

	RUKİYE ASLIHAN AKSOY SHERIDAN	AHMET MİTHAT EFENDİ ROMANLARINDA METİNSEL KARARSIZLIK	Bilkent 2009	
--	----------------------------------	--	--------------	--

AHMET MİTHAT EFENDİ ROMANLARINDA
METİNSEL KARARSIZLIK

Master Tezi

RUKİYE ASLIHAN AKSOY SHERIDAN

Türk Edebiyatı Bölümü
Bilkent Üniversitesi
Ankara
Eylül 2009

**AHMET MİTHAT EFENDİ ROMANLARINDA
METİNSEL KARARSIZLIK**

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

RUKİYE ASLIHAN AKSOY SHERIDAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
ANKARA

Eylül 2009

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

.....

Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

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

.....

Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

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

.....

Prof. Dr. Jale Parla
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Rukiye Aslıhan Aksoy Sheridan

Sevgili Babam Nazım Aksoy'a,
sevgi, şükran ve özlemle,

ÖZET

AHMET MİTHAT EFENDİ ROMANLARINDA METİNSEL KARARSIZLIK

Aksoy Sheridan, Rukiye Aslıhan

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman

Eylül 2009

Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* romanlarının incelenmesi sonucunda, söz konusu metinlerde, kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen bağlamlarında ortaya çıkan metinsel boşluk, çelişki ve “kararsızlık”lar açılmıştır. Bu amaçla, Gérard Genette'in çalışması uyarınca “anlatıcı” odaklı bir yaklaşım da gözetilerek ele alınan metinlerin, Pierre Macherey'in önerdiği üzere, “birincil sorular”la eşzamanlı olarak “ikincil sorular”a da tabi tutulması yoluyla barındırdıkları “metinsel kararsızlık” somutlanarak bu anlatılarda açığa çıkan ideolojik arka plan serimlenmiştir.

Sonuçta, tezde, ele alınan metinlerdeki “anlatıcı”nın daha önceki Ahmet Mithat Efendi incelemelerinde varsayıldığı üzere baştan “tekil,” “egemen” ve “yazara ait” biçiminde yorumlanamayacağı ve Ahmet Mithat Efendi anlatılarında bu bağlamlarda ortaya çıkan ve şimdiye dek yapılan incelemelerde üzerinde hiç durulmamış olan “metinsel kararsızlık”ların, metinlerin ideolojik arka planında Tanzimat dönemini belirleyen etik ve epistemolojik çelişkiyi açığa vurduğu kanıtlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi, metinsel kararsızlık, Gérard Genette, Pierre Macherey, Tanzimat dönemi ideolojisi

ABSTRACT

TEXTUAL AMBIVALENCE IN AHMET MİTHAT EFENDİ'S NOVELS

Aksoy Sheridan, Rukiye Aslıhan

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Talât Halman

September 2009

This thesis, following an analysis of Ahmet Mithat Efendi's novels *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* and *Jön Türk*, will discuss the textual gaps, contradictions, and “ambivalences” that arise in these texts as regards societal order, religion, justice, slavery, and the social status of women. To this end, the thesis will expose the ideological background that underlies these narratives by following a “narrator”-focused approach in accordance with the work of Gérard Genette, and by simultaneously asking not just the “primary questions”, but also the “secondary questions”, as proposed by Pierre Macherey, in such a way as to demonstrate the “textual ambivalence” that these texts conceal.

Ultimately, the thesis will demonstrate that—contrary to what has been assumed in previous studies on Ahmet Mithat Efendi—the “narrator” of the texts in question cannot be immediately read as “singular”, “dominant”, and “authorial”, and that the heretofore undealt-with “textual ambivalences” that arise from Ahmet Mithat Efendi's narratives in such contexts reveal the ethical and epistemological contradiction that is determinant of the Tanzimat period.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, Gérard Genette, narrator, Pierre Macherey, Tanzimat period ideology, textual ambivalence

TEŞEKKÜR

Danışmanım Talât Halman'a, öğrenim hayatımın bu döneminde ve özellikle de tez aşamasında verdiği destek ve gösterdiği güven için teşekkürü borç bilirim. Ayrıca, yıllar sonra kimi hatalar barındırdıklarını görmek pahasına da olsa emek ürünü işler ortaya koymanın önemini belirttiği ve hayatın ancak emekle doyurucu olabileceğini kanıtladığı için kendisine sonsuz şükranlarımı sunarım. Gösterdiği güven olmasa bu tez belki yazılmazdı.

Değerli hocam Jale Parla'ya, tüm yükseköğrenim hayatımda—aynı okulda bulunalım bulunmayalım—verdiği destek ve akademik hayatta sergilediği imrenilesi örnek duruşla onca işinin arasında vakit ayırıp eski bir öğrencisinin tezini okuyup değerlendirdiği için müteşekkirim. Hayata onun gibi ilkeli yaklaşan bir hocayla karşılaşmış derslerine katılmış olmak gerçek bir bahtiyarlık. Kendisine hep minnettar kalacağım.

Çok saygıdeğer hocam Semih Tezcan, pek çok işinin arasında tezimi okumayı ve jüride yer alarak değerlendirmeyi kabul ederek ve daha önemlisi akademik hayatta güleryüzlü bir sebatın mümkün olduğunu kanıtlayarak beni minnettar etti. Kendisine en içten teşekkürlerimi sunmayı büyük bir borç bilirim.

Sevgili hocam Kudret Emiroğlu'na, bana yeni bir alfabe ve bu alfabeyi okumayı sabırla öğrettiği için ne kadar teşekkür etsem az. Hayattaki sakin ve kararlı duruşu, umarım yaşamımda bana örnek olacaktır. Kendisine saygı ve şükranlarımı sunarım.

Bilkent'teki yüksek lisans deneyimim boyunca güleryüz ve yardımlarını benden hiç esirgemeyen ve kendimi burada evimde gibi hissetmemi sağlayan sevgili Demet Güzelsoy-Chafra ve Ceyda Akpolat-Ekinci'ye teşekkürü büyük bir borç bilirim.

Sevgili arkadaşım Öykü Terzioğlu, yalnızca bu son tez aşamasında değil Bilkent'te geçirdiğim tüm yüksek lisans dönemi boyunca bana hep destek ve güç verdi. Hayatın herşeyi paylaşabileceğin arkadaşlarla anlamlı ve yaşanılabilir olduğunu onunla geçirdiğimiz her deneyimde yeniden öğrendim. Kendisine büyük saygı, sevgi ve şükran duyuyorum. Teşekkür ederim, Öykücan!

Sevgili arkadaşlarım Hilal Aydın, Oğuz Güven, Nuriye Gülmen ve Said Aydın'a bana gösterdikleri dostluk, sevgi ve anlayış için minnettarım. Her zaman hayatımda yer almaları en büyük dileğim.

Sevgili annem Nuran Aksoy, hayatımın her döneminde, yaşama tutkusu, iyilikseverliği ve insan sevgisiyle bana ilham kaynağı oldu. Kızı olmaktan büyük gurur duyuyorum. Bana hayat verdiğin için sana minnettarım, anneciğim!

Sevgili Michael D. Sheridan, hayatı seninle paylaşmak sonsuz bir mutluluk, hayatımda olduğun ve herşeyinle olduğun gibi olduğun için sana müteşekkirim.

Hepinize, her birinize, bana verdiğiniz destek için sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
A. Ahmet Mithat Efendi'nin Eserine Yönelik Eleştirel Yaklaşımların Genel Bir Değerlendirmesi	1
B. Ahmet Mithat Efendi Anlatılarında Açığa Çıkan Metinsel Kararsızlığı Saptamak Üzere Tezin Yapılanışında İzlenecek Yöntem.....	11
BÖLÜM I: TEZİN ÖNERDİĞİ OKUMA MODELİ VE KURAMSAL ARKA PLANI	19
A. Gérard Genette'in Anlatıbilimsel Çalışması Ekseninde "Anlatıcı"ya Yönelik Kuramsal Saptama, Soru ve Sorunların Tanımlanması	21
B. Pierre Macherey'in "Birincil" ve "İkincil" Soruları Işığında Metinlerin İdeolojik Arka Planını Açıklamak	45
BÖLÜM II: <i>FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ</i> : PEKİ BU METNE NEREDEN BAKMALI?	53
BÖLÜM III: ANLATISAL BİR "ADALET" SORUŞTURMASI: <i>DÜRDÂNE HANIM</i>	81

BÖLÜM IV: AŞK, EVLİLİK VE AHLAK ÜZERİNE	
TUHAF MÜLÂHAZALAR: <i>TAAFFÜF</i>	102
BÖLÜM V: “DOĞU”-“BATI” KARŞITLIĞINA İLİŞKİN	
MUĞLAK BİR SÖYLEM: <i>MESÂİL-İ MUĞLÂKA</i>	125
BÖLÜM VI: <i>JÖN TÜRK</i> ’TEKİ METİNSEL BOŞLUKLARDA ORTAYA	
ÇIKAN “MÜPHEM” KADIN VE HÜRRİYET TELAKKİSİ.....	141
SONUÇ	163
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	174
ÖZGEÇMİŞ	177

GİRİŞ

Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* romanlarının incelenmesi sonucunda, söz konusu metinlerde, kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen bağlamlarında ortaya çıkan metinsel boşluk, çelişki ve “kararsızlık”lar açıklanacaktır. Bu amaçla, Gérard Genette'in çalışması uyarınca “anlatıcı” odaklı bir yaklaşım da gözetilerek ele alınacak metinlerin, Pierre Macherey'in önerdiği üzere, “birincil sorular”la eşzamanlı olarak “ikincil sorular”a da tabi tutulması yoluyla barındırdıkları “metinsel kararsızlık” somutlanarak bu anlatılarda açığa çıkan ideolojik arka planın serimlenmesine çalışılacaktır.

A. Ahmet Mithat Efendi'nin Eserine Yönelik Eleştirel Yaklaşımların Genel Bir Değerlendirmesi

Bu tezde ele alınacak söz konusu Ahmet Mithat Efendi romanlarıyla doğrudan ya da dolaylı ilgisi bulunan tüm eleştirel çalışmalara burada değinilmeyecektir. Bununla birlikte, belli başlı birkaç çalışmaya odaklanılarak yazarın romancılığının şimdiye dek hangi ölçütlerle ne şekilde değerlendirildiğini ortaya koymak bu çalışmada yazarın yapıtlarına getirilmeye çalışılacak yeni bakış açısını belirginleştirmek bakımından yararlı olacaktır.

Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerine yönelik önceki eleştirel çalışmalarda dikkat, temelde birkaç soru ve sorun etrafında yoğunlaştırılır:

Bunlardan biri, Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde, ilk olarak Avrupa romanından mı yerli hikâye geleneğinden mi yararlandığı noktasında düğümlenirken, bir diğeri ise, onun “meddah ağızlı” anlatıcısının sanatsal ölçütlere göre nasıl değerlendirilebileceği konusundaki tartışmadır. Bunlardan üçüncü soru ya da sorun ise, onun Osmanlı romanının ilk evresinde oynadığı rolün hem tarihsel öncülük hem de sanatsal nitelik bakımından ne şekilde yorumlanacağı noktasında ortaya çıkmaktadır.

Mustafa Nihat Özön'e göre, Ahmet Mithat'ın yazarlığının temelini, Batı romanlarından ödünçlenen teknikleri kullanarak halk hikâye geleneğinden gelen yerli malzemeyi bir meddah tavrıyla okura aktarma çabası oluşturmaktadır (*Türkçe'de Roman* 230). Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar” adlı makalesinde, Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlık serüvenini bu bağlamda oldukça eleştirel bir tutumla değerlendirir: “Ahmet Mithat Efendi'de [...] tahkiyenin bazı unsurlarını kullanmak arzusu kuvvetle görünür. Fakat bu hâl, bir dıştan almadan ileriye gitmez. Yani [onda] eski hikâyeyi kendi içinde yenileştirmek fikri yoktur” (58). Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının kaynağını bütünüyle dışarıda bulduğunu söylerken Özön'ün aktardığı görüşten büyük ölçüde ayrılmaktadır. Ona göre, Ahmet Mithat Efendi, aslında “romancı” bile sayılamaz: “Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*'ın ilk cüz'ülerinden itibaren meddah ağızına yakın bir lisan kullanmağı tercih eder. Sonuna kadar da bundan kurtulamaz. Şarkı, garbı birbirine katarak büyük külliyâtını vücuda getirir. Onun için, romancıdan ziyade büyük bir roman okuyucusu diyebiliriz” (58). Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi'yi “romancı” saymamasını ise onun “romancı muhayyilesi”ne sahip olmayışıyla açıklar: “Onun romancı muhayyilesinden zaman zaman bahsedenler oldu. Hakikatte o [...] bu muhayyileden mahrumdur” (58). “Romancı

muhayyilesi”nden mahrum addettiği Ahmet Mithat Efendi’nin kolaylıkla birbiri ardına eser meydana getirmesini de, Tanpınar yine aynı sert eleştirel bakış açısıyla yorumlar:

Fakat bir kuvveti inkâr edilemez. Aceleci ve dikkatsiz olmasına rağmen, velûttu. Bütün hakiki icattan mahrum olanlar gibi, çabuk ve kolay uydurabiliyordu. Okuduklarını derhal benimsiyor ve eşini yapmağa başlıyordu. Şaşılacak bir cesareti vardı. Bu cesaret günün birinde kendisini *Don Kişot*’a, yani taklit edilemez taklide bile götürdü. (58)

Bu bağlamda, Tanpınar’ın, “hakiki icattan mahrum” olduğunu belirttiği Ahmet Mithat’ın istinasız tüm ürünlerini Batılı kaynaklara dayandırarak eleştirdiği görülür: “Tarifesiz ve vergisiz bir gümrük kadar geniş idhalat yaptı. Garpta ne bulduysa getirdi. *Simon ve Marie* ile *La Dame aux Camélias* arasında sallanan zevki polis ve cinayet romanından tezli romana hepsinin nümunesini verdi. Fakat bir defacık olsun hakiki mânasında roman yazmağa çalışmadı” (59). Kısacası, Tanpınar’a göre, Ahmet Mithat Efendi’nin eseri büyük bir cesaretle yöneldiği Batı romanlarını “taklit”ten öteye gitmez; bu yüzden de son derece yüzeysel kalmıştır: “Son derece sathiydi. İyi niyetin her şeyi affettirebileceğine kaniydi ve okuyucularıyla hakikaten imrenilecek bir safiyette bir mahremlilik, bir samimilik havası içinde yaşıyordu. Senelerden sonra onun kitaplarına tekrar döndüğüm zaman kendimi, oyuncaklarını gösterirken saadetinden gülen bir çocuğun karşısında zannettim” (58-9). Ahmet Mithat’ı oyuncaklarını gösterirken saadetinden gülen bir çocuk gibi imgeleyen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, genel olarak Türk romanıyla ilgili olarak ise, yazara ilişkin eleştirileriyle temelde çelişen bir değerlendirmede bulunduğu görülür:

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. (59)

Aslında Tanpınar'ın bu sözleriyle birlikte, Ahmet Mithat Efendi'ye yönelik eleştirel tutumunu yumuşatması, onun yazarlığını da tarihsel koşulları içinde değerlendirmesi beklenebilirken onun böyle yapmadığını, kendi sözleriyle sanatsal kaygıdan ziyade kendine bir okur kitlesi oluşturmak azmiyle yazdığını belirten bu romancıyı,¹ yepyeni bir türü edebiyat sahnesine yerleştirmekte gösterdiği çaba dolayısıyla dahi olsa sanatsal yetersizliklerinde hoşgörmediğini görürüz. Oysa Tanpınar, Batılı roman geleneğinin de tarih sahnesine birden bire çıkmadığı gerçeğini teslim eder: “İnsanı ferdî ve içtimaî hususiyetleriyle, ruh hâletleriyle, ferdiyetini besleyen bin türlü şartlarla verebilmek için muasır garp hikâyeciliği, başlangıç noktası olan *Don Kişot*'dan *Goriot Baba*'ya ve *Chartreuse de Parme*'a varıncaya kadar muazzam bir inkişaf devresi geçirmişti” (59). Batılı roman geleneğinin böyle uzun bir gelişme döneminin sonunda ortaya çıktığının altını ısrarla çizen Tanpınar'ın, aksine Şark'ta böyle bir gelenek oluşmayışını pek de tarihsel düzlemde değerlendirmedeği ve böylelikle büyük eleştiri konusu yaptığı görülmektedir. Bu bağlamda, Batı edebiyatını tarihsel düzlemde değerlendirirken aynı tarihsel yaklaşımı Doğu edebiyatlarından esirgeyen Tanpınar'a göre; Şark'ta “nesilden nesile muntazam bir şekilde ilerlemiş bir Türk nesri” ortaya konamamış olması ve “psikolojik tecessüs” eksikliğiyle (60) baştan malul ilk dönem Türk romanları da genel olarak “iptidaî”dirler (*19uncu Asır Türk Edebiyatı* 288).

İnci Enginün ise, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* adlı çalışmasında bu konuya değinerek, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatım tarzı konusunda küçümsenip eleştirildiğini, oysa aslında onun anlatılarında yaptığının,

¹*Ahmed Midhat Efendi: Hayatı ve Hatıraları* başlıklı kitabında, Ahmet Mithat Efendi'nin sözlerini aktaran oğlu Kâmil Yazgıç, bu sözlerle yazarın eserini özeleştiriden geçirip sanatsal anlamda yetersiz olduğunu kabul ettiğinin kanıtını sunarken onun kendini bir okur kitlesi oluşturmakla yükümlü addettiğini de kaydeder (35).

kendinden önceki tahkiye geleneğini yeniden yorumlayıp kurgulamak olduğunu vurgularken Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazarın herşeyi dışarıdan ithal ettiği biçimindeki görüşünden ayrılır. Enginün, aksine, Özön'ün yorumunu benimseyerek Ahmet Mithat'ın gelenekten hareketle bir meddah gibi okuyucunun dikkatinin hiç eksilmemesini sağlamaya yönelik bir anlatım biçimi geliştirdiğini öne sürer:

Her ne kadar, çok basit bir anlatım tarzı bulunduğu söylenip küçümsense de Ahmet Midhat'ın döneminde dikkati çekmeyen, fakat hikâye dinleyicisinin farkedip onu benimsenmesine [*sic*] yol açan önemli bir özelliği vardır. O meddahlar gibi, okuyucunun dikkatinin eksilmemesine önem verir, öteden beri var olan hikâye anlatma geleneği içinde, her hikâyesinden bir hisse çıkarılması amacı doğrultusunda anlatacaklarını düzenler. Kendisinden önceki bütün eserler, gelenek Ahmet Midhat Efendi için kendi amacı -ki bunu toplumu eğitmek diye özetlemek mümkündür- doğrultusunda yeniden yorumlanıp kurgulanacak bir malzemedir. Halk hikâyeciliği, seyirlik sanatlar açısından çok tabî olan bu tutum günümüzün postmodern söylemine de yakındır. (194-5)

Dolayısıyla İnci Enginün, oldukça anakronik biçimde, Ahmet Mithat'ın bir meddahı andıran söz konusu anlatım tarzını kullanırken, günümüzdeki "postmodern söylem"e yaklaştığını söylerken, yazarın kullandığı "yeni teknikler" in de günümüzde bu bağlamda araştırma konusu yapıldığını öne sürer:

Günümüz roman inceleme yöntemleriyle Midhat Efendi'nin romanlarında uyguladığı yeni teknikler üzerinde yapılmış olan incelemeler bulunmaktadır. Berna Moran, Nüket Esen, Jale Parla gibi [...] araştırmacılar Ahmet Midhat'ın romanlarına, uyguladığı yeni anlatım teknikleri açısından yaklaşmaktadırlar. Bunlar Midhat Efendi'nin kendisini dinlenir/okunur kılmak için, tıpkı meddahlar gibi başvurmuş olduğu yollardır. O da örnek aldığı yerli kaynağın izini takip etmiş ve kendisini okunur kılarken, sonraki yılların araştırmacılarına da orijinal malzeme sunmuştur. (194; n. 69)

Böylece İnci Enginün, Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarının kaynağını dışarıdan aldığı dahi, bu malzemeyi “yerlileştirme” yolunu seçtiği görüşünü Özön ve Boratav'la paylaşmakta ve bu “yerlileştirme” yaklaşımının altını çizmektedir: "Ahmet Midhat'ın Namık Kemal'den farkı, yabancı romanlardan yararlınsa da onları

yerlileştirmeye çalışmasıdır. Ahmet Midhat'ın yerlileştirme yolu, anlattıklarının konusunu çevresinden alması, anlatım tekniğinde meddahları takip etmesidir" (196).

Enginün, Ahmet Mithat'ın yapıtlarının asıl kaynağının meddah ve halk hikâyeciliği geleneği olduğunu belirtirken, bu gelenekle ilişkisi dolayısıyla yazarın "hikâyesini anlatırken daima eserin şahıslarından biri olarak kendisi[nin] de bulun[duğunu] veya varlığını hissettir[diğini]" vurgular (196-7). Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar, yazarın bu tutumuna son derece eleştirel yaklaşmaktadır: "Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın baş başa kalmasını ister. Ahmet Midhat Efendi ise daima üçüncü bir şahıs gibi aradadır. Kitap zevki meddah itiyadını okuyucuya unutturduğu gün Ahmet Midhat Efendi'nin romanları okuyucusunu sıkacaktır" (Tanpınar *19uncu Asır Türk Edebiyatı* 460). İnci Enginün'ün de işaret ettiği gibi, bu eleştirel yargıyı ortaya koyan "Tanpınar aslında Midhat Efendi'yi romancı saymaz" (197: n. 78) ve onu "romancılıktan alıkoyan şey[in] kendisine verdiği söz hürriyeti" olduğunu belirtir (aktaran Enginün 197: n. 78). Enginün, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatım biçiminin sıklıkla üzerinde durulan yönlerini ise şöyle özetleyip yineler:

Midhat Efendi eserlerinde sık sık "Söz sözü açıyor" diye [...] sözden söze geçer ve dile yeni giren kavramlar da dahil pek çok açıklamalarda bulunur. Verdiği bilgiler, yazarın okuyucularını olabildiğince aydınlatmak amacı bu eserleri, bir tür dönem ansiklopedisine çevirir ve onları sadece roman olarak görmeyi engeller. [...] Romanlarındaki tekrarlar, birbirine benzeyen kişiler ve anlatım tarzı bir süre sonra okuyucusunda aynı eserleri okuyormuş havasını uyandırır da, o romanların dönemindeki etkisini hemen hemen bütün yazarlar dile getirmişlerdir. (197)

Bu bağlamda, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında hem içerik hem de teknikte "yerlileştirme" yolunu tuttuğunu önemle belirten Enginün de, onun eserini anlatım tarzı konusunda eleştirmekten kendini alamamıştır: Ahmet Mithat Efendi'yi, romanlarında "benzer olaylar"ı tekrarlayarak anlattığı, "çalakalem" yazdığı ve

“babacan bir sohbet” havasında romanlarını “metindışı istirdatlar”la doldurduğu konusunda eleştirirken aslında Enginün’ün de Tanpınar’la aynı eleştirel ölçütü paylaştığı, aynı gerçekçilik anlayışıyla hareket ettiği ortadadır (262; 230; 233; 319).

Çalışmasının genelinde o da Tanpınar’la büyük ölçüde aynı bakış açısını paylaşarak ilk dönem Türk romanlarını yine Batılı roman penceresinden değerlendirmekle birlikte, Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* başlıklı kitabının hemen başında, “Türk romanının fenomenolojik (görüngübilimsel) incelemesini, kendi öz yollarından art arda gelen yazın akımlarıyla uzun bir süreç içinde oluşan batılı roman üretimi arasında yapılan benzetmeler üzerine kurma[nın] yanlış ol[acağı]” belirtirken Tanzimat metinlerine yönelik incelemelerin taşıdığı ölçüt sorununa dikkat çekmektedir. (12). Bu bağlamda, Dino’ya göre, “P. N. Boratav, ‘İlk Romanlarımız’ [...] başlıklı denemesinde, A. Mithat Efendi’nin yapıtındaki Türk folkloru öğelerini belirtirken, Tanzimat romanının yaratılış mekanizmasını sezebilmek için gereken başlıca yönlerden birini de belirtmiş [olur]” (12). Ancak ilk olarak yaptığı bu saptamalara karşın, Dino’nun da, Ahmet Mithat Efendi’ninkiler başta olmak üzere ele aldığı ilk dönem Osmanlı roman ve hikâyelerini gözden geçirirken Tanpınar’la aynı Batılı ölçütlerden hareket ettiği görülür. Nitekim Murat Cankara, Güzin Dino’nun bu tutumunu, üzerinde ayrıntılı biçimde durarak eleştirir:

Dino, daha kitabının ilk sayfalarında Fransız gerçekçiliğinin temel ilkelerini, tarihsel gelişimini ve felsefî temellerini özetler [...]. İncelemenin Türk edebiyatına ilişkin kısmının ise şu cümleyle başladığını belirtmek yerinde olur: “İlk romanlarımız bu noksan görüşle kurulmuştur”. (12)

İncelemenin Ahmet Mithat Efendi’yi ele alan bölümünde bu olumsuz yargının daha da belirginleştiğini belirten Cankara, Dino’nun yazarla ilgili olarak şu görüşleri ortaya koyduğunu kaydeder: “[O] réalisme bahsine de yabancı kalmamak için’ yazmıştır ve ‘gerek romanlarında[,] gerek fikirlerinde, [...] Avrupa’da gelişmiş olan

réalisme anlayışı ile hiçbir ilgisi [yoktur]” (12). Dino’nun öne sürdüğü bu görüşün araştırmacının başta yaptığı saptamalarla oldukça çelişkili bir yargı taşıdığı açıktır: “Garplıların klâsik disiplininden mahrum [...] A. Mithat çok sathî bir taklitçilik zihniyetiyle [yazmıştır]” (aktaran Cankara 12). Bu ifadede görüldüğü üzere, Güzin Dino da aslında Tanzimat romanı incelemelerinde görüldüğünü önemle belirttiği özgün eleştirel ölçüt eksikliğinin bir kurbanı olmuş ve sonunda başta Ahmet Mithat Efendi romanları olmak üzere Tanzimat metinlerini yine 19. yüzyıl Fransız gerçekçilik anlayışı üzerinden acımasızca eleştirmek yolunu tutmuştur çalışmasında.

Dino, Ahmet Mithat’ın eserinin Türkiye edebiyat tarihi açısından yaptığı katkıyı ise yine aynı çelişkili tutumla bu kez olumlu saptamalarla değerlendirir: “Ahmet Mithat Efendi’nin [...], Türkiye’de roman türünün yayılmasında, olumlu olumsuz katkısından ötürü, çok önemli bir yeri vardır” (25). Bu bağlamdaki öneminin yanı sıra, Dino, yazarın eserinin niteliğine ilişkin olarak ise, Özön ve Boratav’ın yaklaşımıyla benzeşen şu değerlendirmeyi yapar: “Sonradan durmadan çoğalacak olan hikâye ve romanlarında, A. Mithat Efendi, meddahların geleneksel tekniklerini kullanarak, çoğu zaman, ülkenin sosyal gelişmesiyle ilişkili konuları işlemiştir” (25). Bu bağlamda, Tanpınar ile Enginün’ün de vurguladığı gibi, Ahmet Mithat Efendi’nin “meddah ağzı” kullanan “anlatıcı”sını yeniden gündeme getirmenin yanı sıra, onun çok çabuk yazışına, birbiri ardına yapıt ortaya konuşuna da değinir Dino:

Çabuk üreyen, öğretici ama kolaya kaçan yapıtlarıyla A. Mithat Efendi okuma alışkanlığını yaymıştır; düşün oportünizmiyle, kültür karmaşıklığıyla, gerçekçilik ve *popülizm*’i, dram ve melodramı, romantizm ve romaneski, felsefe düşünüşü ile beylik düşünce kavramlarını birbirine karıştırmayı sürdüregelen kuşaklar onun etkisi altında kalmışlardır. (25)

Dino'nun eleştirisi çalışmasında görülen bu tutum farklılıklarının büyük ölçüde, kendisinin de işaret ettiği ölçüt eksikliği sorunuyla bağlantılı olduğu, bundan kaynaklandığı ve bu sorunu yansıttığı düşünülmelidir.

Görüldüğü gibi, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatı yapıtları, yakın zamana kadar yapılan pek çok incelemede, kimi zaman yerel edebiyat unsurlarıyla ilişkilendirilmekle birlikte, sanatsal nitelik açısından temelde 19. yüzyıl Avrupa gerçekçilik anlayışından hareketle değerlendirilmiş ve yazarın okurla “yarenlik” eden bir “meddah”a benzetilen anlatıcı kullanımı bu gerçekçilik anlayışıyla bağdaşmadığı için eleştirilmiş, eserleri ise yine bu nedenle genellikle edebî açıdan değersiz kabul edilmiştir. Bu bağlamda özetlemek gerekirse, Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarına yönelik incelemelerin çoğu eleştirel ölçütlerinde Avrupa roman tarihinin ortaya koyduğu ölçütlere dayanmakla, başta Ahmet Mithat Efendi'ninkiler olmak üzere Tanzimat dönemi romanlarını eleştirel değerlendirmeye tabi tutma konusunda büyük bir sorunsal bulunduğunu da ortaya koymaktadırlar.²

Orhan Okay'ın, Ahmet Mithat'ın yapıtları üzerine bugüne kadar yapılan en kapsamlı inceleme olan *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi* başlıklı çalışmasında ise, yazarın romanlarının sanatsal yetkinliğinden ziyade söylemsel yönüne odaklanılmaktadır. Kanımca, Ahmet Mithat Efendi anlatılarını Avrupa'da

² Son dönem eleştirisi çalışmalarında ise, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının söylemsel düzlemde ziyade anlatı tekniği açısından incelendiği görülmektedir. Bu incelemelerde Ahmet Mithat Efendi'nin, başta *Müşâhedât* olmak üzere, anlatılarında giriştiği anlatsal denemeler ve ortaya koyduğu “yeni” teknikler temel inceleme odağı hâlini alırken onun anlatıcı kullanımının yapısal bir tutum ya da postmodern bir eleştirel odağın ötesinde değerlendirilmediği görülmektedir. Bu çalışmalarda, Ahmet Mithat Efendi yapıtlarında görülen anlatı tekniklerinin “üstkurmaca”, “metaroman” gibi kuramsal kavramlar kullanılarak değerlendirilmesi ve bu metinlerdeki özgül “anlatıcı” kullanımının daha ayrıntılı olarak inceleme nesnesi yapılmasıyla birlikte, yazarın sergilediği kendine özgü gerçekçilik anlayışı—Avrupa gerçekçilik anlayışı yine referans olarak alınmakla birlikte ona mahkum edilmeden—kendisi içinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Gelgelelim, bu çalışmalarda da kimi kez oldukça anakronik bir tutuma yönelinerek kimi zaman söz konusu Ahmet Mithat Efendi metinlerinin kendi üretim dinamikleri ve tarihsel koşulları içinde değerlendirilmek yerine, tarihdışı bir yaklaşımla günümüz kuramsal bağlamının içine yerleştirilerek ele alındığı gözlenmektedir. İnci Enginün'ün yukarıda değinilen yorumları da bu algılamının akademik düzlemde kazandığı yaygınlığı sergilemektedir.

olgunlaşmış bir gerçekçilik anlayışı bağlamında sanatsal niteliğine yoğunlaşarak ele almak yerine bu anlatılarda ortaya çıkan söylemselliğe ve bu söylemsellikte açığa çıkan “sessizlikler”e odaklanmak onun edebiyat tarihi açısından taşıdığı önemi değerlendirmek bakımından daha verimli sonuçlar doğurabilecektir. Gelgelelim, Okay’ın bu çalışmasında, Ahmet Mithat Efendi’nin hemen tüm anlatıları bu bakış açısıyla ele alınırken, bu yapıtlardaki bütün anlatıcı görüş ve ileri sürüşleri yazara atfedilerek değerlendirilir. Bu bağlamda, yapıtların metinselliğinin göz ardı edildiği ve farklı bağlamlardaki temsillerinde açığa çıkan çelişkilerin gözden kaçtığı da görülmektedir. Nitekim bu ayrıntılı incelemede, metinlerin söz konusu bağlamlarda doğrudan doğruya aktardığı tutum ve görüşler alıntılanarak ortaya konurken bu tutum ve görüşlerle çelişen diğer metinsel öğelere hiç değinilmemiştir. Bu bağlamda, Ahmet Mithat Efendi’nin çok geniş bir oylum oluşturan yapıtlarının yekpare biçimde “muhafazakâr” bir ideolojik yönelim sergilediği dolaylı olarak ve pek de sorgulanmadan savlanmıştır. Nitekim Ahmet Mithat Efendi’ye yönelik çalışmalarda, onun yapıtlarının tümünün böyle tutarlı tekil bir ses sergilediği ve dolayısıyla siyasal açıdan hiç tartışmasız tek bir tutuma işaret ettiği, genel toptan ve yerleşik bir yargı olarak ortaya konmaktadır.

Gerçekten de günümüze kadar yapılan incelemelerde, Ahmet Mithat Efendi’nin, aslında çok oylumlu olması ve çok büyük türsel çeşitlilik göstermesinin yanı sıra, hem birbiri arasında hem kendi içlerinde büyük tutum farklılıkları sergileyen yapıtlarının yekpare bir ideolojik yaklaşımı somutladığı görüşünün egemenlik kazandığı görülmektedir. Nitekim Ahmet Mithat’ın anlatı yapıtlarının içinde, çok farklı, hatta kimi zaman “kararsız” dahi nitelebilecek kadar çeşitli (değişik) yönelim ve tutumlar barındırdığına bu çalışmalarda hemen hiç işaret edilmemiş ve metinlerin özellikle kadının toplumsal konumu ve kölelik olgusuna

ilişkin “sessizlik”, “boşluk” ve çelişkilerine yönelik hiçbir çalışma ortaya konmamıştır.

B. Ahmet Mithat Efendi Anlatılarında Açığa Çıkan Metinsel Kararsızlığı Saptamak Üzere Tezin Yapılanışında İzlenecek Yöntem

Yukarıda işaret ettiğimiz, Ahmet Mithat Efendi anlatılarına ilişkin bu genelleşmiş toptan ve yerleşik yargının, Macherey’in sözleriyle, metinlere yalnızca “birincil sorular”ın yöneltilmesinden kaynaklandığı açıktır. Nitekim Ahmet Mithat Efendi’nin bu yaklaşımla incelenen, söz gelimi *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’sinin, Doğu-Batı ikili karşıtlığı çerçevesinde “aşırı Batılılaşma” eleştirisi olarak okunageldiği, oysa söz konusu metnin Osmanlı modernleşmesi bağlamında sergilediği diğer sorun ve içerdiği büyük çelişkilere şimdiye dek hiç işaret edilmediği görülmektedir. Bu tezin ilk bölümünde bu nedenle bu metin ele alınacak ve bu anlatıdaki anlatıcı sesin sergilediği çelişki ve “sessizlik”lere işaret edilerek bu boşluk ve tutarsızlıkların açığa vurduğu ideolojik arka plana odaklanılacaktır.

Aslında Ahmet Mithat Efendi’nin yapıtlarının pek çoğunda, metnin ilk bakışta göze çarpan egemen ideolojik tutumuyla çelişen pek çok başka metinsel öge ve yönelim de yer alır. Söz gelimi, Ahmet Mithat’ın—tezin ikinci bölümünde ele alınacak olan—*Dürdâne Hanım* adlı romanında ise, bir ahlak ve hakikat sorgulamasına girişildiği ve hatta bu soruşturmanın metinde temel izlek olarak yer aldığı görülür. Nitekim romanda aynı olay farklı karakterlerin bakış açılarından değerlendirilirken hak, adalet ve hakikat kavramları sorunsallaştırılmaktadır. Yine aynı romanda, erkek kılığına girerek kadın üzerindeki toplumsal sınırları alaşağı eden Ulviye karakteri dolayımında metnin kadının toplumsal konumunu da sorunsallaştırdığı gözlenmektedir. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi’nin pek çok

anlatısının, *Fatma Aliye Hanım –yahut– Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti* adlı monografisinde ortaya koyduğu “ideal kadın” portresinden uzaklaşan pek çok anlatı kişisi barındırdığı ve bu karakterlerin sıklıkla olumlandığı ya da eleştirel odaktan uzak bir tutumla sergilendiği ileri sürülebilir. Yazarın *Taaffüf* ve *Jön Türk*³ adlı romanları da bu bağlamda dikkatle gözden geçirilmelidir. Özellikle, İnci Enginün gibi kimi araştırmacılarca yazarın doğalcı romanları arasında sayılan ve tezin üçüncü bölümünde incelenecek olan *Taaffüf*'de, Venüs-Minerva karşıtlığı üzerinden evli kadınları iffetlendirmeye yönelik ana metinsel tutumun yine metnin kendisi tarafından romanın sonunda ortaya konan bir metinsel şaşırtmacayla altüst edilmesi dikkat çekicidir. Bu romanda Venüs ve Minerva'nın, metnin merkezinde metafizik bir yorumlanışla yer alması ise, bu kez dinsel bağlamda, metnin ortaya koyduğu çelişkilerden bir diğeridir. Tezin beşinci ve son bölümünde incelenecek *Jön Türk* romanı ise, yazarın yapıtları arasında, kadının toplumsal konumuna ilişkin en çelişkili ve bir bakıma da en “mütereddit” metin olarak belirmektedir. Romanın yazarın anlatı serüvenindeki bu konumunu belirleyen tarihsel izdüşümleri de ortaya koyabilmek amacıyla metnin söz konusu “sessizlikler”ine tezin son bölümünde ayrıntılı olarak değinilecektir.

Şimdiye kadar ortaya konduğunun aksine Ahmet Mithat Efendi yapıtlarında yekpare bir tutumla sergilenmediği savlanacak bir diğer alan ise ekonomi ve toplumsal düzen konusudur. Ahmet Mithat Efendi'nin, *Ekonomi Politik* adlı yapıtında, Adam Smith'in ortaya koyduğu ekonomik anlayışın etkisini taşıyan ve Max Weber'in *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı yapıtında açıkladığı bağlamla ilişkilendirilebilecek bir tutum sergilediği ve yapıtlarının genelinde de bu anlayış doğrultusunda bireysel çalışmayla elde edilen maddi kazancı övdüğü

³ Bu tez bağlamında ayrıntılı olarak üzerinde durulmayan *Yeryüzünde Bir Melek, Henüz 17 Yaşında* başlıklı romanlar da, yazarın bu çerçevede ele alınabilecek romanları arasında sayılabilir.

görülmektedir. Oysa, yine Ahmet Mithat'ın, *Dağarcık* dergisinin ilk sayısında yer alan “Karıncalar” başlıklı yazısında, karıncaların ortak yaşayışını anlatarak onlardaki “efkâr-ı cem’iyyet”i övdüğü ve bu portre üzerinden siyasal düzen olarak cumhuriyeti, toplumsal ekonomik düzen olarak ise işbirliğine dayalı komünal yaşamı olumladığı görülür: “Bunların sûret-i idâreleri cumhuriyete karîb olup üzerlerinde bir âmir veyâ reis yoktur. Herkes vafizesini bildiği ve herkes cem’iyyetle iskâna bi’l-mecbûriyye yekdiglerine olan ihtiyâcını takdîr eylediği cihetle cümlesi fikir birliğiyle ta’yîş ederler” (20). Bu bakımdan yazarın—tezin dördüncü bölümünde ele alınacak—*Mesâil-i Muğlâka* adlı romanında ortaya çıkan “Doğu”-“Batı” ve “asalet” tartışmaları da son derece dikkat çekicidir ve bu metnin incelenmesi sırasında bu bağlam üzerinde ayrıntılı olarak durmak yerinde olacaktır.

Kısacası, bu tez bağlamında, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* başlıklı romanları incelenirken yukarıdaki örnekler çoğaltılacak ve bu metinlerin kapsamlı bir değerlendirmeye tabi tutulmasıyla yazarın anlatı serüveninin ortaya koyduğu ideolojik arka plan açıklanacaktır.

Bu amaçla, tezin, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatı serüveninin, yukarıda da sıralanmış olan kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen izlekleri etrafında oluşan, hem artsüremli hem de eşsüremli düzlemlerini kuşatacak biçimde yapılandırılmasına çalışılacaktır. Bu doğrultuda, incelenecek metinlerin süredizimsel bir anlayışla ele alınması ilkesi benimsenecektir. Nitekim bu nedenle tez, daha önce de belirtildiği üzere, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* başlıklı romanlarını ayrıntılı biçimde ele alan ve süredizimsel bu sırayı takip eden beş ayrı bölümden oluşacaktır. Ahmet Mithat Efendi'nin ideolojik yönelimi açısından

zamanla bir tutum değişikliğine gidip gitmediği ikincil sorusu ise, süredizimsel sırayla incelenecek bu romanların gerektiğinde öncül ve ardıllarıyla karşılaştırılmasıyla, artsüremli düzlemde yanıtı aranacak bir soru olarak değerlendirilecektir.

Tezin yapılanışında gözetilecek asıl önemli yön ise, bu temalar etrafında ortaya çıkan metinsel “kararsızlık”ların, hem Ahmet Mithat’ın, anlatıbilimsel bir anlayışla değerlendirilecek “anlatıcı” kullanımını dolayımında ele alınması hem de bu temaların söz konusu metinlerin de ağıya çıkardığı biçimde iki ana izlek grubu çerçevesinde değerlendirilmesidir. Bu nedenle, tezde Ahmet Mithat Efendi anlatılarında sürekli tekrarlanarak metinlerin odağını oluşturan kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen gibi izleklerde ortaya konan metinsel boşluk, çelişki ve “sessizlik”lerin açılanmasına çalışılırken bu izleklerin eşsüremli bir değerlendirilmesine de girişilecek ve sonuç olarak bu izleklerin iki temel kümede ele alınabileceği savlanacaktır. Bu bağlamda, iki temel kümeye ayrılabilmeğini öne sürdüğüm bu izleklerden, kadının toplumsal konumu, evlilik, özgürlük ve kölelik temaları bir arada “değişim” metaforu bağlamında ele alınırken; diğer temel izlek kümesinin ise, “hakikat arayışı” metaforu üzerinden bir araya getirilebilecek ahlak, din, adalet, soyluluk/asalet ve toplumsal siyasal düzen izleklerini kapsayacağı düşünölmelidir. Bu iki temel izlek kümesinin birlikte, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatılarında ağıya çıkan biçimiyle, Tanzimat’ın toplumsal geçiş dönemi dinamiklerinin mantığını yansıttığı ve bu dinamiklerin en sorunlu odağını da kadın-erkek ilişkileri bağlamının oluşturduğu belirtilmelidir. Tezde Ahmet Mithat Efendi’nin söz konusu romanlarına işte bu bakış açısından yaklaşılacaktır.

Nitekim Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı makalesinde, bu çalışma açısından önem taşıyan bir saptama yaparak, bugüne kadar

gerçekleştirilen çalışmalarda “Osmanlı romanı[nın], Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynak” olduğunu belirtir ve buna mukabil söz konusu romanların bu modernleşme sürecinin anlaşılması için büyük önem taşıdığına altını çizer (30). Mardin’e göre, bu romanlar, yazıldıkları dönemde meydana gelen toplumsal değişimin yanı sıra, Osmanlı aydınınının bu değişim ve beraberinde getirdiği sorunlar karşısındaki tutumunu da yansıtan “tezli” romanlardır:

[O]ysa birçok roman yazıldıkları zamana ait İstanbul seçkin çevrelerinin durumu hakkında bize önemli bilgiler verir. Bu kaynaklar, ayrıca, Osmanlı aydınlarının sosyal değişimin getirdiği sorunlara nasıl yaklaştıklarını da belgeler. [...] [Söz konusu] ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen *tezli* romanlardır. (30-1)

Mardin, bu saptamadan hareketle, genel olarak bu romanlarda “sorun” olarak ortaya konan iki eksen bulunduğunu belirtir: “Türk kültürünü konu alan tarihçilerin belirttiği gibi, bu yazarlar en çok iki sorunun üzerinde durdular; kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması. [...] [Ş]üphesiz, bu iki alan, Osmanlı kültürüne göre en ‘yüce’, gizil değer yapısına göre ise en duyarlı olanlarıdır ve bundan dolayı 19. yüzyıl yazarlarımızca -bilinçli veya bilinçsiz- tercih edilmiştir” (31).

Şerif Mardin, makalesinde çeşitli romanları ele alarak bu iki sorunun bu romanlardaki yansımaları üzerinde durur. Ona göre, “Osmanlı seçkinleri arasında, modernleşme hareketinin ilk zamanlarından beri kadınların özgürlüğe kavuşmalarını konu alan yayınlar görülür” (31). Bu bağlamda, Mardin, dönemin çeşitli eserlerinde “önceden düzenlenmiş evliliklerle alay etme”, “eğitimde kadınların eşitliği”nin⁴ savunulması ve “cariyelik kurumu”nun eleştirel bir tutumla ele alınması gibi yaklaşımların söz konusu olduğuna işaret eder (31-3). Kadının özgürleşmesi

⁴ Bu ifade, Şerif Mardin tarafından Niyazi Berkes'in *The Development of Secularism in Turkey* (1964) adlı kitabından aktarılmıştır.

sorunundan sonra, Tanzimat romanlarında öne çıkan bir diğer “sorun” olan “üst sınıf erkeklerin Batılılaşması” üzerinde de ayrıntılı biçimde duran Mardin, bu bağlamda Tanzimat edebiyatında sıklıkla karşılaşılan “züppe tipi”ni, dönemin yazarlarını etkisi altına aldığını kaydettiği “Bihruz Bey sendromu”yla açıklar (76). Mardin’e göre, “Bihruz Bey sendromu”, Batı uygarlığının yalnızca yüzeysel yönlerinin benimsenmesine yazarlarca gösterilen bir tepki olarak yorumlanabilir. Nitekim Şerif Mardin, “Tanzimat’tan sonra Aşırı Batılılaşma” makalesinin “Sonuç” bölümünde, makale boyunca yaptığı tarihsel saptamaları şöyle özetler:

Burada göstermeye çalıştığım, modernleşmeye engel olan ve “dinî” olarak adlandırılan etkenlerin bazan tamamen dinî olmayan ve dinin arkasına izlenen yapısal etkenler olarak ortaya çıktığıdır. Osmanlı sosyal yapısındaki savaşı grupların değerleri, toplumun merkezi olarak mahalle, yeniden üleştirici ahlâk ve siyasî sınıfın servet üzerindeki kısmî tekeli, bu durumda, tutuculuğun kaynağıdır. (76)

Orhan Okay ise, daha önce üzerinde durulan kapsamlı Ahmet Mithat Efendi incelemesinde, Tanzimat döneminin modernleşme bağlamında bir geçiş dönemi karakteri sergilediğini belirtirken bu geçiş döneminin doğasına ilişkin görüşünü şu saptamayla ortaya koyar: “Tanzimat devrinin hususiyetlerinden biri de Doğu ve Batı medeniyetinin, adetlerinin, kültürlerinin birbirine karışmasıdır. Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma demek daha yakışır. Bir kültür unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçmemek, fakat bir terkibe ulaşmamak. İşte Tanzimat’ın mülemması budur” (aktaran Parla *Babalar ve Oğullar* 12). Bununla birlikte, Jale Parla, Okay’ın bu saptamasında kullandığı “mülemma” sözcüğünün “gelişigüzel bir karışım” anlamıyla kullanıldığında Tanzimat dönemini anlatmaya yetmediğini vurgular ve bu dönemin modernleşme deneyiminin altında, hem politik hem de epistemolojik temelleri olan bir mantık yattığını önemle belirtir: “Mülemmanın sözlük anlamı, alaca, renk renk, her dizesi başka dilde manzume, sıvanmış, bulanmış olarak veriliyor. Tanzimat’ta karşılaşılan Doğu ve Batı böylesine

gelişigüzel bir karışımı da doğurmadı. Sentez -Okay haklıdır- hiç değildi; ama bu karşılaşmadan doğan yeniliğe mülemma diyeceksek bunun bir mantığı vardı” (12). Parla, Tanzimat döneminin politik ve epistemolojik doğasının altında yatan bu mantığı şöyle belirler: “Egemen bir İslâm kültürünün şemsiyesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batı’ya yönelişin mantığı. Sınırlar, yenilikçilerin söyleminde, yapıtlarında, tartışmalarında, tepkilerinde tekrar ve tekrar çiziliyordu” (*Babalar ve Oğullar* 12-3). Tanzimat dönemi romanında, özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin yapıtlarını hem tek tek kendi metinsellikleri içinde hem de tarihsel düzlemde ardzamanlı olarak incelemek, Jale Parla’nın bu döneme ilişkin olarak önemle üzerinde durduğu bu Batı’ya yönelişi entelektüel olarak sınırlandırma çabasını örnekleyerek açıklamak açısından son derece gerekli ve önemlidir.

Bu bağlamda, özelde bu tezin inceleme nesnesi olan Ahmet Mithat Efendi anlatıları ve genelde de muhtemelen tüm Tanzimat anlatıları için geçerli olduğunu öne süreceğim bir savın vurgulanması gereklidir. Söz konusu sav şudur: Şerif Mardin’in Tanzimat romanlarını modernleşme bağlamında incelediği “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı önemli makalesinde, Osmanlı metinlerindeki modernleşme sürecinin etki ve yansımalarının, kadın özgürlüğü ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması eleştirel eksenlerinde inceleyebileceğini belirtirken bu iki eksenin birbirinden bağımsız iki hat oluşturuyorlarmışçasına ayrı ayrı değerlendirmekte ve farklı romanları bu iki hattı ayırarak ele almaktadır. Oysa bu iki eksenin –kadın özgürlüğü ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması– birbirinden ayrı düşünülmemesi gerekir; çünkü bu iki izlek hattı, aşağıda daha ayrıntılı örneklendirmeler yoluyla saptanacağı üzere, bu metinlerde, Şerif Mardin’in ele aldığı gibi ayrı ayrı yer almamakta, tersine metinlerde hem sembolik hem de olay örgüsel düzlemlerde—yazarlarca farkındalıkla ya da farkındaliksızın—iç içe geçerek

işlenmektedir. Bu iç içe geçişin altında yatan mantığı ise, özellikle kadın-erkek ilişkileri bağlamında modernleşme deneyimiyle birlikte ortaya çıkan gerilimleri giderme ve böylece de—Jale Parla'nın öne sürdüğü gibi—Batılılaşma yönelimini sınırlandırabilme çabasıyla ilişkilendirmek gereklidir.

Ele alınacak Ahmet Mithat Efendi romanlarında bu iki “sorun”un iç içe geçmiş doğası, daha önce de belirtildiği üzere, kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen izlekleri dolayımında örneklenerek, bu iki bağlamın, söz konusu metinlerin bu izlekler çerçevesinde açığa çıkan “kararsızlığı”nın merkezini ne şekilde teşkil ettiği gözler önüne serilecektir. Böylece bir yandan Ahmet Mithat Efendi'nin bu yapıtlarının “anlatıcı” kullanımı anlatıbilimsel bir yaklaşımla bu izleklere ilişkin gösterge ve temsilleriyle ayrıntılı biçimde ele alınırken bir yandan da metinlerde bu izlekler çerçevesinde açığa çıkan “kararsızlık” somutlanarak değerlendirilecek; söz konusu Tanzimat metinlerinin ideolojik okuması bu yolla gerçekleştirilirken Türkçe roman tarihinin önemli figürü Ahmet Mithat Efendi üzerine yapılan çalışmalar literatürüne bu şekilde katkıda bulunulacaktır.

BÖLÜM I

TEZİN ÖNERDİĞİ OKUMA MODELİ VE KURAMSAL

ARKA PLANI

Yukarıda da belirtildiği gibi, bugüne kadar yapılan incelemelerde Ahmet Mithat Efendi'nin anlatı yapıtlarının her birinin yekpare bir ideolojik tutum sergilediği görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu görüşün yaygınlık kazanmasındaki başat etken ise, eleştirmenlerce bu incelemelerde söz konusu anlatı metinlerine genellikle—Pierre Macherey'den hareketle söylersek—yalnız “birincil sorular” yöneltme tutumunun benimsenmesidir: gerçekten de, önceki inceleme çalışmalarında, “ikincil sorular” sorularak bu anlatıların barındırdığı karşıt metinsel tutumların karşılaştırılarak incelenmesi yoluyla metinlere ilişkin yeni bir bilgi ortaya koymak yolu benimsenmemiştir. Bunun yerine, bu metinlerde özellikle “anlatıcı” yoluyla doğrudan doğruya aktarılan fikirlerin “anlatıcı sesi”yle özdeşirilen yazara atfedile geldiği, böylece de bu fikirlerin metnin tümünde desteklenerek kendi içinde “bütünlüklü” bir görüş birliği oluşturduğu yanılıcı önkabulünün benimsendiği ve bu önkabulden hareketle ancak ve ancak metnin alımlayıcıya doğrudan sunduğu fikirlerin—üzerine hiçbir yeni bilgi eklenmeksizin—yinelenmesi yolunun tutulduğu görülmektedir. Nitekim çoğunlukla, Ahmet Mithat'ın anlatı yapıtlarındaki sanatsal

yetkinliği zedelediği biçiminde değerlendirilen “meddah ağızlı” anlatıcı kullanımı da, metinlerde kimi zaman ortaya çıkan ideolojik çelişkilerin göz ardı edilmesine ve bu “metne egemen” anlatıcı sesin dile getirdiği görüşlerin metnin bütününün düşünsel arka planını yansıttığı şeklinde yorumlanmasına yol açmaktadır.

Oysa anlatıbilim alanında “anlatıcı” konusunda yapılan yapısalcı çalışmaların da gösterdiği üzere, metinlerin “anlatıcı sesi”, ondokuzuncu yüzyılda yapılan değerlendirmelerin ortaya koyduğu gibi kolaylıkla yazara atfedilebilen tekil bir ses olarak değerlendirilmekten çok uzaktır artık. Gérard Genette’inki başta olmak üzere, yapılan söz konusu anlatıbilimsel çalışmalar, edebiyat tarihinden örneklemelerle, metinlerde ortaya çıkan anlatı katmanlaşması ve “anlatıcı ses” çeşitlenmesini sentagmatik düzlemde tanımlama çabalarıyla, herhangi bir metinde “anlatıcı sesi”n çoğu zaman tekil kalmadığına, anlatısal düzlemde dallanıp budaklandığına dikkat çekmiş ve böylece konunun edebî üretime dayanan doğasının getirdiği açık uçluluğu da ister istemez ortaya koymuştur.

Gérard Genette’in, Marcel Proust’un *À la recherche du temps perdu* (*Kayıp Zamanın İzinde*) adlı yapıtının anlatısal öğelerine yönelik olarak gerçekleştirdiği ayrıntılı bir inceleme sonucunda ortaya koyduğu ve anlatıbilim alanında kabul gören pek çok kavramsallaştırmaya önyak olan çok önemli çalışması *Discours du récit* (*Narrative Discourse: An Essay in Method*) (*Anlatı Söylemi*), “anlatıcı” konusunda üzerinde yaygın görüşbirliği sağlanmış saptamalar içerir. Bu yapısalcı incelemenin, anlatı metinlerinin barındırdığı—anlatıcı dâhil—temel anlatı mekaniklerini açıklamak konusunda bir rehber niteliğinde olduğu belirtilmelidir. Bu nedenle, şimdiye dek “tekil” bir söylem ürettiği öngörülen Ahmet Mithat Efendi metinlerinin “anlatıcı” kullanımına bu anlatıbilimsel çalışmanın ortaya koyduğu saptamalar

ışığında yeniden bakmak, bu “anlatıcı sesi”n bu kez “sessizlik”lerini açığa çıkarmak bakımından gereklidir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Ahmet Mithat Efendi anlatılarına yönelik önceki çalışmalarda, bu yapıtlarda göze çarpan egemen “anlatıcı sesi”n tekil ve yazara aitmiş gibi değerlendirilmesi, bu metinlerin barındırdığı ideolojik arka planı açığa çıkarmaktan uzak kalınmasına yol açmıştır. Oysa ne kadar etkin olursa olsun, bir metinde, yazara atfedilen tek bir “anlatıcı ses”in mutlak egemenliğinin kurulmasının pek mümkün olamadığını pekala yapıbozumcu çalışmalar göstermiştir. Yapısalcı yaklaşım ardından ortaya çıkan yapıbozumcu okumaların özellikle dikkat çektiği gibi, yazma edimi sırasında yazar metne ne kertede egemen olmaya çalışırsa çalışsın, metnin, ele avuca gelmez biçimde özerklik elde ettiği, dolayısıyla yazarın üzerindeki her türlü denetim çabasına karşın onun niyetini aşan bir göstergeye dönüştüğü artık bilinmektedir. Bu bağlamdan hareketle, Ahmet Mithat Efendi metinlerine bu yeni gözle bakmanın bu yapıtlarda şimdiye kadar kabul edilenin aksine pek çok “boşluk” ve “sessizlik” bulunduğunu göstereceği iddiasındayım. Bu açıdan, öncelikle Ahmet Mithat Efendi romanlarına ilişkin olarak yanıltıcı önkabulün oluşmasında başat rolde bulunan “anlatıcı” sorununa yakından bakmak gerekli ve yararlıdır.

