batılılaşmış” olmasının oynadığı rolü göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu durum, Felâton'un hem Rupenig hem de Hagop ile farklı açılardan ortaklaşmasına neden olduğu gibi, Ahmet Mithat'ın romanında “yanlış Batılılaşma” ile ilgili mesajın karakterlerin olay örgüsü içindeki konumları da kullanılarak tersine çevrildiğini göstermektedir. *Akabi Hikâyesi*'nde romanın “züppe”si Rupenig'in olay örgüsünün yanı sıra diğer roman karakterleri tarafından da olumlanmasına karşılık, Felâton bütünüyle olumsuz bir konumu temsil etmektedir. Bu durum, iki roman açısından “yanlış

Batılılaşma”nın farklı temeller üzerine inşa edildiğini göstermesi açısından olduğu gibi, romanın farklı anlam katmanlarının kurgulanış biçimi açısından da önem taşımaktadır. *Akabi Hikâyesi*’nde politik ve edebî anlam katmanlarını taşıyan bağımsızlaşma-bağıllık ekseninin tek bir model önermemesine karşılık, Felâton Bey ile Râkım Efendi’nin, politik düzlemde hem politik hem de edebî düzlemde iktisadî terimlerle anlamlandırılabilir birbirini destekleyen tek bir önerme ileri sürmesi, politik ve edebî anlam katmanlarının farklı biçimlerde kurgulanmış olmasına neden olmaktadır.

Romanlarda edebî dönüşümün eğretilmeli biçimde temsil edilmesinden oluşan anlam katmanında da bu farklılığın açığa çıktığı gözlemlenmektedir. Bu farklılık öncelikle Rupenig ile Felâton’un edebiyatı algılama biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Her iki karakter de okumadıkları kitaplardan oluşan birer kütüphaneye sahiptirler, bu kitaplar her ikisi için de Batılılaşmış olduklarına ilişkin önemli bir göstergedir. Ancak, iki karakterlerin kütüphanelerini betimleyen bölümlerin karşılaştırılması, romanların temel çatışması bağlamında edebiyatın nasıl temsil edildiğini göstermesi açısından dikkat çekici bir niteliktedir. Rupenig Aga’nın kütüphanesinin karakterin temsil ettiği cemaatçi değerlerle uyum içinde, farklı kültürlere ait kitapların karışmasını engelleyecek bir düzen içinde yerleştirildiği görülmektedir:

Maun ağacından yapılmış camekyanlı bir kebir kitabhane, içinde bir inşa, bir tomar: Fransız lisanından bir elif be: Ve Ermenice bardez ve talimat siakinde bir iki kitabden ibaret. Ve kitablerin cemisi bir katde deyil; Kitabhanenin bir katinde lisanı türkiden olanler, yani inşa ile tomar ve ikincide Fransızca elif be, üçücü katde dahi ermeni lisanından olanlar, *göya* üç lisanın kitableri karışmasın fikri ile arandıkde suhulet ile bulunmesi için (48).

Buna karşılık, Felâton Bey’in kitaplarla ilişkisi ise,



[h]erhangi kitap çıkarsa çıksın, satıcılardan kendisine daima kitap getirmeye alışmış olan, en evvel Felâtun Bey'in kitabını götürüp Beyoğlu'nda mücellit H.'ye teslim eder ve o dahi âlâ alafrağa olarak bitteclit arkasına altın yıldız ile A ve P harflerini dahi bastırdıktan sonra getirip Felâtun Bey'in uşağına verir ve akşam Bey geldikte kitabı görüp gayet muazzam kütüphanesine vaz'ederdi

sözleriyle betimlenmektedir (6). Bu betimlemelerden her ikisi de, karakterlerin edebiyatla kurdukları ilişkinin okumaktan çok nesneleştirmeye dayalı olduğunu ortaya koydukları gibi, edebiyatın her ikisi için de zihinlerinde tasarladıkları özimgeye uygun bir kendilik yaratmanın aracı olduğunu göstermektedir. Romanların temel çatışmaları açısından ele alındığında bu durum, *Akabi Hikâyesi*'nde edebiyatın kişiyi cemaat yapısından koparmasına neden olan etkisinden uzak kalacak biçimde bir kendilik nesnesine dönüştüğüne, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de ise, Felâtun için yine romanın temel çatışmasıyla koşutluk içinde paranın değer üretmeyecek biçimde harcandığını gösteren eğretilemelerden biri olduğuna işaret etmektedir. Romanların karşıt kutbunda konumlandırılmış olan Hagop ile Râkım'ın edebiyatla ilişkileri ise, okudukları romanların hem kimliklerinin önemli bir parçasını oluşturduğunu, hem de araçsal akıl merkezinde belli bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. Her ikisinin de eğitilmiş, çok okuyan kişiler olduklarının belirtilmesi, iki karakter arasında ortaklık kurulmasına neden olurken, edebiyata yaklaşımlarında önemli bir farklılık göze çarpmaktadır. Hagop Aga için edebiyat, birey-cemaat çatışmasında “sinyorca” değerleri içselleştirerek bağımsızlaşmasının temel aracını oluşturur. Buna karşılık Râkım için kitap okumak hem toplumsal statüsünün yükselmesi hem de önemli bir gelir elde ettiği işler bulabilmek için kullandığı birincil araçtır. Bu açıdan eski-yeni edebiyat gibi bir ayırım gözetmeyen Râkım için edebiyatın asıl işlevi, “değer” üretiminde sağladığı katkıdan oluşmaktadır. Tıpkı yabancılarla kurduğu ilişki gibi, edebiyat

metinleri ile de araçsal akıl merkezinde bir ilişki kuran Râkım, Hagop'un tersine, okuduğu kitapların politik ya da kültürel kimlik tanımlamasına olan katkısını dikkate almayarak farklı geleneklere ait kitapları aynı derecede önemseyerek tüketir. Bu açıdan ele alındığında romanın edebî anlam katmanında, edebiyatın işlevine yönelik bir tartışmanın yürütüldüğü, politik düzlemde ortaya çıkan temel çatışma ile koşutluk içinde, edebiyat yapıtlarının işlevsel açıdan değer üretiminin araçlarından biri olması bağlamında iktisadi terimlerle anlamlandırılabilir bir eğretilmeye dönüştüğü söylenebilir. Bu durumun, Cumhuriyet sonrası edebiyat eleştirilerinin temel savlarından biri olan Tanzimat romanlarında edebiyatın yalnızca politik düzlemdeki amaçların gerçekleştirilmesinin aracı sayıldığı savıyla koşutluk içinde olduğu ileri sürülebilir. Ancak, Ahmet Mithat'ın romanında ortaya çıkan bu durumun diğer romanlar açısından geçerli olmadığı, dolayısıyla Tanzimat romanlarının tamamına genellenebilecek bir özellik olmadığı ilgili bölümlerde gösterilmiş bulunmaktadır.

Bununla birlikte, Felâton Bey ile Râkım arasında olduğu gibi, Hagop ile Rupenig arasında da eğitilmiş olup olmamak bağlamında kurulan karşıtlık, yapıtlarda bahsedilen romanların niteliğine ilişkin bir tartışmanın varlığına işaret etmektedir. Hagop ile Râkım'ın okuduğu "yüksek" edebiyat metinlerine karşılık, Felâton "yeni edebiyat" sınıfında değerlendirilen bütün kitapları satın almakta, ancak bunları okumadığı gibi içeriklerinin nasıl bir nitelikte olduğu konusunda da bir kaygı taşımamaktadır. Rupenig Aga'nın kütüphanesinin betimleniş biçimi ise edebiyatın "millet"lerle özdeşleştirildiği, ancak yine okunmayan kitapların içeriklerinin değeri hakkında bir kaygı güdülmediğini göstermektedir. Bu durum, edebiyatın araçsallaştırılmasının yanı sıra atfedilen işlevi yerine getirme bakımından edebiyat metinleri arasında bir sınıflama yapıldığını göstermektedir.

Bu sınıflama, özellikle *Felâton Bey ile Râkım Efendi* açısından “yüksek” edebiyat ile “popüler” edebiyat arasında bir karşılaştırma yapılarak “yüksek” edebiyata ait metinlerin olumlandığı biçiminde yorumlanabilir. Ancak her iki açıdan da edebiyat metinlerinin araçsallaştırıldığı görülmektedir.

İki romanın edebiyatla ilgili tartışmaların temsil edildiği bu anlatı katmanında karşılaştırılması sonucunda, edebiyatın politik/ahlâki amaçlar bağlamında araçsallaştırılmasının metinler arasında ortaklık oluşturduğu görülmektedir. *Akabi Hikâyesi*'nde bu araçsallaştırma, edebiyat metinlerini Osmanlı-Ermeniliğine ilişkin kültürel kimliğin inşa edilmesinin işlevsel bir parçasına dönüştürürken, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de edebiyatın hem kültürel kimlik inşasına hem de değer üretimi açısından taşıdığı işleve yönelik bir biçimde tanımlamasına odaklanmaktadır. Her iki romanda da edebiyat metinlerinin araçsallaştırmaya yönelik olarak temsil edilmiş olması, eğretilme düzleminde ortaya çıkan temel çatışmalarla koşutluk içinde kurgulanarak hem politik anlam katmanının içeriğini desteklemekte, hem de Osmanlı toplumunun toplumsal dönüşümü içinde edebiyatın nasıl bir rol oynaması gerektiği sorusuna verilen yanıt bağlamında yazarların araçsal akıl merkezindeki görüşlerinin tutarlı bir biçimde okura iletilmesini sağlamaktadır.

## **B. *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat***

İlk “edebî” roman *İntibah*'a karşılık, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde “Avrupaî tarzda” yazılmış ilk roman sayılan (Çalık, 1996: 19; Gündüz, 1961: 10) *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, Şemsettin Sami'nin 1872'de yayımlanmış olan romanıdır. Tanzimat romanları içinde daha önce yazılmış romanlar bulunmasına karşılık *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın “ilk” roman sayılmasının

nedenini, Gündüz Akıncı (1961) şöyle ifade etmektedir: “Süregelen bir alışkanlığa göre Tanzimatın ilk romanı olarak Hasan Tevfik’in 1868’de çıkan *Hayalât-ı Dil*’i alınır; oysa bu eser, Divan edebiyatımızın *Hâbnameleri* yolundadır. O da, benzerleri gibi, düşler içinde geçer, bir masallar karmasıdır” (10). Akıncı’nın 1851’de yayımlanan *Akabi Hikâyesi*’nin varlığından söz etmemesi, ancak *Hayalât-ı Dil*’in “*Habnâme*” benzeri bir “masallar karması” olduğu için roman sayılmadığını ileri süren sözleri, Divan edebiyatı etkisinin yapıtları “masal”a yaklaştırarak gerçekçilikten uzaklaştırdığı yargısını kendiliğinden meşru kabul bakış açısını en iyi yansıtan örneklerdendir. Var olan diğer yapıtlara karşılık *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın ilk roman sayılmasının nedeni ise, “konunun işlenişi, romanı yürüten kişilerin canlılığı, eserin üzerimde bıraktığı inandırma duygusu, beni bu yargıya götürdü” (Akıncı, 1961: 11) sözleriyle ifade edilmektedir. *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat* ilk roman olarak kabul edilse de, yazarın temel uğraşının roman yazarlığı olmadığı, “[i]nsan yalan okur mu hiç” sözlerinin de gösterdiği gibi, romanın “gerçek”lerden söz etmediği, roman yazmanın ise “ciddi” bir uğraş olmadığı yolundaki görüşleri aktarılan yazarın, “gençliğinde roman, tiyatro yazdıktan sonra “ağır ve ciddi mevzularla ve Türk lisanlarıyla uğraşmaya başla”dığı (Turan, 1934: 4), “Viktor Hugo’yı sevdiği için Sefilleri tercüme et”tikten (Turan, 1934: 4) sonra “bir kalem tecrübesi izlenimi taşıyan” (Yüksel, 1964: iii) *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat*’ı yazdığı belirtilmektedir. Şemsettin Sami’nin romancı kimliğinin bu biçimde ikincilleştirilmesine karşılık edebiyat tarihi açısından taşıdığı önemin “Türk milliyetçiliği fikrinin ilk salıklarından biri” olmasından kaynaklandığı düşüncesi de yazarla ilgili yaygınlık kazanmış görüşler arasındadır (Ağar, 1990: 1).

Yapıtla ilgili değerlendirmelerin ise genellikle romanın konusu üzerinde yoğunlaştığı, birbirini seven, ancak görüşmeleri engellenen iki gencin aşk hikâyesini işleyen yazarın “çağın ‘görmeden kız alma’ ve ‘giyimde örtünme (tesettür) gibi gelenek ve alışkanlıklarının acı sonuçlarını gözler önüne sererek fikirleri uyarmak iste”diği yargısının ağırlık kazandığı görülmektedir (Yüksel, 1964: v). Bununla birlikte dikkat çekilen bir başka özellik ise, “kişilerinin hep kendi şive ve seviyelerine göre konuşturulmuş ol”masına yapılan vurgudur (Yüksel, 1964: v). Ayrıca diğer Tanzimat romanları gibi *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın da “aşk hikâyelerinin yapısına göre kurulmuş ve romansı motifleriyle işlenmiş bir roman denemesi” (Ağar, 1990: 4) sayıldığı; “romantik” bir karakter taşıyan yapıtın teknik zaafılarına sahip olduğu gibi yargıların yinelenendiği görülmektedir. Romanda psikolojik tahlillerin olmayışı (Yüksel, 1979: vi), dil ve üslup açısından başarısız sayılan romanın kurgusunun tesadüfler tarafından belirlendiği, tasvirlerin başarısızlığı, yazarın tarafgir tutumu (Çalık, 1996) gibi nedenler bu teknik yetersizliğin nedenleri arasında sayılmaktadır. Agâh Sırrı Levend’in (1969) “[d]il ve işleyiş bakımından kusurlu olmak ve büyük bir sanat değeri taşımamakla birlikte, tiplerin canlandırılması, kişilerin kendi ağızlarına göre konuşturulması yönünden oldukça başarılıdır” (64) sözlerinden oluşan değerlendirmesinin, roman hakkındaki eleştirilerin genel bir özetini sunduğu düşünülebilir.

*Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın teknik yetersizliğinin nedenleri arasında sayılan nitelikler, bu çalışmanın yaklaşımı açısından romanın çok-katmanlı yapısının kuruluşunda oldukça önemli bir işlev taşımaktadır. Romanın düz anlam katmanında sunduğu toplumsal eleştiriye dayalı aşk hikâyesi, anlatı yapısının eğretilmeli niteliğini besleyen teknik “zaaf”lar sayesinde politik ve edebî anlam

katmanlarının temel taşıyıcısına dönüşürken eğretilmelerin metin-dışı atıflarla ilişkisini belirsizleştirerek çok-katmanlı anlatı yapısının yetkin örneklerinden birini oluşturmaktadır. *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın politik anlam katmanında, imparatorluk yapısının dönüşümü içinde ortaya çıkan üç farklı taşıyıcı katman arasındaki iktidar çekişmelerinin kökten bir dönüşüme yol açacağı görüşünün ileri sürüldüğü görülmektedir. Romanın edebî anlam katmanı ise, bu görüşle koşutluk içinde, “eski” edebî biçimlerin kaçınılmaz bir biçimde parçalanması sonucunda ortaya çıkan “çatallanmış” yapı ile bu yapı içinde edebiyatın yeniden biçimlendirilmesinin, yalnızca Batı “taklit”çiliği ile açıklanamayacak kadar karmaşık bir süreç olduğuna işaret etmektedir.

### **1. Politik Anlam Katmanı**

*Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, *İntibah*, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'nin yanı sıra *Araba Sevdası* ile birlikte Tanzimat dönemi kanonuna ait romanlardan biri sayılmaktadır. Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem açısından kanonun belirleyici niteliğinin, batılılaşma sorunsalı merkezinde biçimlenen ortak anlatı yapısı ile üst sınıf erkek karakterlerde somutlaşan “aşırı batılılaşmış züppe” tipi sayıldığı göz önüne alındığında, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın kanona dahil edilmiş olması, romanın sahip olduğu birtakım farklı özellikler nedeniyle, oldukça ilginç gözükmemektedir. Romanın üst sınıf erkek karakteri sayılan Tal'at Bey'in, diğer romanlardaki “Batı özentisi mirasyedi” tipine uygun görünmemesi bu yargıyı destekleyen çarpıcı nedenlerden ilkidir. Romanın hemen başında vurgulandığı gibi, Tal'at Bey, gençliği, deneyimsizliği, babasını küçük yaşta kaybetmiş olması, bu yüzden baba terbiyesinden yoksun büyütülmesi, Kalem'de memurluk yapması gibi nedenlerle romanlardaki “aşırı batılılaşmış züppe” tipiyle kimi ortaklıklara

sahip olsa da, bazı temel nitelikleri oldukça farklıdır. Diğer romanların tersine, romanda Tal'at Bey'in zenginliği ile müsrifliği vurgulanmaz, kendisine kalmış olan büyük mirası aşk ilişkileri nedeniyle saçıp savurduğundan, cahilliğinden ve beceriksizliğinden söz edilmez. Tal'at Bey'in giyiminin, tavırlarının, konuşmasının özentilikten uzaklığı da bir başka dikkat çekici farklılıktır. Diğer romanlardaki erkek karakterlerin aksine Tal'at Bey'in konuşmalarının Fransızca sözcüklerle bezenmemiş olması bir başka önemli farklılıktır. Rıf'at'ın, “çok hayırsız, pek berbat bir heriftir: gece-gündüz sarhoş, müsrif, kumarbaz, hâsılı her fenalık üzerinde” biçiminde tanımlanan babası, “şu kadar mal buldu karısından da aldı; hepsini yedi, bozdu. Biraz şey kalmışmış evde karısının sayesinde, dün kahvede işittim, karısı keseyi almış da her gün mukannen bir şey verirmiş ama, geçmiş ola, şimdi bir şey kalmadı ki” (9-10) sözlerinin de gösterdiği gibi müsriftir. Bu durum, onun romanın “aşırı batılılaşmış züppe” sayılabilecek tek karakteri olduğu savını desteklemektedir, ancak bu karakterin ikincil konumu romanın “aşırı batılılaşma” eksenine odaklanmamış olduğunun bir başka göstergesidir.

Tal'at ile Fitnat'ın aşk ilişkisi romanın merkezî anlatısı gibi görünse de, her ikisinin de ebeveynlerinin aşk ve evlilik ilişkileri romanda önemli bir rol oynamaktadır. Romanın kurgusu içinde iki nesli içine alan beş farklı aşk ilişkisinin iç içe geçerek anlatılmış olması *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ı diğer kanon romanlarından ayırarak *Akabi Hikâyesi* gibi kanon-dışı romanlara yaklaştıran önemli bir niteliktir. Bu aşk ilişkilerine ait anlatı, diğer kanon romanlarında olduğu gibi sefahat düşkünlüğü ya da batı özentiliğinden kaynaklanan tehlikelere odaklanmadığı için farklı bir yaklaşıma sahiptir. Bu açıdan, romanın aşırı batılılaşma sorunsalını merkeze almak yerine, bu incelemede de gösterilmeye çalışıldığı gibi imparatorluğun hem coğrafi açıdan hem de kimlik tartışmaları

açısından parçalanması sorununa odaklandığı, dolayısıyla Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde kanon-dışına konumlandırılması gerektiği savlanabilir. *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın parçalanma sorunsalını ele alış biçiminde oldukça ilgi çekici bir nokta, konunun yalnızca tematik ya da aşk anlatısına ilişkin eğretilmeler düzleminde değil, aynı zamanda romanın genel yapısı üzerinde de belirleyici bir etkiye sahip olmasıdır.

*Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'la ilgili araştırmalarda, romanın psikolojik inceleme, karakter tahlili, karakter derinliği gibi türün teknik gereklerini yerine getirmiyor oluşu; yazarın ders verme amacı gütmekten kaynaklanan aşırı didaktik tavrı, inandırıcı olmaktan çok uzak olaylardan ve tesadüflerden oluşan kurgusuyla türün “başarısız denemelerinden” biri olduğu vurgulansa da, yayımlanmış “ilk telif Türk romanı” sayılmakta, karakterlerin kendi toplumsal konumlarına uygun biçimde konuşmaları romanın olumlu özellikleri arasında sıralanmaktadır. “Konusu, eski mesnevilere benzeyen ve bir ahlak anlayışını sergileyen bu romanın [...] konuşma diline yakın yalınlıkta”ki dili (*Gelişim Hachette Ansiklopedisi*, 1993: 3908-3909) türün kuruluşu sırasında elde edilen en başarılılarından biri olarak sunulmaktadır. Şemsettin Sami'nin Türkçenin yalınlaşması gerektiği yolundaki görüşlerinin yanı sıra, Arnavut milliyetçiliğinin gelişiminde oynadığı rol göz ardı edilerek Türk milliyetçiliğinin kurucularından sayılmasının da romanın kanona dahil edilmesinde rol oynadığı düşünülebilir. Öte yandan, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın düz anlam katmanına odaklanan incelemelerde, gençlerin ebebeynleri tarafından seçilen kişilerle evlenmeye zorlanmalarının yarattığı kötü sonuçların yönelik, geleneksel evlilik yöntemlerine ilişkin eleştirel bir yaklaşımın sergilendiğinden söz edilmektedir. Ancak, Tal'at ile Fitnat'ın aşk anlatısının, her ikisinin de ebeveynlerinin evlilik ya da aşk



ilişkilerinin okura aktarılmasıyla kesintilere uğraması dolayısıyla roman beş farklı aşk ya da evlilik ilişkisinin anlatılmasından oluşmaktadır. Dolayısıyla, romanın “üst sınıf erkek kahramanı” sayılan Tal’at’a odaklanan yorumların anlatı açısından eşit derecede önem taşıyan diğer ilişkileri göz ardı ettiği ileri sürülebilir.

Tal’at ile Fitnat’ın yanı sıra, Saliha Hanım ile Rıf’at Bey, Zekiye ile Ali, Zekiye ile Hacı Mustafa ve Fitnat ile Ali arasındaki aşk ya da evlilik ilişkilerinin yer aldığı romanda bu ilişkiler üç farklı ölçüt kullanılarak sınıflandırılabilir. Bu ölçütlerden ilki, evliliğin ebeveynlerin zorlamasına dayalı olup olmaması, ikincisi aşkın mutlu ya da mutsuz bir yaşantı biçiminde ele alınmış olması, üçüncüsü ise anlatı zamanı açısından nerede konumlandıklarıdır. Bu sınıflandırmaya göre, her ikisi de anlatı açısından geçmişte yer alan Saliha Hanım ile Rıf’at Bey’in uyumlu evlilik yaşantısına karşılık, Zekiye ile Ali Bey’in ilişkisi evliliğin bozulmasıyla olumsuzlanmaktadır. Yine geçmişte yer alan Hacı Mustafa ile Zekiye’nin evliliği ise, Zekiye’nin ölümüyle son bulan mutsuz bir yaşantıyı imlemektedir.

Romanın aşk anlatısı, düz anlam katmanında, hem geleneksel evlilik yöntemlerinin hem de kadın ile erkeğin birbirlerini seçerek evlenmelerinin olumlu ve olumsuz sonuçlarının bir arada sergilenmesinden oluşmaktadır. Birbirlerini seçerek evlenmiş olan Saliha Hanım ile Rıf’at Bey’in geçmişte kalmış olan evliliklerinin, romandaki tek olumlanan ilişki olması dikkat çekicidir. Buna karşılık, Zekiye ile Ali Bey’in, yine geçmişte kalmış, geleneksel yöntemlerle gerçekleşmiş, mutlu bir evlilik yaşantısından söz edilmesine rağmen Zekiye’nin evden atılmasıyla sona eren bir evlilikleri bulunmaktadır. Romanda fazla vurgulanmamış olsa da geçmişi imleyen bir başka ilişki Hacı Mustafa ile Zekiye’nin kısa süreli evlilikleridir. Zekiye’nin, Ali Bey’e duyduğu aşk yüzünden hastalanıp ölmesiyle biten bu evlilik, Tal’at ve Fitnat’ın şimdiki zamanı imleyen

ilişkisinin önündeki ilk engeli temsil ettiği için romanın kurgusunda önemli bir rol oynadığı düşünülebilir. Tal’at ile Fitnat’ın geleneksel yöntemlere başkaldıran aşkları ise, her ikisinin de ölümüyle sonuçlanarak şimdiki zamanın yanı sıra gelecek açısından da olumsuz bir yaklaşımı gündeme getirmektedir.

Bu sınıflandırmadan hareketle politik anlam katmanına dair genel bir yorum yapılacak olursa, ayrı ayrı eğretilme alanları sunan farklı aşk ilişkilerinin birbirlerine karşı konumlarının incelenmesinin Şemsettin Sami’nin politik yorumları ile gelecek tahayyüllerini içinde barındırdığı düşünülebilir. Bu yorumlamada, İdris Küçükömer’in imparatorluğun toplum ve devlet yapısında Lale devrinden başlayarak ortaya çıkan değişimle ilgili yorumlarının göz önünde bulundurulması faydalı olacaktır. Küçükömer (1994: 47), *Düzenin Yabancılaşması*’nda on yedinci yüzyıldan sonra Osmanlı devlet yapısında, “padişapta toplanmış politik güç bölün[mesine, b]ölünme (anarşi) ile beraber yeni üretim ilişkileri[nin] filizlen[mesine], ya da eski ilişkiler[in] nitelik değiştir[mesine]” bağlı olarak üçlü bir bölünmenin görüldüğünü ileri sürmektedir. Küçükömer’e göre, Osmanlı üretim biçiminin gerekli kıldığı merkezi saray otoritesi, “Osmanlı mülkiyet biçimi ve ona bağlı insanlar arası ilişkiler”den (36) kaynaklanmaktadır, ancak yayılmanın getirdiği “nitel güçsüzlük”e işaret eden “hegemonya paradoksu”nun etkisiyle bozulan sistem merkezi otoritenin parçalanmasına neden olmuştur (39). Küçükömer, sistemin geçirdiği bu dönüşümü şöyle dile getirmektedir:

Padişahın (sarayın), İmparatorluğun yayılma döneminde egemenliği tamdı; genel olarak, toprak üzerindeki tasarrufu güçlüydü. Yukarıda yapılagelen ve aşağıda devam edilecek açıklamalarla gösterileceği gibi, politik ve ekonomik gücün yeniden bölüşümüne, anarşiye gidildikçe, rütbe verilen söz konusu alt grupların politik otonomileri artabilecekti ve ancak 18. yüzyıl sonunda üretim ilişkilerinde oluşan değişikliklerle, özel anlamıyla ayan belirtecekti (37).

Ayanın yanı sıra bürokrat kesiminin de değişim sürecinde saray otoritesi karşısında giderek güçlenmesi, imparatorluğun devlet yapısında üçlü bir bölünmeyi gündeme getirmiştir, ancak bu güç odaklarını temsil eden taşıyıcılar arasındaki ilişkilerin durgun olmayan, tersine, farklı konumların çıkarlarına uyum sağlayan değişken yapısı göz ardı edilmemesi gereken önemli bir niteliktir. Küçükömer'in belirttiği gibi, 19. yüzyılın başında "islamcı-doğucu cephe çekirdeği karşısında, başlangıçta 'devleti kurtarmak' isteyen padişahın yanında, bürokratlar ve ayan" bulunmaktadır, ancak batılılaşma hareketini mülkiyet ilişkileri içindeki gücünü artırmak amacıyla desteklemiş olan ayan, "ileride bir sınıf olarak toprak mülkiyetini sağlayan hukuki isteklerini kısmen de olsa elde edince, batılılaşma akımından ayrılacak, genel olarak islamcı cepheyi tutar gözükecektir" (57-58). İdris Küçükömer'in saray, ayan-bürokrat ve "islamcı cephe" biçiminde tanımladığı toplumsal kategoriler arasındaki iktidar mücadelelerinin çözümlenmesine dayanan, Osmanlı devlet yapısı ile mülkiyet ilişkilerinin geçirdiği değişimle ilgili incelemesi, romanın düz anlam katmanında anlatılan farklı aşk ilişkilerinin politik bağlamda yorumlanmasının yanı sıra roman karakterlerinin politik eğretilmeler sayılarak yorumlanmasında geçerli olacak temsiliyet ilişkilerinin kurulması için geçerli kuramsal çerçeveyi sağlamaktadır.

Bu çerçeveden hareketle, geçmişini imleyen Saliha ile Rıf'at ve Ali ile Zekiye arasında kurulan karşılıklılığın dikkate alınması önemlidir. Saliha Hanım'ın evliliğine ilişkin aşk öyküsü odağa alınacak olursa, kızının seçtiği erkekle evlenmesine karşı çıkan, kızlarını koruma çabasını imleyen baba otoritesinin, Rıf'at'ın babasıyla temsil edilen "aşırı batılılaşma"nın getirdiği yozlaşma karşısında iktidar kaybına uğrayan sarayı temsil ettiği söylenebilir. Bu

bağlamda Saliha Hanım'ın babasının evindeki “mutsuz” yaşantısına karşılık, zenginlik kaybını ve küçülmeyi imleyen Rıf'at'la geçirdiği uyumlu evlilik yaşantısının, sarayın kendi içinde üretilecek çözümlerle “yozlaşma” önüne geçilmesi gerektiği düşüncesini imlediği söylenebilir. Rıf'at'ın, yozlaşmadan uzak durarak ev içindeki mutlu yaşantıyı merkeze alan yaşamının yanı sıra Saliha Hanım ile uyumu, eğitim yoluyla her ikisi de benzer değerleri doğrultusunda biçimlenmiş bir iktidar yapısı ile kimlik tanımını arasındaki uyumu göstererek “yozlaşma”nın durdurabileceği düşüncesini gündeme getirmektedir. Rıf'at'ın erken ölümü, Tal'at'ın kadınsılaştırılması, ayrıca ana-oğulun, Ali Bey'in artan refah ve gücüne karşılık mütevazı bir yaşamı imleyen ev yaşantıları, yine de saray iktidarının ayan-bürokrat kesimi karşısında azalan gücüne işaret etmektedir. Zekiye ile Hacı Mustafa'nın evliliği ise, bir yandan esnafılık aracılığıyla temsil edilen “islamcı cephe”nin, ayan ile saray'la karşıt konumu, Zekiye ile ilişkileri üzerinden gösterirken –Ali Bey'in konağından kovulan Zekiye'nin Hacı Mustafa için parasal refah ve mülkiyet artışını imlemesi bu bağlamda önemlidir– Hacı Mustafa'nın, Fitnat'ı, Tal'at yerine Ali Bey ile evlendirmek istemesi, saray karşısında ayan-bürokrat kesimi ile “islamcı cephe” arasındaki yakınlaşmaya işaret ederek mülkiyet ilişkilerinin süreç içinde değişen doğasını sergilemektedir. Tal'at ile Fitnat'ın anlatının şimdiki zamanına tekabül eden aşk ilişkileri bağlamında ise, önce Hacı Mustafa'nın, sonra da Ali Bey'in bu evliliği engellemek istedikleri, sonuçta da ilişkinin bütün taraflar için yıkımla sonuçlanmasının, aşağıda gösterileceği gibi, devlet yapısı ile mülkiyet ilişkilerinin yıkımına, kökten bir değişime işaret ettiği düşünülebilir. Politik anlam katmanıyla ilgili bu genel yorumun ayrıntılandırılması, karakterler ile farklı iktidar konumları, imparatorluk nosyonu arasındaki temsiliyet ilişkilerinin, Küçükömer'in incelemesi ve düz anlam

katmanında yer alan aşk anlatısının yapısının çözümlenmesinden hareketle kurulmasını gerekli kılmaktadır.

Romanda farklı yöntemlerle oluşturulmuş birden çok aşk ilişkisinin ana öyküyü kesecek biçimde anlatılmış olması, romanın yalnızca geleneksel evlilik yöntemlerine ilişkin bir eleştiriden ibaret olmadığı, farklı yöntemlerle gerçekleştirilmiş, mutlu ve mutsuz biten evlilikler arasında kurulan karşılıklılık ya da çatışma ilişkileri merkezinde yapılandırıldığı düşüncesine yol açmaktadır. Bu yapının, aynı zamanda geçmiş ve geleceğe ilişkin olumlu ve olumsuz tahayyülleri de içine alarak Şemsettin Sami'nin imparatorluğun içinde bulunduğu duruma ilişkin politik görüşlerinin ipuçlarını barındırdığı savlanmaktadır. Bu savın kanıtlanabilmesi, öncelikle farklı aşk ilişkilerinin kendi içlerinde nasıl eğretileme alanlarına dönüştüklerinin gösterilmesine, daha sonra da bunlar arasında kurulacak karşılıklılık ile çatışmaya dayalı ilişkilerin çözümlenmesine bağlıdır. Ancak, bu tarz bir yorumlamadan önce romandaki bütün aşk anlatılarını içine alan ortak anlatı yapısının incelenmesi, aşk ya da evlilik ilişkilerinin anlatı içinde politik bağlamda yorumlanabilecek eğretileme alanlarında nasıl dönüştüklerinin açığa çıkarılması açısından gereklidir.

*Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın aşk anlatısı politik bağlamda yorumlandığında, bu çalışmada ele alınan diğer romanlardan çarpıcı bir biçimde farklılık taşıyan bir yapının varlığı dikkat çekmektedir. Aşk ilişkisinin kadın ile erkek arasında bir iktidar ilişkisi gibi tanımlandığı diğer kanon ve kanon-dışı romanlara karşılık, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, erkekler arası iktidar ilişkilerini öne çıkarmakta, kadın karakterler ise bu iktidar ilişkilerinin dolayımlayıcısına dönüşmektedir. Erkekler arası ilişkilere egemen olan iktidar boyutu, parasal zenginlikle birlikte toplumsal konumları tarafından belirlenmekte, evliliklerin

gerçekleşip gerçekleşmemesi konusunda merkezi bir rol oynamaktadır. Saliha Hanım'ın babasının, kızının Rıf'at Bey ile evlenmesine, Rıf'at'ın yoksul olmasının yanı sıra babasının kötü ahlâkının ileride kendisini etkileyeceği düşüncesiyle engellemek istemesi bu durumun örneklerindendir. Fitnat'ın, Tal'at ile evlenmesine karşı çıkararak onu daha zengin olduğu için Ali Bey ile evlendirmek isteyen Hacı Mustafa'nın, "fakat kızın bu birkaç gün ağlamasını ömrü oldukça zahmet çekmesinden tercih ederim. Kız, Ali Bey'e varırsa artık cennete düşmüş gibidir... böyle bir talih her vakit önüne gelmez" (69) sözleri de erkekler arası iktidar ilişkilerinin özellikle maddi zenginlik merkezinde yapılandırılışına ilişkin bir başka örnektir. Erkekler arası iktidar ilişkilerinin dolayımlayıcısı konumundaki kadın karakter açısından ise, aşk ilişkisi, erkek otoritesine tabi olmakla eş anlamlı gözükmektedir. Bunun ötesinde, aşk ilişkisinin kadın karakterleri erkeklerin fethetmesi, sahip olması ya da elde tutarak koruması gereken nesnelere dönüştürdüğü görülmektedir.

Kadınları erkekler arası iktidar ilişkilerinin nesnesine dönüştüren birincil öge, ev içi yaşamı ile özdeşleştirilen kadın karakterlerin yaşamının erkekler tarafından denetleniyor olmasıdır. Romanda yer alan bütün aşk ilişkilerinde kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisinin açık bir biçimde anlatılmamış olması dikkat çekicidir. Saliha Hanım'ın annesi, kadınların evlilik kurumu aracılığıyla erkek iktidarının nesnesi durumuna getirilmesini şu sözlerle açıkça eleştirmektedir:

Gider bakarız ki, bize koca olacak adam altmış yaşında yahut bir gözden kör, yahut burunsuz yahut sarhoş, yahut ahmak.. Ah siz erkekler ne zalimsiniz! Bir kızcağızın bir gözü biraz şaşısı olsa yahut ayağı cüz'i topal olsa biçare evlenmeksizin ihtiyar gider. Amma sizin en fenası, en uğursuzu, en sakatı bakarsın ki kızların en güzelini, uslusunu alır da biçareyi esir eder (10).

Ancak aynı karakterin Tal’at Bey’in benzer durumdaki annesini “bir defa kocasından şikâyet etmemiş! buna ne dersin, öyle namuslu olmayaydı iş kolay; evlendiği günün ertesi ferâceyi alıp babasına giderdi, nasıl ki halkın çoğu yapar, lâkin onu kabul edemez: namusu var; tabiatı öyle alçak değil” (10) sözleriyle övmesi, romanda kadınların edilgenliğinin meşru sayıldığı bir yaklaşımın egemen olduğunu göstermektedir. İktidar ilişkileri açısından romandaki kadın karakterlerin edilgenliğin ötesinde önem taşıyan bir niteliği, iktidar çatışmalarının yaşandığı alanı temsil etmeleridir. Kadın karakterler, erkekler arasında, yaşın yanı sıra parasal refahın belirlediği iktidar ilişkilerinin biçimlenmekle birlikte görünür hale geldiği birincil mecraı oluşturmaktadır. Dolayısıyla aşk anlatısı açısından kadın karakterlerin, iktidar ilişkisinde doğrudan taraf olmamakla birlikte, erkekler arası iktidar ilişkilerinin somutlaştığı alanı temsil ettiği söylenebilir.

Romandaki kadınları erkek iktidarının nesnesine dönüştüren bir başka unsur ise, ev içine hapsedilen kadın karakterlerin varoluşları üzerinde babanın ya da evlilik aracılığıyla devredilen eşin taşıdığı mutlak egemenliktir. Saliha Hanım’ın yanı sıra, Fitnat ve Zekiye de ev içi ile özdeşleştirilmekte, yine ev içi ile yaşanan aşk ilişkisi yaşamlarının merkezine dönüşmektedir. Sokağa çıkması Hacı Mustafa tarafından engellenerek eve hapsedilen Fitnat, bu egemenliğin en uç noktasını temsil etmektedir. Hacı Mustafa’nın Fitnat’ı eve kapatışını “bilirim ki namusuma muzırdır, ırzımı muhildir; nerede kaldı ki onbeş yaşında bir kız öyle yerlere gitsin” (34) sözleri, bir yandan kadın varoluşunu cinsellikle özdeşleştiren erkek iktidarının denetleyici yaklaşımını meşrulaştırmakta, bir yandan da kadının mülkiyeti elde tutulması gereken bir nesne sayıldığını göstermektedir. Hacı Mustafa’nın bu yaklaşımının kapsayıcılığı, “alafranga” kadınlarla ilgili şu sözlerinde daha açık bir biçimde görülmektedir: “Gidenlerden sorabilirsin:

Madamlar çıkarlar, erkeklerin meclislerine girerler, kahvelerde otururlar. Fakat bir madama, kocasını[n] yahut biraderinin, ya babasının kolundan alıp kemal-i vekarla yürüyerek ırzına hanel getirmeyecek bir yere gidip kemal-i edeple oturur. Hiç kimse yüzüne bakmağa cesaret edemez” (34). Erkek iktidarının denetimini “kemal-i vekar”la kabullenen kadın karakter açısından, bu iktidarın çizdiği sınırların dışına çıkılması olanaksız görünmektedir.

Bu olanaksızlığın bir başka göstergesi, kadın karakterlerin eğitimlerini yarıda bırakmaya zorlanmaları, eve kapatılarak okula gitmelerinin engellenmiş olmasıdır. Saliha Hanım ile Fitnat’ın yaşantılarının koşutluğu bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir. Saliha Hanım on beş yaşında, cahil kalmak istemediğini söylemesine rağmen, babası tarafından eve kapatılarak “Kız on-onbir yaşını geçtiği gibi yaşmaksız, ferâcesiz sokağa çıkamaz. Biz âdetin haricinde nasıl hareket edebiliriz? Herkes sonra bize gülecek. Ama sen derslerine merak edeceksin. Senin derse sevdan olduğu vakitte kendi kendine de o bildiğini ilerletebilirsin” (15) sözleriyle okula devam etmesi engellenir. Hacı Mustafa’nın ise, sekiz yaşından sonra Fitnat’ın okula gitmesine izin vermeyerek eve kapatıldığı belirtilmiştir (31). Eğitimin engellenmesinin hem Osmanlı geleneksel kültürünün “âdet”lerine, hem de erkeklerle bir arada aynı eğitimi almanın kadınları etkileyeceği korkusuna bağlı olduğu Saliha’nın babasının şu sözlerinden anlaşılmaktadır: “Ne yapalım, işte hâlâ kızlar için mahsûs mekteplerimiz, kadın hocalarımız yok ki... Erkek mektebine onbeş yaşında bir kız nasıl gidebilir?” (15).

Özellikle kadın karakterler açısından okula gitmenin, geleneksel değerlerle karşıtlık içinde tanımlanmış olması, eğitimin Osmanlı kimliği ile geleneksel kültürün değişime açık hâle gelmesi ile özdeşleştirildiğini göstermektedir. Kadın karakterlerin ev dışındaki yaşam alanını oluşturan okul, bir yandan dış etkiye



maruz kalmanın yarattığı tehlikeleri imlerken öte yandan dikiş dikmek, nakış işlemek gibi Osmanlı geleneğini temsil eden etkinliklerden uzaklaşmalarına neden olmaktadır. Saliha Hanım ile Fitnat'ın ev içi yaşamları arasındaki karşılaştırmanın, okul eğitimi ile ev içinin geleneksel uğraşları arasındaki karşıtlığın etkisini ortaya koymak için iyi bir örnek sunduğu söylenebilir. Romanda Zekiye'nin ev içi yaşamı çok fazla söz edilmemiş olsa da, Fitnat ile benzerliğinin vurgulanmış olması bu karşılaştırma açısından önemli gözükmektedir. Bu benzerliğin iki kadının yalnızca fiziksel niteliklerini değil, yaşam biçimleriyle kişiliklerini de kapsadığı, Şerife Kadın tarafından anlatılan Fitnat'ın “evsâfi” karşısında Ali Bey'in onu Zekiye ile özdeşleştirmesinden anlaşılmaktadır (57): “Ali Bey bu evsâfın hepsini işittiği gibi, yüreğine bir telâş, kanına fevkâlade bir hareket ârız olur. Kendi kendine: -Hepsi o merhûmenin evsâfi!... Aceba o olmasın? Belki ölmemiş, belki odur”.

Saliha Hanım'ın görece daha uzun süre okula gitmiş olması, ev dışı eğitimin Rıf'at Bey'e duyduğu aşk ilişkisini başlatması, ayrıca ikisinin birlikte ders çalışma bahanesinin aşk ilişkisini örtükleştirerek sürmesini sağlaması, okul eğitimi ile toplumsal/kültürel dönüşüm arasında kurulan özdeşliğin göstergeleri arasında sayılabilir. Okul aracılığı ile Osmanlı geleneksel kültürünün dışında kalan değerlerin içselleştirilmesi aynı zamanda Saliha Hanım'ın ev içi yaşantısına yansımakta, aşk ilişkisinin, Fitnat'ın tersine, geleneksel uğraşları geriye iterek ev içi yaşamının merkezinde yer almasına neden olmaktadır. Saliha Hanım için ev içi yaşantısını belirleyen temel unsurun Rıf'at Bey ile mektuplaşmak yoluyla aşk ilişkisini sürdürmek olduğu söylenebilir. Rıf'at Bey ile “Gülzar'ın vasıtasıyla, ikide-birde, mektuplarla görüş”en, “vaktin çoğunu pencerede geçir”erek (17) onun geçişini pencereden izleyen Saliha Hanım açısından dikiş nakış gibi geleneği temsil eden unsurlar büyük bir önem taşımamaktadır. Sekiz yaşından sonra Hacı

Mustafa'nın daha etkin denetimi altında "on dört yaşına varıncaya kadar, sokak kapısını bile gör"meden (31) yaşamış olan Fitnat'ın ev içi yaşamı ise yalnızca dikiş dikip nakış işlemeye odaklanmıştır: "Fitnat Hanım'ın dikiş dikmek ve nakış işlemeğe o kadar sevdası vardı ki sabahleyin kalkıp kendine ve odasına güzelce bir düzen verdiği gibi, gergefi önüne alıp, veyahut dikişe başlayıp hiç baş kaldırmazdı" (31). Öte yandan Fitnat'ın eğitime evde devam etmek istemesinin, kılık değiştirerek Râgibe adını alan Tal'at'ın, Hacı Mustafa'nın evine girmesini sağlayarak Fitnat'ın ev içi yaşamının merkezine, dikiş nakış yerine Tal'at Bey'e duyduğu aşkı yerleştiren kökten değişimin başlamasına neden olması da geleneksel Osmanlı kimliğinin değişimi ile eğitim arasındaki ilişkinin göstergelerinden biri sayılabilir.

Kadın karakterleri erkek iktidarına tabi olan fetih nesnelere dönüştürmenin yanı sıra dış etkiye kapatılarak korunması, elde tutulması gereken varlıklar biçiminde sunulması, bu karakterlerin imparatorluk coğrafyasını temsil eden eğretilmeler olduğu düşüncesinin en önemli desteklerindedir. Zorlandıkları evlilikleri gerçekleştirmek istemeyen Saliha Hanım'ın intihar tehdidi ile Fitnat'ın kendini öldürmesi, erkek iktidarının sınır çizme konusundaki egemenliğinin kadınların bedensel varlığını da kapsadığını göstererek kadın karakterlerin imparatorluk coğrafyasını temsil ettikleri savını bir başka açıdan desteklemektedir. Öte yandan, kadın karakterlerin Osmanlı geleneğini temsil ettiği söylenebilecek nakış, dikiş gibi işlerle özdeşleştirilmesi, eğitimin bu karakterlerin yaşamı üzerindeki değişimi tetikleyen etki gibi unsurlar göz önüne alındığında, kadın karakterlerin yalnızca imparatorluk coğrafyasını değil, Osmanlı kimlik tanımını da temsil ettiği düşüncesine yol açmaktadır. Romanın parçalı yapısına uygun olarak eşit derece önem taşıyan birden fazla kadın karakterin varlığı ise, kadın karakterler

ile imparatorluğun parçalanışı arasında özdeşim kurulmasını kolaylaştırmakla kalmaz, yinelenen intihar temasıyla bir arada düşünüldüğünde imparatorluğun hem toprak kaybederek hem de Osmanlı kimlik tanımındaki değişimler sonucunda yıkımını farklı bağlamlarda temsil ettikleri söylenebilir.

Aşk ilişkilerinin dışında kalan Emine Kadın, Ayşe Kadın ve Şerife'nin bu yorumla ilişkilendirilmesi, incelemenin kapsayıcılığı açısından oldukça önemlidir. Emine ile Ayşe Kadın'ın cahilliklerinin yanı sıra batıl inançlara, masallara, hurafelere olan düşkünleri iki karakterin ortak niteliğidir. Ev hizmetinde çalışan bu karakterlerin bir başka ortak niteliği sözlerinin sık sık kesilmesi, anlattıklarının evde yaşayan insanlar tarafından gereksiz ya da değersiz bulunmasıdır. Bu ortaklıklara ek olarak, Emine Hanım'ın Mısır'lı, Ayşe Kadın'ın ise Çerkez olması, Osmanlı kültüründe azınlıkların bulunduğu konumu temsil ettiklerini düşündürmektedir. Nakış-dikiş öğretmeni Şerife Hanım'ın romandaki başlıca işlevi çiftleri buluşturmak, evlilikleri planlamak ya da gerçekleştirmelerini engellemektir. Mesleği dolayısıyla Osmanlı geleneğini temsil ettiği düşünülmele birlikte, Tal'at-Râgibe ile Fitnat'ın ilişkisinde oynadığı rol, Şerife Hanım'ın bir başka açıdan da yorumlanabilmesine olanak tanır. Şerife Hanım'ın, Fitnat'ı Ali Bey ile evlendirerek değişime kapalı yaşamın sürmesi için uğraşsa da, Râgibe ile tanışmasına neden olarak bir yandan bu değişimin tetikleyicisi konumunda olması, Şerife Hanım'ın Osmanlı geleneksel kültürünün dönüşümü karşısındaki ikili konumunu temsil ettiği söylenebilir.

Romandaki erkek karakterler göz önüne alındığında ise, çok sayıda erkek karakterin varlığına bağlı olarak, tıpkı kadınlar gibi, parçalanma temasının devlet yapısı bağlamında yinelenildiği düşünülebilir. Farklı toplumsal konumlar ile bu konumlara atfedilen erki temsil eden çok sayıda erkek karakterin varlığının, İdris

Küçükömer'in söz ettiği değişimden hareketle merkezi devlet gücünün bölünmesiyle ortaya çıkan farklı iktidar konumlarını temsil ettiği söylenebilir. Erkekler karakterlerin kadınlar karşısında sahip oldukları erkin yanı sıra, bu karakterler arasında kadınlar dolayımında kurulan çatışmalar bu yorumu destekler niteliktedir. *Düzenin Yabancılaşması*'nda söz edilen bu değişimlerin en belirgin niteliklerinden biri, 17. yüzyıl sonundan başlayarak "tumar sistemi"nin yıkılmaya başlaması nedeniyle "ekonomik ve politik güçte bölünmelere doğru bir adım" atılmış olmasıdır (Küçükömer, 1994: 48). Saray otoritesinin egemenliğindeki merkezi devlet yapısının bölünmesinin bir başka nedeni ise, "tarihi bir oluşumun sonucu olarak ortaya çıkmış" olan, "mahalli olarak güçlenen bu ayan ya da eşraf"ın "güçlenirken imparatorlukta ekonomik politik, hatta askeri gücün bölünmesine ilave bir sebep" oluşturmasıdır (49).

Romanın aşk anlatısının bir başka niteliği, yukarıda söz edildiği gibi, aşk ilişkilerinin her birinin kendi içine kapalı bir yapı gibi tanımlanarak farklı eğretilen alanları sunmasıdır. Bu durum yalnızca çiftlerin birbirlerinden zamansal ya da mekânsal açıdan ayrılmış olmalarına değil, aynı zamanda aşk ilişkisinin çoğu zaman ev içi ile özdeşleştirilmiş olmasına bağlıdır. Saliha Hanım ile Rıf'at Bey'in mutlu ev yaşantısının (6) yanı sıra Fitnat'ın Tal'at'la evlilik yaşantısını Râgıbe Hanım'ın evi ile özdeşleştirmesi de bu duruma örnek verilebilir: "Ben de şu oğlana varsam, beni ona verseler, o beni alsa ne olur!... İşte o vakit ben de Râgıbe Hanım'ın evine gideceğim; gece-gündüz Râgıbe Hanım ve kardeşiyle –Ah, Râgıbe Hanım'dan keşki ismini soraydım, ah ne güzel ismi olacak, gönlümün safhasında yazacaktım –beraber olacağız!" (48).

Özellikle mekân betimlemelerinin etkisiyle açığa çıkan bu özdeşim, aynı zamanda, romanın temel çatışması açısından biçimleyici bir rol oynamakta, bu

çatışmanın somut bir biçimde canlandırılmasını sağlamaktadır. Saliha Hanım'ın evliliğine ilişkin aşk anlatısında dikkat çekici bir mekân betimlemesine rastlanmaz, ancak baba evindeki maddî refahı gösteren konak yaşantısına karşılık Rıf'at Bey ile yaşadığı evde yer alan odanın “Aksaray’da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lâkin pek temiz döşenmiş” (1) biçiminde betimlenmiş olması, parasal gücün azaldığını göstermenin yanı sıra, Saliha Hanım'ın evlilik öncesi ve sonrası yaşantısı arasındaki karşıtlığı vurgular. Aşk yaşantısı ev içini Saliha Hanım'ın yaşamının merkezi olmaktan çıkarmaz, ancak babasının kendisini Rıf'at Bey yerine bir başkasıyla evlendirmek istemesi üzerine “[o] gün akşama kadar gönlüm karar bulmazdı. Odamda bir düzü gezerdim. Akşam, pederim yemeğe çağırırdı ise de gitmeğe utandım; hem de gözlerim yaş dökmeden bir dakika durmazdı ki... [...] Nihayet kendimi topladım, bir büyük felâketin içinde, bir büyük tehlikede bulunduğumu anladım. Bir köşeye çekilirim; düşünürüm, ağlarım” (20) biçiminde anlatılan mutsuz yaşantısı, evlilik yaşantısını betimleyen şu sözlerle karşıtlık içindedir: “Ah, o ne yaşayış, o ne yaşayış! Sen gördün a, bir kere o benim gönlümü kırmadı, bir kere ben onun hatırını bozmadım. Bizim eğlencemiz ev idi. Ne onun Kalpakçılar’da gezmeğe, ne benim Kâğıthane’ye gitmeye hevesim var idi. Biz birbirimizle konuşmakla eğlenirdik, biz kendi muhabbetimizden hoşlanırdık” (6).

Saliha Hanım'ın babası ile Hacı Mustafa'nın kızlarını korumak ya da toplumsal konumu daha yüksek, daha zengin kişiler ile evlendirmek üzere kullandıkları otorite, Rıf'at ile Tal'at'ı bu otoriteyi yıkmak üzere çaba harcamaya yönlendirir. Kadınların korunmasına yönelik bu çabanın, iktidar yapısındaki değişimle birlikte toprak kaybının engellenmesine ya da denetim altında tutulmasına yönelik tutumu imlediği söylenebilir. Özellikle Saliha Hanım'ın babasının Rıf'at'a ilişkin “[ç]ocuk iyi, filvaki iyi, pek güzel çocuk, ama ne

yapayım o pederi var... hiç öyle adamın evine kız verilir mi? Kızımı öyle bir eve vermektense öldürmek daha iyidir. Sonra, o zavallı çocuğun da bir şeyi kalmadı; pederi malını menâlini yedi içti; bir şey kalmamıştır. Çocuk da, daha çocuk; ne biliriz yarın o da ne ahlâk peyda eder” (19) biçimindeki sözleri, değişime direnci göstermesi açısından önemlidir. Bu sözler aynı zamanda, romanda “aşırı batılılaşma” ile ilişkilendirilebilecek tek erkek karakteri, Rıf’at Bey’in babasını, gündeme getirerek değişimin yarattığı yozlaşmayı imlemekte; devlet yapısındaki “yozlaşma” karşısında ortaya çıkan korumacı tavra işaret etmektedir.

Erkek karakterleri Osmanlı devlet yapısındaki farklı iktidar konumlarının eğretilmeleri biçiminde yorumlamayı sağlayan bir başka önemli etken, erkek karakterler arasındaki, mekânsal betimlemeler aracılığı ile somutlanan çatışmalardır. Tal’at ile Hacı Mustafa’nın, ikisi de Aksaray’da bulunan evleri ile Ali Bey’in Üsküdar’da yer alan konağı arasında kurulan karşıtlıktır. Bu karşıtlık, İstanbul’un Avrupa ve Anadolu yakaları arasındaki coğrafi karşıtlığa ek olarak, erkek karakterler arasında kurulan parasal refah bağlamındaki karşıtlığı da somutlaştırır. Aşağıya alıntılanan iki betimlemenin karşılaştırılması, Hacı Mustafa ile Ali Bey’in toplumsal konumlarının yanı sıra, parasal refahları arasındaki karşıtlığın açığa çıkarılması açısından önemli görünmektedir. Tal’at’ın yaşadığı evin ufaklığı ile temizliğinin vurgulanmasına benzer biçimde Hacı Mustafa’nın evi de küçük ancak temiz odalardan söz ederek Ali Bey karşısında bu iki erkek karakteri, aralarındaki çatışmaya rağmen, birbirlerine yaklaştırmaktadır (29):

Hacıbabanın dükkânının bir köşesinde, yeşil çuhadan bir perdeyle örtülmüş bir ufak kapı var; bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yanda bir dar merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi ufacık ve penceresiz bir sofa olup merdivenin iki tarafında iki kapı var. Bu kapıların sağ koldaki açıldıkça, temizce döşenmiş bir oda görünür. Bu odanın bir köşesinde, bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi

üzerinde bir entari, ve diğer bir köşesinde, bir ince bezle örtülmüş bir gergef ve duvarın bir tarafında bir ayna ve diğer bazı böyle alâmetler görünmekle, vehle-i ûlâda bir kız odası olduğu fark olunur. [...] Sofanın bir köşesinde yilankavi bir dar merdiven olup, yukarıya çıkıldığı gibi, bir ufak oda var. Bu odanın bir köşesinde katlanmış bir yatak, ve bir tarafında bir namaz seccadesi ve bir masanın üzerinde bir şamdan, bir kibrit, su ile dolu bir sūrahi, bir bardak, ve bir köşesinde dayatılmış bir uzun çubuk, ve bir pencerede uzun marpuçlu bir nargile, ve duvara asılmış birkaç levha ve bir-iki eski kürk bulunmakla, bir erkek odası olduğu anlaşılır. Fîlvâki bu oda Hacıbaba'nın odasıydı.

Betimlemede “ufak, dar, karanlık” gibi sıfatların sıklıkla yinelenmesinin, dış dünyadan soyutlanmış, kendi içine kapalı bir yaşantıyı imlediği söylenebilir. Kadınlara ait odaların bulunduğu üst katta kapıların perde ile gizlenmiş olması, sofada pencere bulunmayışı gibi ögeler içe dönüklüğe ait vurguyu yoğunlaştırmakla kalmaz, kadın karakterleri dışarıya karşı gizlenerek elde tutulması gereken bir mülke dönüştürür. Buna eşlik eden namaz seccadesi, levhalar, nargile, çubuk gibi nesnelere, evdeki yaşantının dışı kapalı olmakla kalmayıp geleneksel değerlere yakınlığını imlemektedir. “[T]itiz ve hadîdü'l-mizâc” (31) bir yapıya sahip olduğu söylenen esnaf Hacı Mustafa'nın geleneksel değerlere bağlılığı da göz önüne alındığında, Osmanlı toplumunun cemaat yapısı ile bu yapıyı belirleyen değerler sistemini temsil ettiği söylenebilir. Başka bir deyişle, Hacı Mustafa, saray-bürokrat ikilisinin değişim yanlısı politikaları karşısında direnç göstererek, “bu dönemin yenilik hareketinin bütününe karşı çıkan esnaf, yeniçeri, ulema birliğinde kendini savunan, içine kapanık bugünkü İslamcı-doğucu halk cephesi”nden (Küçükömer, 1994: 48) oluşan toplumsal kategoriyi temsil ettiği düşünülebilir. Yaşadığı evin “fakir”liğini gösteren betimlemeye karşın, “müezzî, müseyyib, müzevvir” (27) biçiminde nitelenen Hacı Mustafa'nın, Zekiye'nin ölümünden sonra kendisine kalan mallar ile zenginleşmesinin (27), bu toplumsal kategorinin giderek artan gücünü gösterdiği savlanabilir.

Ali Bey'in Üsküdar'daki konağına ait betimlemede ise, mekânsal genişlikle birlikte içinde yaşayan insanların çokluğu, değerli eşyaların varlığı gibi öğelerden de söz edilerek Ali Bey'in toplumsal konumunun üstünlüğü vurgulanır:

Üsküdar'da, Toptaşı'nda bir büyük konak vardı. (ve belki daha vardır). Bu konağın haremlik-selâmlık olarak yirmi-otuz odası var; her tarafı âlâ, müzeyyen, kıymetli mefrûşat ile döşenmiş. Gayetle geniş bir bahçesi var ki, içinde bir-iki bahçıvan daima çalışır; büyük ahır var, içinde beş-altı uşak var, ispir, seyis, bilmem ne de ayrı. Haremlikte beş-on cariye var, bazısı ihtiyar, bazısı kız. Nihayet büyük bir konak, oldukça büyük ve zengin bir adamın konağı vesselâm (52).

Ali Bey'in konağına ilişkin betimleme, romanda zenginlik ile iktidarın varlığına ilişkin en yoğun vurguyu taşıyan mekânı göstermesi açısından oldukça ilginçtir.

“Büyük ve zengin bir adam” biçiminde tanımlanan Ali Bey'in, sarayın iktidar kaybını imleyen Tal'at-Râgibe'nin yanı sıra, “İslamcı cephe”yi temsil eden Hacı Mustafa ile de karşıt konumda bulunması, gücün ayan-bürokrat ikilisinde toplanmakta olduğunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda konağın İstanbul dışında, Anadolu yakasında konumlanmış olması, mülkiyet ilişkilerinin imparatorluk coğrafyası içindeki mekânsal dağılımında da belirleyici bir değişimin varlığına işaret eder.

Hacı Mustafa ile Ali Bey'in ikisi ile de çatışma içinde olan Tal'at-Râgibe'nin, Kalem'de çalıştığı düşünülecek olursa, diğer romanlardaki gibi, saray karşısında güçlenen Osmanlı bürokrasisini temsil ettiği düşünülebilir. Ancak, Tal'at'ın Kalem'deki yaşantısının anlatı içinde baskın bir rol oynamamasına ek olarak, “aşırı batılılaşmış” üst sınıf erkek karakterlerin, bürokratik yozlaşmaya işaret eden tembellik, rüşvet almak gibi niteliklerin Tal'at'ın kişiliğinde belirgin bir etkiye sahip olmaması gibi nedenler, Tal'at Bey'in sarayla ilişkilendirilmesini olası kılmaktadır. Öte yandan, romanın temel çatışmasının, Tal'at ile, Hacı



Mustafa'dan çok, Ali Bey arasında kurulmuş olması, Tal'at'ın, erk kaybını imleyen kadınsı nitelikleri ile imparatorluk üzerindeki etkisinin küçüldüğünü imleyen sahip olduğu parasal zenginliğin, mülkün daha az oluşu gibi nedenler de bu yorumu destekler niteliktedir. Tal'at'ın, kılık değiştirerek girdiği Hacı Mustafa'nın evinde, Osmanlı geleneksel kültürünü/kimliğini temsil eden Fitnat'ın yaşamındaki değişimi doğrudan başlatmış olmasının, Tanzimat dönemindeki değişim sürecinin sarayın merkezi idaresi tarafından doğrudan yönlendirilmesiyle taşıdığı koşutluk da, Tal'at ile saray iktidarı arasında bir ilişki kurulmasını destekleyen bir başka ögedir. Tal'at'ın saray iktidarının eğretilmesi bağlamında yorumlanmasıyla ilgili bir başka önemli unsur ise, kılık değişiminin yarattığı çift cinsiyetlilik durumunun anlamlandırılmasıdır. Genç ve deneyimsiz bir erkek biçiminde betimlenen Tal'at'ın kadınsı niteliklerinin bir uzantısı sayılabilecek olan bu değişimin, saray iktidarının ayan-bürokrat ile Osmanlı halkı karşısında azalmasına işaret ettiği düşünülebilir. Kadın karakterlerin değişen Osmanlı kimlik tanımları ile bu değişimin korunması konusundaki çabaları imleyen eğretilmeler olduğu düşünüldüğünde ise, çift cinsiyetliliğin, Osmanlı iktidar yapısıyla birlikte değişmekte olan yeni kimlik tanımlarını imlediği biçiminde de yorumlanabilir.

Romanda aşk ilişkisinin tanımına ilişkin en belirgin nitelik, bütün ilişkilerin ölüm, intihar ya da ayrılık sonucu parçalanarak bitmiş olmasıdır. Aşk ilişkisine ait bu tematik parçalanmanın anlatı yapısına da yansıdığı, Tal'at ile Fitnat'ın ilişkisini kapsayan birincil aşk anlatısı, farklı ilişkilerin gündeme getirilmesiyle kesintilere uğradığı görülmektedir. Bu yapısal parçalanmanın imparatorluğun içinde bulunduğu toplumsal koşullarla uyum içinde olmasının, romanın kendisini imparatorluğun toprak kaybının yanı sıra parçalanan iktidar yapısının bir eğretilmesine dönüştürdüğü söylenebilir. Çalışmanın bu bölümünde gösterildiği

gibi, “parçalanma”, tematik açıdan, hepsi ayrılıkla sonuçlanan aşk ilişkilerinin ayrılık merkezinde yapılandırıldığı, dolayısıyla, aşkın ayrılıkla özdeşleştirildiği görülmektedir. Ayrılık temasının en güçlü biçimde vurgulanarak ölüme neden olduğu Tal’at ile Fitnat’ın ilişkisinde ise, “parçalanma”, yalnızca ilişkinin sonunu değil, ilişkilerin tümüne yayılan bir yıkımı imlemektedir. Romanın sonunda “Hitam” bölümünde yer alan, hem de bu kitabın adı ‘Musibet-nâme’ değil ki” (93) sözlerine rağmen, bütün karakterler için yıkımla sona eren romanın kendisinin parçalanmış imparatorluğun bir eğretilmesi olduğu savlanabilir. Diğer kanon romanlarının tersine, *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın politik bağlama ilişkin yorumu, ikili karşıtlıklara dayandırılan “aşırı batılılaşma” sorunsalının yerine, Osmanlı devlet yapısında üç farklı taşıyıcı arasındaki iktidar çekişmelerinin toplumsal yapının tamamını içine alarak kökten bir yıkıma işaret etmesi açısından Şemsettin Sami’nin farklı bakış açısını ortaya çıkarmakta; imparatorluk yapısının çöküşe uğramasını engellemenin olanaksız olduğu düşüncesine odaklanmaktadır.

## 2. Edebî Anlam Katmanı

*Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın düz anlam katmanına anlatı yapısının yanı sıra tematik açıdan da egemen olan parçalanma fikrinin, Osmanlı geleneksel edebiyatının Tanzimat döneminde geçirdiği dönüşümle ilgili tartışmalardan oluşan anlam katmanı bağlamında da biçimleyici bir etki taşıdığı görülmektedir. Bu etki doğrultusunda, çalışmanın bu bölümünde, romanın politik tartışmaları içeren yorumlamasında ortaya çıkan eğretilmeler, edebiyat bağlamında yeniden anlamlandırılacaktır. Ancak bu tarz bir yorumlamadan önce, *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın Divan şiirinin yanı sıra Fransız gerçekçiliğiyle aşk anlatısı açısından benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılması, romanın aşk anlatısının iki farklı

edebiyat geleneği karşısındaki konumunun belirlenmesi için gerekli gözükmektedir. Buradan hareketle, öncelikle romanın aşk anlatısına nasıl bir aşk anlayışının egemen olduğu, bu anlayışın Divan şiiri ve Fransız gerçekliği aşk anlatılarında görülen yaklaşımla hangi benzerlik ve farklılıkları taşıdığı tartışılacak, daha sonra metnin edebî tartışmalardan oluşan anlam katmanı yorumlanacaktır.

Politik anlam katmanının çözümlenmesiyle ilgili bölümde belirtildiği gibi, romanın düz anlam katmanına egemen olan aşk anlayışının iki temel niteliğinden birincisi, aşkın parçalanma ve yıkımla sonuçlanması, ikincisi ise, kadın karakterlerin erkekler arası iktidar ilişkilerinin dolayımlayıcısı konumunda bulunmalarıdır. İlgili bölümde gösterildiği gibi, Divan edebiyatı aşk anlayışının, tasavvufî yaklaşımın etkisiyle, aşk ilişkisini Tanrı ya da padişahın sahip olduğu iktidar merkezinde anlamlandıran bir yaklaşıma sahip olduğu düşünüldüğünde, aşkın tanımlanışına ilişkin bir sürekliliğin söz konusu olduğu savlanabilir.

Romanın “Aşk-ı Eftâl” başlıklı bölümünde yer alan, anlatıcı-yazarın müdahalesi ile aşk anlayışına ilişkin genel yaklaşımı gösteren kısım, romanın aşk anlayışının Divan şiirinde görülen anlayış ile karşılaştırılarak tartışılması için uygun bir zemin sağlamaktadır. Aşkın en belirgin niteliklerinden biri, “nev’-i ben’i Âdem’in her bir kısmında, yani erkeğinde dışısında, ufağında büyüğünde, sabîsinde bâliğinde, gencinde ihtiyarında, fakirinde zengininde, âkılinda gabîsinde, âliminde cahilinde, medenisinde bedevîsinde zuhur” etmesidir (7). Bu durumun nedeni ise, herkesin “gönlü[nün] aşk ile yoğrulmuş” olmasıdır (7-8):

Beşikte olan çocukların gönülleri dahi aşktan çok hâlî değildir. Hele sıbyân-ı nev-rêsîdenin gönlünde çok kere aşk u muhabbet galeyan eder. Onlar dahi severler, sevilirler. Gönüllerinde bir hâssa hissederler. Lâkin biçareler o muhabbetin neden geldiğini ve bir hüsn ü ânın icab-kerdesi olduğunu anlayamazlar. Aşk işitirler ama

aşk denilen şeyin hemen hissettikleri hâssa olduğunu bilmezler. İşte, tabiat bi'l-cümle nev'i benî Âdem'e aşkı müsâvat üzre taksim eyleyip hiç kimseyi mahrum bırakmamıştır. Akılsız, ilimsiz, bilimsiz, fazîletsiz, sabırsız, rahmsız, hayâsız adam bulunur, lâkin aşksız adam bulunmaz. Aşk u muhabbet herkesin kuvvesinde mevcut olup ancak bir kuvve-i câlibesi olmadıkça fi'le çıkamaz. İşte bazı kimselerin aşkta şöhre-i âfâk olduğu ve bazısının bi-te'sir gibi görüldüğü bu sebebe mebnîdir. İnsandan başka, sair hayvanların dahi aşktan hâlî olduğunu iddia etmeğe cesaret edemez.

Anlatıcı-yazarın metne müdahalesinden oluşan bu alıntının, romana egemen olan aşk anlayışının yanı sıra Şemsettin Sami'nin daha genel bakış açısını da içerdiği savlanabilir. Mehmet Kaplan'ın dikkati çektiği gibi, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın “getirdiği yeniliği anlamak ve değerlendirmek için, eski Türk edebiyatında roman nevinin bir çeşit benzeri olan mesnevi ve halk hikâyeleriyle” karşılaştırılması gereklidir (2004: 75). Ancak, Kaplan'ın söz ettiği “okuyucuda bir ‘gerçeklik intibai uyandırma’” (75) çabasının “mesnevi ve halk hikâyelerine hâkim olan şiir ve masal havasından çok farklı bir üslûp ve hayata bakış tarzı”na (76) yol açıp açmadığının tartışılması, romanda aşkın ele alınış biçiminin, romanın yapısında nasıl bir işleve sahip olduğunun gösterilmesiyle yakından ilişkilidir.

Yazarın, aşkın insanlarda “zuhur” ettiği düşüncesinden yola çıkarak, bütün yaratıkları içine alacak bir biçimde tanımlamış olması, her insanda farkında olunmayan bir “potansiyel” biçiminde var olduğunu ancak ortaya çıkmak için “çekici bir etki”ye gereksinim duyduğunu belirtmesi gibi ögeler aşk anlayışının Divan şiirine egemen olan dinsel aşk anlayışına yakınlığını göstermektedir. Romanda aşkın, insan iradesine tabi farklı yaşantı biçimlerinden birini değil, bu iradenin, dolayısıyla insan denetiminin dışındaki bir deneyim alanını imlemesi de Divan şiiri aşk anlayışı ile koşutluk içinde görünmektedir. Öte yandan, Divan şiiri aşk anlatısının, aşkı, Tanpınar ve Andrews'un gösterdiği gibi Osmanlı toplum-devlet yapısı bağlamında birden fazla bağlamda yorumlanmasını olası kılan yapısı

ile *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ı, hem politik hem de edebî bağlamda yorumlamayı sağlayan çok-anlamlı anlatı yapısı arasında da koşutluk olduğu söylenebilir. Divan şiirinin, "saray istiaresi"nden başlayarak iktidar yapısı bağlamında anlamlandırmayı sağlayan mazmun yapısının, merkezinde Allah ya da padişah otoritesinin bulunduğu bir aşk anlatısı üzerine inşa edilmiş olduğu daha önce gösterilmiştir. Politik düzlemde imparatorluğun devlet yapısındaki dönüşümle ilgili bir anlam katmanının varlığı, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın aşk anlatısı ile Divan şiiri aşk anlatısını arasında belli bir koşutluk bulunduğunu düşündürmektedir.

Bu koşutluklara rağmen, aşkın bütün bu niteliklerinin Tanrı tarafından değil de, "tabiat" tarafından ortaya çıkarıldığı düşüncesinden kaynaklanan temel bir farklılığa dikkat çekmek yerinde olacaktır. Tasavvufi etkinin belirgin olduğu Divan şiiri aşk anlayışı ile karşılaştırıldığında, romanda aşk yaşantısının, insanı ilahi olanla birliğe götürecek bir aracı olmaktan çıkarak "tabiat" ile ilişkilendirildiği, dolayısıyla dünyevî bir yaşantı biçiminde ele alınmış olduğu görülmektedir. Aşkın bu biçimde "dünyevi"leştirilmesi, Tanzimat romanları üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu savlanan dinsel yaklaşımın hafifleyerek aşk tanımının "din dışı" bir düzleme taşınmış olduğunu düşündürmektedir. Yapıbozumcu bir yaklaşım benimsenecek olursa, aşkın Tanrı'nın yerine tabiattan kaynaklandığı düşüncesinin, Divan şiiri söylemi içinde kurulan ilahî/dünyevî aşk ikili karşılığında değer düşürücü bir konuma yerleştirilmiş olan dünyevî aşkın, aşkın doğadan kaynaklanan bir yaşantı olduğu varsayımını kabul ederek (Kaplan, 2004: 91) öne çıkarıldığı, dolayısıyla Divan şiirinin aşka ilişkin, İslamî yaklaşım tarafından belirlenen söylemini yerinden edildiği savlanabilir. Romanın aşk anlatısına egemen olan iktidar eğretilmesinin de benzer bir dönüşüm geçirdiği

savlanabilir. Divan şiirinin Allah'ı ya da padişahı sevgili ile özdeşleştiren anlatı yapısına karşılık, romanda yalnızca padişah, bürokrat-âyan gibi belli iktidar konumlarını temsil eden somut karakterlerin eğretilmeye dönüştürülmüş olması, “saray istiaresi”ne egemen olan dinsel bakış açısının hafiflediğini, belli ölçüde din-dışı bir düzleme taşındığı savını destekleyen önemli bir anlatı unsurudur.

Bu iki temel farklılıktan hareketle, Tanzimat romanlarının, etkisinde kaldıkları dinsel bakış açısı ve İslamî epistemolojik varsayımlar ile Batı pozitivistinin bir ürünü olan gerçekçiliğin ait olduğu varsayımlar arasındaki birbiriyle uzlaşması mümkün olmayan farklılık dolayısıyla “başarısız” romanlar oldukları savının geçersizleştiği söylenebilir. Roman karakterleri, mekânsal düzen, olay örgüsü, betimlemeler gibi farklı anlatı unsurlarını eğretilmeler hâline getiren *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın, Divan şiirinin tasavvuf'un etkisiyle biçimlenmiş olan mazmun sistemi üzerine kurulu aşk anlatısına ait yapıyı dönüştürdüğü görülmektedir. Bu dönüşüm, yapıtın aşk anlatısını din-dışı bir düzleme çekmekle kalmaz, Divan şiirini çoklu yorumlamayı sağlayan anlatı yapısını roman türü içinde yine birden çok düzlemde yorumlamayı sağlayacak bir biçimde yeniden üretildiğin işaret eder. Buradan hareketle, Divan şiiri aşk anlayışının dönüştürülerek romanın türsel gerekliliklerine uygun ama aynı zamanda farklı anlam katmanlarını bir arada barındıran bir anlatı yapısının ortaya çıkmış olduğu söylenebilir.

Tanzimat romanları ile ilgili, düz anlam katmanı odağa alınarak ileri sürülen yapıtların “gerçekçilikten uzak oldukları” yolundaki savlar, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın özgün anlatı yapısı bağlamında değerlendirilecek olursa, yine düz anlam katmanında “nedensiz” ya da “tesadüfi” gibi görünen durum ya da olayların, politik ya da edebî bağlamlara işaret eden anlam katmanlarında

taşıdıkları işlevsellik, neden-sonuç ilişkilerinin düz anlam katmanı yerine eğretilmeler düzleminde kurulduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın aşk anlatısının, Divan şiirinin İslamî yaklaşımı ile Fransız gerçekçiliğine ait olduğu savlanan “olanı olduğu gibi anlatma”ya dayanan gerçekçi yaklaşım arasında, aşk anlatısının her birine ait anlatı yapısını dönüştürerek içinde bulunduğu toplum ve kültür yapısına uygun bir aşk anlatısıyla biçimlenen özgün bir “gerçekçilik” anlayışını temel alması, gerçekçiliğin roman türünün Osmanlı edebiyat geleneği içinde kuruluşu sırasında yeniden tanımlanmış olduğu düşüncesine geçerli kılmaktadır. Romanın düz anlam katmanını oluşturan aşk anlatısının Osmanlı edebiyat geleneğinin Tanzimat döneminde uğradığı dönüşümü içeren anlam katmanının ortaya çıkarılabilmesi için, anlatı unsurlarını oluşturan farklı eğretilmelerin yeni bir bakış açısıyla yorumlanması gerekmektedir. Bu yorum, öncelikle kadın-erkek roman karakterleri ile edebî değişim içinde ortaya çıkan farklı tavırlar arasındaki temsiliyet ilişkilerinin kurulmasından, daha sonra ise aşk anlatısının parçalı yapısının edebî tartışmalar bağlamında yeniden anlamlandırılmasından oluşacaktır.

*Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın aşk anlatısı, politik anlam katmanının çözümlenmesinde kullanılan yaklaşımın, Osmanlı geleneksel edebiyatının geçirdiği dönüşüme ilişkin anlam katmanının yorumlanması için de geçerli ve tutarlı bir çerçeve sağladığı görülmektedir. Erkek karakterler arasındaki karşıtlık-çatışma ilişkileri, bu karakterlerin edebiyatın geçirmekte olduğu dönüşümle ilgili farklı tavırları temsil eden eğretilmeler sayılarak yeni bir bakış açısıyla yorumlanmalarına olanak tanımaktadır. Erkek karakterler arasında eğitim, kılık değiştirme gibi ögeler aracılığıyla ortaya çıkan Tal'at'ın değişimi temsil eden konumu ile Hacı Mustafa ve Ali Bey'in kadın karakterlerle ilişkiler dolayımında

görülen korumacı, engelleyici tavırları arasındaki çatışma, edebiyatın yeniden yapılandırılması konusundaki çabalar ile bu çabalar karşısında gösterilen direnci sergileyen tarafların yaklaşımları arasındaki çatışma ile ilişkilendirilebilir. Politik düzlemde İslamcı-muhafazakâr bir konumu temsil ettiği belirtilen Hacı Mustafa'nın, Fitnat'ı Tal'at'tan korumak isteyen otoriter yaklaşımı edebî tartışmalar bağlamında değişimin tümüyle reddine yönelik yaklaşımı ettiği söylenebilir. Hacı Mustafa'nın muhafazakârlığı, var olanı dış etkilerden koruyarak elinde tutma, bir anlamda zaman içinde dondurma çabasının göstergesi sayılabilir. Fitnat'ı ölmüş annesiyle özdeşleştiren Ali Bey'in tercih edilmesi de Hacı Mustafa'nın temsil ettiği değişime kapalı tutumu gösteren bir başka unsurdur. Tal'at karşısında Hacı Mustafa ile benzer bir çatışma içinde olmasının yarattığı yakınlığa rağmen, Ali Bey'in gösterdiği direncin farklı bir yaklaşıma işaret ettiği söylenebilir. Fitnat ile evlenmenin, Ali Bey için aslında geçmişte kendisinin olanı geri almak, Zekiye ile geçmişte kalan evlilik yaşantısını onunla özdeşleştirdiği, ancak daha genç olan Fitnat ile yinelemek istemesi, edebî tartışmalar bağlamında değişimin gerekli olduğu ancak edebiyatın, Osmanlı kültürünün kendi kaynakları kullanılarak yeniden canlandırılması yolundaki çabalarla koşutluk içinde gözükmektedir. Tal'at'ın temsil ettiği değişim karşısında Hacı Mustafa ile Ali Bey'i yaklaştıran korumacı tutuma karşılık, ikisinin farklı bakış açılarını benimsemiş olmalarından kaynaklanan farklılık edebî dönüşümün reddedilmesinin farklı kaynaklarını ortaya koymaktadır.

*Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, Tal'at'ın roman boyunca geçirdiği, ölümle sonuçlanan dönüşüm süreci odağa alınarak okunduğunda, bir çeşit karşı-olgunlaşma romanı (*Bildungsroman*) sayılabilir. Bu bağlamda Tanzimat döneminde Osmanlı edebiyatının içinde bulunduğu sürecin özgüllüğünü gösteren



bir başka koşutluk ise, ulus-devlet'in edebî biçimi sayılan roman, özellikle de Bildungsroman'ın, ulusun büyümesi, olgunlaşması ile koşutluk sergileyen bir tür olmasına karşılık, Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesi ile *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın parçalı anlatı yapısının yanı sıra Tal'at'ın kişiliğinin önce kadın kılığına girme yoluyla çatallanması daha sonra da ölüm aracılığı ile fiziksel varlığının ortadan kalkması arasında kurulabilecek koşutluktur. Buradan hareketle, *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın, yalnızca politik düzlemde değil, edebî gelenek düzleminde de, Osmanlı geleneğinin ortadan kalkmasını imleyen bir yıkım romanı olduğu ileri sürülebilir.

Tal'at'ın ebeveynlerine ait aşk anlatısı aracılığıyla sunulan toplumsal konumu değerlendirildiğinde, bir yandan annesinin ailesine ait konakla temsil edilen yüksek kültür yaşantısının kaybedildiği, bir yandan da dedesi aracılığıyla boşa harcanan bir servetin asıl mirasçısı olduğu görülmektedir. Hem sınıfsal hem de kültürel açıdan zenginliğini yitirmiş bir ailenin en genç, “deneyimsiz” üyesi olan Tal'at'ın, kendisinin başlattığı ancak denetleyemediği olaylar zinciri sonunda öldüğü düşünülecek olursa, onun çevresindeki toplumsal/kültürel değişime uyum sağlayamayan, dolayısıyla “olgunlaşamayan” bir roman karakteri olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Tal'at'ın, romanın tümüne yayılan değişim süreci ile yüksek Osmanlı kültürünün mirası olan ancak toplumsal/kültürel değişimler sonucunda giderek etkisi azalan geleneksel edebiyatın uğradığı dönüşüm arasında koşutluk kurulabilir. Tal'at'ın, önce ruh halinde, alışkanlıklarında, davranışlarında ortaya çıkan değişim zinciri, kılık değiştirmek yoluyla toplumsal cinsiyeti de içine alarak çift cinsiyetli Tal'at-Râgibe'ye dönüşmesiyle, daha sonra da ölümüyle sonuçlanan bu süreç, Osmanlı kimliği ile birlikte edebiyat geleneğinin dönüşüm sürecine işaret eden bir eğretileme sayılabilir. Roman boyunca Tal'at'ın, aşk

ilişkileri dolayımında diğerk erkek karakterler ile çatışmalı bir konuma sürüklenerek giderek edilgenleşmesi, “kadınsılaşması”na neden olarak anlatı içindeki konumunu kadın karakterler ile yakınlaştırmaktadır. Tal’at’ın kadın kılığına girmesiyle güçlenen “kadınsılık” ya da çift toplumsal cinsiyetliliğin, Osmanlı geleneksel edebiyatının, edebî değışimin hem taşıyıcısı hem de nesnesi olması dolayısıyla ortaya çıkan ikili konumu ile uyum içinde olması da, bu savı desteklemektedir.

Tal’at’ın ikili toplumsal cinsiyet konumuyla belirginleşen bu çatallanma ile ilgili vurgulanması gereken bir başka unsur ise, yaşadığı dönüşümün “dışarı”dan değil, kendi içindeki dönüşümden kaynaklanmış olmasıdır. Roman’ın hemen başında vurgulandığı gibi, Tal’at’ın âşık olmasından kaynaklanan değışimin, aşkın öznenin dışındaki bir nedenle değil de, “tabiat”la ilişkilendirilmiş olmasından hareketle, “doğal” bir süreç olduğu söylenebilir. Ayrıca, “Mahalle mektebi”ni bitirdikten sonra, babası “Rif’at Bey’in vefatından sonra [...] bir-iki sene daha sıbyan mektebinde ve sonra rüşdiyye”ye (24) devam ettiği belirtilen Tal’at Bey’in eğitimi ile ilgili önemli bir farklılık, Tanzimat dönemi boyunca romanlarda Batılılaşma ile özdeşleştirilen Galatasaray Lisesi’nden söz edilmemiş olmasıdır. Buna karşılık, romanın başında kitap okurken betimlenen Tal’at Bey’in edebiyatla ilişkisi, annesi Saliha hanım’ın “Oğlum Tal’at, ne oldu sana bugün? Âdetin olduğu üzere okuduğun şeylerden bize bir şey söylesene. Baksana, Dadı onun için bekliyor. Hem de Dadı çok merak etti o hikâyenin sonunu dinlemeye” (1) sözlerinin yanı sıra, kılık değıştirdikten sonra gittiği Şerife Kadın’ın evinde Râğıbe-Tal’at’ın “Bir müderris kızıyım. Annem onbeş sene evvel ölmüş, beni ufak bırakmıştır. Pederim beni okumağa yazmağa çalıştırır; nakışa dikişe çok sevdâm vardır ama bırakmıyor: ‘Onlar bir işe yaramaz, sen okumağa yazmağa bak!’ diyor ” (37) sözleri de Tal’at’ın eğitim düzeyinin yüksek olduğunu göstermektedir. Tal’at’ın âşık olması

dolayısıyla yaşadığı değişim sürecinin “doğal”lığı ile eğitimine ilişkin sözlerin Batı ile ilişkilendirilmemiş olması bir arada düşünöldüğünde, değişimin Batı kültürü gibi “dış” bir nedene değil de, iç süreçlerin gelişimine bağlandığı söylenebilir.

Buradan hareketle, romana edebî geleneğin, Batılılaşma ya da Batı edebiyatı gibi dış bir etkenin müdahalesi sonucunda değil, Osmanlı toplumunun/kültürünün içsel süreçler sonucunda “doğal” bir süreç içinde dönüşüme uğradığı ya da uğraması gerektiği düşüncesinin egemen olduğu söylenebilir.

Şerife kadının, Tal’at-Râgibe’nin eğitimiyle ilgili sözlerinin dikkat çekici bir başka özelliği, romanda toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında okuma-yazma ile nakış işleme arasında kurulan karşıtlığı gündeme getirmesidir. Şerife kadın’ın, “Subhanallah! Karı, müderris olmayacak, kâtip olmayacak; kıza o kadar okumak yazmak ne lâzım? Kızlara birinci lâzım olan şeyler dikiş dikmek, nakış işlemek vesair böyle şeylerdir; yazı da fenadır demem ama...” (38) sözleriyle gündeme getirilen bu karşıtlık, kadın karakterlerin eğitim süreçleri yarıda kesilerek nakış gibi ev içi uğraşlara yönlendirilmesiyle güçlenmektedir. Ancak, Râgibe adını alarak kadın kılığına giren Tal’at’ın nakış öğrenmesi, Fitnat’ın ise, Râgibe’den okuma öğrenmeye duyduğu heves bu ikili karşıtlık içinde çizilen sınırları bulandırmakta; edebî geleneğin farklı boyutlarını temsil eden bu uğraşlar arasındaki etkileşimin karşılıklılığına işaret etmektedir. Bu bulanıklık, bir yandan Tal’at-Râgibe’yi, başlatıcısı olduğu dönüşüm sürecinin hem nesnesi hem öznesi kılmakla kalmaz, Fitnat’la ilişkisi dolayımında “gelenek”le ilgili tanımsal çerçevenin değişimi sırasında ortaya çıkan karmaşıklığı gösterir. Fitnat’ın dönüşümü, bir başka deyişle “yenilik”i temsil eden Tal’at-Râgibe’yi tanımlama konusunda yaşadığı kafa karışıklığını anlatan sözleri bu durumun göstergesi sayılabilir:

Fitnat Hanım Râgıbe Hanım'a mı yoksa kardeşine mi âşıktı, kendisi de farkında değildi. Çünkü pencereden Tal'at Bey'i gördüğü vakit ne türlü müteessir olursa Râgıbe Hanım'ı dahi gördüğü vakit hemen o türlü müteessir olur. Güya ki Râgıbe Hanım'ın zâtı Tal'at Bey'in resmi imiş, biçare kız gizli sırdan haberdar değildir. Yoksa bileydi ki Râgıbe Hanım ma'sukunun hemşire veyahut resmi değil de onun aynısidir, aşkı böyle çatal olmayacaktı (48).

Öte yandan, politik anlam katmanında olduğu gibi, farklı konumlar arasındaki çatışmaların birincil dolayımlayıcısı konumunda olan kadın karakterler, üç farklı nedenle edebiyat geleneğini temsil ettikleri söylenebilir. Bu düşünce, öncelikle, politik düzlemde geleneksel Osmanlı kimlik tanımlarını temsil eden kadın karakterlerin bir başka düzlemde dolaylı olarak edebiyat geleneğinin kendisini temsil ettikleri savından kaynaklanmaktadır. Tanzimat döneminde kimlik tartışmalarının büyük ölçüde edebiyat dolayımında yürütülmüş olmasının yanı sıra, edebiyatın bu tartışmalar aracılığıyla yeniden biçimlendirilecek bir alan sayılması bu savı destekleyerek romanda eril iktidar tarafından şekillendirilip denetlenecek bir alana işaret eden kadın karakterler ile edebiyatın bulunduğu toplumsal konum arasında bir koşutluk kurulmasını sağlamaktadır. Öte yandan, farklı nesillerden kadın karakterlerin, Saliha Hanım ile Fitnat'ın yaşantılarının benzerliği, Osmanlı edebiyat geleneğinin, çoklu yoruma açık olsa da, yinelemeye dayalı yapısını çağrıştırmaktadır. Bu benzerliğin yanı sıra, yine farklı nesillerden Zekiye ile Fitnat'ın birbirlerine karıştırılacak kadar birbirlerine benzemeleri de gelenek ile kadın karakterler arasında koşutluk kurulmasını destekleyen bir başka unsurdur.

Bunun yanı sıra, kadınlarla özdeşleştirilmiş olan nakış işleme, şiir geleneğini temsil eden bir eğretilene sayılabilir. Fitnat'ın, Tal'at ile tanışmadan önceki esas uğraşı olan nakış işlemesini anlatan “[v]elhâsıl Fitnat Hanım daima dikiş ve gergefle meşgul olur: Gâh işlemiş olduğu şeyleri açar, gözden geçirir. Noksanlarına canı sıkılır, noksansız olanlarla iltifat eder. Güzel işlenmiş veya

dikilmiş bir şey görse birkaç defa gözden geçirir, mislini yapmağa çalışır” (31) sözleri, Osmanlı şiirin önemli nitelikleri olan mükemmelleştirme arzusu ile şiir geleneğine egemen olan rekabetçi yaklaşım arasında koşutluk kurmaktadır. Öte yandan, Fitnat’ın betimlenmesinde kullanılan “siyah göz”, “hokka ağız”, lâ’l dudak”, “inci diş” gibi Osmanlı şiir geleneğinde sevgili imgesinin baskın unsurlarını oluşturan mazmunların kullanılmış olması da, Fitnat ile edebî gelenek arasında kurulan koşutluğu desteklemektedir.

Osmanlı kültürü içinde genel olarak eril bir uğraş sayılan edebiyatın romanda kadın karakterler tarafından temsil edildiği savının tutarlı olmadığı ileri sürülebilir ancak *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat*’ın toplumsal cinsiyet rollerini bulanıklaştıran yapısı, özellikle Tal’at-Râgibe’nin taşıdığı ikili toplumsal cinsiyet konumu göz önüne alındığında, kadınlar ile Osmanlı geleneksel edebiyatı arasında kurulan temsiliyet ilişkisinin geçerlilik kazandığı söylenebilir. Kadın karakterlerin Osmanlı edebiyat geleneğini temsil ettiği savının bir başka kaynağı ise, her ikisi de azınlık kökenli hizmetçiler olan Emine kadın ile Ayşe kadın’ın “masal”lara olan düşkünlükleridir. Anlattıkları masallar yüzünden tepki ile karşılaşan bu kadınlar, bir yandan “cahil”liklerinin vurgulanması, diğer yandan da hurafelere olan inanışları yüzünden Osmanlı edebî geleneğinin “gerçek dışı” sayılan yapısını çağrıştırmaktadır. Emine kadın’ın Tal’at’ın okuduğu “hikâyeler”den etkilenmesi, Tanzimat döneminde yürütülen “gerçekçilik” tartışmalarının bir yansıması sayılabilir.

Tanzimat döneminde Osmanlı geleneksel edebiyatının “parçalanması”, politik anlam katmanında olduğu gibi, romanda birden fazla kadın karakterin bu geleneğin farklı boyutlarını temsil etmesiyle uyum içinde gözükmektedir. Farklı erkek karakterler ise, geleneğin dönüşümü karşısında farklı gerekçelerle gösterilen

direnci temsil ederek dönüşüm sürecinin, Fitnat'ın aşkı gibi “çatallanmış”, karmaşık bir süreç olduğunu gösterirken bir yandan da edebiyatın yeniden biçimlendirilmesi sürecinin, Batı edebiyatının “taklit” edilmesinden çok, farklı yaklaşımları barındıran, çatışmalı bir alan olduğuna işaret eder. Romanın anlatı yapısındaki parçalanmalarla uyum içinde gözükken bu durum, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin varsayımlarının tersine, Batılaşmanın etkilerine odaklanmayan, Osmanlı kültürüne özgü yaklaşımları barındıran bir tartışma ortamının varlığını göstermesi açısından oldukça önemlidir.

### **C. *İntibah***

Namık Kemal'in, “Son Pişmanlık” adıyla yazılan, ancak sansüre uğraması sonucunda “İntibah- Sergüzeşt-i Ali Bey” biçiminde adı değiştirilerek 1876'da yazarın adına yer vermeksizin basılmış olan romanının, Tanzimat romanları içinde neredeyse en çok incelenen yapıt olduğu görülmektedir. Roman hakkındaki eleştirilerin nicel çokluğuyla birlikte, farklı dönemlerde Namık Kemal'in edebiyatçı kimliğini de kapsayacak biçimde ileri sürülen görüşler, *İntibah*'ı Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin kurucu metinlerinden birine dönüştürmektedir. Yapıtın eleştirel söylem açısından kurucu işlev taşımasına neden olan bir başka nitelik ise, Namık Kemal'in hem eski edebiyat hem de gerçekçilik konusundaki görüşlerinin, Cumhuriyet sonrası roman eleştirisinin temel bakış açısını destekleyen savlardan oluşmasıdır. Yazarın Divan edebiyatına yönelttiği eleştiriler, öncelikle bu edebiyatın “hayalciliği”ni, gerçekçi olması beklenen türün kuruluşunun önündeki birincil engele dönüştürürken, bir yandan da bu geleneğin ortadan kalkmasını hem edebî hem de politik “ilerleme”nin olmazsa olmaz koşullarından biri olarak kabul etmektedir.

Bu koşutluğa rağmen, “teceddüt edebiyatımızın en mühim siması” sayılan (Yücebaş, 1959: 63) Namık Kemal’in öneminin, roman yazarlığından çok, “vatan”, “hürriyet” gibi kavramların hem edebî hem de politik ortamda yaygınlaşmasını sağlamasından kaynaklandığı görüşü, Önder Göçgün’ün (1987) “şairimizin diğer eserlerinde ele aldığı vatan, millet, hak, hukuk, hürriyet kavramlarıyla ilgisi bulunmama”sını (56) *İntibah*’ın Namık Kemal’in yapıtları arasında ikincil bir konuma sahip olmasıyla ilişkilendiren bakış açısının da işaret ettiği gibi, öne çıkmaktadır. Namık Kemal’in “vatan şairi” biçiminde nitelenmesine daha uygun bir konusu olan “tarihsel roman” *Cezmi*’nin, edebî açıdan “Tanzimat romanları kanonu”na dahil edilmemiş olsa da, Namık Kemal’in Tanzimat yazarları arasında öne çıkarılmasını sağlayan politik yaklaşım açısından merkezi bir öneme sahip olduğu ileri sürülebilir.

*İntibah* hakkında olduğu gibi, Namık Kemal hakkındaki değerlendirmelerin tarihsel dönemin yanı sıra araştırmacının benimsemiş olduğu yaklaşıma göre nitelik değiştirmesi, dolayısıyla hem yazar hem de yapıt hakkında olumlayıcı ve değer düşürücü yargıların bir arada bulunması, romanların değerlendirilmesinde edebî ölçütlerden çok siyasi yargıların etkili olduğu bir söylemin geçerli olduğu düşüncesini desteklemektedir. Namık Kemal’in, diğer Tanzimat romanlarının hepsinden daha fazla sayıda araştırmaya konu olmakla birlikte, hakkında ileri sürülen görüşlerin çelişkili yapısı, yazarın Cumhuriyet sonrası değerlendirmelere egemen olan politik yaklaşımın açığa çıkarılması açısından da merkezi bir konumda bulunduğunu düşündürmektedir. İbrahim Nemci Dilmen’in, 1942 yılında yayımlanmış “Namık Kemal’in Romancılığı ve Romanları” başlıklı incelemesinde yer alan “romanlarında olsun, tiyatrolarında olsun, tercüme ve tatbik yollarına hiç girme”diğini, tersine, “o zaman Fransız edebiyatına hakim olan romantizm

esaslarına” dayanarak “aldığı” tiyatro ve roman metotlarını kullanarak “kendiliğinden eserler vücuda getir”diği sözleri, yazarın Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde olumlandığı örneklerden biridir. Kemalettin Şükrü’nün (1931), “Namık Kemal, [...] [g]azeller, kasideler, eski tarzda mensureleri tarih ve tercümei halleri, yeni tarzda hikâye ve tiyatroları, edebî, siyasî, içtimaî muhtelif tercümeleri Kemal namını edebiat tarihimizde bir şan ve zafer abidesi gibi ipkaya kafidir” (90) biçimindeki sözleri de, *İntibah*’la birlikte Namık Kemal’in diğer tüm yapıtlarının da “tam bir muvaffakiyet” taşıdığını ileri sürerek 1930’larda yazar hakkında bütünüyle olumlu bir bakış açısının geçerli olduğunu göstermektedir. Buna karşılık, “romanda da tiyatrodaki vücutsuzluğu kadar hatta biraz daha fazla vücutsuz” (340) olduğunu ileri süren Necip Fazıl’ın ilk kez 1940 yılında basılan *Namık Kemal Şahsı Eseri Tesiri* başlıklı yapıtında yer alan şu sözlerinin sergilediği karşıtlık, zaman içinde Namık Kemal ile ilgili milliyetçilik merkezli polemikğin yazarın yapıtlarının değerlendirilmesine de yansıtıldığını düşündürür. *İntibah*’ı “mazbata üslûbu içinde yazılmış beşerî hiçbir seciye ve dâva resmetmiyen, başı boş bir vaka safsatası” biçiminde tanımlayan Fazıl’a (1940: 340) göre, Namık Kemal, “eli kalem tuttuğu zaman Avrupada tam manasiyle temelleşmiye yüz tutmuş olan romana girerken ne yaptığının farkında bile değildir. [...] Onun romanları; vücuda getirilme, kaleme alınma, biçimlendirilme ve isimlendirilme şartlarını yakından inceleyecek olursak, masal ve hikâye üslûbiyle her hangi nakilden başka bir şey değildir” (340).

Bu çelişkili görüşlerin yarattığı polemiklere karşılık, *İntibah*, resmi kurumlar tarafından hazırlanan müfredat kitaplarının yanı sıra yapıtla ilgili bilimsel incelemelerin de hemen hepsinde roman tekniğinin uygulanmış olduğu ilk “edebî” roman biçiminde tanımlanmaktadır (Dilmen, 1942: 82; Yenisey, 1973: 1).



Bu araştırmaların pek çoğunda yapıtın, Alexandre Dumas'nın *La Dam aux Camelia*'sını taklit ettiği (Tanpınar, 2001: 403; Dürder, 1940: 33) ya da Victor Hugo'nun *Le Roi S'amuse* (Kral Eğleniyor) adlı tiyatro oyunundan esinlendiği (Dilmen, 1942: 94) ileri sürölmektedir. Edebiyatın Batılaşmasında en önemli rolü oynadığı kabul edilen *İntibah*'ın pek çok teknik zaafa sahip bir “deneme” sayılması gerektiği görüşü ise, yapıt hakkında yaygınlık kazanan bir başka düşünceyi oluşturmaktadır (Dilmen, 1942: 88; Karaalioğlu, 1995: 10; Yenisey, 1973: 1; Dürder, 1940: 33; Fazıl, 1940: 340; Dizdaroğlu, 1965: 22; Göçgün, 1987: 56; Kurdakul, 1991: 56). Bu eleştirel yaklaşıma göre yapıtın teknik yetersizliğinin en önemli nedeni ise, şükran Kurdakul'un (1977) belirttiği gibi, “roman sanatının ana kuralları göz önünde tutularak yazılmış” olsa da (43), yapıtın inandırıcılıktan, bir başka deyişle gerçekçilikten, uzak olmasıdır: “Roman, dayandığı olayların neden-sonuç bağlarıyla geliştirilmek istenir. Ama olaylar gerçekten alınmamıştır. Gerçekten de kahramanlarının duygusal davranışlarının çok ağır bastığı görölen *İntibah*'ta, kişiler olağanüstölük yarışına çıkmış gibidirler” (43).

Namık Kemal'in kendisi ile birlikte anaakım eleştiri söylemi içinde de tutarlı bir biçimde gerçekçilikten uzak olduğu savlanan *İntibah*, eğretilmeli roman yapısı açısından hem politik hem de edebî bağlamda yazarın kuramsal yaklaşımı ile uygunluk gösteren bir anlatı sunmaktadır. Politik anlam katmanında imparatorluk içinde “asr-ı saadet” çağının canlandırılmasına yönelik yok-ülke anlatısı ile bu düşün canlandırılmasının olanaksızlığını gösteren rüya-gerçek karşıtlığı edebî bağlamda roman ile Divan şiiri arasındaki karşıtlık ilişkisinde eski edebî biçimlerin parçalanarak biçim değiştirmesine işaret etmektedir. Edebî bağlamda yalan-gerçek-rüya ilişkisi bağlamında yürütölen “gerçekçilik” tartışması ise, yapıtın anaakım eleştirel söylem içinde ileri süröldüğü gibi bilinçsiz bir taklit

çabasını değil, gerçekçilik konusundaki kuramsal tartışmaların romanın anlam katmanlarından birini oluşturduğunu göstermesi açısından büyük bir önem taşımaktadır.

### **1. Politik Anlam Katmanı**

Cumhuriyet sonrası eleştirel söyleme egemen olan çerçeve içinde *İntibah*'ın, Ali Bey'in yaşamına hâkim olan yıkım süreci merkezinde yorumlandığı, Ali Bey'in ise, Tanzimat romanlarının “aşırı batılılaşmış züppe” tiplerinin ilk örneklerinden biri olarak kabul edildiği görülmektedir (Moran, 2004a: 48). Romanın düz anlam katmanında yer alan aşk anlatısı, bu yıkım bağlamında incelendiğinde, yapının “doğru-yanlış” Batılılaşma sorunsalını temel alan modernleşme tartışmaları ile ilişkilendirildiği, Ali Bey'in ise, kadın-erkek ilişkilerinde serbestleşme, sefih bir yaşam sürme, savurganlık gibi etkenlerle özdeşleştirilen “yanlış Batılılaşma”nın temsilcisine dönüştüğü görülmektedir. Ancak, bu yaklaşımın romanın önemli yapı taşlarından birini oluşturan kadınlar arası rekabet ilişkilerini göz ardı etmesinin yanı sıra, Ali Bey ile hem Mehpeyker hem de Dilaşup arasındaki aşk ilişkisine damgasını vuran iktidar boyutunun gündeme getirilmemesi gibi sonuçlara yol açtığı düşünüldüğünde, bu yorum çerçevesinin geçerliliğinin sorgulanması gerektiği düşünülebilir.

*İntibah*'ın çok-katmanlı bir yapıya sahip olmasının temel belirleyicilerinden olan bu iki nitelik, romanın aşk anlatısını Namık Kemal'in Osmanlı İmparatorluğunun içinde bulunduğu duruma yönelik yorumlarını içinde barındıran politik bir eğretilmeye dönüştürerek hem kadın ve erkek karakterler arasındaki ilişkilerin kurgulanma biçimine bağlı olarak karakterlerin eğretilmelere dönüştürülmesi, hem de romanın üslûbuna egemen olan, aslında “başarısız”lığının

kanıtı sayılan, soyut betimlemeler, Divan geleneğine ait beyitlerin kullanımı, tesadüfler, müdahil anlatıcının egemenliği gibi kimi anlatı araçlarının yeniden yorumlanması aracılığıyla politik tartışmaları barındıran ikincil anlam katmanının açığa çıkarılmasını sağlamaktadır. Romanın anlatı yapısını belirleyen bu eğretilmelerin açığa çıkarılıp yorumlanabilmesi için öncelikle roman karakterlerini iktidar ilişkileri içinde farklı konumları temsil eden eğretilmelere dönüştüren aşk anlayışının tartışılması, ayrıca kadın ve erkek karakterler arasındaki karşıtlık/koşutluklardan oluşan ilişki düzeninin ortaya çıkarılması gereklidir.

Egemen söylem içinde Ali Bey'in Mehpeyker ile yaşadığı aşk ilişkisi merkezinde anlamlandırılan romanda babanın yokluğu Osmanlı İmparatorluğu'nda hem kültürel hem de politik bağlamda ortaya çıkan otorite boşluğu (Parla: 1993), ya da yeni bir tür olan romanın kuruluşu ile birlikte Tanzimat yazarlarının yaşadığı “kadinsılaşıma”/“etkilenme” endişesinin metne yansımaları (Gürbilek: 2004) gibi metin-dışı göndermelerle ilişkilendirilmektedir. Ancak, romanın karakterleri arasındaki ilişki matrisi göz önüne alındığında, kadın ve erkek karakterlerin yanı sıra kadın karakterler arasında da gözlemlenen iktidar ilişkilerinin romanın temel kurgusunu oluşturduğu görülmektedir. İktidar ilişkileri zemininde kurularak yalnızca politik anlam katmanı açısından değil, romanın aşk anlatısı açısından da belirleyici olan bu yapı, politik düzlem açısından tamamlayıcı iki eğretilmeler alanını bir arada barındırmaktadır. Romandaki ilişki düzeninin kadınlar arası iktidar ilişkileri bağlamında açıklanmasından oluşan eğretilmeler alanı, *İntibah*'ın, bu çalışmada incelenen diğer romanlardan farklılaşarak iktidar konumlarının kadın karakterler tarafından temsil edildiği bir eğretilme düzlemini imlemektedir. Bu açıdan yapıtın düz anlam katmanında yer alan anlatının bir

“kadınlar arası rekabet anlatısı” olduğu, Ali Bey ile birlikte diğer bütün erkek karakterleri de araçsallaştırarak iktidar ilişkilerinin nesnesine dönüştürdüğü söylenebilir. Ali Bey’in, Mehpeyker ve Dilaşub ile yaşadığı aşk ilişkilerinin yanı sıra kişisel yıkımını içeren bu anlatının politik bağlamda yorumlanmasıyla ilgili çerçeve ise, *İntibah*’ın roman tekniği açısından “başarısız”lığının kanıtı sayılan bölüm başlarındaki betimlemeler ile romana “eklenti” olduğu savlanan giriş bölümlerinde yer alan “bahar betimleme”lerinin sunduğu eğretilen alanının çözümlenmesi ile mümkündür. Bu bağlamda, romanın giriş bölümleri ile beyitlerin anlatı tekniği açısından işlevsiz olduğu ya da romanı “başarısız” kıldığı savı geçersizleşerek bu bölümler ile beyitleri romanın eğretilmeli yapısının anlamlandırılmasında kullanılacak genel çerçeveyi sağlaması açısından yaşamsal bir öneme sahip oldukları düşüncesine bırakmaktadır.

Yapıtın birinci ve ikinci bölümünde yer alan beyitler uyku-uyanıklık sorunsalını gündeme getirerek yapıtın hemen başında yürütülmeye başlanan hayal-gerçek karşıtlığına dayalı tartışma çerçevesinde bu bölümlerin politik bağlamda yorumlanmasına katkıda bulunmaktadır. Okurun gözünde Osmanlı geleneksel edebiyatına özgü anlatı teknikleri kullanılarak “soyut” bir bahar resminin çizilmesinden oluşan birinci bölümün başında yer alan beyit ile bu beytin Türkçeleştirilmiş biçimi şöyledir (1997: 1):

Gel ey fasl-ı baharan mâye-i ârâm u hâbımsın  
Enis-i hâtırım, gam-ı dil-i pür-ıstırabımsın  
(Gel ey bahar mevsimi dinlendirici uykunun mayasıdır. Hatıramın dostu, ızdırap dolu gönlümün gamıdır).

Romanda tazelik, güzellik, gençlik gibi olumlu niteliklerin kaynağı olarak betimlenen bahar, bu beyitte uykunun mayası, insanı geçip gitmiş olan hatıralardan oluşan düş âlemine çağırması, güzelliğin geçiciliğini anımsatması gibi nedenlerle

ıstırap kaynağı sayılmaktadır. İkinci bölümün başındaki beyit de bölümün içeriği ile benzer biçimde ilişkilendirilebilir. Seyir yeri Çamlıca'nın, insan kalabalığı dışında, bütün olumlu niteliklerinin okura sunulmasından oluşan betimlemenin başında şu beyit yer almaktadır (6):

Ey âlem-i misâlin seyyâh-ı huşyârı  
Hiç kasr suretinde gördün mü nev-bahârı  
(Ey rüya aleminin akıllı yolcusu, sen ilkbaharı hiç köşk şekline  
girmiş bir halde gördün mü?)<sup>3</sup>.

Bu beyit, bölüm boyunca okurun gözünde canlandırılacak olan Çamlıca'nın güzelliklerinin bir rüya âlemine ilişkin olduğunu anımsatarak, bu güzelliklerin aslında bir düşte görüldüğü, gerçek olmadığı konusunda bir uyarıda bulunur gibidir. Bu uyarıya rağmen, İstanbul'un her yerine hakîm olduğu belirtilen Çamlıca'nın başlıca nitelikleri şöyle ifade edilmiştir:

İstanbul denilen güzellikler topluluğunun içerdiği her türlü nadir bulunan şeyi bir bakışta gösterecek nokta ise Çamlıca'dır. [...] Başkentimizin Beyoğlu gibi, Galata gibi, Bâbiâli civarları gibi, Sultan Bayezıt gibi hangi imar edilmiş semti görülür ki, Çamlıca'nın bakışından kendini saklayabilsin? İstanbul'da eski kuruluşlar ve meşhur yapılardan hiçbiri var mıdır ki, Çamlıca'yı görmek mümkün olmasın? (21).

Çamlıca'nın bu egemenliği, Ramuz El Hadis'e göre cennetin en üst katının orta yerinde yer alan Firdevs cenneti ile özdeşleştirilerek "cennetin ırmakları" [Ramuz el-Ehadis-1, s. 200/4] nın kaynadağı Firdevs suları ile Çamlıca'nın suyu arasında benzerlik kurulmuştur: "Çamlıca'ya Firdevs cennetinin yere inmiş bir parçası denilse yaraşır. Feyiz, bolluk ve bereket veren Allah, dünyada ölümsüzlük suyu yaratmak isteseydi o tesiri Çamlıca suyuna verirdi" (22). Ancak, başta da belirtildiği gibi, İmparatorluğun geçmişi ile özdeşleştirilen Çamlıca'nın bu

---

<sup>3</sup> *İntibah*'ta yer alan beyitlerin Türkçe'ye aktarımında Akçağ baskısının içinde yer alan çeviriler kullanılmış olmakla birlikte, Mehmet Kalpaklı'nın dikkatimi çektiği gibi, "huşyer" sözcüğünü aslında "akıllı" yerine "uyanık" biçiminde çevirmek daha uygundur. Beytin yorumlanmasına egemen olan uyku / uyanıklık karşıtlığını daha açık bir biçimde vurgulayan bu düzeltmeyle ilgili uyarısı için Mehmet Kalpaklı'ya teşekkür ederim.

görkemli hâli, Firdevs cenneti imgesi aracılığıyla ölümsüzlük ya da yeniden diriliş gibi temalar gündeme getirilmiş olsa da, gerçeklikten uzak olan rüya âlemine aittir.

Bu iki bölümde yer alan beyitlerde uyku, düş görme, rüya âlemine dalma gibi temaların yinelenmesi, metinlerdeki idealizasyonun geçip gitmiş bir rüyaya, geçmiş bir gerçekliğin düşünülmesine ilişkin olduğunu düşündürmektedir. Bu beyitlerin, ilgili bölümde gösterileceği gibi, Divan geleneğinin roman içinde yinelenmesinden çok, geleneksel anlatı tekniklerinin politik bağlamda anlamlandırılmaya uygun bir biçimde dönüştürülmesini amaçladığı görülmektedir. Beytin, Osmanlı İmparatorluğu'nun güçlü dönemleri ile özdeşleştirilen baharın görkeminin artık geçmişte kaldığını fark etmesi gereken “akıllı yolcu”ya yönelik bir uyarı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla “gerçekçi” roman tekniğinin ayrılmaz bir parçası olan betimlemeler, girişte kullanılan beyitlerle birlikte eğretilmeye dönüşerek çok-katmanlı anlatının yapı taşlarına dönüşmektedir. Betimlemeleri eğretilmelere dönüştüren bu bölümlerde simgelerin kullanılması, ayrıca baharın betimlenmesinde kullanılan hayal-gerçek karşıtlığıyla ilgili bazı temaların yinelenmesi bu savı güçlendirmektedir. Betimlemelerdeki simgelerin çözümlenmesi, bu ideal durumun nasıl anlatıldığının ortaya çıkarılmasında oldukça önemlidir. Bahar betimlemesi şu sözlerle başlamaktadır (2002: 1):

Bahar eyyamı bu köhne cihanın subh-ı safa-yı nev-civânisidr ki bahar erişince toprağın her tarafı serapa taravet kesilerek “yuhyi'l-arze b'de mevtiha” sırrı âşîkar olur. O kuru kuru ağaçlar yeniden can bulmağa başlar. Bir halde ki: Taravetlerine dikkat olunsa nazar-ı ibretle vücutlarına cerayan eden hayatı görmek kabildir. Bir halde ki: En ednasındaki neşv ü nemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur. Bir halde ki:

“Sahranın her tarafına teccessüm etmiş zevk-i ruhani.

Belki ruh bulmuş safâ-yı cismanî”  
denilse mübalağa edilmemiş olur.

Betimlemenin hemen başında, dünya, belki de Osmanlı İmparatorluğu’nun o günkü durumu, köhnemiş sıfatıyla nitelendirilmekte ve baharın “dünyanın ölmesinden sonra yeniden dirilmesinin” sırrını taşıdığı söylenmektedir. Bu sırrın, Namık Kemal’in, Osmanlı İmparatorluğu’nun eski görkemine kavuşması için neler yapılması gerektiği ile ilgili görüşlerini eğretilmeler aracılığı ile okura aktardığı düşünülebilir. Kemiklere benzetilen kuru ağaçların canlanması, bütün vücutlarının yeniden yaşama kaplanması, ruhun bütün doğada “tecelli” etmesi de benzer bir imayı çağrıştırmaktadır. Hilâl durumundaki ayın, etrafındaki hareyle birlikte “sütü sağılan hamile bir mahluk”a benzetilmesi de yeniden diriliş temasını güçlendiren bir başka örnektir. Bütün betimlemede, alıntılanan kısımdakine benzer bir ölüm-yeniden diriliş temasının egemen olduğu söylenebilir.

Yeni baharla birlikte yeşil çimenlerin dünya yüzünü sarmasından da söz edilen betimlemede, yeşil, “dünya yüzündeki renklerin en makulu, (hadd-ı itidali)” olarak tanımlanmaktadır (1997: 2). Yeşilin taşıdığı İslâm kültürüne ilişkin çağrışımlarla birlikte Osmanlı bayrağının da yeşil renkte olması nedeniyle İmparatorluğu, İslam kültürünü vurgulayacak biçimde temsil ettiği savlanabilir. Bu rengin ifade ettiği ideal düzen, İmparatorluğun sürekli büyüdüğü, toprak kazanarak “dünyayı yeşil rengin kapladığı” dönemlerle ilişkilendirilebilir. Baharının etkilerinin anlatıldığı bölümde de yeşile sahrada açan çiçekler eşlik etmekte, hafif esen rüzgârda yaseminlerin, beyaz çiçeklerin dalgalanmaları anlatılmaktadır. Burada zenginliğin, doygunluğun egemen olduğu bir durumdan söz edilmesinin yanı sıra hem ova hem de çöl anlamına gelen “sahra” sözcüğünün kullanılması, çölün yeşil çimenlerle, çiçeklerle kaplanarak “dirilmesi”ne yönelik çağrışımları da

gündeme getirmektedir. Bu yeniden diriliş, İmparatorluğun elde ettiği topraklara götürmüş olduğu refahın, oralara canlılık taşımalarını imlemektedir. Ayrıca, buradaki diriliş ya da hayata dönüş temasının İmparatorluğun elde ettiği topraklarda yaşayan kişilere karşı “makul” tavrı, yabancı halklar arasında “ahlâki üstünlük”e dayalı bir kabul görmekte olduğu gibi düşünceleri de barındırdığı söylenebilir. Öte yandan, aynı diriliş, geçmişte kalan düşü yeniden gerçek kılması istenen İmparatorluğun kendi canlanışını, içinde bulunduğu “köhne” durumdan kurtularak dirilmesini de çağrıştırmaktadır.