A. Gérard Genette’in Anlatıbilimsel Çalışması Ekseninde “Anlatıcı”ya

Yönelik Kuramsal Saptama, Soru ve Sorunların Tanımlanması

Bu bölümde ayrıntılı biçimde ele alınacak “kurmaca anlatıcısı” konusunda akla ilk gelen sorular şunlar olsa gerek: Kurmaca anlatıcısı, anlatının olmazsa olmaz koşulu mudur? Kurmacanın ne kadar içinde yer alır, ne kadar dışında? Anlatıcı, anlatıda ne kadar kurmacanın bir ögesi, ne kadar yazarın bir işlevidir? Ne kertede yazarın

gölgesidir? Anlatının ne keredede bir parçası? Anlatıcı bir karakter midir, yoksa karakterlerden ayrı bir anlatı düzleminde mi yer alır? Bu sorulara yanıt vermek için öncelikle “anlatıcı”yı tanımlamak gerekir. Oysa edebiyat kuramı alanında henüz bu tanım üzerinde tam bir uzlaşmaya varıldığı söylenemez. Nitekim farklı kuramcılar anlatıcının başka yönlerini vurgulayarak ve bu yönleri değişik biçimlerde yorumlayarak anlatıcıyı tanımlayagelmişlerdir. Bu bölüm çerçevesinde, tarihsel olarak anlatıcıya bakışın nasıl şekillendiği ve değiştiği, anlatıcının hangi yönlerinin vurgulandığı, anlatıcıya ilişkin hangi yönler konusunda anlaşmazlık ve tartışmalar ortaya çıktığı, söz konusu tartışmalarda anlatıcının varlıkbilimsel durumuna ilişkin olarak ortaya konulan farklı yorumlamalarda yapılan değişik “anlatıcı” tanımları üzerinde kısaca durmakla birlikte, temelde bu alanda en geniş kapsamlı tanımlama girişiminin sahibi olan Gérard Genette’in anlatıbilim çalışması ekseninde yazar-anlatıcı ilişkisi, anlatı düzlemleri ile anlatıcı arasındaki ilinti, kurmaca olay örgüsü içinde anlatıcının yeri, bu bağlamdaki çeşitli konumlanmalardan doğan değişik anlatıcı ve anlatı türleri irdelenecektir.

“Anlatıcı” kavramı, “anlatı” kavramıyla çok yakından ilintilidir ve ilkinin tanımlanabilmesi için önce ikincisi üzerinde durmak gerekir; zira bu kavramlar neredeyse iç içe geçmiştir ve “anlatıcı” tanımı ister istemez anlatının tanımına dayanacaktır. Dolayısıyla, işe anlatı üzerinde durarak başlayalım.

Bilindiği kadarıyla, bu konuda ilk görüş belirten düşünür Platon’dur. Gérard Genette’in belirttiği gibi, *Devlet* adlı yapıtında, Platon birbirine karşıt iki anlatı tarzı bulunduğunu öne sürmüştü ve bunları birbirinden kesin çizgilerle ayırmıştır: İçine taklide ait ögeler⁵ karışmamış olan anlatı tarzını “saf anlatı” (*haplé diégésis*) diye

⁵ Burada “taklide ait ögeler” ibaresiyle kastedilen “mimesis”e dayalı ögelerdir. “Mimesis” terimi, ileride de üzerinde durulacağı üzere, hem “taklit” hem de “temsil” anlamlarını karşılaması sonucunda yarattığı tercüme sorunları nedeniyle anlatıbilim alanında pek çok karmaşaya da yol

adlandırırken diğesine “*mimesis*” adını vermiştir (aktaran Genette 162). Platon’a göre, saf anlatıda şair “kendisi konuşmacıdır ve bize kendisinden başka birisinin konuştuğunu imaya dahi yeltenmez”; adından da anlaşıldığı üzere taklide dayanan diğ anlatı tarzında ise şair “başka birisi imiş gibi bir konuşma yapar” (Genette 162). Nitekim Genette, Homeros’un taklit* olarak drama yapıtlarındaki gibi doğrudan diyaloga dayalı biçimde işlediği Chryses ve Akhalılar arasında geçen sahnenin son bölümünü, Platon’un, iki tarz arasındaki ayrımı daha açık bir biçimde ortaya koymak amacıyla, sözlü aktarma⁶ olarak yeniden yazdığına işaret eder (163). Böylece, Platon, şairin kendisiymiş gibi konuştuğu saf anlatıyı, taklitten* bütünüyle azade, ona karşıt bir tarz olarak tanımlamıştır.

Platon’un öne sürdüğü bu karşıtlık, Aristoteles’te karşılığı yoktur. Genette, Aristoteles’in, saf anlatı ve doğrudan temsili, taklidin* iki değişkesi olarak yorumladığını ve dolayısıyla Platon’un öne sürdüğü karşıtlığın Aristoteles tarafından etkisizleştirildiğini ve sonraki dönemlerde anlatıbilim alanında yürütülen çalışmalarda da hep Aristoteles’in bu yaklaşımının benimsendiğini belirtir (163). Platon’dan böylece ayrılan Aristoteles için, taklit etme biçimlerinde farklılık bulunan bu iki tür de “eylem içindeki insanları taklit et[mekte]” ve temsile* dayanmaktadır (23). Dolayısıyla, Platon ve Aristoteles’in yaklaşımlarındaki ayrımın da işaret ettiği üzere, anlatı kavramı, en baştan beri içinde belirsizlik taşır ve “anlatı’nın taşıdığı [bu] kavramsal [kararsızlık], bu disiplinde başından beri var olagelmiştir” (Onega ve Landa 10).

Bu belirsizlik, “anlatıcı” kavramına da yansımaktadır. Ancak bu kavram üzerine eğilmeden önce, Aristoteles’in anlatıya yönelik yaklaşımı üzerinde daha derinlikli biçimde durmak ve onun yaklaşımıyla Platon’un öne sürdüğü karşıtlığın,

açmaktadır. Dolayısıyla, bu bölümde “*mimesis*” terimi yerine kullanılan “taklit” ve “temsil” kelimeleri herhangi bir karışıklığa yol açmamak amacıyla asteriks (*) işaretiyle belirlenecektir.

⁶ Burada “*diegesis*” terimi “sözlü aktarma” deyiimiyle karşılanmıştır.

anlatıbilim konusundaki çalışmalardaki yansımalarının izini sürmek, anlatıcı konusundaki tarihsel arka planı daha açık biçimde göz önüne sereceği için gereklidir.

Aristoteles, *Poetika*'nın üçüncü bölümünün hemen başında, “aynı nesnelere, aynı yöntemlerle ama farklı biçimlerde taklit etmenin olası” olduğunu söyler ve bu taklidin “[y]a anlatı yoluyla (Homeros’un yaptığı gibi, başka biri hâline gelerek ya da hiç değişmeden kendi kalarak) ya da tüm kişileri bir eylem içinde göstererek, onları taklidin oyuncularını hâline getirerek” yapılabileceğini belirtir (24). Dolayısıyla *Poetika*'nın bu bölümünde, Aristoteles, anlatıcının anlatma işini iki ayrı biçimde, ya “başka biriymiş gibi yaparak” ya da “hiç değişmeden kendisi kalarak” yapabileceğini vurgularken aslında birinci tekil kişi ile üçüncü tekil kişi anlatılarına giden yolu önceden haber vermiş olur. Ryan ve Van Alphen’a göre, Aristoteles, bu bölümde bir nesnenin bir anlatıcı tarafından temsil edilmesiyle karakterler tarafından temsil edilmesi arasında bir ayrım yapar: “İlk durumda tarih anlatılır (*diegesis*) ve metin anlatıdır; ikinci durumda ise tarih gösterilir (*mimesis*) ve metin dramatiktir” (110). Ryan ve Van Alphen’in bu yorumu, yine “anlatı” kavramının taşıdığı ve “anlatıcı” kavramına da sirayet eden belirsizliği su yüzüne çıkarır ve bu konudaki karmaşaya işaret eder. Nitekim burada *mimesis* kavramının farklı anlamlarda kullanılmasından doğan bir karışıklık bulunmaktadır, çünkü *mimesis* hem taklidin, temsilin kendisi hem de onun gösterme biçiminde yapılması anlamlarında kullanılmaktadır. Bu karışıklığı bertaraf etmek için sözlü aktarım (*diegesis*) yoluyla yapılan farklı temsillerin de Aristoteles’e göre *mimesis* kavramı içine girdiğini yeniden vurgulamak gerekir. Kaldı ki, yine Ryan ve Van Alphen’in belirttiği üzere, anlatıcı, hikâyenin, karakterlerin diyalog ve monologlarıyla anlatılmasına da izin verdiğinden, anlatı metninin sözlü aktarıma dayanan (*diegetic*) temsili* taklide

dayanan (*mimetic*) ögelerle iç içelik gösterebilir (110-11). Bütün bu belirsizlikler, “anlatıcı” kavramı ve özellikle de anlatıcı-kurmaca evreni-yazar ve gerçeklik ilişkileri konusundaki tartışmalarda önemli bir etki yapmıştır.

Aristoteles, *Poetika*'sının üçüncü bölümünün başından yukarıda alıntılanan bölümde de görüldüğü gibi, Platon'un ortaya koyduğu karşıtlığı göz önüne almaz ve hem saf anlatıyı hem de *mimesis*'i *mimesis*, yani taklit* ya da temsil* olarak kabul eder. Ryan ve Van Alphen'in belirttiği gibi, Aristoteles'in görüşleri 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı romancıları arasında bir estetik tartışmaya yol açmıştır: “Taklit” olarak tercüme edilen *mimesis* kavramı, (“temsil” diye de tercüme edilebilir), bu dönemde güvenilir anlatının standardına dönüşmüş ve böylece gerçekçi ve doğalcı yazarlar için anlatı tarzı *le vraisemblable* (gerçekliğe benzerliğin) taleplerine göre belirlenmiştir (111).⁷ Böylece Émile Zola gibi bazı yazarlar, nesnel bir anlatıcının, güvenilir ve gerçekçi temsilin en büyük garantisi olduğunu düşünürken, Gustave Flaubert gibi diğer bazı yazarlar ise anlatıcının görünmez olması gerektiğini ve yalnızca karakterlerin olaylar hakkında bir bakış açısı verebileceğini savunuyordu (Ryan ve Van Alphen 111). Yine Flaubert'in kendi tutumunu biçimlendirirken karşı çıktığı kimi başka yazarlar ise, Genette'in aktardığı üzere, anlatıcının öyküye doğrudan ya da doğrudan olmayan müdahalelerinin eylem üzerinde yetkili biçimde yorumda bulunmak yoluyla daha didaktik bir biçim almasını savunmuşlardı: Honoré de Balzac, anlatıcının “ideolojik işlevi” olarak adlandırılabilen bu biçimi büyük ölçüde geliştirerek, izah ve gerekçelendirmeye dayanan bu söylemi gerçekçi motivasyonun bir aracı kabul edip kullanmıştır (256-57). Balzac'ın bu yaklaşımının, Ahmet Mithat'ın edebiyat araştırmacıları tarafından bir “meddah”a benzetilen anlatıcı kullanımıyla benzer bir yaklaşıma dayandığı söylenebilir.

⁷ Namık Kemal'in *Cezmi*'nin önsözünde ortaya koyduğu vurgu da aynı yaklaşımı haber verir.

Gelgelelim, Balzac gibi kimi yazarların anlatıcıyı böyle işlevselleştirme tutumundan ayrılan ve “romandaki dramatik öğelere verilen değer nedeniyle Henry James’in geliştirdiği kurmaca biçimi[nin] kuramlarının ilginç öncüllerini oluşturu[rdu]” öne sürülen bir başka anlatısal yaklaşım ise Samuel Richardson, (Marie-Henri Beyle) Stendal ve Charles Dickens tarafından geliştirilmiştir: Onlara göre, “Yazarlar, öykünün tümünü kendi ağızlarından anlatmamalıdır; öyküyü sergilemelidirler; karşılıklı konuşmalar ve eylemler aracılığıyla karakterlerine anlattırmalıdır” (Onega ve Landa, *Anlatıbilime Giriş* 31). Bu yaklaşımı benimseyen Stendhal, “bütün öbür romancıların öykü anlattıklarını, oysa kendisinin öyküyü okura sergilediğini kıvançla belirtir” (Onega ve Landa 32). Stendhal’in temsil ettiği bu yaklaşım, 19. yüzyıl sonunda Henry James’in “gösterme” (*showing*) ve “sözlü aktarma” (*telling*) ayrımına dayanan anlatı biçiminde yeniden ortaya çıkar.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren ise, söz konusu yaklaşımdan ayrılan kimi başka anlatı uygulamaları daha ortaya çıkmıştır. Onega ve Landa, 20. yüzyılın ilk yarısını içeren bu dönemde “[a]ma[cın], hâlâ ahlak ya da metafizik açıdan geçerli bir öykü anlatmak” olduğunu, “ancak artık önemli olan[ın], okurun öyküyü bitmiş bir ürün olarak dışarıdan görmesi değil de, bir deneyim süreci olarak karakterle birlikte algılaması ve hissetmesi” olduğunu belirtirler (34-35). Bu yaklaşımın çeşitli yazarlarda farklı tezahürleri olmuştur: “Dos Passos ile Hemingway’in kişiye-bağlı-olmayan kurmaca kavramı, bu arada Lawrence’in anlatıcıya değil ‘anlatılana inan’ yolundaki buyruğu ya da Joyce’un, yarattığı yapıttan uzakta durmuş ‘tırnaklarını törpüleyen’ yazar imgesi, işte bu estetik konumla bağlantı[landırılabilir]” ve bu dönemde ortaya konan farklı anlatı uygulama ve yaklaşımlarını oluştururlar (34-35). Dönemin önemli yazarlarından James Joyce, Genette’in belirttiği gibi, Edouard

Dujardin'ın *Les Lauriers sont coupés* adlı eserinden esinlenerek geliştirdiği ve konuşmanın, “iç”te olmasıyla değil de hemen (“ilk satırlardan itibaren”) tüm anlatısal himayeden serbest bırakılmasıyla belirli oluşu nedeniyle, “iç monolog” diye adlandırılışı büyük bir şanssızlık olan ve daha doğru adlandırmasının “doğrudan konuşma” olabileceği anlatı tekniğini kullanmaya başlar (173-74). Bu teknik, kimi zaman karıştırılsa da, aslında Henry James'in “serbest dolaylı biçem”inden çok temel bir farklılık taşır: “[S]erbest dolaylı biçimde, anlatıcı karakterin konuşmasını üstlenir ya da öyle tercih edilirse karakter anlatıcının sesinden konuşur ve bu iki durum *birbirinin içine geçer*; dolaylı konuşmada [ise], anlatıcı yok olur ve karakter onu *ikame eder*” (Genette 174). Yine bu dönemde geliştirilen, Henry James'in anlatısal tutumuyla karşıtlık içindeki bir diğer yaklaşım ise, Joyce ve Faulkner gibi, anlatıda iç yaşamın temsil edilmesine önem veren ve bu amaçla “bilinç akışı” diye adlandırılan tekniği daha ileriye götürerek kullanan Virginia Woolf tarafından ortaya konmuştur.

Görüldüğü gibi, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan bu süreçte geliştirilen tüm bu anlatı teknik ve yaklaşımları, romanın anlatım olanaklarının geliştirilmesi açısından önemli katkılar sağlamıştır. Gerçekten de yukarıda üzerinde kısaca durmaya çalıştığım kimi yazarlarca şekillendirilen yeni anlatı yaklaşımları ile bu dönem anlatı teknikleri, gerçekçilik ve temsil yaklaşımları konularında yoğun çalışmaların gerçekleştirildiği ve tartışmaların yaşandığı bir süreç olmuştur. Sonraki on yıllar, bu süreçte anlatı konusunda ortaya konan yeni yaklaşımlar ile temsil konusunda geliştirilen yeni tekniklerin kuramsallaştırılma çalışmalarına sahne olmuştur. Ancak tüm bu kuramsallaştırma çalışmaları da, Aristoteles'den beri süregelen ve anlatıbilimin temelinde yer alan “anlatıcı” kavramı ve özellikle de anlatıcı-kurmaca evreni-yazar ve gerçeklik ilişkileri konusundaki

belirsizliği dağıtmaya yetmemiştir. Bu konudaki tartışmalarda Aristo daima yine ilk başvuru kaynağı olmakta ve sũregiden tartışmalar hep Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde ortaya koyduğu ˆnermelere atıfla şekillenmektedir.

Gerçekten de Aristoteles'in "ˆzgũl bir tũre, tragedyaya odaklanmış olsa da, olay ˆrgũsũ kullanan bũtũn tũrlere uygulanabilecek olađanũstũ anlatıbilimsel sezgiler sun[ması]" nedeniyle anlatıbilimin başlangıç metni kabul edilen *Poetika*'sı, bu alandaki tũm tartışmalarda her zaman ilk başvuru kaynaklarından biri olarak kullanılır (Onega ve Landa 9). Nitekim *Poetika*'da Aristoteles'in şiir sanatı ˆzerine sˆyledikleri, aslında kompozisyona dayalı bũtũn sanatlara ilişkin olarak uygulanabilecek ˆlçũt ve ilkelere işaret eder. Onega ve Landa, bu yapıtın, anlatının, biri geniş diğerisi ise dar kapsamlı iki tanımına kaynaklık ettiğini savunur: Buna gˆre, "[a]nlatının geniş kapsamlı Aristotelesçi tanımı, 'olay ˆrgũsũ bulunan bir yapıt' [...]; dar kapsamlı tanımıysa 'anlatıcısı bulunan bir yapıt' olacaktır" (10). Onega ve Landa'ya gˆre, "[g]eniş kapsamlı anlamıyla ('olay ˆrgũsũ bulunan bir yapıt olarak') anlatı ile anlatı olarak anlatı arasındaki ayırım, bir uğta dramatik anlatı ile ˆbũr uğta aracılı anlatı ('gˆsterme' ile 'sˆzlũ aktarma') arasındaki ayırma koşuttur" (10).

Aristoteles'in yapıtının bˆyle bir ayırım ortaya koyduğunu ˆne sũren bu kuramcılara karşın, Grard Genette'in gˆrũřũne gˆre, yinelemek gerekirse, Aristoteles için dramatik anlatı ve aracılı anlatı kesin bir sınırla ayrılmazlar; ikisi de temsildir*, ancak bu taklit ya da temsilin yapılış biğimleri farklıdır (163). Genette'e gˆre, Aristoteles'in yaklaşımını izleyen klasik dˆnem boyunca, Platon'un ˆne sũrdũđũ *mimesis*-saf anlatı karşıtlığı gˆz ˆnũnde tutulmamış, ancak 19. yũzyılın sonu ve 20. yũzyılın başında, Henry James ve takipçileri tarafından "gˆsterme" ve

“sözlü aktarma” olarak⁸ yeniden ifade bulmuştur (163). Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Anlatı Söylemi: Yöntem Üzerine Bir Deneme) adlı önemli yapıtında, Henry James ve yandaşlarının, Platon’un öne sürdüğü ayrıma dayanarak, gündeme getirdikleri “gösterme” ve “sözlü aktarım” ayrımını son derece kural koyucu bir tutumla savunmalarını, “gösterme”yi onaylarken “sözlü aktarım”ı karalamalarını eleştirir ve bu ayrımın aslında temelsiz olduğunu vurgular (163). Yine Henry James’in savunduğu bu bakış açısına ortak olan Wayne Booth’un, *Rhetoric of Fiction* (Kurmacanın Retoriği) adlı kitabında neo-Aristocuların taklide* verdiği değeri eleştirdiğini belirten Genette, ancak Booth’un da, kendi tartışması içinde “gösterme” fikrinin kendisinin bile, taklit ya da anlatısal temsilde olduğu gibi, bütünüyle yanılısamaya dayalı olduğunu istemeyerek de olsa ortaya koyduğunu belirtir (163-64). Genette’e göre, dramatik temsilin tersine, hiçbir anlatı anlattığı öyküyü “gösteremez” ya da “taklit edemez” (164). Genette, anlatının ancak anlattığı öyküyü ayrıntılı, sahil, “canlı” bir biçimde anlatarak *taklit yanılısaması* verebileceğini belirtir ve bunun olabilecek tek anlatısal taklit olduğunu, çünkü gerek sözlü gerekse yazılı öykülemenin (narration), bir dil olgusu olduğunu ve dilin de taklit etmeden işaretle anlattığını belirtir (164).

Bilindiği gibi, Aristoteles, edebî sanatlarda üç tür taklit biçimi olduğunu belirtir; ona göre, bunlardan ilk ikisinde bir anlatan vardır: Bu anlatıcı anlatılarda ya yazarın kendisi olarak ya da yazarın başkalarının kılığına girmiş hâli olarak bulunur. Gerald Prince’in verdiği kısa anlatıbilim tarihçesine göre, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss gibi isimlerin yürüttüğü erken dönem anlatıbilim çalışmalarında, öykülenmiş olan, inceleme nesnesi olarak merkezî önemdedir (525). Ancak sonraki dönemde pek çok başka anlatıbilimci, söz gelimi Gérard Genette, anlatıyı, temelde

⁸ Metinde yer alan “gösterme” terimi “showing”, “sözlü aktarma” ise “telling” terimine karşılık kullanılmıştır.

bir (sözlü) temsil tarzı olarak kabul etmiştir. Böylece anlatı, olayların sahnede canlandırılması yerine bir anlatıcı tarafından nakledilmesi olarak anlaşılmış ve anlatıbilimciler kendi ödevlerini anlatı söylemlerinin incelemesi olarak tanımlamışlardır. Böylece bu kuramcılar anlatıyı, nesnesi (anlattığı olaylar) üzerinden değil de (anlatıcının rolünü üzerinde ısrarla durarak) sahip olduğu temsil tarzına ilişkin olarak tanımlamışlardır.

Anlatısal söylem incelemesinin üzerinde en yoğun biçimde durduğu konulardan biri, yazar-anlatıcı ilişkisidir. Kurmaca anlatıyı sözel anlatının bir alt grubu gibi değerlendiren Onega ve Landa'nın belirttiği üzere, "Roman geleneği, düzmece anılardan ve mektuplardan tutun da müdahaleci ve her şeyi bilen anlatıcılara, nesnel sunuşla ya da sınırlı bakış açısıyla girilen modernist deneylere kadar anlatıcı sesin hiç durmadan yeniden tanımlanmasından oluşur" (11). Gerçekten de roman geleneğinin ilk örneklerini—bu arada elbette Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının büyük bölümünü oluşturan—üçüncü tekil kişi üzerinden aktarılan anlatılarda kimi zaman yazarın sınırsız bilgisi ve anlatıya doğrudan müdahalesi söz konusu olabilirken, yetişme romanı (*Bildungsroman*) örneklerinde adıyla sanıyla belli kişiler olarak temsil edilen anlatıcılar kendi gelişim öykülerini anlatmışlardır. Buna karşılık ise, modernist romanlar, yazar-anlatıcı ilişkisi konusunda, nesnel anlatıcı ses ya da sınırlı bakış açısı kullanılarak girilmiş önemli deneylere dönüşmüştür. Bu biçimde yazar-anlatıcı ilişkisi her yapıtta yeniden sınanmış ve yeni olanaklara taşınmıştır. Bu yapıtlardaki uygulamaları inceleyen kuramcılar, anlatıcı-yazar ilişkisi üzerine yeni kuramsal görüşler üretmişler ve uygulamadan kurama yansıyan pek çok görüş, anlatıbilimin kuramsal alanında kabul bulmuştur.

Sözgelimi Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* başlıklı çalışmasında “anlatıcı” kavramını geliştirmiş, bu anlatan unsuru, hem “tarihsel yazar”dan hem de metnin aktardığı anlam, norm ve değerler bütünü kendisinde somutlanan “ima edilen yazar”dan (örtük yazar) ayırt etmiştir (Ryan ve Van Alphen 111). Booth’un yaptığı bu ayırım, anlatıcı ile örtük yazarın birbiriyle çelişebileceği öngörüsüyle, metnin alaysılama (ironi) ve güvenilmez anlatım (unreliable narration) görüngülerine yönelik bir içgörü kazandırmıştır. Bu ayırımla birlikte, daha önce genel olarak tarihsel yazarın sesi kabul edilen anlatıcı, özellikle kurmaca anlatı evreninde kendi bağımsız konumuna kavuşmuştur. Böylece anlatıda kurmacasal düzlemin tek egemen ögesi hâline gelen anlatıcı, kurmaca yapıtlarda ses ve bakış açısı konusunda girişilen çeşitli deneylerle değişik biçimler kazanarak bu konudaki farklı olanakların sınanmasında işlevsel olmuştur. Bunu Onega ve Landa şöyle ifade eder:

Anlatı ediminin gerektirdiği öznenin, başka deyişle anlatıcının, kurmacasal önermenin öznesiyle, başka deyişle metin yazarıyla çakışması gerekmez. Anlatıcı, birinci tekil kişiyle yazılan romanların çoğunda olduğu gibi bütünüyle kurmacasal bir figür olabilir ya da ideolojik açıdan olmasa da biçimsel açıdan, metin yazarıyla – güvenilmez bir üçüncü tekil kişi anlatıcısıyla [...] – çakışabilir. (*Anlatıbilime Giriş* 20)

Böylece kurmaca evreninde kendine metnin yazarından özerk bir konum edinebilen anlatıcı, anlatı söyleminin en önemli ögesine dönüşürken; farklı anlatsal düzlemlerin⁹ iç içe geçerek değişik biçimlerde birleştirilebilmesinin bir sonucu olarak, metin yazarı da artık anlatı söyleminin kaynağı olmaktan çıkıp sadece bu söyleme dolaylı biçimde bağlı bir özne olarak konumlanabilmektedir:

[Metin öznelerinin] pek çok biçimde birleştirilmesi olanaklıdır; çeşitli metin özneleri arasındaki farklılıklar, kesin çizgilerle belirlenmiş olabileceği gibi son derece bulanık bırakılmış da olabilir. Bunda şaşılacak bir şey yoktur, çünkü anlatıcı gibi metin yazarı da somut bir

⁹ Burada geçen “anlatsal düzlemler”le anlatılmak istenen, “sözlü aktarım”a dayanan anlatsal katmanlar, yani *diegetic* düzlemlerdir.

gerçeklik değil, yalnızca söylemin gerektirdiği bir roldür.
(*Anlatıbilime Giriş* 20)

Gérard Genette, bazı eleştirmenlerin öyküleme mercii ile “yazma” merciiini, anlatıcı ile yazarı, anlatı alımlayıcısıyla eserin okuyucusunu özdeşleştirdiklerini belirtir (213). Ona göre, böyle “bir karışıklık tarihsel anlatı ya da gerçek bir otobiyografi söz konusu olunca belki meşru olabilir; ancak doğrudan yazar [kendisi] üstlense bile, anlatıcı rolünün kendisinin kurmaca olduğu ve farz edilen öyküleme durumunun ona dayanan yazma (ya da dikte etme) ediminden çok farklı olabildiği bir kurmaca anlatıyı ele alıyorsak [hiçbir şekilde böyle] değildir” (213). Genette’in vurguladığı gibi, kurmaca anlatıda anlatıcının kendisi de anlatıcısı bulunduğu anlatı kadar kurmacadır.

Anlatı söylemi bağlamında ortaya konan bu ayrım ve yeniden konumlanışlar, anlatı evreninde yeni anlatı düzlemlerinin varlığının saptanması ve başka yeni konumların tanımlanmasına yol açmıştır. Anlatıcının iletişim ediminde seslendiği anlatı alımlayıcısı¹⁰ da bunlardan biridir. Hawthorn, *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* (Çağdaş Edebiyat Kuramı Kısa Sözlüğü) adlı kitabında bu terimin anlamını “bir ANLATI’nın yöneltildiği ‘hedef’” olarak açıklar (114). Bu terim, anlatıcı tarafından iletilen bir anlatının alıcısı (recipient) olarak da tanımlanabilir (Wales 311). İletişim edimindeki bu karşılıklı konumlanış uyarınca “Anlatıcı, söze döktükleriyle, aynı yapısal düzeye yerleştirilmiş bir dinleyiciye [...] –anlatının anlatıldığı kişiye [anlatı alımlayıcısı]– seslenir” (Onega ve Landa 21). Anlatıbilim alanında anlatsal düzlemler üzerine yapılan çalışmaların sonucu olarak

¹⁰ İngilizce’de “narratee” olarak geçen ve ilk kez Gerald Prince tarafından (1971, 1973) ortaya konan bu kavram, Onega ve Landa’nın birlikte yayıma hazırladıkları *Narratology* adlı kitabın başına ekledikleri giriş yazısının Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez tarafından tercüme edilip *Anlatıbilime Giriş* başlığı altında basılan Türkçesinde “anlatının anlatıldığı kişi” olarak karşılanmıştır. Bu Türkçe karşılık ister istemez insani bir varlık fikri yaratmaktadır; oysa anlatıcının varlıkbilimsel durumuna ilişkin sorunlar bu terim için de geçerlidir ve bu kullanım, yarattığı bu ikircim nedeniyle benimsenmemiştir. Adı geçen kitaptan yapılan alıntılar dışında bu terimin metindeki kullanımlarında “anlatı alımlayıcısı” kullanımı tercih edilmiştir.

karşılıklı ve hiyerarşik konumlanmalara sahip pek çok rol ve özne konumu belirlenmiştir. Onega ve Landa, bu “çok çeşitli metin figürleri, rolleri ya da özne konumları”nın “her birinin, (geçişliyse) bir dolaysız nesnesi ve bir seslenileni” olduğunu belirterek bu konumlarla etkinliklerini, bağlantılı oldukları dolaysız nesne ve anlatsal alıcıları aşağıdaki şema ile gösterirler (21):

Özne	Etkinlik (Fiil)	Dolaysız nesne	Seslenen (Dolaylı nesne)
Yazar	Yazma	Yazın yapıtı	Okur
Metin yazarı	Yazınsal sözcüklendirme	Yazın metni	Metin okuru
Anlatıcı	Anlatma	Anlatı	Anlatının anlatıldığı kişi [Metin Alımlayıcısı]
Odaklayıcı	Odaklama	Odaklanan (öykü)	Örtük izleyici
Aracı	Edim	Eylem	(Aracı)

Nitekim biçimci eleştiriyle birlikte, “metnin içindeki sesin farklı katmanları ya da düzeyleri belirlenmeye çalışılır: Artık çözümlenen yazarın sesi ya da yalnızca yazarın sesi değildir; yazarın sesiyle karakterler arasında aracı olan belli sayıda kişinin kurmacasal maskelerinin de sesidir” (Onega ve Landa 43).

Bu farklı kurmacasal özne konumlarının her biri hem karşılıklı ilişki içinde olduğu bir dolaylı nesne ile aynı anlatı düzleminde yer alır hem de hiyerarşik olarak katmanlaşıp yapılan farklı anlatı düzlemlerinde konumlanır:

Herhangi bir anlatı metninde birçok değişik anlatıcı bulunabilir. Pek çok anlatı sesi ya aynı düzlemde birbiriyle yan yana sıralanır ya da hiyerarşik bir yapı içinde iç içe yerleştirilir. Yan yana koyma, karşılıklı konuşmada sıra alma ya da mektup tarzında romandaki mektuplaşmayla örneklenir. İç içe geçme, birincil bir anlatıcı ikincil bir anlatıcının söylemini aktarınca ortaya çıkar. Anlatsal iç içe geçme metni bir dizi (Gérard Genette tarafından ‘*diegetic*’ diye adlandırılan) ayrık düzlem şeklinde yapılaştırır. (Ryan 600)

Nitekim Gérard Genette’in çalışmasının anlatıbilim alanındaki merkezî önemi de bu farklı anlatıcı konumlanışlarını yapısal bir pratikle saptamaya girişerek tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Genette’in bu çalışmasında anlatıcıya ilişkin

olarak saptadığı farklı konumlanışların kısaca özetlemek tezin bütününde Ahmet Mithat'ın üzerinde yoğunlaşılacak olan anlatıcı kullanımını irdelemek ve onun metinlerinde örtük yazar gibi konumlanan anlatıcısının aslında eleştirel çalışmalarda kabul edilemediği gibi tek yönlü bir uygulama yansıtmadığını açıklamak açısından yararlı olacaktır.

Gérard Genette, anlatıcıları içinde buldukları anlatı düzlemine göre iki türe ayırmaktadır. Bu ayrıma göre, “içöyküsel” [*intradiegetic*] anlatıcılar, anlatı dünyasının bir parçası olan anlatıcılar iken “dışöyküsel” [*extradiegetic*] anlatıcılar, bu dünyayı dışarıdan temsil eden anlatıcılardır (Ryan 601).¹¹ Ryan'a göre, Genette bu ikinci terimle yaygın olarak ‘üçüncü tekil kişi anlatıcı’nın silinmesi ve gayrişahsiliğini kasteder (601). Oysa “içöyküsel” anlatıcılar başka bir anlatı düzleminde anlatıcı olan karakterlerdir (Ryan 601). Genette, bu durumu açıklamak için şu örneği aktarır: Şehrazat, *1001 Gece Masalları*'nın çerçeve öyküsünün anlatıcı karakteridir ve böylece “içöyküsel” bir anlatıcıdır, ancak kurmaca olarak anlattığı öykülerin içinde gayrişahsi, her şeyi bilen, üçüncü tekil kişi anlatıcı olmak üzere bu kimliğini yitirir (248).

Genette'nin, anlatıcıların üstlenebilecekleri rolleri belirlediğini ortaya koyduğu bir diğer öge ise, anlatı tanımında en az anlatıcı kadar önemli olan olay örgüsüdür. Ryan'ın aktardığı üzere, “[k]urmaca ve kurmaca olmayan anlatıcılar anlatılan olaylarda yer alma tarzlarına göre sınıflandırılabilirler” (600-01).¹² Bu sınıflandırma büyük ölçüde yine Gérard Genette'in çalışmasına dayanmaktadır. Bu bağlamda, Genette'e göre, üç farklı türden anlatıcı bulunmaktadır. Bu anlatıcı türlerinden ilki, “şahsen içinde yer almadığı olayları anlatan” anlatıcılardır ve

¹¹ Metinde Genette'in '*intradiegetic*' teriminin “içöyküsel”, '*extradiegetic*' teriminin ise “dışöyküsel” şeklinde karşılanması tercih edilmiştir.

¹² Burada “yer alma” ile karşılanan terim metnin orijinalinde “involvement” sözcüğüyle ifade edilmiştir.

Genette, *İlyada*'daki Homeros ve *Duygusal Eğitim*'de Flaubert'i bu anlatıcıya örnek olarak verirken bu tür anlatıcıları 'yadöyküsel'¹³ anlatıcı diye adlandırır (244-45). Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran, yadöyküsel anlatıcının özelliklerini şöyle açıklarlar: "Anlatıda "ben" diyerek [...] söz alır, ama olaylara karışmaz, olayların kahramanı olmaz. Anlatıda ikinci dereceden kahramandır; bir gözlemci olarak olayları anlatır; ne öyküyü ne kahramanları etkiler" (111). Genette'in saptadığı ikinci anlatıcı türü ise, olayların içinde yer alan, ancak bu olaylara karışmayarak bir gözlemci olarak tanık olduğu olayları haber veren anlatıcılardır. Genette, bu türden anlatıcıları, Gil Blas ile *Uğultulu Tepeler*'in anlatıcısını örnek göstererek 'eşöyküsel'¹⁴ anlatıcı diye adlandırır (245). Bu anlatıcı yine "ikinci derecede bir kahraman olmasına karşın çok önemlidir" çünkü "[a]z da olsa olaylara karışır, kahramanları etkiler, olayları bir gözlemci, bir tanık olarak anlatır" (Kıran 111). Genette'e göre, bu iki tür anlatıcı aynı zamanda iki farklı tür kurmacayı işaret eder: "biri, anlatıcının sözle aktardığı öykünün dışında kaldığı anlatı [...], diğeri [ise] anlatıcının sözle aktardığı öyküde bir karakter olarak hazır bulunduğu anlatı" (244-45). Bu iki türden anlatı da, eşöyküsel anlatının özelliklerini sergilemekle birlikte, kendi aralarında birbirinden ayrılan örnekler görmek mümkündür. Nitekim Genette'e göre, bu ayrışma, anlatıcı anlattığı olayların dışında bulunduğu bu durumun kesin olması, olayların içinde yer aldığı ise bu mevcudiyetin farklı dereceler taşımasından kaynaklanır: "Namevcudiyet kesindir, ancak mevcudiyetin dereceleri vardır" (245). Bundan ötürü, Genette, eşöyküsel tür içinde en azından iki

¹³ İngilizce'de "heterodiegetic narrator" olan kavram, Susana Onega ve José Angel García Landa'nın, Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez tarafından Türkçeye çevrilen metninde "yadöyküsel anlatıcı" olarak karşılanmıştır. Aynı terim, Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* adlı kitabında "dışöyküsel anlatıcı" olarak karşılanmaktadır. "Extradiegetic narrator"la karışıklığa neden olmamak için metinde ilk karşılık benimsenerek kullanılmıştır.

¹⁴ İngilizcede "homodiegetic narrator" olarak geçen bu kavramın Türkçedeki karşılığında da yine Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez'in çevirisi esas alınmıştır.

değişke bulunduğunu belirler: “anlatıcının kendi anlatısının kahramanı bulunduğu [türden anlatı] (*Gil Blas*) ve [...] [anlatıcının] hemen her zaman gözlemci ya da tanık rolüne dönüşen ikincil bir rol oynadığı [bir diğer tür anlatı]” (245). Genette, işte bu iki eşöyküsel anlatıcıdan ikinci türe, *Moby Dick*’in Ismael’ini ya da Conan Doyle’un Dr. Watson’ını örnek olarak sunarken, daha eşöyküsel addedilebileceğini söylediği birinci türe, yani anlatısının ana kahramanı olan anlatıcıya ise—*Gil Blas*’ı örnek göstererek—‘özöyküsel’¹⁵ anlatıcı diye bir başka ad vermeyi uygun görür (245). Gérard Genette’in belirttiği üzere, bütün bu farklı türlerine karşın anlatıcının öyküyle ilişkisi ilkesel olarak farklılık göstermez: “[Bazen] karakter olarak gözden kaybolsalar bile, [anlatıcıların] anlatılarının *diegetic* evrenine ait olduklarını ve er ya da geç tekrar görüneceklerini biliriz” (245).

Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* başlıklı önemli çalışmasında anlatıcının anlatı içinde sahip olabileceği olası konumları ayrıntılı biçimde ele alarak her anlatıda anlatıcının, anlatısal düzlemine ve öyküyle ilişkisine (yad- ya da eşöyküsel oluşuna) göre tanımladığı işlevler üzerinden dört temel anlatıcı konumu saptar:

- (1) *dışöyküsel-yadöyküsel*—model: Homeros [gibi] kendisinin dışında yer aldığı bir öykü anlatan birinci dereceden bir anlatıcı;
- (2) *dışöyküsel-eşöyküsel*—model: *Gil Blas* [gibi] kendi öyküsünü anlatan birinci dereceden bir anlatıcı;
- (3) *içöyküsel-yadöyküsel*—model: Şehrazat gibi kendisinin bütününde dışta kaldığı öyküleri anlatan ikinci dereceden bir anlatıcı;
- (4) *içöyküsel-eşöyküsel*—model: 9. ve 12. kitaplar arasındaki Ulysses gibi kendi öyküsünü anlatan ikinci dereceden bir anlatıcı. (248)

Genette’in bu dört temel anlatıcı konumunu bu şekilde ortaya koyması büyük önemle karşılanmış ve anlatıbilim alanında genel kabul gören bir sınıflandırmaya

¹⁵ İngilizcede “autodiegetic narrator” diye adlandırılan bu kavramı, Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri* adlı incelemelerinde “benöyküsel” olarak karşılamışlardır. Yazar ve anlatıcı ilişkisi konusunda belirsizlik yaratabileceği kaygısıyla bu karşılık benimsenmemiştir. Bu metinde kullanılan “özöyküsel” biçimdeki Türkçe karşılık, Süha Oğuzertem’in önerisidir ve yazar-anlatıcı ilişkisi konusunda herhangi bir belirsizliğe yol açmadığı düşünüldüğünden sevinçle karşılanarak benimsenmiştir.

dönüşmüştür. Onun bu çalışmasıyla birlikte, anlatıbilim alanında anlatıcının anlatı içindeki konumları konusunda görece bir uzlaşma sağlanmıştır.

Kanımcı, Ahmet Mithat Efendi'nin ele aldığımız romanlarının incelemesinde, Genette tarafından tanımlanmış olan bu anlatıcı konumları, söz konusu anlatıların ortaya koyduğu sanılanın aksine çeşitli, geçişli ve metnin ideolojik arka planını serimlemek açısından kimi zaman çok manidar olan yer değiştirmeleri ele alırken son derece aydınlatıcı olacaktır.

Anlatıbilim alanında anlatsal konumlanışları konusunda, Genette'in çalışmasından sonra, görece bir uzlaşmaya varılmış olmakla birlikte, bu alanda anlatıcının varlıkbilimsel durumu üzerinde halen ciddi bir görüş ayrılığı sürmektedir. Bu durum, kimi Ahmet Mithat Efendi incelemelerinde de yazarın sesi ile anlatıcının sesinin ayırt edilmesi konusunda karşılaşılan güçlüklerin temelinde yatması bakımından, bu tez bağlamında, üzerinde ayrıca durulması gereken bir konudur.

Anlatıcının varlıkbilimsel konumu, anlatıbilim alanında üzerinde hâlâ tam bir uzlaşmaya varılamamış önemli bir sorundur. Marie-Laure Ryan, anlatıcıların tezahürlerinin değişen diğer bir yönünün varlıkbilimsel konumları (601) olduğunu belirttikten sonra, bu varlıkbilimsel konumun, öncelikle, anlatıcı olarak bulunduğu metnin kurmaca olup olmamasına göre değişik biçimde yorumlanacağını söyler (600-1). Ryan'ın ileri sürüşüne göre, “kurmaca olmayan bir öyküleme, [anlatıcı] anlatı söylemini fiziksel olarak üreten gerçek konuşmacıdır”, oysa kurmacada durum tümüyle farklıdır ve anlatı söylemini fiziksel olarak üreten gerçek kişi (yazar) ile anlatıcı “mantıksal olarak ayrıdır”:

Gerçek gönderici—ya da yazar—gerçek dünyada konumlanmıştır ve gerçek dünyanın bir diğer üyesine, yani okura, bir kurmaca nakleder. Anlatıcı [ise] metinsel dünyanın bir parçasıdır ve metinsel dünyanın bir diğer üyesine, diğer adıyla anlatı alımlayıcısına, bir anlatı iletir. (Ryan 600)

Ryan'a göre, "yazar/okur ve anlatıcı/alımlayıcı tarafından oluşturulan iletişim ikilileri"nin konumlandığı "farklı gerçeklik sistemleri [...] arasında kabul edilmiş bir uzlaşımın köprü kurulmuştur: [Y]azar kendisi anlatıcıymış gibi konuşur, okuyucu da kendisi anlatının alımlayıcısıymış gibi mesajları alır" (600).

Anlatıcının varlıkbilimsel konumu sorunu, anlatıcıya getirilen farklı tanımlamalarda da gündeme gelmektedir. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Bir Anlatıbilim Sözlüğü) adlı eserinde, anlatıcıyı "metinde kaydedilmiş biçimiyle, anlatan kişi" olarak tanımlar ve her bir anlatıda en azından bir anlatıcı bulunduğunu ve bu anlatıcının anlatı alımlayıcısıyla aynı anlatısal düzlemde konumlandığını belirtir (65). Katie Wales ise anlatıcıyı "gerçek ya da kurmacasal, öyküleyen ve bir hikâye anlatan kişi" olarak tanımlar (316). Görüldüğü gibi, bu iki tanımlamanın ortak yönü, anlatıcıyı bir "kişi" olarak kabul etmeleri ve belirli ölçüde de olsa ona insani bir vasıf atfetmeleridir.

Bu iki kuramcının tanımlamalarının aksine, Mieke Bal anlatıcının, bir anlatı aracı, "bir dilbilimsel özne; bir kişi değil, kendini, metni oluşturan dilde ifade eden bir işlev" olduğunu vurgular (aktaran Hawthorn 227). Bal, bir öykü hâlinde düzenlenen fabulanın (eylem düzeni) henüz bir metin olmadığını, ancak bir araç marifetiyle "anlatılan," işaretlere dönüştürülmüş öykünün anlatısal metin olduğunu belirtir (8). Anlatısal metni bu biçimde tanımlayan ve böylece anlatının metinselliğine vurgu yapan Bal'a göre, "anlatısal metnin tanımında da açık biçimde görüldüğü üzere, bu işaretler, anlatan, yani bu işaretleri 'dile getiren' bir aracı tarafından üretil[mektedir]" (8). Her şeyin önünde anlatının metinselliğini vurgulaması ve anlatıcıyı da bu metinsellik içindeki dilbilimsel bir özne konumu olarak yorumlaması, Bal'ın görüşlerindeki postyapısalcı yönelime işaret etmektedir. Üstelik Mieke Bal, anlatısal aracının, yazar, ressam ya da film yönetmeniyle

özdeşleştirilemeyeceğini bildirerek, yazarın geri çekildiğini ve kendisine kurmaca bir sözcü, teknik olarak *anlatıcı* diye bilinen aracıyı çağırıldığını belirtir (8).

Hawthorn'a göre, Prince ve Wales'in yaklaşımları ile onlarınkilere karşı Bal'ın sergilediği tutum arasında ortaya çıkan gerilim belirli bir soruna işaret etmektedir: “Anlatıcı” terimi, birçok kişide bir insan bireyi duygusu uyandırsa da aslında pek çok anlatı, tanınabilir insani ya da kişileştirilmiş kaynaklardan doğmamakta, tersine metinde yer alan bir özne konumundan doğmaktadır (227). Buna karşın, Claude Bremond, “The Logic of Narrative Possibilities” (Anlatısal Olanakların Mantığı) başlıklı makalesinde, anlatılan olayların araçlar tarafından üretilmediği ya da antropomorfik varlıklar tarafından yaşanmadığı durumlar ve ima edilmiş bir insani ilginin bulunmadığı yerlerde anlatı bulunamayacağını, çünkü ancak insan tarafından tasarlanan bir planla bağlantılı olarak olayların anlam kazanacağını ya da yapılandırılmış zamansal bir dizi olarak düzenlenebileceğini iddia eder (63-64). Bremond'un ileri sürdüğü bu yargıya göre, kurmaca düzlemine ait bir öge olsa bile, anlatıcı insani özellik taşır. Bu iddia, anlatıcının varlıkbilimsel konumu üzerine büyük bir kafa karışıklığı yaratırken, hiçbir kişileştirme belirtisi göstermeyen, çoğu zaman nasıl bir varlığa ait olduğu bile belli olmayan bir “anlatı sesi”nden ibaret anlatıcılar için hiçbir açıklama getirememektedir. Hawthorn, bu iddiaya çok yerinde bir örnekle karşılık verir: “Bu durumda Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* adlı romanındaki ‘Zaman Geçer’ başlıklı bölümü de anlatı sayılamaz” ve bu bölümün anlatıcısının nasıl var olduğunu açıklamak mümkün olmaz (227).

Monika Fludernik ise “anlatıcı” terimini “öznel dilin, *konusan* bir özne ima eden örneklerine: [*B*]en kişi zamirine, anlatılanın anlatıldığı kişiye yönelik hitaplara, üst-anlatısal yorum ve değerlendirmeler[e]” ilişkin olarak kullanmak gerektiğini iddia eder (aktaran Hawthorn 227). Öte yandan, Hawthorn'un belirttiği üzere, Mieke

Bal gibi pek çok teorisyen ise bu terimi, kişileştirilmiş olsun ya da olmasın, her biçimden anlatı aracısını belirtmek için kullanmayı sürdürmektedir. Hawthorn'a göre, anlatıcının varlıkbilimsel konumuna ilişkin sorunları etrafından dolaşarak aşmanın bir yolu, hikâye anlatımının, anlatının anlatı alımlayıcısına / hedefe hitap etmeyen kişileştirilmemiş ya da müdahaleci olmayan bir kaynak tarafından gerçekleştirildiği durumlarda *saklı anlatıcı* terimini kullanmaktır (227). Ancak bu gerçekten de varlıkbilimsel sorunun çevresinden dolanmaktır ve anlatıcının bu bağlamdaki konumuna ilişkin olarak gündeme gelen bu sorunu ortadan kaldırmaz.

Richard Aczel ise, "Hearing Voices in Narrative Texts" (Anlatısal Metinlerde Sesler Duymak) başlıklı makalesinde, anlatıcının tanımı konusunda ortaya çıkan bu soruna yapısalcı bir yaklaşımla yeni bir açılım getirmekte ve bu noktada ortaya çıkan sorunsalın en azından kısmen de olsa "terminolojik" olduğunu ifade etmektedir:

"Anlatıcı" terimini belirlenebilir bir anlatan dış kişilikle (persona) sınırlandırmayı seçersek, o zaman görünüşte anlatıcısız anlatılar da bulunur. Ancak bu, (kişileştirilmemiş) seçim, düzenleyim ve yorum işlevlerinin kime yükleneceği sorununa cevap vermez. Ben 'anlatıcı'yı, (seçim, düzenleyim ve anlatı öğelerinin sunumu [gibi]) kimi gerekli ve (anlatan olarak özkişileştirme, yorum ve okuyucu/anlatı alımlayıcısına doğrudan hitap gibi) diğer kimileri ise ihtiyari, bir muhtemel işlevler kümesini tanımlayan bir şemsiye terim olarak görmeyi tercih ediyorum. (492)¹⁶

Kısaca bu bölüm çerçevesinde üzerinde durulan yönleriyle kurmaca anlatıcısı kavramlaştırmasının kuramsal olarak içinde varlıkbilimsel bir belirsizlik taşıdığı görülmektedir. Uygulamadan doğan durumların incelenmesi sonucunda anlatıbilim alanında anlatıcının farklı yön ve konumları ile yazar, anlatı düzlemleri ve olay örgüsüyle ilişkisi konusunda pek çok kuramsallaştırma yapılmıştır. "Anlatıcı" kavramı, içeriğinde, tarihsel süreçte geliştirilen bu kavramsallaştırma ve

¹⁶ Aczel'in ileri sürdüğü bu fikir, anlatıcının tanımlanması konusunda oldukça önemli bir yaklaşım ortaya koyar ve böylece günümüze kadar oluşturulmuş anlatıların kimi ölçütler uyarınca sınıflanması ve bu sınıflamalar dâhilinde gözden geçirilmesi yoluyla, tanım şemsiyesi altına alınacak tüm işlevlerin saptanması ve tasnifi anlatıbilim alanında önemli bir katkı sağlayacaktır.

saptamaların hepsini barındırmakta ve edebiyatın uygulama alanında, bu kuramsal çalışmalarda ortaya konan durum ve konumları hem yinelemekte hem de yeni olanaklara götürmektedir. Gerçekten de, ilk başta, yazarın anlatı içindeki gölgesi olarak düşünülen anlatıcı, zamanla özellikle kurmaca anlatı evreni içinde, yazardan özerk, kendine ait bir varlıkbilimsel konuma kavuşmuştur. Ayrıca değişik anlatı düzlemlerinde değişik biçimlerde konumlandırılarak yazar ve örtük yazardan ayırt edilmek suretiyle, metin içinde çeşitli anlam katmanlarının oluşmasında bir araç olarak görülmüş; modernist deneylerde, yazarın ilgilenmediği, kendi başına buyruk bir aracıya dönüşmüştür. Daha sonra postyapısalcı söylemin metinsellik vurgusunun etkisiyle üzerinden beşeriyet izi silinen anlatıcı, her bir anlatsal düzlem içinde var olabilecek bir dilbilimsel özne hâlini almış ve belki de bu süreç sonunda buna “indirgenmiştir”.

Bu durumda anlatıcının tanımlanması ve bu konuda herkesin üzerinde uzlaşacağı bir tanıma varılması güçleşmektedir. Daha önce de aktarıldığı üzere, anlatıbilim çalışmalarında anlatı ve anlatıcıya ilişkin bu belirsizlik ve anlaşmazlığın temelinde, Platon’un yaptığı saf anlatı-mimesis ayrımına katılmayan Aristoteles’in, saf anlatı ve doğrudan temsili, taklidin* iki değişkesi olarak yorumlamasının yatmakta olduğu söylenebilir. Platon’dan ayrılan Aristoteles için, taklit etme biçimlerinde farklılık bulunan bu iki tür de “eylem içindeki insanları taklit etmekte” ve temsile* dayanmaktadır. Dolayısıyla, Platon ve Aristoteles’in yaklaşımlarındaki farklılığın da işaretlediği üzere, “anlatı” kavramı, en baştan beri içinde belirgin bir belirsizlik taşımakta ve bu belirsizlik “anlatıcı” kavramına da yansımaktadır. Kurmaca alanın etkinliğinin, metinsellik fikriyle birlikte toplumsal bilimlerde sahip olduğu kabul edilegelen alanı genişletmesi ise, “özne” konusunda başka bazı belirsizliklere yol açmaktadır. Richard Aczel’in, anlatıcı terimini, anlatıcının anlatı

içindeki konumu itibariyle taşıdığı, (seçim, düzenleyim ve anlatı öğelerinin sunumu gibi) bazısı olmazsa olmaz ve (anlatan olarak özkişileştirme, yorum ve okuyucu/anlatı alımlayıcısına doğrudan hitap gibi) bazısı tercihe bağlı olası işlevler kümesi için bir “şemsiye terim” olarak kullanma tercihi, bu anlamda hem anlatıcının zaman içinde edebiyat uygulamalarında farklılaşan konumlanışlarını hem de zaman ötesi yapısal uzamda yer aldığı farklı konumları açıklamak için en geçerli kuramsal yaklaşım gibi görünmektedir.

Anlatıbilimsel alanın “anlatıcı” merkezli saptama ve sorularının bu bölümde tanımlanması yoluyla, yapılan bilimsel çalışmalarda “anlatıcı” kullanımı açısından sıklıkla değerlendirilmiş olan Ahmet Mithat anlatılarının bu bağlamda daha ayrıntılı olarak açıklanmasında bir kuramsal arka plan oluşturulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Ahmet Mithat Efendi’nin yapıtlarında ortaya konan “anlatıcı” kullanımının, kimi anlatılarında, “yarenlik” eden bir “meddah”tan çok daha karmaşık bir metinsel işlev ortaya koyduğu, söz konusu metinlerin anlatsal katman çeşitlenmesinde temel anlatsal unsur olarak görev üstlendiği ve bu anlamda da Macherey’in bu metinlere yöneltmeyi amaçladığımız “ikincil soruları” için uygun metinsel katmanlaşma, tutarsızlaşma ve kararsızlaşmayı doğurduğu açıktır.

Anlatıcı konusunda bu saptama, tanımlama ve son olarak da süregiden tartışmaları kısaca aktardıktan sonra şu belirtilmelidir ki, bu tezde ele alınacak Ahmet Mithat Efendi romanlarının incelemesinde, şimdiye dek yapılanın aksine, yazar odaklı bir yaklaşım reddedilecektir. Nitekim bu anlatıları metin odaklı bir yaklaşımdan hareketle okumanın, bu metinlerin “sessizlik”, “boşluk” ve çelişkilerinde açığa çıkan ideolojik arka planı sergilemek bakımından daha isabetli bir eleştirel tutum oluşturduğu her bir metnin ele alınışında görülecektir. Bu metinsellik vurgusu ve yazar odaklı bir eleştirel yaklaşım reddinin metinleri tarihsel

bir çerçevede değerlendirmekten kaçınılacağı fikrini doğurmaması gerekir; çünkü metinlerde açığa çıkan ideolojik arka planın tastamam onların tarihsel konumlarıyla ilişkili olduğu açıktır ve incelemeler sonucunda bu daha da netlikle görülecektir. Yapıbozumcu eleştirel yaklaşımın, metin incelemeleri sonucunda, sergilediği üzere, edebiyat metni bir “bütün”den ziyade, dikiş tutmayan ek yerlerinden sökülecek ve böylece arkasında yatan ideoloji, üretim yasaları ve bu yasaların dayandığı tarihsel düzlem açıklanacak “parçalı” yapılardır. Pierre Macherey’in önerdiği okuma modeli de bu mantığa dayanarak, metinlerin, “boşluk” ve “sessizlik”lerinde varolduğu öne sürüşünü ortaya koyarken metnin bütünlüklü yapısını vurgulamaya yönelik, metnin zaten doğrudan doğruya ortaya koyduklarına ilişkin bize hiçbir yeni bilgi vermeyen “birincil sorular”ın yanı sıra, tam da metnin söz konusu “sessizlikler”ini hedef alan “ikincil sorular”ın ilkiyle eşzamanlı biçimde sorulması gerektiğini belirtmiştir.