İkinci bölümde ise, İmparatorluğun merkezi olan İstanbul, bütün dünyada eşi olmayan bir “mâlike-i derya-yı letafet”, “mecmua-i bedayii” gibi tanımlamalarla betimlenmektedir (6). Çamlıca ise, “cennet-i âlânın yere inmiş bir kıtası” olarak tanımlanmaktadır (7). Betimlemede “kıta” sözcüğünün kullanılmış olması, İstanbul’la birlikte Çamlıca’nın, romanda İmparatorluğu mekânsal olarak temsil ettiğini düşündürmektedir. Ayrıca, “bulduğu mevki İstanbul’un en müstesna” İstanbul’un “hâvi olduğu her türlü nevâdiri bir bakışta gösterecek” yüksek bir nokta olarak tanımlanması, “nazar-ı temaşasından kendini” saklayabilmenin zorluğunun dile getirilmesi Çamlıca’nın iktidarı kendine toplayan somut bir mekâna, saraya, gönderme yaptığını da düşündürmektedir (6). Bu bakıştan kendini saklayamayanlar arasında Beyoğlu, Galata, Bâbîâli gibi simgesel değeri olan mekânların, bayındırlıklarına dikkat çekilerek sayılması bu yargıyı desteklemektedir. Bilindiği gibi, Galata ve Beyoğlu gayr-ı müslim cemaatleri, Bâbîâli ise Namık Kemal’in eleştirel bir yaklaşıma sahip olduğu devlet bürokrasisinin yoğunlaştığı mekânlardır. Çamlıca’nın bakışlarından kaçmalarının zorluğunun, saray otoritesinin gücü karşısında, bu otoritenin denetiminden kaçmalarının zorluğunu temsil ettiği söylenebilir. Namık Kemal’in, İslama yoğun



vurgu yapan felsefî yaklaşımının yanı sıra, padişahı pasifize eden devlet bürokrasisine karşı tutumu göz önüne alınırsa, bu yorum açıklık kazanacaktır. Ancak, bunların arasında Sultan Bayazıt'ın neden sayıldığının açıklanması zorluk yaratmaktadır. Namık Kemal'in, "asr-ı saadet" felsefesi açısından, Osmanlı topraklarını sürekli genişletmesi, Anadolu'da birlik, adalet sağlaması, İmparatorluğun topraklarını Avrupa'da genişletmesi gibi nedenlerle Bayazıt döneminin bir model olduğu düşünülebilir de, bu, metnin içeriği ile pek uyumlu gözükmemektedir. Ayrıca, Osmanlı siyasetinde "asr-ı saadet"e dönüş, tarihsel olarak izlenebilen bir düşünce çizgisidir. Vamık Volkan ile Norman Itzkowitz'in (1998) hazırladığı *Ölümsüz Atatürk* adlı çalışmasında bu düşünce çizgisinden örnekler verilmektedir. Ancak, "asr-ı saadet", genellikle Kanunî dönemiyle ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Volkan ve Itzkowitz, on altıncı yüzyılda Köprülü, Kanunî döneminin görkemine yeniden ulaşmanın yolu olarak, rüşvetin ve yolsuzluğun önlenmesi, kurumların arındırılması, kurallara saygı gösterilmesi gibi bir dizi ilkenin benimsenmesi yolunda görüşler ileri sürdüğünü söylemektedir (22). Namık Kemal'in "asr-ı saadet" düşüncesinin kaynakları konusunda, Naima, Köprülü gibi kişilerin düşünceleri ile ilişkili olup olmadığı, neden Bayazıt'ı seçtiği gibi soruların yanıtlanması gerekmektedir.

Bu bölümde, içene ebedî bir hayat bağışlayan efsanevî "ab-ı hayat" suyu eğer Tanrı tarafından dünyaya verilseydi, bu niteliğin ancak Çamlıca suyuna verilebileceğinin söylenmesi de sarayın, dolayısıyla İmparatorluğun ölümsüzlüğü (ölümsüz olması dileği) ile ilişkilendirilebilir. (1997: 7). Böylece, birinci bölümde sunulan yeniden diriliş, eski görkemli günlere dönüş temasına, ölümsüzlük teması eklenerek İmparatorluğun geçmişte kalan görkemiyle ölümsüzlüğüne gönderme yapılmaktadır.

Bunlara eşlik eden bir başka tema da, uyumdur. Betimlemede, yer ile göğün uyumu şu sözlerle vurgulanmaktadır (4): “Nazar ebâd-ı nâ-mütenâhî içinde kendini kaybetmeye başlayıp da kuvveye hayal galebe edince adam sema deryanın veya derya semanın aynası olmuş. Bağlardaki çiçekler semaya ufuktaki bulutlar deryaya aksetmiş. Hasılı yerle gök birleşmiş kıyas etmemek kabil değildir”.

Dirilişi temsil eden baharla birlikte yerle gök arasında, birbirine karıştıklarını düşündürecek kadar büyük bir uyumun varlığının, bu betimlemelerde anlatılan ideal düzenin önemli bir parçasını oluşturduğu söylenebilir. Bu uyumdan etkileri ise, İstanbul’un bütün güzelliklerine hâkim olduğu söylenen Çamlıca’nın nefes kesici görkemini anlatan bölümde ortaya çıkmaktadır. Sarayı temsil eden Çamlıca’nın görkemi, romanda şu sözlerle betimlenmektedir (7): “Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezhârını câmi bir şükûfezara düşmüş zenbur gibi dakikada bir çiçeğe işleyerek saniyede bir meyve ile oyalanarak âheste âheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab u tüvandan kesilir...”

Şerif Mardin (1998: 339) ise, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*’nda, Namık Kemal’in 1872’de yazdığı “İttihad-ı İslâm” makalesinden yola çıkarak, onun ideal dünya tasavvuruna ilişkin şunları söylemektedir:

Ancak Nâmık Kemâl, aynı makalede, böyle bir girişten sonra, İslâm ‘milleti’nin parçalanmasının sebeplerini incelemeye devam eder. Arzuladığı şeyin, İslâm’ın altın çağında var olan ideal bir İslâm devletinin ideal uyumu olduğunu ifade ettiği için, bu geçiş sırasında, onun uyum üzerinde önemle duruşunun ikinci İslâmî kaynağıyla karşılaşılır. Bu tavır, hem fıkıh uleması hem de felsefeciler tarafından açıklandığı gibi bir idealleştirilmiş, uyumlu devlet resmine kadar uzanır. Burada onun, ideal hükümetin, adaleti sağlamaya ek olarak sosyal uyumu ve birliği de tesis edeceği gibi, diğer fikirleri de izlenebilir.

Romanın içeriği ile ilişkisiz görünen bu iki betimleme bölümünde vurgulara bakarak, *İntibah*'ın, Namık Kemal'in ideal düzen konusunda yukarıda alıntılanan görüşlerinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Ancak, rüya düşüncesine yapılan vurgu, ideal düzenin bittiğinin, artık geri dönülemeyeceğinin yazar tarafından kabullenilmiş olduğunu da imlemektedir. Romana yazar tarafından *Son Pişmanlık* adı ise, uyanış için geç kalındığını, içinde bulunulan gerçekliğin hiç de parlak olmadığı düşüncesini gösteren bir kabullenışı işaret eder görünmektedir. Buna paralel olarak, olay örgüsünün bir kayıpla, babanın kaybedilmesiyle başlaması dikkat çekicidir. Romanda bu kayıp Ali Bey açısından hem korunmanın hem de otoritenin kaybına işaret etmektedir. İdeal düzenin bozulmuş olmasının, sarayın otoritesini kaybetmiş olması, dolayısıyla yaşanan otorite boşluğunda birleştirici, adaletli bir düzenin, belki de bir yönetim geleneğinin kaybolması, iktidar çekişmelerinin yaşanması, borçların artışı, bürokratik bozulmanın ağırlaşması, dolayısıyla rüşvet ve sömürünün artması gibi nedenlere dayalı olduğu söylenebilir. Şerif Mardin, Namık Kemal'in kendi ailesinin de böylesi bir değişim sürecinde giderek önemsizleşen saray çevresinden olduğunu belirtmektedir (316-17). Bu bağlamda, romana Namık Kemal'in hem kendi ailesinin konumundan kaynaklı, hem de daha genel düzlemde toplumsal çöküşü durdurmaya amaçlayan bir ideal düzen fikrini *İntibah*'ta işleminin şaşırtıcı olmadığı savlanabilir. İdeal düzene yeniden ulaşmanın önündeki engeller, *İntibah*'ın olay örgüsüyle karakterler arasındaki ilişkiler çözümlenerek aydınlatılabilir.

Fatma Hanım ile Mehpeyker arasında, Ali Bey'in elde edilmesi ya da denetlenmesi bağlamında kurulan karşıtlık, diğer roman karakterlerini bu iki kadın karakterin uzantısına dönüştürerek romanı ikisi arasındaki bir iktidar mücadelesi

biçiminde yorumlamayı olanaklı kılmaktadır. “[B]ehre-dar-ı maarif olan milletler kadınları gibi danişli bir şey değil ise de zaten zekâsı galip olduktan başka yirmi baş sene kadar beyinin terbiyesi altında kalarak gördüğü, işittiği hadiselerden onun irşadı hakimanesiyle pek çok hakikatler istihrac et”tiği (1997: 17) belirtilen Fatma Hanım betimlenişi ile Mehpeyker’le ilgili şu sözler arasındaki karşıtlık açıkça görülmektedir (30):

[A]hlâk ve terbiyece [...] gayet namussuz, alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşde baliğ olur olmaz rezailin envaında mürebbîlerine üstad olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve ekser evkatını meşhur aşüftelerin meclis-i ülfetinde geçirdiği cihetlerle tabî bir kat daha kuvvet bulan zekâvet-i dessasanesi ise bir derece idi ki ziynette peri güzelliğinde, Haccac dirayetinde bir iblis yaratılmış olsaydı [...] bu nazenin kadar maharet gösterir ya da gösteremezdi.

Mehpeyker ile Fatma Hanım’ın betimlemelerinde, her iki kadın karakterin de “doğal” zekâlarından söz edilirken, içinde yetiştikleri çevre içinde aldıkları “eğitim”in niteliği aralarındaki karşıtlığın temelini oluşturmaktadır. Romanda her iki kadının da “eğitimsiz” olduğu söylene de, hikmet sahibi eşinin doğru yolu gösteren “terbiyesi altında” yirmi beş sene yaşayan Fatma Hanım’a karşılık Mehpeyker, tamamen karşıt bir konuma yerleştirilmiş, “rezailin envaında mürebbîlerine üstad” olmuştur (30). Bu karşıtlığın en önemli niteliklerinden biri, Fatma Hanım’ın, bir erkeğin, özellikle eşinin gösterdiği “doğru yol”un rehberliğinde biçimlenen değerleri içselleştirmiş olmasına karşılık, Mehpeyker’in, çevresinde bulunan “kötü ahlâklı” kadınların rehberliğini benimsemiş olmasıdır. İki karakter arasındaki çatışma bu karşıtlık bağlamında ele alındığında, Fatma Hanım’ın erkek egemen değerlerin içselleştirilmesi aracılığı ile var olan ataerkil iktidar yapısının sürekliliğini temsil ettiği, ancak kadınların erkeklere egemen

olduğu bir yaşam biçimi ile özdeşleştirilen Mehpeyker'in bu yapıdaki değişimi imlediği savlanabilir.

İki kadının karşıt konumlara yerleştirilmesini sağlayan bir başka ortak zemin ise, her ikisinin de hırslı bir karakter yapısına sahip olmasıdır. Bu hırsın iki karakterin yaşantısına yansıma biçimi Fatma Hanım'ı geleneksel iktidar yapısı ile ilişkilendirirken, Mehpeyker'in bu yapının varlığı açısından yarattığı “tehlike” sık sık vurgulanır. Fatma Hanım'ın “hırs-ı ikbal”i, Ali Bey'in, Mehpeyker ile tanıştıktan sonra eve geç dönmesini açıklamak üzere ileri sürdüğü “Kalemde işimiz çok. Vapura yetişemedim. Belki yarın da yetişemem, merak etmeyin!” bahanesine karşılık ikbal umuduna kapılmasıyla görünür kılınmaktadır (25):

“Allah ikbalini artırsın! Kal iki gözüm! Lazım olur ise gece de kal! Ben merak etmem. İnşallah seni pek büyük görürüm. Tek o büyüklüğe yolun açılın da ben gecelerce hasretine de tahammül ederim”. Fatma Hanım'ın, oğlunu “pek büyük” görmek istemekle birlikte, bu büyüklüğün elde edilmesi için oğlu üzerindeki egemenliğinden vaz geçmeye hazır oluşu, onun geleneksel iktidar yapısı ile özdeşleştirilmesini desteklemektedir. Fatma Hanım'ın iktidar hırsı, hiçbir zaman “nail-i ikbal olma”yı aklından geçirmemiş olan Ali Bey, annesinin bu hırsını garip bir durum olarak görse de, Mehpeyker ile görüşebilmek için bu hırstan yararlanmaktadır (25). Mehpeyker ile “ülfete başladıktan sonra”, “rütbelere, maaşlar, itibarlar, haysiyetler” elde eden Ali Bey'in yükselişi ile birlikte Fatma Hanım'ın, “ciğer-gûşesinin beşâsetle bir tebessümüne müftekir ve dünyada büyüklüğü devletçe büyüklüğe münhasır validesi beyi o kadar ferih ve mukaddem bir halde ve hususiyetle mebad-i ikbalde gördükçe ömr-i hakikî ve ruh-i izafîsi hükmünde olan zevci taze hayat bulmuş kadar messeretlere müstağrak ol”ması (41), bu hırsın doyurulması ile ilgili bir yanılısamadan kaynaklanmaktadır. Ali

Bey'i, ölmüş olan eşi ile özdeşleştirmesine neden olan bu yükseliş Fatma Hanım için aynı zamanda eşi aracılığı ile elde etmiş olduğu toplumsal gücün yeniden canlanacağı, dolayısıyla geçmişte kalmış olan "ikbal"ın yeniden elde edeceği umudunu temsil etmesi açısından oldukça önemlidir. Ancak Ali Bey'in içinde bulunduğu durum açısından bir yanılsamaya dayanan bu beklenti, Mehpeyker'in, "saf-dilane hiffetler, şehvanî şivelerle beyi arzusuna meylettirmeye çalış"ması (41) sonucunda iki kadını karşıt konumlara itecektir. Ali Bey'i, "“bir yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarma”yı (30) amaçlayan, dolayısıyla Ali Bey'in eski yaşantısının sona ermesini imleyen Mehpeyker ile Fatma Hanım'ın eski düzenin görkemine kavuşma arzusu arasındaki karşıtlık açıkça görülmektedir.

İki kadın arasındaki iktidar mücadelesinin nesnesi olan Ali Bey'in konak yaşantısı ile Mehpeyker'in evindeki çatışan yaşam biçimleri arasındaki bölünmüşlüğü, bu karşıtlığı somutlayan eğretilmelerden biri sayılabilir. İki mekânın betimlemeleri arasındaki karşıtlık, bu durumun açığa çıkarılması için oldukça uygun bir örnek oluşturmaktadır. "Güya ki bir ten-dürüst dilberin reng-i vücudu gibi gayet açık penbeye boyanmış olan bu köşk"ün (63) içindeki odalardan birinde kurulmuş olan "mükellef bir işret takımı" (64) Mehpeyker'in temsil ettiği konum ile Fatma Hanım'ın temsil ettiği değerlerin uyumsuzluğunu göstermektedir. Aynı zamanda, işret takımının üzerine konmuş, "henüz açılmış beyaz gülleriyle saye-sâz-ı letafet" (64) içinde görünen bir gül dalının, Fatma Hanım'ın konağı ile temsil edilen geçmişte kalan toplumsal güç ile Mehpeyker'in konağı ile imlenen dönüşüme ait gücün "taze"liği arasındaki karşıtlığı imlediği düşünülebilir. Bu karşıtlık aynı zamanda Fatma Hanım'ın Ali Bey üzerindeki denetiminin yok oluşu

ile Mehpeyker'in giderek artan bir biçimde etkisini ve denetimini artırması ile de koşutluk içindedir.

*İntibah*'ın yorumlanması ile ilgili çalışmalarda Mehpeyker hemen her zaman Dilaşub ile karşılaştırılsa da, roman karakterlerinin Fatma Hanım ile Mehpeyker'in merkezlerini oluşturduğu iki gruba ayrılabilmesi görülmektedir. Dilaşub'un yanı sıra, Mesud Efendi ile Atıf Bey'in de, benzer toplumsal konumlarla değerleri temsil etmeleri açısından Fatma Hanım'ın etki alanında oldukları söylenebilir. Hem aşk anlatısının içeriği ve olay örgüsü bakımından, hem de eğretilmeli olarak benzer işlevleri taşıyan bu karakterler, Ali Bey'in Mehpeyker'in gücünden "kurtarılması" konusunda Fatma Hanım'a destek olmaktadır. Abdullah Efendi, Hırvat gibi karakterler ise Mehpeyker'in etrafında gruplanarak amaçlarını gerçekleştirmesi için yardım etmektedirler. Bu bağlamda ele alındığında, Fatma Hanım'ın uzantısı sayılabilecek olan Dilaşub'un romanın temel çatışması açısından ikincil bir konuma sahip olduğu, Mehpeyker ile Fatma Hanım arasındaki iktidar mücadelesinin nesnelere dönüştüğü söylenebilir. Dilaşub, aynı zamanda, Mehpeyker'in oluşturduğu geleceğe yönelik düzen değişimi tehdidine karşılık Fatma Hanım'ın geçmişteki gücün yeniden elde edildiği, dolayısıyla toplumsal düzenin olduğu gibi korunduğu gelecek tasavvurunun temsilcisidir. "[C]iğer-paresinin hevesat-ı vicdanını hanedanı dahiline münhasır tutmak için" (74) Fatma Hanım'ın tayin ettiği "tarz-ı hüsn"e (73) uygun olarak "ele geçir"ilen Dilaşub'un konaktaki varlığı "[e]vde iki hanım peyda olur, biz birbirimizle geçinememezsek yine sen rahatsız olursun" sözleriyle meşrulaştırılır (77). Fatma Hanım'ın bu sözleri, Dilaşub'u, güzelliği, "melek gibi" tabiatı gibi niteliklerinin ötesinde, temsil ettiği "ideal düzen"in sunduğu çerçevenin dışına çıkmadan yeniden üretilmesini güvence altına alabilecek bir araca

dönüştürmektedir. Fatma Hanım'ın, "bir tanecik ciğer-pare"sinin "yavrularını kendi eliyle büyütme" (78) istemesi ise, düzenin sürekliliğinin sağlanması konusundaki beklentilerinin Dilaşub tarafından herhangi bir itirazla karşılaşmadan karşılanacağı yolundaki inancını göstererek bu savı desteklemektedir.

Böylece, hem Ali Bey hem de Dilaşub, Fatma Hanım'ın iktidar hırsının nesnesine dönüşürken bir yandan da Fatma Hanım ile, onun beklentilerinin gerçeğe dönüşmesinin önündeki en önemli engel olan Mehpeyker arasındaki karşıtlığı açığa çıkarmaktadır. Mehpeyker'in, "bir yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi!" (30) sözleriyle tanımlanan yok etme hırsı, Fatma Hanım'ın temsil ettiği yeniden üretim mekanizmalarının önünde, bu mekanizmaları "kucakladığında dünya yüzü göster"meyerek (30) onları "kendine mahsus kılmak" (Devellioğlu, 1999: 420) isteyen karşıt kutbun gücünü, başka bir deyişle imparatorluk düzeninin sonunu imleyen kökten bir dönüşümü temsil etmektedir. Mehpeyker'in, Ali Bey'i ortadan kaldırmak üzere yardım istediği "Suriye'nin en ziyade fesad-ı ahlâk ile muttasıf medanisinden olarak intisap ettiği birkaç taciri desayisiyle batırmak sayesinde bir hayli servet peyda etmiş ve hususiyle Mısır ile iptida ettiği ticarete yanılmaz bir maharet, azalmaz bir ikdam ibraziyle zenginlikte şöhre-i âfak olan zevat-ı madude sırasına girmiş" (80) olan Abdullah Efendi'nin konumu, imparatorluğun parçalanmasına yönelik tehlikenin maddi ve coğrafi kaynaklarını imleyen bir eğretileme sayılabilir. Mısır ve Suriye'yi sömürerek zenginleşen Suriyeli Abdullah Efendi, çirkinliği nedeniyle kadınlarla ilişki kurmakta zorluk çekmesi nedeniyle parasal açıdan kendine bağımlı kıldığı Mehpeyker'i elinde tutmak istemektedir. "[A]hz u ita ile meşgul iki tacir"e benzetilen iki karakter arasındaki ilişkinin ticari terimlerle tanımlanması, aralarındaki çıkar ortaklığına işaret ederken bir yandan da



Mehpeyker'in Abdullah Efendi'ye bağımlılığını imlemektedir. Mehpeyker'in parasal bağımlılığı, çöküş sürecinde giderek artan borçlarla iktisadî açıdan dışa bağımlı hâle gelen Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu ile koşutluk içindedir. Öte yandan, imparatorluğun yönetim mekanizması içinde bu bağımlılıktan çıkar sağlayarak çöküşü hızlandıran çevreler ile Mehpeyker'in, Abdullah Efendi ile kurduğu çıkar ilişkisi arasındaki koşutluk da oldukça dikkat çekicidir. Bu açıdan ele alındığında, Mehpeyker'in Abdullah Efendi ile ilişkisi, iktisadi açıdan dış kaynaklara bağımlılık, yabancılarla çıkar ortaklığı kurulması, Osmanlı kültürü ile devlet yönetiminin bel kemiğini oluşturan itaat kavramı ile İslami ahlâkın sunduğu çerçevenin dışına çıkılması gibi nedenlerle İmparatorluğun parçalanmasının somut nedenlerine işaret etmektedir.

Buradan hareketle romanın kurgusunu belirleyen temel çatışmanın, Fatma Hanım'ın, imparatorluğun eski gücüne kavuşarak artık geçmişte kalmış olan gücün canlandırılması düşüncesi ile; Mehpeyker tarafından temsil edilen imparatorluk düzeninin yabancılarla ortaklık içinde geri dönülemez bir biçimde ortadan kaldırılmak üzere parçalanması düşüncesi arasındaki karşıtlık üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu iki uzlaşısız düşünce arasındaki iktidar çatışması Ali Bey ile Dilaşub üzerinden temsil edilmektedir. Kadınlar arası rekabetin yöneldiği kadın karakter olan Dilaşub, daha önce belirtildiği gibi temsil ettiği değerler açısından Fatma Hanım'ın uzantısı olmakla kalmaz, benimsediği ahlâki değerler ile kişilik yapısı nedeniyle geleceğe yönelik bu soyut tasarımın daha somut bir düzlemde temsil edilmesine hizmet eder. Bu somutlamanın romanın olay örgüsü ile Dilaşub'un kişiliğinden kaynaklanan iki farklı açılımı olduğu söylenebilir. Dilaşub'un olay örgüsü içindeki konumu ile ilişkili olan ilk açılım, Fatma Hanım'ın temsil ettiği düşüncenin geleceğe yansıtılmasının olanaksızlığını

imlemekte; ikincisi ise Fatma Hanım karakteriyle daha soyut bir düzeyde imlenen ideal düzene dönüş temasının içeriğine yönelik ipuçlarını ortaya çıkarmaktadır.

Mehpeyker ile temsil edilen değişimin yaratacağı sonuçlardan zarar görmeye Ali Bey'den daha açık bir konuma sahip olan Dilaşub'un, hem Mehpeyker'den hem de Ali Bey'den fiziksel şiddet görerek romanın sonunda Ali Bey'in yerine öldürülmesi, bu tasavvurun gerçekleşemeyeceğini somut bir biçimde ortaya sermektedir. Dilaşub'un toplumsal kökeninin yanı sıra romanın iktidar mekanizmalarından en uzakta konumlanan karakteri olması, onun aynı zamanda imparatorluğun geçirdiği politik dönüşümle ilgili hiçbir etki alanına sahip olmayan halkı temsil ettiğini de düşündürmektedir. Dilaşub'un, Mehpeyker ile temsil edilen parçalanmanın gerçekleşmesini engellemek üzere konağa getirilmesi, bu çabanın Mehpeyker'in kölesi olmakla sonuçlanması, ayrıca işkence görmesine rağmen içselleştirmiş olduğu değerlere itaat etmekten vaz geçmeyişi gibi nedenlerle birbiriyle ilişkilendirilebilecek bu iki yorumun da geçerli olduğu savlanabilir. Bununla birlikte, Dilaşub'un kişilik yapısında vurgulanan nitelikler göz önüne alındığında, "ideal düzen" düşüncesinin içeriğine yönelik saptamalarda bulunmak olası görünmektedir. Güzin Dino'nun da (1978) belirttiği gibi, Fatma Hanım'ın, Ali Bey'in ve Mehpeyker'in müdahaleleri karşısında irade göstermekten yoksun, kendini efendisinin eline bırakmış, başına gelenlere katlanmaya hazır bir kurban gibi görünen Dilâşub, bu yanıyla efendi-kul karşıtlığında kul olmanın gereklerini yerine getirmektedir.

Osmanlı toplumsal düzenini oluşturan halka düzeninin varlığının sürdürebilmesi açısından dıştan içe doğru her "kul"un kendisinden bir üst kademedede yer alan "efendi"ye itaat etmesinin açısından bir üst kademedede yer alan "efendi"ye itaatın önemi düşünüldüğünde, Dilaşub'un devlet yönetiminde

padişaha, gündelik yaşam ilişkilerinde kadının erkeğe itaat etmesi ile koşulsuz bağlılığını birincil konuma yerleştiren geleneklerle ilişkilendirilmesi olasıdır. İtaatkârlığın yanı sıra “ismet”, “iffet” gibi niteliklere bağlılığı vurgulanan Dilaşub, ahlâki değerler bağlamında “ideal düzen”in sürekliliğini sağlayacak temel çerçeveyi sunan İslam ahlâkı ile özdeşleştirilebilir. Karakteri Mehpeyker karşısında üstün bir konuma yerleştiren birincil neden, bu özdeşimi destekleyecek biçimde, İslam ahlâkının öngördüğü değer yargıları ile davranış kalıplarını içselleştirmiş olmasıdır. İslâmi ahlâkın özellikle kadın cinselliğini belirleme açısından kurduğu sıkı denetim mekanizması ile davranış kalıplarına tamamen uygun davranan Dilaşub ile erkekler tarafından cinselliğinin denetlenmesine izin vermeyerek bu çerçevenin dışına çıkan Mehpeyker’in “hafif-meşrep”liği (98) arasındaki karşıtlık, geleneksel değerlerin üstünlüğünün altını çizmektedir. Mehpeyker’in bir takım oyunlar sonucunda Ali Bey’i bu iffetin ortadan kalktığına inandırması Dilaşub’un konaktan kovularak Mehpeyker’e satılmasına, dolayısıyla “ideal düzen”in parçalanmasına neden olur. Rakibi karşısında “feleğin bir rağm-ı takat-güzarına uğrayarak güneşe mukabil olmuş mehtab gibi çehresinin parlaklığı kendi nazarında dahi bütün bütün hiç hükmünde görün”en (98) Mehpeyker ile karşılaştırılan Dilaşub’un ahlâki üstünlüğünün kaynağı, “âdab-ı hikmet hükmünce süsünden bayağı güzelliğini setretmeye çalış”an bir sadeliğe bürünmesinin (98) yanı sıra, Mehpeyker’in “aşüfte-meşreb”ine karşılık kendi “[i]fadelerinin, nüktelerinin saffet ve âdabı kuvveti”dir (98). “Dilaşub’da suret ve sîretce mevcut olan birçok esbab-ı rüçhanın cümlesinden ziyade Mehpeyker’in hasedini tahrik eden” (114) iffet kavramı ise, yalnızca Dilaşub’un Fatma Hanım’ın konağındaki varlığının değil, “ideal düzen”i imleyen aile yaşantısının da sürekliliğini sağlayan temel neden olduğu düşünülebilir. Ancak Dilaşub, kendisinin konaktan kovulması

ile yetinmeyen Mehpeyker'in cellatlara "hayret-bahş olacak işkenceleri" karşısında da iffetini "sadakat muhabbetinin harikulade bir kuvvetiyle muhafaza ederek" İslam ahlâkının çizdiği çerçeveden kaynaklanan üstünlüğünü koruyacaktır (114). Dilaşub ile evliliği sırasında "bir sefahat-i reddiyedem bir muhabbet-i ismetkâraneye intikal ed"en (95) Ali Bey'in, bu evliliğin sunduğu ahlâki değerler dizgesini Dilaşub'u haksız yere evden kovduktan sonra hiçbirinden memnun olmadığı "kulûb-ı zaife eshabı gibi mel'ûf olduğu sefahatlerin [...] hiçbirinden bir gün mahrum olmak isteme"diği için bozması (116), Mehpeyker'i öldürdükten sonra da bu dizgeye ait değerleri içselleştirmeyi reddetmesi, Mehpeyker'in ortadan kaldırmak istediği ahlâki çerçevenin Ali Bey tarafından temsil edilen toplumsal kesim bağlamında çöküşüne işaret etmektedir. Bu çöküşün somut niteliklerinin açığa çıkarılması, Ali Bey'e ilişkin anlatı bağlamında kurulan eğretilmelerin incelenmesine bağlıdır.

*İntibah*, sonu ölümle biten macerasının sonucunda içinde bulunduğu ideal düzenden gittikçe uzaklaşan Ali Bey'in yaşadığı kişisel yıkım merkeze alınarak yorumlandığında roman, giriş bölümlerindeki betimlemelerde görülen ideal düzenin yitirilmesi temasıyla uyum içinde gözükmektedir. Roman, Ali Bey merkezinde, babasının denetiminin altında, hırslarının eğitim gibi olumlu konulara yönelterek denetlendiği, iyi ahlâkiyle dikkati çeken mutlu yaşantının yıkıma dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktadır. Bu yıkım sürecini, Ali Bey'in babasının ölümüyle birlikte, annesi Fatma Hanım'ın oğlunu denetlemekte başarısız kalması başlatmış olsa da, Ali Bey'in kendine olan sahte güveni ile başkaları hakkındaki ön yargıları yüzünden gerçekliği algılamadaki başarısı oluşu, gerçek ile hayal arasında net bir ayırım yapamayışı çöküşünün temel nedenleri arasındadır. Babanın hayatta olduğu geçmiş ile temsil edilen "ideal yaşam" düzeninde konakta var olan

adalet, iyi ahlâk, huzur gibi özellikler, babanın ölümüyle imlenen otorite boşluğu ile ortadan kalkıp yerini çöküşe bırakmıştır. Babanın kaybının Çamlıca ile ikame edilmesi, Çamlıca'nın, içinde iktidar mücadelelerini de barındıran sarayı temsil ettiği düşünülürse, oldukça ilgi çekicidir. Ancak, Ali Bey, bu mücadelede galip gelmesini sağlayacak yetilerden yoksundur, içine itildiği durumla başa çıkmakta zorlanmaktadır. Buna bağlı olarak, Mehpeyker'i ilk kez gördükten sonra bu mücadeleden kaçmak ister, ancak bunda da başarılı olamaz. Bu durum romanda, anlatının sonundaki yıkımı da haber verecek biçimde, şöyle anlatılmaktadır (21):

İnsan her adımını mezardan tebâüd için atar. Yine her adımda mezara bir adım daha takarrüp eder. Nitekim her nefesini temdid-i hayat için alır. Yine her nefeste hayatından bir nefeslik zaman azalır. İşte Ali Bey de o kabilden olarak Çamlıca'dan uzaklaşmak arzusuyla yol değiştirmeye başladı. Fakat her yol değiştirdikçe Çamlıca'ya daha kestirme vâsıl olur bir sokağa girerdi.

Babasının denetimi altında yaşarken “fitratında olan saffet ve nezakete o kadar kuvvet vermişti ki terbiyesine, muamelesine bakanlar[ın] kendisini âdetâ bir melek” (15) zannettiği Ali Bey'in kişiliği, bu denetim kaybolduktan sonra etkili olacak kimi olumsuz özellikler de barındırmaktadır (15):

Çünkü çocuk sarı benizli, ziyade asabî, bununla beraber kanı da oynak bir şey olarak gördüğü hakîmane terbiyelerin, müşfikâne muâmelelerin tesiriyle tabiatın netâicinden olan hiddetle galebe eder gibi görünürse de o mizacın bir diğer neticesi olan inhimâk ve iptilâya esir olduğu hemen her hâlinden anlaşılırdı.

Bu nitelikler, Ali Bey'in gerçeklik algısını bulandırıp yanlış anlamalardan örülü bir yanılsama dünyası içinde yaşamasına neden olmaktadır. Yapıtın girişinde kurulan hayal-gerçek karşıtlığı ile koşutluk içinde görünen bu durum bir yandan Ali Bey'in gerçeklik karşısındaki güçsüzlüğünü gösterirken bir yandan da Mehpeyker ile Fatma Hanım arasındaki iktidar mücadelesi içinde nesneleştirilmesine neden olmaktadır. Yapıtın bu bağlamda dikkat çekici bir başka

niteliği, Ali Bey'in Dilaşub ve Mehpeyker ile yaşadığı ilişkilerde aşkın bir iktidar ilişkisi biçiminde tanımlanmış olmasıdır. Dilaşub'un itaatkârlığı karşısında “efendi” konumunda olan Ali Bey, Mehpeyker ile ilişkisinde “kul”a dönüşmekte, onunla girdiği iktidar mücadelesini kaybederek erksizleştirilmektedir. “İrâde sizin! Nasıl emrederseniz öyle olsun! [...] Ben neyim ki irade benim olacak?” (38-39); “Çok şey istediniz, fakat ne çare tabi olmaktan başka elimden ne gelir” (39) gibi sözlerde de görüldüğü gibi, Mehpeyker ile Ali Bey'in ilişkisi irade, tabi olmak gibi terimlerle donatılarak bir yenme-yenilme ya da çekişme ilişkisi gibi tanımlanmaktadır. Ali Bey ile Mehpeyker arasındaki çekişmenin kaynağını gösteren “[k]ız daima saf-dilane hiffetler, şehvanî şivelerle beyi arzusuna meylettirmeye çalışır, bey ise her zaman bu etvar-ı germi-i mahremiyet ve gurur-ı ismet asarından kıyas ederek ileride maşukasına temellük ümidini mümteniü'l-tahallüf hükmünde tutar idi” sözleri de, “temellük etme”ye yapılan vurgu yoluyla bu ilişkinin iktidar çekişmesi boyutunu öne çıkarmaktadır (42). Buradan hareketle, Ali Bey'in Mehpeyker'e olan bağımlılığı yüzünden uğradığı parasal kayıplar ile onun karşısındaki “ sözleriyle dile getirilen güçsüzlüğünün, saray çevresinin dışı bağımlılık, borçlanma gibi nedenlerle maruz kaldığı otorite kaybına işaret ettiği söylenebilir. Fatma Hanım'ın yoksulluk ve kederden ölmesi, Dilaşub'un Mehpeyker tarafından, Mehpeyker'in ise Ali Bey tarafından öldürülmesine neden olan bu mücadelenin sonunda Ali Bey “altı ay içinde kederle mahvolması” (143) ise, Osmanlı yönetim düzeninin tamamen ortadan kalkmasına işaret ederek giriş bölümlerinde yer alan betimlemelerde sunulan kavramsal çerçeve ile koşutluk göstermektedir.

## 2. Edebî Anlam Katmanı

Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi içinde *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat* ile birlikte yazılmış “ilk roman” sayılan *İntibah*'ın roman tekniği açısından farklı okulların görüşlerini benimseyen farklı araştırmacılar tarafından incelendiği, romanın teknik “başarısızlığı” konusundaki genel uzlaşmanın ise, Tanzimat romanlarının başarısızlığıyla ilgili yargıların en önemli dayanaklarından birini oluşturduğu söylenebilir. “Makale, tiyatro, roman, tenkit gibi edebî neveleri dilimizde ilk inkişaf ettiren” Namık Kemal'in farklı türlerdeki yapıtlarının, estetik niteliklerinin yükseliğinden çok, “bunları vatan ve millet emrinde ilk çalıştıran” kişi sayılmasından kaynaklandığı için önem kazandığı görülmektedir (Sungu, 1941: 29). Benzer bir görüşü Ali Ekrem de, Namık Kemal'in romanı “milletin fikrî, ruhî terbiyesine alet ittihaz etmiştir” (1930: 38) sözleriyle dile getirmektedir. Ayrıca, Murat Uraz'ın, yapıtın “sanat tarafları kuvvetli” olmasa da, “roman metoduna uygun sayılacak ilk roman” (1944: 8) olduğunu ileri sürmesi, İsmail Hikmet Ertaylan'ın hem *İntibah*'ın, hem de *Cezmi*'nin “roman olmak itibarile muvaffakiyetli” (1932: 23) yapıtlar olmadıklarını belirtmesi, Ali Ekrem'in “o zamana kadar Türklerin hikâyeleri masal kabilinden yahut tasavvufî neviden şeyler olduğu düşünülürse onun içtimai, tarihi mevzular üzerine edebî üslûp ile yazdığı iki romana zamanına göre pek büyük kıymet verilmek lâzım geleceği” (1930: 38-39) biçimindeki saptaması bu yaklaşımın özellikle resmi edebiyat müfredatını belirleyen araştırmacılar tarafından benimsenmiş olduğunu ortaya koyan örneklerdendir. Cavit Kavcar'ın 1993 yılında yayımlanmış bulunan *Namık Kemal'in Üslûp Anlayışı* çalışmasında yer alan şu sözler ise, bu bakış açısının zaman içinde sürekliliğini koruduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir: “Yazar, *İntibah*'ta dil ve üslûp bakımından çok net ve kararlı bir özellik

göstermez, edebî anlatım ile konuşma üslûbu arasında gidiş gelişler yapar, ortalama bir yol bulmaya çalışır. Onun için önemli olan biçim değil, özdür. Okuyucuyu duygu ve düşünce bakımından eğitmeye, geliştirmeye öncelik verir” (56). Ahmet Kabaklı’nın, Namık Kemal’in edebî ürünleri aracılığıyla “aşırı alafranga”, “devrimci” tutum ve icraatlara yönelik bir eleştiriden oluştuğunu ileri sürmesi ise, yazarın halkı hangi doğrultuda eğitmeyi amaçladığı konusuna ışık tutmaktadır (1991: 441).

*İntibah*’ın gerçekçi bir roman olarak yetersizliği ise, Namık Kemal’in, her ne kadar Batı edebiyatını örnek almaya çalışsa da, “Divan edebiyatı geleneklerinden de büsbütün kurtula”madığını (Kudret, 2004: 93) açıkça gösteren beyitlerin varlığı ile romanın giriş bölümünü oluşturan Çamlıca ve bahar betimlemelerinin “soyut” niteliğidir.

Orhan Okay, hem 1990’da yayımlanan *Tanzimat Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları*’nda (85), hem de 2005 yılına ait çalışması *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*’nda, beyitlerin romandaki bölümlerin içeriğini özetleyen birer “epigram” sayılması gerektiğini (121) belirtirken, Cevdet Kudret ise, beyitlerin anlatı içindeki işlevi konusunda şunları söylemektedir: “[K]itap bölümlere ayrılmış değildir, her bölümün ayrılışı o bölümün ana düşüncesine uygun gelebilecek birer beyitle bölüm başlarında işaret edilmiştir” (2004: 98). Mustafa Nihat Özön, bunların roman bölümleri olmaktan çok, “fasıl” niteliğine sahip olduklarını belirtirken, Orhan Okay’a göre, *İntibah*’ın gerçekçilikten uzaklaşarak “kaside nesip”leriyle benzemesine neden olan “soyut” Çamlıca ve Bahar betimlemeleri, anlatı yapısı açısından herhangi bir işlev taşımamaktadır: “Namık Kemal’in ilk roman tecrübesi olan *İntibah*, eski kaside nesiplerini andıran ve kaside nesiplerinin birçoğunda olduğu gibi doğrudan doğruya konuyla ilgisi



olmayan soyut bir bahar tasviri ile başlar. İkinci bölümde de aynı şekilde okuyucunun karşısına bir Çamlıca tasviri çıkar” (2005: 121). Betimlemeler konusunda aynı görüşü paylaşan Cevdet Kudret’e göre ise, “kaside nesîbleriyle mesnevilerdeki kişiliksiz, soyut, doğa ve yer tasvirleri”dir (2004: 94). Dolayısıyla, romanda bu beyitler ile betimlemelerin kullanılmış olması, romanı “Divan edebiyatının kalıplaşmış mecazlarının (ağzın güle, lâlenin kadehe, âşıkın mum alevinde yanan pervaneye benzetilmesi vb.)” sunduğu anlatı çerçevesinin içine hapsedmektedir (93). Güzin Dino ise (1978), *İntibah*’ın doğa betimlemelerinden oluşan giriş bölümlerinin varlığını, betimlenen baharın belirli bir yer ya da zamana ait olmaması, “çeşitli ve genel ilkyaz imgeleriyle belirtil”miş olmasına dikkat çekerek Atala, Paul et Virginie gibi romanların taklit edilmesi, konu ve kişilerin “yeni bir çerçeve, yeni bir boyut” içine yerleştirilerek “geleneksel hikâyede olmayan bir oylum” kazandırılması, “Divan şairlerinin kaside ve mesnevilerinin başına koydukları **bahariyye** ya da **şathiyye**’leri yineleyerek yerli bir geleneğin” kullanılmak istenmesi gibi nedenlere bağlamaktadır (145). Dino’ya göre soyut anlatımları nedeniyle Divan şiirlerini anımsatan bu betimlemelerin bir takım özellikleri nedeniyle geleneksel yapının dışına çıkmaları yazarın amacının ne olduğunu açığa çıkarmaktadır:

Bu sıralama klasik bahariyyeleri ansır. Ama onlar sadece, örgensel, kavramsal ve simgesel bir görüntüyü açıklamadan arka arkaya bir sıralamayla yetinir, oysa N. Kemal’in metninde genel sıralama, toplu ve somut birkaç görüntüyü, uygun ve yeni uyumlu (ritmik) cümle kuruluşlarıyla çerçeveleyerek belirtmek çabasıdır [...].

Bu yöntem, kendi başına, N. Kemal’in sanat tasarısını ve amacını açıklar; yeni biçimlerle ve somut bir dünya görüşüyle geleneksel kültür kalıntılarını yenilemek isteği apaçıktır (145).

Namık Kemal’in kendisi de, dilin roman yazma konusundaki “istidadını” denemek için yazdığı *İntibah*’ın, yine dilin yetersizliği yüzünden, istediği kadar

başarılı olmadığını dile getirmektedir: “Hikâye, mahiyet-i lisanın o yolda olan istidadını tecrübe yolunda tertip olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde bir suubete düşmemek için mevzuu gayet sade tuttuğum halde yine de fikdan-ı istidat cihetiyle gönlümün istediği dereceye kadar götüremedim” (aktaran Dino, 1978: 40).

Yazarın sıkça alıntılanarak egemen söylemin desteklenmesinde önemli bir rol oynayan bu sözlerine rağmen, yapıtın kendisinin Divan geleneği ile bir hesaplaşmanın varlığına işaret ettiği ileri sürülebilir. Bölüm başlarında yer alan beyitler ile Çamlıca-bahar betimlemelerinden oluşan giriş bölümlerinin romanın çok-katmanlı anlatı yapısının kuruluşu açısından önemli bir işlev taşıyor olması, romanda kullanılan Divan şiirine ait tekniklerin anlatı yapısının kuruluşunda merkezi bir rol oynaması gibi nedenler, söz konusu hesaplaşmanın *İntibah*'ın edebî tartışmalarla ilgili anlam katmanı açısından belirleyici bir öneme sahip olduğu yargısını desteklemektedir.

Bu incelemeye başlamadan önce dikkat çekilmesi gereken bir nokta, hem Divan şiirine hem de “gerçekçi roman” a ait anlatı yöntemlerinin *İntibah* üzerindeki “etki”sinin, Namık Kemal’in eski edebiyata olan bağını koparamaması, *Atala*, *Paul et Virginie* gibi romanların ya da *La Dame Aux Camelia*'nın “gerçekçi”liğinin “taklit” edilmesinden çok, her iki edebiyat geleneğine ait yöntemlerin dönüşüme uğratılması yoluyla Osmanlı edebiyatı bağlamında roman türüne ait yeni bir anlatı yönteminin biçimlendirilmekte oluşu ile ilişkilendirilmesi gerektiğidir. Romanın giriş bölümlerindeki betimlemelerde kullanılan “mazmun”ların kurulmakta olan roman dili açısından nasıl bir işlev taşıdıklarının, benzeyen-benzetilen ilişkilerinin klâsik mazmun kalıplarıyla nasıl bir ilişki içinde olduklarının incelenmesinin yanı sıra romanın Osmanlı edebiyatının geçirmekte olduğu dönüşüme ilişkin eğretilmeli anlam katmanının yorumlanması, bu savın

geçerliliğinin kanıtlanması için merkezi bir önem taşımaktadır. *İntibah*'ta roman türünün nasıl tanımlanacağı sorununu merkeze alan edebî anlam katmanının yazarın farklı edebiyat tekniklerini birleştirmek üzere geliştirdiği anlatı yöntemi ile gerçekçiliğe ve Divan şiirine ait anlatı özelliklerinin eğretilmeli temsillerden oluşan iki farklı düzlemde yürütülmüş olması, yapıtın her iki düzlem açısından da incelenmesini gerektirmektedir.

Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde, Namık Kemal'in roman dilini kurarken Divan şiiri ve gerçekçi edebiyata ait anlatı yöntemlerini teknik açıdan nasıl dönüştürdüğü ile Osmanlı edebiyatında yaşanan değişimin bu teknik dönüşümün sonucunda ortaya çıkan çok-katmanlı anlatı yapısında eğretilmeli düzlemde nasıl temsil ettiği sorularının ayrı ayrı yanıtlanması, konunun daha etkili bir biçimde ele alınabilmesi açısından uygun olacaktır.

### **i. *İntibah*'ın Anlatı Yapısının Teknik Açısından İncelenmesi**

*İntibah*'ın Divan edebiyatı ile girdiği hesaplaşmanın yapıtın edebî tartışmalarla ilgili anlam katmanı açısından belirleyici bir öneme sahip olduğu yargısını destekleyen ilk olgu, bölüm başlarında yer alan beyitlerin varlığı, ikincisi ise roman tekniğinin dışında olduğu halde yapıta eklenmiş olduğu savlanagelen Çamlıca ve bahar betimlemeleridir. Namık Kemal'in, "içeriği tanımlayan birer başlık işlevi gör"düğü ileri sürülerek "geleneksel hikâyelerin" etkisiyle okurun "şiirsel duygularını okşayarak onu yeni türün serüvenine hazırla[yıp] alıştırmayı" amaçladığı savlanan (Dino, 1978: 55) beyitlerin yanı sıra girişteki betimlemelerin varlığının, romanın çok-katmanlı anlatı yapısı içinde birer "yama" olmanın çok ötesinde bir işleve sahip olduğunun gösterilebilmesi, yapıtın hem gerçekçilik hem

de Divan şiiri ile kurduğu ilişkinin özgün boyutlarının ortaya çıkarılabilmesi için gereklidir.

Bölüm başlarında kullanılan beyitler ile girişte yer alan betimlemelerin romanda sunulan anlatının içeriği ile doğrudan ilişkili olduğu göz önüne alındığında, hem betimleme bölümlerinin, hem de beyitlerin, öncelikle benzer içeriklerin iki farklı anlatı türü içinde nasıl dile getirilebileceğini göstermek üzere girilen edebî bir girişimin göstergeleri sayılabilir. Başka bir deyişle, *İntibah*'ta Divan şiirinin temel yapı taşı olan beyit biçimi ile bu şiirin üslûbunu temel alan betimleme tarzını romanın anlatı araçları arasında kullanılmış olması, Namık Kemal'in, gerçekçilik konusunda yetersiz bulduğu Divan edebiyatının anlatı olanaklarını, buna uygun bir tür saydığı romanla karşılaştırmalı bir biçimde yeniden değerlendirdiğini düşündürmektedir. Bu durum aynı zamanda yeni bir türün kuruluşu sırasında Osmanlı edebiyatının geçirdiği dönüşümle ilgili tartışmalara yönelik anlam katmanının merkezlerinden birinin bu iki biçimin anlatı yapısı açısından karşılaştırılmasını merkeze alan bir "gerçekçilik" tartışmasından oluştuğu düşüncesine yol açmaktadır.

Bölüm başlarında kullanılmak üzere seçilen beyitler incelendiğinde iki farklı niteliğin varlığından söz edilebilir. Bunlardan ilki, kullanılan dilin yanı sıra üslûp açısından da Osmanlı geleneksel şiir diline yaklaşan beyitlerdir ancak ikinci grupta yer alan beyitlerin sentaks, dil ve anlatım açısından düzyazıya yaklaştığı ya da klasik şiir dilinin dışına çıktığı görülmektedir. Ali Bey'in, Mehpeyker'in gerçek kimliğini öğrendikten sonra onunla ilk kez buluşmasını anlatan on üçüncü bölümün başında yer alarak masumiyetin yitirilişini Osmanlı klâsik şiirinde yaygın bir biçimde kullanılan "gülün yakasını yırtan sabah rüzgârı" imgesiyle özdeşleştiren "Tahammül eylemez zor havaya perde-i ismet / Girîban-çâki-i gül

dest-i bîdâd-ı sabadandır” beyti, ya da Mehpeyker’in evindeki içki âlemini klâsik gül bahçesi, bülbül gibi mazmunlarla aktaran “Ko feryâd eylesin gülşende bülbül çâk çâk olsun / O gül-ruhsar ile sagar bedest-i işretim şimdi” gibi örnekler klâsik imgelemin sunduğu çerçeve içinde kurulan beyitler arasında sayılabilir. Ancak, Ali Bey’in Mehpeyker’in kendisini sevdiğini öğrendiği bölümün başındaki “Nasıl çıldırmadım hayretteyim hâlâ sevincimden / Lisânından seni sevdim sözünü gûş ettiğim demler”, “Dostum âlem seninçün olsa ger düşmen bana / Gam değil zîrâ yetersin sen bana” gibi örneklerde söyleyişin halk edebiyatı şiirlerine ya da düzyazıya yaklaştığı, mazmunlar gibi edebî sanatların da neredeyse hiç kullanılmadığı beyitlerin varlığı, romanda beyit kullanımının yalnızca Divan şiirinin etkisine bağlanamayacağını düşündürmektedir. Bu açıdan beyitlerin, romanın birden çok anlam katmanına sahip yapısının kurulmasında farklı edebî yaklaşımları imleyen eğretilemelere dönüştürülerek çok-katmanlı anlatı yapısı içinde önemli bir işlev taşıdıkları düşünülebilir. Bölüm başında yer alan beyitlerde konuşan anlatıcının anlatı içinde kimi hedefe aldığı sorusu göz önüne alındığında bu işlevin daha açık bir biçimde tanımlanması olası görünmektedir.

Giriş bölümünde “fasl-ı bahar” a seslenen beyit, uyku-uyanıklık , geçmiş-gelecek gibi konuları gündeme getirerek romanın edebî, düz ve politik anlam katmanlarında farklı biçimlerde yorumlanmasını sağlayan genel çerçeveyi çizerken, hemen sonra gelen ikinci beyit, bir yandan Ali Bey’i “rüya âleminin akıllı yolcusu” biçiminde tanımlayarak karakteri bu sorunsallar bağlamında yürütülen tartışmanın temel taşıyıcısı olan bir eğretilmeye dönüştürürken bir yandan da Çamlıca ile baharın eğretilmeli bir biçimde nasıl ilişkilendirilebileceğini okura anlatır. Romanın yalan-rüya-gerçeklik gibi kavramların tanımlanması açısından önem taşıyan beşinci bölümünün başında yer

alan “Hicrile çifte nehr-i revân oldu gözlerim /O nihâli hali zaman oldu gözlerim” beyti, yüzeysel bir okuma ile Ali Bey’in Mehpeyker’e olan özlemine işaret eder gibi görünse de, olay örgüsü açısından bu düşünce pek geçerli görünmemektedir. Ali Bey’in Mehpeyker ile buluşmasının ardından eve dönmekte gecikerek annesine yalan söylemesi, daha sonra gelişecek olayların başlangıcını işaret etmesi açısından düğüm noktası sayılabilir. Ali Bey’in, “[k]apıdan girer girmez herkesten evvel tesadüf eyle”diği (2002: 24) annesi Fatma Hanım’ın oğlunu bekleyişini anlatan “[b]içare kadın, yavrusunu taharri eder ceylan gibi bir adım atar, bir de döner etrafında bakardı. Beyi görünce hiddet yerine o derece izhar-ı beşâset eyledi ki oğlunun aguş-u vefasında birinci tebessüm-i masumanesini gördüğü zaman bile belki bu kadar mesrur olmamıştı” (24) sözleri, bölümün başında yer alan beytin Fatma Hanım’la ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda, romanın temel çelişkisini oluşturan Fatma Hanım ile Mehpeyker arasındaki karşıtlığa işaret etmesi bakımından beytin yalnızca bir “epigram” olmadığını, tersine romanın üzerine kurulmuş olduğu temel karşıtlıkları gösteren anlatı araçlarından biri olduğunu ortaya koyması açısından son derece önemlidir.

Benzer bir biçimde Mehpeyker’in “iffetli” ya da “masum” bir kadın olmadığını öğrenen Ali Bey’in tepkisinin anlatıldığı bölümün başında yer alan “Tahammül eylemez zûr-ı hevaya perde-i ismet / Girîbân-çâkî-i gül dest-i bîdâd-ı sabâdandır” beytinin Mehpeyker’in “iffetsiz”liğine işaret ettiği düşünülebilir; ancak bu bölümde Mehpeyker’in Ali Bey ile tanıştıktan sonra eski yaşam tarzını terk ettiğini belirten “[h]akikat-i halde dahi beyi görelî ne kimse ile görüşmüş, ne de Çamlıca’dan başka bir yere çıkmış idi” (59) sözlerine karşılık Ali Bey’in, “gezmeyi kendine eğlence edindiğinden tahsilini gecelere, vazifesiyle uğraşmayı kalem zamanlarına hasr ile sabahleyin kalkıp ta evine müteallik olan işlerini

tesviye edince hemen sokağa çıkararak Beyoğlu gibi, Çarşı içi gibi ca-yı içtima olan mahalleri dolaş”maya (59) alışması beyitte söz edilen “ismet perdesi”nin “yırtılışı”nın Ali Bey ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Ali Bey’in “iki dakika olsun mülahaza ve tereddüde hacet görmeksizin ‘Muhabbet dünyada yalnız benim haysiyetime mi dokunacak! Akranımdan ta’yib edecek kim ise iptida kendini ıslaha çalışsın... Mutlak görüşeceğim”” (59) sözleriyle anlatılan “arz-ı teslimiyet”i de bu düşünceyi desteklemektedir. Bölüm başlarında yer alan beyitlerin anlatının kuruluşu açısından işlevlerini gösteren bu örneklerin, aynı zamanda, Divan şiirine ait bir anlatı biçiminin roman türü içinde nasıl işlevsellik kazanabileceği sorusunu yanıtlamaları açısından da önem taşıdığı görülmektedir.

Baharın betimlenmesiyle ilgili ilk bölümde kullanılan üslûbun Divan edebiyatı üslûbuna yakın olmasının yanı sıra Divan şiirinin temel yapı taşı sayılan mazmunların kullanılmış olması, bu bölümün gerçekçi roman tekniği kadar olay örgüsünün de dışında kaldığı savına neden olarak yapıtın başarısızlığı hakkında en önemli kanıtlardan birini oluşturmaktadır. Bu durum, anlatıcı-yazarın “[b]iz galiba sadeden çıktık. Muradımız Çamlıca’nın tarifine evsaf-ı bahardan bir girizgâh bulmak idi. Fakat yazın mevid-i telakisini ararken yolda çiçek toplamaktan kendini alamayan havadarân-ı muhabbet gibi pişgâh-ı tasavvura rastgelen birkaç taze hayali çiğneyip geçmeye gönlümüz kail olmadı. Taciz ettikse af niyaz eyeriz” (12) biçimindeki sözleriyle desteklendiğinde, söz konusu savların geçerlilik kazandığı düşünülebilir. Ancak, beyitlerin roman türü içinde işlevselleştirilmiş olması gibi, düzyazı içinde kullanılan mazmunların da belirli işlevler taşıdıklarının gösterilebilmesi için, betimleme bölümlerinde yer alan mazmunların yapısal özelliklerinin klasik Divan şiiri mazmunlarıyla ortaklık ve farklılıklarının tartışılması gerekli görünmektedir. Bu ortaklıklarla farklılıkların açığa

çıkarılabilmesi ise, klâsik mazmun yapısının niteliklerinin tartışılmasına daha sonra da *İntibah*'taki mazmun kullanımının özgül niteliklerinin gösterilmesine bağlıdır.

Yapıtın ilk bölümünde yer alarak asıl anlatının “girizgâh”ı sayılan bahar betimlemesinin Divan şiiri geleneğinden hemen göze çarpan farkı, burada kullanılan mazmunların benzetilen-benzeyen ilişkilerinin nesnel bir anlatımla açıklanmış olmasıdır. Orhan Okay gibi araştırmacılar tarafından “meddah geleneğinin alışkanlıklarını taşıdığı” “roman kurgusu içindeki anlatıcın[nın] bile değil, bizzat Namık Kemal’in kendisi”nin konuşmakta olduğu (2005: 124) olduğu belirtilen bölümlerin, mehtabın sevgiliye benzetilmesini sağlayan ilişkiler zincirinde olduğu gibi, mazmunların kalıplaşması sürecinde benzeye-benzetilen ilişkilerindeki geçişleri açıkça ortaya sermesi dikkat çekicidir. İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*'nün “mazmun” maddesinde belirttiği gibi, “sık kullanım tekrarları zamanla şiirin iyiden iyiye billurlaşması” ile “asıl sözün artık söylenmez oluşu” (298) sonucunda benzeyen-benzetilen ilişkisinin kalıplaşma süreci, Namık Kemal tarafından betimleme boyunca düzyazı içinde özetlenmiş gibi görünmektedir. Betimlemede Divan şiirinde geleneksel olarak taşıdığı “yeşil otlarla dolu kır-bayır” (Pala, 2004: 99) anlamına uygun bir biçimde kullanılmış olan “çemen” sözcüğü ile kırlar arasında kurulan özdeşim gösteren “[n]evbaharın en büyük bir bediası –mebzuliyet ve melufiyet cihetleriyle gayet hakir gördüğümüz çemenlerdir. Dünyada elvanın hadd-ı itidali olan yeşilden tatlı renk mi olur? Bahar mevsiminde ise güya ki ru-yı arzın her zerresi yeşillenir” (9) sözleri, “çemen”in kırlarla özdeşleştirilmesine neden olan “mebzuliyet”, yeşil renk gibi unsurları açıkça ifade ederek benzetme yönünü sergilemekte, benzetmenin hangi nedenle kurulduğunu okura ifade etmektedir. Divan şiiri bağlamında “şekil



yönünden kadeh” (Pala, 2004: 284) ile özdeşleştirilen “lale”yi tanımlayan “[I]âlelere bakıldıkça kıyas edilir ki geceden çemen-zarda bir meclis-i işret tertip olunmuş da sermestane uykuya varan ashab-ı meclisin her biri şarap ile dolu kadehini bir köşeye bırakmış. Kadehlerin kimi havaya veya zemine mail bir vaz’da duruyor, kimi henüz yerleşememiş, gâh eğiliyor, gâh doğruluyor” (2002: 10) sözlerinin, lale ile şarap kadehi ilişkisini açıkça göstermekle birlikte bu ilişkinin “işret âlemi”, “sarhoşluk” gibi farklı çağrışımlarını serimlemesi bu savı destekleyen bir başka örnektir. Buradan hareketle, örneğin “meşk âlemi” gibi Divan şiirinde farklı mazmunlarla temsil edilen yaygın imgelerden birinin, yine bu geleneğin çağrışım dünyası ile koşutluk içinde yapılandırılmış mazmunlar kullanılarak, ancak roman türüne ait “gerçekçi” yaklaşıma uygun bir biçimde okura sunulduğu söylenebilir. Bahar betimlemesi, bu haliyle, Divan şiiri içinde gelenekselleşmiş “baharda meşk âlemi” imgesinin ortak mazmunlar kullanılarak roman türü içinde nasıl kurulabileceği sorusuna verilmiş bir yanıt sayılabilir.

Victoria Holbrook’un (1999), Osmanlı geleneksel şiirinde mazmunlar arası tutarlılığın sağlanmasında biçimsel eksenden kavramsal eksene geçişin dönüştürücü niteliğini vurgulayan incelemesi, *İntibah*’ın giriş bölümlerindeki bahar betimlemesinde mazmun yapısının, soyutlama düzleminin basamak basamak yükseltilmesi yoluyla nasıl dönüştürüldüğünün gösterilmesi açısından oldukça ufuk açıcıdır. “Alegorinin Ölümü Hüsn-ü Aşk’ın Özgünlüğü” başlıklı yazısında, klasik öncesi, klasik ve klasik sonrası biçiminde üçe ayıran Holbrook, Divan şiiri geleneğinde her üç dönemde imge yapısında ortaya çıkan değişimleri ele alarak bu yapıdaki temel dönüşümün benzeyen-benzetilen ilişkilerinin karmaşıklaşması yoluyla ortaya çıktığını saptamaktadır (403-412). Buna göre, kendisinden önceki dönemde beyit tutarlılığını sağlayan “tema işlenmesi”ne dayalı “görece doğalcı”

üslûp, “biçimsel uyumlu imgenin tutarlılığı”nı temel alan klâsik dönemde “iyice işlen”mesi yoluyla “ortaya çıkarılan bir imge-arası tutarlılığına bırakmıştır yerini” (404). Bu uyumun sağlanmasında en önemli rolü ise, insan yüzü ile dolunay arasında olduğu gibi, şekilleri birbirlerine benzeyen nesnelere karşılaştırılması oynamaktadır. Divan şiirinin yaygın mazmunlarından olan “ay”ın insan yüzüyle özdeşleştirilmesi örneğinde olduğu gibi bu tür biçimsel uyum, “imgelemin kendi içinde bir ikiliğe yol açar. İmgenin iki çağrışımı olur: Aralarında biçimsel uyum bulunan yüz ile ay ve her ikisinin de ayrı ayrı çağrıştırdıkları kavramlar (404). Yine Holbrook’a göre bu dönemin bir başka belirleyici özelliği ise, biçimsel uyumun somut düzlemde gerçekleşmesidir ancak Hint üslubunun etkisinin yoğunlaştığı klasik sonrası dönemde biçimsel uyumun çeşitlenmesi ya da benzetme ilişkisindeki soyutlamalar aracılığıyla “imgenin kavramsal bir eksenin etrafına tekrar tekrar dönüp [bu kavramsal eksen] tavaf etme”ye başlaması sonucunda bir dönüşüm yaşanır (406).

*İntibah*’ın bahar betimlemesinde mazmun yapısının bu çerçeveyi kullanarak nasıl dönüştürüldüğünün gösterilmesi için ise, öncelikle kullanılan mazmunların, soyutlama seviyesinin yükseltilmesi yoluyla kalıplaşmış benzetilenlerin nasıl değiştirildiğini göstermek üzere tek tek incelenmesi, daha sonra ise “nesnel”liği imleyen düzyazı betimleme biçimi içinde birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiklerinin, dolayısıyla betimleme içinde nasıl bir iç tutarlılık sergilediklerinin ortaya çıkarılması yerinde olacaktır. Betimlemede lâle, gül, bülbül gibi mazmunların, klasik imgelem içinde biçimsel benzerlikleri dolayısıyla yerlerine geçtikleri şarap kadehi, sevgilinin yanağı, âşığın kendisi gibi benzetilenlerin yerine geçtikleri, ancak bu özdeşime renk, ışık ve hareket dolayımında yeni niteliklerin eklenmesinin somut biçimlerden soyut kavramlara

geçişte etkin bir rol oynadığı görülmektedir. Tek tek ele alındıklarında seçilen mazmunların hemen hepsinin Holbrook'un söz ettiği "klasik dönem"e ait ilkelere bağlı kaldıklarının belirtilmesi, edebî anlam katmanında birbirleriyle ilişkilendirildiklerinde açığa çıkan eğretileme alanının incelenebilmesi için yol gösterici olacaktır.

Yapıtın ilk iki bölümünde yer alan bahar ve Çamlıca betimlemeleri, mazmunların yapıları, benzeyen-benzetilen ilişkileri ve birbirleriyle ilişkilendirilme biçimleri açısından incelendiğinde, iki farklı benzetme grubunun varlığı dikkati çekmektedir. "Sahra" sözcüğü ile temsil edilen ilk eğretileme grubu kırlara, ovalara ait niteliklere denize ait niteliklerin de eklenmesiyle oluşturulan eğretilmeler grubunu kapsamaktadır. Böylece "sahra" imgesi etrafında toplanan, baharın deniz ile karadaki tezahürlerini betimleyen eğretilmeler zincirinin temsil ettiği "yeryüzü"ne karşılık, yine baharın gökyüzündeki tezahürlerinin betimlenmesi ikinci eğretileme grubunu oluşturmaktadır. Baharın yeryüzü ile gökyüzünde yarattığı görüntüler ile bu görüntülerin çağrışımları arasındaki karşılaştırmalar ise "sahra" ile gökyüzünü birbiriyle ilişkili iki temel eğretileme alanının merkezine yerleştirmektedir. Bu karşılaştırmanın en önemli niteliklerinden biri, birbirlerini aynalayan iki farklı alan biçiminde kurgulanmış olan "yeryüzü" ile "gökyüzü" arasında kurulan eğretilmeli ilişkinin kendi üzerine kapanan döngüsel bir anlatı yapısına işaret etmesidir. Soyut kavramların somut imgelerle temsil edilmesi ilkesi üzerine kurulan mazmunların, bütün çağrışımlarını kapsayacak bir biçimde benzetilenlere dönüştürülerek soyutlama seviyesinin yükseltildiği, böylece romanın yapısında yeni anlam katmanlarının açılmasının sağlandığı görülmektedir. Holbrook'un söz ettiği gibi ay ile yüz arasındaki biçimsel benzerlikten başlayarak parça-bütün, nitelik-kavram üzerine kurulu

düzdeğişmecelerin kalıplaşması yoluyla “ay”ın önce “sevgili” daha sonra da “Tanrı” gibi giderek soyutlaşan kavramları imleyen bir mazmun hâline gelmesi klâsik mazmun yapısını en iyi açıklayan örneklerdendir. Buna karşılık, *İntibah*’ın bahar betimlemesinde “bezm âlemi”ni imleyen çemen mazmunu ile önce ışık-renk ve hareket ekseninde ortaklaştırılarak denizi temsil eden “dalga”ların, daha sonra da parça-bütün ve çokluk ekseninde ilişkilendirilerek gökyüzünü imleyen “bulut”lar arasındaki ilişkilerin ayrıntılı bir biçimde incelenmesi yerinde olacaktır.

Çamlıca ve bahar betimlemelerinde “yeryüzü”nü imlemek üzere seçilen, ova, kır ve çöl sözcüklerine ait çağrışımları bir arada barındıran “sahra” sözcüğü merkezinde kurulan eğretilemeler zincirinin incelenmesi, Holbrook’un söz ettiği dönüşümün *İntibah* açısından taşıdığı işlevin gösterilmesi için kullanılacak örneklerden biridir. “Sahra”nın kır ile özdeşleştirilmesini sağlayan bölümde kullanılan farklı mazmunlar arasındaki ilişkiler zinciri dikkate alındığında, benzetilenler arasında somuttan soyuta geçişin hareket-renk-ışık-hareket ekseninde kurulan döngü ile sağlandığı tespit edilebilir. Çimenlerin toprağa yayılması ile bulutların gökyüzüne yayılması arasındaki koşutluktan hareketle başlayan betimleme, sahranın denizle ilişkilendirilmesiyle son bulmaktadır:

Hele bir kere çemenler açıkly koyulu renkleriyle toprağı ihata etmeye, bir kere ebr-i baharın inıtafı çemen-zar üzerinde mevceler, hareler teşkil eylemeye; bir kere sahranın ötesinde berisinde yığın yığın beyaz çiçekler açılmaya başlar mı! Bir kere derya hafif hafif dalgalanmaya, bir kere nesim-i aheste-revane güzarıyla sath-i mâda bir cebin-i safa nazireler yaparcasına çinler göstermeye, bir kere ufak mevceler, habablar rüzgârın önüne düşerek bir yere toplanmış semen, etrafa dökülmüş yasemin döküntülerinden nişan vermeye yüz tutar mı! Sahraları safasından harekete mecali kalmamış derya, deryaları şevkinden ihtiraza gelmiş sahra kıyas edersin (2002: 10).

Alıntının başında çimenlerin çokluk, toprağı kaplamış olmak gibi nedenlerle bahar bulutlarına benzetilmelerinin nedeni hem niceliksel hem de

niteliksel açıdan somut düzlemdeki ortak niteliklere çimenlerin toprak üzerindeki yatay hareketlerinin bulutların gökyüzüne yayılmasını karşılaştırarak hareketin eklenmiş olmasıdır. Çimen-bulut benzerliğinden hareketle yeryüzü ile gökyüzünün ilişkilendirilmesinde bahar bulutunun yağmuru imleyecek biçimde yeryüzüne eğilmesi eklenerek hareket unsuruna dayalı yatay-dikey karşıtlığının gündeme getirilmesi yoluyla benzetme yönü çeşitlendirilir. Yeryüzü ile gökyüzü arasında bulutların dikey hareketi aracılığıyla kurulan ilişkinin etkisi ise, çimenlerin ıslanıp sağa sola sallanmaları nedeniyle dalgalara benzetilmesi, böylece deniz ile kırların özdeşleştirilmesi sonucunu doğurur. Çimenlerin çok olmaları, toprağı yatay düzlemde kaplamaları gibi nedenlerle bahar bulutlarına benzetilmesine ile başlayan betimlemede sahra ile gökyüzü arasında bir somut nitelikler düzleminde bir karşılıklılık kurulmaktadır. Çimenlerin yatay düzlemde yayılarak toprağı kaplamalarına karşılık yalnızca gökyüzünü kaplamakla kalmayan bulutlar, yağmurun yere düşmesini imlemek üzere aşağı doğru hareket etmektedir. Yeryüzü ile gökyüzünü ilişkilendiren yatay-dikey hareket karşıtlığı, yeryüzünde “çimen bahçesi” ile özdeş biçimde kullanılan “sahra” ile denizin mevce, habbab gibi denizdeki yatay hareket unsurlarının toprak üzerine düşen yasemin yapraklarının dikey hareketi arasında kurulan ilişki dolayımında dikey-yatay harekete dönüştürülür. Böylece zemini imleyen yatay-dikey hareket çifti ile gökyüzünü imleyen dikey-yatay hareket arasındaki geçişlilik, sahra ile gökyüzü arasındaki döngünün hareket düzleminde temsil edilmesini sağlar.

“Sahra”dan “gökyüzü”ne daha sonra da yeniden “sahra”ya doğru bir yönelişe dayanan bu döngü, bahar ve Çamlıca betimlemelerine egemen olan “ölümden sonra yeniden diriliş” teması ile koşutluk içinde ele alındığında aynı zamanda Divan şiirini belirleyen tasavvufi dünya algısının temel yaklaşımlarını da

temsil etmekte olduğu ileri sürülebilir. Baharın gelişı ile birlikte yeniden diriliş teması şu sözlerle dile getirilmektedir:

Yuhyılarzi bade mevhitâ [dünyanın ölümden sonra yeniden dirilmesi] sırrı aşikâr olur. O kuru kuru ağaçlar –mahşere tesadüf etmiş i'zam gibi –yeniden can bulmağa başlar. Bir halde ki, en ednasındaki neşv ü nemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur. Bir halde ki, sahranın her tarafına teccüm etmiş zevk-i ruhanî, belki ruh bulmuş safa-yı cismanî denilse mübalağa edilmemiş olur (2002: 9).

Bu alıntının da gösterdiği gibi, sahra, ölümden sonraki hayatı imleyen tasavvufî bu dünya-öteki dünya ayrımı ile birlikte öte dünyanın “teccüm” etmesinden ibaret olan bu dünyaya ait “gerçek”liğin yalnızca bir yansıma olduğuna dayanan tasavvufî yaklaşımı betimlemenin hemen başında gündeme getirmektedir. tasavvufî bakış açısının aşkın tanımlanışına ilişkin etkileri ise, birbirlerine âşık olan “yeni açmış güzel yüzlü fidan”lara benzetilen güller ile rüzgâr arasında kurulan üçgen aracılığıyla gösterilmektedir. Rüzgâr ile güller arasındaki ilişkinin, Divan şiiri aşk anlayışının önemli niteliklerinden sayılan âşık-mâşuk-rakib üçgenine işaret ederek, aşk anlayışının tasavvufî etkinin izlerini taşıdığını açıkça ortaya koyduğu düşünülebilir:

Güller göründükçe zannonulur ki birçok nev-reste nihâl-i cemal ağyar nazarından kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış; ara sıra rüzgârı muvafık buldukça hicab-ı ihtifalarından çıkarlar, birbirleriyle dudak dudağa gelirler; rüzgâr muhalefete başlayınca yine inzivaya çekilirler, birbirlerine mütehasirane arz-ı iştiyak ile hafif hafif gülüşürler (10).

Betimlemelerde öne çıkarılan aşk anlayışının Divan şiiri ile kurduğu süreklilikten hareketle *İntibah*'ın tasavvufî bakış açısının egemenliğinde olduğu düşünülebilir, ancak betimlemenin anlatı özelliklerinin yanı sıra “sahra”ya ait nitelikler ile “gökyüzü”ne ait niteliklerin birbirleriyle ilişkilendirilme biçimi, tasavvufî algının yarattığı ikiliklerin dinsel bağlamdan uzaklaşarak bu dünyaya ait

somut gerçekliğe ilişkin çağrışımlar yüklenmesine olanak tanır. Aynı zamanda, Ali Bey ile hem Mehpeyker hem de Dilaşub arasındaki aşk ilişkisine ait niteliklerin daha ayrıntılı bir biçimde incelenmesi, Divan geleneği ile *İntibah* arasındaki sürekliliğin belirli noktalarda kırılarak bu yaklaşımdan uzaklaştığını gösteren bir başka anlatı niteliğidir. Ancak aşk anlayışına ilişkin bu dönüşümün incelenilmesi için öncelikle roman karakterlerini eğretilemeye çeviren yapının çözümlenmesi gereklidir. “Sahra” sözcüğü merkezinde kurulan çağrışım zinciri içinde mazmun yapısının kırılışına ilişkin çözümlemenin işaret ettiği gibi, Divan şiirinde soyut kavramların somut imgelerle temsil edilmesinden oluşan anlatı yöntemindeki dönüşümlerin aşk anlayışını da içine alacak biçimde genişlemesi, *İntibah*’ta tasavvuf gibi dini-felsefi bir yaklaşımı değil, metin-dışı gerçekliğin somut dünyasının metinde temsil edilmesini sağlamak üzere yeniden biçimlendirildiğini düşündürmektedir.

Anlatı yöntemlerinin yanı sıra, aşk anlayışı açısından da Divan şiiri ile süreklilik gösteren unsurlar taşınmasına rağmen, *İntibah*’ın aşk anlayışında görülen önemli bir farklılık, Divan geleneğinde iktidar ilişkisi biçiminde kavranan aşk ilişkisi yapısını korumasını ancak âşık-mâşuk rollerine ait iktidar konumlarının sürekli değişkenlik göstermesidir. Mazmun sisteminin yanı sıra aşk ilişkisi tanımı ile âşık-mâşuk rollerinin, bu değişkenlik içinde yeniden yapılandırılmasının “gerçekçi” olay örgüsü ile roman karakterlerini eğretilemelere dönüştüren anlatı yapısının kurulmasında merkezi bir rol oynadığı savlanabilir. Dilâşub’un Ali Bey’e gösterdiği koşulsuz itaatin tam tersine, Ali Bey ile Mehpeyker arasındaki ilişkide ikisinin konumunun sürekli değiştiği görülmektedir. Bu değişikliğin, kalıplaşmış eğretilemeler biçiminde kurgulanan âşık-mâşuk ilişkisini anlatan mazmunların da, sabitleşmiş çağrışımlarının anlamlarının dışında, yeni bir

çerçeveye gönderme yapacak biçimde kullanılması sonucunu doğurması, *İntibah*'ın Divan şiirinden farklılaştığı alanlardan birine işaret etmektedir. Özellikle Mehpeyker'in betimleniş biçiminde göze çarpan bu özelliğe Divan edebiyatında “yılan” mazmunu çoğunlukla sevgilinin “saç”ını imleyecek biçimde kullanılırken, *İntibah*'ta Mehpeyker'in kendisini, kimi zaman da tensel aşkını temsil edecek biçimde kullanılmış olması örnek verilebilir. Mehpeyker'in “boğucu”, “yok edici” bir karakter biçiminde betimlenmesi bu özdeşimin nedenlerinden biri sayılabilir. Mazmun sisteminin dönüştürülmesini örnekleyen diğer neden ise, klâsik imgelemde sevgilinin “saç”ı ile özdeşleştirilen yılanla ait niteliklerin Mehpeyker'in kendisine aktarılmasıdır.

Saadet Karaköse'nin de belirttiği gibi, klâsik imgelemde saç, “renk ve nicelik açısından” yüz ile zıtlık oluşturmakta, “yüz ile temsil edilen “vahdet”e karşılık, saç, “kesret”i imler<sup>4</sup>. Saçın bu bağlamda yılan ile özdeşleştirilmesi ise, yılan ya da ejderhanın “eceliyle öl”meyişi, “mutlaka başka birisi tarafından öldürülüşü”nün yanı sıra, “sevgilinin kıvrım kıvrım saçları” ile benzerliğine ve “uçlarının bolluğu ile bin başlı ejderhâya benze”mesinden kaynaklanmaktadır (Pala, 2004: 136). Yılan ile ilişkilendirilen “kesret”in, Mehpeyker'in saçları yerine kendisini tanımlamakta kullanılmış olması, karakteri Divan geleneğinin “vahdet” i imleyen tekil anlatısına karşılık, Osmanlı edebiyatının geleneksel anlatı yapısında ortaya çıkan çeşitlenme ile hem de “yok edici” nitelikleri ile Fatma Hanım'ın konağındaki yaşantının “dağılması”na neden oluşu nedeniyle Osmanlı edebiyatının egemen anlatı geleneğinin dağılarak ortadan kalkması ile ilişkilendirilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu çerçevede sevgilinin yalnızca bir uzvunu imleyen “yılan” mazmununun çağrıştırdığı niteliklerin roman karakterine aktarılması, “gerçekçi”

---

<sup>4</sup> Makalenin yer aldığı internet sayfası için bkz.: [http://www.turkiyat.org/tr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=24&Itemid=1](http://www.turkiyat.org/tr/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=1).



roman karakterini eğretilemeye dönüştürerek çok-katmanlı anlatı yapısının taşıyıcılarından biri hâline getirir. Mehpeyker'in tanımlanmasında kullanılan mazmunların yapılandırılış biçimi, roman karakterlerinin “gerçekçi” yapısının Osmanlı edebiyatı bağlamında nasıl bir dönüşüme uğradığını göstermesi açısından da oldukça önemlidir.

Dilaşub'un betimlenmesinde ise, geleneksel anlatı içinde “âşığın gözyaşları”na benzemeleri dolayısıyla “daima” dişleri imlemek üzere kullanılan “inci” (Pala, 2004: 111) mazmununa “çiğ tanesi” eklenmiştir. Yine Pala'ya göre, “inci dizisi” anlamına gelen “dendân” sözcüğü, “parlaklığı nedeniyle inciyi andır”ması nedeniyle “bir dizi hâlinde de ele alınabilir (111). “İnci dizisi”nin aynı zamanda Osmanlı şiirinin temelini oluşturan “beyit” ile özdeşleştirildiği göz önüne alındığında, mazmuna gelip geçici bir nitelik taşıyan “çiğ tanesi”nin eklenmiş olması oldukça ilginç görünmektedir. Bu çerçevede, Dilâşub, bir yandan “beyit” ile özdeşleştirildiği bir yandan da bu beyit ile temsil edilen Osmanlı anlatı geleneğinin “geçici”liğine işaret ettiği söylenebilir. Dilaşub'un dudaklarının, “gül goncası” yerine birbirine sarılmış iki gül yaprağına benzetilmesi ise, goncanın tazeliğine karşılık açılmış gül yapraklarının “geçiciliği”ne işaret ederek (171) bu savı desteklemektedir. Mazmun çağrışımlarının değiştirilmesinin ya da bu çağrışımlara yeni nitelikler eklenerek çoğaltılmasının *İntibah*'ta, Divan anlatı geleneği ile gerçekçi romana ait tekniklerin her ikisini de dönüştürmek yoluyla yeni bir anlatı yapısı kurulduğu konusundaki savın desteklenmesinde önemli bir paya sahip olduğu açıkça görülmektedir.

Roman türüne ait bu yeni yapının kuruluşunda önemli bir rol oynayan diğer bir nitelik ise, geleneksel Divan şiiri açısından sevgilinin politik bağlamda sultan ile, tasavvufî bağlamda ise Tanrı ile özdeşleştirilmesinin yarattığı mâşukun ezen,

âşğın ise ezilen konumlarına hapsedilmesinden oluşan yapının değiştirilmesidir. Temsil ettikleri iktidar konumuyla özdeş bir biçimde sabitlenen âşık-mâşuk rollerinin Mehpeyker ile Ali Bey arasında sürekli değişmesi, sevgili imgesine yüklenen geleneksel politik ve edebî / felsefî çağrışımların farklı bir bağlama yerleştirilerek dünyevîleştirilmesi sonucunu doğurduğu görülmektedir. Romanın politik anlam katmanında bu bağlam kaymasının sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun kendisi ile "parçalanma" düşüncesinin nasıl temsil edildiği gösterilmiş bulunmaktadır. Anlatı yapısındaki bu dönüşüm, benzer biçimde edebî anlam katmanında da aşk ilişkisi ile âşık-mâşuk rollerinin bütün bir Divan geleneği ile "dönüşüm" fikri arasındaki karşıtlık çerçevesinde okunmasını sağlayarak İmparatorluğun hem politik hem de kültürel bağlamda geçirmekte olduğu sürecin romanda temsil edilmesini olanaklı kılmaktadır.

## ii. *İntibah*'ın Edebî Anlam Katmanının Yorumlanması

*İntibah*'ın politik anlam katmanının yorumlanmasında olduğu gibi, edebî bağlamdaki eğretilmeli anlatımın yorumlanmasına da, edebî anlam katmanı açısından da belirleyici bir öneme sahip olan rüya-gerçek karşıtlığının incelenmesiyle başlanmasının uygun olacağı düşünülebilir. Çamlıca ve bahar betimlemelerinde kullanılan beyitlerin "uyku-uyanıklık", "rüya-gerçek" gibi kavramları şiir tekniği içinde gündeme getirerek bölümün yorumlanmasında kullanılacak geçerli kavramsal çerçeveyi sunmaları bu savı destekler niteliktedir.

Hem beyitlerde hem de giriş bölümlerinde ele alınan bu karşıtlıklar Osmanlı edebiyatında yaşanan dönüşüm bağlamında ele alındığında ise, hem giriş bölümlerinin hem de beyitlerin yazarın gerçekçilik konusundaki kuramsal görüşlerinin roman içinde nasıl temsil edildiğini aydınlatılması konusunda merkezi

bir işlev taşıdıkları görülmektedir. Giriş bölümlerinde kullanılan “soyut” anlatım ile beyitlerde söz edilen rüya âleminin nitelikleri bir arada düşünüldüğünde, rüya-yalan-gerçek terimleri bağlamında kurulan eğretilmeli anlatımın çözümlenmesi yazarın gerçekçiliğe yaklaşımının belirlenmesi için gereklidir.

Romanın girişini oluşturan bu bölümlerin, politik anlam katmanında olduğu gibi, edebiyat düzleminde de ortaya çıkan “parçalanma”ya, yani Osmanlı edebiyatı içinde kullanılan anlatı tekniklerinin çoğalmasına, yeni bir tür olan romanın kuruluşu karşısında geleneksel edebiyatın uğradığı güç kaybına atıfta buldukları düşünülebilir. “İnsan medeniyet dünyasının lezzetlerine ne kadar alışsa yine arada sırada önceki hâli olan kırlarda bulunmak arzusunu bütün bütün hatırdan çıkaramıyor” (1997: 22) sözlerinin de gösterdiği gibi, şehirlerin “kötü kokulu havası”, “o yeknesak manzarası” (23) ile “birbirine benzemez nice yüz bin renk ve şekli” (23) ile cazibesini koruduğu belirtilen kırlar arasında kurulan karşıtlık, kentleşme ile doğrudan ilişki içinde olan romana ait “gerçekçilik” ve Osmanlı geleneksel edebiyatı arasındaki çatışma ile koşutluk içinde görünmektedir.

Bölümün başında yer alan beyitte “[r]üya âleminin akıllı yolcusu”na (22) seslenerek başlayan bu bölümün yüzeysel bir okuması sonucunda, Namık Kemal’in, Mukaddeme-i Celâl’de Osmanlı şiirine ait anlatı geleneğinin “bütün bütün tabiat ve hakikatın haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir-i ahlâk ve teşrih-i hissiyat gibi şeraet-i adâbın kâfesinden mahrum olduğu için roman değil, koca karı masalı nevi’nden” (aktaran Dino, 1978: 28) ibaret olduğunu belirten sözlerinde olduğu gibi, gerçekçiliğe uygun bulmadığı geleneksel Osmanlı edebiyatının “yeniden diriltilmesi” düşüncesi karşısında yeni kurulan edebî türün, romanın, bu dirilişin önüne geçeceği fikrinin vurgulanmasına dayanan eğretilmeli

bir anlatımın varlığından söz edilebilir. Namık Kemal de, “Mukaddeme-i Celâl”de, bu görüşü dile getirerek Osmanlı edebiyat geleneğinin “bütün bütün tabiat ve hakikatın haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir-i ahlâk ve teşrih-i hissiyat gibi şeraet-i adâbın kâfesinden mahrum olduğu için roman değil, koca karı masalı nevi’nden” olduğunu söylemektedir (aktaran Dino, 1978: 28). Edebî anlam katmanında eğretilmeli biçimde temsil edilen geleneğin diriltilmesinin olanaksızlığı görüşünün, yazarın kuramsal makaleleri ile koşutluk içinde bulunduğu göz önüne alındığında, bu yorumun tutarlılık kazandığı ileri sürülebilir.

Çamlıca’nın kırları ile şehir arasında kurulan karşıtlık bağlamında temsil edilen gelenek –gerçekçilik ikiliği Güzin Dino’nun konuyla ilgili yorumlarını destekler görünmekle birlikte, romanın ilk bölümünde yer alan bahar betimlemesinin anlatı özellikleri ile betimlemede kullanılan “mazmun”ların anlatı içindeki işlevlerinin incelenmesi, *İntibah*’ın Osmanlı geleneksel edebiyatı ile kurduğu ilişkinin farklı boyutlarının açığa çıkarılabilmesi için oldukça ufuk açıcı görünmektedir.

“Yeniden diriliş” temasına yönelik bir beyitle başlayan bu betimlemede, Divan şiirine ait anlatı kalıplarının (mazmun) düzyazı içinde kullanılmış olması, geleneksel “kültür kalıntı”larının somut bir içerikle yinelenmesinden çok, hem Fransız gerçekliğine ait betimlemelerde görülen biçimsel “gerçekçi”liği, hem de geleneksel anlatı kalıplarına ait sıkıca yapılandırılmış eğretilme dilini kapsayan bir dönüşüm sürecinin varlığına işaret etmektedir. Tematik açıdan ele alındığında, politik bağlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun geçmişte kalan gücünün yeniden “diriltilmesi” düşüncesi ile bunun gerçekleşmesinin olanaksızlığını imleyen genel bir yorum çerçevesi sunan betimlemenin benzer biçimde edebî düzlemde de Osmanlı geleneksel edebiyatını belirleyen anlatı kalıpları ile yapısal niteliklerin

eski gücüne kavuşarak “dirilmesi”nin olanaksızlığını, yaşanan toplumsal dönüşüm sürecinin bir parçası olarak edebî geleneğin de dönüşmesinin kaçınılmaz olduğu fikrini ileri sürdüğü görülmektedir.

Romanın hem edebî hem de politik düzlemde anlamlandırılması açısından genel çerçeveyi sağlayan giriş bölümlerindeki betimlemelerde vurgulanan rüya-gerçek ayrımı ile Ali Bey’in, Mehpeyker yüzünden gecikerek Fatma Hanım’a yalan söylemek zorunda kaldığı bölümde gündeme getirilen yalan-gerçek ayrımı bir arada düşünüldüğünde, “gerçekçi”liğin nasıl tanımlanması gerektiği konusunda bir tartışma yürütüldüğü görülmektedir. Bu bölümün başında yer alan “Ve beyne ihtilâf-il leyl’i ves-subhi ma’rekûn / Yekürrü aleyna ceyşühu bil’acaib (Gece ile sabahın arasında daima bir anlaşmazlık vardır. Savaşıp dururlar. Acayip askerleriyle de bize hücum ederler)” (1997: 36) beytinde gece ile gündüz arasındaki karşıtlık, gerçek ile hem yalan hem de rüya arasında kurulan karşıtlığa atıfta bulunur. Bu atıftan hareketle, “gerçekçi”liğin tanımlanmasında kullanılacak ayırt edici niteliklerden biri olan yalan-rüya-gerçek ilişkisinin eğretilmeli bir biçimde nasıl temsil edildiği, bu üç terimin ortak ve farklı yanlarından hareketle nasıl bir “gerçekçilik” tanımına ulaşıldığı gibi soruların yanıtlanması olası görünmektedir. Cumhuriyet sonrası egemen eleştirel söylemde “Doğu-Batı tartışması” biçiminde formüle edilerek yaygınlaşan bu kuramsal çerçevenin Cumhuriyet öncesi kuramsal tartışmalar açısından köklerinin açığa çıkarılmasını sağlayan eğretilme düzlemindeki bu temsiliyet, bir yandan tartışmayı belirleyen “Doğu”, “Batı” gibi terimlerin Cumhuriyet öncesi kültür içinde hangi çerçeve içinde tanımlandığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bununla birlikte türün kuruluşuna yönelik “taklit”, “özgünlük”, “gerçekçilik” gibi sorunların Tanzimat yazarları tarafından Tanzimat dönemi boyunca yürütülen kuramsal tartışmaların

romanda temsil edilmesiyle belli bir tarihsel sürece dayandığını göstermeleri açısından son derece büyük bir öneme sahiptir.

Gece-sabah karşıtlığı bağlamındaki eğretilen rüya-yalan-gerçek terimleri arasındaki ilişkiler bağlamında çözümlenmesi, Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminde yaygınlaşan Doğu-Batı ekseninin, romanın kuruluşu ile ilgili Tanzimat yazarları tarafından yürütülmüş olan tartışmalarda kullanılan kuramsal çerçevenin temsil edilmesi açısından tekilleştirici bir niteliğe sahip olduğunun gösterilmesi açısından önemlidir. Osmanlı edebiyatında “gerçekçi”liğin kuruluş sürecinin Fransız gerçekçi romanlarına ait “gerçekçi”lik tanımlarının taklit edilmesinden çok, Osmanlı edebî geleneğine egemen olan eğretilmeli anlatım teknikleri içinde, bu geleneğe uygun terimlerle yeniden tanımlanmasına yönelik çabanın varlığının gösterilmesi de bu eğretilme alanının yorumlanmasıyla doğrudan ilişki içinde görünmektedir. Romanda gece ile özdeşleştirilen rüya-yalan ikilisine karşılık sabah ile özdeşleştirilen “gerçek” arasında kurulan karşıtlığın, metin ile metin-dışı arasında kurulacak olan “gerçekçi” ilişkinin Osmanlı edebiyatı bağlamında özgün bir biçimde tanımlanmasına ilişkin önemli bir tartışmayı gündeme getirdiği savlanabilir.

“Rüya” ile imlenen Osmanlı şiir geleneği ile bu geleneğin yeniden canlanması düşüncesine karşılık “yalan”ın, hem Ali Bey’in yıkımına yönelik olayların başlamasına yol açması, hem de onun “gerçek”liğin yerine koymak üzere ilk kez bir kurgu icad etmesi, bu durumun yol açtığı sorumluluk, vicdan azabı gibi duygularla yüzleşmek durumunda kalması gibi nedenlerle edebiyatın metin-dışı gerçeklikle farklı bir zeminde ilişki kurmaya başladığı yeni bir türün kuruluş sürecine işaret ettiği söylenebilir. Beyitte belirtildiği gibi, “yeryüzüne karanlı”ğın çöktüğü, insanın “odasının kapısı, penceresi kapanıp da tenhalığın vahşeti fikri”nin

kalbi “istilâ et”tiği bir zaman dilimi” (36) olan gece ile ilişkilendirilen “rüya”nın eğretileme olarak imâ ettiği anlam çerçevesi, “yalan” ile “rüya” arasındaki farklılık açısından belirleyici bir niteliğe sahip görünmektedir. Gerçeklik karşısında hem yalan hem de rüya belli bir yanılmanın varlığını gündeme getirirler de, etkilerinin yarattığı sonuçlar açısından aralarında önemli bir farklılık olduğu görülmektedir. “İnsan uykuya dalabilirse Belîğ’in ‘nakd-i cân ile bu âlemden ucuz kurtuldum’ (Can vererek bu âlemden ucuz kurtuldum) sözünü tekrar ederek mezara girenler kadar bahtiyar olur. Olsa olsa rüya görür. Rüya ise ne kadar eziyetli olursa olsun nihayet bir iki saat sürer. İnsan uyumayı başaramazsa –belki zaruridir ki –nefsini gönlünün içinde saklanmış bilir. Beden ruha bir mezar olur. Kabir azabı görünmeye başlar” (36) sözlerinin de gösterdiği gibi, rüya, insanın uyanık yaşantıya ait “gerçek”liğe müdahale etme ya da bu gerçekliği değiştirme konusundaki yetersizliğini gündeme getirmekle kalmaz, gerçekliğin anlamlandırılması açısından da “nihayet bir iki saat”lik bir etkiye sahiptir. Buna karşılık, yine gece ile ilişkilendirilen yalan, hem “gerçek”liğin kişinin kendi iradesi dahilinde biçimlendirilmiş bir “çeşitleme”sini sunması, hem de romanın olay örgüsünde kalıcı bir etki yaratması gibi nedenlerle rüyadan farklılaşmaktadır. Olay örgüsünün neden-sonuç ilişkilerinin Mehpeyker’in Ali Bey’e, Ali Bey’in Fatma Hanım’a, Fatma Hanım’ın da Dilaşub’a söylediği yalanlar merkezinde belirlenmesi de, “rüya”nın geçici etkisine karşılık, yalanın anlatının biçimlenmesinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Yalan-rüya karşıtlığını oluşturan terimlerin bu nitelikleri bir arada düşünüldüğünde, edebî anlam katmanı bağlamında “rüya”nın Osmanlı geleneksel edebiyatını, “yalan”ın ise kurmaca ile ilişkili olan roman türünü imlediği düşünülebilir.

Yalan-rüya karşıtlığının neden olduğu bu bunalımlı gecenin sonunda Ali Bey'in Çamlıca'da Mehpeyker'in arabası ile karşılaşmasının anlatıldığı bölüm, edebî dönüşüm sürecinin yönü hakkında önemli ipuçları barındıran bir öğretilerdir. Ali Bey, geçirdiği bunalımlı gecenin sonunda “diri diri mezara gömülmüş adam gibi” (38) Çamlıca'ya giderek Mehpeyker'in arabasını bekler, “cisimleş”erek somut bir biçim kazanan bütün “emel”leri temsil eden bu arabanın Ali Bey için önemi şu sözlerle ifade edilmektedir:

Kendisi arabaya doğru gider, araba ise önünden kaçardı. Sanki kendi talip, araba emel idi. Gide gide kalabalıktan ayrıldılar. Araba Çamlıca'dan yaklaşık olarak on dakika uzak bir ağacın altında durdu. Ali Bey bir çeyrek kadar ne yapacağını bilemeyerek etrafta dolaştı. İnsanın hâli budur. Bir maksadın etrafından dolaşır; fakat elde edilmesi konusunda en fazla ümitli olduğu zaman yaklaşmaktan kaçınmaya başlar (38).

Ali Bey'in arabayı yakalamak konusundaki tereddütlü çabasını gösteren bu ifade, sömürgecilik-sonrası kuramsal çalışmalar içinde Batı-dışı ülkelerin Batı ile kurdukları ilişkiyi açıklamak üzere yaygınlaşan “gecikmiş modernlik” tartışmalarını anımsatması açısından oldukça ilginçtir. İç-dış ilişkisine dayalı bir düzdeğişmece aracılığıyla Mehpeyker ile özdeşleştirilen arabanın önemi, Ali Bey'in ulaşmak istediği hedefe erişmek konusundaki bocalayışı aracılığı ile Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde Tanzimat yazarlarının “hedef”i sayılan roman yazma konusundaki “kaygı”larını temsil ettiği söylenebilir. Ancak Mehpeyker ile ilk karşılaşmaya ilişkin anlatı, bu “kaygı”nın, iletişim içindeki taraflardan yalnızca birinin yetersizlik duygusundan “yabancı”lığından kaynaklanmaktan çok, farklı kültür kodları arasındaki iletişimin, her iki tarafı da içine alan çatışmalı doğasına ilişkin bir çerçeve sunmaktadır:

Ali Bey böyle şaşkınlıktan başı dönmüş hâldeyken arabanın şafak rengini takliden yapılmış canfes perdeleri açıldı. İçinden yine bilmediği yolda bir işaret görüldü. Bu ise onun için hâlli imkânsız



başka bir karmaşıklıktı. Birçok düşünceden, şüpheden, kararsızlıktan sonra insanın her bilmediği şeyi kendi arzusuna uygun şekle döndürme özelliğine göre aldığı işareti davet manasına yorumladı. (Meğer zannı tam yerinde imiş.)

Ali Bey'in, daha önce karşılaşmadığı kültür kodları karşısında içine düştüğü "karmaşa"ya rağmen, "tam yerinde" bir zan ile geliştirdiği yorumun doğruluğu, roman yazma konusundaki "yetersizlik"ten çok, kurulmakta olan roman türünün "insanın her bilmediği şeyi kendi arzusuna uygun şekle döndür"ebileceğine, dolayısıyla türün Osmanlı edebiyat bağlamı içinde kuruluşunun birtakım dönüşüm süreçlerinin sonunda gerçekleştiği düşüncesine işaret eder görünmektedir. Bu dönüşüm sürecinin romanda nasıl temsil edildiği sorusunun yanıtlanması ise, eğretilmelere dönüştürülmüş olan roman karakterlerinin Osmanlı edebiyatıyla ilgili tartışmalar bağlamında temsil ettiği konumlarla birlikte, bu konumların birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiklerinin açığa çıkarılmasına bağlıdır.

*İntibah*'in mazmun yapısının yanı sıra roman karakterleri ile olay örgüsünü uğrattığı teknik dönüşümün sonucunda somut gerçekliğin daha yüksek düzeyde soyutlamalara ait çağrışımlar yoluyla temsil edildiği görülmektedir. Hem Divan geleneğini hem de "gerçekçi" roman tekniğini kapsayan bu dönüşüm, metin-dışı gerçekliğin somut dünyasının metinde Divan şiirine ait soyutlamaların dönüştürülmesi aracılığıyla çizilmesi, metin-dışı gerçekliğin romanın eğretilmeli anlam katmanları aracılığıyla temsil edilmesini sağlayıp metni paradoksal bir biçimde toplumsal gerçekliğe yaklaştırırken, "gerçekçilik" in farklı bir açıdan nasıl yorumlanabileceğini göstermesi açısından büyük bir önem taşıdığı görülmektedir.

#### **D. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?***

Mizancı Murat'ın 1891 yılında yayımlanmış olan “tezli” romanı *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, bu çalışma kapsamında incelenen yapıtlar içinde üzerinde en az çalışılmış romanlardan birini oluşturmaktadır. Düz anlam katmanında sunulan aşk hikâyesinin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu yapısı açısından *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, *Akabi Hikâyesi* gibi romanlarla oldukça büyük bir benzerlik taşıyan, romanlar hakkındaki değer düşürücü yargıların desteklenmesinde en az bu iki roman kadar elverişli olan yapıtın eleştiri söylemi içinde ikincil bir konuma yerleştirilmiş olması dikkat çekici bir niteliktir. Bu ikincilleştirmenin en somut kanıtlarından birini, devlet kurumları tarafından hazırlanan roman incelemeleri içinde *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ya da Mizancı Murat ile ilgili kitapların sayısının azlığı dikkat çekicidir.

Yapıt hakkındaki incelemelerin azlığına karşılık, Mizancı Murat hakkında kapsamlı bir bilimsel araştırma gerçekleştirmiş bulunan bu çalışmada Birol Emil (1979), yapıtın “gerek şahıs tipleri, gerekse ihtiva ettiği fikirler bakımından devrin, hatta daha geniş bir çerçevede Tanzimat romancılığının en keskin sosyal şuurunu hâiz romanı” (473) olduğunu ileri sürerek yapıtın “yazarın ahlâki edebiyat görüşüne göre yazılmış tezli bir sosyal roman” olduğunu belirtmektedir (473). Mizancı Murat ile Mansur Bey arasındaki benzerliklerden hareketle yapıtın “otobiyografik” (473) bir nitelik taşıdığını söyleyen Emil'e göre roman aynı zamanda “iflas halindeki Bâbîâli bürokrasisi ile ideal bir hükümet anlayışı arasında mevcut olan tezdâ gösterir” (506). Tacettin Şimşek (1999) de, “tekniği ile, anlatma esasına bağlı edebî metinlere has normlara uygunluğu ile değil, muhtevası ve teklifleri ile dikkat çek”tiğini ileri sürdüğü yapıtın, “Namık Kemal'in Cezmi adlı romanından sonra ‘İslâm birliği’ idealini bu boyutta ele alan ikinci roman”

olduğunu belirtmektedir (viii). Cevdet Kudret'in (1979) sade ve özentsiz bir üsluba sahip olduğunu söyleyerek bir çok sahnenin iyi bir gözlem ürünü olduğunu vurgulamasına karşılık, roman tekniğinin zayıflığına dikkat çeken Tacettin Şimşek (1999: viii) gibi Birol Emil de (1980), yapıtın “hâlis bir romanda bulunması gereken vasıfların hemen hiçbirini taşıma”dığı görüşünü savunmaktadır (xxv).

*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ın birinci cildinin önsözünde, Mizancı Murat'ın, “idealist, dürüst ve vatansever Mansur Bey tipiyle, kafasındaki yönetici aydın örneğini sun”duğunu (2004a: 20) belirten Berna Moran'ın yapıt hakkında kapsamlı bir inceleme sunmamış olmasına karşılık, bu yapıttan hareketle Osmanlı roman yazarlarının, doğru politik çözümün ne olması gerektiğiyle ilgili farklı görüşlerine rağmen, “İslâm'ın manevi değerlerinin üstünlüğüne olan inanç” konusunda birleştiklerini bu yapıt üzerinden ileri sürmesidir (20). “[R]omanın anlattığı dünya hakkında dile getirilmek istenen bir görüşü somutlaştırmaya araç ol”maktan öte bir işlev taşımadığı ileri sürülen (57) Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin, anaakım yaklaşım içinde aynı sözlerle değerlendirilebilecek olan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* arasında açıkça görülen ortaklıktan söz edilmemesi de, Osmanlı roman yazarlarının Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi içinde konumlandırılmasında edebiyat dışı saiklerin nasıl bir rol oynadığını açığa çıkarması açısından oldukça ilginçtir.

Anaakım eleştiri söylemi içinde Mizancı Murat'ın İslamî ahlâka dayalı politik görüşleri doğrultusunda geliştirdiği “ideal düzen”e yönelik yok-ülke romanı sayılan *Turfanda mı Turfa mı?*'nin eğretilmeli yapısı, ikincil anlam katmanları açısından, hem politik hem de edebî açıdan yapısal dönüşümün kaçınılmazlığına işaret eden bir anlatı sunmaktadır. Anaakım eleştirilerin düz anlam katmanı çerçevesinde yorumladığı İslâmî ahlâka dayalı “ideal düzen”, romanın politik

anlam katmanında parçalanma ile sonuçlanan bir karşı-yok ülke anlatısına dönüşürken, edebî bağlamda bu duruma uygun bir dönüşümün kaçınılmazlığı vurgulanmaktadır. *Turfanda mı Yoksa Turfa Mı?*, roman karakterlerini olduğu gibi aşk anlatısını oluşturan diğer eğretilmeler açısından da en belirgin metin-dışı göndermelere sahip romanlardan birini oluştursa da, roman karakterlerinin “alegorik” niteliği vurgulanan romanın edebî ve politik anlam katmanları açısından çalışmada ele alınan diğer romanlar gibi yorumlanabilmesi, çok-katmanlı anlatı yapısının ortaklığını göstermesi açısından oldukça büyük bir önem taşımaktadır.

### **1. Politik Anlam Katmanı**

Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* başlıklı romanının, bu çalışmada incelenen yapıtlar arasında, eğretilmelerin metin-dışı temsiliyet ilişkilerinin anlatı içinde en açık biçimde kurulduğu roman olması nedeniyle, “aşırı batılılaşma” sorunsalına odaklanarak yorumlanmaya en uygun yapıt olduğu söylenebilir. Romanın, “batılılaşma” sorunsalını merkeze alan Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemi içinde yorumlanmaya yatkın yapısına rağmen, Tanzimat romanları kanonunun öne çıkarılan yapıtlarından biri olmayışı, söylemin seçici yapısını göstermesi açısından oldukça ilginçtir. Erkek ve kadın karakterler arasında kurulan karşıtlıkların yanı sıra, anlatıcı-yazar müdahalelerinin, Mansur Bey, Zehra gibi karakterlerin, hem davranışları hem de dile getirdikleri politik görüşler aracılığıyla, romanın bir yandan Batı kültürünün etkisini reddederken bir yandan da “doğru batılılaşma”nın nasıl gerçekleştirilebileceğine yönelik politik bir model sunduğu görülmektedir. Ancak “aşırı batılılaşma” sorunsalına yönelik kuramsal çerçevenin yanı sıra, yazarın Batılılaşma konusundaki muhalif tutumu ile koşutluk içinde, Osmanlı devlet yapısının yeniden biçimlendirilmesi gerektiği düşüncesini temel

alan bir yaklaşımın romanda oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda roman, Mansur'a arkadaşları tarafından verilen "ütopist" lâkabını rağmen, İslâmî geleneğin yanı sıra hilafetin korunmasını merkeze alan politik reformlar açısından bir karşı-ütopya eğretilmesi sayılabilir. Çalışmanın bu bölümünde, Mizancı Murad'ın muhalif yaklaşımı içinde Doğu ile Batı, İslamiyet ile Hristiyanlık arasında kurulan karşıtlıkların temsillerinden oluşan "aşırı Batılılaşma" tartışmasının yanı sıra, romanın aşk anlatısının eğretilmeli yapısı içinde, İslâmiyetçi ümmet birliği düşüncesi ile milliyetçiliğin uzlaştırılmasına dayalı reformist yaklaşım üzerine kurulu politik anlam katmanı incelenecektir. Bu incelemenin odağında, romanın, politik düzlemde Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü engellemeye yönelik reformlar merkezinde kurulan bir karşı-ütopya eğretilmesi olduğu düşüncesi yer alacaktır.

Romanda, Tanzimat dönemi Batılılaşma hareketiyle ilgili tartışmanın merkezinde, özellikle Mansur ve Zehra tarafından temsil edilen Batılı değerlerin, özellikle İslâmî ahlak ve namus gibi kavramlarla temsil edilen Doğulu gelenekle "doğru" bir bireşimine ulaşılması düşüncesinin yer aldığı söylenebilir. Bu görüşün karşı tezi ise, Şeyh Sâlih Efendi'nin kızı, oğlu ve gelini ile temsil edilen, Batılı değerlerin ahlâki yozlaşma ile özdeşleştirildiği "yanlış Batılılaşma" örnekleri bulunmaktadır. Doğu ile Batı arasında, ahlâki düzlemde kurulan bu ikili karşıtlığın aşk ilişkileri dolayımında tartışılmasının, romanda Batılılaşma'nın Doğu ile Batı'nın "evlenmesi" biçiminde betimlenen politik eğretilme ile uyum içinde kavrandığını göstermektedir. "Yanlış Batılılaşma", diğer kanon romanlarında olduğu gibi, Şeyh Sâlih Efendi'nin çocukları İsmail Bey, Sabiha Hanım'ın yanı sıra, Kâzım Bey gibi roman karakterlerinin Kâğıthane, Beyoğlu gezileri ile özdeşleştirilen "gayr-ı ahlâki" aşk ilişkilerinin olumsuz etkileri ile temsil

edilmektedir. Batılılaşma'nın mekânsal açıdan Beyoğlu, Kâğıthane gibi kadın erkek ilişkilerinin görece daha özgür olduğu semtlerle özdeşleştirilmiş olması, *Turfanda mı Turfa mı?* ile diğer kanon romanlarının koşutluğunu gösteren bir başka ortaklıktır. İsmail Bey'in "Beyoğlu'na ve kulübe çok gider"ek orada kumar oynamasının (131-132) yanı sıra, evlilik dışı ilişkileri ile eşinin bu ilişkiler konusundaki kayıtsızlığı, "yanlış Batılılaşma"nın ahlâki yozlaşma ile özdeşleştirildiğini imlemektedir (142):

İsmail Bey, alını kıvrık sarı saçla örtülmüş bir hanım ile karşılıklı işaretleşerek gülüşüyorlardı. [...] İsmail Bey karısını görmüş iken yüzünde bir telâş belirtisi göstermedi. Hattâ gülümseyerek, gözüyle bir dakika önce işaretlediği hanımı gösterdi. Gelin hanım da her zamanki tavır ve sesiyle, 'Oh! Şu fino köpeğine âferin! Seni bu kadar üzdüğü için ne kadar müteşekkirim bilsen!' dedi. İsmail Bey de, 'O kadar üzülüyor sanıyorsan aldaniyorsun' karşılığını verdi.

Buna karşılık, Mansur ile Zehra'nın bu konudaki olumsuzlayıcı tavırları, iki karakterin yazarın "doğru Batılılaşma" konusundaki görüşlerini temsil ettiği görülmektedir. Mansur, İsmail'in ilk Kâğıthane gezisi sırasında, İsmail'in, "daha yoldayken, kendisine arkadaş değil, eğlencesine babasından daha çok karışan bir engel olduğunu görmüştü. İsmail bir daha Mansur'un Kâğıthane gezintisine birlikte gelmesini istemedi. Mansur da, birlikte gitmek üzere teklif beklemediği gibi, İsmail yalvarsa bile kabul etmemeye kesin olarak karar vermiş" (131) olması, Mansur ile İsmail'in Batılılaşma bağlamındaki karşıtlığını gösterdiği gibi, Mansur'un "geleneksel ahlâk" anlayışına bağlılığına da işaret etmektedir.

Beyoğlu-Kâğıthane ile Batılılaşma arasındaki mekânsal özdeşim, Mansur'un yaklaşımı ile benzer biçimde, Zehra'nın, Sabiha ile "gelin hanım"ın araba gezintilerine gösterdiği tepkide de görülmektedir. "Sabiha ve gelin hanımlar ile ilk kez sokağa çıktığı zaman, kalbinde derin bir acı duyarak onların da kendisine denk olmadıklarını anla"yan (137) Zehra'nın, Kâğıthane gezisi sırasında

“kendisine yapılan işaretlerin rezilliğinden tiksın”mesine (138) karşın, bir başka arabada kendilerini takip eden Kâzım Bey ile mektuplaşmakta bir sakınca görmeyen Sabiha ve “gelin” hanım, “yanlış Batılılaşma”nın yarattığı ahlâki yozlaşmaya işaret ettikleri şu sözlerinden anlaşılmaktadır (139):

- ‘Kardeşim her şeyin bir usûlü var. Sen de yakında öğrenirsin. Herif bakarken mektubun kimin tarafından alındığı gösterilir mi?’ Zehra, Sabiha Hanım’ın bu ‘herif’ sözünden ve ‘bakarken alınır mı’ ifadesinden şaşırıp kaldı.
- ‘Canım bu bey kim oluyor, Bizde bunu ben hiç görmedim’ Sabiha Hanım (bir) kahkaha kopardı, ama gelin hanım, Sabiha’ya göz ucuyla ufak bir işaret etti. Bunun üzerine Sabiha Hanım yine gülmeye devam ederek:
- ‘Çoğu zaman bize gelmez, benim süt kardeşimdir’ dedi. Zehra’nın yüzü pancar gibi kızardı. Gözleri ateş gibi parladı. Öfkeyle dedi ki:
- ‘Mektubu bana niçin aldırdınız? Hem bu herif bize ne haddine ki nâme atıyor? Siz de bu herifin mektubunu niçin kabul edip okuyorsunuz?’
- ‘A canım, senin nene gerek? Halk buraya eğlenmek için geliyor. Sana ne oluyor?’

Zehra ile konakta yaşayan diğer kadın karakterler arasında, ahlâki boyutta dile getirilen eleştiriler bağlamında kurulan karşıtlık, “doğru-yanlış Batılılaşma” ikileminin kadın karakterler tarafından nasıl temsil edildiğini göstermektedir. Sabiha Hanım’ın Kâğıthane ve Beyoğlu gezileri ile temsil edilen “yanlış Batılılaşma”ya karşılık, “Fransızca mı dedin, zaten onun [Zehra’nın] bilmediği ne var ki? Hem senden çok iyi Fransızca bilir, hem de olağanüstü şekilde piyano çalıp şarkı söyler. Daha söyleyeyim mi? İstanbul’da güzellikte, ahlâk ve erdemde eşi yoktur” (225) sözleriyle betimlenen Zehra’nın, Batılı değerler ile İslâm geleneğini birleştirerek “doğru Batılılaşma”yı temsil ettiği görülmektedir. Cezayir’de tanıştığı Fransız yüzbaşının “[z]amanımız bilgi ve kültür zamanıdır. Kültürsüzler için kuru ekmek bile güç bulunacaktır. Sen bir kez öğrenimini tamamla, adam ol, o zaman dünyanın her bir kapısı senin için açık olur. İşte o zaman İstanbul’da da aç

kalmazsın” (54) sözlerinin etkisiyle eğitimini Fransa’da tamamlayan Mansur açısından ise, Batı, halkın bilimsel bir yaklaşımla eğitilmesinin yarattığı toplumsal ilerleme ile özdeşleştirildiği, Mansur’un, Kayrıvan köyünde açtığı okulun başarısı ile ilgili olarak söylediği “[r]eforma alttan başlanmalıdır, derler; doğruymuş. Avrupa’da kalkınma hamleleri pâyitahttan önce taşra şehirlerinde baş göstermiştir” (34) biçimindeki sözlerinden anlaşılmaktadır. Köy halkının, Mansur’un açtığı bu okulu benimsemiş olmasına karşılık, “‘rüşdiye’ adı verilen okullara ‘Çocuklarımızı gâvur etmek istemeyiz!’ diyerek ilgi göster”memesi de (340), Mansur’un, “yanlış Batılılaşma”yla özdeşleştirilen Tanzimat reformları karşısındaki muhalif konumu ile “doğru” sentezi temsil ettiğini gösteren bir başka karşıtlıktır.

“Aşırı Batılılaşma” bağlamında değerlendirildiğinde, romanın, Osmanlı geleneksel değerlerinin, özellikle de İslâm anlayışı odağında biçimlenen “ahlâk” anlayışının, Batılı bilimsel değerlerle uzlaştırılmasının yanı sıra, bu yaklaşımla biçimlenen yaygın bir halk eğitimi aracılığıyla toplumsal ilerlemenin sağlanabileceği düşüncesini ileri sürdüğü söylenebilir. Öte yandan, romanın çok-katmanlı yapısı içinde ortaya çıkan politik karşı-ütopyanın aşk anlatısının eğretilmeli yapısı çözümlenerek ortaya çıkarılması, bu tezin, yazarın imparatorluğun durumu hakkındaki politik yorumu ile koşutluk içinde olup olmadığının tartışılması açısından önemli gözükmektedir. Ayrıca, romanda Doğu, Batı, Osmanlılık, Türklük gibi politik terimlerin eğretilmeler aracılığıyla nasıl tanımlandığı sorusunun yanıtlanması, “doğru Batılılaşma” konusundaki tezlerin biçimlendiği daha kapsayıcı kuramsal çerçevenin ortaya çıkarılmasını sağlamakla kalmayacak, romanın politik anlam katmanı açısından nasıl bir konuma sahip olduğunun tartışılmasına da olanak tanıyacaktır. Ancak, romanın aşk anlatısının Şeyh Galip Efendi’nin konağı ile Mansur Efendi’nin gelişi ile konak yaşantısında



yarattığı değişime odaklanan eğretilmeli yapısının incelenmesinden önce, Mansur ile Şeyh Galip'in karşıt görüşleri üzerine temellendirilmiş olan müslümanlık, Osmanlılık, Türklük gibi kavramlara yönelik tartışmanın değerlendirilmesi, politik eğretilmelere ilişkin daha genel bir bakış açısının sağlanması açısından gereklidir. Ayrıca, Mansur'un, etnik köken ayırımına dayanmadığı belirtilen müslüman kimliği içinde Türklüğün tanımlanmasına yönelik bakış açısının, Sâlih Efendi ile benzerlik ve farklılıkları göz önünde tutularak tartışılması, karakterin temsil ettiği imparatorluk ütopyasının, kimlik politikası ile ilgili siyasî yaklaşımı göstermesi açısından önemli gözükmektedir.

Amcası Şeyh Galip'in, “[a]nadilden maksadım annen değil, İbn-i Galiblerdi” (79) sözleriyle anadili saymasına karşın, Mansur'un Arapça konuşmayı reddederek anadilinin Türkçe olduğunu belirtmesi, Osmanlılık tartışmasında din-etnik köken ayırımının nasıl ele alındığını göstermesi açısından önemlidir. Osmanlı saray idaresini temsil eden Şeyh Galip'in politik yaklaşımını, Osmanlı soyunun imparatorluk içinde sahip olduğu ayrıcalıklı konumla koşutluk içinde, “İbn-i Galip” soyu ile bu soyun üzerine temellendirdiği Arap kimliği üzerinde temellendirdiği görülmektedir. Buna karşılık, Mansur'un, “İbn-i Galip çeşmesinin kaynağı yine Kütahya Ovası değil mi?” sözleriyle “Arap” kimliğini reddederek “Türk”lüğü merkeze alan İslâmî bir bakış açısını benimsediği, “[h]em de amcacığım, siz benden iyi bilirsiniz ki, İslâm ülkelerinde kavim ve ırk konularında bu gibi ince hesaplara meydan verilmez” (80) sözlerinden anlaşılmaktadır. Romanda İbn-i Galip'lerin Cezayir'de kalarak Fransız devletiyle işbirliği yapan Ahmed el Nâsir aracılığı ile temsil edilen Arap kimliğine yönelik değer düşürücü bakış açısı, el Nâsir'ın yeğeni Mansur'un gelirine el koyması, ikiyüzlülüğü, para düşkünlüğü gibi nitelikler vurgulanarak ortaya konmaktadır. Bu yaklaşım, Sâlih

Efendi'nin, kardeşi hakkındaki “İbn-i Gâliblerden hiç böyle bir soysuz çıktığı yoktu, nasıl oldu da bu alçak içimizde yetişti” (85) sözlerinde de açıkça görülmektedir.