Dolayısıyla, bu tezde, hem, Pierre Macherey’in önerdiği üzere, Ahmet Mithat Efendi’nin ele alınan anlatı metinlerinin “ideolojik bilinçdışı”nın ortaya konması amacıyla “birincil” soruların yanı sıra “ikincil” sorulara da tabi tutulması kuramsal yöntemi izlenerek metinlerde açığa çıkan “boşluk”, “sessizlik” ve “kararsızlık”ların açıklanması ve böylece bu metinlerin ideolojik arka planının yorumlanmasına çalışılacaktır; hem de Gérard Genette’in anlatıbilimsel çalışması ekseninde doğrudan “anlatıcı”ya odaklanan bir eleştirel dikkat geliştirilerek söz konusu metinlerdeki “anlatıcı” kullanımının bu “boşluk”, “kırılma” ve “çelişki”leri ne ölçüde belirleyip belirlemediği soruşturularak, metinlerdeki “anlatıcı” kullanımının varsayıldığı üzere yalnızca “tekil,” “egemen” ve “yazara ait” olarak yorumlanamayacağı kanıtlanacaktır.

Aslında –Genette ve Macherey’in önerdiği– bu iki kuramsal yaklaşımın, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatılarını, gerek içerik gerekse biçim açısından

açıklamak ve dolayısıyla bunların içinde barındırdığı metinsel kararsızlığı ortaya koymak yolunda birbirini tamamlayan bir bağdaşma içinde olduğu açıktır. Nitekim, yukarıda kısaca değinildiği üzere, hemen tüm Ahmet Mithat Efendi anlatılarında, olay örgüsü, “hemen hemen herşeyi bilen” bir anlatıcı odağından anlatılıp sunulmakla birlikte, bu metinlerin aslında pek çok farklı anlatı düzlem ve katmanı yaratıp tanımlayan birçok “anlatıcı” konumunu da işlevselleştirdiği belirtilmelidir. Dolayısıyla özellikle Orhan Okay’ın, metinlerin bütününde tekil anlatıcı egemenliği bulunduğu önkabulüne dayanarak anlatılardaki bu “etkin anlatıcı”nın pek çok görüşünü yazara atfeden yorumlamaları, eleştirel açıdan sorunlu ve indirgemeci bir tutumu ortaya koymaktadır.

Nitekim Ahmet Mithat Efendi romanlarındaki “anlatıcı”ya ilişkin yukarıda işaret edilen önkabulün metinlerin tek ve yekpare bir bütün oluşturduğu fikrini de ister istemez beraberinde getirdiği açıktır. Oysa ele alınacak romanların incelenmesi sonucunda, bu metinlerin buna benzer bir Yeni Eleştirel önkabulü hiç de desteklemediği ve örtük yazar/dışöyküsel anlatıcının her noktasında müdahale edebildiği bu anlatıların bile kendi içinde tutarsızlık ve çelişkiler barındırdığı, bu tezde, Macherey ve Genette’in çalışmalarının birlikte kullanılmasıyla oluşturulacak okuma modelinin yardımıyla açığa çıkarılacaktır.

Bu nedenle, Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* başlıklı romanlarının bu bakış açısıyla incelemesine geçmeden önce, bu çalışma açısından asıl önemi haiz kuramsal çalışmaya, Pierre Macherey’in çalışmasına yakından bakarak bu tezde genelde Tanzimat metinleri özelde de Ahmet Mithat Efendi metinlerine eleştirel bir okuma getirmek üzere önerdiğim iki yönlü okuma modelinin söz konusu ikinci kuramsal ayağını açıklamak gereklidir.

B. Pierre Macherey'in “Birincil” ve “İkincil” Soruları Işığında

Metinlerin İdeolojik Arka Planını Açıklamak

Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Bir Edebiyat Üretimi Kuramı)¹⁷ adlı kitabının ilk bölümünde, çalışmasının kuramsal temelini ortaya koyarken, işe “yazınsal eleştiri nedir?” sorusunu sorarak başlar ve bu sorudan hareketle, eşlik eden “edebiyat nedir?” sorusuna dikkat çekerek çalışmasının odaklandığı asıl soruyu gündeme getirir: “Edebiyat üretiminin yasaları nelerdir?” Macherey'in çalışmasında bu soruya getirdiği yanıtta, edebiyatı, “yaratım” olarak gören önceki edebiyat nosyonlarını alaşağı eden materyalist bir edebiyat kuramının ortaya çıkışına tanık oluruz. Ancak Terry Eagleton'ın da işaret ettiği üzere; Macherey'in ortaya koyduğu bu materyalist edebiyat kuramı, kendinden önceki kimi materyalist edebiyat kuramları gibi bir üstyapı unsuru olarak edebiyatın altyapıyla ilişkisine odaklanmaz ve altyapının bir yansıması olarak edebiyat üretimi sorununa yanıt aramaz (10). Eagleton, Macherey'in “üretim” sözcüğüyle kastettiğinin “maddi araçlar, teknolojik altyapı unsurları ya da eserin toplumsal ilişkileri” olmadığını ve bu sözcüğün Machereyci kuram bağlamında yapıtın “bir göstergeler silsilesi olarak *kendi-üretimi*”ni gösterdiğini belirtir (10). Eagleton, “ilk Althusserci eleştirmen” diye selamladığı Macherey'in, kuramında ortaya koyduğu amacın, kendisinininkinden önce gelen çalışmalarla esaslı bir “epistemolojik kopuş” yaratmak ve bu çalışmalardan bütünüyle ayrı bir sorunsal inşa etmek olduğunu vurgular (10). Nitekim Macherey'in ortaya koyduğu söz konusu materyalist edebiyat anlayışında, yazar; artık bir metnin, yoktan var eden yaratıcısı değil, ancak ve ancak üreticisidir. Nitekim bir edebiyat yapıtının “üretimi”nde etkin olan yasaları açığa çıkarmak üzere giriştiği bu kuramsal çalışmada Macherey, tüm metinlere ilişkin olarak şaşırtıcı bir saptama ortaya koyar:

¹⁷ Bu çalışmanın Fransızca orijinali, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspéro, 1966) başlığıyla yayımlanmıştır.

Onun kuramına göre—paradoksal gibi görünse de—bir metin aslında söylemediğini söylemektedir.

Macherey'in çalışmasının ilk bölümünde açıkladığı biçimiyle kuramının temellerini gözden geçirmek, bu paradoksal ifadeyle tam olarak ne kastedildiğini anlamak için gereklidir. Macherey, kitabının ilk bölümünün "Eleştiri ve Yargı" altbaşlığı taşıyan ilk kısmında, "yazınsal eleştiri nedir?" sorusunu gündeme getirirken bu sorunun aslında, yanıltıcı biçimde basit görüldüğünü belirterek, buna verilebilecek "Eleştiri bir edebiyat yapıtını bilme çabasıdır" şeklindeki yanıtla, eleştiri girişimine bir araştırma alanı tanımlanmış olmakla birlikte ona bir "nesne" sağlanmış olmayacağını bildirir (3). Bu noktada, "eleştiri" sözcüğünün; biri, "bir şey hakkında olumsuz yargıda bulunmak", diğeri ise, "birşeyin sınır ve koşullarına ilişkin müspet bir bilgi ortaya koymak" şeklinde açıklanabilecek—ikincisi daha asli olan—iki karşıt anlam içerdiğine işaret eden Macherey, eleştiri alanının da "eleştiri" sözcüğünün muzdarip olduğu bu çift anlamlılıktan nasibini aldığını ifade eder (3). Macherey'e göre, bu iki anlam arasındaki karşıtlık, beğeni (zevkin eğitimi) olarak eleştiri ile bilgi ("yazınsal üretimin bilimi") olarak eleştiri arasında müspet bir ayrım yapmamızı zorunlu kılmaktadır (3-4). Kendisi de bu ikisini birbirinden ayıran Macherey, bu ayrımın ilk ayağının kuralkoyucu olduğunu ve kuralları yürürlüğe soktuğunu, ikincisinin ise kuramsal olduğunu ve kuralları formüle ettiğini belirterek ilkinin temelde "sanat" ve kelimenin en dar anlamıyla "teknik", ikincisinin ise "bilim" olduğunu söyler (4).

Pierre Macherey, bu iki farklı eleştiri anlayışından ilkinin yansıtan "yazınsal eleştiri[nin] edebiyat yapıtlarını incelemek" şeklindeki tanımının, eleştiriye bir inceleme alanı sağlanmakla birlikte, inceleme "nesne"sini ortaya koymamış olacağını bir kez daha vurgulayarak bu durumda ilk anlayıştaki eleştirinin bir sanat

ya da teknik olarak işlev kazanacağını ve bir bilgi biçimi ortaya koymayacağını belirtir (5). Nitekim “teknîğin alanı kaçınılmaz ve ampirik bir biçimde ‘verili’ iken (ya da böyle addedilirken), bilim tarihinin de gösterdiği gibi, kuramsal uygulamada, ‘nesne’ asla ‘verili’ değildir ve ancak tedricen keşfedilir” (5). Buna göre, Macherey, “bilim” olarak eleştirinin, inceleme nesnesiyle ilişkisinin metinde hâlihazırda varolanı ortaya koymaktan öte bir işlevle tanımlı olduğunun altını çizerek (5). Macherey’e göre, bir metne ilişkin olarak bilgi üretmek, onda zaten ilk bakışta ortaya konanı yinelemekten ziyade, ona ilişkin yeni bir fikir üretmektir: “Bilme edimi, evvelden oluşturulmuş bir söylemi ya da tercüme edilecek bir kurmacayı dinlemek gibi bir şey değildir; yeni bir söylemi dikkatle hazırlamak, bir sessizliği açık bir şekilde dile getirmektir” (6). Nitekim, Eagleton’ın belirttiği gibi, önceki yazınsal eleştiri anlayışlarından “epistemolojik kopuş”u hedefleyen Macherey, kendi yaklaşımına göre bilgiyi şöyle tanımlar: “Bilgi, unutulmuş ya da gizlenmiş, gizil/örtük/saklı bir anlamı keşfetmek ya da yeniden inşa etmek değildir. [Bilgi,] ortaya konan yeni bir şeydir, içinden doğduğu gerçekliğe yeni bir şey eklemektir” (6).

Macherey, bu epistemolojik bakış açısından hareketle edebiyat eleştirisinin daha önce de sözü edilen olası iki biçimine ilişkin şu saptamayı yapar: “Edebi eleştiri; ya bir sanattır; edebiyat yapıtlarının, yani bir bilgi alanının önceden var oluşu tarafından belirlenir; nihayetinde de bu yapıtların hakikatının keşfiyle bunlarla yeniden birleşir ve böylelikle özerk bir varoluşa sahip olur; ya da belirli bir bilgi biçimidir ve [yine kendisinin yani] edebi eleştirinin bir ürünü olan, “verili” olmayan bir nesnesi vardır” (7). Nesnel edebiyat eleştirisi kabul ettiği ikinci yaklaşımı benimseyen Macherey, edebiyat eleştirisinin, ne nesnelere taklidi ne de kopyası olduğunu, eleştirinin bilgi ve nesnesi arasında belirli bir ayrılık ya da mesafeyi

koruduğunu söyler (7). Macherey'in edebiyat eleştirisine ilişkin bu ifadesini açmılayan yine kendisinin bir başka saptamasıdır: "Yapıt hakkında söylenebilecek olan asla yapıtın kendisinin ne söylediğiyle karıştırılmaz, çünkü [böyle yapılırsa] hem biçim hem de içerik bakımından farklılık gösteren iki ayrı türden söylem üst üste konulmuş olur" (7).

Terry Eagleton, "Macherey and Marxist Literary Theory" (Macherey ve Marksist Edebiyat Kuramı) başlıklı makalesinde, Macherey'in Althusserci epistemolojiden yola çıkarak ortaya koyduğu eleştiri anlayışını şöyle açıklar: "Eleştiri ve nesnesi – edebiyat yapıtı – kökten biçimde ayırt edilmelidir: bilim; bir nesnenin yeniden kopyalanması değildir, [bu nesneyi] kendi dışına çıkaran ve onu onun kendisini bilemeyeceği gibi bilen, nesnenin bilgisidir" (10). Dolayısıyla, eleştiri, metnin kendisine dair sahip olduğu bilgiyi ayrıntılandırmadan ibaret hiç değildir; aksine eleştiri, hakkında yeni bir bilgi üretebilmek için kendiyile nesne arasına mesafe koyarak nesne ile arasında kesin bir kırılma sağlar (Eagleton 10). Nitekim, Eagleton'ın sözleriyle söylemek gerekirse, Macherey'e göre, "Bir metni bilmek, önceden varolan bir söylemi dinlemek ya da tercüme etmek değildir: metnin sessizliklerini 'konuşturan' yeni bir söylem üretmektir" (10). Bu bağlamda, "Eleştiri [de], bir metnin hakikatine açılan bir "geçit" ya da bir araç değil ama, nesnesine olduğundan başka bir gözle bakmayı sağlayan dönüştürücü bir emektir" (Eagleton 10).

Macherey, eleştiriye nesnesini dönüştürücü bir edim olarak ortaya koyan kuramında, kendisiyle çelişki içinde görünecek biçimde "metnin zorunluluğu"nda ısrar eder. Ancak Eagleton'ın da açıkladığı üzere, onun "metnin zorunluluğu"yla kastettiği şey, "yazarın ayakta tutulan birleştirici, bütünleştirici niyetinin yansıması" asla değildir, tersine Macherey'in bu tabirle metne ilişkin olarak işaret etmek istediği

yön, “yazarın kendi anlatısını kurgularken yaptığı “tercih”in ancak bir tercih yanılısamasından ibaret olduğu, çünkü onun “kararları”nın her zaman zaten anlatının kendi gerekliliklerince belirlenmiş olduğudur. (Söz gelimi, anlatının ana kahramanı, belirli bir kurmaca türünde, metnin ilk birkaç sayfası içinde ortadan kaybolup gidemez)” (Eagleton 11). Nitekim Macherey’e göre, “hiçbir metin ‘bağımsız’ olamaz: ancak dilin diğer kullanımları, ideoloji ve toplumsal oluşumlarla olan karmaşık bir ilişkiler yumağı içinde mevcut bulunur” (Eagleton 13-14). Eagleton’ın belirttiği gibi, Macherey’e göre, bu gerçeklikler, esasen “namevcudiyetleri”yle metne nakşolunurlar (14).

Böylece, Macherey “bir edebiyat metninin ‘hakikat’inin, ‘yorumlayıcı’ eleştirinin ellerince meyvadan çekip çıkarılacak bir meyva çekirdeği gibi gizlenmediğini” öne sürerek “yapıtın manası[nın], olmadığıyla ilişkisinde yattı[ğın] ve dolayısıyla, paradoksal biçimde, eşzamanlı olarak aynı anda hem içerde [bulunduğunu] hem de namevcut [olduğunu]” belirtir (Eagleton 14). Böylece “metnin zorunluluğu[nun] onun anlamlarının çelişkili çokluğuna dayan[dığını] ve “bu yüzden metni izah etme[nin] onun farklılık ilkesini anlamak” olduğunu ileri süren Macherey, edebiyat eleştirisinin temel işlevinin de metnin bu çelişkili doğasını açıklamak olduğunu vurgular (14). Bu bağlamda, Macherey’in kuramını açıklayan Eagleton’a göre, “Bu iraksak anlamların metinde karşı karşıya gelmesi, belirli bir *noksanlığı* işaret eder: metin kendi içine kapanmış, gizlnmiş bir merkez etrafında dönen bir ‘bütünlük’ değildir, kökten biçimde merkezsizleşmiş ve düzensiz, tamamlanmamış ve yetersizdir” (14). Ancak işte “metnin bu noksanlık ya da “boşluğu”, eleştirinin ona bir şey katarak düzeltebileceği bir şey değildir; [bu boşluk] aslında değiştirilemeyecek *kesin* bir tamamlanmamışlıktır” (14). Bu bağlamda, Eagleton, Macherey’in kuramında merkezî bir yerde bulunan, “metnin

aslında söylemediğini söylemekte” olduğu fikrini şöyle açıklar: “*İşte tam da metinde eksik olan şey – namevcudiyeti – metni bir nesne olarak teşkil eder*” (14). Macherey’e göre, metni gerçekliğe bağlayan tam da barındırdığı bu birkaç anlamın çelişki ve uyumsuzluğundan doğan çatışmadır: ideoloji, metinde, metindeki anlamlı sessizlikler, manidar boşluk ve çatlaklar biçiminde mevcuttur” (Eagleton 14). Böylece metinde kendi eksikliklerine işaret eden ve sınırlarını sergileyen ideolojiyi (16) açığa çıkarmakla işlevlenen eleştiri, kendini, metnin söylenmemiş bıraktığını söylemesine ve tamamlamasına izin verecek biçimde metinle aynı düzleme yerleştirmes (15). Tersine, Macherey’e göre, eleştiri, metnin gösterebildiği ancak söyleyemediği kurucu “sessizlik”lerini işaret ederek ideolojik arka planı ortaya koymaya çalışmalıdır. Bu çerçevede, eleştirmenin görevi de bu “sessizlik”leri konuşurmak ve böylece yapıtın, “tarihin metnin marjinlerindeki oyunundan başka bir şey olmayan” “bilinçdışı”nı sorgulamaktır (16)

Bu sorgulamada, eleştirmen, iki türden soruyu eşzamanlı olarak metne yöneltmelidir ki metnin “bilinçdışı”nı açığa çıkarabilsin. Macherey, eşzamanlı olarak iki ayrı sorunun metne yöneltmesi biçimindeki okuma modelini, ilk kez Nietzsche tarafından sorulan “Adam ne diyor? Söylediği şeyi söylediğinde neyi saklıyor?” sorularından yola çıkarak kuramsallaştırmıştır (87-9). Bu okuma modeline göre, ikincil soru hem metnin dile getirdiğini hem de bu metnin ne söylediğini soran birincil soruyu kapsamaktadır (Macherey 89). Macherey’e göre, “(birincil sorudan ötesini sormayan) sıradan eleştirmen ve yazar, yapıtın gerçek değerlendirmesinden aynı şekilde uzaktır: ancak ikincil soruyu soran bir başka türden eleştirmen daha bulunur (89). Ancak bu ikinci tür eleştirmenin işi kolay değildir: birincil ve ikincil soruları metne eşzamanlı olarak ve birbirine denk bir düzlemde sorabilmesi gerekir—ki metnin tamamlanmamışlığında, sınırlarında,

barındırdığı boşluk, çelişki ve sessizliklerde, yani onun -dışından değil- tümüyle içinden hareketle metnin “üretim”ini ve dolayısıyla da ideolojik arka planını ortaya koyabilsin (90). Macherey’e göre, metnin ideolojik arka planından açığa çıkan sorun, söz konusu olan edebî bir nesne olduğundan, bir izlekte açıklığa kavuşur ve eleştirmen, metne hem birincil hem de ikincil soruları eşzamanlı olarak yöneltirken bu izleği iki düzlemde inceleyebilir:

I İzleğin uygulanması: İlk başta, “biçem”in geçirdiği maceralar iken daha sonra ayrıca bu maceraların biçimini de içermeye başlaması. Burada gündeme gelen, yazma uğraşındaki yazar sorunudur.
2 İzleğin anlamı: bu, yapıttan bağımsız olarak var olan bir anlam değildir, ancak izleğin aslına bakılırsa yapıtta kazandığı anlamdır. (95)

İki düzlemde gerçekleştirilen bu inceleme modelinin de gösterdiği gibi, Macherey, birincil ve ikincil soruları şöyle tanımlar:

Birincil soru: yapıt, *açıklanması* gereken bir sırdan meydana gelir / kaynaklanır.
İkincil Soru: yapıt, sırrının açığa çıkarılmasında (*revelation*-açıklama) gerçekleşir.
Bu iki sorunun eşzamanlılığı, bir süreklilikten çok az ayırt edilebilen ufak bir yarılmayı tayin eder. (95)

Özetle söylemek gerekirse, Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Bir Edebiyat Üretimi Kuramı) adlı kitabında, bir metnin sessiz kaldığı yerlerin, boşluklarının ve içsel çelişkilerinin, ideolojinin çelişkileri ve ideolojik söylem ile edebî söylem arasındaki süreksizlik olarak görülmesi gerektiğini bildirmektedir (85-91). Macherey, bu nedenle, bir edebiyat eleştirisinde, metinde açık olanı sorgulamaya yönelik, metne içkin olan birincil sorularla, tarihsel ve ideolojik olanı, yani “eserin bilinçdışı” serimleme işlevine yönelik, esere dışsal olan ikincil soruların eşzamanlı olarak sorulması gerektiğini bildirir (90). Sonuç olarak, Macherey’e göre, eserin anlamının ve ideolojik içeriğinin ortaya çıkarılması işi; metnin boşluklarının tamamlanması, metinde söylenmemiş olanın söylenmesi ve

metnin içsel çelişkilerinin ortaya konulması yoluyla eleştiri tarafından gerçekleştirilir (85-95).

Yinelemek gerekirse, önceki bölümde açılan kuramsal bağlam ve bu bağlamdan hareketle önerilen okuma modelinden yola çıkılarak, bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin daha önce de pek çok incelemenin konusu olmuş *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* adlı romanları ele alınacak ve bu metinlerde, kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen gibi kimi bağlamlarda ortaya çıkan metinsel boşluk, çelişki ve “kararsızlıklar” açılanmaya çalışılacaktır. Daha önce de belirtildiği üzere, ele alınacak bu metinlere, Gérard Genette'in çalışması gözetilerek yapılacak “anlatıcı” odaklı bir incelemeyle eşzamanlı olarak, Pierre Macherey'in önerdiği üzere, “birincil sorular”la birlikte “ikincil sorular” da yöneltilecektir. Bu yolla, bu metinlerde ortaya çıkan “kararsızlık” örneklerle somutlanarak anlatılardaki metinsel boşluk ve çelişkilerin ortaya konması yoluyla metinlerin ideolojik arka planının sergilenmesi hedeflenmektedir. Böyle bir okuma yoluyla bu metinlere ilişkin olarak, daha önceki incelemelerde gözden kaçmış kimi önemli yorumlar sunmanın önünün açılacağı düşünülmektedir.

BÖLÜM II

FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ: PEKİ BU METNE NEREDEN BAKMALI?

Ahmet Mithat Efendi'nin, şimdiye dek genellikle "Batılılaşma" bağlamında değerlendirilen *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı, bu bölümde de "modernleşme" çerçevesinde, ancak bu kez Macherey'in kuramsal çalışmasına dayanılarak incelenecek ve bu yolla metne, önceki incelemelerde Felâton Bey dolayımında "aşırı Batılılaşma" ekseninde yapılan okumalardan ayrılan, yeni bir eleştirel bakış açısı getirmek hedeflenecektir. Bu amaçla, romanda modernleşme deneyiminin anlatının kurmaca düzleminde ortaya koyduğu soru, sorun ve kimi ikircimler, metne, "birincil sorular"la eş zamanlı olarak "ikincil sorular" da yöneltilecek; böylece Osmanlı modernleşmesinin bu metinde yer alan yansımalarının, kurmaca düzlemin yanı sıra tarihsel ve simgesel düzlemlerde de anlamlandırılmasına çalışılacaktır.

Modernleşme, tarihsel olarak, Avrupa'da tarımsal üretime dayalı kapitalist öncesi ekonomik yapının yerini, imalat sanayiine dayalı kapitalist sistemin alması ve böylece toplumdaki geleneksel üretim-tüketim ilişkisi ve biçimlerinde görülen değişmeye koşut olarak kapitalist sistemin egemen sınıfı burjuvazi içinde ortaya çıkan yeni yaşam biçimi ve değerlerin, toplumun diğer kesimlerini de etkisi altına alması olarak tanımlanabilir. Modernleşen Avrupa'da yaşanan toplumsal gelişmeler,

bu coğrafya ile ilişki içinde bulunan diğer ülkelere de sıçramış ve Avrupa'nın bu dönemle birlikte sergilediği ekonomik, siyasi, askerî ve teknolojik üstünlük, söz konusu ülkelerdeki siyasi erki de modernleşmeyi hedefleyen projelere yöneltmiştir. Bu süreçte, on sekizinci yüzyıldan başlayarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda da askerî, yönetsel ve toplumsal değişmeyi öngören bir dizi modernleşme projesi yine siyasi erk tarafından ortaya konmuş ve gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu modernleşme projeleri, genel olarak, modern Avrupa'nın taklit edilmesi fikrine dayanmış ve 1839 tarihli Tanzimat Fermanı'yla birlikte, artık salt askerî ve teknolojik gelişme hedefinin ötesine geçerek çeşitli toplumsal değişim ve dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Modernleşme sürecinde örnek alınan model, modern Avrupa olunca, Osmanlı İmparatorluğu'nda girişilen modernleşme çabalarının hemen hepsinin “Batılılaşma” olarak tanımlanageldiği görülür.

Oysa Osmanlı-Türk toplumunda Avrupa model alınarak gerçekleştirilmeye çalışılan bu “Batılılaşma” hareketlerinin ne ölçüde “modernleşme” olarak değerlendirilebileceği ise ciddi bir tartışma eksenini oluşturur. Söz gelimi Hilmi Yavuz, bu konuda kaleme aldığı “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?” başlıklı makalesinde, Türk modernleşmesinin, Batılılaşmayı, bir medeniyet olarak soyut kavramlar çerçevesinde değerlendirmek yerine, onu yaşam tarzına indirgeyerek alımladığını ifade eder (212). Yaşam tarzının medeniyetin bir parçası olduğunu ancak onunla aynı şey olmadığını vurgulayan Yavuz, ikisini aynı şey gibi tasavvur eden Türk modernleşmesinin Batılılaşmayı “somut ve görünür simgelerle kavradığı[nı]” ve böylece “parça”nın “bütün”ün yerine konulmasıyla gerçekleştirilen Türk modernleşmesinin “metonimik bir Batılılaşma” olduğunu belirtir (212). Yavuz, bu saptamadan yola çıkarak, Osmanlı'da Tanzimat'la başlayan süreçte modernleşmenin alımlanışının şundan

ibaret olageldiğini söyler: “Piyano çalmak, Fransızca konuşmak, Avrupalı gibi giyinerek onların yaşam tarzına öykünmek! Modern ya da Asri olmak budur!” (212). Hilmi Yavuz, bu bağlamda salt lüks tüketimi ve üst sınıf mensuplarının yaşam biçimini işaret eden bu unsurların bir medeniyet düşüncesini beraberinde getirmeyeceğini ve medeniyetin sosyal, siyasi ve ekonomik yönleriyle bütüncül bir arka plana dayanan soyut simgeler bütünü olduğunu belirterek Türk modernleşmesinin bu yönü ıskaladığını, dolayısıyla doğru biçimde Batılılaşmadığını savunmuştur (212).¹⁸

Şerif Mardin ise; özellikle *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'ye yönelik her inceleme açısından büyük önem taşıyan “Tanzimat’tan sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı makalesinde—daha önce de değinildiği üzere—Tanzimat romanlarında genellikle “sorun” olarak ortaya konan iki izleğin, “kadının özgürleşmesi” ve “üst sınıf erkeklerin Batılılaşması” meseleleri olduğunu ifade eder (31). Kimi Tanzimat romanlarındaki yansımalarına işaret ederek, birbirinden ayırmak suretiyle ele aldığı bu iki izlekten¹⁹ özellikle ikincisi üzerinde ayrıntılı biçimde duran Mardin, Tanzimat edebiyatında tüm eleştiri oklarının hedefinde bir “batılılaşmış züppe tipi”yle sıklıkla karşılaşılmasını, dönemin yazarlarını etkisi altına aldığını belirttiği “Bihruz Bey sendromu”yla açıklar (76).²⁰ Şerif Mardin’in, yine *Türk Modernleşmesi* kitabında

¹⁸ Ancak buna benzer “metonimik Batılılaşma” yönelim ve yansımalarının, örneğin aynı ya da yakın dönem ürünü İngiliz ve Rus romanlarında da karşımıza çıktığı ve bunun yalnızca Osmanlı Tanzimat dönemi romanlarına özgü bir tutumu yansıtmadığı vurgulanmalıdır. Ayrıca sevgili meslekdaşım Öykü Terzioğlu'nun bir konuşma sırasında işaret ettiği üzere, Avrupa'yla benzer tarihsel süreçlerden geçmemiş bir toplumun, modernleşme bağlamında, Avrupa'da söz konusu süreçler sonunda ortaya konan “soyut simgeler bütünü”nü temel alarak, bu eksenden hareketle modernleşme çabası içine girmesinin de aynı biçimde “metonimik” olacağı belirtilmelidir. Nitekim Yeni Osmanlıcılık ve daha sonra Jön Türk hareketinin çıkış noktalarının da böyle bir yönelimi yansıttığı savunulabilir.

¹⁹ Şerif Mardin’in iki ayrı izlek olarak ele aldığı “kadının özgürleşmesi” ve “üst sınıf erkeklerin Batılılaşması” sorunlarının, Tanzimat metinlerini incelerken bir arada değerlendirilmesi gerektiğine, zira bu iki eksenin söz konusu metinlerde, ayrı ayrı değil iç içe geçerek, Batılılaşma deneyiminin toplumsal-tarihsel düzlemde açığa çıkardığı ve dönem anlatılarında da yansıma bulan gerilim ve çelişkilerin odağını oluşturduğuna yukarıda değinilmişti.

²⁰ Recaizâde Ekrem’in *Araba Sevdası* romanının—Bihruz Bey karakteri dolayımında—“Batılılaşmış züppe” tipinin “klasik ifadesi”ni ortaya koyduğunu belirten Şerif Mardin’in, makalesinde üzerinde

bulunan “Batıcılık” başlıklı makalesinde—Hilmi Yavuz’un yukarıda anılan görüşleriyle bağdaşır biçimde—ifade ettiği üzere, “Bihruz Bey sendromu” Batı uygarlığının yalnızca yüzeysel yönlerinin benimsenmesine, yazarlarca gösterilen bir tepki olarak yorumlanmalıdır:

Tıpkı Lale Devri’nde olduğu gibi, 1860’lardan sonra Batılılığı bir felsefe ve iktisat sistemi olarak görmeyip onu daha çok yüzeysel yönleri, adabı muaşeret usulleri ve Batı’da hâkim olan modalar açısından değerlendirenler ve kullananlar olmuştur. Bu tipler zamanın yazarlarınca devamlı olarak eleştirilmiştir. Ahmet Mithat’ın “Felâun Bey”leri, Recaizâde’nin “Bihruz”ları, Ömer Seyfettin’in “Efruz”ları Tanzimat (ve hatta 20. yüzyıl) edebiyatının ana karakterlerinden birini oluşturmuşlardır. (15)

“Batılılaşmış züppe tipi”ne karşı oluşan ve zaman zaman dinî bir kisveye büründüğü görülen bu tepkinin yalnızca yazarlarla sınırlı kalmayıp toplumun geniş kitlelerinde de yansıma bulmuş olduğunu vurgulayan Mardin, bunun nedeni olarak Osmanlı modernleşme hareketinin “yeniden üleştirme” ekonomik yapının zayıflatılmasına işaret eder:

Bihruz Bey sendromu[nun] [...] tarihsel boyutu, Osmanlı toplumunun yeniden üleştirme yanı ve Osmanlı kültürünün ikiye bölünmüş yapısıdır. Bu yapıyı birleştiren temel, gazilerin savaşıçıl eylemleridir. Osmanlı alt sınıflarının âdetleri, toplumun karşılıklı ilişkiler düzeni, alt sınıfların yaşantısının sosyal denetimi bütün bunlarla birlikte bir ağ oluşturur. Hepsî Bihruz’a karşı yönelmiştir. (76)

Bu alıntıda görüldüğü üzere, modernleşme sürecinde, özellikle Osmanlı alt sınıflarının “Bihruz”a yönelik tepkisini ve bu tepkinin kökeninde yatan toplumsal dinamiği—dinsel bir takım nedenlerden çok—geleneksel “yeniden üleştirme” ekonomik yapıdaki çözümlenin bir yansıması olarak yorumlayan Mardin, Yeni Osmanlıların da, üst sınıf bürokrasiye karşı verdikleri mücadelede daha geniş kitleleri kendi siyasi hedefleri etrafında toplayabilmek arzusuyla, değişimin getirdiği ekonomik yansılardan olumsuz etkilenen alt sınıfların toplumsal

uzun uzadıya durduğu "Bihruz Bey Sendromu" olgusunu da bu karakter dolayısıyla böyle adlandırmış olması şaşırtıcı değildir.

hoşnutsuzluğunu, Osmanlı üst bürokrasisinin ikinci kuşağında cisimleşen “aşırı Batılılaşmış züppe” tipine karşı yönlendirmeyi ve böylece söz konusu tepkiselliği arttırarak kullanmayı seçtiklerini ifade eder (58).

Şerif Mardin, Tanzimat reformlarıyla birlikte, padişah karşısında boyunların “kıldan ince” olduğu eski devrin sona ermesi ve memurların özel mülkiyetinin kanunlar tarafından koruma altına alınmasıyla—Yeni Osmanlıların siyasal tepkisini üzerine çekecek biçimde “Tanzimat soylusu” konumuna gelen—Osmanlı üst bürokrasi üyelerinin, geleneksel bürokrasi düzeninin boyunduruğundan kurtulup derhâl Batılılaşma hareketini yönlendirmeye giriştiklerini söyler (35-6). Mardin’e göre, işte bu üst bürokrasi sınıfının yönlendirdiği “modernleşme” hareketinin artık önüne geçilemez bir hâl aldığı 1870’lerin toplumsal ortamındadır ki, “bu yeni sınıfın ikinci nesli, [artık] üzerinde su götürmez bir egemenlik sürdürdükleri şehir yaşantısının koruyucu ve yumuşak yönüne yenik düş[erek]” aşırı Batılılaşmış birer züppeye dönüşmüştür (36).

Felâton Bey ile Râkım Efendi’yi, “modernleşme” bağlamında ele alırken, romanın yazıldığı dönemin sergilediği tarihî toplumsal bağlama ilişkin bu tartışma ve saptamalar elbette büyük önem taşır ve akılda tutulmalıdır.

Ahmet Mithat Efendi’nin 1876’da yayımladığı *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı, Şerif Mardin’in “Bihruz sendromu” diye adlandırdığı Osmanlı aydınlarında aşırı Batılılaşmaya tepki olarak ortaya çıkan tutumu yansıtan ve dönem romanlarında sıklıkla karşılaşılan “alafranga züppe” tipinin ilk örneğini ortaya koyar. Bu “alafranga züppe”, roman başlığının da birbirine karşıt konumlayarak yansıttığı üzere anlatının temel dramatik gerilimini oluşturan iki kahramandan, anlatının gerek kurgusal yapısının kendini düşürdüğü gülünç durumlar gerekse “herşeyi bilen” dışöyküsel anlatıcının kendisine yönelik doğrudan tenkitlerinden de

anlaşıldığı gibi metinde sürekli olarak olumsuzlananı, yani Felâton Bey'dir. Bu konuda edebiyat incelemecilerinin de bir görüş ortaklığı taşıdığı görülmektedir.

Söz gelişi, Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* başlıklı çalışmasında, “Ahmed Midhat’ın Doğu-Batı çatışmasında müspet ve menfi iki karakter ortaya koyduğu ilk romanı[nın] Felâton Bey ile Rakım Efendi” olduğunu belirterek, anlatının olumsuz karakteri “Felâton Bey[’in], Fransızca bilmekten başka meziyeti olmayıp Avrupa hayranı ve Avrupalı geçinen alafranga bir tip” olduğunu söyler (74). Aynı şekilde, Robert P. Finn de, Felâton Bey’in, “Türk romanında sıkça geçen bir kişi” olduğunu söyledikten sonra, onu “Batılılaşmış ailenin, çevresine caka satarak kendini aldatmayı amaçlayan şımarık oğlu” olarak tarif eder.

Buna karşın, anlatıdaki dramatik gerilimi oluşturan ikili karşıtlığın öte tarafında ise, metinde sürekli olarak olumlanan Râkım Efendi bulunur:

[K]endisini okula yollayabilmek için gündeliğe giden zenci ‘Bacı’sının büyüttüğü bir yetimdir. Râkım Efendi, Osmanlı eğitim kurumlarını iyi bir derece ile bitirip, Fransızca’sını geliştiren, daha sonra [da] bilgi hazinesini hukuk, şiir ve tıpla genişleten ciddiye ve çalışkanlığı boğucu bir ukalâlıkta beliren bir gençtir. (Mardin 34)

Aynı doğrultuda—ancak Mardin’in “boğucu bir ukalâlık” ibaresiyle ortaya koyduğu eleştirel tonu barındırmaksızın—Orhan Okay da, Râkım Efendi’yi, “Doğu ve Batı ilimlerini çok güzel tahsil etmiş, bunun yanında İslâm ahlâkı ve Türk terbiyesi ile yetişmiş ideal bir Osmanlı efendisi” olarak tanımlar (74).²¹

İkili karşıtlık ilişkisi içinde konumlanan bu iki kahramanın, anlatıdaki macera ve akıbetlerinin kurgulanışı da birbirinden tümüyle ayrılır. Felâton’un, hesap bilmez, alafranga düşkünlüğüyle malul yaşam biçimi, bütün bütüne olumsuz bir sona vardırır onu: “[B]abası [bir süre sonra] ölür [ve] oğluna oldukça yüklü bir miras

²¹ Bu tanımlamada, Orhan Okay’ın, Râkım’ın Jozefino ile yaşadığı evlilik dışı ilişkiyi bir vaka olarak göz ardı ettiği ve ancak böylelikle, bu karakteri, İslâmî etik alanı içine hiç sıkıntısız dâhil edebildiği açıktır.

bırakır, ama o miras kısa sürede saçılıp savrulur. Sonunda Felâtun Bey, [borç içinde,] uzak bir adada ufak bir devlet memurluğu kabul etmek zorunda kalır” (Finn 29). Buna karşılık, Râkım, “[d]anışma, tercüme ve özel öğretmenlikle” eğitim masraflarını çıkardığı gibi, “[h]ayattaki ana amacı çalışmak ve ‘makul’ bir refah seviyesine ulaşmak” olduğundan, bu ilke ve amaçlara göre düzenlediği yaşamında, amaçladığı ve arzuladığı “herşey”e erişir; hatta Tanrı’nın inayeti addettiği bir bahtiyarlıkla, sonradan evleneceği beyaz bir cariyeye bile sahip olur (Mardin “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” 35).

Şerif Mardin, anlatının gerilim merkezinde söz konusu kahramanların ikili karşıtlığının yer aldığı “*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*”nin ana konusu[nun], yazarın desteklediği ve alay ettiği iki tip Batılılaşma arasındaki fark” (34) olduğu görüşünü savunurken Finn de bu yargıyı paylaşır: “Romanın ereği, Felâtun Beyin zayıf yanlarıyla arkadaşı Râkım Efendinin başarılarını karşılaştırmaktır” (29). Kuşkusuz Mardin ve Finn’in, ikili karşıtlık oluşturdukları, metnin her unsurunda açıkça ortaya konan bu karakterlerle ilgili saptamaları; edebiyat çalışmaları alanında hiçbir aykırı yoruma yer bırakmayacak şekilde yansıma bulmuş bir eleştirel tutumu belirler. Nitekim belli başlı tüm edebiyat araştırmacı ve eleştirmenleri de, metnin altını özellikle çizdiği bu ikili karşıtlık yorumunu benimsemekte ve metinde Felâtun Bey’in olumsuzlanarak son derece gülünç bir “alafranga züppe” olarak temsil edildiği görüşünde birleşmektedir. Söz gelimi, Güzin Dino, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanının “yüzeysel batılılaşma züppeliğini konu alan [bir] taşlama romanı” olduğunu vurgular (25).

Aksine, metnin; Râkım Efendi’yi, tutumlu, çalışkan, kendini durmaksızın geliştiren bir Osmanlı beyefendisi örneği olarak, Batılılaşma sorununa adetâ bir çözüm önerisi gibi sunduğu yorumu da keza tartışmasız paylaşılmaktadır. Örneğin,

Finn de, yukarıda Orhan Okay'dan yapılan alıntılarda aktarılan görüşleri aynen tekrarlar:

Râkım ve sonradan birlikte olup evleneceği cariyesi Canan, Ahmed Midhat'ın düşünüyü kurduğı kişileri, ulusun umudu olan erdemli, çalışkan Osmanlı'yı temsil ederler [...] Batı uygarlığından kendi işine yarayacak teknoloji ile mekanik buluşları alan, öte yandan Osmanlı geleneklerine ve İslam ahlakına bağlı kalanları. Felâton bey onların karşıtıdır, Batı'yla ilişkiyi yanlış değerlendirendir, o. Batılı dostlarla ilişkisi, yalnızca moda ve sefahata dayanır, böylelikle hem para, hem duygu açısından iflas eder. (31-2)

Bu eleştirel çerçeve, elbette, metne ilişkin gerçeği bir ölçüde yansıtmaktadır:

Şerif Mardin ve diğer araştırmacıların, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanıyla ilgili olarak işaret ettiği üzere, metinde Felâton Bey, giysiye, gösterişe, lükse düşkünlüğü ile içi boş bir “Batılılaşma” esiri ya da bildik tanımla bir “alafranga züppe” olarak temsil edilmektedir. Robert P. Finn'in belirttiği gibi, “[Felâton Bey'in] [k]işiliği öylesine keskin çizgilerle çizilmiştir ki, yazarın ne demek istediğini hemen kavrarız” (28). Râkım Efendi ise, metnin *foil* (olumsuzlanan *double*'ı -ötekisi-) olarak kullandığı ve neredeyse karikatürize ettiği bu suimisâlin tam karşıtı, yani okura önerilen rol modelidir: Kendini yetiştirmiştir; gece gündüz çalışmaktadır; kanaat etmesini bilmektedir; Felâton'un aksine, kimsenin arkasından konuşmamaktadır. Felâton, Fransız aktrisle birlikte tüm servetini hebâ ederken, Râkım, tersine, ilişki içinde olduğu Josefino'nun, cariyesi Canan'a ücretsiz piyano dersi vermesini sağlamaktadır. Bir diğer deyişle, mirasyedi züppenin yaptığı gibi Batılı kadınlarla olan ilişkilerinde parasını har vurup harman savurmak şöyle dursun, Râkım, bu ilişkilerden menfaat de sağlamaktadır. Oysa, Recaizâde'nin *Araba Sevdası* romanındaki “züppe” tipi Bihruz gibi, Felâton da tüm dikkatini görünüşe vermektedir. Çıkan en moda, yeni kitapları satın alıp tek sayfasını karıştırmadan doğrudan ciltçiye göndermekte ve bu kitapları, ismini “Batılı” gösterme sevdasıyla “AP” başharfleriyle markalandırıp kütüphanesine koymaktadır. Kitaplarının

kütüphanesindeki görünümüdür onu ilgilendiren, kitapların içeriği değil. Oysa Râkım tanıdıklarından ödünç aldığı kitapları adetâ hatmetmekte, yazıyla kayda bile geçirmektedir.

Bu bağlamda, Finn'in de vurguladığı üzere, yazarın kaleme aldığı yapıt konusundaki niyeti tüm metne nakşolunmuş gibidir: Bu niyet, iki karşıt kahramanın, dışöyküsel anlatıcının kesin yargularının aktarımıyla şekillenen temsillerinde ve bu temsillerle koşut olarak iki kahramana biçilen, sosyal tabakalaşmada, biri, aşağı yuvarlanma, diğeri ise, merdivenleri sakın ama emin adımlarla tırmanma olarak tarif edilebilecek iki yaşam çizgisi ve bunun sonucu iki farklı akıbet ortaya koyan olay örgüsünün tüm unsurlarında, dolayısıyla metnin neredeyse tüm göstergelerinde, okurun hiç tereddütsüz ayırt edeceği ölçüde açıktır. Kısacası, metin neredeyse tüm göstergeleriyle, ama en çok da dışöyküsel anlatıcının müdahaleleriyle, biri olumsuzlanan, diğeri ise olumlanan iki Batılılaşma yaklaşımı ortaya koyduğunu âdeta “bağırır”.

Ahmet Mithat Efendi yapıtlarının, metne doğrudan müdahaleleriyle ünlü anlatıcısı, bu eleştirel bakış açısını, metnin her noktasında destekler; onun bütünüyle Râkım'ın tarafında olduğu açıktır. Hatta bu “dışöyküsel” anlatıcı, Râkım'ın kimi davranışlarını alımlayıcı nezdinde savunup mazur göstermeye bile girişir. Özellikle metnin birkaç yerinde, anlatıcı, Râkım'ın aşk ilişkileri babındaki (evde Canan, dışarıda metresi piyano öğretmeni Jozefino ve özel öğretmen olarak Türkçe dersleri verdiği İngiliz kızlarla olan) maceralarına gereğinden çok değinildiğini düşünecek olmalı ki, Râkım'ın muallimlik, tercüme ve yazarlık-yazmanlık işlerini bu hengâmede dahi hiç aksatmadan ifa ettiğini yineleyerek bu anlatı kişinin ne olursa olsun yine de çalışkan ve sorumluluk sahibi bir görev adamı olduğu konusunda metin alımlayıcısını temin eder:

Vak'âta [sic] sûret-i hikâyemizden dahi anlaşılması olacağı vechile ta bu zamanlara kadar Râkım'ın zihnini hiçbir hiss-i manevî gıcıklamamış olduğu hâlde, bu kere bir taraftan Jozefino'nun en şiddetli, ve bir taraftan Canan'ın ikinci mertebede bir tesirle ve diğer taraftan dahi İngiliz kızlarının hemen hissölunamıyacak bir mertebe havassını uyandırmaya başlamış olmaları, kendisini çalışmaktan menetmeğe başlamış zannedilmemelidir. Râkım evvelki sa'y ü himmetine asla fütür getirmemişti. Yine yazılarını yazdığı büyücek yerlere devam eder. Cenâb-ı Hakk'ın takdir ettiği kadar kazancını kazanıyordu. (50/174)²²

“Dışöyküsel” anlatıcının Râkım'a yönelik bu müsamahalı tutumunun babacan bir denetim mekanizmasını da yansıttığı açıktır. Bu noktada bir parantez açarak belirtmek gerekir ki, bu mekanizma, metinde iki anlatı düzleminde yer alan iki ayrı denetim mekanizmasından biridir. Anlatıcının Râkım üzerindeki hoşgörülü gözetimine karşılık, Râkım'ın Canan üzerinde etkin olan müşfik fakat sınır koyucu denetimi, bu mekanizmalardan ikincisidir. Râkım'ın Canan üzerindeki denetimi üzerinde durmadan önce, anlatıcının Râkım üzerindeki müsamahalı gözetimine daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Râkım'ın “kadın-kız konuları”na gereğinden fazla daldığında kendini gösteren bu babacan gözetimde, anlatıcı, bu karakterin sorumluluk sahibi ve çalışkan portresinin, bu bahislerin uzaması sırasında alımlayıcının zihninden uzaklaşmasına asla izin vermez; derhâl bu portreye değin hatırlatmalarda bulunur. Anlatıcının Râkım üzerindeki babacan gözetimi bu hatırlatmaların dışında, onun İngiliz kızlarla sandal gezisindeyken deneyimlediği erotik hazzın betimlediği şu sahnede bu karakterin doğrudan savunusu şeklinde ortaya çıkar:

[B]u sandal seyahatinde edilen zevke sefaya Râkım doyamazdı. Hele hava düşüp de kürek çekilmek lâzım geldiği zaman büyük kız pruva tarafından birinci hamlada, Râkım ikincide, küçük kız üçüncüde babaları dahi dördüncü hamlada bulunduğu ve İngiliz gemicelerivarî küreklere eğilerek asıldıkları gibi ta arka üzerine yatıncaya kadar dahi yaslandıklarından her ne kadar biraz yan tarafta

²² Ahmet Mithat Efendi'nin tüm romanlarını çeviriyazıyla yayımlayan Türk Dil Kurumu Yayınları'nın basımlarında roman sayfa numarası ile kitap sayfa numarası birlikte belirtildiğinden bu kitaplardan yapılan alıntılarda her iki bilgiye de yer verilmektedir.

kalır idiye de her hâlde Râkım kendisini büyük kızın kucağına yaslanmış ve küçüğü dahi kendi kucağına dayanmış görürdü ki her şeyden ziyade lezzet aldığı hâl buydu. (34/158)

Bu gizli erotik hazzın betimlenmesini takiben, anlatıcı, bu hislerini hoş gördüğü Râkım'ı hemen savunmaya geçer:

Vay! Râkım'da böyle hevesler de vardı ha!
Niçin olmasın? Size Râkım'ı yemezler içmezler, erkeklik ve dişilik onlarda yoktur diye mi tavsiye ettiler? Maahaza Râkım'ın aldığı lezzet bütün bütün hissî ve vicdanî bir şey olup bu lezzet-i vicdâniyenin maddiyata tatbikini zinhar hatırına bile getirmedığı için analarına babalarına serrişte-i şüphe bile vermezdi. (34/158)

Anlatıcı, aynı hoşgörülü yaklaşımla, Râkım'ı, ecnebi kadınlarla, ister “lezzet-i vicdâniyye”ye ister “maddiyye”ye dayansın, her türlü ilişkide mazur görüp gösterir. Anlatıcının, Râkım'ın Jozefino'yla yaşadığı evlilikdışı ilişkiden söz ediş biçimi, onun konu gayrimüslim kadınlara gelince sözü edilen türden hoşgörülü bir yaklaşım sergilediğini açıkça ortaya koyar:

Vay öyleyse bizim Râkım Efendi Felâtun Bey'in dediği gibi saman altından su yürüten idi.
Evet efendim! Biz burada bir meleğin ahvalini tasvir etmiyoruz dedik. Namusunun muhafazasını bilir insan gibi yaşar gerçekten alafranga ve alelhusus zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakikat-ı ahvâlini tasvir ediyoruz. O akşam Râkım'ın bulunduğu mevkide bulunup da perhizkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilerseniz, bu hikâyeye onu derc ederiz. (44/168)

Râkım Efendi'nin üstü kapalı olarak sürdürdüğü bu ilişkiye gösterilen hoşgörünün aksine, Felâtun'un önce ahçı kadınla başından geçen gülünç macera, sonra da Fransız aktrisle sürdürdüğü ilişki, metnin alımlayıcısına olumsuzlanarak sunulur: “Saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek Râkım kadar akli başında delikanlıların kârı olup bu hâllerin aksi bir hâl aranırsa onun misâlini dahi Felâtun Bey'de bulacaksınız” (44-5/168-9).

Bu çerçevede, Orhan Okay'ın Râkım'ı “İslâm ahlâkı ve Türk terbiyesi ile yetişmiş ideal bir Osmanlı efendisi” olarak tanımlarken, anlatıcının müsamahalı

yaklaşmayı telkin ettiği bu cinsî münasebeti göz ardı edişi dikkate değer bir olgu olarak karşımıza çıkar. Anlatıcının da belirttiği üzere ilişkilerini “karda gezip izini belli etmemek” suretiyle sürdürdüğünden olsa gerek, “İslâm ahlâkı ve Türk terbiyesi”nin açıkça dışında olmakla birlikte, bu ilişki Râkım’ın bu çerçeveye yerleştirilip olumlu yorumlanmasına engel olarak kaydedilmez. Aslına bakılırsa, Ahmet Mithat Efendi’nin “muhafazakâr” portresinin oluşumunda da, onun yapıtlarında açığa çıkan bu türden “hoşgörü”lü yaklaşımların kimi zaman gözden kaçırılmasının etkili olduğu düşünülmelidir. Anlatıcının Râkım’dan hiçbir surette esirgemediği, ancak Felâtun’dan her daim sakındığı bu müsamahalı tavrın açığa çıkardığı metinsel boşluk ise, bu seçimin nedeni ve niteliği noktasında düğümlenmektedir.

Bu seçimin altında yatan temel unsurun, söz konusu her iki gözetim/denetim mekanizmasının da sınırlandırıp denetim altında tutmaya çalıştığı “Batılılaşma” olgusu olduğu düşünülmelidir. Râkım Efendi-Canan ilişkisinde aşağıda uzun uzadıya değinilecek sahnelerin de yansıttığı üzere, Osmanlı beyefendisinin zihnini meşgul eden ve içinde pek çok soru işareti barındıran, bu anlamda metindeki boşluk, sessizlik ve kararsızlıklarda su yüzüne çıkan hep şu sorunlardır: kadının eğitimi, özgürlüğü ve dolayısıyla kölelik. Anlatıcının Râkım’a hoşgörüsüyle yaklaşırken aynı müsamahayı Felâtun’a asla göstermemesinin ardındaki temel neden de, aynı şekilde “Batılılaşma” ve kadın-erkek ilişkilerinin buna bağlı değişiminin yarattığı gerilimden başka birşey değildir. Bu bağlamlarda ortaya çıkan metinsel sessizlik, boşluk, çelişki ve sorulara işaret edildiğinde görüleceği gibi, anlatının, yalnız ve tereddütsüzce “Felâtun Bey gibi Batılılaşmış bir züppe olup servetinizi har vurup harman savurmayın, tersine Râkım Efendi gibi çalışıp sebat edip tutumlu davranarak hayatta tüm istediklerinize kavuşun” fikrini desteklediği yorumu bu metin açısından

oldukça indirgemeci bir yargı ortaya koyar. Bu bölümde yapmaya çalışacağım gibi, metinde kadın-erkek ilişkileri bağlamında “Batılılaşma” ekseninde ortaya çıkan sorunlar ve dolayısıyla açığa çıkan metinsel kararsızlık asla gözden kaçırılmamalı, tersine incelemenin odağı yapılmalıdır.

Oysa *Felâton Bey ile Râkım Efendi* metni üzerine bugüne dek yapılan tüm eleştirel çalışmalarda odaklanılan ana konu hep, Felâton Bey dolayımında ortaya çıkan aşırı Batılılaşma ya da alafrangalık sorunu olmuştur. Yukarıda kısaca değinilen ve söz konusu bakış açısına dayanan bu çalışmaların anlatıya ilişkin kimi saptamaları elbette yerindedir; ancak, kanımca, bu romana eleştirel olarak yaklaşırken, birincil olarak Felâton Bey dolayımında üst düzey erkeklerin Batılılaşması konusuna yoğunlaşmak yerine, resmin Râkım Efendi tarafına odaklanması ve böylece anlatının, kadının toplumsal yeri ve özgürlüğü ekseninden de yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Şimdiye kadarki çalışmalarda, roman bu bağlamda değerlendirildiğinde bile, metne yalnızca “birincil sorular” aracılığıyla yaklaşılması nedeniyle, bu çalışmada işaret edeceğimiz metinsel sessizlikler ıskalanmış ve romanın kadın bağlamında yansıttığı tutum burada ortaya koyacağımızdan bambaşka biçimde yorumlanmıştır. İnci Enginün’ün *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)* adlı çalışması, başka eleştirel çalışmalarda da karşı çıkılmadan aynen benimsenip tekrarlanan bazı görüşleri açıklıkla ortaya koyar. Enginün, bu çalışmasında, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarını tasnif ederken *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'yi, şaşırtıcı bir biçimde "Aile Romanları" kategorisine yerleştirir ve evlilik bağlamında yazarın taşıdığını öne sürdüğü görüşleri ise şöyle açıklar:

O canlandığı bütün kahramanları için mutlu bir evliliği şart koşar. Evlenmenin başlangıcında gençler birbirlerini seçmelidir görüşü de yer alır. Bu özellikle kadın hakları açısından önemlidir. O, kadınların da tıpkı erkekler gibi âşık olduklarını, cinsî ihtiyaçlarını -örflerin

dışına çıkmadan- gidermeleri gerektiğini savunur. *Felâton Bey ile Rakım Efendi* bu tür romanların en sade örneğidir. (199)

Yukarıdaki alıntıda Ahmet Mithat Efendi'ye atfedilen görüşlerin ancak yazarın yapıtlarında anlatıcı tarafından öne sürülen görüşler olduğu akılda tutulmalıdır; zira anlatıcının öne sürdüğü bu görüşleri doğrudan doğruya yazarla ilişkilendirmek Tanzimat dönemi romanları bağlamında bir ölçüde gerçeği yansıtabilmekle birlikte, söz konusu metinlerin, bu görüşleri destekleyen kurgusal unsurlardan ibaret olmadıkları, bu tez çalışmasında özellikle vurgulamaya çalıştığımız üzere çoğu zaman bunlarla çelişen ve dolayısıyla ideolojik arka planını açığa çıkaran öğeleri de barındırdıkları gerçeği de olduğu yerde durmaktadır. Enginün'ün yukarıda alıntılanan sözlerine karşı, yalnızca Canan'ın konumunun gerçek niteliğini hatırlatmanın yeterli olduğu kanısındayım. Ayrıca, Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarında, bu kadın anlatı kahramanları, Canan gibi köle olmadıklarında bile, Enginün'ün öne sürdüğü bu haklara erişmiş olarak yansımamaktadır. *Taaffüf*'teki Saniha'nın ya da *Jön Türk*'teki Ahdiye'nin kendi seçtikleri ve âşık oldukları kişilerle evlendikleri nasıl iddia edilebilir ki? Anlatıcının söylemsel düzlemde öne sürdüğü bu görüşleri metinlerin anlatsal düzlemde ne kerede desteklediği tartışmalıdır. Bu iki düzlem arasında ortaya çıkan bu boşluk ve çelişkilerin kendisi işte bu incelemenin temel konusudur. Zira ancak metnin zaten içinde barındırdığı bu "birincil sorular"ın yanı sıra sessizliklerinde gündeme gelen "ikincil sorular"ın da sorulması yoluyla söz konusu metinlerde göze çarpan bu tutarsızlığa işaret etmek gereklidir ki metne ilişkin olarak yeni bir bakış açısı ve bilgi ortaya koymak mümkün olsun. Zira, metnin Râkım Efendi ekseninde gelişen yönü, önceki çalışmalarda değerlendirildiği gibi sorunsuz, çelişkiden azade ya da apaçık değildir. Aksine, dışöyküsel anlatıcının gerek doğrudan yorumları gerekse sessiz

kaldığı kimi yerlerde, metnin Râkım Efendi üzerinden sunduğu bu rol modelin “ikincil sorular” yöneltilecek sorgulanması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Anlatıdaki dört sahneye yakından bakmak, birincil olarak metnin Râkım Efendi eksenine odaklanmak gerekliliğini açıkça ortaya koyacak ve bu bağlamda ortaya çıkan sorun, çelişki ve sessizlikleri açıklığa kavuşturacak “ikincil sorular”ın sorulmasını olanaklı kılacaktır.

Bu sahnelerden birincisi, Râkım’ın Canan’ı ilk kez gördüğü ve köle olarak satın aldığı sahnedir: Sokakta yaşlı bir Çerkez’in, yanında bir kızla birlikte bir evin kapısını çaldığını gören Râkım, kızın köle olarak satıldığını düşünerek adamı yanına çağırır. Çerkez, Râkım’ın düşüncesinde haklı olduğunu söylediğinde Râkım kızını görmek ister:

Kızın cariye ve satılık olup olmadığını sordu. Cariye satılmış. Görmek istedi. Gösterdiler. Uzun boylu, kara gözlü, kara kaşlı, ufacak ağızlı, güzel burunlu, hasılı mütenâsibü’l-âzâ bir şey idiye de gayet zayıf ve hastalıklı, on dört yaşında olduğundan öyle olur olmaz müşterinin beğeneceği gibi bir şey değildi. Fakat neydi kızda o baygın bakışlar? Neydi mahzunane tebessümler? (15-6/139-40)

Kıza bir anda kanı kaynayan Râkım, aklında kendisine eş değil ama, dadısı Fedayi’ye yardımcı olacak bir cariye edinmek fikri olduğundan bu kızını hemen satın almak ister ve Çerkez’den fiyatını sorar:

Heriften fiyatını sordu. Yüz altın demesin mi?
Herif kızın değerinden bahseder. Ya Râkım ne yapar? Râkım çocuk gibi ağlar! Ay kıza ne oldu? Zira o da Râkım’a karşı ağlamaya başladı! (16/140)

Anlatıcı, ihtiyar Çerkez’in bu ağlaşmaya bir anlam veremeyerek Râkım’dan kızını birine mi benzettiğini sorduğunu aktardıktan sonra, Râkım’ın ağlayışının arkasında yatan nedeni doğrudan haber verir:

Hayır Râkım kızını kimsesine benzetmemişti. Size biz haber verelim: Râkım adeta Cenab-ı Hakk’ın kendisi gibi bir öksüze böyle beyaz cariye mubayaasına inayetini bîdiriğ buyurduğunu nazar-ı şükranla

almış olduğundan sürurla ağlardı. Evet! Râkım bu kadar hassas ve mütehassis bir çocuktı. (16/140)

Burada, köle olarak satılmakta olan kızın neden ağladığının ise bir açıklaması yapılmaz. Metinde ortaya çıkan ilk boşluktur bu: Râkım'ın zihninden geçenleri doğrudan yansıtabilecek kadar “herşeyi bilen” dışöyküsel anlatıcı, iş, köle kızın zihnindekilere gelince nedense hep sessiz kalır.

Bu sahnede dikkat çekilmesi gereken bir diğer çelişkili durum ise, anlatılan olayın içeriğiyle, bu olayın anlatıcı tarafından naklinde kullanılan üslubun birbiriyle bağdaşmaz niteliğidir. Nitekim Râkım'ın “mütehassis” tutumunun, dışöyküsel anlatıcı tarafından son derece “romantik” biçimde yansıtılıp vurgulanması nedeniyle, bu sahnenin bir köle alım satım pazarlığını betimlediği ilk bakışta okurun dikkatinden kaçabilmektedir, ancak betimlenen tam da böyle bir alışveriştir. Asıl fiyat pazarlığı gündeme geldiğinde de Râkım'ın anlatıcı tarafından altı kalın çizgilerle çizilen “romantik” tutumu sürer:

İhtiyara “bu kızın değeri var mı, yok mu diye sormuyorum. Satılan şey bunun hürriyetidir. Hürriyetin cihanlar degeceğini teslim ederim. Lâkin benim seksen altından başka param yoktur. Bu paraya mukabil kızı verirsen alayım” demiş ve ihtiyar Râkım'ın bükâsına mağruren hatta yüz elli altın dahi istemediğine dermeyan edince “öyle olsun, bana yirmi altın için bir ay müsaade verirsen alırım” demesiyle ve ihtiyar dahi: -Zaten kızda ince hastalık hissetmekte bulunduğundan bir ayak evvel elinden çıkarmak için- muvafakat göstermesiyle hemen teslim ve tesellüm kaidesi icra edilmiştir. (16/140)

Böylece tamamlanan bu “romantik” alım satım işleminden sonra, adı Canan konan cariyeye eve getirilir. Râkım ve dadısı Arap bacı Fedayi,²³ sağlığının yerine

²³ Adının da imlediği üzere, Fedayi kendini sahiplerine yıllarca kul köle etmiş iyi kalpli, yaşlı bir köle kadındır. Metinde onun cariyeye kızın bakımında gösterdiği özenden söz ederken, anlatıcı “Bu Arapların iyileri de ne iyi olur” der (19/143) *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi*'de Fedayi'nin üstlendiği anlatsal işlevin aynısını karşılayan bir başka karakterle şaşırtıcı biçimde *Mesâil-i Muğlâka*'da da karşılaşırız: Michele valide. Aynen Râkım-Fedayi ilişkisinde olduğu gibi, bu Fransız kadının, ailesinin bir ferdi, hatta annesi gibi ihtimam gösterdiği Abdullah Nahiffi'yle ilişkisi kan bağına ya da herhangi bir çıkar ilişkisine dayanmayan ideal bir ilişki olarak yansıtılır. Nitekim, aşağıda daha ayrıntılı olarak üzerinde durulacağı üzere, aralarındaki ilişki kan bağına dayanmasa da yine ideal bir aile düzeni oluşturdukları gösterilen Abdullah Nahiffi, Rosette ve Michele valide üçlüsünün prototipini, *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi*'deki Râkım, Canan ve Fedayi'nin verdiği açıktır.

gelmesini takiben, hemen kızın eğitimine girişirler. Ancak bir süre sonra evden hiç dışarı çıkmaksızın terbiye edilmekte olan Canan'ın eğitiminde bir sorun baş gösterir: Canan, komşuları cariyeler için piyano satın alıp, onlara ders vermek üzere bir Fransız piyano muallimesi tutmasıyla, piyano çalmaya heves eder. Dadının bilgisi dâhilinde, ancak izin vermeyeceğini düşündükleri Râkım'dan gizli, komşu evdeki bu derslere katılmaya başlar.

Bir gün eve döndüğünde, dadıyı yalnız başına bulunca durumdan haberdar olan Râkım, “kıza verdikleri eğitim dışarıdan gelecek etkilerle heba olacak” diye, Canan'a ilk sınırlamayı getirir. Üzerinde duracağımız ikinci sahne, söz konusu sorunun ne yolla bertaraf edildiğini sergiler. Sahne, Canan'ın evde olmadığını gören Râkım'ın, dadıya onun nerede olduğunu, kendisinden gizli bir iş çevirip çevirmediklerini sormasıyla başlar. Dadı, durumu anlatmak zorunda kalır: “Bir şey olduğu yok. Komşumuz ... Beyefendi cariyeleri için piyano öğretmek üzere bir madama tayin etmiş. Biz de heves ettik. Sana söylemiş olsak şayet ruhsat vermezsin diye korktuk da...” (25-6/149-50).

Râkım'ın, Fedayi'nin bu sözlerine dosdoğru verdiği yanıt oldukça serttir:

Evet dadıcığım! Ruhsat vermezdim. Hâlâ da ruhsatım yoktur. Canan piyano öğrenmek hevesine düşmüşse hiçbir arzumuzun husulüne mümânaat göstermeyen Cenâb-ı Hak bu arzunun husulünü dahi teshil eder. Sana fikrimi doğrudan doğruya söyleyeyim mi? Sen yanında olmadıktan sonra Canan'ın sokak kapısından dışarı çıktığına razı değilim. Sen yanında olduktan sonra nereye istersen al götür. Dünyanın hâli acayıptir. Sonra kıza verdiğimiz terbiyeyi kabul ettiremezsek yazık etmiş oluruz. (26/150)

Fedayi'ye böyle sert karşılık veren Râkım'ın Canan'a yönelik tutumu ise oldukça farklı olur; eve dönen cariyeye kıza, kendisine getirdiği sınırlamayı müşfik bir yaklaşımla bildirir Râkım:

Gel bakalım Canan. Gel korkma yavrum. İşte ben dadıma tenbih ettim. Bundan sonra nereye gitmek isterseniz beraber gitmeğe mezunsunuz. Fakat dadım olmayınca kapıdan dışarıya çıkmağa rızam

yoktur. Sen piyanoya mı heves ettin kuzum? Ben sana piyano alırım.
Ben de buraya senin için muallime celb edebilirim. (26/150)

Bu sahne, metnin kadının toplumsal konumu, eğitimi ve kölelik meselesi konusundaki çarpıcı göstergelerinden birini oluşturur. Zira, Râkım'ın bu bağlamda sergilediği tutum, metnin Osmanlı toplumunda Batılılaşma, kadının toplumsal konumu ve eğitimiyle ilgili olarak arkasında durduğu kanaatleri yansıtmaktadır: “Evet, değişecek ve Batılı olmayı öğreneceğiz ama ancak belli sınırlar dâhilinde!” Eğitimde ve özgürlükte sınırlama şarttır elbette, hele ki konu köle kızın terbiyesi olunca...

Burada bir arasöz açmakta yarar var: Şerif Mardin, modernleşmeyle birlikte Osmanlı aydınlarının zihnini meşgul ettiğini belirttiği iki sorun karşısında, Ahmet Mithat'ın tutumunun farklılık gösterdiğini belirtirerek, “üst sınıf erkeklerde aşırı-Batılılaşma” olarak nitelendirdiği durum karşısında, yazarın son derece müsamahasız olduğunu, buna karşın kadınların Batılılaşmasını sonuna kadar savunduğunu ve bu konuda pek çok katkısı olduğunu özellikle vurgular ve bu savını, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* ile örneklendirir:

Modern anlamda ilk ve en önemli Türk ansiklopedisti ve roman yazarı olan Ahmed Midhat Efendi bu iki sorunun, 1870 ve sonrası modernleşme hareketi ile ciddiyle ilgilenen bir Osmanlı yazarı için taşıdığı önemi yansıtır. Kadınlara karşı takınılan tavır açısından Ahmed Midhat'ın katkıları çok kişi tarafından bilinir. [...] [Nitekim] *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* (1876) romanında Ahmed Midhat'ın kadın kahramanı –önceleri bir cariye olan- Canan, zamanla Türkçe okuyup yazmayı öğreniyor, daha sonra da Fransızca ve piyanosunu geliştiriyor. (31-2)

Şerif Mardin'in bu saptaması metin tarafından da desteklenir: Gerçekten de, Canan'ın eğitimine Râkım ve dadısı tarafından büyük özen gösterildiği metinde ayrıntılı biçimde ortaya konur. Ancak, kanımca--örneğin, Canan'ın piyano eğitimine Râkım'ın getirdiği sınırlamayı örneklendiren yukarıdaki sahne ile ilgili olarak yukarıda yapılmaya çalışıldığı gibi—metne kimi “ikincil sorular” yöneltmek, bu

metnin, Osmanlı modernleşmesi bağlamında, kadına sınırsız bir özgürlük alanı tanımadığını, bir özgürlük söz konusu olacaksa, bunun bazı sınırlar dâhilinde mümkün olabileceğini gözler önüne serer.²⁴

Öte yandan, bu konuda üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da, kendisine yalnız dışarı çıkma yasağı getirildikten sonra, Canan'ın, efendisinin sözünden çıkmamayı “seçer” şekilde tasvir edilmesi, yani kadının, özgürlüğüne getirilen sınırlandırmaları isteyerek benimsediğinin altının çizilmesi yoluyla bu sınırlandırmanın metin tarafından olumlulanmasıdır. Bu olumluamada en önemli rolü oynayan dışöyküsel anlatıcı, Râkım'ın “müşfik bir kural koyucu” olarak kendisine gösterdiği babacan tavra müteşekkir ve minnettar olan Canan'ın, bu hislerini yansıtmada gösterdiği beceriksizliği tatlılıkla aktarır:

Zavallı kızcağız efendisi kendisini takdir etmedikten sonra piyano alacağını dahi vadeylediğini işitince sevincinden efendinin boynuna sarılacağı geldi. Bu inayete teşekkür edecek oldu. Lâkin Türkçeyi daha lâyıkıyla becerememekte olduğundan söyleyeceği söz dahi ağzında kaldı. (26/150)

Metnin “inayet”iyle verdiği sözü tutmakta gecikmeyip kıza kolaylıkla bir piyano ve muallime sağlayan Râkım'ın bu lütfuna karşılık, Canan da sevinçten çıldırır ve Râkım'ı da büyük bir şükran ve sevince gark eder:

²⁴ Burada Râkım'ın İngiliz kızlar ve Canan'la olan ilişkilerinde farklılık gösteren tutumuna dikkat çekmek, Batılılaşma ve kadın eğitimi bağlamında, metnin sergilediği ideolojik arka planı ayırtılandırılmak açısından yerinde olur: Hem İngiliz kızlara hem de Canan'a aynı dönemde Osmanlıca okuma yazma öğreten Râkım, nedense İngiliz kızlara uzun uzadıya şiir tercüme dersleri yaptırıp şiir okuturken, Canan'la aralarında geçen konuşmalarda, şiire dair en ufak bir söz bile söylememektedir. Bu da, metinde Canan'ın bir Osmanlı-Türk kadını olarak terbiyesinin gereği olarak böyledir diye kabul edilebilir belki. Zira edebiyat okuyuculuğu ve genç kızların eğitimi konusu Tanzimat romanında sıklıkla konu edilen bir izlektir. Burada dikkat çekici olan nokta, bu bağlamda roman ve şiire yönelik anlatsal tutumlarda görülen zıtlıktır. Aşağıda üzerinde durulacağı üzere, *Dürdâne Hanım* romanında, Ulviye karakterinin roman okuyuculuğunun onun hayatı tanınması açısından olumlulanması ve *Dürdâne Hanım*'ın düştüğü hatalı durumlardan okurluk eksikliğinin pay sahibi olduğunun vurgulanmasına karşılık, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'de aşk şiirleri Canan'a sessiz bir biçimde erişilmez kılınmıştır. Nitekim İngiliz kızlardan Can'ın söz konusu yoğun şiir eğitimi sonucu Râkım için karasevdaya gark olduğunun gösterilmesi de aşk şiirlerinin genç kızların terbiyesi açısından zararlı olduğu fikrini bir kez daha gündeme getirmektedir.

Vay Canan'daki sevinç! Kız çıldıracak be! Öteki odada dadısının boynuna sarılmış yüzünü gözünü öper! Bu hâli Râkım dahi gördü. Canım ne kadar da mütehassis ya? Kızın bu kadar sevinci dahi Râkım'ın hissiyatını gıcıklayıp gözleri yaşla dolmakla beraber bu eltâf ve inâyâtın mevridi bulunan Cenâb-ı Vâhibü'l-Atâyâ tarafına kalben teveccüh ederek bir bîçare kızcağızı bu kadar sevindirmiş olduğu için arz-ı teşekkür eyledi. (29/153)

Anlatıcı kendini, Canan'ın, bu ilk ve son serkeşlikten sonra, efendisinin müşfik tutumuna karşılık sergilediği mazbut yaşam tarzını ve Fedayi ile her türlü sorundan azade kıldığı ilişkisini uzun uzadıya aktarmaktan alıkoyamaz: “Hele piyano geldikten sonra artık bir dakikasını boş geçirmemeğe başladı. Dersten usansa piyanoya, piyanodan usansa dikişe oturup sadık Fedayi ise kızcağız ne kadar kendisini eğlendirirse, o kadar memnun olurdu” (32/156).

Onun Râkım'a karşı hissettiği minnet ve aşk duygularını, kendisine bahşedilenlerden ötürü duyduğu sevinci yansıtmaktan hiçbir şekilde kaçınmamasına karşın, anlatıcının, Canan'ın zihninden geçenleri aktarmak konusunda pek de istekli olduğu görülmez. Bu da, Pierre Macherey'in metinsel çelişki ve boşluk olarak adlandırdığı durumun çok açık bir örneğini teşkil eder. Özgür iradesiyle gerçekleştirdiği biricik serkeşlikten sonra, Canan efendisine mutlak itaat içinde yaşar. Nitekim anlatıcı tarafından da memnuniyetle belirtildiği üzere, o artık, Fedayi birlikte dışarı çıkmalarını teklif ettiğinde bile, dışarı çıkmak yerine çiçek yetiştirdiği küçük bahçesinde vakit geçirmeyi ya da el işi yapmayı tercih ettiğini belirterek karşı çıkar buna. Gerçekten, metinde Canan'ın evin kapalı mekânında değil de dışarıda temsil edildiği yegâne iki sahne, kendisinin Râkım tarafından satın alındığı sahne ile Râkım'ın, Jozefino için, her ayrıntısını düşünüp تنها olması nedeniyle bir Çarşamba gününü seçerek düzenlediği—ve anlatıcının, Felâtun'un tersine bütünüyle gösterişe dayanan kır gezisini eleştiri konusu yapmak için ballandıra ballandıra anlattığı gayet mütevazî fakat zevkli—Kâğıthane âleminden ibarettir.

Yukarıda da işaret edilmeye çalışıldığı üzere, metinde Canan dolayımında kadın özgürlüğü ve kölelik izlekleri iç içe geçmektedir. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken sahnelerden bir diğeri ise, Canan ve Râkım arasında gelişmekte olan aşk ilişkisi bağlamında tezahür eder. Metinde Râkım'ın ikircimli gösterildiği tek konu da, bu aşk konusudur. Kanımca, kadın özgürlüğü bağlamında, metnin “ikincil sorular”a tabi tutulması açısından, dışöyküsel anlatıcı tarafından daima özgüvenli biri olarak yansıtılan Râkım'ın metinde temsil edilen, Canan'la aşk ilişkisi yaşamaya yönelik bu biricik tereddüdü son derece manidardır. Bu tereddüdün, Râkım Efendi'ye Felâtun Bey'in söylediklerinden kaynaklanıyor gösterilmesi ise, metnin temel çelişkilerinden birini açığa vurması bakımında son derece önemlidir. Metres tuttuğu Fransız aktrisiyle yaşayan Felâtun'un, Râkım'ın biricik tereddüdüne yol açan sözleri anlatıcı tarafından “doğrudan temsil”/“gösterme” yoluyla aktarılır:

– Neye yarar o Türk karısı ki, tavrından, azametinden geçilmez. Güya nîm handesiyle, insanı ihyâ edecekmiş gibi, bunu dahi ketm ü imsâk ederek çehresinden düşen bin parça olur. Hanıma kendini yarandırmak mümkün olamaz. Nazı çekilmez. Şakası lezzetsiz. Bilirsin ya a kardeş, bilirsin ya!.... Ama bir cariye al. Artık bizim gibi serbest, hür adamlar bir esirden ne lezzet alabilir? Kim bilir gönlü kimdedir! Esirin olduğu için sana râm olmağa mecburdur. (74/198)

Metnin bütününde son derece “bön” bir adam olarak temsil edilen Felâtun'un ağzından dökülen bu akli başında sözler, onun metindeki genel temsiliyle taban tabana zıt niteliktedir. Öte yandan, bu sözlerin Râkım'ın kafasını kurcaladığının metinde gösterilmesi de bu sözlerin pek de yabana atılacak türden olmadığını altını çizer. Râkım'ın kafasında bu sözlerle doğan tereddüt, metinde “sözlü aktarım” yoluyla da olsa doğrudan doğruya yansıma bulur. Râkım'ın iç sesinin duyulduğu çok az bölümden biri ve onun herhangi bir konuda mütereddüt yansıtıldığı tek bölümdür bu. Canan'ın onu, onun da Canan'ı ilk kez öpmesinden sonra ortaya çıkar bu tereddüt. Metinde Râkım'ın bu öpüşmeden sonraki hâli, anlatıcı tarafından

“çıldırarak mıydı, ne olacaktı? Anlaşılacak bir hâle geldi” sözleriyle betimlenir (82/206). Bu betimlemenin ardından, anlatıcı, Râkım’ın zihninden geçenleri ise şöyle aktarır:

Bu aralık Râkım’ın aklına Felâtun’un userâ hakkındaki reyî gelip ancak uzun uzadıya muhakemâta zihninde kuvvet kalmamış olduğundan ‘Haydi oradan çılgın sen âlemin lezzeti nerede olduğunu nasıl istifa edilebileceğini ne bilirsin. Var bir çapkın tiyatrocı kız yanında kendin esirmişsin gibi ömür sür’ diye o hatırayı derhal defetmiştir. (83/207)

Felâtun’un cariyeler hakkındaki sözlerini, Râkım’ın böyle aklına gelir gelmez zihninden defetmesi manidardır. Aynı şekilde, benimsediği konular üzerinde, bazen olay örgüsünü kesintiye uğratmak pahasına uzun uzadıya duran anlatıcının, Râkım’ın bu tereddüdünü açığa vurduktan hemen sonra, bu konuyu derhâl kestirip atması da, metinde iç içe geçtiği görülen kadın-erkek ilişkileri ve kölelik sorunu bağlamında ortaya çıkan boşluk ve sessizliklerden bir diğeri oluşturur. Bu boşluk ve sessizliklerin metnin çoğu noktasında kadın-erkek ilişkileri ve köleliğin kesiştiği noktalarda belirmesi Osmanlı modernleşmesi göz önünde bulundurulduğunda son derece manidardır, zira Macherey’in üzerinde durduğu gibi metinlerde ideoloji doğrudan ifade bulan düşüncelerde değil, bu nevi boşluk, sessizlik ve çelişkilerde açığa çıkar. Yukarıdaki örnekler kısmen de olsa göstermektedir ki, Osmanlı modernleşmesinin söze dökülmeksizin savunduğu ideoloji, kadına ikincil ve oldukça sınırlı bir özgürlük alanı sunabilmektedir yalnızca.

Metinde, Canan karakteri dolayımında ortaya çıkan bu kölelik ve kadın özgürlüğü bağlamı açısından önemli bir sahne daha bulunmaktadır. Canan’ın Râkım tarafından köle olarak mübayaa edildiği sahnede, bu satın alma işleminin, anlatıcı tarafından “romantik” bir metinsel tutumla temsil edildiği ve hatta Tanrı’nın inayetiyle ilişkilendirildiği, yukarıdaki alıntıda görülmüştü. Râkım’ın bu sahnede kölelik konusunda “hürriyetin değeri”nden dem vuran “romantik” bir retoriği

benimsediği belirtilmişti. Aynı şekilde, ... Bey, Jozefino'yu aracı ederek Canan'ı satın almaya talip olduğunda da Râkım'ın benzer bir tavır takındığı yansıtılır: Son derece özgecil bir retorikle Canan'ı kendisine odalık yapmayacağından dolayı, kız bu dünya nimetlerinden mahrum kalmasın diye onu satmayı ve “hürriyeti bedeli olan parayı” da yine kendisine vermeyi düşünür (55-6/179-80).²⁵ Ancak bakın aynı Râkım evine alaturka ziyafet deneyimlemek için gelen İngilizlere, Canan'dan nasıl söz eder:

Râkım'ın hanesinde ne görseler [İngiliz kızların] nazar-ı istiğrâblarını celb ederdi. Hatta Canan'ı dahi [babaları Ziklas'a] haber verdiler. Margrit “Baba benden güzel bir kızı yüz liraya satıyorlarmış” deyip de babası dahi taaccüp edince Râkım “Hayır efendim, o satın alındığı zaman ancak yüz lira ederdi. Şimdi ise bin beş yüz, iki bin lira kıymeti vardır” dedi. (108/232)

Metnin “ideolojik arka planı”nı yansıtan bir çelişkiyi işaret etmesi bakımından gayet önemli olan nokta şu ki: Râkım'ın bu sözleri herhangi bir ironi barındırmaz; o, Canan'dan, yani sevdiğinden, İngilizlere, üzerinde katma değer yarattığı bir “meta” gibi söz edebilmektedir. Nitekim Râkım'ın köle satın alım sahnesinde, nasıl “romantik” bir metinsel tutumla yansıtıldığı ve satın alma edimini gerçekleştirmek için köle taciriyle pazarlık ederken “hürriyetin değeri” üzerine ne kadar “ulvî” bir retorik kullandığı düşünüldüğünde, onun bu son sözlerinin—hem de hiçbir ironi ibaresi taşımaksızın—metinde yer bulması, gerçekten de metnin içinde barındırdığı en büyük çelişkilerden birini açığa vurmaktadır. Zira daha önce “hürriyetin değeri”nin paha biçilemez olduğunu söyleyen Râkım, bu kez Canan'dan maddi karşılığı olan bir “mal” gibi söz etmekten hiç çekinmemektedir. İşte bu noktada, açığa vurduğu bu çelişkide, metnin kölelik konusundaki “ideolojik bilinçdışı” ortaya çıkmaktadır.

²⁵ Jozefino'yla arasında geçen bu sahneyi takiben, bu kez Canan'a onu satmayı düşündüğünden bahsettiğinde yine aynı özgecil retoriği sergiler Râkım. Bu ikinci sahnenin sonunda, Canan'ın, odalığı değil kızkardeşi olarak da olsa onun yanında kalmayı arzuladığını belirtmesiyle, karşılıklı ağlamalarla nihayetlenir bu bahis (64-6/188-90).

Söz konusu sahnedeki bir diğer dikkat çekici nokta ise, anlatıda bu sözleri takiben ortaya çıkan durumun, hem Râkım'ın bu "hesapçı" sözleriyle birlikte, hem—metnin altını çizerek yansıttığı üzere—kendi içinde değerlendirildiğinde sergilediği ironidir. Canan'la ilgili olarak, onu bir "meta" gibi yansıtan sözleri hiçbir ikircim içirmeden sarf ederek konuklarına köleliği âdeta öven Râkım'ın, baba Ziglas'ın aynı konuyu gülmece taşıyan bir üslupla değerlendirmesi üzerine, hele de konu İngiliz kızların cariye olarak satılması olunca, önceki tavrıyla taban tabana zıt bir biçimde onunla aynı alaycı üslubu paylaşmasında yatar ironi:

Bu lâkırdı dahi Ziklas'ın istiğrâbını mucip olup "Vallahi tuhaf, insan için de kıymet var ha, ne âlâ. Ben kızlar ile bacıyı satarım. İkişer bin liradan altı bin lira, az para değildir." dedi.

Râkım – Hay hay, satmalı ya! Hazır hanımlar Türkçe dahi öğrendiler. Âlâ bir Türk ve Osmanlı hanımı olurlar.

Margrit – Fena mı sanki?

Can – Mahpus gibi evin içinde kapalı oturmasam, Türk hanımı olmağa razı olurdum.

Râkım – Türk hanımı değil a! İşte Canan gibi bir esir bile evin içinde mahpus olmuyor, her istediği yere gezmeğe gidiyor.

Margrit – Hem baba, kızın üzerinde birkaç bin şilinlik elmas var.

Râkım – Gördünüz mü bir kere, ne kadar âlâ şey. İşte sizin de öyle birkaç bin liralık elmasınız olur.

Ziklas – Lâkin Râkım Efendi! Esareti bir vasfediyorsunuz ki, benim bile köle olarak satılmağa heves edeceğim geliyor. (108/232)

Aynı sahneye ilişkin olarak, Enginün de, bu tezde önemle üzerinde durulan kölelik konusuna da değinir; ancak metne "ikincil sorular"ı sorarak yeni bir bakış açısı getirmekten uzak kalır, yalnız "birincil sorular" bağlamında metnin öne sürdüğü tutumu yinelemekle yetinir. Bu bağlamda "[e]n önemli nokta Canan dolayısıyla 'esaret' konusunun Amerika'dakiyle kıyaslanmasıdır" diyen Enginün, anlatıcının bu konudaki şu yorumunu doğrudan doğruya alıntılarken kölelik konusunda metinde ortaya çıkan bazı "ikincil sorular"ı ortaya koymaktan kaçınır: "Onlar esir denilen şey Amerika'da olduğu misillü âdeta behayim gibi tavlaya bağlanır zannında bulduklarından bu esirin nasıl bir esir olduğuna şaşmakta

mazurdurlar" (aktaran Enginün 202). Anlatıcının bu sözlerinde görüldüğü üzere, metin Amerika'daki uygulamayla Osmanlı'daki kölelik uygulamasının aynı şey olmadığı fikrini desteklemektedir. Ancak bu noktada, aralarında niteliksel bir fark olabilmekle birlikte, iki uygulamanın da kategorik olarak aynı şey, yani kölelik olduğunu ne anlatıcı ne de Enginün ortaya koymaz.²⁶

Oysa Râkım'ın bu sahnede art arda gelen iki tutumunda ortaya çıkan çelişki, kanımca, Osmanlı erkeğinin kadın toplumsal konumu, özgürlüğü ve kölelik konularındaki ikircikli tutumunu ortaya koymaktadır. Söz konusu ikircimi açığa çıkaran bir diğer metinsel sessizlik, Râkım'ın, işi alaya vurarak, cariyelik kurumunu İngilizler karşısında âdeta aklamaya çalışır biçimde söylediği şu sözlerde ortaya çıkar: "İşte Canan gibi bir esir bile evin içinde mahpus olmuyor, her istediği yere gezmeğe gidiyor". Canan'ın; bu, bir komşu evi bile olsa, tek başına dışarı gitmesinin Râkım tarafından ne şekilde yasaklandığı ve onun metinde neredeyse—iki sahne hariç—hiç dışarıda temsil edilmediği hatırlanırsa, metnin bu konuda sergilediği tutumun son derece çelişkili olduğu açıktır.

Yukarıda alıntılanan sahnelerde görüldüğü üzere, metne, önceki incelemelerde ortaya konandan farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak, bu romanın dayandığı ideolojik "arka planı" açığa çıkarmak için gereklidir. Roman, şimdiye dek hep, Felâton Bey-Râkım Efendi ikili karşıtlığı ekseninde, Felâton dolayımında "aşırı Batılılaşma" eleştirisi olarak okunagelmiştir; nitekim metnin de, başlığın da gösterdiği üzere, bu iki kahramanı karşıt karakterler olarak sunduğu açıktır. Ancak

²⁶ Yine Enginün, Canan'a ve İngilizlerin ona yönelik düşüncelerine ilişkin olarak şu noktaya dikkat çeker: "Canan'ın macerasını öğrenen, şık kıyafetine, elmaslarına hayran olan İngiliz kızları, onu Rakım'ın 'odalığı' sanırlar ve kıskanırlar [...]. Bu noktalarda Midhat Efendi'nin yabancılardaki 'oryantalist' bakış tarzına dikkati çekmiş olduğu da düşünülebilir" (202). Kanımca Enginün'ün bu yorumu da aslında "aşırı yorum" niteliğindedir; çünkü sanki Osmanlı toplumunda o dönemde hiç odalık bulunmuyormuş da bu kavram yalnız Oryantalist bakış açısının bir ürünüymüş gibi bir önkabulü dayatmaktadır.

bu bakış açısıyla, olsa olsa metne yönelik “birincil sorular”ın yanıtı ortaya konabilmektedir. Oysa ele alınan sahnelerin de işaret ettiği üzere, metne “ikincil sorular”ın da yöneltilmesiyle metnin kadın özgürlüğü ve kölelik konusunda barındırdığı boşluk ve sessizlikler açıklıkla ortaya çıkmaktadır.

Sözü edilen boşluk ve sessizliklerin, metinde kadın özgürlüğü, eğitimi ve kölelik sorunu üzerinde odaklandığı, bu konuların metinde çok ciddi bir altmetin oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla aslında metni, yalnızca ikili karşıtlığın olumsuzlanan tarafı Felâton Bey dolayımında okumanın, “Batılılaşma” konusunda, metnin “durduğu” noktayı betimlemeye yetmediği açıktır. Râkım Efendi’nin söz konusu sorunlara yönelik tutumu ile anlatıcının buna ilişkin tavrını mercek altına almak ve böylece de metnin dışavurduğu “ideolojik bilinçdışı”yla ilgili daha verimli eleştirel sonuçlara varmak ancak “ikincil sorular”ın sorulmasıyla mümkün olur. Bu bölümde yapılmaya çalışıldığı üzere, “ikincil sorular” yöneltilerek, anlatıcı müdahaleleriyle sürekli olumlanan resme daha yakından bakıldığında karşılaşılan manzaranın, aslında, olumsuzlanandan daha da sorunlu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Esasen, bu anlatıda ortaya çıkan ana sorunsal Batılılaşma ekseninde değişen kadın-erkek ilişkileri alanının yeniden biçimlenen sınırlarıdır. Yukarıda da belirtildiği üzere, Canan karakteri dolayımında kadının toplumsal konumu ile kölelik sorunu iç içe geçerek metinde olumlanan resmin sorunlu gerilim merkezini oluşturmaktadır. Üst sınıf erkeklerin “Batılılaşma”sı eksenini ise, bu gerilim merkezinden bağımsız düşünmek olanaksızdır. Nitekim metinde gerek “aşırı Batılılaşma” gerekçesiyle sürekli olarak olumsuzlanan Felâton karakterinin gerekse de her davranışı anlatıcı tarafından beğenilerek olumlanan ve neredeyse okura bir “program” olarak sunulan Râkım Efendi karakterinin toplumsal yönelimleriyle birlikte, anlatıcının bu iki karaktere yönelik tutumunu da belirleyen hep bu anlatı

kişilerinin kadınlarla olan ilişkileri noktasında düğümlemektedir.²⁷ Felâton Bey, Fransız metresi tarafından kullanılıp aldatılması ve başka kadınlarla arasında ortaya çıkan gülünç durumlarla (İngiliz hanımefendi ve İngiliz ailenin ahçısı ile başına geçen bayağı ve talihsiz gülünçlüklerle), metnin eleştiri oklarının sürekli hedefi durumundadır. Oysa Râkım Efendi, yalnızca cariyesi Canan'ın değil, hem ders verdiği İngiliz kızlar hem de evlilikdışı bir ilişkiye girdiği, üstüne üstlük kendisinden Canan'a ücretsiz piyano dersleri gibi maddi bir menfaat de sağladığı piyano öğretmeni Josefino'nun "arzu nesnesi" olarak yansıtılır metinde: Kadınlar tarafından yönlendirilmemekte, tersine onları denetim altında tutabilmektedir. Bu bağlamda, metnin, Râkım Efendi'nin kadınlarla ilişkileri üzerinden, bir Osmanlı beyinin "fantezi"sini ortaya koyduğu ileri sürülebilir: Evinin yanı sıra, Batıyı da tahakküm altına alabilen bir kudret ile "arzu nesnesi" olma bahtiyarlığı! Buna karşılık, cariyeler konusundaki sözleri göz önüne alındığında, metin boyunca olumsuzlanan ve şimdiye dek tüm eleştirmenlerce de eleştiri hedefi kabul edilen Felâton Bey'in, Râkım Efendi'nin aksine, aslında kadınlarla daha eşitçi bir ilişki anlayışı ortaya koyduğu görülmektedir ve bu bağlamda Felâton'un, erkeklerin kadınlarla ilişkilerinde sınır koyucu olamayıp onların tuzağına düşme korkusunu simgelediği düşünülebilir. Kanımca, aşırı Batılılaşmış "alafranga züppe" kisvesi altında, metnin bu karaktere yönelik olumsuz temsilinin dayandığı saklı motivasyon da, onun kadınları denetim altında tutma kudreti sergileyememesi olmalı.

O zaman metne dair son bir "ikincil soru" da şu olmalı belki: Râkım'ın roman boyunca vurgulanan çalışkanlığı ve tutumluluğuyla sonuçta ortaya koyabildiği tek katma değer, Canan'ın artan fiyatı, boynunda taşıdığı elmasları ve

²⁷ Örnek olarak, bir diğer Tanzimat romanı *Araba Sevdası*'nda da Bihruz karakteri dolayımında Batılılaşmış üst düzey erkeğin kadınlarla ilişkisi traji-komik bir biçimde ele alınmakta ve bu durum Şerif Mardin'in iki ayrı eksen olarak değerlendirdiği bu iki konunun aslında anlatılarda birbirinin içine geçmiş iki eksen oluşturduğu görüşünü desteklemektedir.

piyanosundan başka nedir? Kapitale dönüşerek işlev kazanmayan bu değerlerin ortaya koyduğu da “alafranga züppelik”ten başka bir şey midir peki?

BÖLÜM III

ANLATISAL BİR “ADALET” SORUŞTURMASI: *DÜRDÂNE*

HANIM

Tanzimat dönemi edebiyatının en üretken yazarı olduğu hiç kuşku götürmeyen Ahmet Mithat Efendi'nin yazın hayatında—her daim koruduğu eğitici saikiyle—el atmadığı konu ve anlatı alanında cesaretle girişmediği yenilik yok gibidir.

Bu bölümde, özellikle anlatıcı kullanımı ve bu kullanım dolayımında ortaya koyduğu anlatısal zaman düzenine yoğunlaşarak anlatıbilimsel bir incelemesinin yanı sıra, ele alınan diğer anlatılarda da olduğu gibi, “ikincil sorular”a tabi tutularak—özellikle de kadının toplumsal konumu ve adalet bağlamlarında—açığa vurduğu metinsel kararsızlık belirlenecek olan *Dürdâne Hanım* da, yazarın bu özelliğini örnekler. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edildikten sonra, ilk olarak 1882 yılında kitap olarak yayımlanmış olan roman, Ahmet Mithat Efendi'nin—birkaç incelemecinin²⁸ onun yazarlığıyla ilgili olarak özellikle vurguladığı, ancak pek çok edebiyat araştırmacısının göz ardı ettiği—anlatısal olanakları sonuna kadar deneme istekliliğini göstermektedir.

Bu anlatının, “örtük yazar”dan başka, birden çok anlatı katmanı tanımlayan çeşitli “anlatıcı ses”leri içererek anlatısal zaman bakımından süredizimsel düzenden

²⁸ Bu vurgunun yer aldığı birkaç inceleme için özellikle Nüket Esen ve Jale Parla'nın Ahmet Mithat Efendi üzerine yaptıkları incelemelere bakılmalıdır.

ayrılan bir kurgusal yapıya sahip oluşu da, şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış bir konudur. Oysa bu incelemede özellikle odaklanılacak olan bu kurgusal denemenin, metnin genelinde anlatısal gerilimin merkezini oluşturan “hakikat/adalet soruşturması” bağlamında son derece önemli bir yer tuttuğu açıktır. Ayrıca bu kurgusal denemeyle kaydedilen bu hakikatin anlatısal temsili ve adalet arayışının, metnin sonunda bir metafizik müdahaleyle “son” bulması da, aslında bu metin özelinde ortaya çıkan temel çelişkiyi açığa vurmanın yanı sıra metnin ideolojik arka planını da gözler önüne sermektedir. Bu bölümde, şimdiye dek eleştirmenler tarafından büyük ölçüde göz ardı edilmiş olan bu romanı incelemeye girişmem de, hem özeldir, metnin sözü geçen bağlamlarda açığa vurduğu kararsızlığı, hem de genel olarak belki de Ahmet Mithat Efendi'nin hakikat arayışını simgeleyen söz konusu “anlatısal soruşturma”nın bu yönünü mercek altına almak amacıyla.

Metindeki anlatıcı kullanımına yönelik anlatıbilimsel incelemenin yanı sıra, *Dürdâne Hanım*'ın—yine anlatının “adalet sorgusu” izleğiyle uyumlu biçimde—yazarın diğer yapıtlarında pek görülmedik şekilde kurgulanan anlatısal zaman düzenine de eğilineceğinden, öncelikle romanın olay örgüsünü süredizimsel olarak ortaya koymak yararlı olacaktır. Buna göre, romanın konusu ayrıntılı olarak şöyle özetlenebilir: Genç, güzel, zengin ve iyi eğitilmiş dul bir kadın olan ve annesiyle birlikte yalısında yaşayan Ulviye, okuduğu romanlarla yetinmeyip vakası gerçek bir romanın gelişmesine tanık olmak amacıyla komşu yalıda oturan ve genç bir kız olması hasebiyle iyi bir roman kahramanı olacağını düşündüğü Dürdâne Hanım'ı izlemeye başlar. İki yalı arasına gizlice bağladığı telefon aracılığıyla, Dürdâne'nin—ailesinden habersiz ve yalnız dadısı Gülbeyaz'ın bilgisi dâhilinde—zengin bir genç olan Mergub Bey'le gayrimeşru bir ilişki içinde olduğunu ve hamile bulunduğunu öğrenir. Telefon vasıtasıyla bu ilişkiyi takip eden Ulviye, Mergub'un Dürdâne'yle

izdivaca yanaşmadığını duyar. Bu tutumundan ötürü Mergub'a kızan Ulviye, bu gence çılgınca aşık olan Dürdâne'ye doğacak çocuğu konusunda yardım etmeye karar verir. Öncelikle Dürdâne'yi nikahı altına almaya yanaşmayan Mergub'la yüzleşen Ulviye, bu yüzleşme sonunda dahi kararını değiştirmeyen Mergub'dan, Dürdâne'nin intikamını almaya yemin eder. Bu amaçla erkek kılığına girerek Acem Ali Bey kimliğine bürünür; bu biçimde arkadaşlık kurduğu Çerkes Sohbet'in de yardımıyla Ayşe Ebe'yi kaçıırır ve Dürdâne'ye doğumda yardımcı olması için gizlice komşu yalıya götürür. Doğumdan sonra ise, bebeği himayesine alarak Dürdâne'ye yardımını sürdürür. Dürdâne'yi böylece pek çok sıkıntıdan kurtaran Acem Ali Bey kılığındaki Ulviye, Mergub'tan almayı planladığı intikam konusunda fikrine başvurduğu Çerkes Sohbet'in, kendi başından geçenleri anlatarak onun amaçladığı intikamın adalet fikriyle bağdaşmayabileceği görüşünü savunması sonucunda, tahkikat yapmak üzere Sohbet'i Mergub Bey'le görüşmeye gönderir. Çerkes Sohbet'in Mergub'la dostane bir ilişki geliştirerek yaptığı tahkikat sonucuna göre; ilk başta Dürdâne'yle evlenmeyi düşünen, ancak Dürdâne'nin kendisine ısrar etmemesi üzerine zamanla bu fikirden caymış bulunan Mergub, Dürdâne'nin önceden nişanlı bulunduğu Memduh Bey'le de kendinden evvel aşıkâne mektuplaşmış olmasını bahane ederek aynı davranışı evlendikten sonra da sürdürebileceğini ileri sürerek, evlenmek bir yana, doğmuş çocuğuna sahip çıkmayı bile reddetmektedir. Buna karşın, Dürdâne'nin eski nişanlısı Memduh Bey ise, kendisini başkası için terk etmiş olmasına rağmen Dürdâne'yi hâlâ sevmekte ve Dürdâne ya da Mergub Bey'den kendisi için intikam alınması fikrine yanaşmamaktadır. Çerkes Sohbet'ten aldığı bu tahkikat sonuçları üzerine, Ulviye taşıdığı intikam duygusunu sorgulamaya girişir; ancak sonuçta yine de aynı duyguyu Dürdâne'de de oluşturmak amacıyla, bu kez Ulviye kimliğiyle kızı ziyarete gider. Bu ziyarette Dürdâne'ye, baştan beri tüm

olaylara tanık olduğunu, Acem Ali Bey olarak doğumda kendisine yardım etmiş olan kişinin de kendisi olduğunu ve yüzleştiği Mergub'un sergilediği tavrı bir bir anlatır. Bunun üzerine Dürdâne Hanım, o gece intikam almak için Mergub'u yalıya getirmelerini ister. Mergub Bey'i yalıya götürdüklerinde, Dürdâne çoktan zehir içmiştir ve ölmek üzeredir. Dürdâne'nin intikamı, Ulviye'nin düşündüğünün tersine, Mergub Bey'in öldürülmesiyle değil, yaşamasıyla gerçekleşecektir; Mergub Bey, yaşadığı süre boyunca kendisini bu kızın ölümünden sorumlu tutarak manevi azap çekecektir. Ancak romandaki "bu dava", Dadı Gülbeyaz'ın Dürdâne'nin ölümü üzerine söylediğine uygun olarak, "mahşere kalmaz": Beş-altı ay sonra Mergub Bey, yeni evlendiği kızın eski âşığı tarafından öldürülür. Sonunda, en baştan beri gerçek kimliğini bildiği Ulviye ile evlenen Çerkes Sohbet'in, Mergub'un cenazesinde gördüğü Gülbeyaz Dadı'ya, adaletin gerçekten de mahşere kalmadığını söylemesiyle roman biter.

Dürdâne Hanım'ın kurgu açısından en dikkat çekici yönü; Ahmet Mithat'ın diğer romanlarının aksine, bu metinde olayların, sıfır odaklayıma sahip tek bir dışöyküsel anlatıcı tarafından süredizimsel (kronolojik) bir zaman düzenine oturtularak aktarılmamasıdır. Bu metinde; yine sınırsız bakış açısına sahip olmakla birlikte, anlatıcının, sözü, farklı içöyküsel anlatıcılara bıraktığı görülür. Nitekim metin de, bu anlatıcı kullanımıyla uyumlu olarak her biri farklı bir roman kahramanının adını taşıyan beş fasla ayrılmış ve bu fasıllar da süredizimsel olmayan bir anlatısal zaman düzeniyle sunulmuştur. Bu nedenle, romanın anlatısal kurgulanışını, hem anlatıcı kullanımı hem de zamansal düzen bakımından incelemek üzere, metne daha yakından eğilmek ve bu inceleme yoluyla anlatıda merkezî önemi haiz izleklerin izini sürmek gereklidir.

Bu romanda anlatı *in medias res* olarak—yani olayların süredizimsel dizgesinin ortasından—başlar. *Dürdâne Hanım*'ın ilk faslı “Acem Ali Bey” başlığını taşır ve olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Acem Ali Bey, yeni tanışmış olduğu sandalcı Çerkes Sohbet'ten ne için olduğunu açıklamadan kendisine yardım etmesini ister ve Sohbet hiçbir sorgulamaya girişmeksizin bu isteği kabul eder. Beyoğlu'nda geçirdikleri eğlence gecesinin sabahında merakına engel olamayan Sohbet, uyumakta olan Acem Ali Bey'in üzerinden yorganı kaldırıp onun aslında kadın olduğunu anlar, ancak bu gerçeği öğrendiğini Acem Ali Bey'e belli etmez.

Romanın bu ilk bölümünün anlatıcısı, romanın genelinde de egemen sesi oluşturan sıfır odaklayım sahibi bir dışöyküsel-yadöyküsel anlatıcıdır ve bu anlatıcı romanın hemen başında Galata çevresini ve özellikle de meyhanelerini betimler. Bu betimleme ilginçtir; zira herşeyi bilen anlatıcı sesin, anlatı alımlayıcısı olarak kurgulanan hayalî bir okuyucuya—ki bir betimlemeye dayanan bu bölümde anlatı alımlayıcısını aynı zamanda “örtük izleyici” olarak da adlandırmak mümkündür—doğrudan hitap ettiği bu bölümde, meyhanelerde eski zamanlarda kullanılan ancak artık atıl durumda bulunan fiçilerin içindeki yetmiş, seksen yıllık örümcek ölümlerini bile görebilen, bu meyhanelerin yeniçeriler zamanındaki hâliyle anlatının geçtiği dönemdeki durumu arasında karşılaştırma yapabilen ve bu iki farklı dönem arasında değişmeden kalanları da aynı kesinlikle ifade edebilen bir anlatıcıyla karşılaşırız. Ancak, okura bu şekilde her şeyi bildiğini gösteren dışöyküsel anlatıcının, söz konusu bölümün kimi yerlerinde bakış açısını bilinçli olarak sınırlandırdığı görülür. Söz gelimi, Galata'nın tehlikelerinden de söz ederken, bu ayrıntılı betimlemeyi doğrudan bir müdahaleyle keser: “Maksadımız Galata hakkında bir fikir icmâli olduğundan yalnız şu kadarla iktifa edilebilir. Zira hikâyemizce Galata'ya ait olan ahvâl, o mahalli bundan ziyade şerhe de lüzum göstermeyecek kadar muhtasardır”

(4-5). Bu müdahaleyle mekân betimlemesine son veren anlatıcı, sözü, anlatının zaman boyutuna getirir. Anlatacağı olayların geçtiği mekânı, eskiyle anlatının şimdiki zamanındaki hâlini karşılaştıracak kadar iyi bilen ve bu konuda anlatı için kifayet edecek kadar bilgi verdiği kani olan sıfır odaklayım sahibi anlatıcı, anlatacağı olayların zamanına ilişkin olarak bir kesinlik ifade etmekte gönülsüzdür ve ancak şöyle belirsiz bir saptamada bulunur: “İmdi ne mahud fiçların mevki-i ikbal ve ihtiramda buldukları zaman kadar eski, ve ne de dün veyahut evvelki gün denilmeyecek kadar yeni bir zamanda bir cumartesi akşamıydı ki Galata'nın her meyhânesi hıncahınc dolmuştu” (5). Böylece anlatının başlangıç mekânı olan Galata meyhanelerine ilişkin olarak çok ayrıntılı bir betimleme²⁹ yapan anlatıcı olayların geçtiği zamanı kesin olarak belirtmemeyi ve kasten belirsiz bırakmayı seçmektedir.³⁰

Öte yandan, anlatıcının mekân betimlemesine ilişkin olarak sergilediği sıfır odaklayım, romandaki ilk karakter betimlemesini oluşturan—ve adı ancak, Papazoğlu adındaki bir başka karakterin adını zikretmesiyle öğrenilen—Çerkes Sohbet'in betimlemesinde görülmez. Bu karakter, anlatıcı tarafından yaşına ilişkin kesin olmayan ancak tahmine dayalı bir bilgi verilerek—yalnızca dış görünüş özellikleriyle, yani dış odaklayımla—“[h]aber verdiğimiz akşam bu meyhânelerin birinde orta boylu, sarı bıyıklı, sarı benizli, tahminen otuz beş yaşında ve mavnacı kıyafetinde bir adam” diye betimlenir (6). Mekâna ilişkin olarak sıfır odaklayımla ve buna bağlı olarak da gayet kendinden emin bir üslupla konuşan anlatıcının, bu karakterin yaşına ilişkin olarak verdiği—tahminen de olsa—kesin bilgiyi hemen

²⁹ Romanda mekân üzerinde bir daha bu kadar ayrıntılı durulduğu hiç görülmez; mekânlar en çok yer adlarının belirtilmesiyle anlatıda yer alırlar. Hatta, ileride üzerinde durulacağı gibi, anlatıda bir gerçeklik duygusu yaratma amacıyla, kimi semt adlarının bilinçli olarak belirsiz bırakıldığı da görülür.

³⁰ Ancak yine de, anlatıcının mekân tasvirinde verdiği kimi ayrıntılardan, bu zamanın—“yeniçeri dayılarının ademhâne-i ebedîye çekilip gitmesi” (yani 1826 Vaka-i Hayriye Olayı) sonucunda—Galata meyhanelerini artık “tulumbacılar, sırık hamalları, Rum sandalcıları ve yankesiciler”in doldurduğu ve boğazda artık kömürlü Şirket-i Hayriye vapurlarının da işlediği (yani 1854 sonrası) bir devir olduğunu çıkarsamak mümkündür.

sonra geri alıp sorgulanabilir kıldığını ve bu yolla bir bakıma ilk mekân tasviriyle birlikte anlatı üzerinde sergilediği otoritenin altını oyduğunu düşünmek mümkündür: “Biz bu adamın otuz beş yaşında kadar olduğunu kendi hakkında ilk haberlerden olmak üzere derhâl dermiyan ediverdik ise de nâsiye-i hâline dikkat edenler bunun kırk beşten mütecâviz olduğunu veyahut ömrünü gününü sûi-istimâlât ile yıpratarak gençken ihtiyarlamış bulunduğunu hükmederler” (6). Anlatıcı bu tutumuyla bir yandan kendi otoritesini sorgulamaya açarken, diğer bir yandan da anlatı alımlayıcısıyla—anlatıdaki hayalî muhatabıyla—musahabe eder gibi rahat bir tarzda sürdürdüğü anlatısına devam eder. Hatta zaman zaman karakterlere yönelik olarak doğrudan yorumlara giriştiği de yine bu bölümde görülür: “Ekseriya sarı benizli olan adamların çehresinde insanın hoşuna gidecek ve belki de insanı acındıracak, kendisini sevdirecek bir tavr-ı hazin bulunur ise de; bu sarı o sarılardan değildi” (6). Görüldüğü gibi, bu dışöyküsel anlatıcı, mekân, zaman ve anlatı kahramanları gibi anlatının değişik yönlerine yönelik olarak farklı tutumlar sergilemektedir. Metne ilişkin olarak ortaya çıkan ilk belirsizlik de anlatıcının bu tutarsız yaklaşımından doğar.

Çerkes Sohbet'in yanına anlatıda pek de önemli bir işleve sahip olmayan Rum yankesici Papazoğlu'nun gelişiyile, “Acem Ali Bey” karakteri etrafında bir anlatısal ironi işlemeye başlar. Zira Sohbet'in bir içöyküsel anlatıcıya dönüşerek, anlatıya katılımını önceden haber verdiği, ne kadar güçlü olduğunu bir zaman önce kendisiyle karşılaştığında başına gelenleri oldukça canlı bir dil kullanımıyla anlatarak belirttiği ve dolayısıyla Papazoğlu'nu ona bulaşmaması konusunda uyardığı Acem Ali Bey'in, Sohbet'in bu canlı anlatımında oluşan imgesiyle, anlatı sahnesine fiilen katılımından sonra dışöyküsel anlatıcı tarafından dış odaklayımla aktarılan fiziksel betimlemesi arasında büyük bir uyumsuzluk bulunmaktadır (11-12,

15). Ayrıca, anlatıcının bu bölümde Sohbet'in Acem Ali Bey'e yönelik düşüncelerini aktarmak suretiyle zaman zaman dış odaklayımdan iç odaklayıma geçtiği de belirtilmelidir: “Sakal ve bıyık henüz belli bile olmayıp, binaenaleyh Çerkes Sohbet kendisine ‘Acem Ali’ unvanından ziyade ‘Köse Ali’ unvanını lâayık görür ise de, ekseriya tüysüz olanların yüzlerinin derileri bu nakîsenin hükmünü kuvvetlendirecek kadar körpe bulunduğu hâlde, Acem Ali'nin cildinde bilâkis tarâvet dahi görülürdü”

(15). Anlatıcı odaklayımında görülen bu geçişler, Acem Ali karakteri etrafındaki anlatısal ironiyi sürekli destekler bir niteliktedir. Anlatıcı da, aslında romanın üçüncü faslına adını veren Ulviye Hanım olan Acem Ali Bey ve onun Çerkes Sohbet tarafından alımlanışı etrafında böyle bir ironiyi sürdürme konusunda karardır. Hatta bu faslın oldukça erken bir noktasında, okur Acem Ali Bey'in kimliğine ilişkin— aslında kadın olduğu şeklindeki—gerçeği henüz öğrenmemişken, bu karakterden “bizim genç Acem dilberi” diye söz eder (21). Anlatıcının Acem Ali Bey'in kimliği ve cinsiyeti üzerinde sergilediği bu ironi ve sıklıkla yinelediği anlatıya doğrudan müdahaleleri bu faslın sonuna kadar sürer.