Mansur'un yukarıya alıntılanan sözlerinden, etnik kimliklerin İslâm geleneği ile kaynaştırıldığı, ancak müslümanlığın imparatorluk tebaasını birbirine bağlayacak olan üst-kimliği oluşturacağı bir Osmanlılık tanımını gündeme getirdiği anlaşılmaktadır. Türklük vurgusunun egemen olduğu bir milliyetçiliğin İslâm kültürü ile uzlaştırılmasına yönelik bu yaklaşımın müslüman olmayan imparatorluk tebaası açısından nasıl bir algı yarattığı ise, Mansur'un İstanbul'da karşılaştığı ilk Osmanlı olan Yahudi komisyoncu ile Şeyh Galib'in yardımcısı Ermeni Kirkor Sarmaşıkyan gibi karakterlere yönelik bakış açısında somutlaşmaktadır. Mansur Bey'i vapurdan otele götüren “Yahudi” komisyoncu “Tutkusu kamçılanmış (olan) Yahudi, nereden geldiği, İstanbul'da ne kadar oturacağı, bildik ve akrabası olup olmadığı hakkında bir çok sorular yağdı”ran meraklı ve paragöz bir kişi biçiminde betimlenmektedir (32). Bu sorulara karşılık, Mansur, “Senin nene gerek'i belirten bir bakışla Yahudi'yi susmak zorunda bırak”ır (32). Şeyh Sâlih'in yardımcısı Kirkor Sarmaşıkyan ise, “[k]ara sakalı, çatik kaşları, kalın yüzü, siyaha çalan fesi, tek gözlüğü, giysisinde görülen alafrangalığa düşkünlüğü ile birlikte, redingot yakasının yağı, kendisinin yeni terbiye görmüş Ermenilerden olduğunu gösteriyordu” sözleriyle betimlenmektedir. Müslüman olmayan Osmanlıların, Mansur ile temsil edilen Türklük-İslâmiyetin uzlaştırılmasından oluşan Osmanlılık tanımı içinde yerleştirildikleri değer düşürücü konum, bu betimlemede açıkça görülmektedir. Öte yandan, Mansur'la temsil edilen Osmanlılık tanımının, Cumhuriyet döneminde 1970'te kurulan Aydınlar Ocağı'nın gündeme getirdiği, günümüzün kimlik tartışmalarına yönelik

politik gündeminde de önemli bir yer tutmaya devam eden “Türk-İslâm sentezi” biçiminde tanımlanan politik yaklaşım ile taşıdığı koşutluk oldukça dikkat çekicidir. Bu koşutluktan hareketle, Mansur’un aynı zamanda 1970’lerden sonra “Türk-İslâm sentezi” yaklaşımının Tanzimat dönemindeki tarihsel köklerine işaret ettiği söylenebilir.

Türk-İslam sentezinin, bir başka deyişle karşıt görünen İslâmiyetçi ümmet kavramıyla romanda Türklük ile özdeşleştirilen “millet” kavramına yönelik tanımın daha somut niteliklerinin ortaya çıkarılabilmesi, bu kuramsal yaklaşımı temsil eden Mansur ile Zeynep’in yanı sıra, Doktor Mehmet Efendi, Fatma gibi roman karakterleriyle ilgili betimlemelerde ortaya çıkan kişilik özelliklerinin belirginleştirilmesine bağlıdır. Romanın ilk sayfalarında Mansur’un betimlendiği satırlarda karakterin görünüşünü belirleyen fiziksel niteliklerinin “kusursuz”luğunun vurgulanmasına ek olarak “soylu”luk, “yiğit”lik gibi özelliklerin bedenine yansıtılmış olması, millet/ümmet’in tanımlanmasında özcü bir yaklaşımın egemen olduğunu düşündürmektedir (20):

[Mansur’un] her hali ve davranışı, kalabalık içinde bile dikkatleri kendisine çekecek derecedeydi. Kusursuz dış görünüşü ilgi uyandırıyordu. Çekme, parlak, düşünceli, utangaç gözleri, uzun ince ve siyah kaşlarının altına sığınmıştı. Kenarları kibirle kıvrılmış, sivri ve ince burnu soyluluğunu, büyük ama güzel olan ağzı yiğitliğini gösteriyordu. Teni beyaz, saçları siyah, omuzları geniş, beli ince, kol ve bacakları orantılıydı. Giyimini gösterişsiz ve zevkliydi.

Zeynep’in betimlenmesiyle ilgili yukarıya alıntılanan kısımda, karakterin hem ahlâki hem de fiziksel üstünlüğüne ait vurgu belirgin bir biçimde görülmektedir. Zehra ile ilgili bir başka betimleme de, bu üstünlüğün benzer bir yaklaşımın, “zekâ”, “arılık” gibi niteliklerin de bedene yansıtıldığı, dolayısıyla Türk-müslüman kimliğinin “öz”ünü temsil ettiklerini düşündürmektedir (93):

“Uzunca elâ gözleri, kömür gibi uzun kirpiklerinin arasından iç temizliğine özgü bir arılık, kararlılık ve zekâyı gösteren bir etkiyle, ta yüreğe işlercesine pırl pırl parlıyordu”. Mansur’un fiziksel açıdan çarpıcı niteliklerinin vurgulanmasına karşılık, Zehra’nın “güzelliğini göstermeye özendiğini duyuran hiç bir belirti” sergilememesi, bunun yerine “ince bir yünlüden yere kadar uzun elbisesi ve kalın başörtüsü ile ilk bakışta pek yalın görüne”n kıyafetinin “güzelliği ve çekiciliği bu yalınlık içinde daha çok kendisini göster”diği vurgulanmaktadır (93). Bu betimleme, kişilik özelliklerinin “öz”le ilişkilendirilmesi konusunda Mansur’un betimlenişi ile dikkat çekici bir koşutluk taşısa da, başörtüsü, “yere kadar uzun elbise” gibi kıyafetlerin güzelliğin biçimlendiği çerçeve biçiminde sunulması, bu kıyafetlerle temsil edilen İslâmi ahlâkın, kadın bedeni ile cinselliğinin sınırlarını çizen bir çerçeve sayıldığını düşündürmektedir. Zehra’nın ahlâki üstünlüğünü yansıtan kıyafetinin betimleniş biçimi ile İslâmî ahlâktan yoksunluğu vurgulanan Sabiha’nın, cinsel çekiciliğini sergilemek için giysileri nasıl kullandığına ilişkin betimleme arasındaki karşıtlık, “öz”ün tanımlanmasında İslâmi ahlâkın kıyafetler aracılığı ile temsil edildiğini gösteren bir başka örnektir. Hasta olduğunu söyleyerek Mansur’u odasına çağırarak Sabiha, giydiği “beyaz atlas elbise”yi “[b]udala gibi ben ne yapıyorum? Atlas’la örtüp gizleyecek nem var ki?” düşüncesiyle değiştiren Sabiha’nın giysisi romanda şu sözlerle betimlenmektedir (163):

Yeniden soyundu. Oldukça ince bürümcükten bir gecelik takımı giydi. Altından hemen vücudu fark olunuyordu. Göğsünü yokladı. Elleri katı korse dokundu. Onu da çıkardı attı. Yeniden kendisine baktı. Üzerine lâvanta serpti, saçlarını düzeltti, karyolasının üzerine çıkıp yastık yığınının kolunu dayayarak, başını da üzerine koydu. Geceliğinin kolu dirseğine kadar açılarak, kar gibi kolunu ortaya çıkardı.

Ancak, Zehra'nın “yalın”, bir başka deyişle İslâmi ahlâka uygun giyiniş biçiminin çerçevelediği güzellikten etkilenen Mansur, Sabiha'nın “kaba et” biçiminde tanımladığı göğsüne dokunmayı reddederek bu çerçevenin dışında sunulan cinsel çekiciliğini değersizleştirir (164). Sabiha'nın, Mansur odadan çıktıktan sonra aynaya koşarak “geceliğini yırtarcasına, hızla bütün göğsünü aç”ması ise, değersizleştirme karşısında İslâmî ahlâk çerçevesini bütünüyle yırtan kadın bedeninin bu çerçevenin getirdiği sınırlar karşısındaki direncini göstermektedir. Bu direncin romanda Sabiha'nın ölümle sonuçlanacak olan evlilik dışı aşk macerası ise, Müslüman-Türk kadınına ait “öz”ün tanımlanmasında İslâmî ahlâkın, erkek kimliğinin kurgulanışından oldukça baskın bir etkiye sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Çankırlı oldukları belirtilen Doktor Mehmet Efendi ile kız kardeşi Fatma'nın betimleniş biçimi ise, İslâm-Türk özünün tanımlanmasında etkili olan değerlerin yalnızca toplumsal cinsiyete göre değil, kır-şehir ayrımı bağlamında belirlenen toplumsal kökenin yanı sıra, sınıfsal konumun da etkili olduğunu göstermektedir. Mansur'un doğuştan getirdiği başarı, irade, dikkat çekicilik gibi niteliklere karşılık, “Çankırlı katışıksız bir Türk” olduğu belirtilen Doktor Mehmet'in kişilik özellikleri, çalışkanlık, iyi kalplilik gibi niteliklerden oluşmaktadır (106): “Büyük ile küçük, küçük ile küçük, herkes için iyi, alçak gönüllü bir adamdı. Herkesin işini görmek, kim olursa olsun birine iyilik etmek için can atardı. O da beğenilmek için değildi: tam tersine, bununla vicdanında bir zevk duyardı”. Mehmet'in fiziksel nitelikleri ise, toplumsal kökenini işaret eden kırsallıkla uyum içinde gözükmektedir (106): “İri yapılı, tıknazca, kumral, ablak yüzlü, yakışıklı değil ama çekici, sevimli bir adamdı. Yaşı otuz beş kadardı.

Ağustos geceleri gibi duru gözleri, dost ve açık olan yüreğinde herkes için birer içtenlik ve sevgi köşesi bulunacağını sezdirirdi”.

Mehmet’in betimleniş biçiminde, kırsallığın pastoral niteliklerini çağrıştıracak biçimde doğaya ait niteliklerin kullanılmış olması dikkat çekicidir. Öte yandan, Mansur’un tersine, “açık kalplilik”, “içtenlik” gibi niteliklerle donatılarak çocuksulaştırılmış olması, “[k]endisine, ‘Mehmed Efendi şunu yap!’ dedikleri zaman, zihnini yorup nasıl ve ne yolda yapılıp yapılmayacağını düşünmez ve hemen iş başına koşar ve çalışırdı. İş bilir olduğu için, yapılacak bir iş ise bitirir gelirdi. Değilse yapamadığını doğruca söylerdi. Herkes için ‘Bizim Mehmed Efendi’ ya da ‘Koca Türk’ idi” (107-108) sözleriyle betimlenen Mehmet’in, Mansur tarafından “eğitilecek”, “zeki”, “çalışkan” ancak “cahil” “Türk köylüsü”nü temsil ettiği ileri sürülebilir. Şeyh Salih’in, Mehmet Efendi’nin, Mansur tarafından eleştirilen hali hazırdaki devlet yapısı ile “yozlaşmış” ilişkilerin bir parçası olduğunu belirten “Tahılın kontrolü için kurulan komisyonda ne yaptığını, geçen gün sizin sevdiğiniz, beğendiğiniz Doktor Mehmed Efendi anlatıyordu. Şikâyetlerinizin bir miktarını da ona ayırsaydınız” (187) sözlerine Mansur’un verdiği yanıt bu savı destekler niteliktedir (187-188):

Mehmet Efendi başka tip bir adamdır. Mehmet Efendi, her zaman ortama uyar. Kendi başına bir işin arkasına düşüp akıntıya karşı kürek çekemez. Hep yanında lala ister, ama söylediklerine dikkat etmediniz mi? Mehmet Efendi, ‘Ben olsam da işi bitirecek, olmasam da. İyisi mi, alırım da, bir hayırlı işe kullanırım. Frengi bırakmakta ne mânâ var?’ diyordu. Mehmed Efendi, böylece ele geçen parayla vatanında kimsesizler ve yoksullar için hastane yaptırıyor. Haramı helâle katmıyor. Bunu akıllıca ve kabul edilebilir görerek beğeniyorum sanmayınız. Bunun için Mehmed Efendi ile de az kavga etmedim; ama Mehmet Efendi ikiyüzlülük bilmez. Açık ve doğru olarak başka türlü yapamayacağını söyledi.

Yaşça Mansur’dan daha büyük ve deneyimli olsa da, onun “asistanı” olmayı severek üstlenen Mehmet’in, bir yandan Mansur’u “lala”sı sayarak

“üstün”lüğünü kabullenmesi, diğer yandan da sorgulamadan isteklerini yerine getirmesi gibi nitelikleri dolayısıyla, Türk halkının, Mansur’un temsil ettiği reformları severek kabulleneceği, reformların getirdiği değişimlere boyun eğecek ya da bunların gerçekleştirilmesi için çalışacağı ütopyik bir “Türk halkı” düşüncesini imlediği söylenebilir. Mansur’un, Doktor Mehmet Efendi’ye Veliler Çiftliği’nden yazdığı mektup, bu halkın “milli ahlâkı”nı şu sözlerle betimlemektedir (356-357):

Milli ahlâkımızın güzel vasıflarını ben övdükçe, sen, ‘Daha dur, bir kere Anadolu’nun içlerine kadar gidip bir süre otur, yabancıların etkisinden uzak kalmış kasaba ve köylerimizde yaşayan halkın ahlâk ve davranışlarında dikkat et, ancak o zaman Osmanlı milletinin erdemlerini öğrenmiş olacaksın!’ derdin. Pek haklıymışsın!

[...]

Milli ahlâkı inceledikçe, her gün bir başka lezzet alıyorum. Hükümetçe bundan daha istenmeyecek ahlâkı düşünemiyorum. Sadâkat, yetinirlik, direnç, dayanma gücü... bunlarla birlikte, dindarca itaat ve bağlılık... Bunlar bu derece güçlü olarak, dünyanın hiçbir yerinde yoktur.

Betimlemede açıkça görüldüğü gibi, dindarlığın yanı sıra İslâmi değerler çerçevesinde belirlenen ahlâk anlayışı, kadınlarla koşutluk içinde, Osmanlı-Türk kimliğinin kırsal kesimde yaşayan kitleler açısından oldukça baskın bir etkiye sahiptir. “Anadolu” ile özdeşleştirilen “millet”in, “arı”lığın göstergesi sayılabilecek “yabancıların etkisinden uzak”lığının vurgulanması, kimlik tanımında kullanılan özcü yaklaşımın ırka özgü nitelikleri öne çıkardığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Kırsal kesimde yaşayan insanlar açısından devlet otoritesine “dindarca itaat ve bağlılık”ın vurgulanması, dinsel ahlâkın, “öz”ü belirleyen nitelikleri birleştiren bir üst-kimlik olma işlevi taşıyarak millet ile ümmetin uzlaştırılmasında merkezi bir rol oynadığını düşündürmektedir. Sabri Ülgener’in incelemiş olduğu gibi, tasavvuf öğretisinin temel yaklaşımı ile uyum

içinde görünen bu çerçeve, dinin toplumsal iktidarın meşrulaştırılmasında kazandığı politik işlevin örneklerinden biri sayılabilir. Öte yandan, toplumsal yapının kırsal kesiminde “itaat”i öne çıkaran kimlik politikası, alt sınıf erkeklerinin, kadınlara benzer biçimde, devlet otoritesini tartışmasız kabul ederek “eğitil”mesi gerektiği kavrayışından kaynaklanarak çocuksulaştırıldığı görülmektedir. Alt sınıf kadınlar açısından millet ile ümmetin nasıl uzlaştırıldığıнын tartışılması, toplumsal cinsiyetin kimliğin tanımı üzerindeki etkisini ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır.

Mehmet Efendi’nin Çankırı’nın bir köyünden İstanbul’a getirdiği kız kardeşi Fatma ile annesine ait betimlemelerin, bu konuda oldukça ufuk açıcı örnekler olduğu düşünülebilir. Annesini “okutmayı başaramasa da”, kız kardeşine “bir aralık Fransızca ders vermeye bile kalkış”an (109) Mehmed Efendi, “Çankırı duduları”ni, “eser”ini beğendirmek amacıyla Mansur’la tanıştıırıp kız kardeşiyle sohbet etmesini sağlar (113). Bu tanışma sırasında Mansur’un, “büyük bir şaşkınlıkla, sanki süprüntülükte eşsiz bir mücevher bulduğunu anla”yarak Fatma’nın, “okumuş, okuduğunu anlamış, kadınlarla, özellikle onların öğrenimiyle ilgili, kendisine özgü geniş ölçüde fikirler edinmiş bir Çankırı kızı” olduğunu fark eder (114). “Mücevher” nitelemesi, Zehra’nın doğal bir biçimde sahip olduğu zekâyı imlemekle birlikte, bu “öz”ün abisi tarafından “işlen”erek biçimlendirilmiş olduğu, “Mehmet Efendi’nin üstelemesi şimdi anlaşıldı; meşe odunundan işlemiş olduğu sanatlı doğramayı göstermek istemişti” (114) sözleriyle vurgulanmıştır. Özellikle alt sınıftan kadınların “öz”lerinin ortaya çıkabilmesi için “işlenmeleri” gerektiği düşüncesinin vurgulandığı bir başka örnek ise, Şeyh Sâlih Efendi’nin ikinci eşi olan Müzeyyen’le ilgili şu sözlerde de görülmektedir (156):



Demek Müzeyyen, kızlarımızın çoğu gibi yaradılıştan iffet ve edep sahibi idi, ama görevini bilir bir annenin arkadaşlığı ya da öğrenim ve eğitimin olgunlaştırıcı etkileri ile o edep ve iffet duygusu bezenip işlenmemişti.

Saka bir daha kapı aralığından elini uzatsın diye beklemedi ya da erik vermek bahânesiyle komşunun çocuğunu öpsün demedi; ama terbiyesi verilmemiş sakanın her su getirişinde, ‘Bir daha görsem de göğsünü sıksam,’ hayâlini kuracağını, komşu çocuğunun da ‘Pencereden bakarlar,’ cevabıyla yetinen bir kızın Allah’ın emriyle alınacak bir mal olmadığına hükmedeceğini düşünemedi.

Zehra ile Fatma’nın, Mansur’la kurdukları ilişki bağlamında

karşılaştırılması, kadınlar açısından kimliğin önemli bir parçası sayılan

“yaratılıştan sahip olunan iffet ve edep” duygusunun sınıfsal farklılıklar içinde nasıl işlendiğini ortaya çıkarması açısından dikkat çekici görünmektedir.

“Mükemmel bir ceylân” (225) biçiminde tanımlanan Zehra’nın mükemmelliği, hem “öz”e ait niteliklerinden hemde İslâmi değerleri içselleştirerek konaktaki diğer kadınların tersine “yozlaşma”dan uzak kalmış olmasından

kaynaklanmaktadır. Fatma ile bu bağlamda benzer niteliklere sahip oldukları

görülse de, kadın cinselliği açısından ikisinin betimlenmesi arasında ortaya çıkan

çarpıcı farklılığın kadın kimliğinin tanımlanmasında toplumsal sınıfın belirleyici

etkisine işaret ettiği ileri sürülebilir. Şeyh Sâlih’in ayrıntılı bir biçimde betimlenen

konağında, Mansur’un, Zehra’nın da bulunduğu haremlik bölümüne geçebilmesi

için yerine getirilmesi gereken pek çok sosyal kuralın vurgulanmasına karşılık,

Fatma ile Mansur’un, Mehmet Efendi’nin “[b]en ne eşeklik ettim de, bizim

‘madam’ vâlide hanım ile ‘matmazel’ kız kardeşime seni ‘prezante’

etmedim” (113) sözleriyle tanıştırılması, sınıfsal farklılığın göstergelerinden biri

sayılabilir. Öte yandan, Fatma’nın İslâmi giyimle ilgili kurallara bağlılığı kalın bir

çarşafa bürünmüş olmasının yanı sıra (113) “Mansur, Fatma’nın yüzünü göremedi.

Görmek de istemedi. Görmüş olsa bile, erkek gözüyle beğenmezdi; çünkü

ağabeyinden ayrılmayarak çoluk çocuğa karışmayıp on yedisinden sonra başladığı ama büyük bir zevk aldığı öğrenimini bırakmamak için evlenmekten vaz geçmiş, yirmi dokuz yaşında koca bir Çankırı kızını görmüş olacaktı” sözleriyle vurgulanır (115).

Üst sınıfa ait olan Zehra'nın betimlenmesinde dikkat çekilen kalın başörtüsünün alt sınıfta yerini Fatma'nın büründüğü çarşafın almış olması, İslâmi ahlâk kurallarının kadın bedeni üzerindeki baskısının alt sınıf kadınları için daha ağır olduğunu göstermektedir. Konakta kadın-erkek ilişkilerini törensel bir havada düzenleyen sosyal kuralların görünüşteki ağırlığına karşılık, ahlâki “yozlaşma”nın öne çıkarılmasına karşılık Mehmet Efendi'nin evindeki İslâmi ahlâk kurallarının “doğal” bir biçimde uygulandığına işaret eden “samimiyet”, alt sınıflar açısından İslâm ahlâkının biçimsellikten uzaklaşarak içselleştirildiğini göstermektedir. Romanda Türklük ile müslümanlığın uzlaştırılmasında, İslâmi ahlâkın, milletin “öz”ünü belirleyen niteliklerin biçimlenişini etkileyen genel bir çerçeve sağladığı söylenebilir. Bu uzlaştırmanın en önemli niteliği ise, toplumsal sınıflar ile toplumsal cinsiyete dayalı bir hiyerarşinin müslüman-Türk kimliğinin biçimlenmesine oldukça etkin bir rol oynamasıdır. Sınıfsal etkinin, toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlanışı ile uyum içinde, yalnızca aşk ilişkilerinin sınıflar arası geçişkenliği dışlayacak biçimde kurgulanmasına neden olmakla kalmaz, İslâm ahlâkının içselleştirilmesine ilişkin sınıf farklılıklarını da gündeme getirdiği görülmektedir. Kimliğin bu tarzda kurgulanışının romanın politik anlam katmanı açısından nasıl bir rol oynadığı sorusunun yanıtlanması ise, aşk anlatısının eğretilmeli yapısı içindeki politik karşı-ütopyanın ortaya çıkarılması ile yakından ilişkilidir.

Fransa’da tıp eğitimini tamamlayan Mansur Bey’in “Osmanlı saltanatının merkezi, İslâm halifeliğinin makamı olan İstanbul”a (22) gelişi ile ilgili betimleme, Doğu kültürünün İslam, Batı kültürünün ise Hristiyan’lıkla özdeşleştirilerek bu iki kültürün kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmış karşıt konumlarını göstermekle kalmaz, bu iki farklı kategoriye ait tanımların eğretileme düzleminde birbirlerini dışlayan niteliklerle donatıldığını açıkça ortaya koyar (24-25):

Osmanlı yurtseverleri için değerli bir ziyâret yeri olması gereken bu eski ve heybetli esere [Rumelihisarı] bakan bir tepede, yeni biçimde yapılmış büyücek bir bina gözüne ilişti. Bunun Fâtih Hazretleri’nin ulu adını kutsamak için yapılmış ulusal bir şükran eseri olduğunu düşündü”ğü yapının, Robert Kolej olduğunu öğrenen Mansur Bey, “önce kulaklarına inanama[z]. Sonra ulusun şükranına vesile olsun diye yapılmış hayrat eserlerinden biri olduğunu düşündüğü binaya doğru İngiliz’in parmağını uzatılmış görünce gözleri garip bir şekilde parla[r], rengi değiş[ir].

Hristiyan dininin yayılmasıyla ilgili etkinliklerin yürütüldüğü, “misyoner okulu” (25) ile “Arap harfleriyle ’Muhammed’ biçiminde olduğu ileri sürülen dört yüzyıllık kale” sözleriyle betimlenen Rumelihisarı, arasında din bağlamında kurulan karşıtlık, Doğu’nun İslam, Batı’nın ise Hristiyanlık ile özdeşleştirildiğini gösteren örneklerdendir. Mansur’un kurduğu bu zihinsel karşıtlık içinde “Kavaklar, Büyükdere, Beykoz, bütün Boğaziçi”ni (23) dışarıda bırakan “İstanbul”un, “Ortaköy’den Kabataş İskelesi’ne kadar uzanan kıyıyı dünyanın en süslü bir yeri hâline getiren pâdişah sarayları ile çevredeki dâireler ve onlarla aynı sırada denizin ortasına dizilmiş zırhlılar”ın yanı sıra “Saltanat kayıklarının süslerinden yansıyan güneş ışıkların”dan (26) oluşan “Sarayburnu”na indirgendiği görülmektedir (27):

Sanki o sırada yüreğinden gelen ‘İşte hâlîfe-i rûy-ı zemîn ve sultanlar sultanı pâdişah hazretlerinin azamet ve ihtişamla oturdukları kutsal dâireler! İşre ümmetin ikinci ‘kıblegâh’ı. Bunca

vakitten beri özlem ateşiyle yanıyordun. İşte göz önünde duruyor. Bak, bak da ateşini söndür!’ seslenişiyle Mansur Bey’in aslında pek güzel olan görünümü ve kıyâfeti, daha çekici bir güzellik ve hoşluk kazandı.

Tekilleştirme üzerine kurulu Doğu-Batı, İslâm-Hristiyan karşıtlıkların bir başka uzantısı, Mansur’un gelişi ile padişah kayıklarının saraydan ayrılışının eğretilme düzleminde karşıt konumlara yerleştirilmiş olmasıdır. Mansur’un vapurla İstanbul’a gelişi sırasında “saltanat kayıkları ve her zamanki gibi onlara eşlik eden başka kayık ve küçük vapurlar, Dolmabahçe’den açıl”arak vapura yaklaşmaya başlar (27). Padişah’ın saraydan ayrılması, “[t]opların dumanı içinde yalnız minâre gibi yukarıya doğru sivrilmiş olan zırhlı armaları, Osmanlılar tarafından her zaman can ve gönülden tekrar tekrar söylenen “Pâdişahım çok yaşa!” duasıyla Armstrong’un toplarının gürültüsünü de bastıran deniz asker(ler)iyle donandı. Saltanat kayığı vapur hizasına geldi” (27-28) sözleriyle betimlenirken Mansur’un, imparatorluğun “çöküşü” karşısında, bu çöküşü durduracak yenileşme tasarılarını getirmekte olan “kurtarıcı”yı, bir başka deyişle devlet yönetiminin değişimini imlediği düşünülebilir.

Mansur’un, hilafeti temsil eden padişaha sözel düzlemdeki bağlılığına karşın, İstanbul’a gelir gelmez dikkatini çeken gündelik yaşama yönelik eleştirileri ile politik reformlar konusunda Fransa’daki eğitimi boyunca edindiği görüşler göz önüne alındığında, bu karşıtlık daha belirgin bir hâle gelmektedir. Öte yandan, amcasının Osmanlı sarayının bir eğretilmesi sayılabilecek konakta sürülen yaşam ile Mansur ve Zehra arasındaki zıtlık da bu görüşü destekler niteliktedir. “Sağlık ve esenlikleri, tanınmışlıkları, gördükleri ilgi ve yakınlık da sahip oldukları zenginlik ve saygınlık düzeyindeydi. [...] Otuz odalı iki kat bina, bahçe, konağın karşısında yine bahçe ile mutfak dairesi, ahırlar, arabalıklar, hizmetçi dâiresi hep

mükemmeldi. Yoksullar için konağın kapısı açık, sahiplerinin elleri açıldı” (68) sözleriyle betimlenen konağın yanı sıra Sâlih Efendi’nin devlet bürokrasisinde sahip olduğu etkili konum, Şeyh Sâlih Efendi’nin idare ettiği konak yaşantısının imparatorluk yönetiminin bir eğretilmesi olduğunu düşündürmektedir. Salih Efendi’yi nitelendiren “Şeyh” sıfatı ile Mansur’un, diğer kanon romanlarındaki efendi-bey karşıtlığını tersine çevirerek, gelenek-“doğru batılılaşma” ikiliğinde doğru batılılaşmayı imleyecek biçimde “Bey” sıfatını taşıması arasındaki karşıtlık, konağın selâmlık bölümüyle ilgili betimlemede somutlanmaktadır. Bu betimleme, konağın Osmanlı İmparatorluğu’na işaret eden bir eğretilme olduğu savını desteklemenin yanı sıra, İslam-Hristiyan, Doğu-Batı gibi ikili karşıtlıkların mekân düzeni bağlamında nasıl somutlandığını göstermesi açısından oldukça önemlidir (69-70):

Sofa binanın enine, büyük bir sofadır. Baştan başa Gördes halısı döşenmiştir. Öteki süslemeleri yaldız, ipek, billûr ve eski madendendir. Yalnız köşelerine konulmuş dört minder ile aralarındaki ikişer erkân şiltesinden başka, bütün takımı alafrangadır.

Duvarlarda resimden eser yoktur. Büyük aynalarla konsolların aralarında, beş kıta ile Osmanlı İmparatorluğu haritaları asılmıştır. Tavanın ortasında büyük avize, duvarın altı yerinde renkli lambalar bulunmaktadır.

Sofanın liman, Beyoğlu, Tophane, Boğaziçi yönüne bakan merdiven tarafındaki cephesinde, duvara Osmanlı İmparatorluğu haritası, onun karşısına da Afrika kıtası haritası asılmıştır.

Efendinin her zaman oturduğu yer burasıdır. Arkasını Afrika’ya, yüzünü Osmanlı İmparatorluğu’na dönerek oturur. Haritaların böyle asılmasını kendisi emretmiştir.

Tanzimat dönemi Batılılaşma hareketleri ile Şeyh Sâlih Efendi’nin yüzünü döndüğü Osmanlı haritasının “Beyoğlu-Tophane-Boğaziçi” güzergâhıyla özdeşleştirilen konumu arasındaki koşutluk, saray yönetimi ile konağın idaresi arasında kurulan ilişkiyi desteklemektedir. Ancak, konağı yöneten kişi konumundaki Sâlih Efendi’nin Cezayir kökenli olmasına rağmen Afrika haritasına

sırtını dönmüş olması hem Sâlih Efendi'nin sahip olduğu imparatorluk tasavvuru açısından, hem de “müslüman-Arap” kimliği karşısında sergilediği ikili konumu göstermektedir. “Döşemesi daha değerli eşya”dan oluşan, “[d]uvarlarında harita yerine en ünlü hattâtların seçkin yapıtlarından olmak üzere bir çok çerçeveler”in bulunduğu “[a]sıl efendi odası” (70) ile Sâlih Efendi'nin gündelik-mâli işleri için kullandığı odanın betimlenişi arasındaki dikkat çekici farklılık, Salih Efendi'nin farklı kimliklerinden kaynaklanan farklı Osmanlılık yorumları arasındaki ikiliğin neden olduğu çelişkiyi vurgulamaktadır. Konağın kendisinin dışında kalan bürokratik yapı içinde temsil edilme biçimini imleyen “devlet büyükleri”nin misafir edilmesi sırasında kullanılan oda, bir yandan zenginliği bir hat sanatının seçkin örneklerini barındırması yoluyla dinsel/geleneksel Osmanlı kimliğinin Batılı değerlerle uzlaşma içinde olduğunu gösterecek biçimde betimlenmektedir. Buna karşılık, Sâlih Efendi'nin Afrika ve Anadolu'da bulunan imparatorluk toprakları üzerindeki egemenliğini temsil eden haritaların konağın gündelik işlerinin yanı sıra Cezayir-Arap kökenli olmasından kaynaklanan “iç ya da gizli” politik gündemle ilgili işleri idare ettiği odada bulunması dikkat çekicidir.

Yüzünü Osmanlı İmparatorluğu'na, bir anlamda Batı'ya dönmüş olsa da, Salih Efendi'nin etnik kökenine işaret eden Afrika toprakları üzerindeki egemenliğini, Arap kimliğinin öne çıktığı bir müslümanlık tanımı üzerinden kurduğu söylenebilir. Cezayir'de, artık Fransız egemenliğinde bulunan toprakların satıştan elde edilecek gelirlerin Cezayir'in, Arap-müslüman kimliği altında bağımsızlaştırılması yoluyla bölgenin, dolaylı olarak yeniden Şeyh Sâlih'in yönetimine girmesi için harcanması düşüncesi, Şeyh Sâlih'in çelişkili görünen Osmanlı-Arap kimliklerinin, imparatorluğun politik-mâli çıkarları ile uyum sağlayacak biçimde uzlaştırılmış olduğunu düşündürmektedir. Bu durumun aynı

zamanda İmparatorluğun Batılı devletler karşısında kaybettiği Afrika toprakları ile bu bölgedeki etnik çatışmaların Osmanlı kimliği üzerindeki etkisini gösterdiği düşünülebilir.

Öte yandan, yardımcısı Kirkor Sarmaşıkyan Efendi ile görüşmesi sırasında “\*\*\* mutasarrıfından bir haber var mı, \*\*\* nâibine ne cevap verdin?” sorusuna verilen yanıt üzerine söylediği “[b]ir kaşık yağ ya da bir parmak bal ile beni yetinir sanmasın. Verdiği sözü tamamıyla yerine getirsin! Altı ay oldu, koca bir mutasarrıf için beş yüz liranın bulunması o kadar güç bir şey miymiş? Sonra kendisi bilir. Bir daha kayırmadıktan başka semtime bile uğratmam. Öylece yazıver. Paraya gerek var dersin” (74-75) sözleri, imparatorluk idaresindeki, Mansur’un şiddetle karşı çıktığı, Sâlih Efendi’nin idaresi altındaki imparatorluk toprakları üzerindeki nüfuzu ile bu nüfuzu kişisel çıkarları için kullanmasının temsil ettiği çürümeyi göstermektedir.

Buna karşılık, Mansur’un, imparatorluk idaresinin İslamî ahlâk-ümmeçiliğin, Fransa’da görülen eğitimin temsil ettiği “bilimsel”lik ile sentezlenmesinden oluşan reformlar aracılığıyla İmparatorluk topraklarının yeniden elde edilmesi, imparatorluğun idari yapısının yeniden düzenlenmesi, özellikle eğitimin aracılığıyla geniş kitlelere ulaşan bir “aydınlanma” hareketinin gerçekleştirilmesi gibi düşünceleri merkeze alan politik bir ütopyayı temsil ettiği söylenebilir. Mansur’un, karşı çıkmasına rağmen Şeyh Sâlih Efendi’nin konağına yerleştikten sonra, konağın idaresini fiilen ele geçirmesi, Sâlih Efendi’nin aymazlığından kaynaklanan çöküşün önüne geçmek için olayların denetimini alması bu yargıyı desteklemektedir. Öte yandan, Sabiha ile Kâzım arasındaki gayr-ı meşru ilişkinin “evlilik” yoluyla ahlâkî açıdan kabul edilebilir kılınması için müdahale eden Zehra ile benzer bir biçimde, Mansur, Şeyh Sâlih’in Râşid Efendi

tarafından kandırılarak konağın yıkımına neden olacak olayları engellemeye çalışır. Ancak bu çaba başarılı olmaz, Şeyh Sâlih'in varisleri İsmail ile Sâbiha, aymazlıklarının neden olduğu “ahlâk-dışı” davranışları nedeniyle ölüme sürüklenirler. Bu ölümler sonucunda konak düzeni önce tamamen Mansur'un denetimine geçer, daha sonra da tümüyle yıkılır. Bu durum, çöküşün önüne geçmek üzere Osmanlı sarayını temsil eden konağın içindeki düzen değişikliğinin yetersiz olduğu, dolayısıyla gerçekleştirilecek olan reformların sonucunda yaratılacak “ütopya”nın çöküşle sonuçlanacağı düşüncesi ile ilişkilendirilebilir.

Konak yaşamının çöküşünden sonra Mansur'un, Anadolu'nun bir köyünde kurduğu okulun biçimlendirdiği yaşantı ise, yönetimin değişmesi sonucunda toplumsal ilerleme ile refahın, eğitimin yaygınlaştırılması, iktisadi düzenin değiştirilmesi, toplumsal düzenin yenilenmesi ile sağlanacağını imlemektedir. Aydın'da, merhum amcası tarafından alınarak kendisine bırakılan “düzenli, geniş” bir çiftlik olan Veliler Çiftliği, “[p]ek güzel iki binası, bahçesi, bostanı, on dört bin dönüm arazisi, köyleri” ile “hep istendiği gibi” (339) bir mekândır. Bu çiftliğe yerleşerek “onları sevdiği gibi halktan da karşılık gör”en Mansur, “yoksul ve muhtaçlara yardım etmesinden dolayı” sevilmektedir (339): “Öküzünü yitiren, evi yıkılan, tarlası zarar görmüş olan köylülere uygun zamanda ödenmek üzere faizsiz borç veriyor, bütün bütün kimsesiz, muhtaç bulunanlara, kendisi çalışarak geçimlerini sağlamaya yarayacak bir iş bulup geleceklerini kurtarıyordu”. Mizancı Murat'ın, *Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat* romanında olduğu gibi, yenilenme hareketi için İstanbul'un dışını, Anadolu'yu işaret etmesi, devlet yönetiminde padişahlık, hilafet gibi unsurların sürekliliğine rağmen, Anadolu'yu merkeze alan bir dizi reform sonucunda gelişen bir imparatorluk tahayyülünü gündeme getirmektedir.



Bu bağlamda Anadolu, yazarın sunduğu Türk-İslâm sentezine dayalı Osmanlılık kurgusu ile de uyum içinde görünmektedir.

“Dağın eteğinde, küçük bir tepedeki yüksek ağaçları görüyor musunuz? Ağaçların içinde beyaz bir bina görünüyor. İşte bizim şatomuz odur” (343) sözleriyle betimlenen eve karşılık, köyde yaşayanlar, “[ş]ato demiştik ya! İşte bu köylüler bizim vassallerimiz demektir!” sözleriyle tanıtılarak Mansur’un köydeki mutlak egemenliğinin yanı sıra, köylülerin bu durumdan duyduğu hoşnutluk vurgulanır. Bu vurgu ayrıca çiftliği ziyaret eden Zehra, Fatma, Mehmet Efendi gibi karakterlerin karşılaşması ile ilgili betimlemede de açık bir biçimde görülmektedir. “İki yanına ağaçlar dizilmiş, ağaçlar da yüklenip kemer gibi yolu kapamak derecesince gelmiş” olan yolun bir tarafında “aynı tipte okul formasını giyinmiş yüz elli kadar erkek çocuğu, öte yandan yerel elbiseleri içinde köy kızları ve kadınları, önlerinden geçen arabaları selâmlar” (344). Karşılama sırasında “[k]ızlar öndeki arabayı çiçek demetleri içine boğ”arken, [o]kullular da, öğretmenlerinin hazırlamış olduğu ‘Hoşgeldiniz’ şiirini, ilâhilerden birinin makâmı ile söy”lediğini gören “Zehra ile Fatma fazlasıyla sevinip, duygulan”ır, “arabadan aşağıya fırla”yarak kızları, kadınları”, “tere, kokuya bakmadan” kucaklayıp öperler (344). “Mektep çocukları ile hep bir arada yemek yemek” üzere “ağaçların altında” kurulan “beyaz sofralarla, ortalarında büyük tepsiler” üzerine “kuzu ziyafeti” hazırlanmıştır (345). Fatma ile Zehra’nın, “ısrarlara bakmaksızın kendilerinin köylü kadınların yanlarında yemek yiyeceklerini kesinlikle söyleyerek sözlerinde dur”masına karşılık, Mehmet Efendi “kendi sofralarının çocukların yanlarına kurulmasını ve öğretmenlerin de kendileriyle birlikte oturmalarını” (345) söyler.

Çiftliğin yanı sıra ziyafet sofrasının betimlenişine de egemen olan pastoral hava, bir yandan köylülerle birlikte yemek yiyen “yönetici elit”in halkla kaynaşmış

olduğunu gösterirken bir yandan da sınıfsal farklılıklar “tere kokuya bakmadan kucakladılar, öptüler” ifadesiyle birlikte aynı sofraya oturarak ayrıcalığı reddetme biçiminde sergilenen “hoşgörülü” tavır gibi unsurlar aracılığı ile sergilenmektedir. Karşılama töreninin betimlenişi ise, halkın coşkusu, şiir okuma, çiçek fırlatma gibi unsurlar ise “kurtarıcı” karşısında çocuksulaştırılan halkın ikonik bir temsili sayılabilir. Köylü çocukların eğitimi için açtığı okulu büyüterek “tarım okulu”na dönüştüren Mansur, burada Hollanda’dan getirdiği uzmanın yardımı ile “örnek bir çiftlik” kurar (358), köylülerden vergi toplayan memurları aradan çıkarıp kendisi toplayarak memurların rüşvet almalarını engellemeye çalışır (359), “beş kuruşa satılan Avrupa ipliğinin aynı”sını üreten bir iplik fabrikası kurarak köylüleri fabrikaya ortak eder (362). Mansur’un çiftlik yaşantısının betimlenmesinde kullanılan pastoral unsurların yanı sıra, reformların yalnızca devletin yeniden biçimlendirilmesini değil, sanayileşme gibi toplumsal düzenin kendisini değiştirecek bir takım önlemleri de içermesi, çiftliğin Mansur’un temsil ettiği yeni devlet düzenini anlatan bir ütopya olduğunu düşündürmektedir. Saray yönetiminin de reformlarını kabul ederek memleketin “baharı”nı yeniden canlandıracağı düşüncesini dile getiren sözler, romanın imparatorluğun Türk-İslâm sentezine dayalı Osmanlı kimliği ile Batı’ya atfedilen sanayi devriminin birlikteliği sonucunda yeniden güçleneceği düşüncesine dayalı bir ütopya sunduğu düşüncesini destekler görünmektedir (380):

Pek rahat ve sevinçli olduğumu biliniz, çünkü ‘devlet-i ebed-müddet’in mutluluk ve yükselme baharının şerefle geldiğine artık şüphem kalmadı. Memleket ve halifelğe yeniden hayat vermeyi biricik amaç edinmiş olan onun yasal sahibi şevketli Sultan İkinci Abdülhamid Han efendimiz hazretleri, yaşasın. Allah-ü Teâlâ ve Tekaddes Hazretleri her girişimine yardımcı olsun ve seni desteklesin!

Ancak, romanın sonunda hem imparatorluk idaresini imleyen İstanbul'daki konağın ortadan kalkmış olması, hem de Mansur'un Veliler Köyü'nde yarattığı ütopyik ortamdan ayrılmak zorunda kalarak geri dönmesinin engellenmesi romanın bir ütopyadan çok, imparatorluğun geleceğine ilişkin bir karşı-ütopya olduğunu düşündürmektedir. Şeyh Salih Efendi'nin metruk konağıyla ilgili betimleme, saray idaresinin çöküşünü imlemekle kalmaz, halkın reformlar karşısındaki olumsuz tavrını göstererek imparatorluğun çöküşünün engellenemeyeceği düşüncesine işaret eder (356):

Konağın arsası hâlâ bomboş duruyor. Yabanıl otlar çıkmaktadır. Komşular 'uğursuz' arsaya kuzularına bile ayak bastırmak istemezler. Hattâ Râşid Efendi'nin evini satın alan esirci Ayşe Hanım, bir gün acemi halayığın arsaya çamaşır serdiğini görünce, telâşından onu dövdüğü gibi, çamaşırları dahi üst kata çıkarmaksızın, ertesi günü eskici Yahudi'ye satmakla uğursuzluğundan kurtulmak istemişti.

## 2. Edebî Anlam Katmanı

Bizde roman adı pek ucuz olarak alınıp verilmektedir. Beş on yıldan beridir, ele alınması uygun olmayan kaba sevişme betimlemeleri, 'milli roman' adı altında rağbetle karşılanarak büyük bir ilgiyle okunmaktadır. Özellikle, bir yandan yabancılara karşı zevkimizin derecesini ortaya koyacak olan bu gibi yapıtların zararlarını göstermek ve kanıtlamak, öte yandan eline bir kalem alıp 'Leylâ' ve 'Mecnun' adları yerine seyrek duyulan başka adları koyarak uyaklı ve secili anlatımlarla âşıkça konuşma ya da mektuplaşmaları yazmaya gücü yetenlere 'edib' denilemeyeceğini anlatmak düşüncesi ve amacıyla 'Mizan' gazetesinin sütunlarına '*Üdebâmızın Nümune-i İmtisâlleri*' başlığı altında bir eleştiri köşesi açmıştık.

[...]

Yazınsal eleştirilerin başında söylediğim ve açıkladığım üzere, süslü yazı yazmak ve yazarlık taslamak istemiyorum; ama güzel yazı yazma eksikliğini, söz konusu yapıtlarda bulunmayan düşünce ve betimleme(ler) yoluyla gidermek ve temel kuralları bakımından gerçekten 'milli roman' niteliğine yaraşır bir yapıtı, sayın okuyucuların iyiyi kötüden ayırabilen gözleri önüne koymak amacıyla, kalemi(mi)n hokkaya batırıldığını saklayamam. (15-16)

Mizancı Murat'ın, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'nin girişinde yer alan bu sözleri, yazarın roman türünün nasıl tanımlanması gerektiği konusundaki bakış açısını aydınlatmakla kalmaz, romanın edebî tartışmalarla ilgili anlam katmanında yorumlanmasıyla ilgili iki farklı odak noktasını da açığa çıkarır. Politik anlam katmanıyla koşutluk içinde yapılandırılmış olan edebî tartışmalar düzleminde, edebiyat alanında Batılılaşma sonucunda ortaya çıkan değişimlerin “yozlaşma” ile özdeşleştirildiği bakış açısının yanı sıra, roman türünün Osmanlı edebiyatı bağlamında nasıl “millileştirileceği”ne, dolayısıyla nasıl tanımlanması gerektiğine ilişkin tartışma bu iki odak noktasını oluşturmaktadır.

Mizancı Murat'ın, roman adının “ucuza alınıp veril”diği yolundaki sözlerinin de gösterdiği gibi, türün tanımlanması “millileştirilme” düzleminde gündeme getirilen ahlâki ölçütlerin yanı sıra, Doğu ile Batı arasındaki karşıtlığın, her iki edebî geleneğe ait basmakalıp edebî uzlaşımara dayalı yaklaşımların reddedilmesi yoluyla yeniden yapılandırılmasıyla ilişkili sayılmaktadır. Batılı oldukları varsayılabilecek olan yabancılar karşısında “milli” edebiyatı temsil edemeyeceği düşünülen “kaba sevişme betimlemeleri”ni reddeden yazarın aynı zamanda “âşıkça konuşma ya da mektuplaşma”ları da türün dışında bırakması, türün kuruluşunda etkin olan aşk anlatısına ilişkin ahlâki ölçütleri göstermektedir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* bağlamında bu ölçütlerin, politik anlam katmanında olduğu gibi, hem metinde yer alan açık göndermelerle hem de eğretilen düzleminde ele alınmış olması, romanı bir yandan gerçekçiliğe yaklaştırırken bir yandan da çok-katmanlı yapının kurulmasında eğretilmelerin bu yakınlık içinde de işlevsellik taşıdığını göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Romanın eğretilmeli yapısının kurulmasında birincil işlev taşıyan roman karakterlerinin önsözde “turfanda” ve “turfa” biçiminde iki kategoriye ayrılmış olması, önsözün

genel bağlamıyla birlikte düşünüldüğünde, eğretilmelerin yalnızca ahlâki değil, edebî düzlemde de anlamlandırılmasını olanaklı kılmaktadır. Mizancı Murad'ın, romanın adının seçilmesinde Mansur, Zehra, Fatma, Mehmet, Ahmet Şunudi gibi karakterlerin “ileride çoğalacak benzerlerinin yeni ‘tufanda’ları mıdır; yoksa toplumda kimsenin beğenmeyeceği düşkün kişiler yani ‘turfalar’ mıdır” (16) sorusunu okura yanıtlatmayı amaçladığını belirten sözleri, yalnızca Mansur'un politik ütopyasını değil, bu ütopya içinde işlevsellik kazanacak “milli roman”ı da imlediği düşüncesine yol açmaktadır. Dolayısıyla romanın edebî tartışmalar düzleminde yorumlanmasında, eğretilmelerin yalnızca politik değil, edebî bağlamda da geçerli olduğu varsayımını desteklemektedir.

Öte yandan, “süslü yazı yazmak” ile “düşünce ve betimleme”ler arasında kurulan karşıtlığın, yazar için Doğu-Batı karşıtlığı ile koşutluk içinde, bu iki kategorinin edebî bağlamdaki temsilleri olduğu söylenebilir. Roman boyunca “düşünce”nin yanı sıra “ilerleme” kavramı ile özdeşleştirilen Batı kültürünün edebî bağlamda da benzer niteliklerle donatılmış olması yadırgatıcı sayılmaz; ancak İslâmî ahlâk ile özdeşliği ölçüsünde olumlanan Doğu kültürünün edebî bağlamda “süslü yazı yazma”nın yanı sıra “Leylâ”, “Mecnun” gibi isimlerin değiştirilmesi yoluyla birbirini yineleyen ürünler vermeye indirgeyen eleştirel söylemin, Namık Kemal'in bu konudaki yaklaşımına yaslanan Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem ile koşutluğu oldukça şaşırtıcıdır. Ancak, Mizancı Murad'ı Namık Kemal'in yaklaşımı karşısında olduğu gibi Cumhuriyet sonrası eleştiri söylemin temel varsayımları karşısında da ayıksılaştırıcı niteliklerden biri, yazarın edebî “yozlaşma” ya da Batılılaşmaya getirdiği eleştirinin her iki edebî geleneğin de “gayr-ı ahlâki”leştirilmesine yönelmesinden kaynaklanmaktadır. Roman türünün Osmanlı edebî geleneği içinde kuruluşu açısından bu ayıksılık, hem Doğu hem de

Batı edebiyatlarının doğrudan taklit edilmesine değil, her iki geleneğin de dönüştürülmesine dayandığı savını desteklemesi açısından oldukça ilginç görünmektedir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'nin yaslandığı edebî söylemin Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem ile taşıdığı koşutluğa rağmen, Tanzimat romanları kanonuna dahil edilmemiş olması ise, eleştiri söyleminin metin-merkezli olmaktan çok, politik temeller üzerinde inşa edilen seçiciliğini açığa çıkaran bir başka örnek sayılabilir.

Romanda açık bir biçimde yürütülen Doğu-Batı karşıtlığına dayalı tartışmanın edebî dönüşüm düzleminde en önemli yansımalarından biri, politik anlam katmanında olduğu gibi, Mansur ile Şeyh Salih arasında öncelikle dil düzleminde kurulan karşıtlıktır. Şeyh Salih'in İslam ile ilişkilendirilen Arapçayı öne çıkaran yaklaşımı karşısında Mansur, diğer dillerde konuşmayı reddederek, hem Arapça hem de Fransızca bilmesine rağmen Türkçe'yi anadili saydığını ortaya koyar. Ancak, Salih Efendi, “elini şöylece uzatıp rastgelen kitabı aldı; (eline) Tefsir-i Şerif rastlamıştı. İlk açılan sayfanın yukarısında, gözüne ‘İnneke ente el’aziz el Kerîm’ âyet-i kerîmesi ilişti. Sâlih Efendi belki çok defa üzerine derin derin düşünerek yorumunu ezberine aldığından olmalı ki, dikkatle durmaksızın sayfaları çabuk çabuk çevirmeye başladı” (76) sözlerinden, Şeyh Sâlih'in Arapça aracılığıyla Doğu kültürünü temsil etse de, İslamiyet ile kurduğu ilişki oldukça yüzeysel olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, Şeyh Sâlih'in konuklarını karşıladığı odaların, orada kimin ağırlandığına bağlı olarak İslâmi ya da Batılı kültürün benimsenmiş olduğunu gösterecek biçimde düzenlenmiş olmasıyla bir arada düşünüldüğünde, karakterin hem Batılılaşma hem de İslâm kültürü açısından “yozlaşmış”lığı ya da “yüzeysel”liği temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık, “Evet, Mansur'un annesi İstanbul'u istiyordu.

Türkçe’yi güzel konuşup okurdu. Oysa Arapça’da henüz serbestçe konuşmayı bile öğrenememişti. Bu nedenle Mansur, beşikten beri annesiyle Türkçe konuşarak, doğru Türkçe’yi öğrenmiş, altı yaşındayken yine o sâyede Türkçe okumayı başarmıştı” (46) sözleriyle betimlenen Mansur, dil düzleminde Türkçe’yi benimsemekle birlikte, İslâmiyetin üstünlüğünü vurgulamaktadır (203-204):

Oysa az bir çalışmayla, İslâm ülkeleri yarım yüzyıla varmadan dünyanın en birinci ülkeleri konumuna geçebileceklerdir. Tam bir sadâkat, çıkara dayanmayan sevgi, ağırbaşlılık ve değerlerine sahip olma, doğuştan yetenek, iman gücü, görevini dindarca yapma, eşsiz kanaat, kahramanlık, yurtseverlik müslümanlarda, özellikle Türk milletinde çok yüksek, herkesi imrendirecek derecededir. Eksik olan, yalnızca bilgidir.

Mansur ile Şeyh Sâlih arasında dil düzleminde kurulan karşıtlığın, politik anlam katmanında vurgulanan Türk-İslam sentezi düşüncesinin bu düzleme yansıtılması sonucunda, hem Doğu hem de Batı kültürlerinin taklit edilmesini reddederek İslam ahlâkını esas alan bir kültür devrimi ile güçlendirilecek Türk ulusunun önderliğinde İslâm ülkelerinin kalkındırılması gerektiği savına dayandığı ileri sürülebilir.

Bu karşıtlığın edebiyat düzlemine yansması ise, Mansur ile temsil edilen “yeni” ya da “milli” edebiyatın, Şeyh Salih’in imlediği edebî yozlaşma karşısında olumlanmasını sağlamaktadır. Edebiyat, geniş kültürün bir parçası sayıldığında, Şeyh Salih’in özdeşleştirildiği ahlâki yozlaşmanın yanı sıra, onun bir uzantısı sayılabilecek Ahmed Şunudî ile “yeni” edebiyatı temsil eden Mansur arasındaki tartışmada geçen şu sözler, edebiyatın “millileştirilmesi” konusunda ileri sürülen temel savların dayandığı Türk-İslam sentezi düşüncesine açıklık getirecek niteliktedir (202-203):

İslâm birliğinin kurulmasını sağlayacak kılıç değildir; bilgidir. Çağımızda, özellikle gelecek yüzyıllarda uyanmış, milli görevinin ne olduğunu kültür sâyesinde öğrenmiş olan milletlerin öneminin

başka türlü olacağı şüphesizdir. Bu soylu milletin yabancı ülkelerde okumuş, haklar elde etmiş yurtsever evlâtları, böyle bir saygınlığın sağlanması için kılıcın kullanılmasına gerek bırakmayacaklardır.

Düşünce yoksunluğu, eğitim eksikliği gibi niteliklerin yanı sıra İslâm ile özdeşleştirilen Doğu'yu, ile özdeşleştirilen Doğu'nun, biçimlendirilmesi gereken üstün “öz”e dayalı olarak bir çeşit hammadde sayan bu söylem içinde edebiyatın millileştirilmesinin nasıl bir anlam taşıdığı sorusu ise, romanda kurulan “turfanda”-“turfa” karşıtlığına odaklanarak yanıtlanabilir. Mizancı Murad önsözde “turfanda mı turfa mı” sorusunun yanıtını okura bırakmayı tercih ettiğini belirtmiş olsa da, Mansur'un Şeyh Sâlih karşısındaki üstünlüğünün yanı sıra Ahmet Şunudi'yi kendi düşüncelerinin doğruluğuna ikna etmesinin, böylelikle onun desteğini kazanması, “turfanda” edebiyatın artık işlevsizleşmiş bulunan “eski” edebiyat karşısındaki başarısına işaret ettiği söylenebilir.

Osmanlı edebiyatındaki dönüşüme ilişkin tartışmanın hem eski-yeni edebiyat karşıtlığı bağlamında hem de yeni edebiyatı temsil eden roman türünün tanımlanması bağlamında eğretilme düzleminde iki farklı biçimde temsil edildiği görülmektedir. Eğretilme düzleminde eski-edebiyat karşıtlığının bir başka biçiminde ele alınmasıyla birlikte, romanın türsel niteliklerini temsil eden mektup-notlar bunlardan ilkinin oluştururken ikincisi, Mansur'un “Alter Ego” (Öteki Ben) biçiminde adlandırılan anı-günlük defterlerinden oluşan yapıttır. Hem romanda gönderilen mektupların hem de “Alter Ego” defterlerinin ortak niteliği, romandaki aşk ilişkilerine aracılık etmeleri, bir başka deyişle bu ilişkilerin taşıyıcısı konumunda olmalarıdır. Politik anlam katmanıyla ilgili bölümde tartışıldığı gibi, aşk ilişkileri Türk-İslam sentezi düşüncesi temelinde geliştirilen ahlaki kodlara uygun olup olmamaları bağlamında iki farklı gruba ayrılmıştır; bu ayrıma koşut geliştirilen “turfanda”/“turfa” edebiyat ayrımının ise, hem eski edebiyatın içindeki



çeşitlenme hem de roman türü ile geleneksel edebî türler arasındaki farklılık çerçevesinde mektuplar tarafından temsil edildiği gözlemlenmektedir. Öte yandan, Mansur ile Zehra arasındaki aşk ilişkisinin temel taşıyıcılarından biri olan “Alter Ego” defterleri, roman türünü imlemekle kalmaz, bu ilişkinin biçimlendiği ahlâki kodlarla Mansur’un politik “ütopyası” içinde edebiyatın taşıdığı işleve de ışık tutar. Ayrıca, aşağıda ayrıntılı biçimde gösterileceği gibi, mektuplar, eğretilme düzleminde, romanı bir “karşı-ütopya”ya dönüştüren anlatı yapısı içinde, eski-yeni edebiyat tartışmasında köktenci bir dönüşüme, romanın bir tür olarak kuruluşu açısından ise eğretilmeli anlatı yapısının sonunu imlemektedir.