Romanın bu ilk bölümünde, okurun mekân ve zaman konusunda bilgilendirildiği betimlemelerin ardından ve özellikle de anlatı karakterlerinin anlatı sahnesine katılımıyla birlikte, anlatıda dolaylı/serbest dolaylı anlatımlardan oluşan anlatı düzlemlerinin iç içe geçtiği görülür. Ancak dışöyküsel anlatıcının anlatıya doğrudan müdahaleleri hiç kesilmez. Hatta, yazar Ahmet Mithat Efendi'nin, bir anlıklaştırma yoluyla, dışöyküsel anlatıcı maskını çıkararak anlatıya doğrudan doğruya kendisi olarak karıştığı da görülür: “Bundan evvel 'Henüz On Yedi Yaşında' serlevhası ile kaleme almış olduğumuz bir romanda Beyoğlu'nun eğlence mahallerine dair kârilerimize epeyce mufassal ma'lûmât vermiştik. Bu defa Galata'nın eğlence mahalleri hakkında o mikyasda tafsilat vermeyeceğiz” (20). Bu

yazar müdahalesiyle birlikte, anlatıda Çerkes Sohbet ve Acem Ali Bey'in o gece Galata'da bir başka mahalde devam eden eğlenceleri anlatılırken, gittikleri otelin adı anlatıcı tarafından gizli tutulur. Anlatıcının anlatının genelinde de Galata, Bağlarbaşı, Ortaköy gibi kamusal buluşma ve eğlence yerleri dışında kalan diğer anlatı mekânları için de aynı yolu takip ettiği belirtilmelidir. Mesken niteliğinde ve dolayısıyla mahremiyet içeren anlatı mekânlarının adlarının metinde (“.....” şeklinde) belirsiz bırakılması, anlatıda bir gerçeklik duygusu yaratma isteğini imlemektedir.

Anlatısal özellikleri üzerinde uzun uzadıya durulan bu ilk bölümün, romanın olay örgüsünün bütünü açısından önemi, daha önce de belirtildiği üzere, Acem Ali Bey'in Çerkes Sohbet'ten hangi amaçla olduğunu bildirmeden yardım istemesi ve Sohbet'in bu talebi büyük bir istekle kabul etmesi ise de, bu bölümün anlatı açısından daha önemli ve şaşırtıcı yanı, Çerkes Sohbet'in Acem Ali Bey'in aslında kadın oluşunu keşfidir—ki bu Acem Ali Bey'in cinsiyeti üzerinde metinde oluşturulan ironiyi ortadan kaldırmaz, zira bu ironi mekanizması bu kez hemcins bir karakterin, aslında kadın olan Acem Ali Bey'e yönelik cinsel ilgisinin vurgulanmasıyla ikinci fasılda da sürdürülür. Dışöyküsel anlatıcı, Çerkes Sohbet'in, kimi zaman üzerine aşıkâne bakışlar atmaktan kendine alamadığı Acem Ali Bey'e olan ilgisinin kendisinin “mahbûb dost” yönelimli oluşundan kaynaklanmadığını mümkün olduğunca kesin bir dille belirtse de anlatıda biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve eşcinsellik üzerinden oluşan bu ironik gerilim ikinci bölümde de sürer.

Romanın “Ayşe Ebe” adını taşıyan ikinci bölümü de, ilk bölümde olduğu gibi, dışöyküsel anlatıcının sık sık anlatıya doğrudan müdahalede bulunduğu ve serbest dolaylı/dolaysız anlatımların iç içe geçtiği bir kurgu düzeni içinde ilerler. Bu bölümde anlatılan olaylar, romanın olay örgüsü içinde süredizimsel olarak ilk bölümde anlatılan olayların hemen ardından gerçekleşmektedir; ancak söz konusu

ikinci bölüm, anlatıcının burada anlatılan olayların aslında anlatsal geçmişte yaşanıp bittiğini belirtir bir müdahalesiyle başlar: Dışöyküsel anlatıcı, anlatı alımlayıcısına şunu sorar: “... Semtlerinde Ayşe Ebe diye şöhret bulan bir ebe hanımın başına gelen bir vak'a-yı acibeyi işittiniz mi?” (33) Burada semt adı belirtilmemesi ve metin alımlayıcısına anlatıda anlatılacak olayı duyup duymadığının sorulması yoluyla olayın gerçekten vuku bulmuş olması fikri uyandırılmakta ve böylece metinde bir gerçeklik iddiası yaratılmaktadır. Bu soruyu takiben, Ayşe Ebe'nin bir gece ansızın ortadan kaybolması, bunun hanesinde yarattığı endişe ve beş gün sonra birdenbire eve geri döndüğünde başından geçenleri anlatmaya yanaşmamasıyla hane halkında uyanan merak, yine dışöyküsel anlatıcı tarafından canlı bir üslupla nakledilir. Bu naklin sonunda, Ayşe Ebe'nin müfettiş tarafından sorgulanması serbest dolaylı anlatımla aktarılır ve müfettişin yaptığı bu tahkikat sonucunda kaleme aldığı ve Ayşe Ebe'nin kayboluşuna ilişkin olarak kendisinde ortaya çıkan şüpheleri de içeren rapor ise, metin içinde ayrı bir metinsel bütün olarak yer alır:

[M]ezbure kendi hânesinden gaybubet eylediği zaman, üzerinde bir basma elbise varken, gayet mükellef bir kat canfes elbise ve cebinde dahi yüz lira nakitle avdet etmesi ve kendisinin genç ve sahib-i hüsn ü cemâl bulunması, işbu şüphenin esbabını başka türlü hâlâta hamlettireceği derkâr bulunmuş [...] olmakla mücerred mâlumat olmak üzere arz ve beyan-ı hâle ibtidar kalındı. (38)

Bu raporun anlatı metni içine katılmasıyla farklı bir dil, yani resmi düzen dili de anlatıya eklenmiş olur. Böylece bu bölümler, metinde anlatı içinde farklı anlatı düzlem ve dillerinin iç içe geçtiği bir anlatı kurgusu oluşturur. Müfettişin anlatı sahnesinden çekilmesinden sonra, anlatı, dışöyküsel anlatıcının, anlatı alımlayıcısına, müfettişin Ayşe Ebe'ye dair taşıdığı şüpheyeye ilişkin ne düşündüğünü sorması (“Ayşe Ebe hakkında müfettiş efendinin raportunda beyan olunan şüpheden dolayı müfettişi ta'yib eder misiniz?”) ve bu konuda doğrudan doğruya kendisinin akıl yürütmeye başlamasıyla devam eder (38). Bu bağlamda karşımıza çıkan iki metinsel izlek

aslında metnin bütününde de önemli yer tutar: kadının toplumda ve toplumsal ahlak bağlamında sahip olduğu “nazik” konum ve tahkikat-sorgulama-yargı-adalet ilişkisi bağlamı. Metinde Ayşe Ebe'ye isnat edilen şüphe, ancak, kendisinin bir içöyküsel-özöyküsel anlatıcıya dönüşerek—romanın olay örgüsünde ilk bölümde anlatılan olayları süredizimsel olarak takip eden olayları, yani—kendisinin Acem Ali Bey tarafından gizlice kaçırılıp doğumda yardım etmek üzere Dürdâne Hanım'a götürülmesi ve sonunda bu süreçte hayran olduğu Acem Ali Bey'in aslında kadın olduğunu öğrenmesi şeklindeki sergüzeştini anlatmasıyla dağılır. Ayşe Ebe'nin başından geçenleri naklettiği bu bölüm dolaysız anlatımla ve dışöyküsel anlatıcı müdahalesi olmaksızın aktarılır; ancak bu bölümün sonunda dışöyküsel anlatıcı yeniden bir yazar-anlatıcıya (örtük yazar/*implied author*) dönüşerek bu kez—anlatı alımlayıcısından da öte—okurlara seslenir:

Ayşe Ebe'nin hikâye eylediği bu sergüzeşti, hikâyemizin bundan evvelki kısmını okumuş olan kârilerimiz daha başka bir ehemmiyetle dinlemişlerdir. Eğer Ebe Hanım'ın müstemî'leri Galata'da Acem Ali Bey meselesini dahi bilselerdi, Ayşe Ebe'nin sergüzeşti o Acem Ali Bey hikâyesinin ikinci faslı olduğunu anlarlar idiyse de işin evveliyâtını bilmediklerinden Ayşe Ebe'nin sergüzeşti başlı başına bir hikâye olduğunu hükmetmekle kaldılar. (63)

Yazar-anlatıcının müdahalesiyle son bulan bu fasılda da, Acem Ali Bey'in cinsiyeti ve kimliği etrafında ilk bölümde oluşturulan anlatısal ironinin canlı tutulması söz konusudur: İlk fasılda olduğu gibi, bu fasılda da, Acem Ali Bey bir “arzu nesnesi” olarak sunulur; tek farkla ki, bu kez alımlayıcısı Çerkes Sohbet yerine Ayşe Ebe'dir ve arzu nesnesiyle alımlayıcının aslında hemcins oluşu, söz konusu ironiyi metinde—bu faslın sonunda tükense de—sürdürürerek pekiştirmektedir. Bu ironik gerilim, Acem Ali Bey'in gerçek kimliğinin romanın üçüncü faslında açıklığa kavuşmasıyla, anlatıda taşıdığı merkezî konumu terk eder. Ancak Acem Ali Bey'in gerçek kimliğinin metnin üçüncü faslında ortaya konmasıyla bile, Ulviye Hanım'ın

toplumsal cinsiyeti konusunda metinde oluşan soru işaretlerinin ortadan kalktığını söylemek güçtür.

Romanın söz konusu üçüncü bölümü “Ulviye Hanım” başlığını taşır. Bu bölümde, romanın olay örgüsüne göre, ilk iki bölümde anlatılan olaylardan süredizimsel olarak geriye gidilir ve Ulviye Hanım'ın Dürdâne Hanım'la Mergub Bey'in ilişkisini öğrenmesi, Mergub Bey'den intikam almaya karar vermesi ve onunla yüzleşmesi sonucunda Mergub'u tehdit etmesi olayları nakledilerek anlatılmal zaman romanın en başındaki noktaya getirilir. Bu bölümde de, anlatıcı yine anlatı alımlayıcısıyla musahabe eden dışöyküsel anlatıcıdır ve bu anlatıcının yine dolaylı/serbest dolaylı anlatım yoluyla aktarımı ve anlatıya doğrudan müdahaleleri söz konusudur.

Acem Ali Bey'in kimliği ve cinsiyeti etrafındaki ironik gerilim ikinci bölümün sonunda çözülür gibi olsa da, üçüncü bölümle birlikte, anlatıda bu kez onun gerçek kimliği olan Ulviye'nin toplumsal cinsiyeti konusunda bir sorunsal gündeme gelir ve bu sorunsallaştırma üçüncü bölümün önemli bir yönüdür. “Ulviye” karakteri her yönüyle, genellemelere sığmayan, ayrıksı bir karakterdir. Gerek biyolojik özellikleri—fiziksel olarak, genelde bir kadından beklenmeyecek kadar çok güçlüdür—gerek sosyal çevrenin ona kattıkları—iyi eğitim görmüş, zengin bir dul olması nedeniyle toplum içinde diğer kadınlara göre görece daha serbesttir—onun ataerkil bir toplumda kadına biçilmiş yerleşik toplumsal cinsiyet rolüne sığmasına izin vermez. Ulviye, fiziksel gücünü fark ettiğinde bundan yararlanarak erkek kılığına girip toplum içinde erkek kimliğini denemeye karar verir ve bu kimlikle toplumsal olarak daha serbest ve daha etkin bir konum elde eder. Ulviye, “karşit giyim” (*cross dressing*) yoluyla edindiği bu cinsiyetler arası geçişlilik becerisinden Dürdâne'ye yardım ve Mergub'dan Dürdâne'nin intikamını alma

planında uygulamaya koyup yararlanır. Anlatı her ne kadar, dışöyküsel anlatıcının müdaheleri yoluyla üstünü kapatsa da; Ulviye'nin edindiği bu cinsiyetler arası geçişlilik becerisi, toplumsal kadın-erkek rolleri arasında ataerkil toplumun dayattığı ölçüde keskin bir ayırım olmadığı fikrini doğurmakta ve bu sınırların daha da belirsizleşmesinin önünü açmaktadır:

“Şimdiye kadar yalnız kadın gibi yaşadım. Bundan sonra dünyada maişet-i merdâne ne olduğunu dahi tecrübe ederim. Bunun için biraz silah kullanmak ve biraz da cüret ve cesareti artıracak vak'alarda bulunmak kifâyet eder. Artık birkaç gün erkek kıyafetiyle çıkıp bazı kavgalı nizâlî vukuât aramalıdır” diye zihninden şu erkeklik plânını büyülttükçe büyültmeye başladı. (71)

Bunun yanı sıra, anlatıdaki şaşırtıcı bir başka nokta ise, erkek kılığına girdiğinde kethüda kadın tarafından görülen Ulviye Hanım'ın kendisine niçin böyle giyindiği sorulduğunda verdiği karşılıktaki gizli eşcinsellik imasıdır: “Dürdâne Hanım ile muaşaka edeceğim!” (69). Kethüda kadınla arasında geçen bu diyalogun devamında, Ulviye Hanım verdiği bu cevabı açıklamaz, sadece kılık değiştirmesinin gerekçesini belirtir: “[...] Bu dünyaya dört duvar arasında mahpus olmak için gelmedik ya! Yoksa bana başka emeller isnad ederek iffetimden...” (69). Ulviye Hanım'ın bu serzenişine, kethüda kadın toplumsal normları ve onların dışına çıkmanın doğuracağı tehlikeyi hatırlatır biçimde karşılık verir: “Estağfurullâh! Sizin iffetinize kimsenin bir diyeceği yoktur. Fakat bu latifeler dahi gayet tehlikelidir” (69). Her ne kadar üstü kapatılsa da, Ulviye Hanım'ın yaptığı bu eşcinsellik iması şaşırtıcıdır; zira onun Dürdâne Hanım'a yönelik ilgisi, onu daha iyi gözetlemek için sarfettiği çaba³¹ ve aralarında hiçbir bağ yokken doğum sırasında ona yardım etme

³¹ Ulviye Hanım'ın bu yolda giriştiği çabalardan biri, iki yalı arasına gizlice telefon bağlamak “ameliyat”ını icra etmesidir—ki bu ameliyatın aktarımı metinde geniş bir yer tutar. *Dürdâne Hanım*'ın telefon aygıtına anlatı bağlamında yer vermesi, söz konusu romanı bu anlamda bir ilk kılar. Öyle ki, Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı önemli edebiyat tarihi çalışmasında, bu romanla ilgili olarak sadece bu nokta üzerinde durur: “[*Dürdâne Hanım*] romanını da telefonu İstanbul'da ilk kullanılan eser olarak zikrederim (1882)” (472). Telefonun bu

ve Mergub'dan intikamını alma kararları hep metinde makul bir gerekçeye dayandırılmadan kalan noktalar ve dolayısıyla metinsel boşluk ve sessizlikleri oluşturur.

Bunun yanı sıra, anlatıda Ulviye ile Dürdâne'nin bir ikili karşıtlık oluşturdukları da belirtilmelidir. Hüseyin Alacatlı da yayıma hazırladığı romana eklediği giriş yazısında, iki anlatı kahramanının temsilinde ortaya çıkan bu yöne işaret eder: “*Ulviye Hanım* başlıklı fasılda, Dürdâne’yle Ulviye yetişme, eğitim şartları ve birbirine zıt mizaçları ile tanıtılır. Ulviye, edebiyata ve okumaya düşkün, üç lisan bilen, dış dünyaya karşı hazırlıklı bir kadındır. Dürdâne ise onun tam zıddıdır” (vii-viii). Gerçekten, yetiştirilme itibariyle rahat bir konumda bulunması nedeniyle metinde daha dışa dönük olduğu imlenen ve erkek kılığına geçmek yoluyla toplumda (ve anlatıda) hareket serbestisi ve etkinlik kazanan Ulviye'nin anlatı içinde, metinde sadece bir defa Bağlarbaşı'na giderek bir dış mekânda bulunduğu belirtilen Dürdâne'yle bir ikili karşıtlık oluşturduğu kuşkusuzdur. Aslına bakılırsa, bu ikili karşıtlık da, metinde, kadına ataerkil toplumsal yapıda dayatılan konumun bu metin bağlamında sorgulanmasının önünü açmaktadır. Ulviye'nin sadece gerçek vakaya dayanan bir romanı izlemek amacıyla başladığı Dürdâne'yi gözleme ediminin onun bu gözlediği olaylara neredeyse ana kahraman³² olarak dahliyle sonuçlanması da onun sahip olduğu cinsiyetler arası geçişliğin bir getirisi olarak okunduğunda, gözleme/gözetleme edimleri de sembolik olarak erkek ve kadına ataerkil toplumda biçilen rollerin bir imi olarak yorumlanmalıdır.

anlatıda taşıdığı işlevsellik, Ahmet Mithat Efendi'nin gerçekçilik anlayışı açısından da gözden kaçmaması gereken bir tutarlılık içerir.

³² Romanın adı *Dürdâne Hanım* iken, metinde bu adı taşıyan karakterin son derece silik ve edilgen bırakılması ve buna karşın Ulviye'nin tüm olay örgüsünde neredeyse en etkin karakter konumunu koruması da bu bağlamda dikkat çekicidir.

Anlatıda Ulviye'nin giriştiği gözetleme edimi ve bunun sonucunda gözlediği olaylara dâhil olması bağlamında dikkat çekici bir yön daha bulunmaktadır: Gözetleme girişimine başlarken Ulviye Hanım'ın roman konusunda ileri sürdüğü kimi görüşler, Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve gerçeklik ilişkisi üzerine sahip olduğu görüşlerle bazı benzerlikler taşır (Alacatlı, xv). Ulviye'nin Dürdâne'yi gözlemeye başlama nedeni de bu benzerlik dolayımında değerlendirilmeye açıktır: “[Ş]eytan Ulviye, yalnız hikâye kitaplarında okuduğu romanlar ile iktifa etmeyerek bir de sahihü'l-vukû bir romanın sûret-i güzerânını temaşadan lezzet almak merakına düşer. Bu romanın en büyük a'zâ-yı vak'ası, en mühim kahramanı dahi Dürdâne Hanım olabileceğini tahayyül eder” (67). Dahası, genç bir kızın mutlaka birtakım sırlar saklıyor olması gerektiği fikriyle Dürdâne Hanım'ı gözlemeye başlayan Ulviye Hanım yanılmamaktadır ve onun bu girişiminin sonucu da işte bu bölümde ele alınan *Dürdâne Hanım* romanıdır: “Bu hâlleri gide gide Ulviye'yi daha başka bir eğlenceye kadar sevkeylemiştir ki o eğlencenin zımnında dahi acib ve garip bir roman çıkmıştır” (66). Bu bağlamda ilginç olan nokta, Ahmet Mithat Efendi'nin romanının gerçeklik iddiasını, romanın, kurmaca düzlemindeki bir karakterin gözlem ve bu gözlemlerden hareketle giriştiği eylemlerinin hülasası olması fikrine bağlamasıdır. Ulviye'nin iddiası odur ki Dürdâne'yi gözleyerek tanıklık ettiği “roman”, okuduğu romanlardan daha gerçektir: “-Bu *roman*, öyle hikâye kitapları okumaya benzemez. Bu tiyatro, öyle Bağlarbaşı'ndaki oyunlara benzemez. Bunda bir şairin hayâlâtı yoktur. Burada görülen ve işitilen şeyler hakikidir” (76). Buradaki metinsel ironi, Ulviye'nin Dürdâne'nin hayatını gözetlerken tanık olduklarını bir roman addetmesi ve onun bu müşahedatının gerçekten de sonunda bir roman anlatısını oluşturmasıdır: *Dürdâne Hanım!* Bu bağlamda, dışöyküsel anlatıcı tarafından Ulviye Hanım'ın bu gözetleme faaliyeti sonunda gözlediği olaylara

karıştığı ve dolayısıyla da olaylarını takip ettiği romanın içine girdiğine ilişkin olarak yapılan tespit ve hatırlatma, Ahmet Mithat Efendi'nin 1891 yılında yayımladığı *Müşahedat*'la koşutluğu açısından yapılacak bir değerlendirmenin de önünü açar:

Hatırlardadır ki Ulviye, komşusunu bu vecihle dinlemek merakına mücerred bir romanın sûret-i güzerân-ı sahihini görmek için dâçar olmuştu. Hâlbuki merakın tezâyüdü ve yeniden yeniye bazı ahvâlin meydana çıkışı, Ulviye'yi de bu hikâyenin a'zâsı miyânına idhâl eylemişti. Hem de en mühim a'zâsı, vak'adan birisi kendisi olmuştu. (96)

Jale Parla tarafından “metaroman” olarak tanımlanan *Müşahedat*'ta, kendisini bir kurmaca öznesine dönüştürmek suretiyle, yazar olarak, kendi yazdığı romanın anlatısına katıldığı ve uyguladığı bu teknik suretiyle doğalcı bir roman örneği verdiğini öne sürdüğü düşünülürse,³³ yukarıda *Dürdâne Hanım*'dan yapılan alıntının Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedat* adlı romanını önceden müjdelediği; belki de yazarın *Müşahedat*'ta giriştiği anlatısal yeniliğin tohumlarının *Dürdâne Hanım* romanında atıldığını söylemek kanımca aşırı bir yorum sayılmamalıdır.

Dürdâne Hanım romanının dördüncü bölümü “Memduh Bey” adını taşır ve başında, “Ayşe Ebe” başlıklı bölümde anlatılan olayların, romanın olay örgüsünde bu bölümde anlatılan olaylardan süredizimsel olarak bir hafta önce gerçekleştiği anlatıcı tarafından bildirilir. Bu bölümle birlikte anlatıda bazı değişiklikler görülür. Örneğin, “Dürdâne Hanım” adını taşıyan son bölüm de dâhil olmak üzere, romanın sonuna kadar anlatının zaman kurgusu süredizimsel bir düzen izlemeye başlar. Dışöyküsel anlatıcının bundan sonra anlatıya daha önceki bölümlerde olduğu kadar müdahale etmediği görülür—ki bu da aslında anlatıda üçüncü bölümle birlikte, “Acem Ali Bey”/“Ulviye Hanım” karakteri etrafında oluşan ironik gerilimin dağılması ve bununla eşsüremli olarak bir başka izleğin metinde öne çıkmasıyla

³³ Bkz. Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 63.

bağlantılıdır: Bu fasılla birlikte, romanın temel izleklerinden olan “adalet” kavramı Ulviye'nin tasarladığı intikam bağlamında gündeme gelir ve anlatıda merkezî bir yer tutmaya başlar. Acem Ali Bey ve Sohbet arasında adalet konusunda gerçekleşen ve anlatıda serbest dolaylı anlatımla aktarılan diyalog, bu esnada Sohbet'in anlatıda dolaysız anlatımla aktarılan hikâyesi ve bu musahabe sonrasında giriştiği tahkikatın sonuçlarını Acem Ali Bey'e nakli şeklinde gelişen olaylar silsilesi dolaylı/dolaysız/serbest dolaylı anlatımın iç içe geçtiği bir anlatısal düzende anlatıcı müdahalesine çok da maruz kalmadan aktarılır. Acem Ali Bey ile Çerkes Sohbet'in, bu bölümde serbest dolaylı ve dolaysız anlatımla nakledilen musahabesinde adalet kavramının sorunsallaştırıldığı görülür. Dışöyküsel anlatıcı, bu sohbet sırasında, Acem Ali Bey'in, Çerkes Sohbet'e, Mergub Bey-Dürdâne Hanım ilişkisinin tafsilâtını bir tanıdığı olduğunu iddia ettiği Ulviye Hanım'nın tanıklığıyla öğrendiğini ve Mergub'un Ulviye'ye “dahi alâka etmesi” üzerine onu tehdit ettiğini anlattığını özet olarak nakleder. Bundan sonra, Acem Ali Bey, Çerkes Sohbet'e Mergub hakkındaki hükmünü sorar: “- Bir biçare kızı bu sûretle aldatıp dünyaya bir de çocuk getirdiği hâlde terk eden adama ne ceza tertip eylerdin?” (108). Çerkes Sohbet, bu soruya Acem Ali'yi şaşırtan bir cevap verir: “- Eğer siz gördüğünüz ve hikâye eylediğiniz ahvâl, aynen vâki iseler hiç şüphe yok ki Mergub denilen mel'unun cımbız ile etlerini yolarak gebertmeli” (108). Sohbet'in “güneş gibi meydanda” olan bir durumu niye hâlâ tahkik etmek istediğini anlamayan Acem Ali Bey'e bu itirazını takiben verdiği yanıt ilginçtir:

-Gerçekten güneş bile bazı kere bir bulut arkasında gizlenir de, o gün dünya yüzüne hiç güneş doğmamış denilir. Bu misüllü işlerde bir kabahat var mıdır, yok mudur; o kabahat var ise hakikaten hangi taraftadır? Buralarını tahkik etmek pek mühimdir, efendim! Bu tahkik ikmâl olunmadığı sûrette hiç kabahatsiz bir adamı en büyük cinayetle müttehim etmiş gibi cezalandırmak hiçbir vakitte adalet ve mertlik sayılamayıp, âdeta zulm ve alçaklık addolunur. (108-09)

Çerkes Sohbet, her türlü yargılamada her zaman işe şüphe ile başlayıp soruşturma yapmak gerektiğini belirtirken kendi deneyiminden hareket etmekte ve dolayısıyla bu yargıyı ortaya koymaktadır. Sohbet, musahabelerinin devamında, Acem Ali Bey'e, başta dışöyküsel anlatıcı olarak, daha sonra da—Acem Ali Bey'in tahmini üzerine—hikâyesini anlattığı “Sohbet”in kendisi olduğunu teslim ederek içöyküsel anlatıcıya dönüşmek suretiyle, kendi hikâyesini anlatır ve Acem Ali Bey'i daha ayrıntılı bir tahkikat yapmaya ikna eder:

- Efendim, Mergub mudur, mahbûb mudur her ne ise bu herif her zaman elimizde değil mi? İşi daha güzel tahkik edelim. Her kabahat mahzâ o kabahatin âit olduğu adamdadır zannetmeyiniz. Herkes cinayet işlemekten memnun mu olur? Ne kadar sebepler olabilir ki müttehimleri mazur ve dûçar-ı kahr olanları o makhûruna lââyık gösterir. (122)

Bu adalet tartışmasının taraflarından Acem Ali Bey'in (Ulviye Hanım) daha duygusal, daha cemaatçi bir adalet yaklaşımı sergileyerek “dişe diş kana kan” şeklinde ifade edilebilecek bir adalet anlayışını, buna karşın Çerkes Sohbet'in daha akılcı ve bireylerin haklarının korunması esası ile tahkikata dayalı, daha modern bir hukuk anlayışını akla getiren bir tutumu savunduğu belirtilmelidir. Bu tartışmanın taraflarının, toplumsal cinsiyet tartışmalarında hep öne çıkan erkek-kadın ikili karşıtlığında cinsiyetçi yaklaşımlar tarafından her zaman yeniden üretilmiş olan akıl (mantık)-duygu karşıtlığını yansıtır biçimde temsil edildiğinin de altı çizilmelidir. Bu bağlamda Pierre Macherey'in önerdiği gibi, metne şu “ikincil soru”nun yöneltmesi gereklidir: Akıl-duygu karşıtlığı eğitime mi yoksa cinsiyetçi temellere mi sahip yansıtılır bu metinde? Bu soru metne sorulmalıdır, çünkü daha az eğitilmiş olmasına karşın, erkek karakter Sohbet son derece akılcı bir yaklaşım sergilerken, daha eğitilmiş olan Ulviye, duygularıyla yargıya varmak yöneliminde gösterilmektedir. Böylece metnin kadın-erkek arasında aslında cinsiyetçi toplumsal mekanizmalarca kurgulanan söz konusu ayrımın sosyal çevreden ziyade daha özcü

bir temele dayandığını ima ettiği söylenebilir. Bu bağlamda, Dürdâne'nin yetersiz eğitim dolayısıyla Ulviye gibi hayata hazır olmadığını vurgulamakla birlikte, metin bir yandan da ne kadar eğitilmiş olursa olsun bir kadının “duygu” engelini aşırp “akla” eremeyeceğini de göstermektedir.

Romanın beşinci ve son bölümünün başlığı, aynı zamanda romana da adını veren “Dürdâne Hanım”dır. Ulviye Hanım'ın Dürdâne'yi ziyareti ve onu Mergub'tan intikam almaya razı etmesi ve intikamın alınışını anlatan bu faslın olayları anlatının sonuna kadar yine dolaylı/serbest dolaylı bir anlatımın iç içe geçtiği bir anlatı düzeninde çok fazla anlatıcı müdahalesi olmaksızın aktarılır. Anlatıcının aradan çekildiği bu bölümde, anlatı, ahlak ve adaletin tematik olarak ön plana geldiği ve ataerkil toplumca kabul edilmeyen “ahlakdışı” davranışlarda bulunmuş olanların (Dürdâne Hanım ve Mergub Bey) sonunda cezalarını çektikleri bir sona bağlanır ki, her ne kadar kurgusuyla adalet kavramını sorunsallaştırırsa ve cemaatçi bir adalet anlayışına karşı tahkike dayanan daha akılcı ve modern bir hukuk anlayışını desteklese de, anlatının sonunda, metnin adaletin tecellisini metafizik müdahaleye bıraktığı ve son kertede ilahî adaleti her türlü beşerî adalet anlayışının üzerine yerleştirdiği vurgulanmalıdır.

Bu son, aslında metnin sergilediği kurgusal yapıyla son derece çelişkilidir. Bu çelişki üzerinde uzun uzadıya durmadan önce, romanda göze çarpan kurgusal yapının ortaya koyduğu temsil ve anlam çoğulculuğunu bir arasözle kısaca hatırlamak yerinde olacaktır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım* adlı romanında, okuyucuyu anlatıya bağlayacak pek çok farklı anlatısal yön bulunur: İlk iki fasılda macera romanı türüne has özellikler görülürken, burada anlatıda “karşıt giyim” (*cross dressing*) olgusu üzerinden Ulviye'nin toplumsal cinsiyeti üzerinde ironik bir gerilim oluşur; dışöyküsel anlatıcının kimi müdahaleleriyle anlatı kurmaca

düzleminden gerçeklik düzlemine kaydırılır; yine dışöyküsel anlatıcının kimi yerlerde sözü farklı içöyküsel anlatıcılara bırakmasıyla metnin anlatı katmanları çoğalır; hatta “Ayşe Ebe” faslında—dışöyküsel anlatıcı tarafından başlı başına bir roman olduğu belirtilen (106)—aynı adlı kahramanın anlattığı sergüzeşt, bir “roman içinde roman” denemesi addedilebilir. Tüm bu yönleriyle, *Dürdâne Hanım* romanını, bir yazar olarak gerçeklik-anlatı ilişkisi konusunda gerek kuramsal olarak gerekse de uygulamada oldukça uğraşı ortaya koymuş, ancak yakın zamana kadar eleştirel çalışmalarda bu yönüyle pek değerlendirilmemiş Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlık hayatında *Müşahadat*'a giden yolda attığı önemli bir adım addetmek hiç kuşkusuz isabetsiz olmayacaktır.

Metnin sonu ise bu kurgusal girişimle taban tabana zıt bir yönelimle bağlanır. Kurgusal düzlemde farklı anlatıcılar yoluyla aynı olaya getirilen farklı yorumların çoğaltılması ve böylece anlatısal düzlemde temsil çoğulluğu sağlanarak beşerî unsurun ön plana çıkarılmasına karşılık, anlatıda ancak metafizik evrenin müdahalesiyle olayların “nihayet” bulunduğu ve—beşerî düzlemde sorunsallaşan “adalet” kavramının aksine—bu müdahaleyle “mutlak adalet”in sağlandığı fikrinin altının çizilmesi gerçekten metnin taşıdığı en büyük “çelişki”yi oluşturur. Gerek anlatısal düzlemde kurgusal olarak gerekse “adalet” kavramı etrafında içerik bakımından “çoğulculuk” tercihi ortaya koyan, bu anlamda hem “kurmaca” hem de “adalet” fikri bağlamında bir “soruşturma”ya dönüşen metnin son sözünün “metafizik” olması, Jale Parla'nın Tanzimat romanı bağlamında ortaya koyduğu “epistemolojik” sorunsalın bir yansıması olarak okunmalıdır.

Anlatının sonunda adaletin tecellisinin metafizik müdahaleye bağlanması, metnin adaleti sorgulanır bir alan olarak sunduğu ve anlatıda çoğalarak yer alan anlatı katman ve bakış açıları aracılığıyla sorunsallaştırdığı gerçeğini

değiştirmemektedir. Nitekim sonunda toplumsal normlara bağlansa da, adalet ve toplumsal cinsiyet konularında metinde açığa çıkan sessizlik, boşluk ve çelişkiler ortadadır. “Adalet” konusunda beşerî düzlemde gelişen anlatsal “soruşturma”, “metafizik yargı”yla sonlanır. Ulviye dolayımında ortaya çıkan ve anlatının geçtiği dönemin toplumsal yapısıyla büyük bir çelişki oluşturan “cinsiyet geçişliliği” fikri ise, sınırlarına vardırırlarak geçiştirilir. Ancak bu, kurmaca düzlemi ve kurgusal düzende açığa çıkan “arayış/soruşturma” fikrinin toptan biçimde bertaraf edildiği anlamına gelmemektedir. Metnin genelindeki “çoğulcu/beşerî” yaklaşımla sonunda sergilediği “mutlak”/metafizik tutum arasında açığa çıkan bu tutarsızlık ve çelişkinin anlatının yaslandığı ideolojik arka planı sergilemenin yanı sıra bu “metafizik” yönelimin kendisini de sorgulanır hâle getirdiği son söz olarak belirtilmelidir.

BÖLÜM IV

AŞK, EVLİLİK VE AHLAK ÜZERİNE TUHAF

MÛLÂHAZALAR: TAAFFÛF

Ahmet Mithat Efendi'nin 1895 yılında yazıp yayımladığı *Taaffüf* adlı romanında, örtük yazar gibi konumlanan anlatıcının, romanın olay akışı içinde aşk, evlilik ve ahlak bağlamındaki görüşlerini açıklamaya giriştiği görülür. Bu bölümde metnin; kadını, aşk, evlilik ve ahlak bağlamında toplumsal olarak nasıl konumlandığı üzerinde durularak kadına yönelik bu tutumun çelişkili yönlerine işaret edilecektir. Zira metinde evlilik hayatı bağlamında çizilen tablo, kadına bu hayat içinde dayatılan konuma ilişkin oldukça şaşırtıcı bir saptama ve ahlaki önermeyi ortaya koymaktadır.

İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*

adlı çalışmasında, *Taaffüf*'ün konusunu şöyle özetler:

Eserin kahramanı Sâniha Hanım, babası ve öğretmeni Doktor Fratenberg tarafından çok iyi yetiştirilmiş, kültürlü ve güzel bir kadındır. Onların ölümünden sonra evlendiği Rasih de akli başında genç bir adamdır. Konaklarına gelip giden, saz ve sözle hayatlarına karışan arkadaşı “Şık Tosun” [...] Sâniha'ya mektuplar yazar, Sâniha da hiç görüşüp konuşmadığı Tosun'un mektuplarını cevaplandırır ve bu gizli ilişki sınırlarını bozar. Karısının yazdığı mektubun yırtık parçalarını bulan Rasih ona hiçbir şey söylemeden evliliğini kurtarmayı hedefler. Karısının oda hizmetçisiyle (Peyker) işbirliği yapar ve bu mektuplaşmaya vasıta olan kahya kadınla selâmlıkta çalışan kocasının işine son verir. Sâniha Tosun'a son bir mektup yazarak bir daha kendilerini rahatsız etmemesini bildirir ve bu

mektubu da Rasih arkadaşına ulaştırır. Evlilik kurtulmuş, genç çift birbirinden gizli yaptıklarını açıklayarak aralarındaki güveni sağlamışlardır. (204-5)

Bu özetle, Enginün, romanın olay akışını en kısa ve öz biçimde ortaya koyarken aslında metnin “birincil sorular” bağlamında ortaya koyduğu göstergeleri sıralamakta, buna karşın anlatının sonunda ortaya çıkan ve bu inceleme için büyük önem arz eden metinsel şaşırtmacayı kaydetmemektedir. İnci Enginün’ün üzerinde durmadığı, oysa aslında metnin içerdiği en büyük boşluğu açığa çıkaran bu şaşırtmacayı bu incelemenin hedeflediği “ikincil sorular” düzlemini de içeren metin okumasında ön plana taşımak, metnin barındırdığı çelişki, boşluk ve “sessizlik”leri gözler önüne sermek için son derece gereklidir. Zira anlatıcının egemen sesinin ortaya koyduğu göstergeler baştan sona tutarlı olmakla ve boşluk ya da çelişkiden azade görünmekle birlikte, anlatının hemen sonunda açığa çıkan bu metinsel şaşırtmacayla birlikte bu durum ironik bir nitelik kazanarak metni retrospektif olarak “ikincil” okumalara açmaktadır.

Romandaki olay akışı, Sâniha’nın Tosun Bey’in kendisine yönelik gayrimeşru ilgisine önceki mektuplarından farklı olarak bu kez olumlu karşılık vermek üzere kaleme aldığı ilk ve son mektubu yazıp tamamladıktan hemen sonra oğlu küçük Nurullah’ın kendisine seslendiğini duyarak bu mektubu yırtıp yere atması sahnesiyle başlar. Ve romanın ilk bölümü, Sâniha’nın yırtılıp yere atılmış mektubunun kocası Râsih tarafından bulunması, onun tembihi üzerine cariye Peyker’in Sâniha’ya bu kağıt parçalarını bizzat kendisinin bulup yaktığı yalanını söylemesiyle devam ederek müdahil anlatıcının hanımın da bu yalana inandığından okuyucu olarak şüphe edemeyeceğimiz telkiniyle son bulur:

[Sâniha] Peyker’in “yaktım” dediği kağıtların külünden hiçbir eser görülmediğine dikkatle bunu da Peyker’den sual eyledi.

Aferin Peyker, yine zekâvetli kız imiş be! Hanımın sualini müteakip bilâ-tereddüt ve lâ ihtirâz!

-Ateş pek hızlı yandığı için kâğıtların küllerini dahi baca çekip götürdü. [...] dedi. [...] Peyker'in yalanı Sâniha Hanımefendiyi tamamıyla mutmain ve müsterih eylemiş olacağına inanacağız. Zira o dahi bu işin efendiye haber verilmemesi için cariyeye sıkı sıkı tenbihâta girişip de Peyker'den:

-Allah Allah, hane hizmetini nasıl gördüğümüzü de efendiye anlatacak değiliz ya! [...] cevabını aldığı zaman bilâ-ihiyar bir tebessüm ile o güzel çehresinin ziynet-i dâime ve sahihasını iade eylemiş idi ki bu tebessümün manası "Cariyenin hakkı var. Yerden birkaç parça kâğıt kırıntılarını kaldırıp şömineye atıvermekte ne ehemmiyet olabilir? Ben de deli gibi şu küçük işi izam ediyorum."dan ibaret olacağına şüphe edemeyiz. (18/88)

Anlatıcının Sâniha'ya atfettiği ve alımlayıcının da inanıp doğruluğundan şüphe etmemesini beklediği bu düşüncelerin gerçek olup olmadığı ancak metnin sonunda ortaya çıkacaktır.

Bu bölümden sonra anlatı, anlatısal zamanda büyük bir geri sıçramayla, Sâniha'nın çocukluğu, eğitimi ve evlenme biçiminin ele alındığı bölümlerle devam eder. Sözü geçen bu ara bölümlerde, anlatıcı, Sâniha'nın hem Batılı hem de Osmanlı kültür dairesi düşünüldüğünde son derece olumlu kabul edilmesi gereken eğitimi³⁴ üzerinde uzun uzun durduktan sonra, onun Râsih ile, ne Batı'nın aşırı serbest ne de Osmanlı'nın kimilerince "gözü kapalı"³⁵ addedilen evlilik usûlüne dayanan ve ikisi arasında orta yolun tutturulduğu iddiası uyarınca son derece olumlu yansıtılan evlenme biçimlerini anlatır. Aslında bu evlenmede de etkin olan, inisiyatif kullanan tek taraf yine erkektir. Zira Sâniha'yı görüp hakkında araştırma yaptıktan sonra eğitimi dolayısıyla çevre tarafından "alafranga" addedilen bu kızın karısı olarak almaya karar veren, Râsih'tir. Bu evlenme hikâyesi anlatıldıktan sonra, Avrupa'daki

³⁴ Sâniha'ya, bu eğitim, çocukluğunda hastalanmasından korkulduğu için ev halkı arasına babası tarafından dâhil edilen ve onun ölümünden sonra da evde kalan Doktor Fratenberg tarafından verilmiştir. Fransızca'yı Doktor Fratenberg'ten daha küçük yaştan başlayarak ana dili gibi öğrenen Sâniha, yine doktorun gözetiminde, riyâziyye, coğrafya, kozmoğrafya, kimya, tarih ve terâcim-i ahvâl dersleri almıştır. Doktor Fratenberg, kızın maârif-i diniyyesini ise bir müderris tayin ederek ikmal ettirmiştir. Dolayısıyla anlatıcının da işaret ettiği üzere, Sâniha kendi yetiştirildiği zamana göre nadir kadının gördüğü pek ileri bir eğitim almıştır (32/102).

³⁵ Bkz. Anlatıcı: "Avrupalılık noktainazarından bakanlar bizim usûl-i izdivâcımızı 'Gözü kapalı bir izdivaç' diye sû-i telâkki ederler. Vakıa bazı ahvale göre haklıdırlar. Ama bazı ahvale göre bu hükümleri yanlışır" (48/118).

evlenme biçimiyle Osmanlı toplumundaki usûlün karşılaştırıldığı bir arasöz bölümünü³⁶ takiben, dışöyküsel anlatıcı tarafından Sâniha ve Râsih'in evliliklerinin onbirinci ayında bir erkek çocuk sahibi oldukları ve ilk iki buçuk yıllarının son derece mutlu geçtiği ancak durumun sonradan değiştiği belirtilir:

Lâkin evvelce dahi demedik mi ya? Ahvâl-i âlem daima mütehavvildir. Felek hiçbir şeyde kemali çekemez. Bu kemal-i mes'udiyetin tam iki sene devamı yine pek büyük bir devam olup, bir altı ay daha şöyle bir hâlde zaman geçtikten sonra üçüncü senenin kısm-ı âhîrinde Sâniha Hanımın tavrına bir tebeddül ârız olmuştu. Bir neşesizlik, bir sinir buhranı! Bir iç sıkıntısı!... Öyle bir hâl ki işte konağı daha ziyaret eylediğimiz gün reside-i nazar-ı hayretimiz olan ahval dahi bunun netayicinden bir hâl-i esef-iştimaldir. (50/120)

Anlatıcı, evde görülen bu değişikliğe işaret ettikten sonra, aşk ve evlilik konularını hem Avrupa'daki hâlleri hem de Osmanlı'da görülen keyfiyetiyle mülâhaza ettiği uzunca bir diğer arasözle olay akışını keser. Bu bölümde aşk konusu üzerinde uzun uzadıya duran anlatıcı, bu olguyu havai fişeğe benzeterek bu ilginç benzetme yoluyla başta erişebildiği en yüksek irtifaya çıkan aşkın da zamanla hızından kaybettikçe aynen fişek gibi aşağıya doğru seyre geçtiğini belirtir:

Havaî fişengi gibi bir cism-i sâid kendini isâd ve i'lâ eyleyen kuvvetiyle nasıl havalanır? Elbette dikkat ettiğimiz vardır a. İlk hareketi biraz batîcedir. Müteakiben sür'at-i suûdu tezayüde başlar. Bu tezayüt devam edeceği kadar devam eyledikten sonra tenakusa yüz çevirir. Ama cism-i sâid hâlâ suûdda. Nihayet onu suûda icbar eden kuvvet mertebe-i gayesini bulmuş olduğundan cism-i mezkûrda bir tevakkuf husule gelerek ondan sonra da tenezzüle rücu eyler. İşte aşk dahi böyledir. (71-2/141-42)

³⁶ Anlatıcının, romanın sözü geçen "Âşık Âşık; Karı Koca" adlı 4. bölümünde, Avrupa'daki aşk ve evlilik ilişkileriyle Osmanlı toplumundaki usulleri karşılaştırdığı ve sonuç olarak ikincisindeki durumu onayladığı görülür. Zira anlatıcının ifadelerine göre, Avrupa'da önceden tanışıp görüşen ve hatta muşaka ilişkisine giren çiftlerin evliliklerinin balayı süreci birkaç hafta ancak sürerken, Osmanlı toplumundaki evliliklerde bu süre bir yıla kadar uzamaktadır. Anlatıcıya göre, Osmanlı toplumunda evlendikten sonra birbirini tanıyan çiftler, bu süreçte muşaka ilişkisi içine girdiklerinden, burada "balayı" süreci daha uzun ve evlilikler de daha başarılı olmaktadır:

Malûm a, Avrupalılar evvel muşaka ederler de sonra muvasala eylerler. Bazen muvasala dahi muşaka hengâmına tesadüf eylediğinden balayının hiçbir hükmü kalmaz. Avrupa ahvâl-i ictimâiyyesine vukufu olanların reylerine, hükümlerine, [*sic*] göre balayı denilen müddetin üç aya imtidadı pek nadir vaki olur [...] Bizde hâl böyle değildir. [...] Bizde hüsn-i muvaffakiyetle neticepezîr olan izdivaçlar Avrupa izdivaçlarından daha çoktur. [...] Binaenaleyh bizim izdivacatımız için balayı tabir olunacak bir zaman bulunmayıp bilâkis "bal senesi" tabir olunacak bir zaman görülüyor" (48-9/118-19).

Anlatıcıya göre, Râsîh, bu benzetmenin içerdği hikmete vâkıf iken Sâniha değildir ve evliliklerinde yaşanan sorun da bu yüzden ortaya çıkmıştır:

Binaenaleyh Râsîh, yeni gelinlik ve güveyilik ve birbirine müştak âşık ve âşıklık merâtibinin gayesine kadar vardıktan sonra, işin bundan sonrası karılık kocalık yani şu gubâristan-ı âlem-i maişette yekdiğeriyle arkadaşlık demek olduğunu hikmet-i hakikiyyesi mesleği üzerinde görüp hüsn-i kabul dahi eylemiş idiyse de bu görgü Sâniha'ya dahi müyesser olamamıştı. Kocasının şu hikmet-i mukyeziyyâtına tevfikân kendisine dahi delâlet arzusunda bulunmasına: - Ha! İşte artık sevdaya doydu, usanmaya başladı. manasını vererek kendisi de sıkılmaya başlamıştı. (72/142)

Anlatıcı, Sâniha'nın aşk ve evlilik konusunda düştüğü bu “yanılgı”dan kendi başına çıkamadığını belirtirken aslında onun yanında okur konumundaki kadınları da bu romanda anlatılan kıssadan hisse çıkarmaya ve evliliğin gerçek mahiyetini kavramaya çağırılmaktadır:

Bu hikmet-i münibeye bizim âkil ve müdekkik Râsîh salık idiyse de Sâniha'nın hikmetinde bu metanet, bu hakikat yoktu. [...] Zavallı Sâniha hikmetindeki hatasını bizzat keşfedemiyordu. Onun itikadına göre kadın ile erkek yekdiğerine daima âşık ve âşıkâ hâlinde ömür sürecekler. Zevç ve zevce âşık ve âşıkâ ile müteradiftirler itikadında idi. [...] Yukarıda misal ittihaz ettiğimiz havaî fişengin en ziyade çoğaldığı süratiyle tesaudda devamını hulya ediyordu. Nereye kadar? Kürre-i nesîmin haricine kadar! [...] Hiç böyle şey mi olur? Vakıa hiç böylesi olmaz ama, siz geliniz de onu Sâniha Hanım gibi bir kadına anlatınız. (72-4/142-44)

Anlatıcının aşk-evlilik karşıtlığı ve Sâniha ile Râsîh'in evliliğinde yaşanan sorun üzerinde böylece yorum ve yargıda bulunduğu bu mülâhaza bölümlerinin ardından, romanda olay düzeni, müdâhil anlatıcı tarafından, yine Sâniha'nın Tosun Bey'in gayrimeşru ilgisine olumlu bir yanıt vermek üzere kaleme aldığı mektubu yazıp yırttığı başlangıç sahnesine getirilir ve bundan sonra da romanın sonuna kadar anlatı zamanı ileri akmaya başlar.

Sözü geçen bu parçalanmış mektubun, metinde kadının evlilik hayatında bastırması gereken (yasak) arzuyu temsil ettiği açıktır. Sâniha'nın bu mektupta ne

yazdığı anlatıcı tarafından asla doğrudan metne yansıtılmaz; ancak dolaylı olarak ve biraz da alaylı bir üslupla aktarılır:

Evet o gün Râsih'in halı üzerinden parçalarını topladığı kâğıt böyle bir muâhede-i teslimiyye müsveddesi idi. Bunda bîçare Sâniha evvelâ kocasının tebdîl-i ahvâlinde müştekiyâne bir lisanla bahsediyordu. [...] Hem de hep Tosun'un muhacematına karşı müdafaa suretinde! [...] Zavallı kadının Râsih'den ne kadar da çok şikâyeti varmış. Her günün yirmi dört saatinde her işiyle iştigale ve hatta yeniden yeniye aleddevam mübayaa eylediği kitapları mütalâaya vakit ve zaman buluyormuş da, eski muâşakat-ı müştâkane zamanına avdet için günde bir iki saat olsun vakit bulamıyormuş!.. Eğer haftada birkaç defa gelip Tosun bey o sehârâne parmaklarıyla piyano perdelerine dokundukça kendi urûk ve asabını dahi bu sûret-i lezîzde ve lâtifede tahrik etmeyecek olsaymış iç sıkıntısından boğulmak işten bile değilmiş. (76/146)

Sâniha'nın mektupta sözünü ettiği belirtilen bu "iç sıkıntısı", anlatıcı tarafından kocasının ilgisizliğine değil kadının içine düştüğü öne sürülen "isterik" hâle yorulur. Metinde Sâniha'nın durumu dolayımında, "isterik" kadının "alâmet-i zâhiresi" anlatılır:

Evvel-be-evvel iştahsızlık. Ondan mütevellit zaaf ve kansızlık. Sinirlerde sık sık buhran. Şiddetli iç sıkıntıları. Daima ağlamak istidadları. Nasihat ve tesliye edildikçe onların makûsunu istihfâm [*sic*] etmek. Kocasını çıldırasuya sevdiği, gözünden kıskandığı hâlde, kocasının kendi hakkındaki muhabbetini kâfi görmemek. Bazen teminât-ı muhibbânede kizbine zâhib olmak. Hatta bazı kere hayatını bile tevehhüm eylemek. [...]
İşiniz yoksa bin hekime, bin hocaya müracaat ediniz. Kordiyal suretindeki edviye bu hastalıklara karşı âcizdir. Nushalar, tütsüler, buhurlar dahi tesirsizdir. Bunun için yalnız bir şey ister. O da kadının kendi içtihadât-ı fikriyesindeki hataya vukufundan ibarettir. (145-46)

Metne göre, Sâniha'yı sıkıntıya sürükleyen elbette, içinde bulunduğu koşullar (kapalı hayatı, kocasının ilgisizliği, vs.) değil içine düştüğü yanılgıdır ve kadının taşıdığı fikirlerdeki hatayı anlaması gerekmektedir ki bu "isterik" hâlden kurtulsun. Anlatıcının Sâniha'nın bu "isterik" duruma neden düştüğüyle ilgili açıklaması ise son derece basittir: meşguliyetsizlik.³⁷ Ancak "işleyen demir ışıldar" sözünü dahi

³⁷ "Şark ve garbın tedbir-i menzil müdekkikleri ittifak ile hükmetmişlerdir ki, yalnız kadının değil erkeğin dahi muhâkemat-ı zihniyyece en büyük yanılıklarına meşguliyetsizlikleri sebep olur" (73/143). Metnin bu bağlamda, aşkın değişken doğası, aşk-evilik ayrımı gibi konulardaki hikmete

gündeme getirip bir işle iştigal etmemenin sonucunun hem zihnî hem de maddî rahatsızlıklar olacağını belirten anlatıcı, Osmanlı toplumunda son derece kapalı bir hayat sürmek zorunda olan ve herhangi bir işte çalışması mümkün olmayan evli bir kadının kocasından da ilgi görmeyince böyle bir sıkıntıya düşmeyip de ne yapacağı konusunda ise sessiz kalır:

Alelâde bir kadın olsa kocasına muhabbeti husûf ve hiras ile memzûc bulunsa o kadar sâhib-i servet olmasa umûr-ı beytiyyeyi rû'yet vazifesi zamanının en büyük kısmını iştigal eylese, geçinmek için düşünse, acaba Sâniha Hanımın henüz yeni gelinlik zamanındaki şiddet-i sevdânın gittikçe itidal kesb ede ede el-hâletü hazihi iki, iki buçuk senelik bir zevç ve zevce olmak nispetince hâl-i tabîye ric'atini bir büyük felâket imiş gibi zihnine dolayıp üzüm üzüm üzülmeye, şu hâl ve şanı müsaade gösterir miydi? (73/143)

Anlatıcının gündeme getirdiği bu retorik soru aslında metnin geneli bağlamında da pek yerindedir; ancak metnin bu “ikincil soru”yu yanıtladığı görülmez. Tersine, anlatıcı bu konunun daha derinlemesine ele alınması gerektiğini belirtir belirtmez bahsi, çalışmanın önemine getirerek bağlar. Oysa Osmanlı’da hâli vakti yerinde, evli barklı bir kadının meşguliyetsizliğinden sorumlu tutulamayacak toplumsal koşullar içinde yaşamaya zorlandığı gerçeğini sorgulamaz. Aksine, apaçık ortada duran bu “ikincil soru”yu es geçerek toplumsal koşulların kadınlar için verili, doğal koşullar olduğu imasıyla Sâniha’nın kapıldığı yanılgıdan ve böylece içine düştüğü “isterik” hâlden sorumlu olduğunu düşündürür alımlayıcıya: “Saat-ı eyyâmı meşâgil-i yevmiyyesine pek de kifayet edemeyen bir ev kadını zihnini eb’âd-ı gayr-ı mütenâhiye-i evhâm ve hayâlâtta gaib eylemek tehlikesinden daha ziyade masundur” (73/143).