Romanda gönderilen mektuplar, aşk anlatısındaki işlevleri bakımından birbirleriyle karşıtlık içinde olana üç farklı gruba ayrılacakları görülmektedir. Birinci grupta, Sabiha ile Gelin hanım’ın Kâğıthane gezilerinde olduğu gibi, burada yaşanan ahlâk-dışı aşk ilişkilerine aracılık eden “name”ler yer alırken, ikinci grupta Mansur Bey’in Zehra Hanım’a, İsmail Bey aracılığı ile gönderdiği “özür mektubu” bulunmaktadır. Kâğıthane mektuplarının içeriği okura sunulmamış olsa da, eğretilme düzleminde aracılık ettiği ilişkiler gibi edebiyatın da “yozlaş”masını temsil ettiği düşünülebilir. Mansur’un, Zehra Hanım’a, İsmail Bey aracılığı ile gönderdiği mektup ise, eski ve yeni edebiyatın aynı tür içindeki farklılaşmasına işaret eden göstergelerden biridir. Kâğıthane’de arabaya atılan mektubun tersine, Mansur’un bir zarfa koyarak kapattığı bu mektubun, içeriği yine okura sunulmamış olsa da, üslup açısından Türk-İslâm sentezine dayalı ahlâki çerçeve ile birlikte Mansur’un politik ütopyasını besleyen kültürel kodlarla da uyum içinde olduğu, dolayısıyla üsluba ilişkin farklılaşmayı imlediği söylenebilir. Mansur, mektubun İslâm ahlakına uygunluğunu belirtmek üzere okunabileceğini belirttiğinde, İsmail’in verdiği yanıt, bu yeni tarzın işaret ettiği kültürel kodları

belirlemekle kalmaz, Zehra'nın diğer kadınlar karşısındaki üstünlüğünü, eğretilme düzleminde “turfanda” üslubun üstünlüğü ile özdeşleştirir (100): “Okuyup da ne yapacağım? Hem Mansur, sen Zehra'yı sıradan kadınlardan sayma, aldanırsın'. İsmail, bunu söyleyerek zamkly kenarını ıslattı ve mektubu kapayarak yan cebine attı”. Kâğıthane mektuplarının tersine, “[h]emşirem hanımefendi” hitabını taşıyan bu mektupta ne yazıldığı, Zehra'nın bu davranış karşısında duyduğu öfkenin yersizliğini kanıtlamak üzere okura sunulur (134):

Çocukluk hâliyle size karşı yapmış bulunduğum terbiyesizlik kadar dünyaya hiçbir şey kalbime acı verememiştir. On yıldan beri, vicdanımda düğüm olan bu utancımın kurtulmak üzere affınızın eteğine sarılmak en birinci emelimken, bu gün de terbiye görmemiş otel çocuğu gibi bilmeyerek diğerini yapmış bulundum.

Mansur'un, İslâmi ahlâkın dışına çıkarak Zehra Hanım'ın başörtüsü ile ilgili sözleri konusunda af dilemesinden oluşan bu mektubun gönderiliş amacı, edebiyatın politik açıdan taşıdığı işlevle koşutluk içinde görünmektedir.

Romanda işlev bakımından ikinci grubu oluşturan mektuplar ise, Mansur ve Şeyh Salih tarafından politik ya da mali işlerin halledilmesi için gönderilenlerdir. Şeyh Salih'in, devlet dairesine yerleştirme, tıp okulunda görevlendirmesi gibi konularda Mansur'a ayrıcalık tanınmasını sağlanmak üzere gönderdiği mektuplar ile Mansur'un politik ütopyası ile ilgili olarak Rusya, Kaşgar bölgesi, bazı Afrika ülkeleri gibi farklı Doğu ülkeleriyle yazışmalarından oluşan mektupların gönderilme amacı politik açıdan benzerlik gösterdiği gibi, edebî anlatı düzleminde de ortak bir işleve sahip eğretilmelerdir. Şeyh Salih ile Mansur'un mektuplarının, hem edebî hem de politik katmanda temsil ettiği farklı konulara bağlı olarak, “turfanda” ve “turfa” edebiyat arasındaki farklılıkları temsil ettikleri düşünülebilir.

“Salih Efendi, üzerinde ‘gizlidir’ notu yazılı zarfı, uşığı aracılığıyla Bâb-ı Seraskeri’ye gönderdiği” belirtilen mektupta olduğu gibi, Şeyh Salih’in, Mansur’un tıp okuluna kabul edilmesini kolaylaştırmak üzere gönderdiği mektup da, benzer biçimde “gizli” bir biçimde gönderildiği belirtilerek içeriği hakkında bilgi verilmemiştir: “Ertesi günü, Salih Efendi, üzerinde ‘gizlidir’ notu yazılı zarfı, uşığı aracılığıyla Bâb-ı Seraskerî’ye gönderdi. O gün akşam üstü Serasker Kapısı’ndan da okul yönetimine özel bir mektup gitti” (98). Şeyh Salih’in mektubu gibi, Serasker Kapısı’ndan gönderilen mektup da, imparatorluğun geleneksel yönetim biçimini temsil edecek düzenlenmiş ve gönderilmiştir. Bu mektupların kapalılığı, toplumsal yapıda taşıdıkları işlevselliğin niteliği gibi özelliklerin geleneksel Osmanlı şiirinin yapısı ve toplumsal işlevi ile koşutluğu, Şeyh Salih’in gönderdiği mektuplar aracılığı ile “eski” bir başka deyişle “turfa” edebiyatla özdeşleştirilmesini sağlamaktadır. Divan şiirinin yapısı ile ilgili bölümde tartışıldığı gibi, Andrews’un Osmanlı gazellerinin “kapalı” anlam yapısının bağlam içinde açıklık kazanan niteliğinin yanı sıra, Halil İncelik’in (2003: 16), “güç sahiplerinin himâye ve inâyetlerini kazanmak için yazıl”dığını ileri sürdüğü kaside türünün şairlerin politik/toplumsal konumlarının yükselmesi konusunda taşıdığı işlev gibi özellikler bu koşutluğu desteklemektedir.

Mansur’un, politik amaçlara hizmet etmesi yönünden aynı işlevi taşıyan mektupları ise, hem biçim hem de içerik açısından Şeyh Salih’in gönderdiklerine karşıt konumda bulunmaktadır. Mizancı Mansur’un politik ütopyasına yönelik fikirlerle bu fikirlerin nasıl gerçekleştirilebileceği konusundaki tartışmalardan oluşan bu mektuplar, Şeyh Salih’in mektuplarının tersine, Birol Emil’in belirttiği gibi “fikir yazısı yahut gazete makalesi”ni çağrıştıran açık üslûpları ile, “yeni” edebiyatın taşıdığı savlanan önemli niteliklerden birini imlemektedir. (1979: 104).

Mansur'un mektuplarının, başka roman karakterlerine, özellikle de okura açık olması, Şeyh Salih'in mektuplarının "gizli" içeriklerinin yarattığı kamusal "kapalılık"ın önemli bir dönüşüme uğradığını göstermektedir. Eski-yeni edebiyat karşıtlığı merkezinde bu dönüşümün yeni edebiyatın, dolayısıyla romanın hem üslûp hem de işlev bakımından taşıdığı düşünülen yeni niteliklere işaret ettiği ileri sürülebilir. Bu açıdan mektuplar, geleneksel edebiyata yöneltilen halktan kopuk olduğu eleştirilerinin ortadan kaldırıldığı "yeni" bir edebiyat tarzı ile birlikte bu tarzın temel niteliği sayılan kamusal açıklığa işaret ederler. Mansur'un politik ütopyasına hizmet etmesi beklenen bu mektuplar, Ahmed Şunudî'nin mektupları okuduktan sonra geçirdiği dönüşümün gösterdiği gibi, politik bilinçlenmenin aracı sayılmakta, başkalarının da aynı politik amaçlarla hareket etmesini sağlama amacını taşımaktadır. Mansur'un mektuplarındaki bu dönüşümün, "turfanda" edebiyatın üslup açıklığının yanı sıra kamuya açık olma, kamuoyu oluşturma gibi nitelikleri ile koşut olması, bu mektupların eğretileme düzleminde "turfanda" edebiyatı temsil ettiğini düşündürmektedir.

Mektuplar aracılığı ile temsil edilen eski-yeni edebiyat tartışmasının bir başka yansıması, romanın Mansur'un mektuplaşmalarından oluşan bölümle sona ermesidir. Olay örgüsündeki düğümlerin çözülmesinden, anlatı bittikten sonra, hangi gelişmelerin gerçekleştiğini okura ileten bu mektuplar, yukarıda tartışılan kamusal açıklığa koşut olmakla kalmaz, aşk anlatısına eklenen ikinci bir anlatı gibi görünerek romanın ikinci kez bitmesine neden olurlar. Anlatıda yaratılan bu kopukluk, eğretileme düzleminde eski-yeni edebiyat arasında olduğu varsayılan kopukluğu temsil ettiği gibi, yapıtın sonlandırılmasında kullanılan mektupların kendi içinde oluşturdukları anlatı aracılığıyla roman türünün hem teknik hem de içerik açısından nasıl tanımlanacağı sorununa ışık tutarlar. Mansur'un savaşa

katılarak ülkeden ayrılmak zorunda kalışı, ülkeye dönüşünün politik görüşleri dolayısıyla engellenişi gibi gelişmeleri okura aktaran bu mektuplar aynı zamanda romanın “ütopik” anlatısının karşı-ütopyaya dönüşmesinin temel taşıyıcısı sayılabilir. Buradan hareketle, hem politik hem de edebî anlam katmanlarında “eski” ya da “geleneksel” olan ile birlikte, Mansur’un temsil ettiği “yeni”liklerin de geçersizliğini ima eden mektupların, roman türünün, “gerçekçi” anlatının yanı sıra, geleneksel edebiyat anlatısına ait egemen kodlarının da geçersizliğine işaret eden bir eğretileme olduğu ileri sürülebilir.

Yapıtın edebiyat tartışmalarıyla ilgili anlam katmanında roman türünü temsil eden bir başka eğretileme, yukarıda söz edildiği gibi, Mansur’un “Alter Ego” defterleridir. Mansur ile Zehra arasındaki ilişkiye aracılık eden “Alter Ego” defterlerinin, romanın sona ermesinde kullanılan mektuplaşmalar gibi, türsel farklılaşmayı gündeme getirerek roman türünü temsil ettiği düşünülebilir. Defterin, romanın hemen başında yer alan tanımlanış biçimi, “milli” edebiyata uygun kültürel/ahlâki kodlarla birlikte “turfanda” edebiyatın üslubuna ilişkin bakış açısını dile getirmektedir (64):

Okuduğu yapıtların kenarlarını karmakarışık notlarla doldururdu. Gazete makalelerini kısım kısım ayırıp, her birini masanın ayrı bir gözüne yerleştirirdi. Üzerinde ‘Alter Ego’ yani ‘Öteki Ben’ yazılmış olan büyük anı defterleri durmadan dolup sandığa konurdu.

İşte o notlar, o okumalar, günlük duygu ve düşüncelerini yazdığı defterler, Mansur Bey’in ruhunun gerçek, canlı bir kopyasıydı. Kendisince onlar yaşamının kılavuzu, din ve devlet hizmeti için ayrılmış akıl defterleriydi. Ona göre değeri çoktu. Gerçekten de değersiz değildi.

Mansur’un “ruhunun gerçek, canlı bir kopyası” biçimindeki tanımlamanın, bir yandan “Öteki Ben” defterlerini “gerçekçilik” ile ilişkilendirerek roman türünün, dolayısıyla “turfanda” edebiyatın “turfa” edebiyattan farklı türsel

niteliğine dikkat çekerken bir yandan da bu türün “milli” bağlamda ideal örneğinin verilmesi amacıyla yazıldığı önsözde belirtilen yapıtın kendisini imlediği görülmektedir. Böylelikle eğretilme düzleminde türün niteliklerinin tartışılmasına yönelik bir zemin açılırken, bir yandan da aynı düzlem içinde bu kuramsal görüşlerin somut bir örneğinin sunulduğu söylenebilir.

Bu defterlerin Latince, Fransızca gibi Batı dilleri kullanılarak yazılmış olması, yazarın roman tanımına yönelik bir başka önemli göstergedir. Mansur gümrükte kayboldukları korkusuyla telaşlanarak “[i]çgüdüyle en üsttekinin kapağını açtığı zaman, sayfanın yukarısında” görünen “‘Sauls imperii summa lex esto’ tümcesi”nin Latince yazılmış olması, defterlerin temsil ettiği türün Batı kültürü ile olan kökensel ilişkisini gündeme getirmesi oldukça ilginçtir. Mansur’un deftere yazdıklarının yanı sıra, Zehra’nın eklediği “Değeri bilinmeyerek yazı masası üzerine bırakılmış” (222) notunun da Fransızca olduğunun belirtilmesi, Mansur’un Türkçenin üstünlüğü konusundaki vurgularına rağmen, roman yazarlığı gibi türün de “öteki” kültüre ait olduğu varsayımının örtük bir ifadesi gibi görünmektedir. Romanın ahlâki tezleri ile karşıtlık içinde görünen bu yaklaşım, romanın “millileştirilmesi” gereken özünün aslında Batı kültürüne ait olduğu savını gündeme getirdiği gibi, Mansur’un edebiyatla ilgili tezlerinin Namık Kemal’in, dolayısıyla Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin savları ile koşutluğunu bir kez daha vurgular. Dilsel düzlemde yaratılan bu çelişki, Tanzimat romanlarının anlatı yapısı açısından ele alındığında ise, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*’nin anlatı yapısının Tanzimat romanları arasındaki farklı konumuyla ilişkilendirilebilir. Murat Cankara’nın (2003: 66) belirttiği gibi, roman “[m]ektup tekniğinin kullanılışı, anlatıya görece daha az müdahale eden bir anlatıcının varlığı, ikinci bir roman kişinin bakış açısında yer verilmesi, ‘sahneleme’ tekniği

kullanılarak anlatılan olayların eylem yoluyla pekiştirilmesi, zamanda geriye dönüşler, ‘hakikiyûn’ anlayışına uygun bir biçimde yapılan betimlemeler” gibi nitelikler romanı, “Alter Ego” defterlerinin yazıldığı dilin imlediği “gerçekçi” edebiyat anlayışına yaklaştırmaktadır. Öte yandan roman, okura sunduğu anlatının eğretilmeli yapısı ile Tanzimat romanlarının çok-katmanlı yapısına uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Eğretilmelerin metin-dışı gerçeklik ile kurduğu ilişkinin açıkça yapılandırılmış olması ise, romanı metin ile metin-dışı arasında birebir temsiliyet ilişkisinin kurulmasına dayanan alegorik anlatılara yaklaştırmaktadır. Romanın, *Taaşşuk-u Tal’at ve Fitnat* gibi bu ilişkinin oldukça belirsizleştiği yapıtlarla karşılaştırıldığında, Cankara’nın ileri sürdüğünün aksine, Tanzimat romanları arasında “dönemini temsil etme gücü en fazla olan romanlardan biri” saymayı engellemektedir. Tanzimat romanlarının ortak yapısı açısından *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*’nin önemli niteliği, Batılı kuramsal çerçeve açısından türü tanımlayan birincil nitelik sayılan gerçekçi anlatı tekniklerinin kullanılmasına karşın, romanın “gerçekçi” bir anlatı olmaktan çok, hem politik hem de edebî açıdan bir karşı-ütopya alegorisi olmaya yaklaşmasıdır. Romanın yapısına ait bu niteliğin, hem gerçekçiliğin tanımı hem de eğretilmeli anlatı yapısı açısından incelenmesi gereken bir paradoksa işaret ettiği söylenebilir.

#### **E. Araba Sevdası**

Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde bir yandan “yanlış batılılaşma”yı eleştirirken bir yandan da batılılaşma konusunda o güne kadar yapılanların bir parodisini sunan bir yapıt sayılan *Araba Sevdası*, Tanzimat dönemi romanlarının en “yetkin” örneği olarak kabul edilmektedir (Kurgan, 1954: 50). Kitabın Kanaat Kitabevi tarafından basılan kopyasına ait Mustafa Nihat Özön

(1940: 6) imzalı önsözde Recaizade Mahmut Ekrem'in, "müşahede mahsulü ve realist ölçüde roman yazabilmesi her zaman için çözülmeye ihtiyacı olacak muammalardan" sayılması gerektiğini belirten sözleri, romanların değerlendirilişinde Avrupamerkezci eleştirel yaklaşımın değer düşürücü reflekslerinin en açık biçimde ortaya çıktığı örneklerdendir.

Bihruz Bey'in ise, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *Taaşşuk-u Tal'at* ve *Fitnat* gibi romanlarda farklı örnekleri görülen "alafranga züppe" tiplerinden biri olduğu, ancak bu "tip" in hicvedilmesini amaçladığı da yapıt hakkında geçerlilik kazanmış bir başka değerlendirmedir (Kurgan, 1954: 50; Yenisey, 1963: 5-6). Tanpınar da (2000), *Felâton Bey ile Râkım Efendi*' den *Araba Sevdası*'na uzanan "aşırı Batılılaşmış züppe tipleri" arasında söylemsel bir süreklilik inşa etmektedir: "Ahmet Midhat Efendi'nin daha evvel neşrettiği *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'sinde (1875) ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık ve Şıpservedi* romanlarında ele aldıkları muaşeret ikiliğinin romanda tasavvur şekli, terbiye meselesine verdiği ehemmiyet (Namık Kemal'in *İntibah*'ının ve Ahmet Midhat'ın tesirleri) yerli hayat sahneleri ve bazı canlı tiplerle oldukça iyidir" (254).

*Araba Sevdası*, Bihruz Bey ve onun çevresinde gelişen olaylarla düz anlam katmanını oluşturan olay örgüsü merkeze alınarak yorumlandığında, "batılılaşma" sorunsalına yönelik bir hicvin varlığı açıkça görülmektedir. Ancak, olay örgüsünün önemli bir niteliği, Bihruz Bey'in yaşantısını "gerçekçi" roman yapısına uygun bir biçimde neden-sonuç ilişkilerinden oluşan düz-çizgisel bir olay örgüsünden çok, hem Bihruz Bey'in hem de diğer roman karakterlerinin bir eğretilmeye dönüşen arabanın etrafında dönüp duran öykülerini bir döngü halinde sunmasıdır. Bu saptamadan hareketle, olay örgüsünün, romana adını veren arabanın merkezde bulunduğu bir döngüden oluştuğu düşünülebilir. Romanın sonunda arabanın yok



olmasıyla döngünün dağılması, bunun sonucunda da Bihruz Bey'in hiçliğe savrulması bu gözlemi destekler niteliktedir. Bu bağlamda, romanın merkezinde duran arabanın eğretilmeli niteliği, *Araba Sevdası*'nın “yanlış batılılaşma” sorunsalından başka anlam düzeylerini de barındıran çok-katmanlı bir yapıya sahip olduğunu düşündürmektedir. *Araba Sevdası*'nın eğretilmeli anlatı yapısının kuruluşu ile ilgili birkaç gözlem şöyle sıralanabilir: Arabanın yanı sıra, Bihruz Bey, Keşfi gibi roman karakterleri ile Çamlıca, Beyoğlu gibi mekânların, ayrıca bu mekânlara ait betimlemelerin farklı düzlemlerde anlamlandırılabilir olacak eğretilme alanları olduğu görülmektedir. Romanın eğretilmeli anlatı yapısının temel niteliği ise, kullanılan eğretilmelerin yinelenmesi sonucunda, bir eğretilmenin politik ya da edebî anlam katmanında birbirlerine koşut bir biçimde tek bir gönderileni imlemesinden oluşan tutarlı bir yapının oluşturulmuş olmasıdır. Eğretilmelere dönüştürülen roman karakterlerinin de hem tek başlarına hem de birbirleri ile ilişkileri bağlamında bu tutarlılık merkezinde kurgulanmış olması oldukça dikkat çekici bir niteliktir.

Bu açıdan, romanda eğretilmeli anlatı yapısının nasıl kurulduğu sorusunun yanıtlanmasının yanı sıra, romanın politik anlam katmanı bağlamında farklı eğretilme alanları arasındaki ilişkilerin çözümlenmesi gerekli görünmektedir. Bu çözümlenme sonucunda, *Araba Sevdası*'nın, düz anlam katmanında ele alınan “yanlış batılılaşma”ya yönelik hicvin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu politik durumun Recaizade Mahmud Ekrem tarafından nasıl yorumlandığı sorusu önem kazanmaktadır. *Araba Sevdası*'nın politik anlam katmanı bu sorular merkezinde incelendiğinde, imparatorluğun hem coğrafi açıdan küçülmesi hem de iktidar yapısında buna bağlı olarak ortaya çıkan değişimler sonucunda imparatorluk formasyonunun dağılacağı düşüncesinin merkezî bir

öneme sahip olduğu görülmektedir. Buna karşılık sömürgeleşmeye karşı alınacak iktisadî önlemlerle birlikte imparatorluk biçimlenmesinin getirisi olan çıkarlardan vaz geçilmesinin devletin ayakta tutulabilmesi için gerekli önlemler olduğu ileri sürülmektedir. Edebî anlam katmanında ise, gerçekçilik-roman ilişkisi bağlamında, bu ilişkinin bel kemiği sayılan “özne”nin biçimlenişinin, toplumsal yapıyı belirleyen imparatorluk formasyonunun dağılması ile koşutluk içinde, parçalanmış bir sürece işaret ettiğini gösteren bir anlatının varlığı dikkati çekmektedir.

### 1. Politik Anlam Katmanı

*Araba Sevdası*, olayların gelişiminde oldukça büyük önem taşıyan Çamlıca’daki bahçe’nin betimlenmesiyle açılmaktadır. Bahçenin betimleniş tarzı, onun, halkın eğlence yeri olan bir mekânın okurun gözünde canlandırılmasının yanı sıra, belki de Osmanlı İmparatorluğu’nu coğrafi olarak temsil eden bir mekân olma değerini de taşıdığını düşündürmektedir. Andrews’un (2000: 185) belirttiği gibi, bahçenin, “içindeki öğelerin toplandığı ülkenin bir mikrokozmosu”na dönüşmesi, “hükümdar ile uyrukları arasındaki ilişkiyi idealize eden” bir ortam olarak kabullenilmesi düşünüldüğünde, *Araba Sevdası*’nın girişinde yer alan bu betimlemenin taşıdığı eğretilmeli değer daha açık bir biçimde ortaya çıkacaktır.

Romanda bahçe şu sözlerle betimlenir (9-10):

Yüksekten kuşbakışı bir nazarla bakmak mümkün olsa bir şekl-i mahrutîde görünecek olan ağaçlık burada biter ise de iki yol gene birleşemez. Meydancığın otuz hatve ötesinde epeyce vasi ve mürtefi- kâr-ı kadim binaları taklit yolunda yapılmış- enli saçaklı bir kattan ibaret bir bina ve bunun etrafında bazı büyücek ağaçlar mevcuttur. Onun üst yanında diğer bir set ile başlayan yer ise birtakım selvi ve meşe ağaçlarının ve vaktiyle kırılmayıp kalmış ve mevkiin –Sarı Kaya– ismiyle benâm olmasına sebep olmuş büyük büyük sararmış kayaları havi inişli yokuşlu metruk bir mezarlıktır ki geçtiğimiz meydancıktan buraya değin olan mesafe de gene bir beş dakikalık kadar tahmin olunur.

Okurun gözünde etrafı duvarlar, tellerle çevrilerek kapatılmış, koni biçiminde yükselen setler halinde düzenlenmiş bir mekân olarak canlandırılan Çamlıca betimlemesinin önemli bir niteliği, kendi içine kapalı, diğer devletlerden daha üstün olduğu inancının tarihsel olarak yaygın bir biçimde kabul edildiği Osmanlı İmparatorluğu'nun imparatorluk kavrayışı ile koşutluk içinde görünmesidir. Çamlıca'ya ilişkin betimlemenin, Osmanlı toplumunun iktisadi, kültürel ve iktidar ilişkileri açısından Andrews tarafından vurgulanan tepeden aşağıya genişleyen halkalarla temsil edilen yapısı biçimli yapısı ile benzerliği bu savı destekler. Andrews'a göre, Osmanlı toplumunda iktidar, ortasında otoriteyi şahsında toplayan padişahın durduğu, genişleyerek toplumun tamamına yayılan halkalardan oluşan bir örüntü sergilemektedir (2000: 118). Buna göre, “[b]ütün öğelerin bir efendi-kul ilişkisi içinde olduğu bir sistemde, bütün himaye ve intisab olanakları hükümdarın şahsından büyüyen halkalar halinde” yayılmaktadır (118). Koni biçiminde, yükselen basamaklardan oluştuğu söylenen bahçe, merkezinde en yüksek otorite simgesi olan Osmanlı Padişah'ının durduğu toplumsal yapı algısı ile uyum içinde gözükmektedir. Bu eğretileme ayrıca, bu yapının içinde iktidar ilişkilerinin düzenlenişi ile de paralellik göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun “devlet-i âli” biçiminde de tanımlanmakta olduğu düşünülürse, betimlemede, coğrafi terim olarak kullanıldığında “yüksek ülke” anlamına gelen “mürtefi” sözcüğünün seçilmesi bu savı destekler niteliktedir.

Bahçede, ayrıca, “mürtefi bir set” üzerinde, eski tarz binalar taklit edilerek inşa edilmiş bir binayla birlikte, sararmış taşlarıyla eskimişliği, köhneliği vurgulanan terk edilmiş bir mezarlığın da varlığından da söz edilmektedir. Tanzimat döneminde askeri ve politik gücünü yitirmekte olan Osmanlı

İmparatorluğu içinde devlet yönetimi, bürokratik ilişkiler, kültürel alışkanlıklar gibi gündelik yaşamı düzenleyen ilişkilerle birlikte var olan sınıfsal yapıyı da imleyen “gelenek”in, “batılılaşma” ile birlikte özellikle saray çevresi tarafından terk edilmekte olduğu düşünüldüğünde, bahçenin betimlenişi ile Osmanlı İmparatorluğu’nun içinde bulunduğu durum arasındaki benzerlikler dikkat çekici bir nitelik kazanmaktadır. “Şu birkaç sözle evsafi kabaca tarif edilmiş olan Çamlıca Bahçesi, bundan evvel şimdiki gibi hüznü bir sükûnet abâd-ı henhaî değil, hengâmeli bir sürgâh-ı zevk ve şagap idi” sözlerinin de gösterdiği gibi, bir zamanlar “zevk ve şagap”ın hüküm sürdüğü bahçe artık sessiz ve تنها bir halde bulunmaktadır (12). Betimlemede vurgulanan bu dönüşümün, “mezar” ile birlikte düşünülmesi, toplumsal yapı içinde belirleyici bir nitelik taşıyan “imparatorluk” kavrayışının ölmekte olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır (12). Geçmişte şenliklerin olduğu zevkli bir yaşantıya sahipken şimdi hüznü ve sessizlik içinde olduğu belirtilen bahçenin bu durumu, Osmanlı devletinin kaybetmekte olduğu imparatorluk gücü ile geçmişte bu güce sahip olmanın yarattığı görkem arasındaki karşıtlığın, geçmişin “şenlik”li yaşantısı ile şimdiki zamanın “hüznü” arasındaki karşıtlıkla koşutluk içinde olduğu görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı karşısında taşıdığı üstünlük duygusunun yanı sıra, bu duyguyu yaratan nesnel koşulların da ortadan kalkmakta oluşunun, “şenlik” ten “hüznü”, kalabalıktan tenhaliğe geçişin nedenlerinden biri olduğu söylenebilir. Bu “hüznü” yaratan bir diğer unsurun da, Osmanlı devletinin sahip olduğu imparatorluk gücünü yitirmesini engelleyecek otoritenin ortadan kaybolmuş olmasıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Buradan hareketle, Çamlıca betimlemesi önemli bir parçasını oluşturan “bahçe” aracılığıyla, bir yandan imparatorluk gücünün kaybedilmesinin, diğer yandan da bu gücün yeniden üretilmesini sağlayan toplumsal iktidar

yapısında ortaya çıkan zaafların bir arada temsil edildiği söylenebilir. Yukarıdaki alıntıda söz edilen terk edilmiş mezarın yanı sıra bahçedeki ağaçların içinde oldukları durumu geçmişte kalan “genç”likleri ile karşılaştıran “o pirâneser ağaçlar vaktiyle genç idi, havay-ı arzu önünde bîkarar olan ehl-i şebap gibi bunlar da en hafif bir rüzgâr ile hemen ihtizaza gelirler ve şevk ve ümide dair gûft-u şinide başlarlar idi!” (14) sözleri ise, değişmek durumunda olan toplum yapısıyla birlikte toplumsal iktidarı belirleyen yapının kendisinin de “gençlik” gücünü kaybettiğini imleyerek bu yorumu desteklemektedir.

Hüzün-neşe karşıtlığının, Bihruz Bey’in, Periveş’in öldüğüne inandırılmasından sonra bağlarda gezişine ilişkin betimlemede de karşımıza çıkması, Çamlıca bahçesinin betimlenmesinde temel karşıtlığı oluşturan neşe-hüzün ikilemi ile koşutluk kurmakla kalmaz, aynı eğretileninin tutarlı bir biçimde roman boyunca sürdürüldüğü düşüncesini destekler (154):

Biçare genç gezintilerinde daima insanlardan hâli yerler arar ve yolunda bir kimseye tesadüf edince başını öbür tarafa çevirirdi. Bedayi-i kudretten her neye baksa onda sarışın hanımın bir hayal-i hazinini mütecelli görür, âheng-i bülend-i tabiati terkib eden evsattan hangisini işitse onda gene sarışın hanımın bir kelime-i ıstırabını, bir enin-i inkisarını, bir nağme-i dilşikâr-ı garamını duyardı.

Neşe-hüzün karşıtlığı temelinde inşa edilmiş olan geçmiş-gelecek karşılaştırmasının bu nitelikleri göz önüne alındığında, *Araba Sevdası*’nın girişinde yer alan Çamlıca betimlemesinin eğretilmeli bir biçimde Osmanlı devletinin imparatorluk gücü ile bu gücün yeniden üretimini sağlayan toplumsal/iktidar yapısının dönüşmekte olduğu düşüncesini imlediği söylenebilir. Hem devlet hem de toplum yapısını kapsayacak biçimde betimlenen bu dönüşümün, yine eğretilmeli bir biçimde betimlenen sonuçları ise, betimlemede mezardan söz edilmesi yoluyla ölümün gündeme getirilmesi, daha sonraki bölümlerde ise

Periveş'in ölümü üzerine Bihruz Bey'in içine girdiği ruh hâli aracılığıyla ölüm düşüncesinin çağrıştırılması gibi nedenlerle, devletin egemenlik gücünün yitirilmesi sonucunda imparatorluk yapısının dağılarak ortadan kalkacağı biçiminde ifade edilmektedir.

Tanpınar'ın (2000: 492) “romanın sembolü ve fatalitesi” olduğunu söylediği araba, yapıtın imparatorluk yapısının dağılmasını imleyen politik anlam katmanının çözümlenmesi açısından merkezi önem taşıyan eğretilmelerden biridir. Tanpınar'a göre, “dolu dizgin dönen tekerleklerin arasından” (492) görülen Bihruz Bey ise, diğer roman karakterleri gibi, arabanın temsil ettiği değerlerle ilişkisi bağlamında önem kazanmakta, araba, Periveş ile yaşadığı aşk hikâyesinin de merkezinde yer almaktadır. Romanda, Bihruz Bey'in arabasıyla birlikte “parlak düğmesi, lâcivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, oradan aşağısı siyah çizmeleri ve beyinkinden daha açık büyücek fesi” (20) ile süslenmiş olan seyisin en belirgin özelliği dikkat çekici bir görünüşe sahip olmaları amacıyla abartılı bir biçimde süslenmiş olmalarıdır. Ayrıca araba, sarı rengi ve yüksekliği ile hemen göze çarpan bir nitelik taşımasının yanı sıra, ait olduğu kişinin isminin ilk harflerinden oluşan markayı da üzerinde taşıyan bu arabanın görkeminin, Bihruz Bey açısından sahip olduğu ayrıcalıkların hem kaynağı hem de en önemli simgesi olduğu söylenebilir. Bu açıdan araba, Bihruz Bey'i ayrıcalıklı kılarken diğer yandan onun, başkalarının gözünde sahip olduğunu düşündüğü imtiyazın kaynağını oluşturmaktadır. Ayrıca, yüksek bir maddi gücü imleyen araba, parasal açıdan zor erişilebilir olan bir lüksün elde edilmiş olması ile yalnızca toplumsal statü açısından değil, iktisadi açıdan da belli bir ayrıcalığı da imlemektedir. Arabanın temsil ettiği bütün bu imtiyazların, özellikle Bihruz Bey açısından,

kendisini ötekilerden uzaklaştırmak üzere belli bir mesafe oluşturmanın aracı sayılması, bu mesafenin ise en belirgin haliyle araba ile somutlanması dikkat çekici bir niteliktir. Araba bir yandan hareket özgürlüğünü diğer yandan da, Bihruz Bey'in kendi kıyafetleri ve görünüşüne yönelik tavrı ile koşutluk içinde, kamusal alanda görünür hâle gelerek bir seyir nesnesine dönüşmenin aracı oldukları söylenebilir.

Bu durum, Osmanlı sultanlarının halka açık mekânlarda varoluşlarına ilişkin olarak sultanı halktan ayırıp belli bir mesafenin yaratılmasının yanı sıra toplumsal yapının merkezinde durduğunu vurgulayacak biçimde bir seyir nesnesine dönüşmesini sağlayan düzenlemeleri çağrıştırmaları açısından dikkat çekicidir. Bihruz Bey kamusal alanda var oluşunun en önemli unsuru olan arabanın kamusal alanda görünür kılınmasının bu bağlamda iki farklı açıdan işlevli olduğu söylenebilir. Bu işlevlerden ilki, otoritenin mevcudiyetinin halka kanıtlanarak meşrulaştırılması, ikincisi ise, kamusal alanın denetlenmesi biçiminde özetlenebilir. Bu iki niteliğe bakarak, arabanın toplumsal iktidarı ve otoriteyi somutladığı söylenebilir. Bihruz Bey'in, “[a]raba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yıldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik, fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve âmiyane bir tabir ile kız gibi bir şey idi” (20) sözleriyle betimlenen arabası, dikkat çekici olmasının yanı sıra yüksekliği, zarafeti gibi özelliklerine yapılan vurgu aracılığıyla bu somutlamayı açıkça göstermektedir.

Öte yandan, imparatorluğun toplumsal yapısını temsil eden Çamlıca betimlemesinin hemen ardından, “bahçenin etrafını muttasıl ve müselsel devreden zencir-i müteharrikin birinci halka-i mübahatı addolunmaya layık idi” sözleriyle

Bihruz Bey'in arabasının temaşaa edilen, hayranlık uyandıran niteliği vurgulanmaktadır. Arabanın yüksekliğine yapılan vurgu, yukarıda söylendiği gibi, içindekinin ötekilerden yalnızca simgesel olarak değil, mekânsal olarak da ayrılmasının, onlara “yukardan” bakabilmesinin, böylece belli bir mesafeden ortamı denetleyebilmesinin altını çizmektedir. Bu sözler, Osmanlı kültüründe sultanın kamusal varoluşuna ilişkin bir başka niteliği, otoritesinin kaynağında yer alan nihai denetim ve karar makamı olma niteliğini çağrıştırmakta, halk karşısında sahip olduğu otoritenin esas nedenine dikkat çekmektedir. Arabanın otoritenin kendisini temsil eden bir eğretileme sayılmasının başka bir nedeni ise, Andrews'un yukarıda alıntılanan görüşünden hareketle, Osmanlı toplumunda otoritenin kişiselliğine yapılan vurgudur.

Bihruz Bey'in arabası da, hem kimliğinin en önemli parçalarından biri sayıldığından, hem de varlığını başkalarına göstermesinin aracı olduğu için, gücün kişiselleştirilmesine atıfta bulunduğu savlanabilir. Ancak, Bihruz Bey'in arabayı kullanma konusunda yaşadığı, “Bihruz Bey arabasını birtakım dar, inişli yokuşlu, taşlık çalılıklardan süratle sürüyor, ama nereye gitmek istediğini arabacı bilmediği gibi kendisi de bilmiyordu. Birkaç defa geçit vermez izbelere düştü. Bin müşkilat ile arabayı geri alırken bir bağın kapısına şiddetle çarptırdı. Yıldızlı M.R. markasını çizdirdi” (137) sözleriyle anlatılan beceriksizlik, arabanın temsil ettiği otorite ile bu otoriteye sahip olması beklenen Bihruz Bey arasındaki dengesizliği göstermesi açısından ilginçtir. Bihruz Bey'in kimliğinin bütünsel bir parçası sayılan arabanın temsil ettiği otoriteye nüfuz etme konusundaki yetersizliğini gösteren bu alıntı, toplumsal güç ile o güce sahip olan kurum arasındaki dengesizliği imlemekle kalmaz, aynı zamanda Tanzimat döneminde Osmanlı sarayı ile bürokrasisi arasında bölünmüş olan devlet yapısı içinde ortaya çıkan



otorite boşluğunu da gündeme getirerek iktidar yapısındaki parçalanmaya işaret eder. Otoritenin sahibini imleyen markanın çizilmiş olduğunun vurgulanması da, bu durumla koşutluk içinde, otoriteyi kişiselleştiren iktidar yapısının gördüğü hasarın altını çizerek iktidar yapısındaki dönüşümün yapısal bir nitelik taşıdığını gösterir.

Romanın sonunda arabanın yitirilmesi, bu açıdan otoritenin yitirilmesi ile eş anlamlı görünmektedir. Bihruz Bey'in bu simgesel yitim karşısındaki kayıtsızlığına karşılık, bu kaybı parasal bir takım hesaplar sonucunda değersizleştirmesi, annesinden atlar karşılığında alabileceği paranın arabadan daha önemli olduğu yolundaki sözleri oldukça dikkat çekicidir (180):

Yüz elli lira eski bir araba için!... Hayvanlar da iyice bozulmadılar mı ya? Şimdi satacak olsan kim alır? Bahusus şimden sonra arabanın ne lüzumu var? Gezmeye kim gidecek? Araba kullanmaya kimin hevesi kaldı? Asıl düşündüren şey Kondoraki'nin bunları bir rezaletle köşkten kaldırıp götürmesi idi. Böylesi hiç de hatıra gelmemiş idi. Ne kadar isabet! Aferin Andon! İşin içinden böyle çıkılacağını bileydim ben kendim gönderirdim. Lâkin memnuniyetimi kimseye anlatmamalıyım... [...] Yağızları da valide istemiş idi, bir yüz elli lira da bunlar için koparırsam... Zira yüz elli lira vadetmedi mi? İki yüz elli lira bana kalır... oh!

Arabanın kaybıyla birlikte Bihruz Bey'in yaşamındaki kökten değişime işaret eden bu sözler, aynı zamanda, onun arabanın kaybedilmiş olması gerçeğinden çok, bunun başkaları tarafından bilinmesinin önemseydiğini göstermesi açısından önemlidir. Varoluşunun kamusal bir seyir nesnesine dönüşmesinde birincil derecede önem taşıyan arabanın yok oluşu karşısındaki bu kayıtsızlık, Bihruz Bey'in içine kapanarak yalıtılmış bir yaşam sürmeye başlamasıyla eş zamanlı olması açısından kamusal bir seyir nesnesi biçiminde düzenlenen varoluş biçiminin değersizleştiğine işaret etmektedir. Otorite yitimini değersizleştiren bu sözler, aynı zamanda, Bihruz Bey'in daha önce pek de düşünmediği parasal

sorunların çözümüne odaklandığına işaret etmektedir. Bu durum, Bihruz Bey'in bakış açısındaki değişimin toplumsal iktidarın görünür kılınmasının önemsizleşirken, iktidarın parasal güçle ilgili boyutunun korunmasına yönelik bir çabayı göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Şerif Mardin'in (2003: 210), Osmanlı devletinde iktidar sahibi olmanın geleneksel olarak mali meselelerle uğraşmaktan daha değerli sayıldığını gösteren "Osmanlı toplumunda, iktidar ile ilgilenmenin piyasa işlemlerinden daha merkezî olduğu yolundaki gizli olgu"yu vurgulayan sözleriyle karşıtlık içindeki bu tavır, yaşanan toplumsal dönüşüm ile birlikte bu durumun tersine dönmekte olduğuna ilişkin bir gösterge sayılabilir. Bihruz Bey'in iktidarı imleyen arabanın kaybedilmesi karşısında geleneksel beklentinin tam tersi tepkiler göstererek daha değersiz sayılan parayla ilgili konularla ilgilenmeye başlamasının, bir yandan iktidar yapısının değişmesinin kökeninde imparatorluğun mali sorunlarının yattığı düşüncesine atıfta bulunduğu savlanabilir. Öte yandan, arabanın elden çıkarıldığı sırada içinde bulunduğu durumu anlatan şu sözler, değişen mevsimlerin imlediği iktidar yapısındaki değişim ile birlikte otoritenin kamusal alanda görünür kılındığı sembolik dilin de değişmekte olduğunu göstermesi açısından oldukça ilginçtir (181-182):

Filhakika sarı arabanın rengi bazı mertebe solarak eski parlaklığı kalmamış, ötesi berisi lekelenmiş ve fazla olarak beyin isim ve mahlâsını arzedan **kuron**'lu markası da çizilmiş olduğundan sahib-i sevdamenakibinin gözünden düşmüş idi. [...] Hususiyle yaz mevsimi de geçip güz faslına giriliyor ve bu fasla mahsus yağmurların avan gard'ları bulunan siyah bulutlar sabahları kenar-ı ufukta dolaşıyordu. [...] Binaenaleyh arabanın hiç lüzumu yoktu, ne isabet oldu.

Arabanın kaybı karşısında Bihruz Bey'in tavrı, emperyal gücün yitirildiğinin kabullenilmesinin ardından, imparatorluğun iktisadî açıdan kendi

ayaklarının üzerinde durabilmesi gerektiğinin vurgulandığı yolunda yorumlanabilir. Romanda anlatılan dönemin, toprak kaybının yanı sıra, kapitülasyonlarla, Balta Limanı Ticaret anlaşması gereği, Batılı ülkelere kapitülasyonların “çok ötesinde” iktisadî olanakların sağlandığı dönem olması dikkat çekicidir. Sina Akşin, “Siyasal Tarih (1789-1908)” başlıklı çalışmasında, Osmanlı yönetiminin iktisadî çıkarlarla coğrafi çıkarlar çatıştığında, yönetimin coğrafi çıkarları tercih etmekte olduğunu şu sözlerle belirtmektedir: “Fakat Osmanlı arazisini geniş tutmak emeli uğruna iktisadi çıkarları feda etme davranışı, Osmanlı sarayının 1740, 1838 ve 1919 gibi had bunalım dönemlerinde gösterdiği tipik sayılabilecek tepkilerdendir” (1997: 121). Bihruz Bey’in arabasının kaybını, bir borçtan kolayca kurtulmasını sağlayan bir şans gibi değerlendirmesi, hatta bundan iktisadi çıkar elde etmeye çalışması, kaybedilen toprakların bir biçimde iktisadi avantaja çevrilebileceği inancına yönelik bir kanıt sayılabilir. Bihruz Bey’in, yaşamını sürdürebilmek için seçtiği yol, babasından kalan mülkü, en değersizinden en değerlisine doğru elinden çıkarmaya ek olarak bir de durmadan borçlanmaktır. Bihruz Bey’in mali durumunu nasıl yorumladığı, arabanın parasını ödemesini isteyen pusulayı okuduktan sonra kendi kendine yaptığı şu konuşmayla okura iletilir (83):

Lâkin taksit zamanı gelince paraları nasıl vereceğiz?... Üç gün evvel (Mir) e yüz doksan lira verdim, (Heral)in hesabına bakmalı. (Alber) inki iki yüz otuz lira olmuş. Paris’ten gelecek eşya da gelmedi. Biz bu borçları nasıl ödeyeceğiz? Valide pek fena dargın. Yemin etmiş konağı sattırmayacak imiş, elmasları da birer birer satıp konsolideye çevirdiğini işitiyoruz. Elli yaşında kadın... bilmem daha ne kadar yaşayacak ki bu kadar para canlılık ediyor? Kulekapısı’ndaki mağazadan elime pek az şey geçti, Galata’daki hanın parasından kalan altı yüz lira ancak üç dört aylık cep harçlığım demektir. **Mon Diyö!** bu borçları ödemeye bir çare bulamazsam ben ne yaparım **anfen?** İstanbul’daki eve dört bin lira veriyorlar ya!... Bir şey yaparız, artık valide hanım buna karışmasın. O benim babamdan kalan bir şey!... Bir dört bin lira

daha elime geçirse bin lirasiyle borçları öderim, üç bin lira ile de konsolide alsam epeyce **entere** getirir.

Bu konuşma, sürekli toprak kaybına uğranmasına neden olan Osmanlı yönetiminin durumu ile borçlarını ödemek için mülkünü elden çıkaran Bihruz Bey'in durumu arasında paralellik kurulabilir. Ancak, Bihruz Bey için, Osmanlı devlet yönetiminin aksine, mali meselelerin halledilmesi, emperyal gücün bir başka göstergesi olan mülklerin elde tutulmasından daha birincil gözükmektedir.

Bihruz Bey'in borçlandığı kişilerin batılı ya da Osmanlı gayrı-müslim cemaatinden kimseler olması, romanın politik anlam katmanında yabancılara yönelik algının ortaya çıkartılması açısından dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır. Bihruz Bey'in borçlanmasına neden olan yabancılardan Fransızca öğretmeni Müsyü Piyer, Beyoğlu'ndaki kitap satıcısı gibi roman karakterleri de Bihruz Bey'i iktisadi açıdan sömürmektedir. Fransızca öğretmeni Müsyü Piyer, Bihruz Bey'e dil öğretmekten çok, getirdiği hediyeler aracılığıyla edindiği fazladan geliri, konakta ona sunulan bedava yiyecek ve ikramlar gibi çıkar kaynakları ile bu kaynaklardan sağladığı faydanın sürekliliğini nasıl sağlayabileceğini düşünen, pek çok bahane aracılığıyla Bihruz Bey'i dolandıran yaşlı bir Fransız biçiminde tanımlanmaktadır. Bihruz Bey'in ilgisini aşkla ilgili kitapların çekmesine karşılık, Müsyü Piyer'in gazeteler aracılığı ile politika, özellikle de malî meselelerle ilgilendiği, ancak Bihruz Bey'in bu konularla ilgilenmesini sağlamak yerine “amur dö fam hikâyeleri”ne olan ilgisinden çıkar sağlamayı tercih ettiği anlaşılmaktadır (92). Bihruz Bey, öğretmenin yemek sırasındaki konuşmalarını dinlemek ya da onunla tartışmak yerine uyuklayarak dış dünyada olup bitenler karşısındaki ilgisizliğini açıkça ortaya koyarken, Müsyü Piyer de aşktan bahsetmek isteyen Bihruz Bey'in

budalalığına sinirlenerek onu azarlar. Bu tavır, Müsyü Piyer tarafından Bihruz Bey'in çocuksulaştırıldığını göstermektedir.

Ancak, kendi çıkarlarını kollamak konusundaki titizliği Müsyü Piyer'i sürekli uyararak Bihruz Bey'in kendisine olan bağımlılığının sona ermesine neden olacak biçimde davranmasını engellemektedir. Müsyü Piyer'in malî kurnazlığına karşılık, Bihruz Bey'in durmadan aşktan bahsetmek isteyerek budalaca davranışlar sergilemesi batı ile Osmanlı imparatorluğu arasındaki sömürü ilişkisinde de bir çeşit kurnazlık-budalalık karşıtlığının kurulduğu söylenebilir. Romanın sonunda, arabanın yine gayri müslim cemaatin üyesi Kondoraki'nin eline geçtikten sonra, yine onun aracılığıyla arabayı “zaten Bihruz Beyde görüp beğenmiş, iştirasına ziyadesiyle heveslenmiş ve bu bapta Kondorakinin tavassutuna müracaat etmiş olan –nevzuhur mirasyedilerden Balcızade Nisbetî Beye” (199) devredilmiş olmasının, otorite boşluğunun Batılı ülkeler tarafından yapılan düzenlemeler sonucunda yeniden üretileceğine ilişkin bir vurgu olduğu savlanabilir. Bihruz Bey'in yabancılarla kurduğu ilişkinin, Osmanlı devlet yönetiminin, Batı ile iktidar yapısında boşluklar oluşmasına neden olacak biçimde ilişki kurması ile koşutluk içinde olduğu görülmektedir. Romanın genel kurgusu içinde bu koşutluk, Osmanlı devletinin Batılı ülkeler tarafından iktisadi ve kültürel açıdan sömürgeleştirmesi, bağımlı kılınması süreçlerine işaret etmesi açısından son derece önemli görünmektedir.

Arabanın kaybedilmesini iktisadi çıkara dönüştürmeye çalışan Bihruz Bey'in sevinci ise, devlet yönetiminin, az önceki alıntıda da vurgulandığı gibi, aymazlık içinde olduğuna yönelik bir eleştiri gibi okunabilir. Parvus Efendi'nin (1977) Osmanlı devletinin iktisadî olarak bağımlı kılınmasına ilişkin süreci aydınlatan *Türkiye'nin Mali Tutsaklığı* kitabındaki şu sözler göz önüne

alındığında, Osmanlı ile Batı, Bihruz Bey ile Batılı ya da yerli gayr-ı müslim karakterler arasındaki ilişkinin doğası açıklık kazanacaktır: “Ancak yukarki sayılar göz önüne alınırsa, bu gürültü ve kızgınlığın, Osmanlıların güç durumlarından, Osmanlı memurlarının düşüncesizlik, acemilik ve ihanetlerinden yararlanan Avrupa maliyecilerinin her türlü açgözlülük sınırını aşması demek olduğu sonucuna kolayca varılacaktır” (34). *Araba Sevdası*’nın, Batı’yı, iktisadî çıkarları doğrultusunda Osmanlı devlet yönetimini saçma hayallerle ulaşılmaz hedefleri, ulaşılabilir hedefler gibi sunup kandırdığı savını taşıdı söylenebilir.

Romanda, Bihruz Bey’i bir anlamda büyüleyen, “gerçeklik” algısının bozulmasına neden olan Periveş ise, kültürel açıdan “Batı”yı imleyen bir eğretilime sayılabilir. Periveş’in, Bihruz Bey’i içinde bulunduğu gerçeklikten uzaklaştırarak çekim merkezinde dönüşmesinin nedeninin, taşıdığı “gerçek” kimlik değil, çarpıtılarak sunulmuş bir imge olduğu göz önüne alındığında bu özdeşim açıklık kazanmaktadır. Romanda Avrupalılığı çağrıştıracak biçimde isminden çok “*blond*” (sarışın) nitelemesiyle adlandırılan Periveş’in çekiciliği, büyük ölçüde, Bihruz Bey ile ilk karşılaşmaları sırasında Çamlıca’da içinde bulunduğu arabanın görkeminden kaynaklanmaktadır. Bihruz Bey, arabasına aldığı arkadaşı ile konuşarak diğer arabaları izlediği sırada “ikisinin birden dikkatini celbeden [...] “güzel bir çift duru beygir koşulu büyücek ve müceddet bir lândo” (21) ortaya çıkararak Bihruz Bey’in etkilenmesine neden olur. “Çünkü lândonun siej’i üzerinde bir temkin-i mahsus ile oturmakta olan koşe yani arabacı parlak düğmeli idi. Çünkü lândonun içinde bulunan iki beyaz baştan bir tanesi beylerin buldukları noktaya gelince arabadan dışarıya doğru bir eday-ı mahsus ile uzanarak iptida arabaya, hayvanlara, sonra da beyefendilere başka başka imale-i nigâh-ı dikkat etmiş idi” (22) sözlerinin de gösterdiği gibi, Bihruz Bey’in bu kadar

çok etkilenmesi, gördüğü arabanın “yeni”liği, “koşe”nin, tıpkı kendi seyisi gibi, “parlak düğmeli” oluşu gibi nedenlerin yanı sıra, Periveş’in karşısındaki önemsemediğini gösteren “dikkatsiz bakışı”ndan kaynaklanmaktadır.

Çamlıca gezilerinde seyredilmenin Bihruz Bey’in varoluşu açısından belirleyici bir niteliğe sahip olduğu göz önüne alındığında, Periveş’in ilgisizliğinin yarattığı etki daha açık bir biçimde görülebilir. Böylece Periveş’in, daha soylu, zengin, kendisi gibi aristokrat olduğu yolunda bir inanca kapılan Bihruz Bey’in, onun bu ilgisizliğini ortadan kaldırmak, dolayısıyla otoritesinin herkes tarafından kabul edildiğini kanıtlamak üzere harekete geçtiği düşünülebilir. Bihruz Bey’in, Periveş’i aramak amacıyla çıktığı bir başka Çamlıca gezisi sırasında daha görkemsiz bir arabanın içinde bulunduğu için orada olmadığını düşünmesi de bu savı destekler niteliktedir. Buradan hareketle *Araba Sevdası*’nın Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma çabaları karşısında iki farklı açıdan eleştiri getirdiği söylenebilir. Öncelikle, Batı’nın, kültürel ya da toplumsal “gerçekliği” sorgulanmaksızın otorite kabul edilmesine ya da nedenleri araştırılmaksızın güçlü, çekici, büyüleyici olmak gibi niteliklerle özdeşleştirilmesine yönelik bir eleştirinin varlığından söz edilebilir. İkinci önemli nokta ise, Periveş’in sunduğu eğretileme alanı içinde Batı’nın Osmanlı devlet yönetimi tarafından nasıl algılandığına ilişkin yorumdan oluşmaktadır. “Müceddid” lândo’nun Periveş’e ait olmadığı, yalnızca ödünç alınmış olduğu göz önüne alındığında, kadınların otorite sembollerine sahip olamayacakları, ancak sahip olduklarına ilişkin bir yanılsama yaratabilecekleri yolundaki düşüncenin varlığını ima etmektedir. Bihruz Bey karşısında Periveş ile özdeşleştirilen kurnazlık, çekicilik, alaycılık, güzellik gibi nitelikler dolayımında kadınsılaştırılan Batı’nın da, benzer bir biçimde otoriteye sahip olmadığı, ancak bu yolda bir yanılsama yarattığı düşüncesinin ima edildiği söylenebilir. Bu açıdan

Batı, donatıldığı otoriteye rağmen, kadınsılaştırılarak bu otoritenin bir yanılısamadan ibaret olduğu düşüncesi gündeme getirilmektedir. Buradan hareketle, Osmanlı devlet yönetiminin, Batı karşısında, iktidar nesnesi kılınabilecek, Osmanlı devlet otoritesine boyun eğmesi sağlanabilecek bir tarzda nesneleştirilmekte, ancak bu durumun yol açacağı yanılısama da açığa çıkarılmaktadır.

Periveş'in, Bihruz Bey'in gözünde sahip olduğu yanılısamalı çekiciliği kullanıp içinde bulunduğu durumun sürmesinde önemli bir rol oynayan Keşfi Bey ise, Batı'ya ilişkin gerçek dışı algılama biçiminin Osmanlı toplumsal yapısındaki değişim içinde yarattığı sonuçların gösterilmesi açısından önem taşımaktadır. Keşfi, diğer roman kahramanları gibi, Bihruz Bey'i yalanlarıyla kandırır da, bu durumdan doğrudan kişisel bir çıkar sağladığı ya da Bihruz Bey'i sömürdüğü söylenemez. Öte yandan, Bihruz Bey, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde romanın merkezinde yer alan üst sınıf erkek karakter sayılsa da, içinde buldukları durum açısından Keşfi Bey ile taşıdığı karşıtlığın incelenmesi, romanın politik anlam katmanının bütünsel bir biçimde yorumlanabilmesi için gerekli görünmektedir.

Sürekli yalan söylemek alışkanlığındaki Keşfi, Bihruz Bey'e yanlış bilgiler vermekte, onun içinde bulunduğu yanılısamayı güçlendirecek biçimde davranmaktadır. Buna bakarak, Keşfi'nin Bihruz Bey'in hedeflerine varmasını sürekli engellediği ve yanlış yönlendirdiği söylenebilir. Bu durumun, ikisi arasında bir iktidar çekişmesinin simgeleştirilmesi olarak okunabilir. Bihruz Bey'in Çamlıca Bahçe'sinde arabasıyla ilk gittiği gün, Keşfi'nin kısa bir süre onunla arabada yolculuk etmesi, ancak Bihruz'un ondan kurtulması gerektiğini düşünmesi, arabanın iktidarı simgelediği düşünülürse bu yorumu destekler



gözükmektedir. Romanda, Bihruz Bey iktisadî, kültürel ve kimlik inşası gibi açılardan giderek hiçlenirken, Keşfi'nin bu süreçte güçlendiği gözlemlenir. Romanın sonunda, Bihruz Bey'in kaybettiği mülklerine karşılık, Keşfi'nin edindiği bağ evi onun bu güçlenişiyle birlikte ikisi arasındaki karşıtlığı da vurgulamaktadır.

Bunun bir başka yansıması, Bihruz Bey'in aristokrat kökenine yapılan vurguya rağmen, romanda Keşfi hakkında böyle bir vurguya rastlanmaz, onun kökeninin “ikinci derece” mevki sahibi bir aileye dayandığı belirtilir (140). Şerif Mardin'in geliştirdiği, Osmanlı toplumunda büyük-küçük kültür ayrımını açıklayan kavrayış, Bihruz Bey ile Keşfi arasındaki karşıtlığın bir başka boyutunu aydınlatılabilir. Şerif Mardin (2003: 56-57) bu ayırmadan şöyle söz etmektedir:

Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı ve semboller alanında birbirinden kesinlikle ayrılmış iki gruptan oluşuyordu. [...] Kitleler ise, halk kültürünü küçümseyen insanlar tarafından yönetildiklerinin farkındaydılar. Kitleler, yöneticilerin küçümsemesine, onlarla alay ederek karşılık verdiler, onları bu iki kültür arasındaki farktan yararlanarak bilgiçlik taslayan, alt sınıfları aldatmaya çalışan kimseler olarak gösterdiler.

Bu ayırmadan bakıldığında, Bihruz Bey'in ne büyük ne de küçük kültüre tam olarak ait olmadığı görülmektedir, “büyük” kültürün bir parçası gibi görünse de, o bu gelenekle ilişki kuramamaktadır. “Siyehçerde” ile yaratılan traji-komik durumu bunun bir örneği saymak olasıdır. Ancak, o “küçük” kültürden de çok uzaktır, ayrıca bu kültüre ait öğeleri aşağılamaktadır. Bu aşağılamayı, özellikle yaratmış olduğu melez dili kullanarak gerçekleştirir. Dondurma ısmarlamak için konuştuğu garsona karşı tavrı, onun bu özelliğinin somut bir göstergesidir, sandalcılarla ilgili bölümde görüldüğü gibi, halk da onunla alay edip onu dolandırmaya çalışmaktadır. Öte yandan Keşfi, köken olarak “küçük” kültüre ait görünmektedir, Bihruz Bey'i kandırarak bir çeşit intikam aldığı söylenebilir.