Hâlbuki metin, evli kadının içinde bulunduğu kapalı hayatı da yansıtmaktadır. Anlatıcı, Râsih’in Sâniha’yı ilk kez gördüğü ve onunla evlenmek

varma konusunda yaptığının tersine, kadın ve erkek arasında özcü bir ayrıma gitmemesi dikkat çekicidir.

için Madam Miryal'in aracılığına başvurduğu Büyükkada'da geçen tek istisnayı hiç hesaba bile katmayarak, romanın hemen tek mekânının, Sâniha'nın babasından kalan ve onun, evlendiklerinde içgüveysi olarak buraya yerleşen Râsih ve annesiyle birlikte yaşadığı köşk olduğunu özellikle belirtir:

Bu konak halkıyla muarefe peyda edeceğiz. Zira hikâyemizin zemini işte bu konak, bu ailedir. [...] Hikâyemizi teşkil eden ahvâl-i vukuât hemen kâmilen bu konak dahilinde başlayıp, yine bu konak dahilinde neticelenmiş denilse hakikatten hiç de tebâüd edilmemiş olur. (76/146)

Anlatıcının romanın mekânının tekilliğini belirtme konusunda gösterdiği bu duyarlık dikkat çekicidir; zira gerçekten Sâniha, evlenmeden önce bulunduğu Büyükkada dışında, roman boyunca hiçbir zaman dış mekânda temsil edilmez ve onun dâhil olduğu olaylar bütünüyle köşkün kapalı mekânında gerçekleşir. Bu durum, aslında, metnin, evliliğin kadına dayattığı kapalı hayatı sergilediği biçiminde yorumlanmalıdır. Ancak bu durumun metinde olumsuzlandığı görülmez; tersine metnin bunu saydamlaştırarak doğal bir durum olarak sunduğu belirtilmelidir. Bu bağlamda, anlatının Osmanlı toplumunda evlilik kurumunun işleyişi ve dayandığı dinamiklerin yanı sıra, genel olarak bu kurumun aşk ilişkisi ile taşıdığı ters dinamikleri sergilemek için oluşturulmuş bir "laboratuvar" gibi kurgulandığını söyleyebiliriz. Nitekim Sâniha'nın, aşk ve evlilik konularındaki fikirlerinin içerdiği hatayı kendi başına göremediği görüşü de, yukarıda alıntılanan bölümlerde görüldüğü üzere, anlatıcı tarafından birkaç kez ifade edilerek vurgulanır ve metin Sâniha'nın göremediği bu hatayı anlamasına yönelik olarak düzenlenen bir "deney" çalışması niteliğine bürünür.³⁸

İnci Enginün, *Taaffüf* 'ü yine Ahmet Mithat Efendi'nin "Aile Romanları" kategorisinde ele alırken romanın "evlilikte ihanet" teması etrafında geliştiğini not

³⁸ Bunun daha önce de belirtildiği üzere, romanın kadın okurlarını da hedefleyen bir anlatsal tutum olduğu açıktır.

eder: "Midhat Efendi benzer tipleri işlediği öteki aile romanlarında ihanetten ve aileyi sarsan maceralardan da söz eder. Sarsılan evliliğin sebepleri ve onları ortadan kaldırmada karşılıklı anlayışın rolünü ele alan *Taaffüf* yazarın bir kadının eğitimiyle ilgili görüşlerini işlediği çok ilginç bir romandır" (204). Enginün'ün öne sürdüğü bu "karşılıklı anlayış" fikrinin, aşağıda üzerinde ayrıntılı olarak durulacağı üzere, romanda evli kadına dayatılan davranış kalıpları ("Minerva" gibi olma) düşünüldüğünde pek de gerçeği yansıtmadığı görülür. Bu anlatıda olsa olsa evli erkeğin henüz evlilik içinde istenilen alışkanlık kalıbına oturmamış karısını iffetlendirme yolunda sergilediği anlayıştan söz edilebileceği ve erkeğin ilgisizliğinin ise metinde anlatıcı tarafından evlilikte baş gösteren aldatma sorununun temelinde yatan bir etken olarak asla sunulmadığı açıktır. Nitekim metnin öne sürdüğü bu görüşü, İnci Enginün de aynen tekrarlar: "[E]vlilik hayatında tecrübesiz kadınları tehlikelerden korumak eşlerine düşmektedir. Bu arada Ahmet Midhat, kadınların ne kadar bilgili olurlarsa olsunlar, erkeklerin derecesine yükselmediklerini yazar. 'Her şey adamına göredir. Familyalar dahi adamlardan mürekkep ve müteşekkildir'" (205). İnci Enginün'ün yazara atfetmeyi seçtiği bu görüşlerin yazarın değil anlatıcının aksettirdiği mülahazalar olduğu gerçeğinin altını çizerek şu önemle vurgulanmalıdır: bu metinde örtük yazar konumundaki anlatıcı tarafından dile getirilenler ile Râsîh'in ağzından aktarılanların seçiminde ilginç bir dikkat göze çarpar ve bu dikkatin niteliği üzerinde de aşağıda durulacaktır. Ancak özetle şu belirtilmelidir ki Enginün'ün romana getirdiği yorum metnin "birincil sorular" bağlamında ortaya koyduklarından ayrı düşmez; Macherey'in önerdiği gibi metne "ikincil sorular" bağlamında getirilen yeni bir bilgi içermez.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Taaffüf*'te hem örtük yazar ile kahramanlara üleştirdiği "monolog"ların seçiminde gösterdiği dikkat hem de evlilikte ihanet

bağlamını ele alırken ortaya koyduğu olay akışı, yazarın *Yeryüzünde Bir Melek* (1875) adlı romanda “evli bir müslüman kadının başkasıyla sevişmesi” konusunu anlattığı için “zamanın gazetelerinde tenkit [edilmekten]” tecrübe kazandığını göstermektedir (Esen 197). Nükhet Esen, Ahmet Mithat’ın bu olaydan ders alarak “bir daha da müslüman kadınına ihanet olayına hiçbir romanında karıştırma[dığını]” belirtir (197). *Taaffüf* romanı düşünüldüğünde bu genelleyici saptamaya kuşkuyla yaklaşmak gerekse de; Ahmet Mithat Efendi’nin yine aşk, evlilik ve ihanet temalarını işlediği bu romanda, Orhan Okay’ın “vak’anın esasını” teşkil ettiğini belirttiği “Sâniha’nın, Tosun Bey’le olan çok müphem alâkası” (442), sözünü ettiğimiz bu önceki tecrübenin de etkisiyle olsa gerek, son derece dikkatli bir biçimde ele alınmıştır. Zira bu ilişkinin haremlik-selamlık arasında gerçekleşen gizli mektuplaşmalardan öteye geçmediğinin ve Sâniha’nın yazdıklarının, Tosun Bey’i kendisine yönelik alâkasını kesmesi yolunda telkin etmek için yazılmış cevabî mektuplardan ibaret olduğunun belirtilmesine anlatıcı tarafından özellikle dikkat edilmiştir. Ancak yine de “Bir Kadın Nasıl Yanılır?” başlıklı 5. bölümde, anlatıcı, Sâniha’nın Tosun Bey’e bu yollu mektuplar yazmak yerine kendisine sükunetle karşılık vermesinin evli bir kadın için çok daha doğru bir müdafaa biçimi olduğunu belirtir ve yazılan her cevabın Tosun Bey’e yeni birkaç mektup yazmak, dolayısıyla da aralarındaki alâkada biraz daha yol katetmek için fırsat verdiğinin altını çizer:

Zaten Sâniha için Tosun’a mektup yazmak ile mukabele etmek ve aklınca onun hamlelerine bu suretle müdafaada bulunmak bir mağlûbiyet demek değil midir? Meramı nedir? Tosun tarafından hamlelerin bilkülliyeye münkatı’ olması mı [*sic*] Öyleyse hiçbir şey yazmamalı. O zaman herif de kat’-ı ümid ederek susar. Madem ki cevaplar yazılıyor müdafaa yolunda yazılsalar bile herifi hep mukabeleye davet maksadı anlaşılıyor. (70/140)

Böyle bir “maksat” iddiası ortaya koyan dışöyküsel anlatıcı, daha da ileri giderek Tosun Bey’in ilgisine suskunluk yerine mektuplarla karşılık veren Sâniha’nın, ona

yazmak yerine ondan gelen mektupları kocasına bildirmeyi düşünmeyerek yaptığı seçimde masum olup olmadığını doğrudan doğruya sorgular: “Lâkin bunu hiç düşünmemiş midir? Yoksa pekâlâ düşündüğü hâlde mücerret Tosun Bey’i muhacemât-ı âşıkane şiddetlendirmek için mi o müdafaa-i kalemiyyede bulunmuştur? İşte işin can noktası burasıdır” (70/140). Anlatıcı gündeme getirdiği bu retorik soruya olumlu ya da olumsuz bir yanıt vermez. Oysa yanıtı bırakılan bu sorunun Sâniha’nın evlilikte sadakat konusundaki tutumunu kuşkulu hâle getirdiği açıktır. Ancak romanın bütününde gerek anlatıcı gerekse Râsih eliyle metnin Sâniha’yı evlilikte doğru davranış kalıbına sokulabilmesi için müşfikâne biçimde terbiye edilmesi bir “nesne” gibi temsil ettiği, sesine düşüncesine bu nesne konumunun gereğinde başka biçimde yer vermediği görülmekle birlikte, Sâniha’nın içine yerleştirilmiş olduğu “nesne” konumu, anlatıcının ortaya koyduğu kuşkulu tutumla birlikte şaşırtıcı bir resim oluşturmaktadır.

Evlilik içinde kapalı bir hayat sürmek zorunda olan Sâniha’nın bastırılmış arzusunun temsil eden bu mektubun akıbeti ise ilginçtir. Mektubu Sâniha kendisi yırtar; ancak kağıt parçalarını odada yanmakta olan şömineye atmak yerine yere atar. Romandaki olay akışının bu yolla harekete geçirildiği açıktır. Ancak metnin onun bu davranışla bu yasak arzuyu bastırmaya yanaşmayıp bir mesaja dönüştürdüğüne işaret ettiği yorumu da getirilebilir. Sâniha’yı bu mektubu yırtmaya sevk eden olay ise, oğlunun kendisine “Anne!” diye seslendiğini duymasıdır. Evliliğin getirdiği sorumluluklar kadını haz ilkesini terk edip gerçeklik ilkesine çağırılmaktadır.

Yırtılıp yere atılmış mektubu bulduğunda, Râsih’in, hemen bir göz atışla, mektubun yazarı karısı iken, derhâl Tosun Paşa’yı suçlaması ise şaşırtıcıdır: “Vay hain Tosun, Vah benim zavallı Sânihacığım!” (83). Râsih’in, bu mektup dolayımında, bu gizli mektuplaşmada karısını hemen hiç sorumlu tutmayarak

Tosun’u suçlaması aslında manidardır; zira kadının eylemlerinden sorumlu tutulacak [arzulayan] bir özne konumunda addedilmediğini, hem evlilikte hem de olası bir gayrimeşru ilişkide arzu nesnesi olmaktan öte bir konumda düşünülmemeyeceğini göstermektedir. Bu durum, ilk bölümde mektup yazarken, yani bir eylem içinde bulunurken bile Sâniha’nın anlatıcı tarafından muhatapla gizlice izlenen bir nesne konumuna hapsedilmesi, bir arzu nesnesi gibi sunulması ve yazdığı mektubun metinde doğrudan sunulmamasıyla uyumludur. Nitekim bu ilk bölümden sonra, eğitim ve evlilik hikâyesi anlatılırken de Sâniha, hayatının hiçbir eylem ve seçiminde etkin olmaksızın daima nesne konumunda sergilenir. Onunla gerçekleştirmeyi dilediği izdivaç konusunda elçiliğini istemek için Madam Miryal’le görüşürken, Râsih’in söyledikleri de, metinde Sâniha’nın yaptığı eylemlerden ahlaken sorumlu tutulamayacak kadar edilgen, hatta ancak bir nesne konumunda gösterilmesiyle bağdaşmaktadır:

-Lâtife bir taraf, bu kızın ahvaline dair pek çok şeyler işittim. Başka bir kimse olsa onunla izdivaca cesaret edemez. Ama ben cesaret edeceğim. Lisanını işittim. Hüner ve malûmatını pek methediyorlar. Cemal-i zahîrîsini de beğendim. İşin bencesi bir de ahlâkını beğenmekten ibaret kaldı. Bunu da kolay işlerden sayarım. Bir erkek eğer şartınca ve bihakkın erkekse kendi ahlâkıyla karısının ahlâkından bir halita yapar. Badehu onu karısıyla taksim eder. İkisinin de ahlâkı mütevafık olur. (42/112)

Bu bağlamda metnin kadını, kendisine erkekler tarafından çeşitli roller yüklenen, eğitiminden evliliğine kadar herşeyi erkeklerce belirlenen ve hatta ahlakı bile kocası tarafından şekillendirilen bir “nesne” gibi sunduğu görülmektedir.

Romandaki olay akışının Sâniha’nın yırtılmış mektubunun kocasının eline geçmesinden sonraki bölümü de, kadının metinde içine yerleştirilmiş olduğu “nesne” konumuyla uyumludur. Zira Râsih bu mektup konusunda karısıyla yüzleşmeyi seçmez; tersine “müşfik” bir koca gibi karısının içine düştüğü bu hâlin ona bir şey yansıtılmadan halline yarayacak tedbirler almaya karar verir. Peyker’e tembih edip

karısının bunların kendisinin eline geçtiğini öğrenmesini engelleyen Râsih, karısının yazı odasından topladığı mektup parçalarını kendi odasında birleştirir ve Sâniha'nın mektubunun tamamını görür. Râsih'in karısının arzusunu temsil eden bu mektuba yönelik tutumu ise ikirciklidir. Râsih mektubu dikkatlice yapıştırıp saklamayı ve karısıyla bu konuda hiç konuşmadan bir oyun oynamayı seçerken bir yandan da karısının Tosun'la münasebetini kesecek önlemleri düşünmeye girişir: “Ama Râsih'e gelince: Koca Râsih bu akşam pek mahir bir tiyatrocuya benziyordu. [...] Pekâlâ bu adem-i cevaz üzerine tedbirler düşünmeli. O hâlde zihin bu tedbirlerle meşgul olmalı” (84/154). İşin ilginç yanı, karısıyla Tosun Bey'le olan yasak ilişkisini doğrudan doğruya görüşmek yerine gizlice önlemler almayı seçen Râsih'in, bu tedbirleri almak konusunda kendisinden yardım istediği cariye Peyker'e durumu tüm açıklığıyla aktarıp karısından sakındığı doğrudan iletişimi onunla kurmaktan çekinmemesidir. Gerçekten de anlatıda Peyker, alınacak söz konusu tedbirlere ilişkin her konuda—hatta akıl yürütmede bile—efendisine yardımcı olarak Sâniha'nın tersine, Râsih'le doğrudan iletişim içinde ve evin hanımına göre daha etkin ve bağımsız biri olarak temsil edilmektedir. Nitekim anlatıda yardımcı bir rol üstlenen Peyker'in Râsih'le diyalogundaki tüm konuşmalar doğrudan aktarımla metne yansıtılırken, tüm anlatı üzerine inşa edilen Sâniha'nın sesi—metnin onu hapsettiği nesne konumuna koşut olarak—roman boyunca çok az duyulur. Sâniha'nın sesi ilk kez Madam Miryal'in evlilikle ilgili sorularına birkaç kez “evet” diyerek cevap verdiği sahnede duyulur. Râsih'in kendisine evlilikte kadının üstlenmesi gereken rolün Minerva gibi olmaktan geçtiğine ilişkin monoloğunda da yine olumlayan bir dinleyici olarak yer alır Sâniha. Metin boyunca onun duygu ve düşüncelerine ilişkin olarak kendini ifade ettiği birkaç yerde ve mektubunda da onun doğrudan ses vermesine izin verilmez ve bu bölümler anlatıcının alaylı aktarımı yoluyla metne

katılır. Sâniha bir tek metnin sonunda kendisi konuşur ve aşağıda üzerinde durulacağı gibi bu konuşma da metne ilişkin şaşırtıcı soruları gündeme getirir.

Gerçekten metinde evli kadının, ne kadar eğitilmiş olursa olsun, nesne konumunda ve son derece edilgen yansıtılmasına karşılık, bir cariye'nin etkin ve erkekle doğrudan karşılıklı iletişim içinde sergilenmesi son derece dikkat çekicidir. Bu durumun anlatıda Peyker'in oynadığı rolün bir gereği olarak yorumlanması mümkündür. Ancak bir başka yorum da, onun bir cariye olarak kadın-erkek ilişkisi bağlamında, Sâniha'nın varlığıyla arz ettiği gibi terbiye edilmesi gereken ve namus bağlamında bir tehdit unsuru olarak yer almamasıyla bağlantılıdır.

Peyker ve Sâniha'nın temsillerindeki bu çelişkinin de gösterdiği üzere, metnin evlilik bağı altındaki kadına yönelik tutumu dikkat çekici biçimde ikirciklidir. Nitekim anlatının ana eksenini, bu kadının itaat, sadakat ve iffeti sorunu oluşturmaktadır. Zaten, evli kadın namus bağlamının inceleme nesnesine dönüşür metinde. Romanın başlığını oluşturan “taaffüf” sözcüğü de bütünüyle, kadına işaret eden bir namus anlayışını yansıtmaktadır. Zira Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ında, “taaffüf” kelimesinin “iffet” kelimesinden türetildiği ve anlam karşılığının “iffetli olma, ahlâkdışı şeylerden kaçınma” olduğu belirtilir (1007). Aynı kaynakta, “iffet” kelimesinin anlamları ise şöyle sıralanır: “1. afflik, temizlik. 2. nâmus. 3. kadın adı.” (411). Bu bağlamda “iffetli” kelimesine yine Devellioğlu'nun sözlüğünde “1. iffet, nâmus sahibi kadın. 2. itibarlı kadınların lâkabı” anlam karşılıklarının verilmesinin de gösterdiği üzere, iffetli ya da iffetsiz olma durumları kadına hasredilen niteliklerdir (411). Bu sıfatlar kadını imlemektedir. “İffet” kelimesinin içerdiği bu anlamların da yansıttığı üzere, Osmanlı gibi ataerkil bir toplumsal yapıda, erkeğin iffet ya da namusu pek de sorunsallaştırılmazken, namus çerçevesinde sorgulanan ve inceleme nesnesi olan

daha ziyade kadın olur. Nitekim metinde, müteehhil kadının ahlakı meselesi sorunsallaştırılırken, kendisinin de evli ve birkaç çocuklu olduğu anlatıcı tarafından söz arasında belirtilen Tosun Bey'in gayrimeşru ilişkilere meylinin onun "materyalist" diye adlandırılan felsefesine dayandırılması ve daha sonra da bu yönelimin ilgisini Sâniha gibi evli bir kadına yöneltmesi dışında neredeyse hoş görülmesi ise metnin bu konuda barındırdığı çelişkiyi ve dolayısıyla ataerkil ideolojik tutumunu yansıtır: "Bu adamın kendine mahsus bir felsefesi vardır. Kendisi müteehhil. Birkaç da çocuğu var. Fakat öyle kuyûd-ı zevciyyet ve übüvvetle mukayyet olmaya hiç gelemez" (65/135). Bu bağlamda metnin evli bir kadına ilgi gösteren Tosun'u, aynı suça ortak olan evli kadınla birlikte suçlarken, işledikleri kabahati bir "mal"ın çalınması olayına benzetmesi ise manidardır:

Bir müteehhil kadına heveslenmek bekâr olan erkek için kendinin olmayan bir mala göz dikmek demektir. [...] Hâlbuki o kadının o âşık-ı şeydâ tarafından vuku' bulan teklife muvafakati doğrudan doğruya kendi yed-i emanetine teslim edilmiş olan bir kalâ-yı girân-bahâyı zendost denilen o merd-i sârîka müşareketle çalmak hükmünü alır. [...] Bu hâl ise ne psikolojiye, fizyolojiye, sosyolojiye, ne de kanûn-ı hikmet ve nizâm-ı ahlâk ve edebe hiçbir akilin tevfiik-i kabûl ettirebileceği şeylerden değildir. (58-9/128-29)

Metinde bu alıntının da gösterdiği üzere, evli kadın bir "meta" hükmünde yansıtılmakta ve sadakatsizliği bir malın çalınması olayına ortaklık olarak teşbih edilmektedir. Bu metinsel öne sürüş elbette ki evli kadının "nesne" konumuna sıkışmış metinsel ve varoluşsal deneyimini akla getirmektedir.

Sadakati bu şekilde sorunsallaştırılan kadına ilişkin olarak metinde özcü bir bakış açısını yansıtan kimi olumsuz saptamalar da yapıldığı görülmektedir: "Bu hikmet-i münibeye bizim âkil ve müdekkik Râsih salik idiye de Sâniha'nın hikmetinde bu metanet, bu hakikat yoktu. Ta'yib olunamaz ya! Kadındır. Ne kadar taallüm ve tederrüs etse mertebe-i irfânı muktedir bir erkek derecesine vardiiramaz" (72/142). Dolayısıyla metne göre, kadın, erkekten "kategorik" olarak farklıdır ve

eğitilse bile bu ayrımı aşması mümkün değildir. Nitekim metinde Osmanlı toplumunda nadiren görülen biçimde iyi eğitim aldığı belirtilen Sâniha'nın da yüzeyde kalacağı ve meselelerin derinine bir erkek gibi vâkıf olamayacağına işaret edilir: “Sâniha Hanım ne kadar okumuş olsa, bir erkek hem de Râsih gibi feylesof derecesinde sâhib-i tettebbu olamayıp her mensup olduğu ilmin mebâdisinde veyahut sathiyyatında kalacağı derkârdır” (89/159). Metnin öne sürdüğü bu “kategorik” farklılığın temelinde kadın-erkek ikili karşıtlığına ilişkin özcü bir tutumun yattığı açıktır. Nitekim metinde Sâniha'nın almış olduğu eğitim dolayısıyla diğer kadınlardan ayrıldığına işaret eden kimi olumlu yargı cümleleriyle karşılaşmak mümkün olsa da, yukarıda alıntılanan bölümlerin de gösterdiği gibi, metne göre bu eğitimin bile aşmasına yardımcı olamayacağı bir özsel farklılık ayırır kadını erkekten ve elbette daha aşağıda konumlandırır.

Taaffüf'te, birbirinden “özsel” biçimde ayrıldıkları böylece gösterilen iki cinsin aşk ve evlilik ilişkisi içindeki tutum ve konumları, yukarıda da değinildiği üzere, metnin ana izleğini oluşturur. Bu ana izlek üzerinde gelişen anlatının taşıdığı temel dinamik ise, daha önce de belirtildiği gibi, aşk-evlilik ikili karşıtlığıdır. Nitekim metinde aşk ve evliliğin birbirine karşıt ve bir arada bulunamayacak iki olgu olarak sunulması ve bu yargının Sâniha dolayımında evli kadın için dayattığı durum son derece manidardır. Evli kadına evlilik içinde biçilen konum ve tutum, metinde yer alan, ilkiyle ilişkili bir diğer ikili karşıtlık üzerinden açıklanır. Anlatının üzerinde yükseldiği bu diğer ikili karşıtlık, Venüs-Minerva ikili karşıtlığıdır. Bu iki tanrıçanın metinde ilk gündeme gelişi, romanın hemen başındadır. Anlatıcı Sâniha'nın yazı odasını betimlerken şöminenin iki tarafına konmuş iki heykele özellikle değinir: “Şöminenin iki tarafına konulan heykeller nazarıdikkat ve ehemmiyetinizden tebâüd edecekler mi? Dikkatli bakınız alçıdan

dökülmüş şeyler değildir. Halis beyaz mermer üzerine el ile hakkolunmuş âsâr-ı üstâdânedendirler. Birisi cemal ve sevda müekkilesi Venüs'ü tasvir ediyor. Diğeri ise sanâyi-i nefise ve akıl ve hikmet müekkilesi Minerva'dır" (9/79). Dışöyküsel anlatıcı, yazı odasını betimlemekte aynı minval üzerinde devam ederek dikkatini ve metin alımlayıcısının dikkatini bu kez odada yazı yazmakta olan Sâniha'ya çeker. Yazı masasına eğilmiş mektup yazmakta olan Sâniha, anlatıcı tarafından okura şöyle takdim edilip betimlenir:

Bakınız, bakınız! Asıl şu genç hanımın letafetine bakınız. [...] Şu iskemleye oturmak için mutlaka yazıhanesinin sağ tarafından gelmiş ve bir "yarım sol" vaziyetiyle o iskemle üzerine oturmuş ki mavi grondan mamul uzun etekli rubasının eteği sağ cihetine doğru uzatarak bittevakuf, sanki henüz denizden çıkan Venüs'e bir mevc-pârenin kemâl-i tahassür-i müştâkane ile zânû-pûş olmaya davrandığını tahayyül ettiriyor. (9-10/79-80)

Bu bölümde de, Sâniha'nın anlatıcı tarafından bir arzu nesnesi olarak sunulduğu ve nesne konumuna indirildiği açıktır. Nitekim metinde sesinin doğrudan duyulmasına çok az izin verilen Sâniha'nın yazdığı mektup da metinde dolaysız biçimde yansıtılmaz: anlatıcının alaysı süzgecinden geçirilerek aktarılır. Oysa aynı Sâniha anlatıcı tarafından kısa bir süre sonra bu kez Minerva'ya benzetilir:

Yazıyor. Kalem lâyenkati kımıldanıyor. [...] İki kaşları arasından başının saç biten mahalline kadar alnı sair emsaline kıyasen evsâ olmaktan fazla, kaşlar hizasından küre-i re'si etrafına tersim olunacak çembervârî daireye kıyasen, iki kaşı arasından saçlarına doğru resmedilecek hattın kaimeden biraz daha münferic bir zaviye tersim etmekte bulunduğu dikkat isteriz. Bir bu zaviyeye bakmalı bir de şömine üzerindeki Minerva'nın zâviye-i cebhesine bakmalı. Bu mukayesede ehemmiyetli davranacak olursanız Minerva heykelini âdeta Sâniha Hanımın heykelidir zannediverirsiniz. Şu kitabet vaziyetinde Sâniha Hanımın tavrındaki ciddiyet hakikaten Yunan-ı kadîm zamanından kalma heykellerdeki ciddiyetten ziyadedir. (150-51/80-1)

İster Venüs'e benzetilsin ister Minerva'ya, Sâniha, anlatıcı tarafından bir özne olarak yansıtılmaktan ziyade bir arzu nesnesi gibi sunulmaktadır. Venüs benzetmesinde fiziksel güzelliği vurgulanırken Minerva eğretilmesiyle zihnî etkinliğinin altı

çizilmektedir. Ancak her iki durumda da metnin onu bir arzu nesnesi olarak temsil ettiği açıktır.

Aynı şekilde, metnin, Tosun ve Râsîh'in temsilinde de, Venüs-Minerva ikili karşıtlığına atfedilen değer yargılarında karşılık bulan bir çelişkiyi vurguladığı belirtilmelidir. Metinde Tosun'un fiziksel güzelliğe sahip, çekici bir erkek olarak betimlendiği görülür: "İstanbullu bir genç adam. Mükemmelen tahsil görmemişse de cahil de değil. Hele pek zeki, pek şûh-mizâc, pek şen. Tosun Bey şahsen dahi gayet güzeldi. Uzun boylu, etine dolgun, beyaz tenli, açıkça kumral bıyık ve saçlı, sarı gözlü. Sözü kısası insan güzeli!" (64/134). Anlatıcı tarafından fiziksel çekiciliği vurgulanan Tosun'un tersine, Râsîh'in temsilinde, fiziksel güzellikten hiç dem vurulmaz: "İşte birisi geliyor. Yirmi sekiz, otuz yaşlarında bir adam. Ha tanıdık. Râsîh Efendi öyle ya! Orta boylu, esmer yağız, koyu kumral saçlı, saçlardan daha koyu bıyıklı, geniş göğüslü, kurumlu, vakarlı, bizim durenmiş feylesof Râsîh. Ta kendisi" (12/82). Burada olduğu gibi metnin başka birçok yerinde de Râsîh'ten, akıl, bilgi ve görgüsünü vurgulayacak biçimde "feylesof" diye söz edilir. Oysa Tosun'nun, metinde fiziksel görünüşü dolayımında biraz da küçümser bir tutumla "yosma" ya da "şık" diye tanımlandığı görülür (69/139; 74/144). Bu bağlamda, metinde Tosun'a ilişkin olarak ön plana çıkan bir başka temsil unsuru ise, daha önce evliliğe yaklaşımı bakımından değinildiği gibi, onun anlatıcı tarafından "materyalist" diye adlandırılan bir felsefi görüşe sahip olmasıdır: "Bu adamın kendine mahsus bir felsefesi vardır. [...] 'Adam bu dünyanın neye tahammülü var? İnsan zevkine bakmalı, zevkine!' sözü düstûrü'l-amelidir" (65/135). Bu alıntıda da görüldüğü üzere, Tosun dolayımında materyalist felsefi görüş hedonizmle bağdaşık olarak sunulur. Bu temsil, metinde Tosun'un konumlandığını ileri sürmekte olduğumuz Venüs bağlamıyla da örtüşür. Nitekim metinde anlatıcının Tosun ve

Râsih'e yönelik tutumları çok açık bir biçimde Venüs-Minerva karşıtlığını yansıtmaktadır. Zira bu bağlamda iki kahramanın adları bile bu ikili karşıtlığı yansıtan sembolik değerler taşımaktadır. Metinde "Tosun" adıyla açıkça alay edilir:

Tamam [Sâniha'nın] kocasının kendi ümidi veçhile her dem âşık bir yar olmayıp bir koca olduğunu görerek ümit ve hulyasında aldandığından dolayı gam yemeye başladığı esnada karşısına kop kocaman bir Tosun çıktı. Büyüye büyüye öküz olacak şey değil!
(74/144)

Buna karşılık Râsih adının taşıdığı anlamlar ise, Minerva'ya atfedilen değerlerle uyumludur: "1. Sağlam, temeli kuvvetli. 2. Bilgisi (din bilgisi) çok geniş olan." (Devellioğlu 877). Metinde Tosun'un aksine Râsih'in fiziksel güzelliğe sahip olmadığını ayrıca vurgulandığı şu bölüm anlatının bu ana izleğiyle yine uyumludur:

Kadının efkârı erkeğin uzun boyundan, ince belinden, kıvrık bıyığından ileri geçemez ve muhakemesi kılıçlı, sarıklı veyahut fesli mukayesesini tecavüz edemez ve meziyyât-ı merdane güzellikten, gençlikten bir de servetten başka surette taayyün eylemezse Râsih ile şu sûret-i selâsedeki meziyyatı cami olan bir erkeğin kadın nazarında ne farkı kalır? Hiç şüphe etmemeli ki galibiyet değil asıl mağlûbiyet Râsih hâlinde bulunan erkekte kalır. Sâniha nazarında böyle bir hâl hemen hemen vaki olmamış mıydı?
(92/162)

Bu retorik soru, aslında açıkça, metnin bütününde etkili olan ve Venüs-Minerva ikili karşıtlığının temsil ettiği çatışmanın altını çizer. Bu ikili karşıtlıkta, anlatıcı elbette Minerva, yani akıl ve çalışmanın tarafındadır. Zira hem Râsih ve Tosun'un temsillerinde ikisine ilişkin olarak vurgulanan özelliklerin niteliği ve temsillerinde izlenen üslubun karşıtlığı hem de Venüs-Minerva karşıtlığının iki tarafında yer alan niteliklerin metnin sonunda Râsih tarafından açıklanışı bu görüşü desteklemektedir.

Venüs-Minerva ikili karşıtlığının anlatı açısından en önemli işlevi ise, elbette Râsih'in Yunan mitolojisinde bu iki tanrıçaya atfedilen özellikler üzerinden karısı Sâniha'ya evlilik konusunda bir ders vererek evlilik ve aşk konularında içine düştüğü hatayı ona işaret etmesine olanak tanınmasıdır. Diğer bölümlerde son derece etkin, muhatapla musahabe içinde anlatıya müdahil olan, aşk-evlilik, alafraanga-

alaturka sofralar, vb. her türlü konudaki görüşlerini aktaran dışöyküsel anlatıcı, aksine, İslamiyetteki resim yasağının³⁹ yanı sıra Yunan mitolojisinin bu iki önemli tanrıçasına ilişkin açıklamayı da doğrudan Râsîh'in ağzından aktarır. Râsîh'in Yunan mitolojisine ilişkin bu açıklaması, onun Sâniha'ya, anlatıcının da alımlayıcıya, kadınların evlilik ve aşk konusunda izlemesi gereken tutuma yönelik telkinde bulunma amacı taşımaktadır. Nitekim Râsîh, Sâniha'ya bu iki tanrıçayı tasvir eden heykellerin Doktor Fratenberg tarafından kendisine hediye edilmesinin de böyle bir telkin-i hikmet için olduğunu söyler: “-Ben demek istiyorum ki Doktor Fratenberg'in şu heykelleri şuraya koyması bir hikmetten hali değildir. [...] Zira Doktor Fratenberg gibi bir adam tarafından sizin gibi bir kadına böyle bir hediyenin takdimi zaman-ı izdivacınız için bir vasiyet hükmündedir...” (98-9/168-9). Buna uygun olarak, Sâniha da Râsîh'e, Doktor Fratenberg'in de kendisine bu tanrıçaların “müteehhil kadınlar hakkında bir hükümleri [bulduğunu]” söylediğini ve “bunu [kendisine] anlatabilecek bir kocaya düş[mesini]” dileyerek, çok yalvarmasına karşın bu bahsi kapattığını hatırladığını söyler ve böylece Râsîh'in tahminini onaylar (99/169).

Bu onaylamayı bekleyen Râsîh, Venüs ve Minerva'ya atfedilen nitelikler hakkında son derece didaktik bir mitoloji şerhine girişir. Bu açıklamaya göre, “Venüs cemal içinde muharrik-i ihtisâsât-ı şehvâniyye olan cazibenin timsali” iken, Jüpiter'in beyninden doğmuş olan Minerva “akıl ve hikmet[in]”, “mahfuziyet”, “müdafaa” ve “hıfz-ı ismet[in]” timsalidir (101-03/171-73). Bu bağlamda kadına

³⁹ İslamiyetteki resim yasağına ilişkin görüşlerin aktarıldığı bu bölümde, metnin, resim ve heykeller artık put ve ikona gibi ibadet amacı taşıyan bir yan taşımadığı için bu yasağa gerek olmadığı savını desteklediği görülür ki, o dönem Osmanlı toplumu için hâlâ oldukça netameli olan böyle bir konuda anlatıcı yerine roman kahramanının konuşuruyor olması, yazar açısından anlaşılabilir bir seçimdir. Aynı şey elbette metnin desteklediği kıssadan hisseyi açıklamak için kullanılan Venüs-Minerva karşıtlığı bahsi için de geçerlidir. Ve bu konuda da, biraz da olay akışının da gereği olarak, metinde doğrudan “feylesof” Râsîh'in konuşurulduğu görülür.

evlilikte izlemesi gerektiği telkin edilen tutum, metinde olumlanan Minerva'nın yolunu izlemek ve onun gibi olmaktır. Nitekim, Râsih iki tanrıçaya ilişkin karşılaştırmasında bunu açıkça söyler: “İşte efendim, Venüs ile Minerva'nın mukayesesini şundan ibarettir. Kadın kısmı asıl Minerva füyuzatıyla mütefeyyiz olmalı. Venüs'ü kendi yanına uğratmamalı” (107/177). Minerva'nın örnek olacağı kadının, arzularını bastırması gerektiği çok açıktır; oysa Râsih'in ağzından söylendiği üzere, kendisine ilişkin olarak anlatılagelen mitler dolayımında ortaya çıkan portresiyle Minerva'nın kadınlığı bile kuşkulu hâle gelmektedir ve Râsih de bu konuda Sâniha'yı ikna ihtiyacı duyar: “Buraya kadar beyan eylediğimiz tecelliyat içinde Minerva'nın asıl tabiat-ı nisvâniyyesine dair pek bahir bir hüküm göremediniz değil mi? Hâlbuki Minerva betûliyetiyle azrâiyetiyle beraber yine kadındır” (105/175). Minerva'ya cinsî açıdan yönelmeye kalkışan Teiresias hikâyesinden Râsih'in çıkardığı sonuç ise evli kadın açısından son derece tutarsız bir saptama içerir: “Demek oluyor ki kadın, muhâfaza-i ismet uğrunda kendi mesturâtını gören gözleri çıkaracak kadar gayûr olmakla beraber, betûliyeti, azrâiyeti aleyhinde kasıt hissiyle mütehassis olanlar hakkında bile şefik ve rahim olmalıdır” (106/176). Bu çelişkili açıklamayla evli kadına dayatılan rol model büsbütün karmaşık hâle gelir. Ancak iletilmek istenen mesaj, metne göre, gayet açıktır: Kadın kadınlığını bastırmak pahasına da olsa ismet ve iffetini korumalıdır. Sâniha, Râsih'in kendisine telkine uğraştığı bu hikmeti anlar: İlişkilerini tümünden kestiğini bildiren bir mektup yazarak Tosun Bey'e iletilmek üzere Peyker'e verir. Sâniha'nın bu hikmeti pek iyi bellediğinin en doğrudan göstergesi ise, onun anlatının en sonunda şu söyledikleridir:

Râsihim! Maahaza iffetim için endişe edilecek hiçbir şey zaten yoktu. Ben o parçalanmış mektubu son kelimesine kadar yazdığım zaman meğer şu Venüs aşüftesinin imlâ ve ihsasıyla yazıyormuşum. O aralık oğlum Nurullah “Anne!” diye bir ses çıkardı. [...] Râsihim! Sevgili kocacığım

meğer o “Anne!” sedası oğlun Nurullah’ın ağzından Minerva’nın isdar eylediği bir âvâze imiş. (119/189)

Bu alıntının oldukça ikircimli göndermeler içerdiği açıktır. Venüs’ün “aşüfte” olarak tanımlanması metnin genelinde desteklenen fikirlerle son derece uyumludur; ancak Minerva’nın Nurullah’ın ağzından “âvâze isdar” eylemesinin Osmanlı gibi Müslüman değerlere dayanan bir toplumda nasıl alımlanacağı kuşkusuz sorunludur. Metnin en sonunda yer alan bu sözlerin bir kahramanın ağzından dile getirilmesi de dikkat çekici bir seçimi ortaya koyar: metnin, metafizik evren konusunda belirli bir din üzerinden “mutlak hakikat” fikrini desteklemek yerine diğer metafizik yönelimleri de içermesine alan açarken metnin dinsel bağlamını da sorunlu, çelişkili ve “kararsız” kılar.

Sâniha’nın bu son sözleriyle “kararsız” kalan metin, onun (ve kadın okurun) kendisine kocasınca öğretilmeye çalışılan hikmete eriştiği bir sonla “nihayetlenmiştir”: Erkek karısına ahlaken bir ders vermiş, onun iffetini korumuş ve aile her türlü tecavüzdən azade kılınmıştır. Elbette metnin “birincil sorular” bağlamında verdiği yanıt bu. Oysa bu son sözlerden hemen önce gerçekleşen metinsel şaşırtmacayla “ikincil” soru ve okumalara da açılır metin aslında; “nihayetlenmek” yerine “kararsız” kalır sonunda.

Nitekim Sâniha tarafından bu sözlerden hemen önce yapılan şaşırtıcı bir açıklamayla ters yüz edilmiştir metin aslında: Onun, yırtıp attığı mektubun kocasının eline geçtiğini en baştan beri bildiği ortaya çıkmıştır. Okur olarak onun bu son açıklamasında öğrendiğimize göre, yırtıp attığı mektubun kocasının eline geçtiğini baştan beri bilen Sâniha, Tosun’a onunla tüm münasebetini kestiğini bildirmek üzere yazdığı ikinci mektubu da, kocasına vereceğini bildiği hâlde, kasıtlı olarak Peyker’e vermiştir:

-Evet efendiciğim, o cevapnameyi Peyker'in eline verdiğim zaman Tosun Beye teslim etmesini sıkı sıkı tenbih eylemiş isem de kâğıdı doğruca size getireceğine şüphem bile yoktu. Çünkü kendi elleriyle toplayıp şömineye attığını teminen haber verdiği mektup parçalarını yerli yerine düzölmüş, koşulmuş olduğu hâlde sizin odanızda bulursam artık Peyker'in sizin tarafınızdan meclûb olduğunu hükmedemeyecek kadar safderun olamam. Ha! Söz sırası gelmişken şu vazifeyi ifa da [*sic*] ihmal etmeyeyim. Odanızı taharri ettirmekten dolayı af ve merhametinizi dilerim. [...] Fakat ne yapayım. Yusuf Ağa bir mahâret-i mahsûsa ile tart ve tebid olunduktan sonra karısı Zahide Hanımın mektup parçalarından dolayı bihakkın duçar olduğu iştibah beni o taharriye mecbur eylemiştir. Çünkü şöminede küllerini dahi görememiştim. (119/189)

Böylece metni yeniden ve retrospektif olarak bu kez bir başka gözle okumanın önü açılmış olur. Metin boyunca kocanın gizlice tedbirler alarak ve mitolojik hikâyeler anlatarak sonunda karısını bir hikmete nail etmeyi başaracağı/başardığı fikri desteklenirken, aslında kadının baştan beri onun bu gizli çalışmasının farkında olduğunun anlaşılması, metinde ister istemez ironik bir alanın açılmasını sağlar. Bu dramatik ironinin açığa vurduğu ideolojik arka plan ise, modernleşme süreciyle birlikte daha önce mutlak erkek egemenliğinde bulunan erkek-kadın ilişkileri bağlamının artık evlilik kurumu içinde bile ele avuca sığmaz bir mahiyet kesbederek erkek için ikircimli bir alana dönüşmesinin yarattığı endişe olmak gerekir.

O zaman sorulmaya değer bir “ikincil soru” da şu: Anlatıcının Râsih'ten söz ederken hep “feylesof” tabirini kullanışı da aslında ironik midir?

BÖLÜM V

“DOĞU”-“BATI” KARŞITLIĞINA İLİŞKİN MUĞLAK BİR

SÖYLEM: *MESÂİL-İ MUĞLÂKA*

Ahmet Mithat Efendi'nin 1898 yılında yazıp yayımladığı *Mesâil-i Muğlâka* adlı romanında, Paris hayatının ahlaki açıdan son derece eleştirel bir betimlemesiyle karşılaşılır. Bu betimlemede temel eleştiri nesnesi, zengin “yeni kibar” Parislilerin sefahatle geçen hayatıdır. Nitekim romanda, hukuk eğitimi için Paris'e gelmiş olan Abdullah Nahifî adlı Osmanlı gencinin bu şehirde başından geçen maceralar ve Rosette isimli dikişçi kızla yaşadığı aşk ilişkisinden oluşan temel izlek etrafında Paris'in sefahat hayatı hicvedilmektedir. Bu bölümde, bu “sefiş Paris” resminin yanı sıra metinde ortaya çıkan diğer “muğlak meseleler”e de işaret edilerek, indirgemeci “Doğu”-“Batı” genellemelerinde ortaya konan ikili karşıtlığın metindeki yansımaları, kırılmaları ve bu bağlamda “Doğu” ve “Batı”ya ilişkin metinsel “söylem”in muğlak ve çelişkili yönlerinin izini sürmek amaçlanmaktadır. Bu amaçla, romanda “Doğu”-“Batı” karşıtlığı bağlamında anlatıcının sergilediği tutumların yanı sıra, bu eksene ilişkin olarak anlatının kurmaca düzleminde ortaya konan soru, sorun ve kimi ikircimler de, metne, “birincil sorular”la eş zamanlı olarak “ikincil sorular” yöneltmek suretiyle açığa çıkarılacak; böylece Osmanlı modernleşmesi bakımından sürekli gündemde tutulan bu ikili karşıtlığın bu metinde

yer alan yansımalarının, kurmaca düzlemin yanı sıra tarihsel ve simgesel düzlemlerde de anlamlandırılmasına çalışılacaktır.

Orhan Okay, “Abdullah Nahifî’nin Paris’teki talebelik hayatı ve maceraları” etrafında gelişen ve aynı zamanda Ahmet Mithat’ın “konusu Fransa’da geçen son romanı” olan *Mesâil-i Muğlâka*’nın olayörgüsünü şöyle özetler:

[Abdullah Nahifî’yi] romanın başında, Paris’te, bir kış günü müdafaasız bir genç kıza tecavüze kalkışan bir delikanlıyla dövüşürken tanırız. Abdullah Nahifî’nin bu âlicenâbâne hareketi, Fransız delikanlının kin ve intikam duygusunun uyanmasına sebep olur. Birkaç gün sonra Abdullah Nahifî bir kahvehanede beş üniversite talebesinin saldırısına uğrar. Çıkan arbedede Abdullah az çok yaralanırsa da mütecavizleri de yaralar veya kaçıtır. Tanımadığı bir genç kıızı korumak gibi centilmence bir duygunun tezahüründen ibaret olan bu döğüşler Fransız gazetelerini doldurmuştur. Hepsi bu genç Osmanlı’nın kuvvetinden, kahramanlığından, tevazuundan bahsetmektedir. Abdullah Nahifî [...] [m]ütecavizleri bir de düelloya davet ede[r]. [...] Abdullah altı kişiyle aynı gün arka arkaya düello yapar. Sadece kolunun yaralanmasıyla atlattığı bu hadise Paris gazetelerinde bir Osmanlının hem kılıç ve tabanca kullanmaktaki maharetinin, hem de alicenaplığının reklamı olur. Zira Abdullah hasımlarını öldürebileceği hâlde, isteyerek, yaralamakla bırakmıştır. [Bu hadiselerle tanınarak] Paris’te talebe muhitlerine ve kibar salonlarına giren Abdullah Nahifî Fransız ailelerinin skandallarla dolu hayatlarına da [tanık olur]. Her defasında Osmanlı ve İslâm ahlâk ve terbiyesini en iyi şekilde temsil eder. (458)

Uzunca bir alıntıyla aktardığımız bu özetle de vurgulandığı üzere, metin temelde Abdullah Nahifî dolayımında Osmanlı ahlak ve gücünün Avrupalılarınkine üstünlüğü fikri üzerinde gelişir. Ancak bu fikrin metnin “birincil sorular” a verdiği karşılık olduğu açıktır. Nitekim Orhan Okay’ın da metnin bu öne sürüşlerini aynen aksettirenken Abdullah’ın Rosette’le girdiği evlilikdışı ilişkiye hiç değinmeyişi dikkate şayandır. Zira söz konusu ilişkide de görüldüğü üzere, yabancılarla iletişimde kendi sınır ve kurallarını koyup yabancı diyarda savrulmak şöyle dursun kendi değerlerinin üstünlüğünü de kabul ettirebilen bu Osmanlı genci metnin altını çizdiği Osmanlı idealini temsil etmektedir. Orhan Okay’ın bu ilişkiden bahsetmemeyi seçişi ise, bu ilişkinin her ne kadar karşılıklı sevgi ve saygı

düzleminde geliştiği betimlense de Osmanlı ahlak yapısına uymamasından olmalıdır. Oysa metinde bu ilişki açık seçik biçimde onaylanırken, bu onaylayıcı tutum, Ahmet Mithat Efendi'nin günümüze dek pek çok incelemeci tarafından çizilip kabul gören yekpare “muhafazakâr” portresiyle de uyumsuz bir unsura dönüşmektedir. Okay gibi, başka kimi incelemecilerin, bu ilişkiyi metne ilişkin çalışmalarında hiç inceleme konusu yapmadıkları, sorgulamadıkları ve yorumlamaya girişmedikleri de göze çarpar. Nitekim bu eleştirel tutumun dikkatle ele alınması, gerek metnin “birincil sorular” bağlamında ortaya koyduklarını gerekse de metnin alımlanışında geçerli olan ideolojik yönelimi yansıtabilmesi bakımından önemlidir.

Romanın hemen başında yer alan “İfade” adlı bölümde, Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı dışında geçen bir roman kaleme almanın savunulmayı gerektiren bir durum olmadığını belirttikten sonra, yalnız böyle bir roman yazarken, ele alınan ülkenin yazarca iyice tanınmasının gerekliliğinin altını çizer ve Oryantalist literatürde görülen bazı örneklerin “Doğu”yu hiç de gerçekte tutarlı biçimde yansıtmadığını ima eder:

Elverir ki muharrir tahayyülâtını isnat edeceği memleketin ahvâl-i mâddiyye ve maneviyyesine lüzumu kadar vâkıf olsun. Böyle olmadığı surette yazacağı şeyler bazı Avrupalı muharrirlerin bizim memâlik-i şarkiyyemize isnat eyledikleri eserler gibi olur ki müsnedünileyh olan memleket ahali o eseri okudukları zaman kendileri yine hiçbir taallûkunu görmeyerek dûçâr-ı hayret olurlar kalırlar. (5/304)

Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi'nin bu romanda Paris'i olabildiğince olduğu gibi yansıtma iddiası taşıdığı düşünülebilir. Oysa yazarın roman içinde Paris hayatını yansıtmaya girişirken izlediği yol bu iddiayı biraz sorunlu kılmaktadır. Zira Ahmet Mithat Efendi, metinde bir karşıtlığın iki tarafı olarak ortaya çıkan iki ana karakter topluluğunu Émile Zola'nın *Paris* adlı romanındaki karakterleri model olarak geliştirdiğini açıkça belirtir. Bu iki karakter grubundan ilkini şöyle tanıtır: “Paris'in

yeni kibar familyalarından Monsieur ve Madame De Rose Bouton’u hâlâ tanımazsınız ama ‘yeni kibar’ olduğunu tasrih ve tayin eylediğimizden bununla anlarsınız ki bu familya Emile Zola’nın son eseri olan ‘Paris’ nam romanında hâl ve şanı tasvir olunan Duvillard familyası gibi bir şeydir” (11/309). Bu durum çok şaşırtıcıdır: zira Paris’i olduğu gibi yansıtmaya iddiası taşıyan yazar, üstelik son derece eleştirel bir biçimde yaklaştığı ve eserlerinin gerçekçi olduğu iddialarını alaysıladığı Zola’nın eserini, kendi romanının karakter oluşumunda model olarak almaktan çekinmemektedir. *Paris* romanında anlatılan Duvillard ailesinin içinde bulunduğu gayrimeşru ilişkiler yumağını özetledikten sonra, Ahmet Mithat Efendi kisvesindeki anlatıcı/örtük yazar, bu romanı model olarak alması konusuna—Zola’ya yönelik istihza içeren bir dokundurmayı takiben—şöyle değinir:

Ya Emile Zola hakikat-nüvis değil midir? Hakikiyyun mesleğini kendisi küşad etmemiş midir? Onun kalemi tercümân-ı hakayık değil midir? Doğrusunu isterseniz mumaileyhin asarında binlerce hayaliyyunu hecl edecek hulyaları çok gördüğümüzden biz Emile Zola hakkında yalancı bir edepsiz değil ise hiç olmazsa mübalağacı bir garazkârdır hükmünü on seneden beri vermiş olduğumuzdan şu Duvillard familyasını bizim Rose Bouton familyası için bir örnek ittihaz eyledik ise de onu tamamıyla tanzir hususunda ihtiyatlı davrandık. Hani ya ressamlar karşılıklarına bir model alırlar ama onu aynen kopye etmeyerek yalnız ona bakıp yine kendi zihinlerinde olan hüsn ü cemalî tersim ve tasvir etmezler mi? İşte biz dahi öyle davrandık. (13/311)

Bu durumda, kendi iddiasına göre, örtük yazar/anlatıcı, model olarak aldığı romandaki temsilleri birebir tekrarlamamış ancak zihnindekileri bunlardan hareketle ortaya koymuştur. O zaman metinde Paris ahvâlinin olduğu gibi yansıtılmasının amaçlandığını söylemek mümkün müdür? Pek değil. Peki, o zaman “mübalağacı” bulduğu Zola’nın eserini model alması niyedir? Bunun da pek net bir yanıtı yok metinde. Nitekim Zola’nın romanından model aldığı ikinci karakter grubuna ilişkin açıklamasında, Ahmet Mithat Efendi kimliğindeki örtük yazar/anlatıcı bu konuya bir kez daha—yine istihzalı bir biçimde—değinir:

Bunların hep tabî, hep hakikî olduğuna inanırsınız ya? Çünkü Emile Zola hakayık-ı tabiiyyeyi tasvirten başka bir şey yapmaz. Paris şehrinin her tarafında fuhuştan hatta kızılbaşlıktan başka tasavvur edecek hiçbir hakikat-ı tabiiye bulamayan Emile Zola işte işittiği vakit ahlâk-ı âliyyeyi de tabîye bu kadar müşâbehet-i tâmmeye ile müşâbih olacak bir surette tasvir ve tahrir eder. Hikâyemizin bu kısmında tasvir edeceğimiz “ahrârane bir ménage” hususunda dahi Emile Zola’nın işte Froment ménage’ını model ittihaz etmekte olduğumuzu karilerimize haber veririz. (57/355)

Örtük yazar/anlatıcı, bunca eleştirdiği Émile Zola’nın eserini model almakla birlikte aynen tekrarlamadığını ikinci bir kez özellikle belirttikten sonra, “roman yazma”, “hayal” ve “hakikat” konusunda taşıdığı görüşleri aktarır ve “hayal-hakikat karşıtlığı”na işaret ederek bu bağlamda kendi gerçekçilik anlayışını açıklar:

Lâkin [...] [r]ezâil-i beşeriyyeye Emile Zola’nın vardığı dereceyi biz acizane fevka’t-tabiiyye, fevka’l-imbân gördüğümüz gibi fezâil-i beşeriyyeye de onun vardığı derecede yine fevka’l-imbân ve fevka’t-tabiiyye görürüz. Bizce bu tefrik de, bu ifrat da sırf hayaldir. Kendimiz romanlarımızda epeyce hayalî cihetine meyyal olduğumuz hâlde hayalin bu türlüünü hayalîlik tarikine de muğayir görürüz. Bizce roman demek hayal demektir ama hakikat hududunun irae eylediği meydan dahilinde bir hayal! Onu tecavüz edince hayal kalmayacağı gibi hakikat de kalmaz. (57/355)

Anlatıcının bu ifadesinden Ahmet Mithat Efendi’nin hem gerçekçilik anlayışı hem de bu anlayışta taşıdığı ikircim ortaya çıkmaktadır. “Roman nasıl yazılmalı” sorusunu her daim aklında tutan bir yazar olduğu anlatılarında açıklıkla görülebilen Ahmet Mithat’ın roman ve gerçeklik konularını bu romanda sorunsallaştırdığı ve yukarıda alıntılanan bölümde anlatıcının ifade ettiği gibi bir formülle bu sorunu çözümlenmeye giriştiği görülmektedir. Oysa örtük yazar/anlatıcının öne sürdüğü bu ölçüt son derece öznel. Bu bağlamda onun gerçekçilik anlayışının da gayet öznel bir gerçekçilik görüşüne dayandığı açıktır. Bu romanı yazmadan dokuz sene önce Stockholm’de toplanan VIII. Müsteşrikler Kongresi’ne katılan ve bu vesileyle Avrupa’yı oldukça uzun bir süre gezme olanağı bulan Ahmet Mithat Efendi’nin bu seyahatten sonraki romanlarında Avrupa’yı mekân olarak kullanırken kendi

gözlemlerine de dayandığı düşünülmalıdır. Ancak yine de örtük yazar/anlatıcının yukarıda alıntılanan ifadelerinin de gösterdiği üzere, Ahmet Mithat Efendi, bu romanda, kafasındaki “olabilirlik” ölçütüne göre oluşmuş bir “Batı” resmini okurlarına sunmaktadır. Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi’nin, *Mesâil-i Muğlâka* adlı romanında, “Batı”ya yönelik olarak ortaya koyduğu söylemi açıklamak, hem onun sosyo-ekonomik düzen ve ahlaka ilişkin görüşlerini hem de “Batılılaşma” konusunda taşıdığı ikircimleri göz önüne sermek bakımından yararlı olacaktır.