Ancak, bu yakınlığın da Keşfi'ye ait her şey gibi, sahte olduğu onun Bihruz Bey'le temelde büyük benzerlik taşıdığına yapılan vurgudan anlaşılmaktadır. Bu vurgu, Bihruz Bey ile Keşfi'nin betimlenişleri arasındaki çarpıcı benzerlikte ortaya çıkmaktadır. Romanda Keşfi, şu sözlerle anlatılır: “[a]lafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levazımından madut olan efkâr ve evza' ve malûmatta velhasıl şeyir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetişmiş idi” (140-41). Bu betimlemenin, Keşfi'ye ait olduğu kadar, Bihruz Bey'e de ait olduğu söylenebilir. Her ikisi de, içinde yetiştikleri gelenekten kopmuş, “alafrangalık” peşinde koşan kişilerdir. Buna bakarak, Keşfi'nin bu dönemde yeni yükselmekte olan sınıfı temsil ettiği söylenebilir. Bihruz Bey'le ikisini karşılaştıran temel ögenin ise, iktidar konusundaki çekişmeleridir. Bu çekişme, ikisinin kökense, toplumsal farklılıkları düşünüldüğünde, değişmekte olan siyasî örüntü içinde, iktidarın el değiştirdiği iki ucu temsil ettikleri söylenebilir. Ancak romanın sonunda arabaya ikisinden birinin değil de Kondoraki'nin sahip çıkmasıyla bu çekişmenin gerçeklikte bir anlam taşımadığı gözlenmektedir.

İktidarı simgeleyen arabanın kaybedilmesi karşısında, Bihruz Bey'in beklendiği gibi bir üzüntüye kapılmamış olması ilgi çekicidir. Arabanın Bihruz Bey'in gözünden düşerek değersizleşmesi şu sözlerle aktarılır (181):

Filhakika sarı arabanın rengi bazı mertebe solarak eski parlaklığı kalmamış, ötesi berisi lekelenmiş ve fazla olarak beyin isim ve mahlâsını arzedan **kuron**'lu markası da çizilmiş olduğundan sahib-i sevdamenakibinin gözünden düşmüş idi. [...] **Ekipaj**'in kendi nazarında yüz elli liralık değeri kalmadıktan başka lüzumu da kalmamış idi.

Bu sözlerden, arabanın değersizleşmesinin temel nedeninin, Bihruz Bey'in şahsi işaretlerini artık taşıyor olmasıyla beraber eski görkemli görüntüsünü

yitirmiş olması olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı devletindeki iktidar ile kişisellik arasındaki geleneksel ilişki açısından bu neden oldukça anlamlı gözükmemektedir. Buna bakarak, emperyal iktidarın artık kendisi için bir işlevinin olamayacağını fark eden Bihruz'un ilgisini malî konulara yönelttiği söylenebilir. Bu çerçevede, Recaizade Mahmut Ekrem'in, birbirlerine karşıt gibi görünmelerine rağmen, eski ve yeni iktidar sahipleri arasındaki çekişmenin gerçek bir karşıtlığa dayanmadığı yolunda bir eleştiri getirdiği düşünülebilir.

Romanın sonunda yer alan “Varlığını bilemiyordu. Nerede bulunduğunu, ne yaptığını, ne yapacağını düşünmeye muktedir olamayarak vücudunu hareket ettiriyordu. ...Gayrı iradi bir surette takip etmekte olduğu şekl-i napesend, hakikata bir aralık nazarı münatıf olmakla ruhunda bir büyük hiss-i nefret duydu” (226) sözleri Bihruz Bey'in kimliğindeki dağılmayı göstermektedir. Bu dağılmanın, devlet yapısının değişmekte oluşuyla birlikte, otorite boşluğunu temsil ettiği düşünülebilir. Bihruz Bey'in yaşamına bir yön vermeye, onun toprakları elden çıkarmasına engel olmaya çalışan tek kişinin annesi olduğu söylenebilir. Ancak, roman boyunca Bihruz Bey tarafından yalnızca malî bir kaynak olarak görülen annesinin gerçeklikte neyi temsil ettiği sorusunu yanıtlamak pek kolay gözükmemektedir. Bununla birlikte, onun davranışlarını denetleme konusundaki başarısızlığı düşünüldüğünde, padişah'ın bürokratları denetlemekteki başarısızlığına işaret ederek var olan otorite boşluğuna yapılan vurguyu güçlendirdiği söylenebilir.

Bunlara bakarak, *Araba Sevdası*'nın, toprak kaybı ile kesinleşen emperyal otoritenin yitiminden ardından, kültürel, ama özellikle iktisadî açıdan sömürgeleşmeye karşı iktisadi yapının düzeltilmesi için emperyal çıkarların

ikincilleştirilmesi, iktisadî reformun ise merkeze alınması yolunda bir reformist bir eleştiri olduğu düşünülebilir.

## 2. Edebî Anlam Katmanı

Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde Tanzimat döneminin sonunu imlediği savlanan 1890 tarihli *Araba Sevdası*'nın, Tanzimat romanlarının en “yetkin” örneği sayıldığı söylenebilir (Parlatır, 1983: 228-229; Özön, 1940: 6; Kurgan, 1954: 50). Bu yetkinlikte, Recaizade Mahmud Ekrem'in, dönem boyunca üretilmiş olan romanları biçimlediği ileri sürülen Doğu-Batı çatışmasını “özgün” bir biçimde ele almış olmasının yanı sıra (Parla, 2002: 128) çağının “bilinç kargaşasına bu bilincin dışında, alternatif bir bilinçle bakabil”mesinin yarattığı “modern”liğin ilk örneğini sunması önemli bir paya sahip görünmektedir (Parla, 2002: 130). Bir başka yaklaşıma göre ise, diğer Tanzimat romanlarıyla karşılaştırıldığında *Araba Sevdası*'nın ayırt edici niteliği dönem yazarlarının temel kaygısını oluşturan “öteki” kültürlerden etkilenmeye dair endişenin, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de olduğu gibi roman karakterlerine yansıtılarak dışsallaştırılması yerine Recaizade tarafından romanın asıl sorunsalına dönüştürülmüş olmasıdır (Gürbilek, 2004: 73).

Romanın “aşırı Batılılaşmış züppe”si kabul edilen Bihruz Bey'in “romantik” aşk macerasını merkeze alan bir okumada açıkça görülen Doğu-Batı çatışmasına yönelik bu saptamaların, *Araba Sevdası*'nın gerçekçiliğe yaklaşımının belirlenmesinde olduğu gibi, romanın sunduğu eğretilmeli yapının edebî anlam katmanı bağlamında çözümlenmesinde de oldukça yetersiz kaldığı ileri sürülebilir. Yapıtın aşk anlayışıyla birlikte çok-katmanlı anlatı yapısının biçimlenmesinde de yaşamsal bir rol oynayan “taklit” kavramının “Batı'yı taklit eden Doğu'lu”

biçiminde Doğu-Batı karşıtlığına indirgenmesi, Osmanlı edebî geleneğiyle birlikte Fransız edebiyatına ait yapıtlarla da kurulan ilişkinin çok boyutlu doğasının ortaya çıkarılmasını engelleyerek bu yetersizliğin ilk nedenini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Bihruz Bey için olduğu gibi Felâton Bey, Behlül gibi diğer “aşırı Batılılaşmış züppe tip”leri için de, Avrupa merkezli yaklaşımlar açısından türün tanımlanışında birincil derecede önem taşıyan “özne”, “kendilik”, “özne’nin biçimlenişi”, “öznel bilinç” gibi konularda derinlikli bir inceleme yerine bu kavramların Tanzimat romanlarında bir yokluğa işaret ettiği varsayımının kabulü, yukarıda sözü edilen yaklaşımın yetersizliğinin bir başka temel nedenini oluşturmaktadır.

“İslâmi epistemoloji”nin egemen olduğu dünya görüşü içinde “özne”nin zaten biçimlenemeyeceği, dolayısıyla herhangi bir anlatının merkezinde yer alamayacağı savlarının kabulüne bağlı olan bu ihmal, *Araba Sevdası*’nda “bilinç akışı” gibi yukarıda anılan kavramlarla doğrudan ilişkili bir edebî tekniğin, Berna Moran’ın belirttiği gibi Fransa’da ortaya çıkışı ile neredeyse eş zamanlı olarak “icad edilmiş” olmasını ya Osmanlı edebiyatı içinde çağının ilerisinde bir gelişme saymakta ya da yazarın “deha”sıyla ilişkilendirerek bu konu üzerinde ayrıntılı bir inceleme sunmak yerine özellikle Bihruz Bey’in, Doğu-Batı çatışmasını temsil eden “aşırı Batılılaşmış züppe” tipine indirgenmesi sonucunu doğurmaktadır.

*Araba Sevdası*’nın gerçekçilikle kurduğu, edebî tartışmalarla ilgili anlam katmanı incelendiğinde ortaya çıkan ilişki, ister Gürbilek’in terimleriyle “etkilenme endişesi” biçiminde isterse Girard’ın “romansal hakikat” kavramıyla somutlanan romanın metin-dışı gerçekle kurduğu ilişkide oynadığı rol bağlamında ele alınsın, bu çalışmanın da temel kavramlarından birini oluşturan “taklit” sorunsalı merkezinde “özne”nin biçimlenişi üzerine bir tartışmanın varlığına işaret

etmektedir. Buradan hareketle, *Araba Sevdası*'nın, Osmanlı edebiyatında “gerçekçi”liğin kavramsallaştırılması ya da türün tanımlanması açısından Osmanlı edebiyatı ya da Fransız gerçekçiliği ile hesaplaşma konusunda çalışma kapsamında ele alınan diğer romanlarla ortaklık içinde olduğu, ancak özne-bilinç-dil bağlamında diğer romanlardan farklı bir tartışma yürüttüğü ileri sürülebilir. Bu savın kanıtlanabilmesi için öncelikle yapıtın aşk anlayışı ile bu anlayışı belirleyen özne-nesne ilişkileri irdelendikten sonra Bihruz Bey ile Keşfi Bey bağlamında “öznenin biçimlenişi”ne yönelik yaklaşımın nitelikleri tartışılacaktır. Daha sonra ise hem Bihruz Bey'in hem de Keşfi'nin en temel özelliklerinden biri olan Fransızca-Osmanlıca karışımı “melez dil” içinde gerçekleşen kendilik süreçlerinin edebî geleneklerin eğretilmelere dönüştürülmesiyle yürütülen “gerçekçilik” tartışması ele alınacak, bu eğretilmeler alanı içinde kurulan edebî tartışmalarla ilgili anlam katmanı çözümlenecektir.

*Araba Sevdası*'nda düz anlam katmanını oluşturan aşk hikâyesi, bu çalışmada ele alınan diğer romanlarda olduğu gibi, olay örgüsü açısından Fransız gerçekçi romanlarının ilgili kuramsal bölümde tartışılan bazı nitelikleriyle ilişki içindedir. Bu nitelikler arasında toplumsal açıdan onay görmeyen aşk ilişkilerinin anlatılması yoluyla toplumsal cinsiyet rollere ait sınırların, özellikle kadınlar açısından, belirlenmesi ile aşkın erkek karakterler açısından psikolojik bir erilleşmenin yanında iktisadî açıdan refahın yükseltilmesi ile toplumsal açıdan ise sınıf atlamanın aracı sayılmasıdır. *Araba Sevdası*'nda anlatılan öykünün her iki niteliği de tersinden okuyarak aşkı toplumsal statü ile parasal iktidarın kaybedilmesine neden olmakla birlikte Bihruz Bey'in erilleşmesinin önündeki temel engel saydığı görülmektedir. *İntibah*, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* gibi romanlarda da olduğu gibi, yapıtların düz anlam katmanında seks işçisi kadınlarla

aşk macerası yaşamanın yıkıcı sonuçlarının vurgulanması, kadınlar açısından kabul gören toplumsal cinsiyet rollerini belirginleştirmektedir. Keşfi Bey’i de içeren ancak alımlama tarzı dolayısıyla özellikle Bihruz Bey için söz konusu olan “züppe”lik kadınsılaşıma ile özdeşleştirilerek Osmanlı kültürü içinde kabul gören toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin sınırları yalnızca kadın karakterler için değil, bu sınırların dışına çıkılmasının erilliğin en temel belirleyeni olan “iktidar”ın, bütün boyutları ile kaybedilmesi ile “ceza”landırılacağını vurgulayarak, erkek karakterler için de çizmektedir. Yapıtın düz anlam katmanında ortaya çıkan bu nitelik, diğer romanlarla ortaklığı göz önüne bulundurulduğunda, toplumsal dönüşümün yarattığı kaygan zemin üzerinde değişen toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadın hem de erkek kimlikleri bağlamında yeniden tanımlanmasının önemli bir odak olduğunu düşünülebilir. Aşk anlatısının toplumsal açıdan anlamlandırılabilir bir eğretilmeler alanı oluşturması biçimindeki, Fransız gerçekçi romanları ile Osmanlı geleneksel edebiyatı arasındaki ortaklığı oluşturan bu eğilimin, aynı zamanda, *Araba Sevdası*’nın aşk anlayışının belirlenmesinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

*Araba Sevdası*’nın aşk anlayışını ele alınan diğer romanlardan farklılaştıran önemli bir özellik ise, aşk anlatısını eğretilme alanına dönüştüren anlatı yapısının, aşkı, Divan şiirinin anlatı yapısı ile koşutluk içinde, bir ezme-ezilme ilişkisi biçiminde tanımlamaktan çok, âşık-mâşuk-rakip üçgeninin, kimi nitelikleri korunsada, yeniden yapılandırılması üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu üçgenin Divan şiiri içinde sevgiliyi sultan ya da Tanrı ile özdeşleştirerek âşıklara eşit bir mesafede konumlayan yapısının korunduğu, Periveş’in, Bihruz Bey ile Keşfi Bey’i aynı uzaklıkta tutan kayıtsız alaycılığını her ikisi karşısında da sergilemesinden anlaşılmaktadır. Bihruz Bey’i, bakışın kendisine mi yoksa Keşfi Bey’e mi

yöneldiği konusunda düştüğü karmaşanın da açıkça ortaya koyduğu gibi, Keşfi'nin, Periveş'i tanıdığı yolundaki yalanlarına rağmen, Periveş her ikisi için de aynı ulaşılmazlıktadır. Bu koşutluk, Divan şiiri içinde sevgiliyi daima dinsel, toplumsal ya da edebî bağlamda otorite konumuna yerleştirerek farklı açılardan yorumlanmasını olası kılan anlatı yapısının, farklı bağlamlarda anlamlandırılabilir çok-katmanlı roman yapısının inşası için yeniden üretildiğini göstermektedir. Arabanın da eski görkemini yitirerek, ne Bihruz Bey'in, ne de Keşfi'nin doyum sağlayacağı biçimde bir başkasının eline geçip her ikisinden de uzaklaşmış olması, Periveş'in kayıtsızlık göstererek koruduğu mesafenin bir başka biçimde yeniden üretildiğini göstermesi de bu durumla koşutluk içindedir. *Araba Sevdası*'nın geleneksel aşk anlatısında yol açtığı dönüşümün de, âşık-mâşuk-rakip üçgeni içinde hem arabanın hem de Periveş'in yerleştirildiği sevgili konumunda görülen çoğalma ile ortaya çıktığı görülmektedir. Divan şiiri aşk anlatısının tersine, “sevgili”yi ikiye bölerek çoğaltan *Araba Sevdası*, bu anlatının geleneksel tasavvufî yaklaşım içinde Tanrı'yı imleyen tekil arzu nesnesi yerine iki farklı nesneyi geçirerek bu yaklaşımda önemli bir kırılmanın yaratılmış olduğunu ortaya koymaktadır.

“Taklit” temelinde kurulan üçgenler üzerine inşa edilmiş olan aşk anlatısı, yapının Rene Girard'ın kavramsallaştırdığı “üçgen arzu” ya da “taklitçi (*mimetic*) arzu” bağlamında yorumlanabileceği düşüncesini de akla getirmektedir. Arzunun “dolaysız” bir yapıya sahip olmadığı, tersine daima öznenin taklit ederek doyuma/bütünlüğe kavuşmayı amaçladığı bir dolayımdayıcı (model) aracılığıyla varlık kazandığını ileri süren Girard'ın savları, Tanzimat romanlarının incelenmesinde kullanılan kuramsal yaklaşımlardan birini oluşturmaktadır. Aynı zamanda, Girard'ın “taklit” ile “züppe”nin tanımlanışı arasında kurduğu ilişki,



*Araba Sevdası*'nda olduğu gibi, *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi*'de de, yanlış Batılılaşma-taklit-züppelik arasında kurulan söylemsel ilişkilerin desteklenmesinde kullanıldığı gibi, bir yandan da romanların Avrupalı “model”in “taklit”leri olduğu savını destekler görünen bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bihruz Bey'in hem arabaya hem de Periveş'e olan “sevda”sıyla birlikte “züppe”liğinin de kaynağında, Girard'ın tanımıyla koşutluk içinde Batılı olduğu düşünülen şeyin taklit edilmesine yönelik bir arzunun yer aldığı düşüncesi yaygınlık kazanmaktadır. Bihruz Bey ile temsil edilen taklidin “aşırı”lığı ya da “yanlış”lığı ise, Hilmi Yavuz'un, Batı'nın kavramsal düzlemde anlamlandırılmasının yerine, piyano çalmak, Fransızca konuşmak gibi sembolik parçaların bütününe yerine geçirilmesinden oluşan düzdeğişmece düzleminde alımlanmasından kaynaklandığı biçimindeki saptamasıyla ilişkilendirilebilir (2002: 212-217).

Nurdan Gürbilek (2004: 55) ise, “aşırı Batılılaşma” eksenindeki bu okumanın “etkilenme endişesi”nin bir karikatürü saydığı Bihruz Bey ile “gecikmiş modernlik”in neden olduğu “kendini kaybetme korkusu” arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir: “Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikâyesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir”. Gürbilek, Bihruz Bey'in kadınsılaştırılmasının işaret ettiği cinsel kimlik kaybına dair endişenin bu hikâyedeki payını ise “[a]ma züppe figürüne daha yakından baktığımızda, bu ulusal endişenin bir cinsel endişeyle iç içe geçmiş olduğunu görürüz” (55) sözleriyle vurgulamaktadır. Bu okumaya göre, Girard'ın, taklit nesnesinin uzaklığı ile ilişkili olarak belirlediği içsel-dışsal dolayım açısından bir “dışsal dolayım öyküsü” sunan *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi, diğer Tanzimat romanlarında da taklit, diğer dönem romanlarında olduğu

gibi, en temelde roman yazarının Avrupa romanlarından “etkilenme” konusunda duyduğu endişeyi yansıtmaktadır (54).

Taklit ile arzu kavramlarını yan yana getiren Girard’ın yaklaşımı, Tanzimat romanlarıyla ilgili “aşırı Batılılaşma” eksenli okumalara uygun bir zemin sunarak, “gecikerek gelişen, başından bu yana ikincil olmanın basınçlarına maruz kalan, modelin gölgesini hep üzerinde hissetmiş Osmanlı-Türk roman”larına bu bağlamda “güçlü bir ışık düşür”ebilir (Gürbilek, 2004: 32) gibi görünse de, Aslı Uçar’ın (2007: 171) vurguladığı gibi, “üçgen arzu” kuramı temelde farklı kültürlerle ait romanların asıl “model”in taklidi olup olmadığı sorunuyla, dolayısıyla “etkilenme”nin yol açtığı basınçlar ile ilgilenmemekte, bunun yerine “romanlardaki taklit arzusu”nu konu edinmektedir. Girard’ın, esasen metin-dışı gerçekliğin edebiyatta temsil edilmesi, bir başka deyişle romanın gerçekliği nasıl anlatıya dönüştüreceği sorusuna yanıt arayan kuramsal yaklaşımı açısından ele alındığında ise, *Araba Sevdası*’nın düz anlam katmanında yer alan aşk anlatısında arzunun nasıl dolayımlandığı sorusunun yanıtlanması, yapıtın gerçekçilikle kurduğu ilişkinin belli bir boyutunun aydınlatılması açısından ufuk açıcı görünmektedir. Bu okuma, Uçar’ın (178) da dile getirdiği gibi, Bihruz, Felâtun, Keşfi gibi roman karakterlerini tanımlayan “züppelik” kavramının yalnızca “‘yanlış’ ya da ‘aşırı’ Batılılaşmayla ilgili olduğuna dair yanılısamanın kırıl”arak, taklitçi arzunun roman-gerçeklik ilişkisinin tanımlanması açısından nasıl bir işlev taşıdığı sorusunu yanıtlamayı hedeflemektedir.

Romanın aşk anlatısı düz anlam katmanındaki kişiler arası ilişkiler açısından incelendiğinde, arzunun ortaya çıkmasına neden olan tek bir dolayımlayıcıdan söz edilememesi, Bihruz Bey’in etrafında kurulan farklı üçgenlerin incelenmesini gerektirmektedir. Romanda en açık görülen iki üçgenden

biri, Bihruz-Keşfi-Periveş, diğeri ise Bihruz-Keşfi-araba arasında kurulan ilişkilerden oluşmaktadır. *Araba Sevdası*'nın, her ikisi de “züppe” kategorisinde değerlendirilen iki erkek karakterinin yanı sıra Bihruz Bey'in merkezinde bulunduğu diğer üçgenlerin arzusunun dolayımı bağlamında incelenmesi, Bihruz Bey'le ilgili, yapıtın bir “özne”den, dolayısıyla roman karakterinden yoksun olduğu imasını taşıyan “alafranga züppe tipi” biçimindeki yaygın tanımlamanın edebî anlam katmanı açısından geçerliliğinin sorgulanması açısından gerekli görünmektedir. Bihruz Bey'in, İstanbul'da yaşamaya başladıktan sonra “en alafranga genç beylerin tavır ve kıyafet ve hal ve hareketini taklitte” (16) gösterdiği büyük başarının kaynağı, babasının gözetiminde vilayetlerde yaşadığı çocukluğu boyunca edindiği “en büyük zevk”in, “sırmalı esvap içinde, midilli veya at üzerinde- arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmak” (17) olmasıyla yakından ilişkili olduğu görülmektedir.

Romanda Bihruz'un “alafranga genç”leri “taklit” ettiğinden söz edilmesine karşın, Bihruz'un “gösterişçi tüketim” eğilimi temelde ait olduğu “aylak sınıf”ın zaman algısından kaynaklanmaktadır. Torstein Veblen'in *The Theory of the Leisure Class* (Aylak Sınıfın Teorisi)'nda belirttiği gibi, “aylak”lık, “üretici çalışmanın değersizliği ile avare yaşamın bedelini karşılayabilecek maddi varlığa sahip olduğunun kanıtı olduğu yolundaki algıya bağlı olarak zamanın üretim-dışı bir biçimde harcanması”dır (1994: 21). Bihruz Bey açısından, özellikle ikinci nedene bağlı olarak maddi gücün görünür kanıtları sayılan taşradaki “sırma ceketli” at gezintileri, İstanbul'da “mondan kıyafetli” araba gezilerine bırakmış görünmekte, ancak İstanbul'da iktisadi refahın en gözle görünür biçimini oluşturan arabaya, “alafranga” gençlerin Fransızca konuşmak, Avrupalı giyinmek gibi yeni davranış kodları eklenmiş bulunmaktadır. Dolayısıyla, Bihruz Bey'in, içinde

bulunduğu toplumsal ortama uyarlanan asıl eğilimin, refahın görünür kılınmasını sağlayacak unsurların bir araya getirilmesi yoluyla kendini “öteki”nden ayıran mesafeyi vurgulamaya, Keşfi ile arabaya daha sonra sahip olan “nev-zuhur züppe” açısından ise kendini taklit nesnesine dönüştürerek kültürel kodlarla ilgili “model”i belirlemek amacıyla ilgili olduğu ileri sürülebilir. Çamlıca gezilerinin amacını ifade eden “maksad-ı mücerredî ârâyiş ve debdebe hususunca arabagüzinan-ı temaşaiyan içinde birinciliği ihraz etmekten ibaret olarak bu maksadın husulünden ise kendisi tamamıyla emin idi” (21) sözlerinin de gösterdiği gibi, bu eğilim, imparatorluğun “modern”leştirilmesini amaçlayan sarayın tavrı ile taşıdığı koşutluk, politik düzlemde Bihruz Bey’in saray iktidarı ile özdeşleştirilmesini desteklediği gibi, edebî düzlemde de yaşanacak dönüşümün izleyeceği hattın belirlenmesi konusunda model sağlayıcısı olma rolünü üstlenmiş olan Osmanlı bürokrat-aydınının konumunu temsil etmektedir. Ancak, *Araba Sevdası*, aşağıda gösterileceği gibi, Bihruz Bey’in “alafranga”lığı merkezli okumalarda savlananın tersine, gerçekçilik-romantizm, eski-yeni edebiyat, şiir-roman gibi ayrımlar etrafında biçimlenen kuramsal polemiklerdeki farklı konumlar arasında bir yol gösterici aramaktan çok, bu polemiklerin sürmekte olan edebî dönüşümün yönünün belirlenmesi konusundaki “erk”sizliğini vurgulayan bir anlatı sunmaktadır. Bu savın kanıtlanmasıyla ilgili tartışmadan önce, Bihruz Bey’in hem taklit ederek, hem de kendini taklit nesnesi hâline getirerek yerleştiği konumun ayrıntılı bir biçimde incelenmesi yol açıcı olacaktır.

Bihruz Bey’in, *Araba Sevdası*’nın aşk anlatısının üzerine inşa edildiği çok sayıda üçgenin hepsine dahil olması, onun farklı üçgenler bağlamında hem “dolayımlyıcı” hem de “dolayımlanmış arzu”nun öznesi olmak gibi farklı konumlara yerleştirilmiş olması sonucunu doğurmaktadır. Bihruz Bey’in, hem

Keşfi hem de nev-zuhur “alafranga” karşısındaki öfke dolu küçümseyici tavrının yanı sıra Keşfi'nin rekabete dayalı bir kıskançlığa kapılmış olması gibi örnekler, karakterin farklı üçgenler içinde farklı konumlara yerleştiğine işaret ederek bu savı desteklemektedir. Romanın sonunda varlıklarından söz edilerek kendisi ile birlikte “aylak sınıf”ın üst basamaklarında buldukları anlaşılan Çaker, Talip, Sahban Bey'ler ile Malik Efendi gibi tümü de aynı davranış ve tüketim kalıplarına uymak konusunda kendisi ile aynı olanaklara sahip olan üst sınıf erkek karakterler açısından ise, Bihruz Bey'in, “artık” onlarla kumar oynamaktan keyif almadığını belirterek mesafe yaratması, bunun yerine roman okumayı tercih ettiğini diğerlerine göstermesi, bu çevre içinde de taklit edilmek üzere yeni bir “model” sağlamaya çalıştığı biçiminde yorumlanabilir. Diğer “bey”lerin, Bihruz'un davranışını pek önemsemediği anlaşılan oyun arası dedikodularla karşılaşmış oldukları düşünüldüğünde, bu çabanın başarı sağlaması olasılığı zayıflatılmış olsa da, geleceğe yönelik yeni rekabet-nefret ilişkilerinin tohumunu oluşturduğu düşünülebilir. Girard'ın, taklit mekanizmasını sonsuz bir zincir biçiminde tasavvur eden yaklaşımına göre, bu olasılık, din merkezindeki davranış biçimleriyle temsil edilen “gelenek” ile Bihruz Bey'in okuma etkinliğinin işaret ettiği “aydın” konumunun birleşiminden oluşan yeni bir “model”in gelecekte arzuyu dolayımlayacak yeni bir nitelik sayılacağı yönünde bir imanın varlığını çağrıştırmaktadır.

Bihruz Bey'in, “taklit” mekanizmasının kimlik kurgusunun birincil unsuruna dönüştürmesinin yarattığı en çarpıcı rekabet-kıskançlık ilişkisi ise, Keşfi Bey ile arasındaki ilişkide gözlemlenmektedir. Aslı Uçar (2007: 175), Girard'ın, taklit nesnesinin yakınlığına bağlı olarak ortaya çıkan içsel-dışsal dolayım bağlamında değerlendirdiği Bihruz-Keşfi ilişkisinde, iki karakterin “ortak”

nitelikleri ile aynı toplumsal konuma sahip olmalarının aralarında açıkça görülen bir nefrete neden olduğunu söyleyerek Keşfi Bey'in, okuduğu “aşk hikâyeleri” ile birlikte, Bihruz'un Periveş'e duyduğu aşkın içsel dolayımlayıcısı olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Bu düşünce, Bihruz-Keşfi-Periveş bağlamında ele alındığında geçerlilik taşısa da, romanın diğer üçgenleri içinde Bihruz Bey'in de dolayımlayıcı konumuna yerleştirilmiş olduğunu gözden kaçırmaktadır. Tıpkı Keşfi'ye yönelik kıskançlığın Bihruz Bey için Periveş'e duyduğu aşkın kaynağında yer alması gibi, refahın görünür nesnesi olarak sergilediği araba ile “aylak sınıf” içinde daha aşağı konumda bulunan Keşfi Bey'in zenginleşme arzusunu kamçulamaktadır. Bu ilişki içinde dolayımlayıcı konumuna yerleştirilmiş olan Bihruz Bey, Keşfi için toplumsal statünün yükseltilmesi açısından hem bir taklit nesnesine hem de bir engele dönüşmüştür.

İlk Çamlıca gezisi sırasında Keşfi'nin toplumsal konumundaki farklılığı belirtmek üzere seçilen “kalem refiklerinden kendisi gibi epeyce süslü, fakat arabalı değil, hattâ hayvanlı da değil, piyade bir genç bey” sözlerinin yanı sıra, Keşfi'nin ancak “arabanın, hayvanların meth-ü senasına müteallik birkaç sözden sonra Bihruz Bey” tarafından davet edilmesi gibi örnekler, bu durumu açıkça ortaya koymaktadır (21). Romanın sonunda, Keşfi'nin zenginleştiğini gösteren “bağının bir tarafında –bir köşk ve bir kahve ocağı ile bir de kameriyeden ibaret olmak üzere –inşa ettireceği daire-i mahsusa”dan (187) söz edilmesine karşılık, Bihruz Bey'in uğradığı maddi kayıplar, özellikle arabanın ortadan kalkmış olması, toplumsal konumlarının yer değiştirdiğini imlemektedir. Keşfi Bey'in, tadilat işiyle uğraşabilmek için Bihruz Bey'i başından atmış olması ise, Bihruz'un “artık” engel olmaktan çıktığı, ancak model sağlayıcı işlevinin sürmesi yüzünden hâlâ rekabet ve öfke nesnesi konumunda olduğunu gösterir. Bu ilişkinin ikili doğasının

en önemli sonucu ise, Bihruz'un, Keşfi'nin yalanları aracılığıyla düştüğü komik durumlarda "öteki"lerin alaylarıyla öfkelerini üzerinde toplayan bir "günah keçisi" hâline gelmiş olmasıdır.

Girard'ın kuramı açısından önemli bir yer tutan, ancak edebiyat eleştirisinden çok toplumsal psikoloji bağlamında tartıştığı günah keçisi kavramı, toplumsal işleyişte ortaya çıkan aksamaların, yapısal değişikliklerle düzeltilmesi yerine, grubun çoğunluğu karşısında taşıdığı farklılık temelinde bu aksamadan sorumlu tutulan bireylere sorumlu tutulması sonucunda ortaya çıkan suçlama ve şiddet davranışlarını mercek altına almaktadır. *Araba Sevdası*'nda, Şerif Mardin'in değindiği toplumsal öfkenin Bihruz Bey'in alay nesnesi haline getirilmesi yoluyla bertaraf edilmesi, bu öfkenin, karakterin "gelenek"sel davranış kalıplarının dışına çıkan davranış biçimleriyle ilişkilendirilebileceği gibi, Bihruz Bey'in, değişen Osmanlı toplumsal düzeniyle birlikte edebî biçimler açısından da model sağlamak konusundaki "beceriksiz"liğinden kaynaklandığı da düşünülebilir. Bihruz Bey'in politik bağlamda saray iktidarını, edebî bağlamda ise, bir açıdan edebiyatın alacağı yeni biçimlerin belli bir denetim altında tutulması görüşünü temel alan edebiyat çevresini temsil ettiği düşünüldüğünde, model sağlama konusundaki yetersizliğin toplumun farklı katmanlarında öfkeye neden olması doğal görünmektedir. Bu açıdan *Araba Sevdası*, "taklit" meselesinin "yanlış Batılılaşma" ekseninde tartışılmasından ziyade, hem politik hem de edebî katmanlarda yaşanan dönüşümü hangi toplumsal aktörlerin biçimleyeceği sorusunu merkeze alan bir yapıt sayılabilir.

Edebiyatın biçimlenmesi konusunda birbirleriyle çelişen görüşler ileri süren farklı konumlar arasındaki çatışmanın izlerini ise, özellikle romanın kuruluşuyla ortaya çıkan gerçekçilik tartışmaları bağlamında Bihruz Bey ile Keşfi

Bey ilişkisini, aralarındaki karşılıklı dolayımın sürmesinin temel aracı olan yalan-gerçek karşıtlığı bağlamında çözümleyerek sürmek olası görünmektedir. Bu çözümlene aynı zamanda, romanın “gerçekçilik” tanımını açısından belirleyici bir nitelik taşıyan “inandırıcılık” kavramını temelinde nasıl bir tartışma yürütüldüğünün gösterilmesi bakımından da önem taşımaktadır.

Aylak sınıf içindeki toplumsal konumlarının farklılığının yanı sıra, yalan söyleme ile söylenen yalana inanma, Keşfi ile Bihruz’un, birbirleriyle “aynı”ymış gibi görünmelerine karşın temel farklılıklarını görünür kılan en önemli ayırmadır. Romanın “mantör”ü Keşfi’nin sözlerinin, Bihruz Bey’in, içinde bulunduğu gerçekliği çarpık bir biçimde algılamasına yol açtığına daha önce değinilmiş bulunmaktadır, ancak bu yalanlara inanmayı neden seçtiği sorusu, edebî anlam katmanında yürütülen “gerçekçilik” tartışmasının açığa çıkarılması için tartışılması gereken önemli bir soruna işaret etmektedir. İki karakter arasında yaratılan yalan söyleme-yalana inanma karşıtlığı, *İntibah*’ta kullanılan beyitlerle Çamlıca betimlemelerinde yürütülen yalan-gerçek tartışmasını çağrıştırmak yalananın gerçekliğe müdahale etme, gerçekliği biçimleme gibi nitelikler yoluyla kurmaca ile özdeşleştirilebileceğini düşündürmektedir.

Bu görüş, özellikle Keşfi’nin “yalan”larının, Bihruz Bey açısından özgül bir gerçekliğin kurulmasını sağladığı düşünüldüğünde geçerlik kazanmakta; yapıtta Keşfi’nin yalan söyleme huyu ile yalanlarının inandırıcılığının onu roman yazarı yapmaya yeteceğinin söylenmesi de bu savı desteklemektedir: “Bazıları ise ‘Mademki yalan uydurmakta bu kadar meharetin var, bunu hüsn-i istimal etmiş olmak için romancı veya hiç olmazsa şair ol!’ diye takdir ve tergipte bulunurlar. Bundan da Keşfi Bey memnun olur” (140). İki karakter arasındaki karşıtlıkta Keşfi’nin uydurduğu kurmaca dünya, uydurulan sözlerin “doğru” olduğuna



inanmayı seçen Bihruz için “gerçek”lik kazanmakta, bir başka deyişle hakikatin kendisine dönüşmektedir. Keşfi’nin “yalan”larıyla inşa edilen “kurmaca”nın işaret ettiği “roman”ın inandırıcılığının derecesinin, kurmacanın gerçeklik ile ne ölçüde örtüşebileceğini gösteren temel ölçüt haline geldiği söylenebilir. Bu noktada Keşfi’nin “yalan”ları ile Bihruz Bey’in okuduğu romanlarda sunulan “kurmaca” dünyanın niteliklerinin karşılaştırılması, bir başka deyişle “kurmaca”nın “yalan” ve “edebiyat yapıtları” düzlemindeki temsilleri arasındaki birbirini besleyen ilişkiden söz etmek oldukça anlamlıdır. Bihruz Bey’in, hem Periveş’e, hem de arabaya olan “sevda”sının dolayımlyıcılarından biri olan edebiyat metinleri, özellikle *Graziella*, *Paul et Virginie* gibi Fransız romanları, “kendilik”in biçimlenişine egemen olan güçlü bir öz-imgenin yaratılmasının da temel aracıdır.

Bihruz Bey’in aşk ilişkisini tanımlayış biçimini de etkileyen bu imge, gerçekliği edebiyat metinlerindeki “kurmaca”nın, bir başka deyişle “romantik yalan”ın hakikate dönüştürülmesinin önünde, aşkla özdeş tuttuğu “poetik” sahnenin Çamlıca kalabalığı içinde “gerçek” kılınamayacağını anladığında ortaya çıkan “[o] kadar kalabalık içinde bunlar nasıl yapılacak?” (98) sorusunun da gösterdiği gibi, aşılmaz bir engel oluşturmaktadır. Yaşamı ile ilgili kararların hemen tümü babası tarafından alınmış, bir başka deyişle içinde hareket edebileceği toplumsal-kültürel “gerçek”lik babası tarafından kendisine sunulmuş olan Bihruz Bey’in, seçmediği gibi karşı da çıkmadığı bu durum karşısında öznenin biçimlenişiyile ilgili olarak benimsediği tavır da, öznel gerçekliğin yaratılmasına ilişkin olarak ileri sürülen savları destekler niteliktedir. Nesneleştirme eğilimi ile koşutluk içinde, toplumsal gerçekliğin bölünüp, “özne”nin, “araba kullanmak, alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak” (17) ifade edilen aslî amaca

uygun seyir nesnesinin düzenlenmesine hizmet edecek biçimde bir araya getirilmesi biçiminde tanımlanabilecek olan bu tavır, aynı zamanda Bihruz Bey'in kendiliğini belirleyen öz-imgenin de aslı unsurunu oluşturmaktadır. Bihruz Bey için ancak bu “görüntü”nün oluşturulmasına hizmet ettikleri oranda bir anlam taşıyan dil ile edebiyatın yanı sıra okumak, çalışmak, hatta araba ile gezmek gibi eylemlerin hiçbirinin kendi başına bir değere sahip olmaması, “kendilik”in bir seyir nesnesi olarak düzenlenmesi eğilimini ortaya koyan kanıtlardandır.

Bihruz Bey'in bir özne olarak var olabilmek ya da varlığını sürdürebilmek için yaşamı dönüştürdüğü, bu bütün ayrıntılarıyla belirlenmiş, senaryoyu “hakikat” kılmanın olanaksızlığı, “[o] her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi” (18) sözlerinin de açıkça gösterdiği gibi, kendilikle birlikte dış çevrenin de nesneleştirilmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu durumun Keşfi-Bihruz, yalan-hakikat karşıtlıkları açısından doğurduğu bir başka sonuç ise, Bihruz Bey'in, kendini bir özne olarak var kılmasının aracı olan Fransız romanlarının çizdiği “romantik” imgenin sürekliliğinin sağlanmasının, Keşfi'nin yalanlarına inanmaksızın gerçekleşemeyecek olmasıdır. Yalan ile gerçeğin birbirlerinden ayrılması konusunda John Forrester'ın (1999: 9) ileri sürdüğü, “ancak ve ancak hakikatin bilgisi”ne sahip olan kişinin yalan üretebileceği, bir başka deyişle yalancının “nihayetinde en azından hakikatin ne olduğunu bildiği farzedilen kişi” olduğu görüşü dikkate alındığında, Keşfi'nin sahip olduğu hakikatin bilgisi, Bihruz Bey'in, kendisi kalabilmek için onun sunduğu “romantik yalan”a muhtaç durumda olduğudur. Dolayısıyla, Keşfi'nin yalanlarının temsil ettiği “kurmaca” ya da “roman”, “hakikat”i, romanın öznesi Bihruz Bey'in kendilik tanımına uygun düşecek şekilde yeniden biçimlendirilmesinden oluşan önemli bir işlev taşıdığı

görülmektedir. Bihruz'un, Keşfi'nin sözlerinin hakikati yansıtmadığı konusunda romanın başında "Ne münasebet?... Kadıköyü gibi **burjuva kartiyede** böyle şık bir **ekipaj** bulunsun... Ne münasebet? Orada olanlar hep malûm. **Blondu** tanıyorum demesi de ağız... Tanısaydı öyle mi dururdu?" (23) sözleriyle yansıtılan ciddi bir şüphe taşınmasına rağmen, bu yalanlara inanmayı sürdürmesi, kendini bir özne olarak biçimleyişi ile bu biçimlenişe uygun bir öznel gerçekliğin yaratılması açısından kurucu bir işlev taşımaktadır.

Bihruz Bey'in aşkı algılayış biçiminin ise, bu eğilimin en somut biçimde ortaya çıktığı alan olduğu söylenebilir. Bihruz Bey'in, aşkın tanımlanışına ilişkin, edebî metinlerde, özellikle Fransız romanlarında sunulan aşk anlatısının "gerçek"liğe dönüştürülmesinden oluşan algılayış tarzı, "kendi"likle birlikte "hakikat"ın, edebiyat metinlerinin "gerçek" kılınacağı nesnelere dönüşen seyirlik bir alana dönüştürmektedir. Periveş'e bir çiçek vermesiyle sonuçlanan "romantik" karşılaşmanın "romantizm" algısını ortaya koyan iç diyalog, bu durumun somut örnekleri arasında sayılabilir. Periveş'in, "[u]zaktan güneş gibi görün"üp, "gözleri kamaş"tıran, yaklaşıldığında ise "ay gibi" parlayarak "insanın baktıkça bakacağı gel"mesine (33) neden olan güzelliği, Bihruz Bey tarafından "poetik" sözcüğüyle tanımlanırken, aralarındaki konuşma şöyle yorumlanmaktadır (34):

Ya o **konversasyonun** güzelliği! **Miruar terestr, o glas parter, tre bel komparezon pur ön pöti lâk, se tre joli!** İngiltere pırlantası da güzel... Benim için **ön pö tro flatan, me sa nö fe rien.** Çiçeği pek güç **aksepte** etti. Tabii öyle bir **jön person** için **sa va bien, sa ne kö dö lâ püdör, se dö la kandör!** Acaba adı nedir? Ah! aceleyle sormadım, **emosion** bırakmıyor idi ki... Ben de güzel mukabele ettim ya, **örözman** üzerimde o çiçek bulundu. Gerçekten pek **poetik** bir **rankontr** oldu. **Viktuar!** Öyle bir (lâk)ın kendarında... Lamartin! ah Lamartin! gelip de bu hali görmeliydin! Beş dakika içinde en parlaklarından beş yüz ver yazmak için ne şairane bir (tablo) idi! Çengi Hanım... **Kel drol dö nom!** Çengi... mahut dansözler... lâkin bu lâfzı isim olarak hiç işitmedimdi. Orijinal. Şu **tuvalette** bak! Şu yürüyüşe bak! Gerçekten bir (Kalipso)... Sanki

(Kalipso)yu adasından almışlar, yaşmaklamışlar, feracelemişler de şu bahçenin içine salıvermişler!

*Araba Sevdası*'nda âşık-mâşuk-rakip üçgeni üzerine inşa edilmiş aşk anlatısının ikincil anlam katmanlarında barındırdığı politik/edebî göndermelerin varlığı ise, romanın kuruluşunda tarihsel-toplumsal etkenlerin varlığının gözetilmesi gerektiğini düşündürerek Girard'ın sunduğu kavramsal çerçevenin, kültürel bağlamla birlikte öznenin biçimlenişine ilişkin tartışmaları da kapsayacak biçimde genişletilmesi gerektiğini düşündürmektedir. Girard'ın arzunun "taklitçi" doğasını odağa alan yaklaşımı, *Araba Sevdası*'nın düz anlam katmanında insanlar arası ilişkilerin çözümlenmesi için oldukça elverişli bir yaklaşım sunsa da, Keşfi-Bihruz çatışmasının önemli bir ögesi olan yalan-hakikat ayrımı ile birlikte yapıtın bilinç-dil ilişkisi bağlamında kavradığı "kendilik" tanımı merkezinde "özne"yi politik ve edebî katmanlarda farklı anlamlar taşıyan bir eğretilenme alanına dönüştüren özgül anlatı yapısının "gerçekçilik" ile kurduğu ilişkinin bu kavramsallaştırmanın dışına taşan bir niteliğe sahip olduğu ileri sürülebilir. Bu savın, çalışma kapsamında ele alınan diğer Tanzimat romanları için de geçerli olduğu düşünülse de, gerçekçilikle ilgili farklı yaklaşımları benimsemiş oldukları bulgularan romanlar bu savın tek tek tartışılması, konunun dağılmasının engellenmesi adına çalışma kapsamının dışında bırakıldığını belirtmek yerinde olacaktır. *Araba Sevdası*'nın "gerçekçilik" ile kurduğu ilişkinin aydınlatılabilmesi için, yapıtın aşk anlatısının biçimlenişinde önemli bir rol oynayan "kendilik" tanımı ile özne-nesne ilişkilerinin çözümlenmesi gerekli görünmektedir.

*Araba Sevdası*'nın "özne" kavramsallaştırmasına yönelik bu çözümleme için, Rene Girard gibi, diğer Avrupa-merkezli kuramsal yaklaşımların da göbeğinde yer alan roman ile Kartezyen "bilen özne" arasındaki özdeşim yerine

yirminci yüzyıl içinde gelişmiş olan yapısalcılık-sonrası yaklaşımların dil-bilinç ilişkisini öne çıkaran bakış açısının daha uygun bir zemin sağlayacağı düşünülmektedir. Freudcu yaklaşımların dayattığı bütüncül “özne” tanımını merkeze alan roman tanımının, bir yandan romanı modern ulus-devleti temsil eden edebiyat biçimi haline getirirken bir yandan da Freudcu bir perspektifle tanımlanan tekil bir “özne” tanımını türün olmazsa olmaz ölçütüne dönüştürdüğü görülmektedir. Ancak, öznenin bütüncül bir varlık, özne biçimlenişinin ise bir başlangıcı ve sonu olan tamamlanmış bir süreç olduğu varsayımlarına dayanan Freudcu kavrayış tarzı, *Araba Sevdası* gibi diğer Tanzimat romanları için de geçerli olan “eksiklik” söyleminin geçerlilik kazanmasına neden olurken aslında, dil-bilinç ilişkisini öne çıkaran bir “özne” tanımına dayanan Tanzimat romanlarının üzerine kurulu olduğu farklı bir “özne” tanımı ile öznenin biçimlenişini oluşturan özgül süreçlerin yapıtlardaki varlığını silikleştirmektedir. Bununla birlikte, 19. yüzyılın ikinci yarısında üretilen Tanzimat romanlarının, İmparatorluk nosyonunun ortadan kalkmasına işaret eden özgül uluslaşma süreçleri ile eş zamanlı olarak yazılmış olduğu dikkate alındığında, türün Avrupa’da ortaya çıkış sürecini damgalayan özne-vatandaş-müşteri, ulus-devlet-serbest-pazar-roman özdeşliklerinin geçerli olmaması pek şaşırtıcı değildir; ancak bu durum *Araba Sevdası* gibi romanlarda “özne”nin yokluğundan çok, bu parçalanma süreci içinde farklı bir tarzda biçimlendirilmiş olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Freud’un, bilinç dışını bilinçten tümüyle ayrı, kendi başına bir alan sayan yaklaşımının tersine, yine on dokuzuncu yüzyılda Jung’un, “özne”nin tekil bir bütünlükten çok, bilinç dışının kolektif yapısı yoluyla tarihsel-toplumsal bağlamın içinde biçimlendiği yolundaki kavrayışının, roman tanımına egemen olan “özne” kavramsallaştırmasına önemli bir alternatif sunduğu söylenebilir. Benzer

biçimde, yirminci yüzyılda tartışmalara neden olan Lacan'ın (1977: 297) bilinç dışının dil ile ortak bir yapıya sahip olduğu görüşüne dayanan yaklaşımı da, özne ile romanı birbirine bağlayan tekilleştirici söylem karşısında farklı bir yaklaşımın geliştirilebilmesi olanağını sunmaktadır.

*Araba Sevdası*'nda "kendilik" in inşası sürecinde ortaya çıkan parçalanmanın anlaşılabilmesi, özellikle Bihruz Bey'in bir özne olarak biçimlenmesini belirleyen iki karşıt yapının ortaya çıkarılması açısından bu kuramsal yaklaşımların ufuk açıcı olacağı söylenebilir. Romanda kendiliğin inşasına damga vuran gerilimi yaratan iki kutuptan ilki, yukarıda tartışıldığı gibi, Bihruz Bey'in "aşırı Batılılaşmış züppe" biçiminde tipleştirilmesine neden olan var oluşu bir seyir nesnesi biçiminde düzenleme eğiliminden oluşurken; ikincisi, dilin melezişmesi, Fransız ve Osmanlı edebiyat yapıtları, araba, sevgili gibi hem edebî hem de politik düzlemde anlamlar taşıyan farklı eğretilmeler arasındaki uzlaşma-çatışma ilişkilerini barındıran bir alana işaret ederek bu eğilimi sürekli kesintiye uğratan "bilinç dışı"ndan oluşmaktadır. *Araba Sevdası*'nın parçalanmış "özne"sinin temelini oluşturan bu gerilim, "özne"nin parçalanması üzerinden yürütülen "gerçekçilik" tartışmasının başka bir boyutuna işaret ederek, tartışmayı türün tanımı ile ilişkilendirmekte; romanın metin-dışı gerçekliği "temsil" eden bir anlatı sunup sunamayacağı, "gerçek"liğin temsil edilip edilmeyeceği gibi tanımsal tartışmaların göbeğinde yer alan konularda son derece dikkat çekici savlar ileri sürmektedir.

Öznel bilincin kuruluşunda dilin, dolayısıyla kültürel yapının, önemini merkeze alan Lacancı yaklaşım Freud'un tekil, özerk özne kavrayışını sorgulayarak farklı bir tanımsal çerçeve ortaya koyar. Bu çerçevenin temel niteliği, Saul Newman'ın (2006: 216) da dikkat çektiği gibi, "Cogito'nun özerk öznesi dil

içinde bozguna uğrattılır; bilinç anlamlamanın [kaynağı değil] bir *sonucudur*”.

Buna bağlı olarak varlığı “dışsal gösterenler dünyası tarafından anlam”landırılarak (216) “gerçek”liğin kaynağı ya da merkezi olmaktan çıkan “özne”, sessizlikten imgeye oradan da dile doğru uzanan birbirine bağlı üç farklı süreç sonunda biçimlenir. Lacancı kavrayış, Freud’un id-ego-süperego kavramları ile başlangıç ve sonu, bir “tamamlanma” hâline işaret eden üçlü zihin yapısının yerine, sürüp giden bir akışı imleyen bu süreç, “sembolik”, “imgesel”, “gerçek” biçiminde adlandırılan farklı bir üçleme önermektedir (Bowie, 1991: 89).

Buna göre, “gereksinim”den ibaret olan “gerçek”, öznenin dış dünyayla özdeşlik içinde olduğu, bütün ilksel gereksinimleri başkaları tarafından karşılandığı için onlara bağımlı olan bebeğin durumundaki gibi, ben ile “öteki” arasında, yani kişi ile dış dünya arasında bir ayrımın var olmadığı bir duruma işaret etmektedir. Yalnızca ilksel gereksinimin başkaları tarafından giderilmesinden ibaret olduğu için “tamlik” ya da “bütünlük” dönemi olarak adlandırılan bu durum, Lacan tarafından aynı zamanda bir “olanaksızlık” haline de işaret etmektedir. “Gerçek”e ilişkin bu olanaksızlığın kaynağında ise, “varoluşumuzun maddiliğini kabullenmek zorunda bırakıldığımızda (ki bizzat kendi ‘gerçekliğimizi’ tehdit etmesi nedeniyle genellikle travmatik olarak algılanan bir kabullenmedir bu)”, örneğinde olduğu gibi, dil içinde ifade edilemeyişi yatmaktadır<sup>5</sup>. Buna karşılık, “ayna evresi”nde kurulan “imgesel düzen”, “gereksinim”in “taleb”e dönüştüğü, arzu ile ilgili fantezilerin kurulmasından oluşmaktadır. Gereksinimlerin giderilebilir olmasına karşılık, “arzu”, temelde “özne”nin, “öteki”lerden ayrı olduğunu fark etmesi ile birlikte bu ayrımın olmadığı “gerçek” düzene dönüş isteğinden kaynaklandığı için, doğası

---

<sup>5</sup> Makalenin yer aldığı internet sayfası için bkz.:  
<http://www.cla.purdue.edu/English/theory/psychoanalysis/lacanstructure.html>.

gereği doyurulamaz bir niteliğe sahiptir. “Özne”nin, daha önce sahip olduğu ancak bir daha asla elde edemeyeceği “bütünlük”e geri dönmenin imkansızlığının neden olduğu “eksik”lik tarafından biçimlenen “özne” için bu, aynı zamanda, bu bütünlüğün yalnızca bir fanteziden ibaret olduğunun kavranması anlamına gelmektedir. Çocuğun aynada görerek özdeşim kurduğu, kendi içinde bütünleşmiş, uyumlu ve durgun bir tamlığa sahip olan “imge”nin gerçek olmayışı aynı zamanda bu imgeyi bir benlik idealine de dönüştürerek “kendilik” hakkındaki fantezilerin de kaynağını oluşturmaktadır. Ancak eşitlemeye dayalı özdeşim ile fantezinin egemen olduğu “imgesel düzen” içinde “öteki” ile iletişim kurmasına olanak bulunmayan “özne”nin bu iletişimi kurabilmesi, zorunlu olarak “Babanın Adı”nı kabullenerek dil içi düzene, bir başka deyişle “sembolik düzen”e geçmesine bağlıdır: “Tarihin başlangıcından beri onun [babanın] kişisel varlığını kanunun çehresiyle tanımlayan simgesel işlevin *babanın adı* tarafından desteklendiğinin farkına varmalıyız” (Lacan, 1977: 67).

Bu yaklaşımın *Araba Sevdası* açısından taşıdığı önem, bu haliyle tanımlanan “özne”nin, Bihruz Bey’in “kendilik”i inşa sürecinde gerilim yaratarak parçalanmasına neden olan nesneleştirme-bilinç çatışmasının yaratan sürecin, Lacan’ın öznenin biçimlenişi sürecinde tanımladığı evrelerle taşıdığı koşutluktur. Tanzimat romanlarını sömürgeleşme-sonrası kuramsal yaklaşımların sunduğu kuramsal çerçeve ile anlamlı bir yakınlık taşımasının da kaynağında yer alan bu koşutluk, Bihruz Bey gibi roman karakterlerinin söylemsel olarak “tipleştirilmesi”nin ima ettiği “öznenin yok”luğu yerine parçalanmış kendilik süreçlerinden oluşan bir “özne”nin varlığında söz etmeyi olanaklı kılması açısından önem taşımaktadır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan Lacancı kuramsal çerçevenin *Araba Sevdası* gibi Tanzimat romanlarının yorumlanmasında geriye



dönük bir aktarmacılıkla metnin kurama uydurulmuş olduğu biçimindeki eleştirilerin önüne geçilebilmesi için ise, bu yorumlama biçiminin Lacan'ın kuramsal yaklaşımının metin üzerinde nasıl uygulanabileceği sorusunun yanıtlanmasını amaçlamadığı, tersine Bihruz Bey'in hem kendini hem de dış gerçekliği algılayış tarzının gerçeklik-dil-bilinç ilişkisini merkeze alan soruların gündeme getirilmesini zorunlu kılmış olmasından kaynaklanmakta olduğunun belirtilmesi yerinde olacaktır.

Daha önce gösterildiği gibi, Bihruz Bey'in bir özne olarak varoluşunu anlamlandırmasının en önemli aracı olan edebiyat metinleri, aynı zamanda onun kendi kimliğini inşa sürecinde oluşturduğu özimgeye de kaynaklık etmektedir. Okuduğu “aşk hikâyeleri”nin sunduğu metinsel/kurmaca “gerçeklik” ile, tıpkı Keşfinin yalanlarına inandığı gibi, özdeşim kurmuş olan Bihruz Bey'in, bu metinlerde sunulan şeyin “hakikat” ile özdeş olduğuna inandığı görülmektedir. Kelimelerin nesnelere, metinlerin dış gerçekliği, edebiyatın sunduğu aynanın özimgenin kendisini uyumlu bir bütünlük içinde “resmettiği” yolundaki bu fantezi, Bihruz Bey'in kimliğinin kuruluşunun önemli bir parçasını oluşturarak ben-öteki, kurmaca-gerçek arasındaki ayrımların ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Bu açıdan Bihruz Bey'in bir özne olarak varoluşunun önemli bir boyutunu oluşturarak “imge”nin gerçek kılınabilmesi fantezisi yüzünden varoluşun nesneleştirilmesi biçiminde tezahür eden bu durumun, yukarıda tanımlanan “ayna evresi”nin aslı nitelikleri ile özdeşlik içinde olduğu ileri sürülebilir. Bir başka deyişle, Bihruz Bey, öznenin biçimlenişinin bu evresinde, edebiyat metinlerinin aynasında gördüğü, hem kendisi hem de “gerçeklik” ile özdeş olduğunu varsaydığı “imge”nin “gerçek” olduğu yolundaki fanteziyi, nesneleştirdiği dış dünyayı ve kendi varoluşunu bu imgeye göre düzenleyerek “gerçek” kılmaya çalışmaktadır.

Bununla birlikte, Keşfi'nin “yalan” söylediğinin de “aslında” farkında olması, “fantezi”nin “hakikat”i, “yalan”ın “gerçek”i temsil etmediğine ilişkin bilgiyi dolayısıyla Lacancı terminoloji ile “sembolik düzen”in de eş zamanlı bir biçimde sürmekte olduğunu gösteren önemli bir ipucudur. Bu sürecin en sarıh kanıtı ise, Bihruz Bey'in, Periveş'e yazdığı mektuba eklemek üzere çevirdiği şiirde kelime ile nesne arasındaki temsiliyet ilişkisinin tartışmaya açıldığı, epigramda yer alan dizenin yorumlandığı bölümde ortaya çıkmaktadır. Anlatıcının Bihruz Bey'in, “bu şiiri yazan (şair-i fransavinin), saniyen mütercimim [aslında şiiri Bihruz'un kendisi çevirmiştir] kastettiği manâyı bulup çıkarmak” konusunda çektiği güçlüğü gösteren sözlerini izleyen “[b]öyle sözleri anlamak şair olmaya mütevakkıf olduğunu teemmül ile kendisinin de bir şair olamadığına bir aralık teessüfler etti ise de bu **santimanı** çok devam etmedi: **Tu le poet son fu!** Diyerek bu mahrumiyetin ise tesellisini buldu” (63). Bihruz Bey'in, bütün şairlerin “deli” olduğunu, yani “gerçek”lik algılarının çarpıtılmış olduğu yolundaki inancını gösteren bu sözler, kendisini “şair”lerden, yani “öteki”nden ayrı olduğu konusundaki bilincin, bu ayırımın ortadan kalktığı “fantezi” evresi ile eş zamanlılığını göstererek yukarıda ileri sürülen savı kanıtlamaktadır. Bu yorumun, Bihruz Bey'in, “âlem-i menamında gördüğü şeyler kadar biçimsiz, garip, münasebetsiz değilse de hemen onlar kadar karışık, onlar kadar namerbut” (55) olan düşüncelerinin serbestçe aktarıldığı “bilinç akışı” tekniği yerine, düzenli bir yapıyı dillendiren anlatıcının müdahalesi ile ifade edilmiş olması ise, bu müdahalelerin varsayıldığı gibi “işlevsiz” olmadığını, tersine “imgesel düzen”i temsil edilen zihinsel konuşmalar ile dil ile kurulan “sembolik” düzen arasındaki çatışmayı bir başka düzlemde yeniden vurgulaması dikkat çekici bir niteliktir.

Öznenin kuruluş sürecinde bir arada gerçekleşmekte olan bu iki farklı zihinsel süreç arasındaki çatışmanın, iki farklı geleneğe ait, “Graziella”, “Siyehçerde” gibi edebiyat metinlerinin hem imgesel hem de sembolik düzlemde farklı işlevler taşıyacak biçimde kullanılmış olmasıyla da ortaya çıktığı görülmektedir. Anlatıcı söylemi ile birlikte karakterin bu dış söylemi benimsediğini gösteren sözleri, Doğu edebiyatını temsil eder görünen Vasıf’ın gazelleri ya da mektuba eklediği “siyehçerde” şiiri karşısındaki küçümseyici tavrı ile Fransız edebiyatı karşısındaki hayranlığı arasında bir karşıtlık kurulmasına neden olmaktadır. Bu karşıtlık, kültürel yapıya işaret eden sembolik düzlem açısından Doğu-Batı geriliminin ortaya çıkmasına neden olmakla kalmaz, Bihruz Bey’in “alafranga züppe” biçiminde tanımlanmasının da en önemli dayanaklarından birini oluşturur. Ancak, bu karşıtlığı temsil eden edebiyat yapıtlarının imgesel düzlem açısından karşıtlık içinde olmadığı, Bihruz Bey’in bir özne olarak biçimlenmesi sürecinde eşdeğer işlevlere sahip oldukları görülmektedir. Bu savın nedenlerinden biri, daha önce Batılı olmayı imleyecek biçimde tanımlanarak “blond” adı verilen Periveş’in, mektubun verilmesinden hemen sonra “siyehçerde” lakabı ile anılmaya başlanmış olmasıdır (87). Benzer biçimde ona verilmek üzere yazılan mektuba Fransızca bir şiir yerine “siyehçerde”nin geçirilmiş olması, iki farklı geleneği temsil eden bu iki şiir arasında Bihruz Bey için, “romantik bir aşk mektubu” imgesinin yaratılması açısından eşit değerdedir. İmgesel düzen açısından, bir gazel ile Fransız sembolizmini yansıtan bir şiirin aynı işlevsel değere sahip olması, romanın temel çatışmanın Doğu-Batı karşıtlığı üzerine değil, öznenin biçimleniş sürecinde gerçekliğin inşasında rol oynayan farklı bilinç süreçleri arasındaki parçalanmanın yarattığı gerilim üzerine kurulu olduğunu göstererek aslında romanın “özne”sinin,

içinde bulunduğu toplumsal/kültürel “gerçeklik”in dağılmakta oluşu ile koşutluk içinde “parçalanmış” bir yapının varlığını göstererek bu yapının bir eğrilemesine dönüşmektedir.

Romanın edebî anlam katmanında gerçekçilikle kurduğu ilişki ise, “hakikat”ın, tıpkı Bihruz Bey’in rüyasında arabanın kendisinden kaçışı gibi temsilden kaçacağı, ancak inandırıcı bir kurmacanın “hakikat”ın yerini tutmakla yükümlü olduğu savı merkezinde biçimlenmektedir. Periveş’in, “araba”nın, Keşfi’nin “yalan”larının Bihruz Bey’den kaçışı ile koşutluk içinde “hakikat”, romanın “kurmaca” gerçekliğinden kaçacağı, onun tarafından doğrudan temsil edilmesinin olanaksız olduğu düşüncesi, *Araba Sevdası*’nın bu düzlemdeki temel savını oluşturmaktadır. Bu açıdan *Araba Sevdası*’nın, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemde “gerçekçilik”in başat tanımını teşkil eden temsiliyet ilişkisini yapı sökümüne uğrattığı, hem edebî metnin, hem de bu metnin “özne”sinin, içinde üretildikleri toplumsal/kültürel ortamın parçalanışı ile koşutluk içinde, tikel, bütüncül bir yapıya değil, farklı parçaların dil-içi etkileşim yoluyla ilişkilendirildiği ucu açık bir biçimlenme sürecine işaret etmektedir. Bu bağlamda *Araba Sevdası* açısından “gerçekçilik”in ya da romanın tanımlanışına ilişkin temel sorunun, anlatıya dönüştürülecek bir “özne”nin var olup olmadığı sorunu yerine, dönüşüm içindeki anlatı türleri içinde metin-dışı gerçeklikle birlikte bu gerçekliğe uygun varoluş süreçlerinin nasıl metinselleştirileceği sorusuna odaklandığı görülmektedir.

Romanın öznesinin zihninde “imgesel düzen”in varlığını, “sembolik düzen”le bir arada sürdürmek konusundaki direnci ile Bihruz’un “Babanın Kuralı”na boyun eğmemek konusundaki ısrarlı çabasının yarattığı parçalanma, paradoksal biçimde, “özne”nin inşa edilemeyişi ya da Lacancı kuramın temel

dayanağını sunduğu gibi, ortadan kalkmış olmasý yerine, paradoksal biçimde, hem edebî hem de politik düzlemde romanın üretildiği yapının parçalanmışlığı ile uyum içindeki bir özneleşme sürecinin varlığını göstermektedir.

## SONUÇ

Tanzimat romanlarının anlatı yapısına ait özgül niteliklerin ortaya çıkarılmasını amaçlayan bu çalışmanın temel savı, edebî bir tür olarak romanın, Osmanlı İmparatorluğu'nun on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca hem toplumsal/politik hem de edebî geleneğinin geçirdiği dönüşümle etkileşim içinde ortaya çıktığı; bu dönüşümün bir uzantısı olarak üretilen romanların ise çok-katmanlı bir anlatı yapısına sahip olduklarıdır. Bu savın doğal bir sonucu, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde tutarlı, sürekli bir biçimde ileri sürüldüğü gibi, Fransız gerçekçi romanlarının sunduğu yapıyı “taklit” etmeye çalışan Tanzimat yazarlarının üzerindeki Divan edebiyatı etkisinin yazarları “acemi”leştirmede, tersine bu etkinin çok-katmanlı anlatı yapısının kurulmasında merkezi bir rol oynadığı düşüncesinin geçerlilik kazanmasıdır. Bu savın kanıtlanabilmesi için öncelikle Cumhuriyet sonrası araştırmalarda egemenlik kazanan “taklit roman” tanımlamasının anaakım söylemi hangi mekanizmalarla belirlediği araştırılmış, daha sonra ise altı romanın eğretilmeli aşk anlatısı politik ve edebî anlam katmanları bağlamında çözümlenerek anaakım eleştirel söylemin temel savlarının metinlerin çok-katmanlı anlatı yapısı bağlamında geçerlilik taşımadığı gösterilmiştir.

Anaakım eleştirel söylemin farklı düşünce okullarını benimseyen araştırmacılar açısından ortaklık oluşturan tarafı, bu romanlar hakkında öne

sürülen üç temel savın geçerli olduğu düşüncesinin yaygın kabul görmesidir. Bu savlardan ilki, romanın on dokuzuncu yüzyılda Avrupa romanlarının, özellikle de Fransız edebiyatına ait romanların çeviri yoluyla imparatorluk edebiyatına taşınarak hem yazarların hem de okurların bu “yabancı” tür ile tanışmış olduklarıdır. Bu ilk sava bağlı olan ikinci sav ise, gazetelerde tefrika edilen romanların Tanzimat yazarları açısından politik görüşlerin yaygınlaştırılmasında kullanılabilecekleri iyi bir araç olduğu, dolayısıyla roman yazma etkinliğinin edebiyatın politik amaçlar için araçsallaştırıldığı bu mantık tarafından yönlendirildiği görüşüdür. On dokuzuncu yüzyıl Tanzimat yazarlarının hem edebiyatçı hem de siyasetçi olmalarından kaynaklanan bu görüş, politik kaygıların türün tanımlanması ile Osmanlı edebiyatı içinde nasıl kurulacağı konularındaki estetik kaygıların önüne geçmiş olduğu fikrinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu iki savın kabul edilmesinin sonucu ise, Tanzimat yazarlarının çeviriler yoluyla henüz tanıştıkları bu yeni türde verdikleri ürünlerin Fransız gerçekçi romanlarının “taklit”leri oldukları düşüncesinin en genel düzlemde geçerlilik kazanmasıdır. Böylece, gerçekçi roman tekniğini kullanarak ürün vermeye alışık olmayan yazarların “taklit” çabalarının yeterince “iyi” ya da “gerçek” romanlar üretmeye yetmediği düşüncesi doğal bir biçimde kanıtlanmış olmaktadır.

Ancak romanların taklit metinler olduğu savıyla bu savı kanıtladığı varsayılan teknik “yetersiz”lik varsayımının, yapıtların kendisinden çok Cumhuriyet sonrası eleştirel söylem içinde temsil edildikleri eleştirel söylemin bir ürünü oldukları konuyla ilgili bilimsel yazını kapsayan söylem incelemesi bölümünde gösterilmiştir. Bu söylemin önemli bir niteliği, değer düşürücü yargıların, romanın ortaya çıkışı ile tanımına ait savların, Avrupa romanını merkeze alan bir karşılaştırma sonucunda üretilmiş olmasıdır. Tanzimat

romanlarını kapsadığı savlanarak dönem edebiyatını temsil ettiği ileri sürülen yapıtların belirlenmesinde, bir başka deyişle Tanzimat romanlarına ait “kanon”un belirlenmesinde, yapıtların anlatı yapısının niteliklerinden çok bu karşılaştırmalı yaklaşıma uygun yapıtların bir araya getirilmesinden oluşan seçici bir tavrın etkili olduğu görülmektedir. Kanona hangi yapıtların dahil edileceği sorusunun edebî incelemeler yapılmadan önce, politik saiklerle cevaplanmış olması bu görüşü destekleyen en önemli kanıtlardandır. 1928 harf devriminin yarattığı kopuşta hangi romanların yeni alfabeye aktarılacağı sorusu merkezinde yapılan seçme, Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemde çok uzun bir zaman boyunca belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Tanzimat yazarları arasında bazı yazarların bazı yapıtlarının öne çıkarılmasına, diğerlerinin ise silinmesine neden olan bu seçicilik, romanların Doğu-Batı ekseninde gerçekleşen batılılaşma sorunsalı merkezinde araçsallaştırıldığı görüşünü destekleyici niteliktedir. Emine Semiye’nin *Sefalet*’i gibi, bu dönemde üretilmiş ancak yeni alfabeye hâlâ aktarılmamış olan pek çok yapıtın bulunmasına karşılık, özellikle Ahmet Mithat’ın *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’si, Recaizade Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası* ile Namık Kemal’in *İntibah*’ından oluşan üç romanın eleştirel çalışmaların hemen hepsinde ele alınmış olması bu savı desteklemektedir.

“Yanlıı Batılılaşma” eksenini romanların yorumlandığı egemen paradigmaya dönüştüren Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin yarattığı bir başka etki ise, romanların imparatorluğun kendisine yönelik bir “ulusal alegori” sayılmasıdır. Bir başka deyişle, romanların yanıtlamaya çalıştığı “nasıl batılılaşacağız” sorusu anlatı yapısını belirlemekle kalmaz, modern bir tür olan romanın kaderinin imparatorluğun kaderini temsil edecek biçimde tanımlanmasına neden olur. Bu yaklaşımın gelişiminde, Râkım Efendi, Mansur gibi “doğru”



Batılılaşmış karakterler yalnızca bir roman karakteri değil, imparatorluğun kendisini imleyen birer simgedir. Bu romanlarda karakter yerine “tip”lerin bulunduğu yargısıyla el ele yürüyen bu simgeselleştirme, gerçekçilik ile alegoriyi karşı karşıya getiren modern eleştiri söyleminin de desteğiyle, Tanzimat romanlarının “yeter”sizliğinin bir başka kanıtına dönüşmektedir. Bu söylemsel sabitliğin birincil nedeni, ilgili bölümde gösterildiği gibi, romanların yapısını merkeze alan kuramsal yaklaşımların kullanılmasından çok, türe ilişkin Avrupa-merkezli tanımsal çerçevenin model alınarak kuramlara uygulanmasıdır. Farklı kuramsal yaklaşımları benimseyen araştırmacılar tarafından zaman içinde çeşitlenerek meşrulaştırılan bu eğilim, temelde Tanzimat romanları hakkındaki değer düşürücü savların yeniden üretilerek kalıplaşması sonucunu doğurmuştur.

Birden çok edebî gelenek ile farklı kültürlere ait edebiyatların bir arada var olduğu Osmanlı edebiyatında romanın edebî bir tür olarak kuruluş süreci, Batı-dışı edebiyatlar içinde türün ortaya çıkışını yabancılaştırmaya dayalı “taklit” söyleminin etkilerinin saf dışı edilebilmesini sağlayacak kuramsal yaklaşımların nasıl geliştirilebileceğine yönelik tartışmalar için çok verimli bir alan sunmaktadır. Böylesi bir kuramsal yaklaşımın geliştirilebilmesi için, Tanzimat romanının doğuşunun, dünya edebiyatı açısından “özgün” modelin “taklit” edilmesine dayalı ikincil bir sürece işaret ettiği ön kabulünün yerine, Osmanlı geleneksel ve halk edebiyatı tekniklerinin egemen olduğu bir edebiyat ortamında, bu teknikler ile Avrupa tarzı “gerçekçilik” arasında cereyan eden bir hesaplaşma süreci içinde gerçekleştiği savını temel alan yeni bir kuramsal yaklaşımın geliştirilmesi yerinde bir çaba sayılmalıdır. Cumhuriyet sonrası eleştirel söyleme bakıldığında, halk edebiyatı ile Divan şiiri arasındaki yapay ayrımın vurgulanması sonucunda, halk edebiyatının, bu “yabancı” biçimin uygun içerikle sunulmasını sağladığı düşünülen

halk edebiyatının görece olumlanan etkisine karşılık, Divan şiirinin etkisi değersizleştirici bir unsur sayılarak ötekileştirilmektedir.

*Hançerli Hanım* gibi halk edebiyatı ürünleri ile Ortaoyunu, meddah hikâyeleri gibi edebiyat ürünlerinin romanın doğuşunda anlatılacak öyküyü sağladıkları, bir başka deyişle içeriğin belirlenmesi konusunda etkili oldukları düşüncesinin kabul edilmesidir. Böylece, roman gibi “yabancı” bir türün sağladığı teknikler ile anlatı biçiminin bu “yerli” içerikle birleştirilmesinin romanın doğuşu için gerekli olan çıkış noktasını oluşturduğu görüşünün geçerlilik kazandığı görülmektedir. Divan şiirinin etkisi ise, genellikle olumsuzlanarak Tanzimat yazarlarının roman tekniğini daha iyi kullanmalarının önündeki esas engelin bu şiirin anlatı kalıpları ile yöntemlerinden “kurtulamamış” olmalarından kaynaklandığı düşüncesinin eleştirel söyleme egemen olduğu görülmektedir. Son yıllarda romanın Batı-dışı edebiyatlarda ortaya çıkışında “yerli” içerik ile türün sahip olduğu biçimi bir araya getiren, hem biçim hem de içerik açısından taviz vermeye dayalı uzlaşmaların etkili olduğu yolundaki görüşler de Tanzimat romanının doğuşuna ilişkin sürece ilişkin anaakım incelemeleri doğrular görünmektedir. Buna göre, Batı-dışı kültürlerde romanın ortaya çıkışının, Tanzimat romanı örneğinde olduğu gibi, izlenecek modeli sunan Batılı romanın egemen anlatı tekniklerinin yerel edebiyatta egemen olan anlatı yapısını ya da edebî teknikleri edilgenleştirdiği, giderek ortadan kaldırdığı bir sürece işaret ettiği varsayılmaktadır. Bu varsayımın geçerli olduğu düşüncesi, türe ilişkin tekilleştirici bir tanımsal çerçevenin Avrupa’dan çıkarak yaygınlaşmasıyla kalmamakta, çağdaş edebiyat ürünlerine ilişkin değerlendirmelerin de kısırlaşması sonucunu doğurmaktadır. Tanzimat romanlarında dikkati çeken varlıkları, Divan şiirinin etkisine bağlanarak anlatı yapısını bozdukları savlanan abartılı üslup kullanımı,

müdahil anlatıcı, tek boyutlu roman karakterlerinin varlığı gibi unsurların romanın yapısı içindeki olası işlevlerinin değerlendirilmesinin, çağdaş romancıların yapıtlarının değerlendirilmesinde de yeni ufuklar açacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda Tanzimat romanlarının ortaya çıkışında romanlar hakkındaki değer düşürücü yargılarla birlikte bu yargıların kanıtına dönüştürülen Divan edebiyatı etkisinin farklı bir açıdan değerlendirilmesi oldukça önemlidir.

Bu değerlendirmenin yapılabilmesi amacıyla, öncelikle taklit sürecinin kaynağını oluşturan Fransız gerçekçi romanları ile bu taklidin etkili bir biçimde gerçekleşmesini engelleyen Divan şiirinin “gerçekçi”lik ile kurdukları ilişki incelenmiştir. “Gerçekçilik”in nasıl tanımlanması gerektiği konusundaki uluslar arası akademik yazının genişliği ile çatışmalı görüşleri bir arada barındıran yapısı, tek bir tanımın farklı kültürler için geçerli olamayacağı düşüncesini doğurmaktadır. Çalışmanın Fransız gerçekçiliğinin tanımlanmasına ilişkin akademik yazının gözden geçirildiği bölümünde bu genişlik göz önüne alınarak, tanımsal çerçevenin çizilmesi sırasında Fransız edebiyatı içinde de Osmanlı edebiyatında yaşanan tartışmalara koşut görüşlerin ileri sürülmüş olduğu vurgulanmıştır. Romanın doğuşunu, pozitivist yaklaşımın benimsenmesinin bir sonucu olarak kendisinden önce var olan edebiyat geleneği ile keskin bir kopuş içinde tanımlandığı yaklaşımların dışına çıkan bu tartışmalar, özellikle dinsel bakış açısının etkisinin yalnızca Osmanlı edebiyatına özgü olmadığını gösterilmesi açısından önem taşımaktadır.

Bir sonraki bölümde ise, romanların ortak temasını oluşturan aşk anlatısının nitelikleri incelenerek düz anlam katmanında konu edilen aşk hikâyelerinin politik ve edebî anlam katmanlarının temel taşıyıcısı olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Fransız gerçekçi romanları ile Divan edebiyatı aşk

anlatısı arasında bu bağlamda yapılan karşılaştırma, aşkın hemen her zaman farklı bağlamlarda değerlendirilebilecek bir eğrilemeler alanı sunduğu görüşünden hareket etmekle birlikte, edebiyat anlayışları ile sundukları teknikler açısından farklılıklar taşıyan bu iki farklı edebiyat anlatısının Tanzimat romanının doğuşunu belirleyen süreçte nasıl bir etkileşim içinde olduklarının ortaya çıkarılmasını hedeflenmektedir. Bu açıdan ele alındığında Tanzimat romanlarının aşk anlatısı, Fransız gerçekçiliğinin sunduğu olanaklar ile Divan şiiri aşk anlatısı arasındaki etkileşimin ürünü sayılabilir. Bu etkileşimin temelinde ise, tarafların birini edilgen diğerini etken kılan “taklit” etme çabasından çok, türün içinde gelişmekte olduğu kültürün içsel dinamiklerinin yanı sıra toplumsal yapısındaki değişimlerin de bir ürünü olduğu görülmektedir.

Çalışmanın kapsamı, Cumhuriyet sonrası eleştirel söyleme göre Tanzimat romanlarını temsil ettiği savlanan beş romana birkaç araştırma dışında incelenmemiş olan *Akabi Hikâyesi*'nin eklenmesiyle oluşturulmuştur. *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, *İntibah*, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ile *Araba Sevdası* çalışmada incelenen diğer romanları oluşturmaktadır. Bu romanların ortak niteliği, birer “ulusal alegori” olmaktan çok, imparatorluğun içinde bulunduğu yapısal krizin yanı sıra edebiyat ortamında yaşanan dönüşümle ilgili olarak yorumlanabilecek iki farklı anlam katmanını barındıran bir anlatı yapısına sahip olmalarıdır. Son iki bölüm altı romanın iki farklı anlam katmanı açısından yorumlanmasından oluşmaktadır. Bu yorumlama sonucunda elde edilen bulguların dikkat çekici bir niteliği, Osmanlı devletinin bir imparatorluk olarak kalması konusunda farklı yazarların benimsemiş oldukları farklı konumlar ile politik görüşler doğrultusunda farklı önerilere sahip olmalarıdır. Yazarların ikincil anlam katmanında ileri sürdükleri görüşler ile kuramsal yazılarında ileri sürdükleri

görüşler arasındaki tutarlılık, Ahmet Mithat örneğinde olduğu gibi, dikkat çekicidir. Ancak çalışmanın metin-odaklı yaklaşımını korumak amacıyla ikincil metinlerde yer alan görüşlerin çoğu bu çalışmaya yansıtılmamıştır. Bu tercihin bir başka nedeni ise, yazarlara ait ikincil kaynakların sunduğu çerçevenin romanlar tarafından doğrulanmaya çalışılması gibi bir yaklaşımın benimsenmesi yerine, romanlardaki eğretilmeli anlatı yapısının kendi iç tutarlılığının ortaya çıkarılmasının hedeflenmiş olmasıdır.

Politik anlam katmanının yorumlanması sırasında, yazarların politik yorumlarının farklılığına rağmen, aralarında dikkat çekici bir ortaklığın bulunduğu söz edilebilir. Bu ortaklık, toplumsal yapıdaki dönüşümün bir sonucu olarak devlet yapısının imparatorluk olma özelliğini kaybedeceği, bir başka deyişle küçülmek zorunda kalacağı öngörüsünün bütün romanlarda yer almasıdır. Romanların hemen hepsinde ulus-devlet oluşumunun kaçınılmaz olduğu düşüncesine işaret eden bu küçülme konusunda farklı yazarların dönüşüm sürecine ilişkin farklı değerlendirmeler yaptıkları görülmektedir.

*Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın aşk anlatısının politik anlam katmanında yorumlanması sonucunda, imparatorluğun iktidar yapısında etkin bir konuma sahip üç farklı odak arasındaki çekişmelerin toplumsal yapıdaki köklü değişimlerin getirdiği bir yıkımla sonuçlanacağı düşüncesinin ileri sürüldüğü görülmektedir. Tümü ayrılıkla sona eren aşk ilişkilerinin her birinin iktidar yapısı içindeki farklı odaklara işaret ettiği düşüncesi, bu ilişkilerin birbirlerine göre nasıl konumlandırıldığına yönelik bir incelemeye dayanmaktadır. Bu okuma sonucunda *Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın politik anlam katmanında, farklı "millet"lerin bir arada yaşamasının yarattığı çok-kültürlü imparatorluk yapısının ortadan kalkarak

ulus-devlet biçimlenmesinin kaçınılmaz bir süreç olduğu düşüncesi merkezinde yapılandırıldığı gösterilmektedir.

İmparatorluk yapısının parçalanmasının nasıl engellenebileceği sorusuna odaklanan *İntibah*'ın politik anlam katmanında ise, hem politik hem de kültürel açıdan imparatorluğun görkemli günlerinin artık geçmişte kaldığı düşüncesi merkezi bir öneme sahiptir. Bölüm başlarında yer alan beyitler ile ilk bölümlerdeki Çamlıca betimlemelerinin politik anlam katmanının yorumlanması açısından sunduğu çerçeve, imparatorluğun içinde bulunduğu krizin geçmiş-gelecek, uyku-uyanıklık gibi karşıtlıklar bağlamında tartışılırken imparatorluk yapısının uzun zaman boyunca taşıyıcısı olmuş olan iktidar yapısının yeniden canlandırılmasının olanaksızlığı düşüncesinin vurgulandığını göstermektedir. Bu olanaksızlık, temelde, imparatorluğun maruz kaldığı “yabancı” etki karşısında devlet yapısının korunamamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Karşılaştırmalı bir biçimde incelenmiş olan *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* ile *Akabi Hikâyesi*'nin politik anlam katmanı açısından yorumlanması, imparatorluğun içinde bulunduğu durumun Müslüman ve gayr-ı Müslim çevreler açısından değerlendirilmesinde dikkat çekici bazı farklılıklara işaret etmesi açısından önem taşımaktadır. “Millet sistemi”ne dayalı imparatorluk yapısının korunabilmesi için Merkantilist iktisadi politikaların uygulanması sonucunda Müslüman girişimcilerden oluşan Osmanlı burjuva sınıfının gelişiminin gerekli olduğu düşüncesini merkeze alan *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, cemaatçi değerleri bu sistemin korunması açısından vazgeçilmez bir konuma yerleştirirken, *Akabi Hikâyesi*'nde birey-cemaat çatışması temelinde yapılandırılan politik anlam katmanı, bağımsızlık düşüncesinin Ermeni cemaati açısından yaratacağı olumsuz sonuçları vurgulamaktadır.

Çalışılan yapıtlar arasında aşk anlatısının eğretilmeli yapısındaki metin-  
dışı göndermelerin belirginleştiği bir başka roman olan *Turfanda mı Yoksa Turfa  
mi?*'nin politik anlam katmanı ise, imparatorluğun devlet yapısının  
güçlendirilmesine yönelik ütopyik anlatının yıkımla sonuçlanan bir karşı-ütopyaya  
dönüşmesinden oluşmaktadır. Ütopyanın ima ettiği gibi imparatorluğun İslami  
değerler merkezinde yeniden güçlendirilmesini sağlayacak Türk-İslam sentezine  
dayalı devlet yapısının güçlendirilmesinin önündeki en önemli engel ise, hem  
halkın yeniden düzenlemeler karşısındaki olumsuz tavrından hem de iktisadi  
yapının düzeltilmesinde bu düzenlemelerin yetersiz kalacağı düşüncesinden  
oluşmaktadır.

*Araba Sevdası* ise, politik anlam katmanında emperyal otoritenin  
yitirilmesinin kaçınılmazlığı karşısında Osmanlı devletinin ayakta kalmasının  
iktisadi yapının yeniden düzenlemesiyle mümkün olacağı düşüncesine odaklandığı  
görülmektedir. Osmanlı iktidar yapısının merkezîyetçi niteliğinin gittikçe aşınarak  
devlet erkinin farklı konumlar arasında bölünmesiyle birlikte, saray ile bürokrasi  
arasındaki çatışmaya ek olarak iktisadi yapı içinde burjuvazinin gelişmeye  
başlamasının etkisi, imparatorluk yapısının çökmesiyle sonuçlanacaktır.

Osmanlı edebiyatının geçirmekte olduğu dönüşümle ilgili tartışmalardan  
oluşan anlam katmanının ise, romanın ortaya çıkışı ile politik düzlemdeki çözülme  
arasında kurulan koşutluk merkezinde yapılandırıldığı görülmektedir. Romanın  
Osmanlı edebiyatında ortaya çıkışına ilişkin tartışmaların, romanlarda rüya-gerçek,  
uyku-uyanıklık, yalan-gerçek gibi ikilikler arasındaki karşıtlıklar merkezinde  
odaklanarak türü belirleyen “gerçekçilik” konusundaki tartışmaların romanların  
aşk anlatısı içinde yürütülmüş olması çalışmada incelenen bütün romanları  
kapsayan ortak bir niteliktir. Bununla birlikte, edebî ortamın odaklandığı eski-yeni

edebiyat tartışmasının da eğretilmeli olarak yapıtlarda temsil edildiği görülmektedir. Bu tartışmaların *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ın edebî anlam katmanına yansımaları, türün doğuşuna ilişkin sürecin, anaakım eleştirinin varsayımlarının tersine, Batı edebiyatına ait tekilleştirici tanımsal çerçevenin sorgulanmaksızın kabul edilmediğini göstermektedir. Romanın edebî anlam katmanı açısından bu süreç, türün tanımına ilişkin çatışmalı kuramsal yaklaşımların tartışılmasından oluşan bir ortam içinde gerçekleşmiştir; gerçekçi olan ile olmayan arasındaki karşıtlığın egemen olduğu dönüşüm sürecini merkeze alan edebî anlam katmanı aynı zamanda bu dönüşümün yarattığı direnç noktalarının ortaya çıkarılmasına odaklanmaktadır.

Alegorik anlatıma en yakın yapıtlar olan *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* ile *Akabi Hikâyesi* açısından ise, edebî tartışmalar gerçekçiliğin nasıl tanımlanacağı sorunundan çok, edebiyatın politik açıdan ne gibi bir işlev taşıdığını sorusunun yanıtlanmasına yönelmektedir. Cumhuriyet sonrası eleştirel söylemin Tanzimat yazarlarının edebiyatı araçsallaştırdığı yolundaki yargısının temel dayanağını oluşturan *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* açısından bu durum anaakım kuramsal yaklaşımın geçerli kılındığı izlenimini uyandırır da, romanda yüksek-popüler edebiyat karşıtlığı bağlamındaki tartışmaların temsil edilmiş olması, edebî anlam katmanının yalnızca edebiyatın araçsallaştırılması merkezinde yapılandırılmadığını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bununla birlikte, hakkında pek çok çalışma yapılmış olan bu romanın edebî anlam katmanında araçsallık merkezindeki tartışmaların nasıl temsil edildiğinin ortaya çıkarılması, bu anlam katmanındaki görüşlerin anaakım eleştirel söylem ile ortak ve farklı yanlarının ortaya çıkarılmasını sağlamış bulunmaktadır. *Akabi Hikâyesi*, edebiyatın araçsallaştırılmasının etnik kimliği merkeze alan bir Osmanlılık tanımının nasıl



kullanılabileceği sorusunun roman için tartışmalar bağlamında takip edilebilmesini sağladığı için oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Rüya-gerçek-yalan arasındaki ilişkilerin sorgulanması merkezinde yapılandırılmış olan *İntibah*'ın türün kuruluşu sırasında yürütülen gerçekçilik tanımı odaklı tartışmaların temsil edilişi açısından en ilgi çekici özelliklerden biri, kurmaca ile metin-dışı gerçeklik arasındaki ilişkinin türün tanımı açısından kurucu bir işleve sahip olduğu düşüncesinin vurgulanmasıdır. Yapıtın edebî anlam katmanı açısından, türü belirleyen gerçekçiliğin yalnızca metin-dışı gerçekliğin “olduğu gibi” aktarılmasıyla değil, Divan edebiyatına ait anlatı tekniklerinin, soyut niteliklerle kavramların paradoksal biçimde toplumsal gerçekliği temsil edecek çağrışımlar zincirinin kurulmasını sağlayacak biçimde yapılandırılması yoluyla kurulmuş olması *İntibah*'ı diğer yapıtlardan ayıran bir niteliktir. Hem Fransız gerçekçiliğine hem de Divan şiirine ait anlatı tekniklerinin farklı bir gerçekçilik tanımının geliştirilmesini sağlayacak biçimde kullanılmış olması, yazarın Cumhuriyet sonrası anaakım eleştirileri destekleyen sözleri ile yapıtın çok-katmanlı yapısında ileri sürülen görüşler arasındaki çelişkiye dikkat çekilmesi açısından son derece önemli görünmektedir. Bu çelişki, Namık Kemal'in kuramsal metinlerinde yer alan Divan şiiriyle ilgili değer düşürücü yargılarının yapıtın kendisi tarafından geçersizleştirildiğini göstermesi açısından da çarpıcı bir nitelik taşımaktadır.

Roman türünün Osmanlı edebiyatı içinde nasıl “milli”leştirileceği, bir başka deyişle nasıl yerleştirileceği sorununa odaklanan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* açısından ise edebî tartışmaların temsil edildiği anlam katmanı, roman türünün içsel bir niteliği sayılan “ucuz” anlatıların reddedilerek türün, bu roman bağlamında İslâmî değerlere atıfta bulunan, yüksek bir ahlâk anlayışı çerçevesinde

nasıl yapılandırılacağı sorusuna odaklanmaktadır. Romanın politik anlam katmanında geliştirilen ütopya içinde kurucu bir işlev taşıyacağı varsayılan “millî” edebiyatın kurulması, aynı zamanda edebiyat ürünleri arasında neyin değerli neyin değersiz olduğunu belirleyecek ölçütlerin oluşturulmasına bağlı görünmektedir. Mizancı Murad’ın değerli ile değersiz olan arasında yaptığı ayrımın anaakım eleştirilerde Namık Kemal’e dayandırılarak meşrulaştırılan Doğu-Batı, eski-yeni edebiyat arasındaki karşıtlıklar merkezinde değil de, her iki edebî geleneği de kapsayacak biçimde tanımlanan değer ölçütleri çerçevesinde yapılandırılmış olması yapıtın edebî anlam katmanı açısından dikkat çekici bir özelliğidir.

Romantik yalan ile romansal hakikat arasındaki çelişkinin yanı sıra, özne biçimlenişinin Tanzimat romanı içindeki özgül niteliğinin ortaya çıkarılması açısından can alıcı bir öneme sahip olan *Araba Sevdası* ise, gerçekçilik tanımına yönelik tartışmaları kendiliğın inşası süreci açısından tartışmaktadır. Batılı kuramsal çerçeve açısından romanın olmazsa olmazı sayılan “özne”nin Tanzimat romanlarında var olmadığı yolundaki eleştiriler açısından *Araba Sevdası*’nın işaret ettiği süreç, Tanzimat romanının değerlendirilmesinde tekil bir bütünlüğe işaret eden özne tanımının geçerli olmamasına karşılık, hem romanların hem de imparatorluğun toplumsal yapısı içindeki parçalanmışlıkla koşut bir biçimde kendiliğın inşasının parçalanmış bir sürece işaret ettiğini ortaya koymaktadır. Bihruz Bey’in, yalan ile gerçek, dil ile varoluş arasında parçalanmış bilinci bağlamında değerlendirildiğinde kendiliğın inşasını parçalayan temel gerilimin, varoluşla birlikte öznenin de nesneleştirilmesine dayanan bir özimgе ile bu imgenin içinde bulunduğu gerçekliği durmaksızın yeniden biçimleyen bir bilinç arasındaki çatışmadan kaynaklandığı görülmektedir. Bu çatışmanın sonucunda romanın “özne”si ile anlatı yapısını parçalayan tekniklerin imparatorluğun

parçalanışı ile kurduğu koşutluk, türün biçimlenişinin içinde geliştiği toplumsal yapının nitelikleri ile doğrudan ilişkili olduğunun gösterilmesi açısından son derece önemlidir.

Romanların hem politik hem de edebî anlam katmanında yakın okuma yöntemiyle incelenmesi sonucunda görüldüğü gibi, Tanzimat romanlarının ortaya çıkışı Fransız gerçekçiliğinin “taklit” edildiği ya da bütünüyle yabancı olan bu anlatı türünün Avrupa edebiyatından aktarıldığı yolundaki görüşler romanların çok-katmanlı anlatı yapısı açısından geçerlilik taşımamaktadır. Türün oluşmasında Fransız gerçekçiliğine ait teknikler ile yerel içeriğin sentezlenmesinin kurucu bir işleve sahip olduğu düşüncesi ise, Osmanlı ile Avrupa edebiyatlarını karşıt kutuplara dönüştüren yaklaşımın benimsenmesi sonucunda roman tekniği ile anlatının içeriğini de ikili karşıtlıklar bağlamında değerlendirmektedir. Buna karşılık, Tanzimat romanlarının hem Fransız gerçekçiliğine hem de halk ve Divan edebiyatlarını içine alacak biçimde Osmanlı geleneksel edebiyatına ait tekniklerin bir arada dönüştürülmesinden oluşan özgül bir süreç sonunda kurulmuş olduğu görülmektedir. Farklı edebiyat biçimleri ile anlatı tekniklerinin yanı sıra farklı içeriklerin de çok-katmanlı bir anlatı yapısı oluşturacak biçimde birleştirilmesi yoluyla kurulan Tanzimat romanlarının bu niteliğinin, türün kuruluşuna ilişkin tekil tarih anlatısının yeniden yapılandırılması açısından büyük bir önem taşıdığı düşünülmektedir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ahmad, Aijaz. 1992. *In Theory: Classes Nations Literatures* (Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat). Londra: Verso.
- Ahmad, Feroz. 1999 (1995). *Modern Türkiyenin Oluşumu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ahmet Mithat. 1997 (1890) *Müşahadat*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . 1998. (1876) *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*. T. Şimşek, haz. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- . 1999 (1882). *Dürdâne Hanım*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . 2005. *İktisat Metinleri*. Erdoğan Erbay ve Ali Utku, haz. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aksoy, Nazan. 2001. “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”. Zehra İpşiroğlu, haz. İstanbul: Adam Yayınları, 19-41.
- Akşin, Sina. 1997. “Siyasal Tarih (1789-1908).” Metin Kunt, Sina Akşin, Suraiya Faroqhi ve diğerleri, haz., *Türkiye Tarihi III: Osmanlı Devleti (1600-1908)*. İstanbul: Cem Yayınevi, 77-188.
- Aktaş, Şerif. 1995. “Bir Anlayışın Romanı.” Beşir Ayvazoğlu, haz., *Şeyh Galip Kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 123-130.
- Akyüz, Kenan. 1990. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ali Ekrem. 1930. *Namık Kemal*. İstanbul: Maarif Vekaleti Milli Talim Terbiye Yayınları.
- Altıntaş, Hayrani. 2002. *Tasavvuf Tarihi*. (3. baskı) Ankara: Akçağ Yayınları.

- Amin, Samir. 1988 (1980). *Avrupamerkezcilik: Bir İdeolojinin Eleştirisi*. Mehmet Sert, çev. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Andı, Mehmet Fatih. (2000). *Edebiyat Araştırmaları I*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Andrews, Walter G. 2000. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. Tansel Güney, çev. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrews, Walter G. ve Mehmet Kalpaklı. 2005. *The Age of Beloveds* (Sevgililer Çağı). Durham: Duke University Press.
- Ankersmit, Frank R. 1999. “Why Realism? Auerbach on the Representation of Reality” (Neden Gerçekçilik? Gerçekliğin Temsili Konusunda Auerbach), *Poetics Today* 20(1): 53-75.
- Arberry, Arthur John. 2004. *Tasavvuf: Müslüman Mistiklere Toplu Bakış*. İbrahim Kapaklıkaya, çev. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Auerbach, Erich. 1957. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Öykünme: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili). New York: Doubleday Anchor Books.
- Bağcı, Rıza. 1997. *Bizim Edebiyatımız*. İzmir: Kaynak Yayınları.
- Balzac, Honore de. 1997. *The Physiology of Marriage* (Evliliğin Fizyolojisi). Sharon Marcus, haz. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Banarlı, Nihat Sami. 1947. *Namık Kemal ve Türk-Osmanlı Milliyetçiliği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Merkezi Cemiyet Yayınları.
- Başçı, Pelin. 2008. “Yerli Edebiyat, Yurdun Edebiyatı Herkes Onu Okumalı,” *Pasaj* 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008).
- Baysal, Jale. 1999. “Divan Edebiyatı Üzerine Tanıtıcı Bir Yazı.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 275-284.
- Behar-Ersanlı, Büşra. 1996. *İktidar ve Tarih Türkiye’de “Resmi Tarih” Tezinin Oluşumu (1929-1937)*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Bek, Kemal. 1999. “Divan Şiirinde Eda Ve Söylem: Divan Şairleri Birbirine Benzemez.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 335-348.
- Belge, Murat. 1998. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Berkes, Niyazi. 2002. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. Ahmet Kuyaş, haz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Borgerhoff, Elbert B.O. 1938. “*Réalisme* and Kindred Words: Their Use Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century” (*Gerçekçilik* ve Türdeş Sözcükler: XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Edebi Eleştiride Kullanımları), *PMLA* 53(3): 837-843.
- Bowie, Malcolm. 1991. *Lacan*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (Melodramatik İmgelem: Balzac, Henry James, Melodram ve Aşırılık Tarzı). New Haven: Yale University.
- Cankara, Murat. 2003. “*Turfanda mı Yoksa Turfa mı* Üzerine ‘Tezli’ Bir İnceleme,” *E* 52: 61-67.
- . 2004. “Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat’a Göre Gerçekçilik”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Chittick, William C. 2003. *Tasavvuf Kısa Bir Giriş*. Turan Koç, çev. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Cohen, Margaret. 1991. “‘The Most Suffering Class’: Gender, Class and Consciousness in Pre-Marxist France” (‘En Çok Ezilen Sınıf’: Marksizm Öncesi Fransa’ında Toplumsal Cinsiyet, Sınıf ve Bilinç), *boundary 2* 18(2): 22-46.
- Cohen, Margaret. 1997. “Women and Fiction in the Nineteenth Century” (On Dokuzuncu Yüzyılda Kadınlar ve Kurmaca). Timothy Unwin, haz., *The Cambridge Companion to the French Novel: From 1800 to the Present* (1800’den Bugüne Fransız Romanı: Cambridge Kılavuz Kitabı). Cambridge: Cambridge University Press, 54-72.
- Çavuşoğlu, Mehmed. 1984. “Mazmun,” *Türk Dili* 388/389: 198-205.
- . 1998. *Divanlar Arasında*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . 1999. “Divan Şiiri.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 194-203.
- Deligönül, Mehmet. 1972. *Türk Edebiyatı Tarihi 2*. (Yayımlandığı şehir ve yayınevi belirtilmemiş).
- Demiralp, Oğuz. 2008. “Kanun Benim!,” *Pasaj* 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008).

- Devellioğlu, Ferit. 1999. *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lúgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- D'Istria, Dora. 1999. "Osmanlılar'da Şiir: İstiareli Destanlar." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 48-50.
- Davis, William Stearns. 1922. *A Short History of the Near East from the Founding of Constantinople (330 A.D. to 1922)* (Konstantinapol'un Kuruluşundan İtibaren Yakın Doğu'nun Kısa Tarihi (M.S. 330 – 1922)). New York: Macmillan Company.
- Dilçin, Cem. 1999. "Türk kültürü kaynağı olarak Divan şiiri." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 295-299.
- Dino, Güzin. 1954. *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- . 1978. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Dizdaroğlu, Hikmet. 1965. *Namık Kemal Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Doğan, Muhammet Nur. 1999. "Metin Şerhi Üzerine." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 422-427.
- Dürder, Baha. 1940. *Namık Kemal'in Romanları*. Ankara: Çığır Kitabevi.
- Ecevit, Yıldız. 2001. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emil, Birol. 1979. "Mizancı Murad Bey ve Romanına Dair". *Mizancı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Yayınları.
- Enginün, İnci. 1999 (1992). *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2000. *Araştırmalar ve Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2004 (1983). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2006. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyet (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ertaylan, İsmail Hikmet. 1932. *Namık Kemal*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

- Esen, Nüket. 2006. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evin, Ahmet. 1983. *Origins and Development of the Turkish Novel* (Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi). Minneapolis: Bibliotheca Islamica.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki. 1999. "Ölü Edebiyat." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 269-272.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. 1939. *Namık Kemal ve İdeolojisi*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Finch, Alison. 1997. "Reality and Its Representation in the Nineteenth Century Novel" (Gerçeklik ve On Dokuzuncu Yüzyıl Romanında Temsili). Timothy Unwin, haz., *The Cambridge Companion to the French Novel: From 1800 to the Present* (1800'den Bugüne Fransız Romanı: Cambridge Kılavuz Kitabı). Cambridge: Cambridge University Press, 36-53.
- Findley, Carter Vaughn. 1999. *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*. A. Anadol, çev. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Finn, Robert P. 2003. *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900*. Tomris Uyar, çev. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forrester, John. 1999. *Hakikat Oyunları: Yalanlar, Para ve Psikanaliz*. Abdullah Yılmaz, çev. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gariper, Cafer. 2006. "Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri." Ramazan Korkmaz, haz., *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Gazzali, Ahmed. 2004. *Aşk'ın Halleri*. M. Çetinkaya ve Turan Koç, çev. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Géfin, Lazlo. 1999. "Auerbach's Stendhal: Realism, Figuralıty, and Refiguration" (Auerbach'ın Stendhal'i: Gerçekçilik, Biçimsellik ve Yeniden Biçimlendirme), *Poetics Today* 20(1): 27-40.
- Gelfand, Elissa ve Margaret Switten. 1988. "Gender and the Rise of the Novel" (Toplumsal Cinsiyet ve Romanın Yükselişi), *The French Review* 61(3): 443-453.
- . *Gelişim Hachette Ansiklopedisi*. 1993. (Cilt 11), İstanbul: Sabah Yayınları, 3908-3909.
- Gibb, Elias John Wilkinson. 1999a. "Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 54-63.



- . 1999b. *Osmanlı Şiiri Tarihi'ne Giriş*. A. Cüneyd Köksal, çev. İstanbul: Köksal Yayıncılık.
- Girard, René. 2001. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. 1945. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- . 1985. *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Green, F.C. 1923. "Realism in the French Novel in the First Half of the XVIIIth Century" (XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Fransız Romanında Gerçekçilik), *Modern Languages Notes* 38(6): 321-329.
- Gürbilek, Nurdan. 2004. "Çocuk Ülke Edebiyatı." *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 169-94.
- Hikmet, İsmail. 1932. *Namık Kemal*. Yyy: Kanaat Kütüphanesi.
- Holbrook, Victoria. 1999. "Alegorinin Ölümü *Hüsn-ü Aşk*'ın Özgünlüğü." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 403-412.
- . 2003. *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*. Erol Koroğlu ve Engin Kılıç, çev. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Issı, Ahmet Cüneyt. 2002. "Türk Edebiyatının Romanla Tanışması," *Hece* [Türk Romanı Özel Sayısı] 65/66/67: 16-20.
- İrızık, Sibel. 2003. "Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel" (Alegorik Hayatlar: Modern Türk Romanında Özel ve Kamusal), *South Atlantic Quarterly* 102(2-3): 551-566.
- İnalcık, Halil. 2003. *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İpekten, Haluk. 1996. *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- İslamoğlu, Huri. 2008. "On Dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu ve Neo-Liberal İmparatorluk Oluşumları." Onur Yıldırım, derl., *Süreiya Faroqhi'ye Armağan: Osmanlı'nın Peşinde Bir Yaşam*. Ankara: İmge Kitabevi, 199-220.
- İz, Fahir. 1999. "Divan Şiiri." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 112-133.

- Jameson, Frederic. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Politik Bilinç Altı: Toplumsal Açından Sembolik Bir Eylem Olarak Anlatı). Ithaca: Cornell University Press.
- . 1986. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı), *Social Text* 15: 65-88.
- Javelidze, Elizbar. 1999. “Ortaçağ Türk Şiiri Çalışmalarının Metodu ve Tipolojisi Üzerine.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 179-186.
- Kabaklı, Ahmet. 1991. “Namık Kemal ve Batı.” *Tanzimatın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*. Ankara: Milli Kütüphane Yayınları.
- . 1994. *Türk Edebiyatı 2*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Kalpaklı, Mehmet. 1999. “Divan Şiirinde Aşk.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 456-455.
- Kaplan, Mehmet. 1948. *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- . 1972. “Önsöz.” Namık Kemal, *İntibah* içinde. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Kültür Yayınları, i-vii.
- . 1974. “Önsöz.” M. Kaplan, İ. Enginün ve B. Emil, haz., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I (1839-1865)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, i-xiii.
- . 2004 (1992). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2005 (1982). *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. 1995. “Önsöz.” Namık Kemal, *İntibah* içinde. İstanbul: İnkilap Kitabevi, 5-10.
- Karaköse, Saadet. 2007. “Divan Şiiri Sevgili Tipindeki Abartıların Simgesel Boyutuna Birkaç Örnek”. [http://www.turkiyat.org/tr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=24&Itemid=1](http://www.turkiyat.org/tr/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=1). 15 Aralık 2007 (Erişim Tarihi).
- Karpat, Kemal H. 2001. *The Politicization of Islam: Reconstructing Identity, State, Faith, and Community in the late Ottoman State* (İslamın Siyasallaştırılması: Geç Osmanlı Devletinde Kimlik, Devlet, Kader ve Cemaatin Yeniden Yapılandırılması). New York: Oxford University Press.

- Kavcar, Cavit. 1993. *Namık Kemal'in Üslûp Anlayışı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kelly, Jill. 1991. "Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth Century Synchronism and Symbiosis" (Fotoğrafik Gerçeklik ve Fransız Yazınsal Gerçekçiliği: On dokuzuncu Yüzyıl Eş Zamanlılığı ve Ortakyaşarlığı), *The French Review* 65(2): 195-205.
- Koçak, Orhan. 2002. "Sunuş." Georg Lukacs, *Roman Kuramı*. Cem Soydemir, çev. İstanbul: Metis Yayınları, 7-21.
- Köprülü, Mehmet Fuad. 1999. "Hayat ve Edebiyat." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 64-67.
- Kudret, Cevdet. 2004 (1965). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Kundera, Milan. 2002. *Roman Sanatı*. Aysel Bora, çev. İstanbul: Can Yayınları.
- Kurdakul, Şükran. 1986. *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi*. İstanbul: Broy Yayınevi.
- . 1991. *Namık Kemal*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- . 1992 (1976). *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi I*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kurgan, Şükrü. 1954. *Recaizade Mahmud Ekrem: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kurnaz, Cemal. 1990. *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurnaz, Cemal. 1999. "Ah'a Dair." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 321-323.
- Küçükömer, İdris. 1994. *Batılama: Düzenin Yabancılaşması*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*. Alan Sheridan, çev. New York: Norton.
- Lane-Poole, Stanley. 1999. "Osmanlı Edebiyatı." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 41-47.
- Lehan, Richard. 1984. "American Literary Naturalism: The French Connection" (Amerika'da Edebi Natüralizm: Fransız Bağlantısı), *Nineteenth-Century Fiction* 38(4): 529-557.

- Levend, Ağâh Sırrı. 1932. *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimata Kadar*. İstanbul: Marifet Matbaası.
- . 1934. *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı*. İstanbul: Marifet Matbaası.
- . 1973. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- . 1999. “Divan Edebiyatı Nasıl Bir Edebiyattır?” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 88-89.
- Levin, Harry. 1951. “What is Realism?” (Gerçekçilik Nedir?), *Comparative Literature* 3(3): 193-199.
- Lukacs, Georg. 2002. *Roman Kuramı*. Cem Soydemir, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Maine, Barry. 1999. “Erich Auerbach’s *Mimesis* and Nelson Goodman’s *Ways of Worldmaking: A Nominal(ist) Revision*” (Erich Auerbach’ın *Mimesis*’i ve Nelson Goodman’ın *Ways of Worldmaking: A Nominal(ist) Revision*’ı), *Poetics Today* 20(1): 41-52).
- Marcus, Sharon. 1997. “Introduction” (Giriş). Honore de Balzac, *The Physiology of Marriage*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mardin, Şerif. 1998. *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. Ömer Laçiner, haz. Mümtaz’er Türköne, Fahri Unan ve İrfan Erdoğan, çev. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2003 (1991). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Massignon, Louis. 2006. *Doğuş Devrinde İslâm Tasavvufu*. Mehmet Ali Ayni, çev. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Memet Fuat. 1999. *Namık Kemal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mengi, Mine. 2000a. “Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme.” *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 30-44.
- . 2000b. “Mazmun Üzerine Düşünceler.” *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 45-51.
- Mignon, Laurent. 2002. “Tanzimat Dönemi Romanına Bir Önsöz: Vartan Paşa’nın Akabi Hikâyesi,” *Hece* 65-66-67: 538-543.
- . 2003. *Elifbalar Sevdası*. Ankara: Hece Yayınları.

- . 2008. “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar,” *Pasaj* 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008): 35-43.
- Mizancı Murat. 2004. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Modleski, Tania. 1998. *Eğlence İncelemeleri: Kütle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. Nurdan Gürbilek, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- . 2003. *Hınçla Sevmek: Kadınlar için Kitlesele Fantezi Üretimi*. Yavuz Alogan, çev. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Moran, Berna. 2004a (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2004b. *Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar*. Seval Şahin Gümüş, haz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, Franco. 1996. *Modern Epic: The World-System from Goethe to Garcia Marquez* (Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi). Quintin Hoare, çev. Londra: Verso.
- . 2000. “Conjectures on World Literature” (Dünya Edebiyatında Tahminler), *New Left Review* 1 (Ocak-Şubat): 54-68.
- . 2005. *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. Zeynep Altok, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Naci, Fethi. 1994. *40 Yılda 40 Roman*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- . 1999. *Yüzyılın 100 Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Namık Kemal. 1997. *İntibah*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . 2002. *İntibah*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Newman, Saul. 2006. *Bakunin'den Lacan'a: Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*. Kürşad Kızıltuğ, çev. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar. 2005. *Türk Sufiliği'ne Bakışlar*. (8. baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, Orhan. 1988. “İntibâh Romanı Etrafında.” *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- . 1990. *Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları: Tanzimat Edebiyatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- . 1999. “Eski Şiirimize Yaklaşmak.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 384-387.
- . 2005. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önertoy, Olcay. 1987. *Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat. 1940. “Önsöz.” *Araba Sevdası* içinde. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 5-8.
- . 1941. *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Öztürk, Bekir. 1995. *Tanzimat Edebiyatı*. Konya: Mimoza Yayınları.
- Pala, İskender. 1999. “Mazmun’un Mazmunu.” Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 399-402.
- . 2004. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parla, Jale. 1993. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2002. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2008. “Gelenek ve Bireysel Yetenek,” *Pasaj* 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008): 11-18.
- Parlatır, İsmail. 1983. *Recaizade Mahmut Ekrem*. Ankara: DTCF Yayınları.
- Parlatır, İsmail ve diğerleri. 2006. *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parvus Efendi. 1977. *Türkiye’nin Mali Tutsaklığı*. Muammer Sencer, haz. İstanbul: May Yayınları.
- Radway, Janice A. 1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Romansı Okumak: Kadınlar, Ataerkillik ve Popüler Kültür). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Recaizade Mahmut Ekrem. 1985. *Araba Sevdası*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Reid, Roddey. 1988. “Realism Revisited: Familial Discourse and Narrative in Balzac’s *Les Paysans*” (Balzac’ın *Les Paysans*’ında Aile Söylemi ve Anlatısı), *MLN* 103(4): 865-886.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1999. *Toplum Sözleşmesi*. (2. baskı) Alpagut Erenuluğ, çev. Ankara : Öteki Yayınevi.

- Said, Edward. 2000. "Molestation and Authority in Narrative Fiction" (Kurmaca Anlatıda Engelleme ve Otorite). Moustafa Bayoumi ve Andrew Rubin, haz., *The Edward Said Reader* (Edward Said Okumaları). New York: Vintage Books, 38-60.
- Schimmel, Annemarie. 2001. *İslamın Mistik Boyutları*. Ergun Kocabıyık, çev. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Schor, Naomi. 1985. *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction* (Zincirleri Kırarken: Kadınlar, Kuram ve Fransız Gerçekçi Kurmacası). New York: Columbia University Press.
- Scott, Malcolm. 1989. *The Struggle for the Soul of the French Novel: French Catholic and Realist Novelists 1850-1970* (Fransız Romanlarının Ruhunu İçin Mücadele: Fransız Gerçekçi ve Katolik Romancıları 1850-1870). Basingstoke: Macmillan Press.
- Stendhal, Henri Marie Betle. 1982. *Love* (Aşk). Harmondsworth: Penguin.
- Sugny, Servan de. 1999. "Türk Şiirinin Kısa Tarihi." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 35-40.
- Sungu, İhsan. 1941. *Namık Kemal*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Şardağ, Rüştü. 1999. "Divan Şiirine Toplum Açısından Bakış." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 187-189.
- Şemseddin Sami. 1992. *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Şentürk, Ahmet Atilla. 1999. "Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 431-437.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2000 (1969). "Roman ve Romancıya Dair Notlar I". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2001. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarlan, Ali Nihad. 1999a. "Divan Edebiyatı." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 99-103.
- . 1999b. "Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 104-109.
- Tekelioğlu, Orhan. 2003. "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkansızlığı Üzerine Notlar," *Doğu Batı* 22 (Şubat-Mart-Nisan): 65-77.

- Tezcan, Nuran. 2001. "Güzel'e Bir Şehrengiz'den Bakış." *Türkoloji Dergisi* 14(1): 161-194.
- Tietze, Andreas (haz.) 1991. "Giriş." *Akabi Hikâyesi*. Vartan Paşa. İstanbul: Eren.
- Timur, Taner. 2002. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Türinay, Necmettin. 1996. "Klasik Romana ve Leylâ vü Mecnun'a Dair." Beşir Ayvazoğlu, haz., *Fuzuli Kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 223-244.
- Uçar, Aslı. 2007. "Araba Sevdası ve Felâton Bey ile Râkım Efendi Romanlarında Mimetik Arzu," *Pasaj* 6: 168-179.
- Uraz, Murat. 1944. *Namık Kemal*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi.
- Ülgener, Sabri F. 2006a. *İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Derin Yayınları.
- . 2006b. *Zihniyet, Aydınlar İzm'ler*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya. 1993. *Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru İslam Felsefesi : Kaynakları ve Etkileri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Vartan Paşa. 1991. *Akabi Hikâyesi: İlk Türkçe Roman*. Andreas Tietze, haz. İstanbul: Eren.
- Veblen, Thorstein. 1994. *The Theory of the Leisure Class* (Aylak Sınıfın Teorisi). New York: Dover Publications.
- Volkan, Vamık D. ve Norman Itzkowitz. 1998. *Ölümsüz Atatürk*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yenisey, Fazıl. 1963. *Araba Sevdası*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Walsh, John R. 1999. "Divan Şiirine Toplum Açısından Bakış." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 157-158.
- Watt, Ian. 2002. "Gerçekçilik ve Romansal Biçim." Ian Watt ve Roland Barthes, haz., *Roman ve Gerçek Etkisi*. Mehmet Sert, çev. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 7-60.
- . 2007. *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Romanın Yükselişi Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler). Londra: Pimlico.



- Wellek, René. 1961. "The Concept of Realism in Literary Scholarship" (Edebiyat Biliminde Realizm Kavramı), *Neophilologus* 45(1): 1-20.
- . 1981. *A History of Modern Criticism 1750-1950* (Modern Eleştirinin Tarihi 1750-1950). Cambridge University Press.
- Yavuz, Hilmi. 2002. "Modernleşme: Parça mı Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi Kavram mı?." Tanıl Bora, Uygur Kocabaşoğlu ve Murat Gültekingil, haz., *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 212-217.
- Yenisey, Fazıl. 1963. "Önsöz." *Araba Sevdası* içinde. İstanbul: Kanaat Yayınları, 5-7.
- Yıldız, Ahmet Hamit. 2007. "Mazmun: Bir Giriş," *Kitaplık* 107: 78-82.
- Yılmaz, Durali. 1997. *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yöntem, Ali Cânip. 1999. "Yeni Edebiyat İçinde Eski Estetik Zihniyet." Mehmet Kalpaklı, haz., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 73-74.
- Yüzbaşıoğlu, Muammer. 1959. *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*. İstanbul: Yeni Matbaa.

## ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında Ankara'da doğan Şeyda Başlı, ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamladıktan sonra 2001 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde doktora eğitimine başladı. *Littera*, *Pasaj*, *Varlık* gibi dergilerin yanı sıra *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* ve *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik* derleme kitaplarında yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır. Ayrıca, *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek* ve *Neoliberalizm* kitaplarının ortak çevirmenlerinden biridir.