Bu bağlamda romanda karşılaşılan ilk “muğlak mesele”—metinsel çelişki, boşluk ve sessizlik, “asalet” kavramı ve bunun hemen yanında gelen toplumsal düzen bağlamında ortaya çıkar. “Asalet-liyâkat karşıtlığı” olarak formüle edilebilecek bir ikili karşıtlığa işaret eder metin. Bu bağlamda, anlatıcı, daha romanın hemen başında Fransız tarihine başvurarak “eski kibar”, “yeni kibar” ibarelerini açıklamaya girişir:

Bu ‘yeni kibar’ terkinin manası zamân-ı istimâlîne göre tebeddül eder. Meselâ Napolyon Bonapart Fransa’da birinci imparatorluğu tesis eylediği zaman kadimden beri mevcut olan ve bir aralık bilcümle imtiyazları ve hatta unvanları bile lağv edilmiş bulunan asil familyaların asaletleri iade olunduktan fazla imparator-ı müşarünileyhe sadakatle hizmet etmiş olanların en meşhurlarına dahi ‘baron’ ve ‘kont’ ve ‘dük’ ve hatta ‘prens’ gibi unvanlarla asalet verilmişti. (7/305)

Ancak anlatıcının bu arasözünde ortaya konan tutumla metnin bu bağlamda sergilediği genel resim şaşkırtıcı biçimde çelişik, hatta neredeyse taban tabana zıttır. Zira anlatıcı, “asalet” bağlamında, aslından roman boyunca ahlaki açıdan yerden yere vuracağı Fransız “yeni kibar” sınıfının tarafında yer alır:

Bu yeni kibar vakıa eskiler nezdinde dûçar-ı istihfâf olarak ‘dünkü kibar!..’ diye istihza olunurlar ve hatta ‘dünkü kunduracı bugünkü kont!’ diye tezyif bile edilirlerdi. İstihkaklarından, istihzalarından, tezyiflerinden kat’-ı nazar olunur ise “Dünkü berber bugünkü baron!” suretindeki intikadlara “Yanlış” ve hele “yalan” hiç denilemez. Zira bu adamlardan hangilerinin tercüme-i hâlleri araştırılacak olsa doğrudan doğruya bizzat kendilerinin değilse bile

hiç olmazsa babalarının mertebe-i medeniyyeleri kunduracılıktan, terzilikten pek de daha ileriye geçmediği görülür. Lâkin ne beis var? Bahusus biz Osmanlılar gibi en ciddi, en memduh bir vazâat hâlinde bulunanlar nezdinde bir kunduracıadenin bir general olmasına taaccüpten ziyade tasvip tavrı görülür. (8/306)

Böylece Ahmet Mithat kimliğini üstlenen örtük yazar/anlatıcının, Fransa'daki bu sınıf tartışmasından “yeni kibar”ları eleştiren “zâdegân” sınıfın yerine, roman boyunca ahlaki düşkünlüklerini tasvir ederek eleştireceği “yeni kibar” sınıfın tarafında yer aldığı görülür. Bunda yazarın kendisinin de esnaf sınıfından gelmesinin elbette etkisi vardır. Nitekim anlatıcı, bu meseleye “liyâkat” düşüncesiyle yaklaşır ve çalışmayla başarının sonucunda asalet ünvanlarına ulaşanların kınanmak yerine tasvip edilmesi gerektiğini belirtir. Bu bakımdan Osmanlı toplum düzenini onaylarken Osmanlı'nın tarihteki meşhur adamlarının da ailelerinin soykütüğü sayesinde değil gösterdikleri liyakat ve yararlıklarla ün kazandıklarının altını çizer:

Meşâhir-i rical-i Osmâniyye meyanında bazılarının “kuyucu”luğu, bazılarının “baltacı”lığı şân-ı resmîlerine şeyn vermek şöyle dursun şeref-i zâtiyyelerini arttırmaya bile hizmet eylemiştir. (8/306)

Osmanlı'ya ilişkin olarak olumlanan tablonun aksine, anlatıcı, Avrupa'da ne kadar liyakat taşırta taşısın baba tarafından soylu olmayan bir kişinin asalet ünvanı elde edemediğini, yine her ne kadar ahlaken düşkün ve “soysuz” da olsa soylu bir aileden geliyorsa kişinin kelimenin sözlük anlamıyla bile olsa “asil” sayılageldiğini belirtirken bu durumu Avrupa'ya ilişkin bir eleştiri konusu yapar:

Ancak o zamanlar Avrupa'da ve hatta Fransa'da hâl böyle değildi. Bir adam akıl ile, şecaat ile hüner ve marifet ile bütün ebnâ-yı nev'ine tevaffuk etmiş olsa bile “asil” tanınmış olan bir adamın sulbünden gelmemiş olduğu surette onda hiçbir asalet tasavvur olunamazdı. Bir asilin sulbünden gelmiş olsun da velev ki en sefih, en hünersiz, en korkak bir şey olsun yine asil sayılırdı. Yine asil! (8/306)

Nitekim Orhan Okay'ın da işaret ettiği üzere, metinde Ahmet Mithat Efendi kimliği ile yer alan örtük yazar/anlatıcı “bir şahsa bağlanan ve yalnız onda kalan asalet

usûlünün Osmanlılara mahsus olduğunu iftiharla söylerken örnek olarak kendi ekselans unvanını gösterir” (188):

Vazâat-ı samîme üzerine müesses olmak üzere Osmanlılıktan başka bir hey’et-i ictimâiyye daha bulunduğuna cidden inanıyor musunuz? Aman etmeyiniz. Sonra bunu safderunluğunuzla hamlederler. Hak taâlâ bu nimeti dahi yalnız “Osmanlı” denilen kavm-i bahtiyara nasip eylemiştir. Ezcümle size şu satırları yazar muharrir bir “Bezci Hacı Süleyman” oğlu bir “Ahmet” iken füyûzât-ı inâyetkârîsi gerçekten “tûbâ-vâye” olan Osmanlılık sâye-i tûbâ-vâyesinde merâtib-i asâletin en yükseklerinden birine suut etmiştir. (9/307)

Bu bağlamda, Osmanlı toplumsal düzenini liyakat sahiplerinin soyluluk ünvanıyla ödüllendirildiği daha “adaletli” bir düzen olarak temsil eden Ahmet Mithat Efendi kimliğindeki örtük yazarın, bahsi kendisine verilen ekselans ünvanına getirmesi de, metnin dayandığı ideolojik arka planı göz önüne sermesi bakımından dikkat çekicidir. Nitekim metnin yeni kibarlar bağlamında asalet ve ahlak ikiliği ekseninde sergilediği çelişki de bu anlamda çok önemlidir. Zira metnin sergilediği bu çelişkili tutumun Ahmet Mithat metninin ortaya koyduğu ideolojik yönelimini açığa vurduğu aşikârdır.

Orhan Okay, *Mesâil-i Muğlâka* adlı romanında Ahmet Mithat Efendi’nin “zâdegân sınıfı içinde geçen olayları hicveden bir konu[yu]” işlediğini belirtir (186). Oysa roman boyunca Ahmet Mithat’ın acımasız hicvinin hedefi olan Rose Bouton’lar, “zâdegân” değil “yeni kibar” bir banker ailesidir ve sahip oldukları serveti nasıl yolsuzluk ve ahlaksızlıklarla elde ettiklerine roman boyunca uzun uzun değinilmektedir. Bu bakımdan yukarıda alıntıladığımız bölüm metnin bütünü bağlamında oldukça çelişkili bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda, anlatıcının Rose Bouton’lara yönelik eleştirisi yazarın her zaman vurgulanan ahlakçı yönüyle ilişkilendirilebilir iken, yukarıda alıntılanan bölümdeki sınıfsal yaklaşımda ise son derece öznel nedenlerin etkili olduğu açıktır ve bu durum metinde ortaya

çıkan boşluk, çelişki ve kararsızlıklarda beliren ideolojik arka planın su yüzüne çıkardığı “mesâil-i muğlâka”dan yalnızca biridir.

Romanın başında sınıf sorunlarına bu şekilde işaret eden örtük yazarın metnin büyük bölümünde Parisli öğrencilerle bu kentte okuyan Osmanlı öğrencilerini karşılaştırdığı görülür. Bu bağlamda metinde “ideal bir Osmanlı genci” olarak temsil edilen Abdullah Nahifî ile bir kış gecesi tecavüze yeltenirken elinden tanımadığı bir kızı (Rosette) kurtardığı Moustique (lakabının anlamı “Sivrisinek”) arasında da bir karşıtlık ilişkisi kurulmaktadır. Bu bakımdan Moustique’ün metinde Abdullah Nahifî’nin *foili* (olumsuzlanan *double*’ı -ötekisi-) olarak yer aldığı söylenebilir. Nitekim anlatıda Moustique’ın, Abdullah Nahifî’nin “Türk tokadı”ni (33/331) yedikten sonra kaçıp diğer “étudiant” (öğrenci) tayfasının yanına giderek Abdullah Nahifî’nin kendilerine hakaret ettiği yalanını söylemek suretiyle bu topluluğu ona karşı kıskırttığı gösterilirken, tersine Abdullah Nahifî’nin, bu öğrencilerin birkaçı birden üzerine gelerek gerçekleştirdikleri saldırının ardından iyileşirken, bu kavga sorununu çözmek için son derece “özgeci” bir tavır takındığı sergilenir. Bu sahnede Abdullah Nahifî arkadaşlarına şöyle der:

-Fakat şanlı bir surette hitam bulacaktır [...] Matbuat bana hücum eden étudiant’ların isimlerini elbette yazmıştır. Bunları bana bildirirsiniz. Kaç kişi iseler cümlesini birden duelloya davet ederiz. Aynı saatte cümlesiyle birer birer duello ederiz. Ecelim o yüzden ise helâk olurum. Değil ise cümlesinden akıtacağım birer parça kanla namusumuzdaki bu lekeyi yıkarım. (51/349)

Abdullah Nahifî’nin “gayet itidâl-i dem ile hiç telâşsız olarak söylediği” bu sözleri üzerine, arkadaşlarından birisi “-İşi o derecelere vardırmaya ihtiyaç var mı?” dediğinde, Abdullah şöyle karşılık verir:

-Bundan sonra Osmanlı olan hemşehrileri o haşerâtın taarruzât-ı rezilânesinden kurtarmak için başka çare bulamıyorum. Bu metaneti göstermezsek çehrelerimiz onların tokatlarına daima küşade kalır. Anlamalıdırlar ki Osmanlı kısmı leşine tükürtür de yüzüne tükürtmez. (51-2/349-50)

Bu bağlamda Osmanlı öğrencilerinin düello ardından gazetelere verilecek bilgi notuyla hiç ilgilenmeyip Parisli öğrencilerin yazdığı raporu olduğu gibi kabul etmesi ve imzalama gereği duymaması da, kendisiyle görüşmek isteyen gazete muhabirleriyle görüşmeye hiç yanaşmayan Abdullah Nahifî gibi, onların da kamuoyunun kendilerine göstereceği ilgiyle hiç ilgilenmedikleri fikrini gündeme getirmektedir. Nitekim metnin onların bu tavrını olumladığı ve Parisli öğrencilerinkiyle karşıtladığı açıktır. Aynı doğrultuda, Parisli “étudiant” tayfasının yemek-içmek ve kızlarla vakit geçirerek yıllarca okulu bitiremeyerek “çocuk” kaldığı ve topluma bir katkı vermediği de özellikle belirtilir metinde (41/339). Buna karşın, Osmanlı gençleri—ve özellikle de Abdullah Nahifî—son derece aklıbaşında ve aşırılıktan uzak duran bireyler olarak çizilmektedir. Bu anlamda bu örnekler üzerinden metnin son derece “özcü” bir tutum takınarak Doğu-Batı karşılaştırması yaptığı öne sürülebilir. Nitekim romanda ikisi dışında tüm Batılıların olumsuzlandığı görülür ki—bu iki kişi de Abdullah Nahifî’nin “rabitasız aile ortamı”nın diğer iki üyesi olacaktır.

Metnin “ideallerini” yansıtan Abdullah Nahifî’nin, Paris’te, bu iki olumlu Parisliyle kendine hoş bir “maîşet” düzeni kurduğu gösterilir romanda. Bu düzenin üç üyesi, Abdullah Nahifî, onun kapı komşusu yaşlı kadın Michele ve kendisini tecavüzden kurtardığı için Nahifî’ye vefa duyguları besleyerek yaralı olduğu dönemde Michele’e başvurmak suretiyle onun bakımına yardımcı olmaya başlayan Rosette isimli dikişçi kızdır. Bu düzen, yukarıda da belirtildiği gibi, Zola’nın *Paris* romanından model alınarak geliştirilmiştir. Ancak Zola’nın anlattığı Duvillard *ménage*’ı (ailesi) hiç olumlanmaz ve gerçekçi bulunmaz bu metinde. Zira Duvillard ailesinde, üç erişkin oğlu dururken kendinden çok küçük bir kızla evlenen Baba

Froment'in bu davranışı ve oğullarının bu duruma karşı çıkmamasının gerçekçi olmadığı ima edilir ve bu kişilerin politik yönelimi de büyük eleştiri konusu edilir:

Emile Zola'nın nazarında mükemmel insan olmak için bakınız nerelere kadar varılmak lâzım geliyor. Elhasıl bu ménage dinsiz, imansız, anarşist, nihilist olduğu hâlde her azası o kadar namuslu, o derecelerde insaniyet perest ki üç nefer genç bekâr oğullarına karşı bir nev-civân dilber ile tehhülden bir ihtiyar peder haya etmediği gibi o üç nefer zıpırlar dahi bu dilber-i nev-civâna asla nazar-ı iştiâ ile bakmıyorlar!.. (56/354)

Zola'nın ortaya koyduğu bu düzene son derece olumsuz yaklaşılrken onu kendi romanındaki "Michele valide ménage"ına model olarak alması gayet şaşırtıcıdır örtük yazarın. Romanda "Michele valide ménage'ı" adı verilen "maîşet" düzeni ise şöyle anlatılır metinde: "Michele valide ménage'ı bir kendisi bir Rosette ile bir da Abdullah Nahifî'den mürekkeptir. Burada übüvvet, bünüvvet, sıhriyyet, zevciyyet gibi kuyut ve alâka da yoktur" (58/356). Aralarında hiçbir sosyal bağ bulunmayan bu üç kişi, bir arada yaşamaya ve masraflarını paylaşmaya başlarlar anlatıda. Abdullah Nahifî, ev içinde gördükleri hizmetlere karşılık evin masraflarını bütünüyle üstlenmek isteyince, Michele "hizmetçi" konumuna inmeyi kabul etmeyerek buna karşı çıkar ve sonuçta masrafları ½, ¼ ve ¼ oranlarında (sırasıyla Abdullah Nahifî, Michele ve Rosette) paylaşmayı kararlaştırırlar. Rosette dikişçi olarak çalışmayı sürdürür. Bu düzenin Tanzimat dönemi romanlarının bazılarında görülen bir ilişki düzenini yansıttığı açıktır: Bu düzen yaşlı bacı ya da anne, genç delikanlı ve cariyeden oluşan üçlü düzendir. Nitekim bu yönüyle "Michele valide ménage'ı"nın Avrupa'daki bir Osmanlı'nın "fantezi"sini yansıttığı düşünülebilir. Bu "fantezi" düzenindeki rolüyle Rosette'in metinde birkaç defa "cariye" olarak tanımlandığı da görülür. Onun böyle "cariye" olarak tanımlanması, metnin ideolojik arka planını su yüzüne çıkararak çelişkilerden biri olarak yorumlanmalıdır. Bu fantezi fikrine uygun düşer biçimde, bu kızın Abdullah'a duyduğu hayranlık ve aşktan

kıskançlık krizlerine girdiği de, anlatıcı tarafından ayrıca zevkle sergilenir. Dolayısıyla bu ilişki düzeninin, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de de Râkım, Canan ve Fedayi dolayımında ortaya çıkan bir “fantezi”yi yansıttığı düşünülebilir. Bu üç kişi arasında hiçbir sosyal bağ yoktur; yine de birbirlerine destek olurlar, severler, birlikte tiyatroya, yemeklere giderler ve masraflarını paylaşırlar. Metinde bu ilişki içinde Rosette ve Abdullah’ın cinsel ilişkiye girdikleri de üstü kapalı olarak belirtilir: “Michele valide gittikten sonra Abdullah soyunup yatağına girdi. Hem de kapısının sürgüsünü sürerek girdi. Çünkü bazı geceler ya Abdullah kendi kapısını sürmelemez veyahut Michele valide ménage’ını teşkil eden selâseden diğeri birisi sürgüyü sürmeyi unuturdu!” (67/365). Zola’nın romanında örneklenen ve evlilikle neticelenen ilişkinin sert biçimde olumsuzlanmasının tersine, ikisi arasındaki bu gayrimeşru ilişki hiç olumsuzlanmaz ve doğal karşılanır metinde. Bunda bu ilişkinin genç efendi ile cariye arasındaki ilişkiye benzetilmesinin etkisi vardır. Nitekim Abdullah da “ideal” bir Osmanlı genci olduğu için bu ilişkiyi evlilikle neticelendirmeye karar verecektir zaten. Ancak yine de metinde ortaya çıkan “muğlak mesele”lerden bir diğeri de sergilenen bu “maişet” düzeninin çağrıştırdıklarıdır. İşbirliğine dayanan bu ortaklaşa yaşam biçimi, yazarın yıllar önce *Dağarcık* dergisinde yayımladığı “Karıncalar” yazısında ortaya koyduğu komünal toplumsal düzen betimlemesini çağrıştırmaktadır.

Metinde Rosette’e karşı sergilenen tutum da dikkat çekicidir. Bu dikişçi kızın herşeyi olumlanır: küçümen ve sevimli görünüşü, akli, ahlakı ve çalışan biri olması. Bu bağlamda metinde onun her türlü ahlaksız ilişkiye giren Madame De Rose Bouton’la karşıtlandığı açıktır. Nitekim, metinde Parisli bir kızın masum olabilmesi mümkün değilmiş gibi Rosette’in “masumiyet”i dolayısıyla Şarklıya bile benzetildiği görülür: “Mini mini dikişçi bu sözleri söylerken evza ve etvarı o kadar

masumane bir suret kesbediyordu ki Abdullah Nahifî âdetâ karşısındaki kızın Fransız ve Parisli olmadığı ve şarktan o taraflara düşmüş bir muhaddare olmasına inanacağı geliyordu” (53/351). Örtük yazar/anlatıcı, Rosette’in çalışmasını da sonuna kadar olumlar; onun kazancı ve harcamalarındaki tutumluluğu uzun uzun anlatır. Bu bağlamda Madame De Rose Bouton’un lüks yaşamı ve yaşadığı gayrimeşru ilişkiler dolayımında Rosette’le karşıtlanan sui-misâl olarak yer alır metinde. Nitekim roman bu karşıtlığın ortaya konmasıyla başlar ve bu karşıtlık üzerinden anlatıda metinsel bir “oyun” oynanır. Ne kadar “ideal” olarak yansıtılsa da örtük yazar tarafından Abdullah Nahifî’nin de bir erkek olduğu ve Madame De Rose Bouton’la gayrimeşru ilişkiye girmiş olabileceği yanlışlığının içine düşürülen alımlayıcı da, böylece bu metinsel oyuna katılır.

Bu oyunun anlatıdaki muhatabı ise, Abdulah Nahifî’ye deli divâne aşık olarak sergilenerek bu gayrimeşru ilişki şüphesiyle kıskançlık krizlerine girdiği gösterilen Rosette’dir. Oyun, romanın hemen başında Rosette’in Madame’a dikilen elbisesini teslim götürdüğünde, onun tuvalet masasının üzerinde “Abdullah Nahifî’nin vizite kartı”nı bulmasıyla başlar. Geri dönüşlerle aktarılan bölümler yoluyla, metinde, bu şüphe, Madame’ın daha önce misafirleriyle yaptığı konuşmalarda Abdullah Nahifî’yle ilişki içinde olduğunu ima eden ifadelerinin Rosette tarafından da duyulduğunun gösterilmesiyle alımlayıcı nezdinde pekiştirilir. Bu vizite kartını çalan Rosette’in, Madame’ı gizli buluşmaların mekânı olan bir restorana kadar takip etmesiyle oyun açılanmaya başlar metinde.

Alımlayıcı/örtük okur da Rosette kadar şüpheye düşürülmüştür: Herşeyiyle “ideal” bir erkek olarak portrelenen ve Madame’ı tanıdığını inkâr eden Abdullah Nahifî böyle bir ilişki içinde olabilir mi? Elbette, hayır... Nitekim sonunda hakikat ortaya çıkar. Madame, çıkarıcı bir düzenbaz tarafından Abdullah Nahifî adı verilerek

kandırılmaktadır. Aynı adam Paris sosyetesini de, öğrencilerle yaptığı düellodan sonra gazetelerin yayınlarıyla büyük bir şöhrete kavuşmuş olan Abdullah Nahifî'nin kimliğine bürünerek kandırmaktadır. Hakikatin ortaya çıkmasıyla “gerçek” Abdullah Nahifî metindeki “ideal” konumunu pekiştirirken, onun kimliğini kullanan ve çay partilerine ve diğer sosyetik toplantılara katılan “sahte” Abdullah Nahifî de onun ancak kusurlu bir sui-misâline (*foil*) dönüşür. Bu “kusurlu öteki”nin metinde daha yakışıklı, daha dışa dönük biri portresi çizdiği dikkat çeker. Bu portrenin en ilgi çekici yönü ise, Abdullah Rec'ânî adlı bu adamın Lübnanlı bir Maruni olması ve Müslüman olmayıp Hristiyan olduğunun altının kalın çizgilerle çizilmesidir. Bu vurgunun metnin Osmanlı Müslüman dairesini temel alan ideolojik yönelimini ortaya koyduğu açıktır. Ayrıca Abdullah Rec'ânî'nin katıldığı toplantılarda Doğu'daki “poligami” düzeninden söz ederek Batılı sosyetik kadınların ve tabii ki Madame Rose Bouton'un Doğulu erkekler konusundaki fantezilerini kışkırttığı gösterilirken, “poligami” konusunun metinde “Doğu” bağlamında sorunsallaştırılmadan sessizlikle geçiştirildiği görülür. Metindeki “mesâil-i muğlâka”dan bir diğeri de bu konudur nitekim.

Bu bağlamda metinde Michele, Rosette ve Abdullah Rec'ânî karakterleri dolayımında yekpare birer “Batı” ve “Doğu” imgesi ortaya çıkmasının engellendiği görülür. “Batı”ya ilişkin olarak, emeğin olumlandığı buna karşılık ahlaksızlığın olumsuzlandığı bir söylem ortaya konurken, “Doğu”ya ilişkin olarak ise bireyden çok topluluk fikrini destekleyen cemaatçi yaklaşımların desteklendiği ve Müslümanlığın olumlandığı göze çarpar.

Nitekim M. Fatih Andı'nın belirttiği üzere, Carter V. Findley de, *Ahmet Mithat Efendi Avrupa'da* adlı çalışmasında, “[Ahmet Mithat] Efendi'nin, Batı karşısında kıyaslara girişen, seçip ayıklayıcı olmaya gayret eden ve eleştirel

bakabilen portresi ile dönemin diğer Osmanlı aydınları arasında farklı olmaya çalışan bir kimliğe sahip olduğu[nu]” ortaya koymaktadır (262). Gerçekten de Ahmet Mithat Efendi’nin Batılılaşma hareketi içindeki tutumuna ilişkin hemen tüm eleştirel çalışmalarda onun “seçici” yönü vurgulanmaktadır. *Mesâil-i Muğlâka* adlı romanında da onun bu tutumunun simgesel bir karşılık bulduğu görülür. Romanın “Hatime” bölümünde, romanda Paris’te geçen maceraların sekiz yıl sonrasındaki bir sahne sergilenir. İstanbul Aksaray’da bir “konak yavrusu”nda geçer bu sahne. Küçük çocuklarına mürebbiye arayan hanenin hanımı, “Julie Marcos” adlı mürebbiyeyi görünce onun başvurusunu derhâl reddeder. Kendisine nedeni sorulunca şu sözlerle cevap verir: “-Siz Madame Julie Marcos değilsiniz. Sabık Madame La Baron De Rose Bouton’sunuz. Ben de sabık dikişçi Rosette ve hâlen Madam Abdullah Nahifî’yim de onun için!” (53/351). Bu bağlamda, metnin “idealleri”ni—okuru hiç hüsrana uğratmadan—sergileyen Abdullah Nahifî, Ahmet Mithat Efendi’nin de onaylayacağı bir seçim yapmıştır: çalışma ve “masumiyeti” getirmiştir memleketine Batı’dan geri gelirken. Ve onun evi Madame Rose Bouton dolayımında Batı’nın ahlaksızlıklarına kapalıdır. Diğer evler ve dolayısıyla memleket de böyle olmalıdır nitekim. Anlatıcı metnin sonunda okurlarına uzun uzun şunu salık verir:

Dostlara nasihat ederim ki hanelerine muallime alacakları zaman Fransa maarif nezaretinin muallimliğe mahsus olan şehadetnamesini arasınlar. Hatta böyle bir şehadetname ibraz olunduğu zaman bile sahte bir şey olmasından emin olmak için Fransız Consulatosa müracaat külfetinden de kaçmasınlar. Veleve muallime diye bir eski koket veyahut mütekait bir aktrisi hanelerine almak ihtimali hiç de istib’âd olunamaz. (153/451)

Roman bu uyarıyla biter.

Metinde, Michele ve Rosette karakterleri dolayımında, “Batı”ya ilişkin yekpare bir imge yansıtılmadığı tekrar belirtilmelidir. Ancak Batı’da sürekli yaşandığı ima edilen ahlaksızlıkların uzun uzadıya vurgulanması yine de temkinli ve

biraz da önyargılı bir bakışı yansıtır Batı'ya karşı. Nitekim metnin tümü de Batı'nın etkilerine karşı Osmanlı'nın korunması konusunda ikircimli bir tutumu yansıtmaktadır. Emeğin ise sonuna kadar olumlandığı görülür bu bağlamda. Zaten Abdullah Nahifî'nin aynı evi paylaştığı bu iki Batılı kadından, özellikle daha sonra evleneceği Rosette'in çalışan bir kız olması da Batı'nın emek yönünün benimsendiğini göstermektedir. “Sahtekâr Abdullah” dolayımında “Doğu”nun da yekpare bir resmi oluşmaz metinde. Fakat bu kahramanın Hristiyan oluşunun metinde ayrıca vurgulanması metnin yaslandığı ideolojik temellerin Müslüman Osmanlı değerleri olduğunu açığa vurmaktadır. Nitekim metnin, Abdullah Nahifî dolayımında “ideal adamı” sergilenen Müslüman Osmanlı hayatını son derece özcu bir biçimde olumladığı açıktır. Bununla birlikte, daha önce üzerinde durulduğu üzere, metnin Doğu bağlamında “asalet”, “cariyelik kurumu” ve “çokeşlilik” konularında özellikle sessiz kaldığı görülmektedir. Dolayısıyla metin savunduğu değerler konusunda ne kadar tutarlı olursa olsun, “Batı”yla karşıtlama ve karşılaştırma dolayımında ortaya koyduğu Müslüman Osmanlı söylemine ilişkin bu gibi kimi konularda sessiz kalmaktan kurtulamamaktadır. Gerçekten de söz konusu metin, Abdullah Nahifî dolayımında, “Doğu”nun “Batı”nın “mesâil-i muğlâka”sından yüz akıyla çıktığını sergilerken, “Doğu”nun “mesâil-i muğlâka”sını da gündeme getirmekten kaçınmamakta ancak bu konularda sessiz kalmayı seçmektedir. Bu sessizliğin arkasında yatanın, “Doğu”-“Batı” karşıtlığı üzerinden kurgulanan bir ideolojik yönelim olmaktan ziyade, Osmanlı Müslüman kültür dairesini temel alan bir ideolojik arka plan olduğu Abdullah Nahifî üzerinden gösterilerek olumlanan tutumlarda açıklıkla görülmektedir.

BÖLÜM VI

JÖN TÜRK’TEKİ METİNSEL BOŞLUKLARDA ORTAYA ÇIKAN “MÜPHEM” KADIN VE HÜRRIYET TELAKKİSİ

Ahmet Mithat Efendi’nin 1908 Meşrutiyeti’nden hemen sonra yazmasına karşın ancak 1910 yılında yayımladığı son romanı *Jön Türk*, özelde kadının toplumsal konumu ve genelde de toplumsal hürriyet konularını sorunsallaştıran bir metin olarak değerlendirilmelidir. Metnin, kadına ve kadının 20. yüzyıl başında meydana gelen toplumsal değişimlerle artan toplumsal hak talebine yaklaşımı ise, son derece ikircimlidir. Bu bölümde, gerek kurgusunun ortaya koyduğu bağlam gerekse anlatıcının fikrî müdahaleleri ve sessiz kalışları yoluyla, metnin, özellikle roman kahramanı Ceylân dolayımında, kadın için nasıl bir toplumsal konumlanışı onayladığı açıklanacak ve bu yolla metnin özelde kadın ve genelde de toplum bağlamında hak ve hürriyetler konusunda taşıdığı ideolojik arka plan—Macherey’in önerdiği üzere metne “birincil sorular”la birlikte “ikincil sorular”ın da yöneltilmesi suretiyle—metinsel boşluk, çelişki ve sessizlikler serimlenerek ortaya konmaya çalışılacaktır.

Jön Türk romanında, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin tersine, bu kez biri olumlanan diğeri ise bütünüyle olumsuzlanan iki kadın karakterle karşılaşırız. Son derece alafranga ve serbest biçimde yetiştirilen Ceylân’a karşılık, Fatma Ahdiye,

ölen babasının “ahd”i üzerine, annesi tarafından tutulan özel hocalardan aldığı Arapça ve Farsça dersleriyle eğitimini tamamlamıştır. Fatma Ahdiye, kendisine talip olan Nurullah’la görücü usulüyle evlendirilir. Ancak düğün günü, Nurullah, aile tanışıklığı dolayısıyla önceden samimi bir ilişki içinde olduğu fakat daha sonra alafranga yaşayış biçimi ve fikirleri yüzünden kendisinden uzaklaşarak sevgisine karşılık vermediği Ceylân tarafından jurnallenerek önce nezarete alınır; yapılan incelemeler sonucunda da sürgüne gönderilir. Ceylân’ın bu anlatıda ortaya çıkan portresi, aşağıda üzerinde daha ayrıntılı biçimde durulacağı gibi oldukça çelişkilidir: Nurullah’ı sevmiş ve sevgisine karşılık bulamamanın çaresizliği içinde kendini nefret duygularına kaptırmıştır. Onun bu hıncının arkasında, cinsel ilişkiye girmiş olmasına karşın, çocuğunun da babası olan Nurullah’ı kendisine bağlayamamış olmanın kırgınlığı yatmaktadır. Düğün günü tutuklanıp on beş yıllığına Akka’ya sürgüne gönderilen Nurullah ise, burada daha önce çekinceli yaklaştığı Jön Türklerle ilişki kurar ve mutasarrıfın çocuklarına özel ders vererek kendi düzenini oturtuktan bir süre sonra da babasıyla ablasını yanına aldırır. Ancak karısı Fatma Ahdiye ve kayınvalidesini de yanına getirtmek üzere iken, Akka’da onun rahatının yerinde olduğunu öğrenen Ceylân’ın girişimleriyle devlet ricalinin baskılarına maruz kalmaya başlayınca, bir Fransız acentasının yardımıyla Akka’dan Mısır’a kaçar. İstanbul’da hukuk eğitimi almış olan Nurullah, burada bir avukatla ortak olup çalışmaya başlar ve bir süre sonra karısıyla kayınvalidesini yanına çağırır. Sekiz yıl birlikte Mısır’da yaşadıkdan sonra II. Meşrutiyet’in ilanıyla İstanbul’a dönerler. Bu arada yol açtığı felaketler nedeniyle, metnin, her noktasında itham ettiği Ceylân, geçirdiği buhran sonucu üzerine petrol dökerek kendini yakarak “hak ettiği” akıbeti bulur. Bu olayı takiben, onun alafranga yetişmesinin baş sorumlusu olan babası da denize atlayarak intihar eder.

Jön Türk'te, metnin, roman karakteri Ceylân bağlamında kadın özgürlüğü ve toplumsal konumu hakkında tereddütlü bir tutum sergilediği görülür. Bu tereddüt, metnin bu bağlamda ortaya koyduğu çelişkili fikir ve temsillerden kaynaklanan boşluk ve sessizliklerde ortaya çıkmaktadır. Bu boşluğun merkezini, anlatıcının özellikle Ceylân'ın temsilinde sergilediği çelişkili tutum oluşturmaktadır. Anlatıcının Ceylân'a yönelik yorum ve görüşleriyle bu karakterin metindeki temsili arasında dikiş tutmayan kimi yönlerin ortaya konması, bu bölümde amaçlandığı üzere, metnin “ideolojik bilinçdışı”nı açıklamak açısından önemlidir. Orhan Okay, *Jön Türk* adlı romanında, Ahmet Mithat'ın eserlerindeki “tek örnek [olmak üzere] bir Türk kızının düşüşünü gör[düğümüzü]” belirtir (190). Ahmet Mithat'ın yazarlığı bağlamında bu teklığın önemli bir gösterge olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu bölümde girişilecek Machereyci metin okumasının açığa çıkarmaya çalışacağı temel unsur da, bu temanın yazarın eserlerinde, ilk kez bu metinde karşımıza çıkıyor oluşunun arkasında yatan neden ve bunun taşıdığı önemdir.

Metinde “düşüşü” sergilenen Ceylân, anlatıcı tarafından romanda ortaya konan tüm kötülüklerin tek mesul ve müsebbibi olarak sunulur. Zira Ceylân anlatıda olay örgüsünün ortaya koyduğu bağlamda Osmanlı'da egemen olan İslam paradigmasının kadına dayattığı toplumsal konumun sınırlarını sonuna kadar zorlar ve bu sınırların bütün bütüne ötesine geçerek felaketlere yol açar: Nurullah'ı içeceğine afyon katarak “iğfal” eder; hamile kalır; ondan olan evlilik dışı çocuğunu gizlice doğurur; kendini terk eden çocuğunun babası olan bu adamdan jurnal yoluyla intikam almak için elinden geleni ardına koymaz ve en sonunda onun mutluluğuna engel olamayacağını ve ondan intikam alamayacağını anlayınca intihar eder. Dolayısıyla bir genç kızın Avrupa'da işleyebildiği ama Osmanlı toplumunda asla işlememesi lazım gelen tüm “günahları” işler. Orhan Okay'a göre, *Jön Türk*'te,

“Ceylân, alafranga hayatın türlü eğlenceleri arasında, bütün ahlak telakkilerinden sıyrılarak kendini Nurullah’a teslim eder” (190). Okay, Türk ve İslam terbiyesiyle yetişmiş bir kız için imkânsız olan bu hareketin, Avrupai âdetlerin serbest yetiştirdiği Ceylân’da zuhur etmesinin, babasını bile sonunda pişmanlık ve hiddete sevkettiğini özellikle belirtir:

Bu bahiste son olarak *Jön Türk* romanındaki Ceylân’ın âkıbetini görelim. Pek alafranga ve serbest yetişen Ceylân sonunda Nurullah’tan gayri meşru bir çocuk peydahlar. Üstelik Nurullah’ı zaptiyeye Jön Türk olmakla jurnal eder. Babası bu âkıbetinin, ona verdiği alafranga terbiyeden gelmiş olduğunu söyler. (132)

Okay, Batı terbiyesiyle yetişmesinin koşullarını hazırlamış olan bu babanın da, kızının birbiri arkasından gelen ahlaksızlıklarıyla ortaya çıkan akıbetini “alafranga terbiye”ye bağladığını belirtirken—Macherey’in “birincil sorular”dan öteye geçmeyen “sıradan eleştirmen” yorumunu akla getirecek biçimde—metnin zaten kendisinin ortaya koyduğu yorumu yinelemekle yetinir ve babanın şu sözlerini aynen aktarır:

Ceylân! Sen kendin için bir belâ, bir musibet olarak yetişmiş bir kız olarak çıktın! Dur hemen üstüme saldırma. Dinle! Keşke seni o daireye hiç yaklaştırmasaydım. Allah bizim belâmızı o mel’un alafranga yüzünden vermek için çeşm-i basiretimizi bağlamış da “kızım orada alafranga terbiye alıyor.” diye beni sevindirmiş. Şimdi de işte böyle kan ağlatıyor. (aktaran Okay 132)

Bu sözlerde, ilk başta kızının yetişmesinde kendisinin taşıdığı mesuliyeti göz ardı eden Kâzım Bey’in, Ceylân’ın fiziksel tepkisi üzerine ağız değiştirdiği ve bu kez de kızının akıbetini metafizik bir müdahaleyle ilişkilendirdiği görülmektedir. Orhan Okay da, babanın bu sözlerini—açığa çıkan kimi “ikincil sorular”ı yine gündeme getirmeksizin—aynen aktarırken, aslında metnin de görünürde doğrudan doğruya desteklediği bu yorumu benimsemiş olur. Nitekim Kâzım Bey’in sözlerinde ortaya çıkan “metafizik ibret” altmetninin, anlatının sonunda hem Ceylân hem de onun

alafranga eğitiminden “anlatısal/metafizik” erkçe mesul tutulan babasını bekleyen sonun da gösterdiği gibi, ana metinde de yankı bulup desteklendiği açıktır.⁴⁰

Orhan Okay, sonunda cezasını bulan Ceylân’ın Nurullah’la, içeceğine afyon katarak, cinsel ilişkiye girmesi konusuna, metnin de baştan beri bu hatada tek mesulün Ceylân olduğu fikrini desteklemesine uygun biçimde, “Ahmed Midhat bu hadîseyi okuyucuya Ceylân’ın [Nurullah’ı] iğfâl etmesi şeklinde gösterdiğinden, Nurullah’ın suçlanama[yacağı]” değerlendirmesiyle yorum getirir (190). Orhan Okay’ın *Jön Türk* romanına ilişkin bu yorumu elbette roman metninin açıkça desteklediği “birincil” okumadır ve Macherey’in üzerinde durduğu metne içkin “birincil sorular” a herhangi bir okurun vereceği yanıt da budur: Ceylân aşırı alafranga eğitimin bir sonucu olarak, Osmanlı toplumunda geçerli her türlü toplumsal akit ve tahdidin dışına çıkmış, felakete yol açmış ve hem kendisinin hem de ailesinin sonunu hazırlamıştır. Kâzım Bey’in Ceylân’a yönelik yukarıda alıntılanan yakarışı da, metinde gerek olay örgüsü yoluyla gerekse anlatıcının doğrudan müdahaleleriyle ortaya konan ve Orhan Okay’ın da değerlendirmesinde paylaştığı, kızların eğitiminde orta yolu tutturmanın gerekliliği ve bu orta yol izlenmez de aşırı alafranga yol seçilir, kızlara serbestî tanınırsa ortaya pek çok ibretli durumların çıkacağı fikrini desteklemektedir.

Ceylân’ın tüm sınıır tanımazlığına karşılık, Ahdiye ise, terbiyesinde orta yol tutturulan Osmanlı kızını, dolayısıyla olumlanan örneği temsil etmektedir metinde.

⁴⁰ Bu bağlamda, Jale Parla’nın, Berna Kılınc’ın çalışmasından hareketle, Ahmet Mithat Efendi metinlerinde açığa çıkan metafizik yönelime ilişkin olarak gündeme getirdiği şu noktanın, bu metinde de örneklemediği ortadadır aslında:

Berna Kılınc’a göre, Ahmet Mithat’ın evren kavramı [...] Aydınlanmacı modern evren kavramından uzaktır. Çünkü Ahmet Mithat’a göre Tanrı, yarattığı evreni insanoğluna devredip, onu bu evrenin yasalarını çözmekte özgür ve egemen bırakmamıştır. Berna Kılınc’ın *Niza-ı İlm ü Din* incelemesinden vardığı sonuca göre, her an müdahale etmesi beklenen ve istenen bir Tanrı kavramıdır Ahmet Mithat’ınki [...]. Aynı kendisinin de romanlarında tek söz sahibi olması, müdahaleye her an hazır ve nazır bulunması gibi. Tanrı’nın evrendeki rolü, bu bakımdan, Ahmet Mithat’ın yazar olarak romanlarındaki rolüne çok benzer. (“Rakım Efendi’den Nurullah Bey’e” 33)

Ahdiye'nin, bir yaşındayken dul kalan ve geleneksel bir dünya görüşüne sahip olmasına karşın kocasının bıraktığı vasiyet üzerine kızının eğitimine izin veren annesi Dilşinas Hanım'ın denetiminde komşu kızıyla birlikte başladığı ve özel bir hocanın verdiği derslerle devam ettiği eğitimi üzerinde romanın hemen başında anlatıcı tarafından uzun uzadıya durulur:

[Ahdiye ile kiracıları ailenin derdest-i talim kızı Remziye] henüz altışar yedişer yaşlarında iken iki hemşire gibi civarda en yakın olan ve evlâd-ı zükûr ve inâsı mahlûten talim ve tedris eden bir mektebe devam eyliyorlar.

Kızlar on bir on iki yaşlarına kadar bu mektebe devam ettiler. Yeni usûl-i tedrisin bahşeylediği teshilât sayesinde okudular, yazdılar. Birkaç hatimden maada usûl-i tecvîd-i Kur'ân'ı da öğrendiler. Amâl-i erbaa derecesinde hesap bile yaptılar ise de taksim ameline bir türlü akıl erdiremiyorlardı. Coğrafyayı da duvarda asılı olan bir harita üzerindeki isimleri okumak derecesinde gördüler. Ha bakınız ilmihâli pek güzel öğrendiler. Dini farzlarını, vaciplerini, sünnetlerini, müstahaplarını, haramı, mekruhu her şeyi pek mükemmel öğrendiler. (11-2/461-2)

Anlatıcının bu öğretimin yetersiz kalan yönlerini alaysı bir tonla belirtirken dinsel eğitimin ağırlığını özellikle vurguladığı görülmektedir. Ahdiye on bir on iki yaşına gelince—annesince artık “âdeta kadın” kabul edilip—okula devam etmez; komşuları olan bir hocadan özel ders almaya başlar. Bu arada annesinden gizli olarak Remziye'den edindiği kimi yeni eserleri okur. Sonunda da, anlatıcının belirttiğine göre, ileride bir örneği (Ceylân) ele alınarak alafranga eğitimden geçen kızlarla karşılaştırılabilecek mükemmel bir tahsil alır:

Hikâyemizin ilerilerinde bunlardan da bir nümuneyi görerek şurada ahvalini tasvir ettiğimiz Ahdiye ile farklarını muvazene edebileceğiz. Bizim Ahdiye yeniye, eskiyi merc ederek hakikaten mükemmel bir talim ve terbiye dahilinde yetişmiş bir kız oluyordu. El hüneri olarak biçip dikmek ve nakış ve dantelâ yapmak derecelerini buldu. Yalnız müzikadan bilküllüye mahrum kaldı. Muannit Çerkez nezdinde müzikanın şeytan sadası olduğu itikadı öyle yerleşmiş ki kerpetenler ile söküp çıkarmak kabil değil. (14-5/464-5)

Yer yer alaycı bir ton da içeren bu betimleme sonunda, anlatıcının yine de bu eğitimi “alafranga” eğitime tercih ettiğini ima ettiği, eski ve yeniye birbirine katan bu eğitim

modelini onayladığı böylece görülür. Ancak anlatıcının bu eğitim konusundaki tutumunun ikircimli olduğu ve bu konudaki ikircimin de metindeki ilk boşluğu oluşturduğu belirtilmelidir. Nitekim bu eğitimin mükemmel olduğuna ilişkin kesin yargı bildiren bu son alıntıdan önce yer alan ifadelerdeki alaysılama tonuyla bu son ifade arasında bir tutarsızlık ortaya çıktığı açıktır. Aynı tutarsız yaklaşım, Ceylân'ın eğitimi bahsinde de görülür: Anlatıcı Ahdiye'nin eğitimi anlatırken bir örneğini daha sonra vereceğini belirttiği alafranga eğitim almış kızlara ilişkin bu değinide son derece olumsuz yargılar ortaya koyarken Ceylân'ın eğitimi ele aldığı bölümde ise bu olumsuz görüşlere hiç başvurmaz. Tersine onun eğitiminde el attığı her konuda – ki çok çeşitlidir bu konular– mükemmel eriştiği anlatıcı tarafından özellikle belirtilir. Büyük bir çelişkiye düşme pahasına, onun çocukluğundan beri zekâ dahil—az kızda görülebilecek—güzel yazı, çok iyi Türkçe ve Fransızca, resim, dans, oyunculuk gibi pek çok meziyet sergilediğini belirterek hakkını teslim eder (88-92):

İki yaşını geçip de yarım yamalak söz söylemeye başladığı zaman fitratında meknuz olan cevher-i zekâ ve cerzebe ile o kadar acîb ve garip sualler sorar veyahut sorulan suallere o kadar tuhaf cevaplar verirdi ki görenlerin, işitenlerin şaşmamaları, gülmemeleri kabil olamazdı. (63/513)

Bu bağlamda, anlatıcının Ahdiye'nin eğitimi olumlayan bu son kesin yargısına karşın açığa çıkan boşluklardan, onun da aslında kızların eğitiminde orta yolun tutturulması konusunda kesin bir reçeteye sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Metnin bu konuda böyle kesin bir reçete sunmakta düştüğü ikircim de aslında kadının toplumsal konumunun ne olması gerektiğine ilişkin bir kararsızlığı ortaya koymaktadır.

Anlatıcının Ahdiye konusunda onaylama ile alay arasında gidip gelen tutumuna bir örnek de, onun düğüne hazırlık sahnesindeki aşırı edilgen hâlinin betimlenmesinde ortaya çıkar. Metnin ilk bölümündeki bu düğün anlatımında

Ahdiye, ne giyeceği ve nasıl süsleneceği bile cemaat tarafından belirlenen, toplumun dayattığı sınır ve kurallara—bittabi—tabi, olumlanan edilgen kadın olarak temsil edilmektedir. Ancak anlatıcının bu düğüne hazırlık merasimlerini anlattığı sahnede eski geleneklerle yeni görenekleri çoğu zaman ikincisini olumlayarak karşılaştırdığı ve özellikle de eskinin “yüz yazmak” geleneğini ayrıntılı biçimde anlatıp yerden yere vurarak “müstekreh âdet” diye andığı görülür (26/476). Şimdilerde bu âdet ortadan kalkmış yerini Ahdiye’ye de uygulandığı betimlenen ve anlatıcının eskisine göre oldukça olumlu yaklaşmakla birlikte yerini zamanla daha sadesine bırakacağını öngördüğü “gelin başı bağlamak” göreneği almıştır (28/478). Anlatıcı düğünün “gelin başı bağlama” törenini her ayrıntısıyla aktarırken diğer kadınların seçimleriyle giydirilip süslendirilen Ahdiye’nin hiçbir konuda tercih sahibi olmadığını da sergiler. Ahdiye yalnızca bu sahnede değil metnin bütününde son derece edilgen bir karakter olarak çizilir: sesi hiç duyulmaz; istek ve arzuları üzerinde hiç durulmaz ve evlenmek gibi tüm hayatını etkileyecek bir konuda bile görüşüne başvurulduğu görülmez. Nitekim anlatının başından sonuna dek, Ahdiye içinde doğduğu, yaşadığı toplumsal sınırların sessiz ve uysal tutsağı, metnin “arzulanan nesnesi” olarak sunulur.

Bu sessiz ve olumlanan kız örneğine karşılık, romanın ikinci bölümünde yavaş yavaş oluşan portresiyle, Ceylân, metinde “arzulayan özne” olarak akıl almaz ölçüde talepkâr bir *femme fatale* olarak yer alır. Tüm bu kurgusal yapılanış, metnin Ceylân dolayımında öne süreceği ibretli savı desteklemeye yönelik olarak oluşmuştur. Metnin her vesileyle “aşırı Batılılaşma”nın bir ürünü olduğunu ortaya koyduğu Ceylân’ın, kadına çizilen toplumsal sınırları aşarak yol açtığı fenalıklar, anlatıcı tarafından da son derece doğrudan bir tutumla kötülenir. Burada metnin doğrudan savunduğu ilke şudur: “İnsan, hattâ bir kız bile birçok şeyleri öğrenmeli.

Fakat içinde yaşadığı mevkiin muktezasına tevfik-i muameleden ayrılmamalı. Kız kızlığını bilmeli, erkek de erkekliğini” (48/498). Metinde, Ceylân’ın, Ahdiye’nin asla sorgulamayı düşünmeyerek uyum içinde yaşıyor gösterildiği bu düstura uymayarak felaketlere yol açtığı altı sürekli olarak çizilir. Aralarında kadın-erkek ilişkileri ve eşitliği bağlamında geçen pek çok tartışmalardan birinde, Nurullah’ın Ceylân’a yönelttiği şu sözler, metinde toplumsal değişim gerçeğinin yadsınmadığını, ancak Batılılaşma yoluyla toplumda kadın özelinde vuku bulan özgürleşme ve değişimin etrafı çekilerek sınırlandırılıp denetim altına alması gerektiği fikrinin desteklendiğini gösterir:

Vakıa bizim hissiyat-ı kavmiyemize göre bir kız “sevdim” demeyecek. Yalnız söylediğini kabul istidadında bulunduğunu gösterecek. Bizim hiss-i şairanemize göre bir kız bir peri-i dilsitandır ki erkek onun bir sitâyışkârdır. O bir sanem-i hüsn ü melâhattir ki kürsüsü üzerinde kemal-i vekârıyla oturacak ve erkek tarafından onun zîr-i pay-i kürsüsüne arz ve takdim olunan tuhfe-i garamı red etmemesiyle kabul eylemiş olacak. Maahazâ gerek kadında, gerek erkekte görülen terakkiyat-ı fikriyye şimdi bu hisleri safderunluk derecesine indirmeye yüz tutmuştur. Onun için ben de bunları layetegayyer addetmeye lüzum görmüyorum. “Sevdim”, demenize ses çıkarmıyorum. Ama bir şartla! Bu hududun haricine çıkmamak şartıyla. (48-9/498-9)

“Aşırı batılılaşma” ve alafranganın etkilerine açık bulunması dolayısıyla bu hududu tanımayarak her türlü felaketin ortaya çıkmasının kaynak ve saikası, Ceylân olarak sunulur metinde. Nitekim, metindeki ikili sahnelerinde, toplumsal sınırların aşılması konusunda Ceylân etkin, Nurullah ise edilgen olarak temsil edilir: Ceylân “cüret ve cesaret[li]” iken, Nurullah “mıymıntı” ve “kızlara lâyük bir mahcubiyet” içinde olarak yorumlanır (89-90/539-40). Nurullah’ın içinde çelişki de barındıran bu edilgen temsili onun şu sözlerinde ortaya çıkar:

Sevgili Ceylân! Senin gibi bir mükemmel kız tarafından sevilme bahtiyarlığını takdir edemeyecek nankörlerden miyim? [...] Değil, güzelim. Fakat bir Ceylân hanıma kavalyelik (refakat) mesuliyeti ne büyük olduğunu apaşikare görüyorum da o mesuliyete göğüs vermek için muhtaç olduğum kuvvet-i ruhiyeyi topluyorum. (85/535)

Ceylân, Nurullah'ın bu çekimser sözlerine karşılık olarak şöyle der: “Teşekkür ederim, Nuri’ciğim! Hiçbir mesuliyetten korkma. Her mesuliyeti bana tahmil et, keşke bir Ceylân olacağıma bin Ceylân olsaydım da hepsini sana feda etseydim” (85/535). Böylece, Ceylân, aralarında aşk ilişkisi başlaması için Nurullah’ı iknaya çalıştığı sırada, vuku bulmasını arzuladığı ilişkilerine dair her türlü mesuliyeti baştan üstlenir. Oysa Nurullah, tüm bu konuşmalara karşın Ceylân’la görüşmeyi ve dolayısıyla ona ümit vermeyi sürdürmekte sorumluluk taşımamakta mıdır? Metin bu “ikincil soru”yu yanıtlamaktan kaçınır ve bu konuda Nurullah’ın sorumluluktan azade olduğunu söylemsel düzeyde desteklemekten başka bir şey yapmayarak sessiz kalır. Oysa bununla tümünden çelişkili olarak yine anlatıcının belirttiğine göre, ikili arasında aşk konusunu gündeme ilk getiren aslında Nurullah’tır:

Günler, haftalar, aylar geçip de bu kısmın mukaddematında gördüğümüz muhaverenin zaman-ı vukuu yaklaştığı esnada Nurullah Ceylân ile olan musahabesini biraz daha tatlandırmaya başladı. O zamana kadar sevimli bir çocuk muamelesinden pek de ileriye geçmediği Ceylân’a sevmeye lâyık bir kadın muamelesi ederek âdetâ meyl-i derununu ihsas edecek bazı efkâr ü güftarda bulunuyordu da zaten birdenbire parlamaktan Ceylân’ın güç men edebildiği âteş-i âşkını nev’uma körüklüyordu. (78-9/528-9)

Ancak Nurullah ile Ceylân’ın ilişkisi konusunda çelişkili, hatta pek çok sessizlik de barındıran bir tutumu benimseyen metne göre, sık sık Ceylân’la baş başa kalan ve ona yukarıda alıntılanan türde bir yaklaşım gösteren Nurullah’ın, aralarındaki ilişkide ve özellikle de Ceylân’ın inisiyatifıyla bu ilişkinin kazandığı boyutta hiçbir mesuliyeti bulunmamaktadır:

Bu halden dolayı mesuliyeti Nurullah beye yükletmek muvafık-ı insaf değildir. Değil mi? Zaten Ceylân bu mesuliyeti sevgili Nuri’sine tahmil etmek hiss-i nâdimânesinde değildir ki! Biz dahi bu halden dolayı Nurullah biçâresini mesul tutmayı muvafık-ı insaf bulmayız. Gençlik, güzellik, şuhluk, şeydalık ile o genç adamın aklını başından almak az gelmiş ve muzıka raks ile meclûbiyetini artırmak dahi yetişmemiş gibi bir de bira kadehinin içine afyon sürerek hiss-i hayatından dahi tecrit eyledikten sonra ona cinayet icra ettirmek nev’inden de değil, belki onun

aleyhinde cinayet ika etmekten ibaret bir halden dolayı delikanlı nasıl muaheze olunabilir? (112-3/562-3)

Böylece içinde çelişki barındıran metinde, toplumsal sınırları aşma “kabahati”nin tüm sorumluluğu gerek kurgusal gerekse söylemsel düzlemde Ceylân’a yüklenir. Nurullah, bu ikili ilişkinin, olay örgüsünün ortaya koyduğu “korkunç” sonuçlara varmasında, baştan itibaren hiçbir sorumluluk payı olmamış gibi ne kendisi ne de metin ya da anlatıcı tarafından sorgulanır. Metindeki manidar temsilî boşluk ve sessizliklerden biridir bu.

Metindeki bir başka dikkat çekici çelişki ise, Ceylân’ın temsilinde açığa çıkar. Anlatıcı tarafından Nurullah’ı elde etmek için her türlü desiseye başvuran, “cinnet” içindeki bir kız olarak sunulan Ceylân’ın, konuşmalarının metinde doğrudan aktarıldığı bölümlerde ortaya çıkan portresi, onun anlatıcı tarafından ortaya konan söz konusu temsiliyle bütün bütüne çelişiktir: Ceylân konuşmalarıyla son derece zeki ve bilgili bir kız olarak yansır metne. Nitekim söylemsel düzlemde, “cinnet” hâlinde olduğu ileri sürülen Ceylân’ın, Nurullah’a yazdığı mektuplarda ortaya koyduğu portre de anlatıcı tarafından ortaya konandan bambaşkadır:

Cisim ve canımın maliki Nuri! Ettiğim cür’etin derece-i mecnûnânesini takdirden aciz değilim. Benim ettiğim işi bir familya kızı değil esâfil-i inâsın en bedbaht bir karısı bile gözüne kestiremez. Fakat bu işte mesuliyet doğrudan doğruya bana, yalnız bana raci olmak revâ-yı hak mıdır? Senden başka kim olabilirdi ki benim cür’etimi bu derecelere kadar vardiabilirdi. Münasebetimizin peyda olması üzerinden birkaç gün müruruyla bu hâl vukua gelmiş olsa idi mesuliyeti belki yalnız bana irca edilebilirdi. Birdenbire şuuruma hâlel gelmiş de bu cür’eti ediyormuş sayılırdım. Lâkin senelerce devam etmiş olan münasebetimiz esnasında sen bir fetânet-i sihirbâzâne ile beni teshir ettin. Aklımı, fikrimi kendi hayaline nasp ve hasr eyledin. [...] Nazarımda bütün cihan senden ibaret kesildi. Benim için dünya ve mafiha sen oldun kaldın. Sen, ben idim. Binaenaleyh senin koynuna kucağına atılmak benim için kendi koynuma kucağıma atılmak oldu. Fakat zannetme ki bu hâlin mesuliyetini sana atf ile kendi berâetimi ispat etmek istiyorum. Hayır, haşa! Ne oldu ise ben yaptım. Sen ne yaptın ise hep ben yaptım. Sen, ben yekdiğerimizde mündemiç, yekdiğerimize müdgam olmuş

bulduğumuzdan “sen” der isem “ben” demektir. Hepsini ben yaptım. (104-5/554-5)

Bu mektupta gerçekten seven ve sevdiği için herşeyi göze alan, tüm mesuliyetleri üstlenen, fedakâr ve sakin bir kadın imgesi ortaya çıktığını ileri sürmek hiç de yanlış olmaz. Ceylân’ın temsilindeki tutarsızlıklara bir diğer örnek olarak ise, anlatıcının, giriştikleri feminizm, kadın hakları ve kadının toplumsal konumu konusundaki tartışmalarda Ceylân’ın her zaman Nurullah’a üstün geldiğini belirtmesi sayılabilir:

[Nurullah] [b]ir yandan Ceylân ile mübahase ettikçe, diğer taraftan kadınlık istidadının ne mühim, ne müthiş derecelere kadar münbasit olabileceğini derin derin düşünerek kendisini bir acibe-i hilkat mukabilinde buluyor ve bu acibe-i hilkatin garabetine hayran oluyordu.

[...] İşte böyle inanılması kâbil olmayan bir harika karşısında bulunmak o müdekkik delikanlıyı veleh ü hayran ediyordu. Nasıl etmez ki, birçok mübahaselerde mağlûbiyet kendisinde kalıp bazı kere delâil ve berahin-i katia ile ispat-ı müddei ederek Ceylân’ı mağlûb ediyor ise de bu afacan kız kendini mağlûp eyleyen o berahin ve delâil ile birkaç hafta sonra Nurullah’ı mağlûp etmek, yani o alim ve fazıl delikanlının esliha-i müdafaasını yine onun aleyhinde istimal gibi harikalar göstermek bu kızın mahsusatından idi. (78/528)

Anlatıcı, Nurullah’ın tartışmalarda Ceylân’a yenik düştüğünü bu şekilde belirtirken, aslında Ceylân’ın kadın ve kadının toplumsal konumu konusunda ileri sürdüğü görüşlerin de haklılık payı taşıyabileceği fikrinin önünü açmış olur. Metnin Ceylân’la ilgili olarak ortaya koyduğu temsilin çelişkili yönlerinden biri de işte buradadır. Metnin bu konuda ortaya koyduğu boşluk, Ceylân, kendisini kadın-erkek ilişkileri ve eşitliği konusunda nazariyatta yeni, açık fikirli olmakla birlikte, pratikte eski kafalı olmakla suçladığında, Nurullah’ın, kişinin özgürlük ve iradesi konusunu kestirip attığı şu sözlerde de ortaya çıkar:

Teori başkadır, pratik başka. [...] [E]fkâr-ı mütezade ve mütehâlifeyi zihnimizde cem ve muhakeme ederek biz dahi bir fikir peyda ederiz. O bizim teorimizi, nazariyemizi teşkil eder. Ama onu mevki-i fiil ve icraya koyabilir miyiz? Dünyada hiçbir adam bulamazsınız ki her fikrini mevki-i icraya... (68)

Bu sözlerle ortaya konan hayatta teorinin her zaman uygulamaya konamayacağı fikrinin insandan daha yüksek bir otoritenin varlığı içerimini barındırdığı açıktır. Nitekim demagojik bir tutum yansıtan bu alıntıda da görüldüğü gibi, metinde, Nurullah dolayımında, kişinin hürriyetlerinin ondan daha yüksek bir otorite tarafından sınırlandırıldığı/sınırlandırılmasının doğal olduğu fikri desteklenmekte ve metnin ideolojik arka planı da bu boşlukta gün yüzüne çıkmaktadır. Metindeki bu bağlamın Jale Parla'nın Tanzimat romanının epistemolojik temelleri konusundaki şu saptamalarını örneklediği kolaylıkla iddia edilebilir:

Tanzimat yazarlarının şöyle bir normatif öncelikler sıralamasına bağlı kaldıklarını söyleyebiliriz: Yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlâki ve kültürel boyutlarıyla Doğu'nun dünya görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmakta devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer. Her Tanzimat yazarının içinde bir “mürebbi-i efkâr” gizlidir; her satır “nazende tıfl”ın terakkisi içindir. (19)

Baba eksikliğinin kendini daha da çok hissettirdiği II. Meşrutiyet sonrası bu dönemde değişimin kendini daha kuvvetle hissettirdiği ve önüne geçilmesinin artık pek güç olduğunu kabul ettirdiği muhakkaktır. Bu tarihsel bağlamda, toplum içinde daha çok hak ve özgürlük talep eden kadın artık münferit bir vaka olmaktan çıkmış ve erkek için büyüyen bir tehdit hâlini almıştır. Metinde de görüldüğü üzere erkeğin ise bu taleplere verilecek yanıtı yoktur. Fikren yeniyi savunabilse de uygulamada eskiye teveccühü seçmektedir: aynen Nurullah'ın Ceylân'la gönül eğlendirip Ahdiye'yle evlenmeyi seçmesi gibi. Nurullah dolayımında ortaya çıktığı üzere, metnin “yeni” savunusu da—tıpkı Parla'nın saptamasını akla getirecek biçimde—sınırlı, sınırlandırılmaya muhtaç bir “yenilik” öngörür. Kadının toplumsal konumu konusunda, öngörülmüş bu sınırların aşılması söz konusu olunca da eskiye avdet etmektedir.

Metnin tümünde bu gidiş-gelişin yarattığı çelişki, boşluk ve tutarsızlık egemendir. Bu tutarsızlığa metinde verilen yanıt ise sessizliktir. Nitekim Ceylân'ın kadının toplumsal konumunun erkekle eşit olması gerektiği konusunda Nurullah'inkileri alt eden görüşlerine, metnin, her konuda fikir belirtmek konusunda son derece istekli olan müdahil anlatıcısının, metnin hiçbir noktasında geçerli ve ikna edici bir karşılık vermediği ve sıklıkla konuyu demagojik bir üsluba dökerek cevap vermeksizin geçiştirdiği de görülür:

Babasının mensup olduğu dairedeki Fransız kadınlarından aldığı ilk mayayı Frenk kitaplarından okuduğu şeylerle büyültmüş olan Ceylân hanım Nurullah bey ile sebk eden musahabelerinde, bu mesaili birer birer meydana sürdükçe Nurullah bunların bazılarını tasdiklen ve bazılarını reddlen taiî birçok tafsilata girişecektir, değil mi? İşte bu tafsilat zikr olunan mesail-i içtimaiyeden her birini tevsi ede ede Ceylân'ın zihninde itmam ve ikmal eylemiş idi ki eğer Ceylân Avrupa'da bulunsa da bir konferansta şu vukuf ve malûmatını ortaya koysaydı feminizm ve sosyalizm mesailinde âdeta pişvalardan olmak üzere alkışlanırdı. Lâkin bu pişvalık onu alkışlayanlar nezdinde ne kadar mefharet addolunur ise akılları henüz çileden çıkmamış olanlar nezdinde de o nisbette rezaletten addolunur. (107)

Bu alıntının özellikle son bölümünde de görüldüğü gibi, metinde, müdahil anlatıcı hak ve hürriyetler konusunda Avrupa'da gelişmekte olan harekete ve görüşlere fikrî boyutta karşılık ver(e)memekte ve demagoji yolunu seçerek metinde bir boşluk ortaya koymaktadır. Ayrıca burada Ceylân'ın temsilinde görülen çelişki de bir kez daha su yüzüne çıkmaktadır. Yine metnin pek çok yerinde, Ceylân'ın görüşlerine karşı verebildiği tek karşılığın “Lâkin sizin dediğiniz gibi serbesti Avrupa'da bile yoktur” (79) ya da “Fakat Avrupa'da dahi bu efkâr-ı ahraranenin muarızları var”dan (80) ibaret olması ve Ceylân'ın “[y]alnız insanoğlunun [...] değil, hem de insan kızının hukuk-ı medeniye[sini]” talep konusundaki argümanlarını bu türden saptama(ma)larla geçiştirmesi ilginçtir. Bu noktalarda hep metinsel boşluklarla karşılaşıldığı açıktır. Gerçekten de metinde kadınların niye erkeklerle aynı haklara sahip olamayacağını ikna edici bir yanıtı verilemez; Ceylân metinde hem düşünsel

hem de etkinlik bakımından Nurullah'a denk ve hatta üstün temsil edilirken, niye toplumda onunla aynı hak ve hürriyetlere sahip olamayacağı çok temelli bir metinsel çelişki ve sessizlik yaratır. Metne Macherey'in öngördüğü üzere böylesi "ikincil sorular" sorulduğunda işte söz konusu bu boşluklar ortaya çıkmaktadır ki bu metinsel çelişki ve sessizliklerin arkasında görünenin, metnin ataerkil toplum yapısına dayanan Osmanlı-İslam paradigması içinden doğan ideolojik arka planı olduğu aşikârdır.

Metnin özelde kadın bağlamında sergilediği bu ideolojik arka planın, toplumsal ve tarihsel içerimleri de ortaya koyduğu ileri sürülebilir. Ahmet Mithat Efendi, Avrupa'daki değişim ve gelişmeleri takip eden bir müfekkirdi ve her ne kadar oldukça muhafazakâr bir dünya görüşünü savunduğu ileri sürülse de aslında bu gelişmelere asla gözlerini kapamıyordu. Nitekim romanda Fransa'da boşanma önündeki yasağın kaldırılmasında büyük rol üstlenen Alfred Naquet'ye, düşüncelerini olumlayarak atıfta bulunması bunu gösterir:

Talâk kanununun vâzı addolunan Alfred Naquet gibi düşüncü adamlar izdivacın henüz akdin mukaddemki ahvalden bed ile talâkın vukuundan sonraki ahvale kadar her şeyi düşünerek beşeriyetin iki nevi arasındaki münasebeti daha ziyade ıslaha çalışıyorlar ve âdeta izdivaç edecek erkek ve kadını bilkülliye serbest bırakmak yollarını arıyorlar ise de büyük büyük müşkilâta tesadüf ediyorlar. (74/524).

Ancak, onun bu gelişmelerin Osmanlı toplumuna getireceği etkilerin sınırlandırılması ve böylece varolan toplumsal yapının korunabilmesine ilişkin kaygılar taşıdığı da açıktır. Daha önceki romanlarında sınır koyma ve böylece koruma konusunda oldukça kendinden emin bir kurgusal tavır sergileyen yazarın son romanı *Jön Türk*'te, bu değişimlerin Osmanlı toplumuna getireceği zararlı etkilere karşı durulabileceği konusunda artık kuşku taşımaya başladığı öne sürülebilir. Nitekim Ceylân örneğinde, Ahmet Mithat'ın romanlarında ilk kez olarak "düşmüş

bir Türk kızı”nın konu edilmesi de, Batılılaşma karşısında artık daha da derinleşen bu kaygının göstergesi olarak okunabilir.

Bu kaygının metindeki en büyük göstergesi olan Ceylân’ın aldığı “alafranga” eğitim ise metinde bu karakterin yarattığı “felaket”lerin temel nedeni olarak belirtilir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi, Osmanlı’da bir genç kızın eğitiminin nasıl olması gerektiği konusunda metnin çelişkili bir tutum sergilediği ve bu konuda açık seçik bir reçete barındırmadığı ortadadır. Nitekim, eğitiminde orta yolun tutturulması gerektiği fikri; *Felâton Bey ile Râkım Efendi* başta olmak üzere, pek çok farklı Ahmet Mithat Efendi anlatısında aşırılıkların getirdiği kötü sonuçların, aynı anlatısal düzlemde yer alan iyi örneklerle karşılaştırmalı olarak betimlenmesiyle desteklenirken, bu metnin ise, içeriği açıklığa kavuşturulmadan anlatıcının doğrudan dile getirişleriyle ancak söylemsel düzlemde savunulur: “Her şeyde ifrat da fenadır, tefrit de! Kızları esen yellerden esirgemek gayretiyle kafesler derûnunda kanarya kuşu gibi yetiştirmek de tehlikelidir bir hürriyet-i tabiiye ile başıboş gezen sakalar, isketeler, ispinozlar gibi bırakmak da” (74-75). *Jön Türk*’te, kadınların eğitiminde orta yol tutturulması düsturu takip edilmediğinde, bu alıntıda görüldüğü gibi doğayla eşitlenen kadının yaratabileceği sorunlar Ceylân dolayımında ortaya konmaya çalışılır. Ceylân’ın anlatıda saikası olarak gösterildiği “felaket”ler, toplumsal ahlak yönünden öyle rahatsız edici boyutlara varacaktır ki—örtük yazar; Ahmet Mithat Efendi’nin, yukarıda *Mesâil-i Muğlâka* (1898) bahsinde de gördüğümüz gibi, yalnızca toplumdaki kötülükleri ele alıp iyilikleri göz ardı ettiği için yerden yere vurduğu Zolacı natüralizm anlayışını, *Jön Türk*’te bu kez olumlar biçimde yansıtır:

Binaenaleyh iyiliklerden ziyade fenalıklar meydana konulur ise onlardan tevakki [kaçınmak] için daha ziyade mucib-i istifade olacağı şu asırda cümleden evvel Emil Zola’nın nazar-ı hikmetini açmıştır da nâşı Panteon’a, o kubbe-i vatanperverâna nakl olunmak derecesinde

mazhar-ı hürmet-i millet olan o büyük muharrir kalemini bu tasvir-i muayibe vakfeylemiştir. (77)

Ahmet Mithat Efendi'nin tam da toplumda Zola'nın gösterdiği gibi kötülüklerin yanı sıra iyilikler de bulunduğunu belirterek önceki dönemde son derece mesafeli durduğu Zolacı natüralizmin savunduğu tutuma, bu son romanında yaklaşma gereği duymuştur. Yazarın bu romanda daha önce olduğu gibi “iyi”nin altını daha kalın çizerek “kötü”yü daha da kötülemek yolunu seç[e]mediği, “kötü”yü daha da “kötü” göstererek okuru kıssadan hisselendirmek istediği görülür. Nitekim örtük yazarın romanda toplumsal kötülükleri Zolacı bir anlayışla okur için daha da belirginleştirecek konuları ele alma nedenini en baştan ortaya koyarak anlatisını savunma gereği duyar:

Evet, hakikat böyle diyor. Bir murdarlığı örtmek ile onun levsinden tevakki edilmiş olamaz. Onu açmalı, âleme göstermeli, âlem onu görmeli. Sihat-i ahlakiye için ne kadar muzır olduğunu anlamalı da ona göre ondan tevakki ve mücanebet etmeli. [...] Bir sokakta açılan müzahrefat çukurunun üstüne geceleri fener asmak gibi. (77)

Bu metnin kurgusal yapısında, alımlayıcıyı ahlak güzelliği konusunda uyanık olmaya çağırmak için üzerine “fener asılan”, temel kötücül unsur Ceylân karakteridir.

Kanımca, yazarın, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* başta olmak üzere tüm romanlarında yaptığı gibi iyi örneğin altını kalın çizgilerle çizerek kötüyü ancak bir “suimisal” gibi yansıtmak yerine, *Jön Türk*'te Ahdiye'yi son derece “güçük” bir karakter olarak bırakarak Ceylân'ın kötülüğünü üzerine bir “spot ışığı” tutması ve bunu yaparken daha önce sürekli olarak kötülediği Zolacı natüralizmin tutumunu benimsemek zorunda kalmasında, romanın 1908 Meşrutiyeti'nden sonra kaleme alınmasının büyük etkisi bulunmaktadır. Bu dönemde cereyan eden hak ve hürriyet hareketlerinin, yalnız kadının toplumsal konumu konusunda değil, toplumsal ve siyasal rejimler bağlamında da, büyük değişimlere yol açtığı tarihsel bir gerçektir.

Tarihsel arka planın roman üzerindeki belirleyiciliğine dair bu tespiti, örtük yazar konumundaki anlatıcının romanın bu deneyimin hemen ardından yazılmış olduğunu, metnin pek çok yerinde vurgulaması da desteklemektedir: “Hikâyemizi zaman-ı vukuu olan 1315 senesinde, yani bundan dokuz sene evvel” (74).⁴¹ Gerçekten de metnin, romandaki olayların geçtiği zamandan daha çok, romanın yazılış tarihi üzerinde durduğu ve ısrarla bu tarihin II. Meşrutiyet’ten sonraya denk geldiğini vurguladığı görülür.⁴² Bir bölümde, anlatıcı, feminizm konusundaki görüşlerini okuyucuya aktarmaya girişmeden hemen önce şöyle der: “Otuz seneden beri matbuatımız dahilî olsun, haricî olsun az çok ehemmiyet götürebilecek mebahisden memnu tutulduğu cihetle Avrupa’nın bu yoldaki terakkiyat-ı fikriyesine Fransızca bilmeyenler vakıf olamamıştır” (102). Burada sözü edilen otuz yıllık yasaklı dönemin II. Abdülhamit’in istibdat dönemi olduğu açıktır. Ancak bu saptamayla başlayan bölümün devamında anlatıcının ne istibdat döneminin yasaklarını bundan öte bir biçimde eleştirdiği ne de Avrupa’daki bu fikirleri olumladığı görülür.⁴³

Oysa Orhan Okay, II. Abdülhamit’e büyük bir sadakatle bağlı olduğunu belirttiği Ahmet Mithat’ın, *Jön Türk*’te, devletin 33 yıllık idaresini ve hatta zımnen hükümdarın zulme dayanan tasarruflarını tenkit edişinin dikkat çekici olduğunu ve bu noktalar göz önünde bulundurulursa yazarın bu romanı Meşrutiyet idaresine egemen olan İttihatçıların maddi ve manevi baskısı altında yazmış olduğunu kesin olduğunu belirtir (399). Okay’ın bu değerlendirmesine bütünüyle karşı çıkmak pek

⁴¹ 1899 (1315)+9=1908.

⁴² Romanda pek çok yerde romanın yazılış tarihine ilişkin doğrudan ya da dolaylı saptamalara rastlanır (74, 76, 85, 101, 107). Dolaylı belirlemelerden birinde, anlatıcının romanın yazılışından bir sene önce Pierre Loti’nin *Les Désenchantées* adlı romanını yayımladığını söylediği görülür (107).

⁴³ Tersine, anlatıcı tarafından Avrupa’daki feminizm fikirlerinin görünüşten ibaret olduğunu, orada “kadının ismi[nin] bile [olmadığını]”, buna karşın “medeniyet-i islâmiyemizde bir kadın[ın] bıdandan maada her hukukuna malik olduğu[nu]” yalnız onun hâlinin erkek keyfiyetine bırakılmış olduğu belirtilir (102-03). Dolayısıyla burada anlatıcı tarafından ileri sürülen görüşün, İslam toplumunda feminist bir mücadeleye gerek olmadığı, yalnız erkeklerin “daha iyi niyetli” olmasının gerektiği şeklinde okunması mümkündür.

mümkün değildir, zira metnin Feyzullah Efendi ve Kâzım Bey üzerinden, iftira ve jurnalleme yoluyla yönetime herhangi bir karşıtlık içinde olmayan masum insanların (Keşfi Bey ve Nurullah) sürgün ve mahvına yola açarak onları hiç niyetleri yokken Jön Türklerin safına katan ve bu düzen üzerinden zenginleşen çarpık bir işleyişin de istibdat yönetiminde vuku bulduğunu gösterdiği bir gerçek. Ancak metnin istibdat yönetiminin geneline değil de, yalnızca Feyzullah Efendi ve Kâzım Bey özelinde, hileyle bu yönetimden kişisel çıkar sağlayanlara karşı böylesine sert eleştirel bir yaklaşım sergilediği vurgulanmalıdır. Ayrıca, metinde Jön Türklerin özellikle olumlandığı herhangi bir nokta da bulunmamaktadır. Kâzım Bey'in daha önce Jön Türkçü fikirleri savunmaktayken, iş kendi çıkarına gelince, kolaylıkla bir istibdat hafiyesine dönüşmesi de, aslında metnin Jön Türk hareketine ilişkin çelişkili ve kuşkulu tavrını ortaya koyar. Nitekim, her ne kadar romanın başlığını oluştursa da, “Jön Türk” fikrinin, pek de olumlanmaksızın ve özellikle anlatısal odağın dışında tutulmak suretiyle metinde yer bulduğu açıktır. Ayrıca Nurullah karakterinin geçirdiği maceralarda da sergilendiği gibi sürgün ya da kaçak hayatı yaşayan Jön Türklerin en büyük yardımcısı, metinde Osmanlı'da en az ülkenin resmî idaresi kadar muktedir olduğu gösterilen yabancılardır. Oysa ki, Ceylân'ın düşünce ve davranışlarında Osmanlı toplumu açısından kabul edilemeyecek sınırlara varmasında Batılı eğitim anlayışında yetiştirilmiş olmasının birincil neden olarak anlatıcı tarafından sıklıkla vurgulandığı düşünülürse, Osmanlı'daki yabancı unsura ilişkin böyle iki farklı yaklaşımın metindeki bir aradalığının oldukça çelişkili bir metinsel tutuma işaret ettiği görülmektedir. Nitekim, metinde Jön Türk hareketi ve bu hareketin savunduğu ilkelerle ilgili olarak bir boşluk, belirsizlik ve sessizlik bulunduğu aşikârdır.⁴⁴ *Jön Türk*'ün,—Orhan Okay'ın yaptığı gibi kolaylıkla—bu

⁴⁴ Nitekim, metin de, yukarıda alıntılanan bölümde görüldüğü üzere, “teori-pratik” bağlamda “her

hareketin etkin olduğu II. Meşrutiyet döneminde, söz konusu iktidara “yaranmak” için yazılmış bir roman olduğunu öne sürmek—anlatıyı ancak “birincil sorular” ışığında yorumlamak anlamına gelir ki—metnin açığa vurduğu politik yönelim ve ideolojik arka planı tam olarak ortaya koymaktan uzak bir yorumdur. Dolayısıyla metnin Okay’ın öne sürdüğü yorumdan başka türlü de okunabileceği iddia edilmelidir.

Öncelikle bu yeni okumanın dayandığı görüşlere bir bakmakta yarar var. Nilüfer Göle’ye göre, bir toplumun izleyebileceği hareket seyrini ve Müslüman toplumlarda modernleşmenin sınırlarını belirleyen, hep kadınların toplumda alması gereken konuma yönelik yaklaşımlardır (29). Göle, bu noktadan hareketle, Osmanlı’da, Tanzimattan beri, Batılılaşmanın sınırlarının, kadın mahremiyeti ve kadın-erkek arasındaki münasebet meselesi dolayımında belirlendiğine işaret eder (35). Göle’nin bu saptaması, metnin, Ceylân dolayımında desteklediği, ancak—bu anlatı kişinin çelişkili ve boşluk, sessizlik içeren temsili dolayısıyla—zaman zaman sorunlu bir hâl alan “birincil” savı bakımından önemlidir. Nedir bu “birincil” sav? Hatırlatmak gerekirse, şu: Kadınların eğitiminde orta yol tutturulmaz da aşırı alafranga yol benimsenirse başımıza türlü türlü felaketler açılır. Ancak metne yönelik olarak bu “birincil” yanıtın başka bir değerlendirmede bulunmak da mümkündür. Bu da, yine Göle’nin bu saptamasından hareketle söylenirse şudur: Anlatıda Ceylân’ın toplumsal ve ahlaki sınırlara yönelik ihlali, metaforik düzlemde II. Meşrutiyet’le birlikte Osmanlı’da II. Abdülhamit’in istibdat yönetiminin sona ererek İttihat ve Terakki rejiminin iktidara geçmesini imlemektedir. Metinde, bu ikisi arasında böyle metaforik bir ilişki kurulabileceğine ilişkin pek çok kanıt bulunur. Bu bağlamda, anlatıcının Avrupa’dan gelen etkilerle, Ceylân benzeri, daha

fikrin mevki-i fiil ve icraya konulamayacağını” savunmuyor muydu?

fazla hak ve hürriyet talep eden nisvan örneklerinin Osmanlı'da gittikçe arttığına ilişkin saptamasından sonra konuyu hemen “hürriyet” kavramına bağlaması manidardır:

“Hürriyet” bir dereceye kadar, bir bakıma göre, ondan istifadeyi bilenlere kıyasen pek nâfi, mukaddes bir nimet olmakla beraber diğer bir bakıma göre, diğer derecâta nazaran ve bhusus ondan istifadeyi bilmeyenlere kıyasen ne kadar tehlikeli bir nimet olduğunu da işte şu birkaç aylık hayat-ı ahraranemizde görmüşüz, anlamışızdır. (76-77)

Metinde bu “birkaç aylık” süreyle işaret edilenin II. Meşrutiyet süreci olduğu açıktır. Dolayısıyla *Jön Türk*'te, metinde kadının eğitiminde orta yolun tutulmasını savunan örtük yazar/anlatıcının politik düzlemde de ne son derece sıkı bir mutlakiyet denetime dayanan istibdat yönetimini ne de padişahın mutlak otoritesine dayanan bu yönetimi—“hürriyet” fikirleriyle—alaşağı eden Jön Türk ayaklanmasını olumladığı belirtilmelidir.

Bu bağlamda romana adını veren “Jön Türk”lerin de sorunsallaştığı ileri sürülebilir. Metinde haksız bir şekilde jurnallenerek gönderildiği sürgünde karşılaştığı sorunları ancak bir Fransız'ın yardımını alarak aşabildiği gösterilen ve doğrudan anlatıcı tarafından “Jön Türk” olarak adlandırılmakla birlikte “bu sığmaya nail olmak” için sürgünde kaçak hayatı yaşamaktan başka hangi eylem içine girdiği belirtilmeyen Nurullah mıdır, romanın başlığında işaret edilen bu “Jön Türk”, yoksa, varolan toplumsal sınırları ihlal ederek sayısız felaketlere yol açtığı gösterilen Ceylân mı? Yoksa her iki anlatı kişisi de mi? Peki bu sıfat metinde bir “alkış”ı mı “kargış”ı mı imlemektedir?

Daha önce üzerinde durduğumuz üzere, anlatıcının Ceylân'la ilişkisinde “her türlü sorumluluktan azade” olarak temsil ettiği Nurullah'ın, bu “Jön Türk” olduğunu savunmak, metne, ancak metnin kendisinin zaten desteklediği ve içerdiği bir okuma getirmektir. Metne dair yeni bir bilgi ortaya koymaz; bizi romana ilişkin Orhan

Okay'ın yaptığı değerlendirmeye götürmekten ileri gitmez. Oysa metinde, yukarıdaki soru silsilesinde ilk soruyu takibenden "ikincil sorular"ın yanıtını aramak gerekir.

Metnin, Macherey'in tüm metinler için öngördüğü üzere, yukarıda ve bu bölümün genelinde işaret edilmeye çalışılan tüm bu "ikincil sorular"a ancak çelişkili yanıtlar, boşluk ve sessizliklerle karşılık verdiği görülmektedir. Nitekim, bu boşluk, çelişki ve sessizliklerde metnin ideolojik arka planının ortaya çıktığı ve bu arka planın da II. Meşrutiyet'in belirsiz ve kararsız toplumsal ve siyasi ortamını ahlaken sorunsallaştırarak yansıttığı ortadadır.

Bu "ikincil sorular" ışığında şöyle özetlemek gerekir ki: kanımca "Jn Türk" ibaresi, şimdiye kadarki çalışmalarda böyle yorumlanmamış olmakla birlikte, aslında, metinde ahlaki bir "nitelik sıfatı" gibi işlevselleşmekte ve Ceylân dolayımında sergilendiği üzere politik, toplumsal ve ahlaki sınırların gözetilmeksizin aşılmasıyla ortaya çıkabilecek felaketselere ışık tutma niyetini ortaya koyan bu metnin başlığı olup çıkmış ve okura üstü kapalı, ima dolu bir uyarı fişeğine dönüşmüştür.

SONUÇ

Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Dürdâne Hanım*, *Taaffüf*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Jön Türk* romanlarının incelenmesi sonucunda, söz konusu metinlerde, kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen bağlamlarında ortaya çıkan metinsel boşluk, çelişki ve “kararsızlık”lar açıklanmıştır. Bu amaçla, Gérard Genette'in çalışması uyarınca “anlatıcı” odaklı bir yaklaşım da gözetilerek ele alınan metinlerin, Pierre Macherey'in önerdiği üzere, “birincil sorular”la eşzamanlı olarak “ikincil sorular”a da tabi tutulması yoluyla barındırdıkları “metinsel kararsızlık” somutlanarak bu anlatılarda açığa çıkan ideolojik arka planın serimlenmesine çalışılmıştır.

Bu nedenle, ele alınan söz konusu romanlarla doğrudan ya da dolaylı ilgisi bulunan tüm eleştirel çalışmalara değinilmemekle birlikte, Mustafa Nihat Özön, Ahmet Hamdi Tanpınar, İnci Enginün, Güzin Dino ve Orhan Okay'ın Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlığına ilişkin eleştirel saptamalarına yönelik genel bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır. Böylece yazarın romancılığının şimdiye dek hangi ölçütlerle ne şekilde değerlendirildiği ortaya konmuş ve bu yolla bu tezde yazarın yapıtlarına getirilmeye çalışılan yeni bakış açısının, bu incelemelerin ortaya koyduğu yaklaşımdan ayrılan yönünü belirginleştirmek hedeflenmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'ye yönelik şimdiye kadarki eleştirel yaklaşımların gözden geçirilmesi sonucunda görüldüğü üzere, yazarın anlatı yapıtları, yakın zamana kadar yapılan pek çok incelemede, kimi zaman yerli edebiyat unsurlarıyla

ilişkilendirilmekle birlikte, sanatsal nitelik açısından, temelde 19. yüzyıl Avrupa gerçekçilik anlayışından hareketle değerlendirilmiştir. Bu incelemelerde, yazarın “meddah”a benzetilen anlatıcı kullanımı, kimi zaman, bu gerçekçilik anlayışıyla bağdaşmadığı için eleştirilmiş ve eserleri bu nedenle edebî açıdan değersiz kabul edilmiş, kimi zamansa, yerli hikâye anlayışına dayandığı gerekçesiyle onaylanmıştır. Bu bağlamda özetlemek gerekirse, bu incelemelerin çoğunluğu eleştirel ölçütlerinde Avrupa roman tarihinin ortaya koyduğu kıstaslara dayanmakla, aslında başta Ahmet Mithat Efendi’ninkiler olmak üzere Tanzimat dönemi romanlarını eleştirel değerlendirmeye tabi tutma konusunda büyük bir ölçüt sorunsalı bulunduğunu açığa vurmaktadır.

Bu incelemelerde genellikle açığa çıkan bir diğer “sorun” da, Orhan Okay’ın Ahmet Mithat Efendi anlatılarına yönelik *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* başlıklı çalışmasında somutlanmaktadır. Okay’ın bu kapsamlı çalışmasında, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatılarında yer alan bütün anlatıcı görüş ve ileri sürüşleri yazara atfedilerek değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, yapıtların metinselliğinin ve farklı bağlamlarda açığa çıkan çelişkilerinin göz ardı edildiği görülmektedir. Nitekim bu ayrıntılı incelemede, metinlerin söz konusu bağlamlarda doğrudan doğruya aktardığı tutum ve görüşler alıntılanarak yazarın görüşleri olarak ortaya konurken bu tutum ve görüşlerle çelişen diğer metinsel öğelere hiç değinilmemiştir. İşte Ahmet Mithat Efendi’ye yönelik çalışmalarda düşülen bir eleştirel çıkmaz da, onun yapıtlarının tümünün böyle tutarlı, “tekil” bir ses sergilediği ve dolayısıyla siyasal açıdan hiç tartışmasız “tek” bir tutuma işaret ettiği, genel toptan ve yerleşik yargısıdır. Bu genelleşmiş toptan ve yerleşik yargının, Macherey’in sözleriyle, metinlere yalnızca “birincil sorular”ın yöneltilmesinden kaynaklandığı açıktır.

Gerçekten de günümüze kadar yapılan incelemelerde, Ahmet Mithat Efendi'nin, aslında çok oylumlu olması ve çok büyük türsel çeşitlilik göstermesinin yanı sıra, hem birbiri arasında hem kendi içinde büyük tutum farklılıkları da sergileyebilen yapıtlarının yekpare bir ideolojik yaklaşımı somutladığı görüşünün egemenlik kazandığı görülmektedir. Oysa Ahmet Mithat'ın anlatı yapıtlarının, içinde, çok farklı, hatta kimi zaman “kararsız” dahi nitelebilecek kadar çeşitli yönelim ve tutumlar barındırdığına, bu çalışmalarda hemen hiç işaret edilmemiş, metinlerin özellikle kadının toplumsal konumu ve kölelik olgusuna ilişkin “sessizlik”, “boşluk” ve çelişkilerine yönelik hiçbir çalışma ortaya konmamıştır. Bu tezde, Ahmet Mithat Efendi'ye yönelik incelemelerde ortaya çıkan bu eksikliğe yanıt verilirken, Ahmet Mithat Efendi'nin bu yapıtlarının hem anlatıbilimsel hem de ideolojik bir okuması yapılarak metinlerdeki “kararsızlığı” değerlendirmek ve Türkçe roman tarihinin önemli figürü Ahmet Mithat Efendi üzerine yapılan çalışmalar literatürüne bu yolla katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Bu amaçla, bu tezde, başta Ahmet Mithat Efendi metinleri olmak üzere tüm Tanzimat metinleri için iki ayaklı bir okuma modeli önerilmiştir. Bu okuma modeli uyarınca, bu tezde, öncelikle Pierre Macherey'in önerdiği üzere, Ahmet Mithat Efendi'nin ele alınan anlatı metinlerinin “ideolojik bilinçdışı”nın ortaya konması amacıyla “birincil” soruların yanı sıra “ikincil” sorulara da tabi tutulması kuramsal yöntemi izlenerek metinlerde açığa çıkan “boşluk”, “sessizlik” ve “kararsızlık”ların açıklanması ve böylece metinlerin açığa vurduğu ideolojik arka planının yorumlanmasına çalışılmıştır. Okuma modelinin ikinci ayağı olarak ise, Gérard Genette'in anlatıbilimsel çalışması ekseninde doğrudan “anlatıcı”ya odaklanan bir eleştirel dikkat geliştirilerek bu anlatılardaki “anlatıcı” kullanımının söz konusu “boşluk”, “kırılma” ve “çelişki”leri ne ölçüde belirleyip belirlemediği sorgulanarak,

metinlerdeki “anlatıcı”nın daha önce varsayıldığı üzere baştan “tekil,” “egemen” ve “yazara ait” biçiminde yorumlanamayacağı kanıtlanmıştır.

Aslında Genette ve Macherey’in önerdiği bu iki ayrı kuramsal yaklaşımın, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatılarını, gerek içerik gerekse biçim açısından açışlamak ve dolayısıyla bu metinlerin içinde barındırdığı metinsel kararsızlığı ortaya koymak yolunda birbirini tamamlayan bir bağdaşma içinde olduğu açıktır. Nitekim, yukarıda kısaca değinildiği üzere, hemen tüm Ahmet Mithat Efendi anlatılarında, olay örgüsü “hemen hemen herşeyi bilen” bir anlatıcı odağından anlatılıp sunulmakla birlikte, bu metinlerin aslında pek çok farklı anlatı düzlem ve katmanı yaratıp tanımlayan birçok “anlatıcı” konumunu da işlevselleştirdiği görülmüştür.

Bu okuma modeli uyarınca gerçekleştirilen metin incelemelerinden ilkinde, yazarın *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı, “modernleşme” çerçevesinde, ancak bu kez Macherey’in kuramsal çalışmasına dayanılarak incelenmiş ve bu yolla metne, önceki incelemelerde Felâatun Bey dolayımında "aşırı Batılılaşma" ekseninde getirilen okumalardan ayrılan, yeni bir eleştirel bakış açısı sağlamak hedeflenmiştir. Bu amaçla, romanda modernleşme deneyiminin anlatının kurmaca düzleminde ortaya koyduğu soru, sorun ve kimi ikircimler, metne, “birincil sorular”la eş zamanlı olarak “ikincil sorular” da yöneltilerek açığa çıkarılmış; böylece Osmanlı modernleşmesinin bu metinde yer alan yansımalarının, kurmaca düzlemin yanı sıra tarihsel ve simgesel düzlemlerde de anlamlandırılmasına çalışılmıştır. Bu bağlamda, eleştirel dikkat, önceki çalışmaların tersine, metinde sürekli olumsuzlanan Felâatun Bey resminden ziyade hep olumlu olan Râkım Efendi bağlamına yöneltildiğinde, olumlu olan bu resmin de aslında modernleşme çerçevesinde kadın-erkek ilişkileri ve

kölelik olgusu etrafında toplanan toplumsal gerilimi yansıtan boşluk, çelişki ve sessizliklerle tanımlı olduğu görülmüştür.

Tezin ikinci metin incelemesi *Dürdâne Hanım* üzerine gerçekleştirilmiştir. Bu anlatının, “örtük yazar”dan başka, birden çok anlatı katmanı tanımlayan çeşitli “anlatıcı ses”leri içererek anlatısal zaman bakımından süredizimsel düzenden ayrılan bir kurgusal yapıya sahip oluşu, şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış bir konuydu. Oysa bu incelemede özellikle odaklanılan bu kurgusal denemenin, metnin genelinde anlatısal gerilimin merkezini oluşturan “hakikat/adalet soruşturması” bağlamında son derece önemli bir yer tuttuğu açıkça görülmüştür. Nitekim bu kurgusal denemeyle kaydedilmiş bu anlatısal hakikat temsili ve adalet arayışının, metnin sonunda bir metafizik müdahaleyle “son” bulması da, aslında bu metnin özelinde ortaya çıkan temel çelişkiyi açığa vurmanın yanı sıra metnin ideolojik arka planını da gözler önüne sermektedir. Bu bölümde, şimdiye dek eleştirmenler tarafından büyük ölçüde göz ardı edilmiş bu romanın incelenmesi sonucunda, hem özelde metnin sözü geçen bağlamlarda açığa vurduğu kararsızlığı, hem de genel olarak Ahmet Mithat Efendi’nin sergilediği hakikat arayışını simgeleyen bu “anlatısal soruşturma”nın bu yönü gündeme getirilmiştir.

İncelenen bir diğer metin olan *Taaffüf*’te anlatıcının metin alımlayıcısıyla oyun oynadığı görülür: Zira baştan itibaren evli kadının kocası tarafından hoşgörülü, babacan bir tavırla “iffetlendirilmesi” izleğine odaklanan alımlayıcı, Sâniha’nın metnin sonunda evlilikte Minerva ile temsil edilen “iffet”in hikmetine vardığını düşündüğü anda, onun metnin tüm kurgulanışını altüst eden sözleriyle karşılaşır. Sâniha’nın söz konusu son sözleriyle “kararsız” kalan metin, onun (ve kadın okurun) kendisine kocasınca öğretilmeye çalışılan hikmete eriştiği bir sonla “nihayetlenmiş” midir? Elbette metnin “birincil sorular” bağlamında bu soruya verdiği yanıt,

“evet”tir: Erkek karısına ahlaken bir ders vermiş, onun iffetini korumuş ve aile her türlü tecavüzden azade kılınmıştır. Oysa bu son sözler ve bundan hemen önce gerçekleşen metinsel şaşırtmacayla “ikincil” soru ve okumalara açılır metin; “nihayetlenmek” yerine “kararsız” kalır sonunda. Metnin bu “kararsızlığı” hem kadın-erkek ilişkilerinin doğasına ilişkin bir endişeyi ortaya koymakta hem de metnin dinsel bağlamını sorunlu kılmaktadır.

Tezin metin incelemelerinden bir diğeri de *Mesâil-i Muğlâka* üzerinedir ve bu inceleme sonucunda bu metnin Ahmet Mithat’ın Doğu-Batı karşıtlığına ilişkin kesin kanıları konusundaki yerleşik yargılarla büyük ölçüde ters düşen pek çok muğlaklık taşıdığı görülmüştür. Bu “muğlak” konulardan birini “asalet” olgusu ve buna bağlı olarak da toplumsal düzen sorunu oluştururken, bir diğeri de Doğu’ya ilişkin olarak “sessizlik”le geçilen “poligami” olgusu ortaya koymaktadır. Nitekim bu metindeki “Doğu” ve “Batı” temsillerinin de, iki kavramsallaştırma arasında metnin baştan ortaya koyduğu “net” ve “keskin” karşıtlığı sürdüremeden “muğlak”laştığı görülmüştür. Ortaya koyulan ancak sürdürülemeyen bu keskin “karşıtlığın modernleşme bağlamında metnin taşıdığı yargı, ikircim ve boşlukları gösterdiği kesindir.

Tezin bir diğeri metin incelemesi Ahmet Mithat’ın son romanı *Jön Türk* üzerine gerçekleştirilmiştir. Bu incelemede, gerek kurgusunun ortaya koyduğu bağlam gerekse anlatıcının fikrî müdahaleleri ve sessiz kalışları yoluyla, metnin, özellikle roman kahramanı Ceylân dolayımında, kadın için nasıl bir toplumsal konumlanış onayladığı açılmış ve bu yolla metnin özelde kadın ve genelde de toplum bağlamında Meşrutiyet’le giderek artan hak ve hürriyet talepleri konusunda taşıdığı ideolojik arka plan, metinsel boşluk ve sessizliklerin serimlenmesi yoluyla ortaya konmuştur. Bu bağlamda, önceki romanlarında modernleşme karşısında sınır

koyma ve böylece Osmanlı'yı koruma konusunda oldukça kendine güvenli bir tavır sergileyen önceki Ahmet Mithat Efendi anlatılarının aksine, yazarın bu son romanının, bu değişimlerin Osmanlı toplumuna getireceği zararlı etkilere karşı durulabileceği konusunda büyük kuşklar açığa vurmaya başladığı öne sürülebilir. Nitekim Ceylân örneğinde, Ahmet Mithat'ın romanlarında ilk kez olarak “düşmüş bir Türk kızı”nın konu edilmesi de, Batılılaşma karşısında artık daha da derinleşen bu kaygının göstergesi olarak okunabilir. Bu artan kaygı, daha önce de üzerinde durulduğu üzere, metnin Meşrutiyet rejimine ilişkin ikircimli tutumunu yansıtırken bu tarihsel deneyimi, “Jön Türk” Ceylân dolayımında ahlaki bir sorgulamaya tabi tutmaktadır.

Böylece üzerinde durulan Ahmet Mithat Efendi anlatılarında sürekli tekrarlanarak metinlerin odağını oluşturan kadının toplumsal konumu, kölelik, ahlak, adalet, din ve toplumsal düzen gibi izleklerde ortaya konan bu metinsel boşluk, çelişki ve “sessizlik”ler açıklanırken bu izleklerin iki temel kümede ele alınabileceği savlanmıştır. Bu bağlamda, iki temel kümeye ayrılabilceğini öne sürdüğüm bu izleklerden, kadının toplumsal konumu, evlilik, özgürlük ve kölelik temaları bir arada “değişim” metaforu bağlamında ele alınabilirken; diğer temel izlek kümesinin ise, “hakikat arayışı” metaforu üzerinden bir araya getirilebilecek ahlak, din, adalet, soyluluk/asalet ve toplumsal siyasal düzen izleklerini kapsadığı düşünülmelidir. Bu iki temel izlek kümesinin birlikte, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatılarında açığa çıkan biçimiyle, Tanzimat'ın toplumsal geçiş dönemi dinamiklerinin mantığını yansıttığı ve bu dinamiklerin en sorunlu odağını da kadın-erkek ilişkileri bağlamının oluşturduğu belirtilmelidir.

Bu odak bağlamında, Şerif Mardin'in kadının özgürlüğü ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması eksenlerini ayrı ayrı değerlendiren yaklaşımının bu tezde

benimsenmediği, tersine, bu eksenlerin metinlerde iç içe geçerek söz konusu sorunsal odağı oluşturduğunun savlanmış olduğunu anımsatmak gereklidir. Bu iç içe geçiş bağlamında, akla büyük oranda, Nilüfer Göle'nin bir toplumun izleyebileceği hareket seyrini ve Müslüman toplumlarda modernleşmenin sınırlarını belirleyen, hep kadınların toplumda alması gereken konuma yönelik yaklaşımlar olduğu biçimindeki saptaması gelmektedir (29). Göle, bu saptamadan hareketle, Osmanlı'da, Tanzimattan beri, Batılılaşmanın sınırlarının, kadın mahremiyeti ve kadın-erkek arasındaki münasebet meselesi dolayımında belirlendiğine işaret ederken (35) bu tezin dikkat kesildiği eleştirel odağı da belirler.

Bu noktadan yola çıkarak, yukarıda iki temel kümeye ayrılabilceğini öne sürdüğüm izleklerden, kadının toplumsal konumu, evlilik, özgürlük ve kölelik temaları bir arada “değişim” metaforu bağlamında ele alınırken, diğer temel izlek kümesini ise, “hakikat arayışı” metaforu üzerinden bir araya getirilebilecek ahlak, din, adalet, soyluluk/asalet, toplumsal siyasal düzen ve ekonomi başlıklı izleklerin oluşturacağı öne sürülmüştü. Bu açıdan bakıldığında, yapıtlarında ortaya çıkan metinsel tutum dolayımında, Ahmet Mithat Efendi için gerçeklik (“hakikat”) sorununun hem varlıkbilimsel, hem epistemolojik hem de etik bir sorun olduğu aşikârdır ve tezde de bu biçimde değerlendirilmiştir. Nitekim yukarıda işaret edilen bu iki temel izlek kümesi, tezin, ele alınan Ahmet Mithat Efendi metinlerinde modernleşme bağlamında açığa çıkan çelişki, boşluk ve sessizliklere ilişkin savlarında başat bir altmetin olarak gözetilmiştir. Ancak söz konusu iki izlek kümesinin, metinlerin tümü düşünüldüğünde, aynen kadın-erkek ikili karşılığında olduğu üzere, ayrı ayrı inceleme konusu yapılması doğru bir değerlendirme yaklaşımı olmayacağından bu kümeler ayrı ayrı ele alınmamış, tezin yapılanışı da bu nedenle bu iki izlek kümesi etrafında gerçekleştirilmemiştir. Tersine bu iki temel

izlek kümesini temsil eden metaforların her bir metindeki yansımaları incelemelerde ayrı ayrı düşünölmekle birlikte, bu kümelerin tezin tümünde ve dolayısıyla Ahmet Mithat'ın yazarlık serüveninde birlikte düşünölmesi amaçlanmıştır. Zira yine kadın-erkek karşı-konumlanmış ve ilişkilerinde olduğu gibi, bu iki izlek kümesinin de aralarında toplumsal değişim-korunum karşıtlığının diyalektik gerilimini barındırdığı açıktır. Bu bağlamda, söz konusu iki izlek kümesinin aslında tezde Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarına yönelik olarak amaçlanan artsüremli ve eşsüremli okumalarla örtüştüğü de ayrıca belirtilmelidir.

Buna karşın, Jale Parla, bir başka bakış açısından yaklaştığı Tanzimat Dönemi'nde yaşanan “modernleşme” deneyimiyle ilgili olarak şu önemli saptamayı yapar: “Tanzimat'la yaşanan modernleşme sürecinin en belirgin ve şimdiye dek üzerinde pek de fazla durulmamış sınırı, epistemolojiktir; Tanzimat'ın bilgi kuramına ilişkindir” (*Babalar ve Oğullar* 12). Bu bağlamda, Osmanlı'da modernleşme deneyiminin bir ikili kültüre yol açtığı görüşüne temkinli yaklaşan Parla, aslında böyle bir ikiliğin varlığına ya da en azından böyle bir ikilemin dönemin entelektüellerince de alımlandığına ilişkin açık bir kanıtla karşı karşıya olmadığımızı belirtir:

Tanzimat'ın Osmanlı kültürel yaşamında Doğu ve Batı normları arasında bir ikilem yarattığına ilişkin yaygın bir kanı giderek klişeleşti ve Tanzimat kültürünü “ikilemli bir kültür” olarak damgaladı. Oysa böyle bir ikilem var gibi görünse de, Beşir Fuad'a kadar Tanzimat yazarlarının bu tür bir ikilemden ciddi biçimde etkilendiklerini, hatta ikilem kutupları arasında gidip geldiklerini söyleyebilecek durumda değiliz. (12)

Bu bağlamda, Parla, daha önce de üzerinde durduğumuz üzere, Batı'ya yönelişin sınırlarının, “yenilikçi” entelektüellerin gerek söylemlerinde, gerek yapıt, tartışma ve tepkilerinde tekrar ve tekrar çizildiğini belirtir. Nitekim Parla'nın ortaya koyduğu şu Tanzimat dönemi yazar portresi, akla hemen Ahmet Mithat Efendi'yi getirmektedir:

Tanzimat'ın dünya görüşü doğallıkla Osmanlı normları ve kültürünün egemen olduğu bir dünya görüşüydü. İlk romanlar da, yenilikçi seçkinlerin, yeniliğin kapsam ve sınırlarını belirlerken, önerilerini popüler bir uygulamayla romana dökmeyi seçtikleri bir dönemde yazıldı. Bu yazarlar, Osmanlı kültürünün kapsamlı ve mutlak egemenliğinde birkaç Batıcı yeniliğin zahmetsizce sindirilebileceği ve bu sindirmenin de yararlı olacağı konusunda ortak bir görüşe sahiptiler.

Gelgelelim, Parla'nın, yazarların birebir görüşlerinde bir kanıtını sunmadıklarını belirttiği bu epistemolojik gelgitin pek çok Ahmet Mithat Efendi metninde tanık olduğumuz boşluk, çelişki ve sessizliklerde açığa çıktığı ortadadır. Nitekim Macherey'in metin okuma önerisi uyarınca Tanzimat metinlerine sorulacak "ikincil sorular" yoluyla, tezin ortaya koymaya çalıştığı da, açıkça yazarlarca ortaya konmasa da bu tarihsel geçiş döneminde yazarların kaleme aldığı metinlerde açığa çıkan bu gerilimdir. Bu gerilimin, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında gördüğümüz üzere, yalnız epistemolojik değil, etik ve hatta varlıkbilimsel ya da metafizik bir takım soru işaretleri de kapsadığı ortadadır.

Jale Parla'ya göre, Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlığının ilk evresinde dâhil olduğu, "yenilik" taraftarı olmakla birlikte Osmanlı kültür dairesinden bütünüyle ayrılmaya gönülsüz yazar topluluğu,⁴⁵ Osmanlı modernleşmesinde Osmanlı epistemolojisinin ortaya koyduğu doğrultudan sapmadan belirli bir kültür taşıyıcılığı tutumunu benimsemiştir:

"Yenilikçi" ilkelerin tümünü geleneksel kültürel normlar çerçevesinde, hatta bu normların terimlerine "tercüme" ederek tanımlamaya özen gösteriyorlardı. Bu, imparatorluğun ahlâk, İslâm düşün ve hukuku alanındaki temellerinin pekiştirilmesi ve Batı'dan alınacak bir dizi teknik gelişmenin bu ana halkalara eklenmesi anlamına geliyordu. Başka bir deyişle, yenilik fikrinin ardında biçimlendirici, yoğurucu, belirleyici bir Osmanlı kültürünün mutlak egemenliği vardı. (13)

⁴⁵ Parla, Beşir Fuad ve ondan sonra da Rezaizade Ekrem'in bu topluluktan ayrı tutulması gerektiğini özellikle belirtir (13).

Parla'nın modernleşme karşısında Tanzimat dönemi yazarlarının ortaya koyduğu epistemolojik sınırlara ilişkin bu saptamaları son derece önemlidir. Ancak—yazarların istek, niyet ve sınırlarından bağımsız olarak—Tanzimat metinlerinin barındırdığı “sessizlik”lerde Osmanlı kültürünün “mutlak egemenlik” çabasının yanı sıra bu kültürün ideolojik arka planının sergilediği boşluk ve çelişkiler de açığa çıkmaktadır. Nitekim bu incelemede Ahmet Mithat Efendi'nin ele alınan romanlarına yönelik okumalarda serimlenmeye çalışıldığı üzere, bu metinlerin istense de hiçbir biçimde “tek seslilik” sergileyemediği ve tekil egemen anlatıcı sesin bile, bunlarda tarihsel değişim karşısında “mutlak” fikrini savunmakta yetersiz düştüğü belirtilmelidir.

Kanımca, *Dürdâne Hanım*'daki mutlak metafizik “son” da, Ahmet Mithat Efendi'ye yönelik tüm inceleme çalışmalarında ısrarla vurgulanan yazarın ahlakçı yönü ile İslam epistemolojisine dayalı dünya görüşünü yansıtmaktadır. Oysa metin boyunca ortaya konan çelişkili “beşerî” bakış açıları, bu metafizik sonu “baştan” alaşağı etmiştir. Tezde ortaya konan metin incelemeleri ışığında, aynı saptamanın izdüşümleriyle, Ahmet Mithat Efendi'nin hemen tüm anlatılarında karşılaşılabildiğini öne sürmek hiç de güç ve isabetsiz değildir. Nitekim onun anlatılarında açığa çıkan bu çelişkili anlatısal tutum ve “metinsel kararsızlık”ların, Tanzimat dönemini belirleyen etik ve—Jale Parla'nın altını çizdiği üzere—epistemolojik çelişkiyi gösterdiği açıktır. .

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Aczel, Richard. "Hearing Voices in Narrative Texts." *New Literary History* 29 (Yaz 1998): 467-500.
- Ahmet Midhat Efendi. *Bütün Eserleri Romanlar I: Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş / Felâton Bey ile Râkım Efendi / Hüseyin Fellâh*. Haz. Kâzım Yetiş, Necat Birinci ve M. Fatih Andı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ahmet Midhat Efendi. *Cinli Han / Taaffüf / Gönüllü*. Haz. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk ve Erol Ülgen. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ahmet Midhat Efendi. *Eski Mektuplar / Altın Âşıkları / Mesâil-i Muğlâka / Jön Türk*. Haz. Ali Şükrü Çoruk, M. Fatih Andı, Kâzım Yetiş. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2003.
- Ahmet Mithat. "Koca Karı Masalı" ve *Ahmet Mithat Bibliyografyası*. Haz. Nüket Esen. İstanbul: Kaf Yayınları, 1999.
- Ahmet Mithat Efendi. *Jöntürk*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1995.
- Ahmet Mithat Efendi, *Dürdâne Hanım*. Yay. Haz. Hüseyin Alacatlı. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Alacatlı, Hüseyin. "Roman Hakkında". *Dürdâne Hanım*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999. v-xviii.
- Andı, M. Fatih. "Bir Medeniyet Algılaması Olarak Ahmet Mithat Efendi'nin Paris'i". *Merhaba Ey Muharrir!: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006: 256-275.
- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: K Kitaplığı, 2003.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2. Baskı. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2. baskı. Suffolk: Penguin Books, 1987.

- Bremond, Claude. "The Logic of Narrative Possibilities." *Narratology*. Haz. Susana Onega ve José Angel García Landa. New York: Longman Publishing, 1996: 61-75.
- Cankara, Murat. "Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat'a göre Gerçekçilik". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent, 2004.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2005.
- Eagleton, Terry. "Macherey and Marxist Literary Theory." *Against the Grain*. Londra: Verso, 1991: 9-21.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı (İlk Dönem 1872- 1900)*. Çev. Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Göle, Nilüfer. *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.
- Hawthorn, Jeremy. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold Publications, 1993.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Çev. Goffrey Wall. London and New York: Routledge, 1989.
- Makaryk, Irene R, ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*. Der. Mümtaz'er Türköne ve Tuncay Önder. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- _____. "Batıcılık". *Türk Modernleşmesi*. 9–20.
- _____. "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma". *Türk Modernleşmesi*. 21–79.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Onega, Susana ve José Angel García Landa, ed. *Narratology*. New York: Longman Publishing, 1996.

- . *Anlatıbilime Giriş*. Çev. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
- Özön, Mustafa Nihat. *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985 [1936].
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- . “Rakım Efendi’den Nurullah Bey’e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat’ın Romancılığı”. *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press, 1988.
- Ryan, Marie-Laure. “Narrator.” *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. Irene R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993: 600-01.
- Ryan, Marie-Laure ve Ernst Van Alphen. “Narratology.” *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. Irene R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993: 110-16.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi Tanpınar. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 7. Baskı. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- Yavuz, Hilmi. “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?” *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce - Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık*. Ed. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004: 212-7.
- Yazgıç, Kâmil. *Ahmed Midhat Efendi: Hayatı ve Hatıraları*. İstanbul: Tan Matbaası, 1940.

ÖZGEÇMİŞ

Rukiye Aslıhan Aksoy Sheridan, 2000 yılında Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden yüksek onur derecesiyle mezun oldu. 2003 yılında "The Embowelled Brain: The Carnavalesque in the Works of Jonathan Swift and Flann O'Brien" başlıklı teziyle, yine Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden ilk master derecesini alan Aksoy Sheridan, 2006 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde başladığı ikinci yüksek lisans programını, 2009 yılında "Ahmet Mithat Efendi Romanlarında Metinsel Kararsızlık" başlıklı teziyle tamamlamıştır. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi'nin yayımladığı *Journal of Turkish Literature* dergisinin yardımcı editörlerinden olan Aksoy Sheridan, aynı bölümde doktora çalışmalarını sürdürmektedir. Ayrıca, Aksoy Sheridan, 2003 yılında Ayrıntı Yayınları'na yayımlanan Niall Lucy'nin *Postmodern Edebiyat Kuramı* başlıklı kitabının çevirini gerçekleştirmiştir.